

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEMAL TOLLU VE TÜRK RESMİNDE KÜBİZM ÇÖZÜMLEMELERİ

Özlem KALMAZ

İzmir

2018

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEMAL TOLLU VE TÜRK RESMİNDE KÜBİZM ÇÖZÜMLEMELERİ

Özlem KALMAZ

Danışman
Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

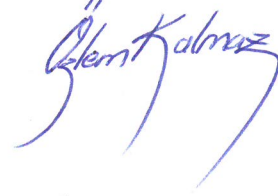
İzmir
2018

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "**Cemal Tollu ve Türk Resminde Kübizm Çözümlemeleri**" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24 / 12 / 2018

Özlem KALMAZ



Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN



Üye : Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN



Üye :Doç. Dr. Elçin ÜNAL



Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

24.12.2018



Prof. Dr. Süha YILMAZ
Enstitü Müdürü V.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında yardımını esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN'e, lisans ve yüksek lisanstaki tüm hocalarıma, kaynak olarak yararlandığım tüm yazarlara ve desteğini her zaman hissettiğim değerli aileme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
TABLO LİSTESİ.....	v
RESİM LİSTESİ	vi
ÖZET.....	viii
ABSTRACT	ix

BÖLÜM I**GİRİŞ**

1.1. Problem Durumu.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	4
1.4. Problem Cümlesi.....	4
1.4.1. Alt Problemler.....	4
1.5. Sayıtlar	5
1.6. Sınırlılıklar	5
1.7. Tanımlar	5
1.8. Kısaltmalar	7

BÖLÜM II**İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR**

2.1. Türk Resminde ve Genel Olarak Kübist Yaklaşımlar.....	8
2.2. Cemal Tollu'nun Kübist Yaklaşımları	9

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli.....	15
3.2. Evren ve Örneklem.....	15
3.3. Veri Toplama Araçları.....	15
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri	16

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. KÜBİST YAKLAŞIMLAR	17
4.1.1. Batı Resminde Kübist Yaklaşım.....	17
4.2. KÜBİST EĞİLİMLİ DÖNEMLER	30
4.2.1 Analitik Kübizm aşaması 1910-1912(Çözümsel Kübizm	32
4.2.2. Sentetik Kübizm Aşaması 1912-1914	38
4.2.3. Pablo Picasso (1881-1973) Algısında Geometrik Anlatım.....	46
4.2.4 George Braque (1882-1963) Algısında Geometrik Anlatım	50
4.2.5 Kazimir Malevich Algısında Geometrik Çözümleme	51
4.2.6. Mondrian ve Geometrik Kurgu.....	56
4.3. TÜRK RESİM SANATINDA GEOMETRİK ÇÖZÜMLEMELER.....	61
4.3.1. Abidin Dino (1913 – 1993	62
4.3.2. Hale Asaf (1905-1938.....	63
4.3.3. Nurullah Berk (1906-1982)	64
4.3.4. Sabri Berkel (1907-1993.....	67
4.4. TÜRK RESİM SANATINDA KÜBİST SANATÇI OLARAK CEMAL TOLLU	69
4.4.1. Cemal Tollu ve D Grubu.....	69

4.4.2. Cemal Tollu'nun Seçilmiş Kübist Eserlerinin Analiz ve Değerlendirilmesi.....	73
4.4.2.1. Dansöz.....	73
4.4.2.2. İstihsal.....	75
4.4.2.3. Hatay'da Portakal Bahçesi.....	78
4.4.2.4. Toprak Ana	80
4.4.2.5. Alfabe Okuyan Köylüler.....	82
4.4.2.6. Mevleviler	85
4.4.2.7. Ankara'da Keçiler.....	87
4.4.2.8. Anadolu Çobanları.....	89

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç.....	92
Öneriler	93
KAYNAKÇA.....	95
İnternet Kaynakçası.....	100
Görsel Kaynakça	101
EKLER.....	107

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: “Küçük Dansöz (Balerin)” (<i>Resim 39</i>), Resmi Analitik Çözümleme	
Kompozisyon Şeması.....	74
Tablo 2: “İstihsal”, (<i>Resim 40</i>), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması ..	
.....	76
Tablo 3: “Hatay’da Portakal Bahçesi” (<i>Resim 41</i>), Resmi Analitik Çözümleme	
Kompozisyon Şeması.....	79
Tablo 4: “Toprak Ana”, (<i>Resim 42</i>), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon	
Şeması	82
Tablo 5: “Alfabe Okuyan Köylüler”, (<i>Resim 43</i>), Resmi Analitik Çözümleme	
Kompozisyon Şeması.....	84
Tablo 6: “Mevleviler”, 1962, (<i>Resim 44</i>), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon	
Şeması	86
Tablo 7: “Ankara Keçileri”, (<i>Resim 45</i>), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon	
Şeması	88
Tablo 8: “Anadolu Çobanları”, (<i>Resim 46</i>), Resmi Analitik Çözümleme	
Kompozisyon Şeması.....	90

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Fernand Léger, “Rus Balerinlerin Çıkışı”1914.....	21
Resim 2: Fernand Léger, “Disk”, 1918	22
Resim 3: Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907	27
Resim 4: Pablo Picasso, “Ambroise Vollard’ın Portresi”, 1910	32
Resim 5: Georges Braque, “Mandora”, 1882–1963, 1909-10	33
Resim 6: Pablo Picasso, “Klarnetli Adam”, 1911	34
Resim 7: Pablo Picasso, "Ma Jolie", 1912	35
Resim 8 : Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, 1911	36
Resim 9: Juan Griss “Pablo Picasso’nun Portresi”, 1912	37
Resim 10: Georges Braque, “Keman ve Testi”, 1910	38
Resim 11: Georges Braque, “ Masada Jilet Natürmort”, 1914, ...	39
Resim 12: Picasso, “Gitar”, 1913	40
Resim 13: Pablo Picasso, “Masada Şişe”, 1912	41
Resim 14: Pablo Picasso, “Kız Öğrenci”,1919	42
Resim 15: Picasso,“Gazete ile Öğrenci”, 1913, ...	43
Resim 16: Pablo Picasso, “Pipolu Adam”, 1915.....	44
Resim 17: Pablo Picasso,”Masada Gitar, Şişe, Meyve Tabağı ve Bardak”, 1919	45
Resim 18: Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, ...	47
Resim 19: Kazimir Malevich, “Oduncu”, 1912-13, ...	51
Resim 20: Kazimir Malevich, “Çavdarları Toplanması” 1912, ...	52
Resim 21: Kazimir Malevich, “Bıçak Bileyici”, 1912-13	53
Resim 22: Kazimir Malevich, “Kovalı Kadın” Dinamik çözümleme, 1912	53

Resim:23 Fernand Leger, “Mavili Kadın” , 1912	54
Resim:24 Kazimir Malevich, “Tramvay Durağındaki Kadın”, 1913	55
Resim:25 Kazimir Malevich, “Moskova’da bir İngiliz”, 1914	56
Resim:26 Piet Mondrian, “Kompozisyon No. IV”, 1914	57
Resim:27 Piet Mondrian, “Renk Düzlemleri Oval Olarak Kompozisyon 1”, 1914	58
Resim:28 Piet Mondrian, “Tableau No. 1; Line Color”, 1913	59
Resim:29 Piet Mondrian, “ Gri Ağaç”, 1912	60
Resim: 30 Piet Mondrian “Broadway Bogiee Wogiie” 1942	61
Resim:31 Abidin Dino, “Yörükler”, 1940.....	63
Resim:32 Hale Asaf, “Otopotre”, Tarihsiz (II. Paris dönemi), ...	63
Resim:33 Nurullah Berk “İskambil Kağıtlı Natürmort	65
Resim:34 Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın” 1950, ...	66
Resim:35 Sabri Berkel, “Simitçi	67
Resim:36 Sabri Berkel “Balıkçılar”, 1955	68
Resim 37: Cemal Tollu, “Portre”,1931	72
Resim 38: Cemal Tollu, “Nü”, 1931	72
Resim:39 Cemal Tollu, “Küçük Dansöz (Balerin)”, 1935	73
Resim:40 Cemal Tollu, “İstihsal”, 1954	75
Resim:41 Cemal Tollu, Hatay’da Portakal Bahçesi	78
Resim :42 Cemal Tollu, “Toprak Ana”, 1956	81
Resim:43 Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933	83
Resim:44 Cemal Tollu, “Mevleviler”, 1962.....	86
Resim:45 Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”	87
Resim:46 Cemal Tollu, “Anadolu Çobanları”, 1963	89

CEMAL TOLLU VE TÜRK RESMİNDE KÜBİZM ÇÖZÜMLEMELERİ

ÖZET

Araştırmada kübizm tarihsel süreç içerisinde incelenmekte ve kübizmin Türk resim sanatındaki görünümüne ve çözümlemelerine bakılarak resimler içerik ve biçim olarak analitik çözümlemeye göre incelenmektedir. 1907’de Batı’da başlayan Kübizm’in Türk resminde 1920 ve 1960 arasındaki etkileşimine, kültürel ve toplumsal anlayışa ve yönelişe değinilen araştırmada, Türk resminde kübizm algısının, tarihsel süreç içerisinde toplumun durumunun ve sanatçının iç dünyasının bir göstergesi olduğu araştırılmakta ve genel bir yargıya varılmaktadır.

Tezin diğer bölümünde, Cemal Tollu’nun kübizm anlayışındaki, özgün kompozisyon yorumuyla resmettiği kübist resimleri analiz edilmektedir. Kübist resimlere analitik çözümlemeleri yapılarak, kübizm yaklaşımları ve kültürel ve toplumsal algısı üzerinde durulmaktadır.

Betimsel araştırma yoluyla elde edilen verilerde genel tarama modeli kullanılmaktadır. Araştırmada kübizm yaklaşımları, kübizme etki eden faktörler ve Cemal Tollu’nun sanat yapıtına kübizm etkileri çözümlenerek sonuca ulaşılmıştır.

Bu tezde dört temel problem üzerinde durulmuştur. Bu dört temel problem; kübist yaklaşımlar, kübist eğilimli dönemler, Türk resim sanatında geometrik çözümlemeler, Türk resim sanatında kübist sanatçı Cemal Tollu’nun kübist eğilimli eserinde biçim, içerik ve renk olarak etkileşimi ve analitik çözümlemeleri olmak üzere belirlenip irdelenmiştir. Bu bağlamda yapılan araştırmada; kübist etkili eserler ve Cemal Tollu’nun plastik değerlerden olan biçim, içerik, kompozisyon ve renk bakımından değerlendirilen resimlerinde, Cemal Tollu’nun yaşamına, hayata bakış açısına, renk algısına dair aktarımlar edinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cemal Tollu, Türk Resmi, Kübizm, Türk Resminde Kübizm, Analitik Çözümleme, Yönelimsellik

ANALYSIS OF CUBISM IN TURKISH AND CEMAL TOLLU'S PAINTINGS

ABSTRACT

This study examines Cubism in its historical context and looks at the selected paintings in accordance with the content and analysis through the reflections and analysis of Cubism in Turkish painting. In this respect, it touches upon the interaction of Cubism whose inception dated back to 1907 in the world and which disseminated its influence from 1920 to 1960 in Turkish painting art. It also touches upon Cubism's orientation to embrace cultural and social understanding in Turkey. Furthermore, it seeks to discover relevance of perception of Cubism in Turkish painting both to the status of Turkish society in historical context and to the internal world of artists. Through the study, the thesis reaches to a number of concluding remarks.

The other part of the thesis is dedicated to analysis of selected Cubist paintings drawn with unique interpretation of his compositions. Through conducting content and analytical analysis to Cubist paintings, the thesis dwells upon Cubist approaches as well as on both cultural and social perception. Moreover, it reviews both psychological dimensions and color stratifications of color perception in detail.

The study employs relational scanning model in the data acquired through illustrative research. It reaches to its conclusions through analyzing Cubism approaches, the factors impacting upon Cubism and the influences of Cubism on artistic heritage of Cemal Tollu.

The thesis is dedicated to four fundamental problems. The four fundamental problems have been assessed as Cubist Approaches, periods with Cubist orientation, geometric analysis in Turkish painting art, the interactive relationship of form, content and color in the works of the Cubist artist Cemal Tollu in Turkish painting art and analytic analysis regarding his works. In this context the research conducted; Cubist influential works and Cemal Tollu's paintings, which are evaluated in terms of

form, content, composition and color from plastic values, have been conveyed to Cemal Tollu's life, point of view to life and color perception.

Keywords: Cemal Tollu, Turkish Painting, Cubism, Cubism in Turkish Painting, Analytical Analysis, Intentionality



BÖLÜM I

GİRİŞ

İnsanoğlunun yüzyıllardır süren varoluşu süresince yaşadığı her türlü içsel duyguyu, yaşadığı çelişkileri, sorunlarını, çeşitli şekillerde ifade edebilme gayretinde olmuştur. Sanatın sosyal ve kültürel etkiler ile iç içe olmasından dolayı sanat, farklı coğrafya ve toplumlara şekillenmiştir. Doğanın bir parçası olan insanın beğeni ve yaşantısı değiştikçe, sanat da değişim ve gelişim sürecine devam etmektedir. Toplumlar da tarihsel gelişimin zorunluluğu gereği gelişip değişmek zorundadır. Bu gelişim sürecinde maddi birikimlerin yanında, bahsedilen manevi birikimlerini de sonraki nesillere aktarmaları ve bunların üzerine yenilerini ekleyebilmeleri gerekir. Kültürel birikimlerin değişim içerisinde büyük payı bulunmaktadır. Türk kültür yapısındaki değişimlerin batı merkezli olması ve Batı uygarlıkları ile etkileşime girilmesi nedeniyle sanatta da Avrupa'daki modernist anlayış Türk kültür yapısına şekil vermeye başlamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra, Türkiye'nin geldiği ekonomik, siyasal ve sosyolojik durum, tüm bu değişim sürecinin gözlenebilmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Modern sanat akımlarının dünya sanat tarihinde ortaya çıkması ve gelişmesi 20. Yüzyıl itibariyledir. Batı ülkelerinde resim sanatı, toplumun teknolojiye ve bilimdeki gelişmelerine paralel ilerleyerek gelişme göstermiş ve tüm sanat akımlarını hızlı değişimle etkileyen akımlar empresyonizm ve kübizm olmuştur. Bu durum 20. Yüzyılda Kübizmin sanat akımı olarak ortaya çıkmasına neden olmuş ve sanat tarihinde eskiye dayalı tüm düşünceleri yıkarak yepyeni bir sanat anlayışıyla radikal değişimleri doğurmuştur.

Çalışmada Kübizm ve Türkiye'deki kübist akımın gelişimi değerlendirilerek ve Cemal Tollu'nun eserleri üzerinden Kübist eserlerinin yorumlanması ve değerlendirilmesi gerçekleştirilecektir. Kültürel yapı içerisindeki tüm değişimler sanatı etkilemiş veya sanattan etkilenmiştir. Bu etkileşim sürecinde Türk resmindeki ilk oluşumlar, 19 ve 20. Yüzyılda Türk resminin gelişimi, Dünya'da ve Türkiye'de Kübizm konuları aşama aşama ele alınacaktır. Kübizm konusunda ilgili yayın ve araştırmalar Kübizm üzerine Türkiye'de yapılan tezler ve Cemal Tollu üzerine yapılan akademik çalışmalara sırasıyla çalışmada yer verilecektir.

Sanatçılarımızın yurt dışında aldıkları eğitimler veya yurt dışından gelen kişiler tarafından eğitilmesi resim sanatımızın ilk dönemlerinde kendi kültürümüzden, eğitimini aldıkları kültürlerin ve üslupların etkisi altında eserler ortaya koymasına sebep olmuştur. Bu bağlamda kübizm ele alındığında, çağdaş Türk resminde kübist eğilimli yaklaşımlar ve sonrasında meydana gelen oluşumlar çeşitli başlıklar ile irdelenecektir. Bunun yanında Abidin Dino, Hale Asaf, Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi kübist etkili ressamların kübizm akımında bıraktığı eserler ele alınacaktır. Bunların yanında kübizm açısından çalışmada Cemal Tollu'nun yaşamı, içinde bulunduğu D grubu ve Cemal Tollu'nun seçilen 8 eserine analiz ve değerlendirmede bulunulacaktır. Bu eserler “Küçük Dansöz (Balerin)”, “Alfabe Okuyan Köylüler”, “Anadolu Çobanları”, “Ankara Keçileri”, “Mevleviler”, “Toprak Ana”, “Hatay’da Portakal Bahçesi”, “İstihsal” şeklindedir.

“Cemal Tollu ve Türk Resminde Kübizm Çözümlemeleri” isimli araştırmanın problem durumu, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın sınırlılıkları, araştırmanın sayıltıları ve tanımları aşağıda sırasıyla verilmektedir.

1.1. Problem Durumu

20. Yüzyıl resim akımı ve köklü sanat olayı olarak kabul gören ve temsil dışında bir devrim niteliği taşıyarak en çok etki etmiş olan “Kübizm” 1907-1914 yılları arasında meydana gelmiş en etkili Fransız sanat akımıdır. Kübizm’in ilk kurucuları, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Leger, Juan Gris olmuştur. Kübizm Avrupa resim ve heykelini tamamıyla değiştirmekle kalmamış müzik, edebiyat ve mimariyi de etkilemiştir. Nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu eş zamanlı birçok farklı açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır. Kübistler objeyi inceleyerek parçalara ayırıp soyut formlarda yeniden bir araya getirmişlerdir. Objeyi bir bakış açısından göstermek yerine, geniş kapsamda farklı bakış açılarından temsil etmişlerdir. Empresyonizm akımına hakim olan izlenimci görme duygusunun aksine Kübistler aklın egemenliğini temel alarak aklın gücünü ortaya koyma gayreti içindeydiler. Bu bağlamda kübizm’in Türk resim sanatında ele alınması, kübist akımın irdelenmesi, önemli ressamlarının ifade edilmesi ve sanat

eserlerinin değerini ortaya koyan bir çalışmanın gereği ortadadır. Batı'nın etkisinde ortaya çıkan kübizm Türk resim sanatında da etkisini göstermiştir. Son olarak Cemal Tollu'nun seçilmiş eserleri üzerinde kübizm kapsamında irdelerenerek, araştırmada kübizmin Türk resim sanatına etkisi, analiz ve değerlendirmesi ele alınacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı kübizmin oluşumunu inceleyerek, Dünya'da ve Türkiye'deki bu akımın ilerleyişinde önemli rol alan kübist ressamları ele alarak, Türk resim sanatında kübist akımda Cemal Tollu'yu merkeze alarak irdelemektir. Araştırmanın temel inceleme noktası kübizm kavramıdır. Bu kavram doğrultusunda ilgili yayın ve araştırmalar konusunda; Türk resmindeki ilk oluşumlar, 19. ve 20. Yüzyılda Türk resminin gelişimi, Dünya'da ve Türkiye'de Kübizm, Kübizm konusunda Türkiye'de yapılan tezler ve Cemal Tollu zerine Türkiye'de yapılan çalışmalar ele alınarak literatür açısından konu ele alınmaya çalışılmıştır. Ayrıca araştırmada amaçlanan hedefler üzerinde ağdaş Türk Resminde kübist yönelimli çalışmalar ve ardından meydana gelen oluşumlar, Türk resminde kübist anlayış ve bireysel yorumlar, Türk resim sanatında kübist eğilimli seçilmiş dört ressamın üslup değerlendirmesi ele alınmış ve çalışmanın merkezinde yer alan Cemal Tollu'nun seçilmiş sekiz eserinde analitik zmlmeleri incelenerek değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda bütünsel olarak şu sorulara cevap aranmaktadır:

1. Dünya'da ve Türkiye'de Kübizm nasıl gelişmiştir?
2. Türk resminde Kübist anlayış ve bireysel yorumlar nelerdir?
3. Türk resminden seçilmiş 5 ressamın üslupları konusunda nasıl bir değerlendirme söz konusudur?
4. Cemal Tollu'nun yaşamı nasıl şekillenmiştir ve kübizm algısı döneme nasıl yansımıştır?
5. Cemal Tollu'nun “Küçük Dansöz (Balerin)”, “Alfabe Okuyan Köylüler”, “Anadolu obanları”, “Ankara Keçileri”, “Mevleviler”, “Toprak Ana”, “Hatay'da Portakal Bahçesi” ve “İstihsal” adlı eserlerin analitik zmlmesi yapılarak nasıl yorumlanmıştır?

1.3. Araştırmanın Önemi

Cemal Tollu'nun Türk resmini, "kübizm" dönemi bağlamında inceleyerek, var olan kültürel yapının batı anlayışından ne kadar etkilendiğini ortaya koymak ve kültürel değişimdeki rolünü aldığı eğitimler kapsamında saptamaktır. Türk resim sanatında Batı'da verilen eğitimler sonucu kübizm uygulamaları görülmüştür. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi sanatçılarından Cemal Tollu'nun eserlerinde kübizm etkilerinin eser örnekleriyle ele alınarak, içerik ve analitik çözümlemelerinin incelenmesi ve sorgulanmasıdır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra Avrupa'dan yurda dönen genç ressamalar bir araya gelip yıllardır süre gelen Empresyonizmin dışına çıkarak, tabiatı, nesneleri ve figürleri geometrikleştirme isteğiyle kübizm anlayışına uygun resimler yapıp sergiler açarak kısa sürede ülke genelinde tanınmaya başlamışlardır. D Grubu ressamlarıyla aynı dönemi paylaşmış ve birebir eğitim almış sanatçılar örneklemini ise Cemal Tollu oluşturacaktır.

1.4. Problem Cümlesi

Cemal Tollu ve Türk resminde kübizm çözümlemeleri nasıldır?

1.4.1. Alt Problemler

Kübizm nedir?

Sanatta genel anlamda kübist yaklaşımlar nasıldır?

Kübist yaklaşımda kübist eğilimli dönemler hangileridir?

Türk resim sanatında geometrik çözümlemeler nasıldır?

Türk resim sanatında kübist sanatçı Cemal Tollu'nun kübist eserlerinin analiz ve değerlendirilmesi (yorumu) nasıldır?

1.5. Sayıtlar

Araştırma yazılı kaynaklardaki bilgiler bilimsel bilgi olarak kabul edilmiştir. Kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu, araştırma kapsamında yer alan konuları açıklayacak nitelikte olduğu ve elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır. Örneklem olarak seçilen sanatçıların konuyu yeterli ölçüde temsil etmekte olduğu, araştırmada yer alan örnek eserlerin kaynaklarının güvenilir ve doğru olduğu varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

“Cemal Tollu ve Türk Resminde Kübizm Çözümlemeleri” adını taşıyan bu araştırma; Batı sanatında kübist resim, Türk resminde kübist resim, dönemin kübist sanatının oluşumunu etkileyen gelişmeler, kübist resmin sınıflandırılması, Cemal Tollu ile evrenden örnekleme seçilmiş, 19. ve 20. Yüzyılda Türk resminin gelişim sürecinde biçim sorgulamaları, Çağdaş Türk resminde kübist Eğilimli yaklaşımlar ve biçim sorgulamaları Türk resim sanatının önemli temsilcileri olan kübist eğilimli sanatçılar ve bu sanatçıların eserleri ile sınırlıdır.

Araştırmanın 19. ve 20. Yüzyıl tarihleri ile sınırlandırılmasının nedeni; Türk resim sanatındaki kübist girişimlerin ve kübist resim sorunsalının bu dönemde varlık göstermeye başlayarak örneklerini vermesidir.

1.7. Tanımlar

Kübizm: Nesneleri geometrik biçimlerde gösteren bir sanat akımı (TDK, 2018).

Analitik Kübizm: “Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ancak bu doğa yeniden ifade edilir. Analitik kübizm de doğa bildiğimiz şekliyle ele alınmaz. Dağılmış olan varlıklar dünyası kübizmde düzenli ve düşünsel soyutlanmış bir varlık doğası olarak yeniden düzenlenir. Elemanları şekillerinden soyutlar ve onlara yeniden düşünsel bir soyut dünyada tekrar şekil verir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu (stereometrik) bir yapı olur” (Tunalı, 2011: 170).

Sentetik Kübizm: “Sentetik kübizmde malzemeler doğadan değil, soyut ve geometrik elemanlar olmaya başlar. Analitik ve sentetik kübizmin farkı bu noktada ortaya çıkar, analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri iken sentetik kübizmde bu algı, düşünce ve geometri olur” (Atasoy, 2014: 12).

D Grubu: “Türk resim sanatında bağımsız üslup arayışını yapan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden birkaç yıl sonra, bu arayışın ikinci aşamasını oluşturan, bir grup sanatçı 1933’te “D Grubu” adı altında bir araya geldiler. Bu grubun sanat hayatına girmesiyle, Türk Resim Sanatı, Modern sanatın çağa uygun biçimlerini ve Batılı karakterlerini kendi bünyesinde yapılandırmaya başlamıştır. Fikret Adil, 1947’de yayımladığı “D Grubu ve Türkiye’de Resim” adlı broşüründe şöyle yazmıştı: “1933 yılı Eylül’ünde Cihangirdeki Yavuz Apartmanı’nın beşinci katında ressam Zeki Faik İzer’in evinde beş ressam ve birde heykeltıraş toplanarak bir sanat topluluğu oluşturdular ve adını da D Grubu koydular” (Berk ve Gezer,1973:52).

Orfizim: Kübizm akımının bir devamı olan renk ve renk uyumlarına değer veren bir sanat anlayışı olarak tanımlanabilecek bir resim anlayışıdır. Bu sanat anlayışı Robert Delaunay tarafından geliştirilen Kübizm akımın içerisinde doğan bir resim anlayışına eleştirmenlerin taktığı bir ad olarak ortaya çıkmış ve bu şekilde benimsenmiştir. Bu sanat dalının yaratıcısı olan Delaunay ise Orfizim adını kullanmayı tercih etmemiş yarattığı stile, Saf Resim demeyi tercih etmiştir. Robert Delaunay bu akımın en önemli temsilcisi ve kurmacısı olarak tarihe geçer (Edebiyat ve Sanat Akademisi, 2016).

Geometrik Soyutlama: “Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, sujenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir” (Worringer, 1985:43).

Soyutlama: “Bir kavramın içeriğini azaltma veya indirgeme süreci ya da başka bir deyişle basitleştirme stratejisidir. Soyutlamaya verebileceğimiz en iyi

örneklerden biri dildir. Dil, evrendeki kavram ve objelere, onlarla direkt alakalı olmayan bir takım sessel değerler verir ve bu değerler bizde onlara ilişkin imgelerin oluşmasını sağlar. Sanatın bir dil olduğunu düşünürsek konuşma dilinden daha farklı ve özel bir dil olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır” (Şener, 2010:9).

Kompozisyon: “Ayrı ayrı parçaları bir araya getirerek bir bütün oluşturma biçimi ve işi” (TDK, 2018). “Kompozisyon, seçilmiş veya verilmiş bir alanın eşya ile sistemli bir örgüsüdür. Renk, valör, ritim ve mati  r   gibi tesir yapacak plastik elemanları bir disiplin i  inde ya  atmak, kompozisyon bilimidir” (Bigalı, 1999:279).

  slup: “Bir devrin ya da bir sanat  ının ki  ili  i. Yani teknik, renk, kompozisyon, bi  im ve anlatım bakımından   zellikleri” (Turani, 1998:143-144).

Toplum: “Aynı toprak par  ası   zerinde bir arada ya  ayan ve temel   ıkarlarını sa  lamak i  in i   birli  i yapan insanların t  m  , cemiyet” (TDK, 2018).

Toplumsal: “Toplumla ilgili, topluma ili  kin, i  timai, ma  er  , sosyal” (TDK, 2018).

1.8. Kısaltmalar

  ev. :   eviren

s. : Sayfa

S. : Sayı

Bkz. : Bakınız

TDK : T  rk Dil Kurumu

vb. : ve benzeri

D.E.  . : Dokuz Eyl  l   niversitesi

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. Türk Resminde ve Genel Olarak Kübist Yaklaşımlar

Günümüzde sanat hızla gelişen teknolojiye paralel olarak her geçen gün gelişmektedir. Bu gelişimde 20. yüzyıla kadar oluşan yaşanmışlık modern çağın zeminini hazırlamıştır. Modernite bireyler ve idealler yaratma çabasında, özellikle II. Dünya Savaşından sonra daha da gelişerek kendini kabul ettirmiştir. 20. yüzyılın ilk dönemlerinde resim plastizminde meydana gelen değişiklikler, Türk Resim Sanatına plastizm, geometrikleştirme, kübikleştirme, dokusallaştırma, lekeleştirme ve ikinci olarak sanatsal içsellik olarak yeni bir ivme ve sağlam bir görüş kazandırmıştır. Bu gelişme sonucu Türk Resim Sanatı gelenekselden kopup kaynağını Avrupa'dan alarak günümüze kadar ulaşmıştır (Bayrak, 2006: 1).

Fransız devrimi, birinci dünya savaşı, vietnam savaşı gibi üç önemli savaş dönemini ele alan ve bu bağlamda resim sanatına etkisini çalışmasında araştırmıştır. Bu bağlamda savaş döneminde yaşamış insanların o anki duygularını ve acılarını yine o dönemde yaşamış sanatçıların gözünden görmek daha kalıcı ve etkili olduğunu ve yaşadıkları döneme tanıklık eden sanatçıların beyinlerinden süzülerek meydana gelen eserlerin günümüz insanının önüne, sanat eseri ve aynı zamanda da bir belge olarak konulması gereğini yapmış oldukları çalışma ile ifade etmişlerdir. Ele alınan eserler yoluyla farklı zamanlarda yaşanan acı, yokluk, ölüm ve sefalet gibi olumsuz durumları yaşamış toplumların sanatçılarının ortaya koydukları eserlerde teknik olarak farklılıklar olsa bile duygu yönünden benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır (Akalin, 2013).

2.2. Cemal Tollu'nun Kübist Yaklaşımları

Bu bölümde, “Cemal Tollu ve Türk Resminde Kübizm Çözümlemeleri” adlı çalışmamıza kaynaklık etmesi açısından araştırılan kaynaklar, çalışmamızın ana eksenini oluşturan; Cemal Tollu, hayatı ve seçilmiş sekiz eserinin kübizm açısından değerlendirilmesi öncesinde literatür ışığında ele alınan kaynaklar ortaya konulacaktır. Çalışmanın oluşumu için incelenen çeşitli kaynaklar ve bu kaynakların özetleri sırasıyla verilecek; sonrasında Türk resminde ilk oluşumlar, 19. ve 20. yüzyıllarda Türk resminin gelişimi, Dünya ve Türkiye’de kübizm, kübizm üzerine Türkiye’de yapılan tezler Cemal Tollu üzerine yapılan çalışmalara sırasıyla açıklanacaktır.

Araştırmamızda Türk Resminde sırasıyla aşağıdaki kaynaklar incelenmiştir;

Bayrak (2006); yapmış olduğu “Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler” yüksek lisans tez çalışmasında Dünya sanat tarihinde modern sanat akımlar içinde yer alan kübizm Türk resmi içinde gelişimini dönemsel olarak ele almıştır. 19. yüzyılın sanat alanında oluşan gelişmeler birçok ilki de beraberinde getirmiştir. Mühendishanei-i Berri-i Hümayun’un programına resim dersinin konması üzerine harita, plan ve eşya resimleri yapılması, perspektif bilgisinin kullanılmasıyla, sanat alanında yer alan pozitif bilimler ülkemiz sanatında yer bulmaya başlamıştır. 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde batılılaşmaya yönelik reformları resimde de kendini göstermiştir. Bu bağlamda Bayrak (2006) çalışmasında 19. ve 20. yüzyılda Türk resminin gelişimi, çağdaş Türk resminde kübist eğilimli yaklaşımlar ve sonrasında meydana gelen oluşumlar, 1950 sonrası çağdaş Türk resminde kübist eğilimler ve bazı kübist çalışmaların değerlendirmesini gerçekleştirmiştir.

Elmas (2006), “On dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?” adlı çalışmasında, 19. yüzyıl öncesi, akademizmin, sarayların ve kiliselerin katı kuralları içerisinde sanatçının tuvaliyle özgürce oynayamadığı, duygularını, düşüncelerini ortaya yeterince koyamadığı zamanları yaşadığını belirtmiştir. 19. yüzyıl da sadece Batıda değil insanlık tarihinde de yeni

bir aşama olarak kabul edilen endüstri çağıyla birlikte akademizmin, sarayların, kiliselerin katı kurallarından sıyrılarak modernizm ve post-modernizm anlayışının getirdiği özgür eğilimlere doğru yelken açtığını ve günümüzde bu bağlamda bir çok yeni ve modern yaklaşımların sürdürüldüğünü çalışmasında belirtmiştir. Sanatın toplumların ve bireylerin özgürleşmesiyle gelişim ve değişiminin söz konusu olduğunu vurgulayan çalışmasında, özgürlük anlayışının de değişime açık ve değişken olduğunu vurgulamıştır.

Şener (2010), yapmış olduğu “20. Yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansması” adlı çalışmasında, Türkiye’nin Avrupa’daki gelişmeleri 50 yıl geriden takip ettiğini ve ancak 1950 yılında geometrik soyutla tanışabilmiş olduğunu ifade etmiştir. Kübizm’in Adnan Çoker, Cemal Bingöl gibi sanatçıların çabalarıyla ülkemizde kendini bulduğunu ifade eden Şener, 1950 yıllarında yenilenen Türkiye’nin, çok partili yaşamın verdiği özgürlükçü ve demokratik ortamın yararını kullanarak kapılarını gelişime açık tuttuğunu ve bu toplumsal değişimin resim sanatında da kendini gösterdiğini ifade etmiştir. Sanatçıların bu bağlamda Avrupa’dan gelen soyut eğilimleri özümsemeleri ve öz kültürümüzle harmanlayarak kendi üsluplarını oluşturduğunu ve çeşitli ressamların bu bağlamda eserlerinin analizini gerçekleştirmiştir.

Elmas (2011); yapmış olduğu bir başka çalışmada, 19. Yüzyıl öncesi Osmanlı minyatürlerinde batı etkisi adlı eserinde; toplumların tarihi gelişimi incelendiğinde, hiçbirinin diğerlerinin etkisinde kalmadan, salt kendi değerleri içerisinde varlık buldukları görülmediğini ve bütün toplumların birbirlerinden etkilendiklerini belirtmişlerdir. Bu bağlamda Osmanlı’nın son döneminde batı medeniyetleri karşısında yenilginin kabul edilmesiyle birlikte, sanatında yeniden biçimlenmeye başladığını belirtmiştir. Batı ile entegre olunmaya çalışılmanın getirdiği etki ile Orta Asya’da başlayıp Selçuklu ve Osmanlı ile birlikte gelişip özgünleşen minyatür sanat da değişime uğrayarak yerini Batı anlayışına yönelik resim sanatına bıraktığını ifade etmiştir.

Gökdaş (2012); “Türkiye’de Geleneğin Reddi ve Ortaya Çıkan Estetik Sorunlar” adlı eserinde Proto-Türk evresinden başlayarak sanatsal kimlik

süreçlerinin önemli bir değişime uğramadan devam ettiğini ifade etmiştir. Dokümanların, mimari, resim geleneğinin ve diğer görsel yaratıların, birbirleriyle ilişkili gelişim aşamalarının ve sürekliliğinin, ayırt edilebilir nitelikte olduğunu; bu sürecin kesintiye uğraması ya da kırılmaların yaşanması, Osmanlı'nın batılılaşma dönemine denk geldiğini çalışmalarında ifade etmişlerdir. Bu bağlamda Avrupa'da Rönesans'la birlikte Hristiyan geleneğinin reddiyle başlayan sürecin, Osmanlıya 18. yüzyıl başlarında ulaştığını ve Türk-İslam geleneğinin reddine dönüşümü şeklinde olduğunu çalışmasında yer vermiştir. Türk sanatı estetiği, geniş anlamıyla doğu estetiğinin sorunları ve geleneksel Türk sanatlarının reddi, çağdaşlaşmanın gereği olarak görülürken, yeni estetik anlayışın hangi temellere oturtulacağı sorusunu çalışmasında değerlendirmiştir.

Başkan (2007); Türk Minyatürünün tarih'i konu alan zengin birikimi ve geleneğinin ardından, tarihin kavramsal olarak da yeniden değerlendirildiği 19.- 20. yüzyıllarda, Osmanlı ve Cumhuriyet ressamlarının tarihe yaklaşımları yani tarihi çağdaş Türk resmi diliyle yorumlamalarını çalışmasında yer vermiştir. 19.yüzyıl, Osmanlı yenileşmesinin/batılılaşmasının kapalı devre bir değişim geçirme sürecinden çıkılıp, yenilik cereyanlarının geniş toplum katlarına ulaştığı bir dönem olduğunu çalışmasında ifade etmiş ve çalışmasında yer verdiği eserler ile bu durumu ortaya koymuştur.

Baykan (2014); özellikle 1960 ve 1980 yılları arasında geçen zamanda Türk resmindeki eğilimleri ve kavramsal yaklaşımları ele alınmıştır. 1960 yılındaki ihtilal ile eski kuşak sanatçıların çok bağlı olduğu gelenek ve aidiyetle birlikte yapmış oldukları hataları tekrarlamamak için resim sanatçıları arasında yeni kültür sürecinde kavramsal anlamda arayışlara ve yeni eğilimlerin etkisine girmişlerdir. Bu kapsamda Türk ressamlarının gelişim ve arayış süreçlerinin değerlendirmesi yapılmıştır.

Uzunoğlu, M.(2013); 20. yüzyılın başlarında genç sanatçıların Batı sanatı öğrenimleri ve Türk sanatında modern etkileri kendi sanat dilleri ile yansıtılmalarının beklenmesi üzerine Avrupa'daki kapitalizm ve I. Dünya savaşı gibi toplumsal yapının oluşturduğu kargaşa sonucu yansıyan sanat durumu ile karşılaşmışlardır. 1930'larda sanat –devlet ve sanatçı ilişkileriyle sanatın milli konularında tartışmalar

yapmış ve sonrasında kübist, inşacı ve dışa vurumcu anlayışta resimler yapan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” ile “D Grubu” üyesi bazı sanatçılar bunalımın ifadesi olan modern sanat formları ile Türk İnkılabının anlatılamayacağı yönünde eleştiriler aldığını ifade etmişlerdir. Bu yıllarda düzenlenen inkılap sergileri, devlet resim heykel sergileri ve yurt gezileri gibi etkinlikler sanatçıların milli ve mahalli konulara yönelmesine neden olmuş; batı sanatının ilkeleri ile Türk İslam sanatını sentezleyerek özgün üslup arayışlarına yöneldiklerini ifade etmiştir. Batılılaşma politikaları çerçevesinde Çağdaş Türk Sanatı oluşturma yolundaki uğraşlar 1950’li yıllara kadar sürdüğünü çalışmalarında ifade etmişlerdir.

Şerbetçi (2008); yapmış olduğu tez çalışması ile D Grubu Sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açılarına çalışmasında yer vermiştir. Çalışmasında Türk resim sanatı tarihine göz atıldığında, 19. yüzyıla kadar, Türk-İslam geleneğinde minyatür sanatının egemen olduğu görüldüğünü belirtmiştir. 18. yüzyıl başlarından itibaren ise yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı’da ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak resim sanatında da yenilik hareketleri kendini gösterdiğini ve 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde batılı anlamda tuval resmine geçiş başladığını ve bu dönemde Avrupa’da eğitim gören Türk ressamı bu gelişmeye öncülük ettiklerini ifade etmişlerdir. Bu bağlamda Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek Türkiye’deki dördüncü grup olmalarından ve d harfinin alfabedeki dördüncü harf olmasından kaynaklanan D gruplarını kullandıklarını ilgili çalışmada yer vermiştir. Yapmış oldukları sergilerin ücretsiz olması nedeniyle sanat yapıtını halka açık tutma açısından bir yenilik olarak gösterilebildiği gene çalışmada bahsedilen grup ile ilgili farklı bir yöndür.

Genç (2012); Osmanlı toplumsal ve siyasal ortamında başlamış olan batılılaşma süreci, sanata da yansımış ve geleneksel çizgide ilerleyen resim sanatı batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreçte D grubu ressamı karşımıza çıkan gruplardan olduğunu ifade etmiştir. D Grubu, Batı’da yaygın sanat akımlarını

Türkiye'ye getirerek güncel sanat görüşlerini Türkiye'ye aksettirmek için harekete geçmiş, Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunmuş ve bu eksikliği gidermeyi amaçladıklarını belirtmiştir. Gruba 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla, sanatçılar yerel motif ve temalara ilgi göstermeye başlamış ve sanatçılar Anadolu köylerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında bağ kurmaya, yabancı tesirleri Türk sanatından yavaş yavaş ayıklamaya, geleneksel sanatların esinlerini Batı sanatı biçimsel kalıpları içerisinde sembolik nitelikte kullanmaya başladığı çalışmasında ifade edilmiştir.

Başaran (2014); yapmış olduğu “1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri” konulu araştırmada, I. Dünya Savaşı'nın hüküm sürdüğü dönemde Türk ressamlarının, empresyonist yaklaşımları ele alınmıştır. Türk resim sanatı, Batı'da 19. yüzyılın ikinci yarısıyla, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişmeye başlayan empresyonist tekniğe uygun olarak 1914'te yeni bir resim anlayışına yöneldiği çalışmada ifade edilmiştir. Bu bağlamda 1914 Kuşağı Türk ressamlarının empresyonizm akımının etkisinde kalan çalışmaları, batı anlayışı çerçevesinde daha çok İstanbul görünümlü olduğu ifade edilmektedir. Resim eğitimi almak amacıyla 1908-1914 yılları arasında yurt dışına gönderilen genç ressamlarımız Avrupa'yı saran 1. Dünya Savaşı'nın etkileri ile yurda geri dönüş yaptıklarını ifade etmiştir. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran gibi sanatçıların ülkeye dönmeleri ile Türk resim sanatı 1914 yılından sonra yeni bir niteliğe bürünmüş, çağdaş eğilimlere giden yollar açtıkları ilgili çalışmada belirtilmiştir. Bu bağlamda 19. yüzyılın ortalarında gelişmeye başlayan Batı anlayışı ve tekniğine uygun Türk resim sanatına, gelişen bütün bu olayların çağdaşlaşma yolunda büyük etkisinin olduğu ifade edilmektedir.

Dilmaç (2009); ülkemizde sanat eğitimi alanındaki tarihsel gelişimin bir bölümüne ışık tutarak geçmişte yaşanan gelişme ve olayların günümüze aktardığı değerlerin incelenmesi amaçlamıştır. Sanat eğitimi tarihi çerçevesinde, ülkemizde özellikle Cumhuriyet döneminde sanat eğitiminin önemli bir aşama kaydetmesinde önemli görevler üstlenen Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımızın yurda dönüşlerinde sanat eğitimi çalışmalarını çalışmasında incelemiştir.

Dilmaç (2012); 18. ve 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Dönemi olarak adlandırılan askeri, ekonomik ve kültürel hayatta gerçekleştirilmeye çalışılan reformlarla dolu bir dönem olarak karşımıza çıktığını ifade etmiştir. Ekonomik ve askeri olarak gittikçe kötüye giden duruma dur diyebilmek için Batılılaşma tek çare olarak görülmüş ve bunun sonucu olarak da Avrupa'nın askeri, kültürel özellikleri çeşitli yollarla Osmanlıya getirildiğinde aynı çalışmasında ifade etmiştir. Osmanlıya getirme yollarından biride sanatçılarımızı oraya göndermek şeklindedir ve bu noktada eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımız dönüşlerinde karşılaştıkları zorluklara rağmen orada edindikleri tecrübe ve sanat anlayışlarını ülkelerine getirerek yeni içerikler kazandırdığını belirtmiştir. Bu yolla ülkemizde o dönemin şartları göz önüne alındığında darda olsa bir sanat ortamı oluşturmayı başardıkları ve ayrıca kendilerinden sonra gelen genç sanatçıları da yönlendirmişler ve ülkemizdeki sanat ortamının gelişmesine de önemli katkılar sağladığını ifade etmişlerdir.

Kılıç E. (2013); Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, Türk Resmi'nde de Türk ressamlarınca kimlik oluşturma çabalarına tanık olunmaktadır. Bu bağlamda verilebilecek ilk örnekler; Turgut Zaim ve Nurullah Berk'tir. 1950'lerin başında sanatta kimlik oluşturma konusunda sanat alanında yoğun tartışmalar yapılmış ve bu bağlamda sanatçılar ilk ürünlerini geleneksel etkileşimle denemişlerdir. Turgut Zaim ve Nurullah Berk'in minyatür etkileşimli denemeleri devam ederken, soyut dışavurumcu sanatın tüm dünya sanatçılarını etkileme sürecine paralel olarak, Türkiye'de de kaligrafi, süsleme ve halı-kilim desenlerinin yüzeysel ve dekoratif resim yaratmada etkilerinin görüldüğünü ifade etmiştir. Başlangıçta, biçimsel olarak ortaya çıkan geleneksel etkileşim daha sonraki süreçte içselleşerek devam etmiş ve 1970 sonrası genç sanatçıların yaratımlarında da etkili olmuştur. Geleneksel etkileşim günümüz genç Türk sanatçılarının bireysel yaratımlarında da yoğunlaşarak devam eden bir süreç yaşandığını gene aynı çalışmasında ifade etmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM VE TEKNİK

3.1. Araştırma Modeli

Araştırmamızda nitel verilerin kullanılması, içerik analizinin yapılması, incelenen kavramların birçok algılamadan oluşması, sosyal verilere dayanması ve karşılaştırma yapmasından dolayı, genel tarama modeli tercih edilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmamızın evreni; “Türk Resminde Kübizm Çözümlmeleri” olarak belirlenmiştir.

Örneklemimizi ise; “Cemal Tollu” oluşturmaktadır. Türk resmi ile sınırlandırılan evrenden amaçlı örnekleme ile seçilerek örnekleme alınan sanatçılar, en alt basamakta Cemal Tollu ile sonlandırılmıştır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırma kuramsal inceleme ve betimlemelere dayanmaktadır. Bu nedenle var olan yayınlar incelenmiş, mevcut literatür, yazılı belge ve örnekleme seçilen eserler araştırmanın verilerinin temelini oluşturmuştur.

Araştırmanın ilk basamağını; resim sanatı ve Türk resim sanatıyla ilgili daha önceden yayınlanmış kitap, makale, tez ve diğer araştırmaların bulunması, süreli yayınlar, ansiklopedi ve sözlüklerin toplanması oluşturmuştur.

Görsel materyal olarak, literatürdeki bilimsel içerikli kitaplar, tez ve makaleler, sergi, müze ve müzayede katalogları, sanatçıların hayat öyküleri ve

yapılmış sanat araştırmalarından yararlanılmış, gerek görüldüğünde internet vb. uluslararası ağlardan faydalanılmıştır.

Yapılan amaçlı taramanın, alan yazın ve literatür analizinin ardından uzman bilgisine başvurularak, tüm veriler bir araya getirilmiş, toplanan veriler araştırma konusuna göre sınıflandırılarak araştırmanın alt bölümleri belirlenmiştir. Bu alt bölümlere göre görsel veriler derlenerek araştırmaya dahil edilmiştir.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Veri çözümleme tekniklerinden; Betimsel Analiz Yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada 3 (üç) aşamada analiz yapılmıştır. Belirlenen çerçeveye göre veriler toplanıp; Toplanan verilerin tanımlanması ve yorumlanması aşamaları ile elde edilen bulgularla sonuca ulaşılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. KÜBİST YAKLAŞIMLAR

4.1.1. Batı Resminde Kübist Yaklaşım

19.Yüzyıl ortalarında kültür ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler sanatçılara da yansımış ve sanatta yeni arayışlarda bulunmalarına sebep olmuştur. Fotoğraf makinesi 1840 yılında bulunduğunda ressamlar yeni ifade biçimlerine yönelmişlerdir. 19.yüzyılın sonlarına doğru ise biçimler sadeleşmiş ve çeşitli fırça izleriyle biçimler bozulmuş ve yorumlama şekli değişmiştir. Sanayideki gelişmelerden etkilenen sanat tepkisini Empresyonistler ve Kübistlerin objeleri parçalamasıyla ortaya koymuştur (Şener, 2010: 18).

Endüstrinin toplumsal çevreyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır. Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklara götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti. Esasen sanatçı ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktı. İlk ihtimali seçen Gauguin, bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmişti. Kübistler ve Empresyonistler ise, eşyanın gerçek görünüş formunu parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir (Turani, 2000: 550).

Geleneksel resim değerlerinin tümüne karşı duran ve farklı bir bakış açısı sunan Post empresyonizmin öncülerinden Cézanne resimde sezgiler ve gerekli yorumlamalara açık bir betimleme gerekliliğini savunarak uygulamıştır. Bu uygulamada geometrik kurgu ve ritmi önemsemiş ve yenilikçi tavrında Rönesans'tan bu yana gelen perspektif ve yalnızca dış hatların doğruluğu gibi özelliklere önem vermiyordu. Cézanne'nın resimlerinde hacim ve derinlik duygusu geleneksel çizimin dışında kalarak renkle verilmiştir (Şener, 2010: 20).

Picasso ve Braque bu akımın ortak liderleriydi, bu ortaklık sanatçıların bir anlaşmadan değil aynı anda benzer eğilimler göstermelerinden dolayıdır. Her iki ressam da Fransız post – empresyonistlerden Cezanné’ın eserlerinden etkilenmişlerdir. 1907 yılında Cezanné, Güz Salonu’nda büyük bir retrospektif sergi düzenlemiştir. Cezanné’ın yaptığı bu sergi kübizm için bir katalizör olduğu ifade edilmektedir. Kübizmin temelini Cézanne’ın, 1904’de Emile Bernard’a yazdığı mektuptaki tabiattaki her şeyi küre, silindir, koni gibi geometrik şekillerle ifade edebileceği fikri oluşturmuştur (Farthing, 2012:389).

Cézanne: “Tabiatta her şey silindir ve kürelerden meydana gelmiştir. Tabiata perspektif bir görüş içinde silindirler, daireler ve konilerden bakın. Bir eşyanın her yüzeyi merkezi noktaya yönelen ayrı bir plandır” diyordu. Bu sözler, modern soyut sanat akımlarının geleceğini, önceden belirtmiş olmak gibi özel bir önem taşımaktadırlar (Erdem, 1963:200).

20. yüzyıl resim akımı ve köklü sanat olayı olarak kabul gören ve temsil dışında bir devrim niteliği taşıyarak en çok etki etmiş olan “Kübizm” bir Fransız sanat akımı olarak ismi Georges Braque’a ait olan tablosu “Espace’da Evler” üzerine yapılmış yorumlarla ortaya çıkmıştır. Bu yorumlar ise ressam Henri Matisse tarafından söylenen “küçük küpler” ve aynı yorumun sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles tarafından da kullanılmasıyla kübizm deyimini istemeyerek sanat hareketine mal etmesi ile ortaya çıkmıştır. Yani kübizm de empresyonizm ve fovizm akımlarında olduğu gibi benzetme şekliyle alaylı bir kavramla ortaya çıkan ürün olmuştur. Günümüzde birçok alanda kübizm ile ilgili farklı açıklamalar bulunmaktadır. Bazı kaynaklara göre Picasso ve Braque ile başlayan kübizm, başka kaynaklara göre Cézanne ile başlar. Ancak bütün açıklamaların ortak noktası geometrinin ve farklı bakış açıları veya yönlerin kübizm’in oluşmasında etkili olduğudur. Üç boyutluluk arayışına cevap gibi görülen Kübizm akımında nesneye bakış resmedilirken çok açılı yön dikkate alınır ve görüntü dışında; anlatımda da üç boyutluluk ele alınıp bir gönderme niteliği taşır. Resim sanatında perspektifle verilen üç boyutluluk kübizmde geometrik şekillerle yakalanır. 20. yüzyıldaki sanat akımları kapsamında modern sayılan ancak modern sanata karşı olarak da duruş sergileyen kübizm farklı arayışlarda olan ressamların öncülüğünde gelişmeye başlamıştır.

19.yüzyıla kadarki dönemde temsile dayalı sanat anlayışı sonrasında yerini kübizm ile gerçekliğe bırakır. Bir nesneyi ya da kişiyi resmetmek, onu olduğu gibi iki boyutlu bir perspektif ile değil, ona ait olan objeleri ve farklı görünüş açıları ile gerçeği olabildiğince saf haliyle göstermeyi amaçladılar. Örneğin, araba gibi bir objenin tekerleğini ve direksiyonunu çizerek resmetmek gibi. Ayrıca resmin içine kağıt parçaları gibi maddelerin de konulması söz konusuydu. Kolaj çalışmasının öncesi olan bu yenilikler kübizmin resim sanatına bakışını da farklı açılardan bakılmasını da sağlamıştır (Atasoy, 2014a; Kınay, 1993a).

1907-1924 yılları arasındaki değişikliklerle gelişmiş olan bu önemli sanat hareketi farklı şekillerde kısa süre içinde şiir, fotoğraf ve sinema gibi sanat hareketlerinin de özüne girerek, dekoratif sanatlardan ve mimarlığa büyük oranda etkilemiştir (Atasoy, 2014b; Kınay, 1993b).

Kübizmi en çok etkileyen akım fovizm olmuştur. Bu bağlamda, kübizmin ve fovizm temelde birbirleriyle benzerlik gösteren akımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İki akımda kavramsal gerçekliğin yerine algısal gerçekliği temel almışlar ve temsil etme kavramına karşı çıkmışlardır. Kübizmin farkı ise bunu daha sistematik bir biçimde yapmış olmasıdır. Kübistlerin resim yapmaya başlamaları Cézanne ve Afrikalı heykellerin etkisi ile olmuştur. Fakat Picasso ve Braque bu etkileşimle yeni bir resim dili yaratmışlardır. Bunun sonucunda kübizm, “Rönesans’tan beri belki de en önemli, fakat kuşkusuz en bütünlüklü ve sanatsal devrim” olarak tanımlanmıştır (<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/16276-sanat-akimlari-kubizm.html#ixzz2vf8bS78Y> (06 Eylül 2016)).

İlk başlarda sadece şekil üzerinden devrim niteliği taşıyan kübizm akımı, sonraları konunun da içeriğini etkileyecek şekilde kendini göstermektedir. Ortaya çıktığı dönem içerisindeki sosyolojik, psikolojik, politik ve ekonomik bütün durumların etkisini, kendi anlatımı içinde kendi kullanım dili ile ifade ederek de devrimci özelliğini göstermektedir. Parçalama ve üç boyutluluk ile bütün görsel kuralları bir noktada yıkan kübizm bütün Avrupa ve dünyada etkisini göstermiştir (Atasoy, 2014c: 7-8).

Kübizm'in ilk kurucuları, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Leger, Juan Gris olmuştur. Nesne yüzeylerinin ardından bakış açısıyla konuyu aynı anda farklı açılardan sunarak geometrik şekiller vurgulamıştır. Kübistler objeyi inceleyerek parçalara ayırıp soyut formlarda yeniden bir araya getirmişlerdir. Objeyi bir bakış açısından göstermek yerine, geniş kapsamda farklı bakış açılarından temsil etmişlerdir. Empresyonizm'de görme duygusu egemenken; Kübist'ler aklın gücüne dayandırıyorlardı. Ressam Paul Cézanne'ın izinden giderek tablolarını sağlam temele oturtmak istemişlerdir. Cézanne'ın manzara ve natürmortlarından esinlendikleri söylenir. Apollinaire'in manifestosuna göre kübizm bir taklit sanatı değil tasarım sanatı olduğu ifade edilmiştir.

Kübistler Cézanne'ın birden fazla görüş noktasını sanatlarına kural edinmiş ve sadece tabiatın şeyleri kopya etmeyi değil, onları yeniden yaratmayı gaye edinmişlerdir. Doğa formlarının düşünce ile parçalanması ve farklı büyüklüklerde geometrik biçimlere dönüştürülmesiyle birlikte resim yüzeyinde paralel planlarla yan yana, üst üste getirilmesiyle yeniden tasarladıkları görülmüştür. Bu düşünceyle yapılan sanat eseri doğanın taklidi olmayıp sanatçının düşüncesinde yaratmış olduğu özerk bir eser olarak kendini göstererek soyut sanatın doğmasına da vesile olmuştur (Terlikli, 2013: 29).

Fernand Léger (1881-1955), Picasso ve Braque'ın kasvetli, akademik eserlerinden oldukça farklı, canlı ana renkler kullandığı bir dizi küçük, keskin hatlı kompozisyon yaparak kübizme gerçek bir zevk ve iyimserlik hissi kazandırdı. Resimden çok çizime benzeyen bu eserlerde, sanatçı, daha erken evrede yapılmış kübist resimlerdeki dikkatle kurgulanmış düzlemlerin yerine tek hamlede hızla uygulanış fırça darbelerini koydu. Bu imgelerle Léger resim sanatını 18. ve 19. Yüzyıldaki fikirlerle-perspektif, rakursi, doku ve chiaroscuro ile ilgili kuralları-tamamen bağını koparmamış yeni bir estetikle tanıştırdı ve iyimser, teknoloji güdümlü, modernist dünyaya kübist akımı tanıttı. Bu resimlerden en çarpıcı olanlarından biri, Léger'nin "disk" serisi olarak bilinen (bu isim, resimlerindeki nesnelerin ve figürlerin şekillerini oluştururken Léger'nin kullandığı "disk geometrisi" yönteminden türetilmiştir) resimlerinin ilki olan Rus Balerinlerin Çıkışı (La Sortie des Ballet Russes) (solda) idi. Bu seride ressam, canlı tonlarda sarı, kırmızı, mavi ve siyahtan oluşan parlak bir palet kullanmıştı (Farthing, 2012:390).

Resim 1: Fernand Léger, “Rus Balerinlerin Çıkışı”, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 136.5 x 100.3 cm, New York Modern Sanat Müzesi.



Léger 1914’de “Eğer resimsel anlatım değişmişse, modern yaşamın değişmesi zorunludur” demiştir. Fernand Léger, “Disk” 1918, adlı eserinde de demiryolu vagonu veya otomobil ön camının kapısından geçen görüntü, hız ile birlikte, nesnelerin alışılmış görünümünü değiştirdi. Bunun gibi eserler, ışık sinyalleri, piktografik işaretler ve demiryollarında kullanılan mekanik olarak dönebilen kollar gibi semafor ekipmanı ile cazibesini yansıtır ve burada görülen ayırık düzlemler ve renkli diskler tarafından önerilmektedir. Semaphore, Léger'a, modern durumda iletişim modeli olarak, soyutta görünüm ve sözsüz formda bir model sağlamıştır (Moma, 2018).

Resim 2: Fernand Léger, “Disk”, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 240 cm, Paris modern sanatlar Müzesi.



Kübist ressamlar geleneksel resim kurallarından ayrılarak yeni bir mekan anlayışına yönelmişlerdir. Akademik perspektif kurallarına sırt çevirmişlerdir. Resimlerinde gölgeye yer vermemişlerdir. Hacmi belirtmek için yan yana ya da üst üste geometrik planlardan yararlanmışlardır. Böylece bir nesneyi olduğu gibi değil; fakat gözle görülebilen ya da görülemeyen çeşitli açılardan tasarladıkları gibi canlandırmışlardır. Kübistlerin zaman zaman salt gerçeğe varmak amacıyla soyutlamaya yer vermeleri kimi tablolarının anlaşılmasını zorlaştırmıştır.

Kübizm yöntem olarak bakış açılarını değiştirmeyi kullanmıştır. Kübistlerin tuval üzerinde yakalamayı denedikleri farklı bakış açılarıdır. Örnek olarak bir masaya farklı açılardan, üstten, yandan, alttan bakabiliriz. Bunun sonucunu kübizm, resme kavramsal bir yaklaşım olarak tanımlanmıştır. “Kavramsal”ın gelişimi Cézanne’ın masalar ve üzerindeki nesnelerin birbirine zıt açılarda resimlendiği geç dönem yapıtlarında görülmektedir. Cézanne’ın 1907’de Salon d’Automne’da sergilenen yapıtları hem Picasso hem de Braque üzerinde büyük bir etki yapmıştır (Little, 2006:107).

Kübistler nesneleri sanki etrafında dolaşıyorlarmış gibi, birkaç bakış açısından, cepheden, yandan, üstten, alttan bakarak aynı imge üzerinde göstermişlerdir. Bir yüzü hem yandan, hem de iki gözü görülecek biçimde, karmaşık görüntü şeklinde vermişlerdir. Kübistler herhangi bir şeyde gözün türlü yönlerden görebildiği özellikleri, bir arada geometrik şekillerle göstermeye çalışır. Bu tarz resimlere kübik resim adı verilmiştir. Kübizm, eşyanın uzaklık ve yer içinde kapladığı hacim kanununu temel hareket noktası olarak almıştır. Bu akıma mensup sanatçılar resimde özün değişmeyen peşinde koştuklarını savunurlar. Onlara göre konunun sadece görünen yönünü değil, görünmeyen tarafını da göstermek gerekir. Bu akıma mensup olan edebiyatçıların gayesi ise, duygularla olayları birbirine karıştırmak, ayrı ayrı yerlerde geçen olayların birlikte, aynı anda olduğunu kabul etmek ve bu anlayışta eser vermektir. Bu yüzden kübistlerin eserleri oldukça karmaşıktır.

Kübistler izleyiciye doğru bükülmesi gereken üçboyutlu formlarla açılması gerekenleri birbirinden farklı olarak işlememişlerdir. Yalnızca tuval üzerinde düzlemleştirilmiş şekiller olarak çoğaltmışlardır. Sonuç, çoğu kez düz, yumuşatılmış renklere boyanmış, içindeki nesneleri yerleştirildikleri çevreden ayırt etmenin zor olduğu desenler halindeki yüzeylerdir. Kübistler nesneleri farklı açılardan betimleyerek zaman ve mekan içindeki hareketlerini de araştırmışlardır (Little, 2006:107).

Kübistler, resimde renk oyunlarının yankılarını, güneş ışınlarının tabiat içinde uyandırdığı parıltıları bir yana bırakarak, eşyanın geometrik yapısına önem vermişlerdir. Bu bakımdan kübizm, tabiatın yepyeni bir anlayışla değerlendirilmesidir denilebilir. Onlar sanatlarının kaynağını duygudan çok, düşüncede aramışlar, esere düşüncüyü katarak empresyonistlerin aksine, ilim yoluyla değil sanat yoluyla sanata varmak prensibini seçmişlerdir.

Picasso “Resim yaparken yaptığımız gibi, kübizmi yaratmaya niyetimiz yoktu fakat yalnızca içimizdekini yansıtmak istedik” demiştir. Braque “ Benim için Kübizm ya da daha çok benim Kübizmimin anlamı benim kendi kullanımım için yeteneklerim menzilinde resmi ortaya koyma amacıyla oluşturduğumdur” der. Kübist

hareketliliği yaşama gücü ve doğurtkanlığının köklerini kendi kişiliklerini teslim etmeden heyecanla beraber çalışan bu iki istisnai mizaç yapısından alır. Daha sonra Gris ve Leger’de katılır (Leer, 1971:486).

1911 yılının Sonbahar Salonu’yla ilgili yazısına, “Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir” diye başlayan “İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyici’ye, Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinair’e göre Kübizm, Fransa’da dönemin en ‘yüce’ sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır (Antmen, 2013:45).

Böylece ilk kübist serginin açılması 1911’de Paris’te Salon des Independents’de oldu. Kökleri ise 1901’e uzanıyordu. Picasso ve Braque Cezanne’ın daha önce aynı resim içinde çoklu bakış açılarını kullanışından yola çıkılmıştır. Kullandıkları temalar genellikle ölü doğa geleneğinden alınmış, fazlaca alışılmış konular olmuştur. Bu sergide Braque ve Picasso’nun bulunmadığı birtakım sanatçıların yapıtlarının sergilenmesi ile olmuştur. Bu sanatçılardan ikisi, Gleizes ile Metzinger, ertesi yıl kübizm ile ilgili kitabı yayımlamışlardır. Aynı yıl içinde Paris’te yapılan kübist resimler Londra, Barselona, Köln, Zürih, Münih, Berlin, Prag ve Moskova gibi Avrupa’nın birçok şehrinde sergilenmiştir. 1913’de Apollinaire’in öncü sanatla ilgili denemeleri, “Kübist Ressamlar” adıyla yayımlanarak New York’ta Armony Show adıyla düzenlenen zengin çağdaş sanat sergisi kübizmin Amerika’da tanınmasını sağlamıştır (Lynton, 1991: 67-68).

Kübizm dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimidir. Geleneksel perspektif kurallarını uygulamadan bir resme nasıl kurgu yapılabileceğinden hareketle batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir etmiştir.

Kübistler üç boyutlu formları tuval üzerinde düzlemleştirilmiş şekiller olarak çoğaltmışlardır. Çoğu kez düz, yumuşatılmış renklere boyanmış, içindeki nesneleri yerleştirildikleri çevreden ayırt etmenin zor olduğu desenler halindeki yüzeylerdir. Kübistler, nesneleri farklı açılardan betimleyerek zaman ve mekan içindeki hareketlerini de araştırmışlardır. Açıklık kaygısıyla, yapısal çizgileri oldukça

azaltmışlardır. Kompozisyonlarına, belirli bir nesneyi hemen akla getiren resmedilmiş biçimleri eklemişlerdir. Resimlerde sık sık kullanılan objelerden gitarı belirtmek için teller ve bir eğri, keman için üzerindeki delikleri, şişe için ise şişenin boynunu çizmekle yetinmişlerdir. Bu anlamda kübistlerin nesneleri betimleme yöntemi 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Kübist sanatçılar, eserlerini geliştirirken gerçeği özgün bir biçimde resim sanatına sokmak gayesiyle resimlerine kâğıt, gazete parçaları, kibrit çöpleri gibi tamamen yabancı öğeleri yapıştırmışlardır. Öyleki boyalarına kum da karıştırmışlardır. Bütün bunlar günümüz sanatında sık sık görülmesine rağmen o dönemde hiç rastlanmamıştır. Kübistlerin bunu uygulaması gerçekte bağlantılarını yitirmediklerini, ve resimde ayrıcalıklı madde diye bir şey olmadığını, bir tablonun herhangi bir şeyle yapılabileceğini de ortaya koymak için yapmışlardır. Onlar için, önemli olan tablonun, biçimlerinin tutarlı bir kompozisyonu oluşturmasıdır.

Kübizm sanatı içinde konular modern kentteki günlük yaşamdan alınmıştır. İzlenimcilerde görülen doğa manzaraları fazla resmedilmemiştir. Nadiren yapılan tatil manzaraları yanında şairlerin, yazarların, müzisyenlerin, palyaçoların ve kadınların portreleri yapılmıştır. Genellikle anıtsal yapılar, atölye elemanları, insan elinden çıkmış konular edilmiştir. Ucuz kitle üretiminin sonucunda ortaya çıkan sıradanlık vurgulanmıştır. Daha önce kabul edilmemiş bir değeri; imal edilmiş nesnelerin değerini kutsamak ister gibi, el altında bulunan nesneler konu edinmiştir. Kahve masaları, sandalyeler, gazeteler, şarap şişeleri, bardaklar, kül tablaları, meyveler, yemiş tabakları mektuplar, tütün pipoları, zarlar, oyun kağıtları, keman ve gitarlar, bazen insan figürleri, müziğe ya da içeceğe ilişkin sözcükler ya da sözcük fragmanları kısacası bir atölye ikonografisi oluşturan ve çoğunlukla sanatçıların ve bohemlerin yaşam çevresine ait motifler görülmektedir. Gombrich'e göre bu gibi herkesçe bilinen ve tanınan motifleri seçmelerinin nedeni ise bu motifler içinde, değişik bölümler arasındaki ilişkiyi anlayarak, seyircinin yönünü daha rahat belirleyebilmesidir (Gombrich, 1992: 455).

Sanat tarihçileri, genellikle kübizmin kaynağının Afrika sanatında ve Cézanne'ın resimlerinde bulunduğu görüşünü bugüne kadar paylaşıp gelmişlerdir.

Fakat bu akımın bilimsel, matematiksel ve teknolojik kökleri olarak kübizmin temellerinin, 1907 yılında Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmiyle atıldığı söylenir. Bu eserin en büyük özelliği estetik güzelliğin ne olduğuyla ilgili alışagelmış kalıpları yıkmasıyla birlikte güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları ortadan kaldırması ve kendi kurallarını kendi koyan tavır taşımasıdır. Bu nedenle resim 20. yüzyılın ve genel olarak modern sanat tarihinin çoğu kez açılış sayfası olarak gündeme gelmiştir. "Avignonlu Kızlar" kübizmin başlangıcı olmakla birlikte tam olarak kübist değildir; ilerleyen yıllarda gelişen kübist estetiğin çok uzağında bir renksellik ve dışavurumculuk olduğu gözlemlenir. "Avignonlu Kızlar" Picasso tarafından o döneme kadar hiçbir sanatçının yeterince üstüne gitmediği resimsel sorunların çözümünü göze almasından dolayı çok önemlidir ve sanat tarihçileri tarafından 1906-1908 sürecindeki "Afro-Kübist" dönemi olarak adlandırdıkları ön kübist döneme atfetmişlerdir. "Avignonlu Kızlar" resminde Picasso'nun yarattığı radikal biçimler tabiatı reddedişinin bir göstergesiydi. Sanatçının Barselona'nın Calle Avinyo'da yer alan bir genelevden aklında kalanları aktardığı resmin konusu radikal olmasının dışında en az üslubu kadar sıra dışıdır.

Şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire (1880-1918), Andre Derain (1880-1954), George Braque (1882-1963) ve Henri Matisse (1869-1954) resmi ilk kez görmeye geldiklerinde Picasso'nun bu çalışmasını yadsımışlar ve "bir tür şaka" olduğunu düşünmüşlerdir. Sanat dünyasının kübizmi şekillendiren, kolaj tekniğini canlandıran ve 20. yüzyıldaki diğer önemli sanat akımlarının neredeyse hepsini etkileyen bu resmi kabullenebilmesi otuz yıldan fazla bir zaman aldı (Farthing, 2012:388).

Tarihçiler kübizmi evrelere bölmüşlerdir. Bir teoride, birinci evresi Juan Gris tarafından bulunan analitik kübizm olarak bilinir. 1910 ile 1912 yılları arasında Fransa'da kısa fakat hem radikal hem etkili çok önemli sanat hareketidir. İkinci evresi olan sentetik kübizm önemini 1919'a kadar yani sürrealist hareketler popülerlik kazanıncaya kadar sürdürdü. İngiliz sanat tarihçi Douglas Cooper "The Cubist Epoch" (Kübist Dönem) adlı kitabında üç evre olarak tanımlayarak başka bir teori öne sürmüştür. Cooper'a göre birinci evre "Erken Kübizm" olmuştur. 1906'dan 1908'e kadar olan hareketlilik başlangıçta Braque ve Picasso'nun atölyesinde geliştirilirken; ikinci evre " İleri Kübizm", 1909'dan 1914'e Juan Gris'in önemli güç olarak ortaya çıktığı zaman süresince (1911'den sonra); ve son olarak Cooper

1914'ten 1921'e kübizmin son evresi radikal avangard hareket olan "Geç Kübizm"den bahseder. Douglas Cooper bu dönemleri kastedilen kasıtlı düşünceyi sınırlayıcı kullanarak Braque, Picasso, Gris'in (1911'den itibaren) ve Leger (daha az) çalışmalarını ayırmıştır. Christopher Green ise Douglas Cooper'ın dönemlerini daha sonra Picasso, Braque, Gris ve Leger'in methodlarının sunumlarından ziyade ikonografik ve ideolojik soruların üzerinde durarak zayıflatmıştır.

Resim 3: Picasso, 1907, "Avignonlu Kızlar", Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi.



Encyclopaedia of Art kaynağına göre ise kübizmin gelişim tarihi Cezanne dönemi (1907-1909), analitik dönem (1910-1912), sentetik dönem (1913-1914) olarak üç dönemden oluşur. Büyümesi için uygun ortam Paris'te revaçta olan zenci heykel ve ilkel sanat tarafından hazırlanmış, 1905'de Salon des Independants'da Seurat'ın retrospektif sergisi, özellikle 1907'de Salon d'Automne'de Cézanne retrospektif sergisi olmuştur. Matisse ve Derain kesin disiplini fovizme zaten getirmişlerdi ve methotlu yolla resmin yüzeyini boyamayı organize etmeye çalışmışlardır. Picasso Avignonlu Kızlar resmini tamamladıktan sonra Braque ile karşılaşmıştır. Bu sonbaharda Paris'te kübizmin evi haline gelen Kahnweiler galerisi açılmıştır. 1908'de adını Montmartre'deki üyelerininde oturduğu kiralık evden alan

nl Bateau-Lavoir grubuna Picasso, ressam ve yazar Max Jacob (1876-1944) ve Juan Gris'in yanı sıra air Guillaume Apollinaire, eleştirmen Andre Salmon, ve Maurice Raynal, Leo Stein de gruba dahil olmuştur.

Guillaume Apollinaire'nin (1880-1918) Sanat ve Kuram (Harrison&Wood, 2011) kaynağında yer alan "Kübist Ressamlar'dan (VII. Bölüm)" da kübizmi dört eilimle şöyle ayırt eder:

Bilimsel kübizm saf eilimlerden biri. O görmenin gerçekliğinden değil, kavramanın gerçekliğinden ödünç alınan öğelerden yeni yapılar resmetme sanatı. Herkes bu i gerçekliğin bir duygusuna sahiptir. İnsanın, sözgelimi, yuvarlak bir biçimi kavramak için eğitimi olması gerekmez.

Bilimsel kübistlerin ilk tuvallerini görenler üzerinde böyle bir izlenim bırakan geometrik özellik, özsel gerçekliğin büyük saflıkla aktarılması, buna karşın görsel kaza ve hikayelerin ortadan kaldırılmış olmasıydı. Bu eğilimi izleyen ressamalar şunlar: ışıklı sanatı aynı zamanda kübizmin başka bir saf eğilimine ait olan Picasso, Georges Braque, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Juan Gris.

Fiziksel kübizm, büyük ölçüde, görsel gerçeklikten ödünç alınan elerle yeni yapılar resmetme sanatıdır. Fakat bu sanat kübist harekete, yapıcı disiplini nedeniyle mensuptur. Tarihsel resim olarak büyük bir geleceği var. Toplumsal rolü çok açık, ama saf bir sanat değil. Tam olarak imgelerle birlikte konu olan şeyle karıştırılır. Bu eğilimi yaratan ressam-fizikçi Le Fauconnier oldu.

Orpheusu kübizm yeni ekolün bir başka önemli eğilimi. Bu da görsel sahadan ödünç alınmamış, ama tümüyle sanatçının kendisi tarafından yaratılmış ve onun tarafından gerçekliğin tamlıı baılanmış elerle yeni yapılar resmetme sanatıdır. Orpheusu sanatçının eserleri aynı zamanda saf estetik haz vermeli; kendiliğinden belli olan bir yapı; ve yüce bir anlam, yani, bir konu. Bu saf sanattır. Picasso'nun resimlerindeki ışık bu kavrayıa dayanır; Robert Delaunay da bunu keşfetme sürecinde ve Fernand Lger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp da enerjilerini bu yönde harcıyorlar.

İçgüdüsel kübizm görsel gerçeklikten ödünç alınmamış, ressama sezgi ve içgüdüyle önerilmiş olan elerle yeni yapılar resmetme sanatıdır; uzun zaman Orpheusulua eğilimli oldu. İçgüdüsel sanatçı berraklıktan ve estetik retiden yoksundur; içgüdüsel kübizm çok sayıda sanatçıyı içerir. Fransız empresyonizminden doğan bu hareket artık bütün Avrupa'ya yayılmıştır.

E.H. Gombrich soyut sanatı hazırlayan olguların başına kübizmi koymuştur. Ona göre; kübizmin nesneyi parçalaması ekspresyonizmin biçim bozmalarından daha etkili olmuştur.

Kübizmin öncülüğündeki yeni ilkeler çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle atomun parçalanması, Einstein'ın (rölativite) görelilik kuramı, kitle ve enerji denklemi gibi buluşların karmaşık yapısı ile ilişkilendirilmiştir (Lynton, 1991: 66)

Görecelik kuramında olduğu gibi, kübizm, tek bir bakış açısından gösterilen figür anlayışına öncelik vermemektedir. Figürü, eş zamanlı olarak bütün görüş açıları içinde yansıtmaktadır. Bir fizikçi ve bir ressamın ortak kaynaklarda buluşması ilginçtir. Varlığı yüceltmek ya da devrimi önceden haber vermek adına, sanatçı ve bilim insanı, her ikisi de uzam ve zaman içindeki insan bedeninin yeni bir sunumu bağlamında birleşmiştir. 20. yüzyılın başlarında Picasso ve Einstein, modern dünyada aynı çağrıya kulak vermişlerdir.

Kitle, uzay ve zaman artık eskisi gibi mutlak değerler olarak kabul görmemektedir. Henry Adams'ın savunduğu gibi, artık bilim, düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz halini almıştır. “Kandisky Anılar’ında (1913) “atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi” diyordu. Fransız düşünürü Bergson ise aklın az ya da hiç rol oynamadığını, sezgilerin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren mekanikçiliğe olan karşı görüşünü geniş ve uluslararası çevreye duyurmuştur. Sanatçılar bu duruma, ya kopuk ve karmaşık imgelerle, yeni düzenin modellerini kurarak, kendi bilinçaltının sürekli ve başkasına aktarılamayan alanlarını araştırarak ya da değişimleri görmezlikten gelerek doğal güzelliğe karşı ilgisini sürdürüp, bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yaparak, izleyiciye denenmiş değerlerin güvencesini sunmuşlardır (Lynton, 1991: 66-67).

Giderek daha sağlam malzemelerin kullanılmasıyla kolajın etkisi kübizmin “heykel açılımına” işaret eden, üç boyutlu eserleri de karşılayacak şeklide yayılmıştır. 1916’dan itibaren kübizm, başka sanatçıların Braque ve Picasso’nun yeniliklerine kendi tepkilerini geliştirmeleriyle üsluptan çok bir harekete

dönüşmüştür. Gris, Fernand Léger, Roger de La Frasnaye, Francis Picabia, Marcel Duchamp ve kardeşi Jacques Villon, André Derain, Henri Le Fauconnier, Henri Hayden, Auguste Herbin, Alfred Reth, Georges Valmier, Léopold Survage, Louis Marcoussis, André Lhote, Albert Gleizes ve Jean Metzinger bu sanatçıların en ünlüleri idi. Kübizm, savaşıardan yoğun ve derin bir şekilde etkilenmiştir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yoğun enerjisini yitirmiş, aralarında Braque'ın da olduğu bazı sanatçılar savaş sırasında ciddi yaralar almışlardır. Savaşın başlaması Braque ve Picasso'nun yaptığı işbirliğinin sona ermesine işaret etmiştir. Birinci Dünya savaşından, pek çok sanatçının cepheye gittiği İspanya İç savaşı ve İkinci Dünya savaşına kadar üç savaş dönemi atlatılmıştır. Sanatçıların gördükleri dehşet eserlerinde kendilerini göstermeye başlamış ve özellikle Leger ile Braque 1918'den sonra üsluplarını ciddi şekilde değiştirmişlerdir (Öztürk & Kozoğlu, 2013:14,16).

4.2. KÜBİST EĞİLİMLİ DÖNEMLER

Kübizm akımı ile sanatta geometri ilk kez karşımıza çıkmakta ve çeşitli değişimlere uğrayarak devam etmektedir. Bu nedenle bu bölümde özellikle batıda kübizm ve kübizmin stil aşamaları incelenerek genel bir bakışta bulunulacak, Picasso ve Braque algısında geometrik anlatım, Kübizm'den etkilenerek geometrik formlar ile farklı bir bakış açısı ile ilgilenmeye başlayan Kazimir Malevich algısında geometrik çözümleme, Mondrian ve geometrik kurgu ele alınacaktır.

19. yüzyılda görmenin kaynağı değişir. Önceden bakılan nesnenin, yani doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına ve izlenimine devrolur. Sanatçının doğada gördüğü değil kendisinin görmek istediği nesne tuvale aktarılır. Sanatçı görüşü, görme yetisi öznelleşir. Görme, bakılanın, görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur, liberalleşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle eriyerek kaybolma sürecine girer (Baudelaire, 2013: 39).

Jean Metzinger'in (1883-1957) ifadesi ile "(...) Cézanne bize ışığın gerçekliğinde yaşayan biçimleri gösterdi, Picasso bize onların zihin içindeki gerçek yaşamlarının maddi bir değerlendirmesini getiriyor - özgür, hareketli bir perspektif sunuyor, dahi matematikçi Maurice Princet'nin bir geometri türetmesini sağlayan bir perspektif " (Harrison&Wood, 2011).

“Gramer bir yazarın sanatına ne derece yardımcı bir vasıta ise, geometri de plastik sanatlar için o derece yardımcı bir vasıtaadır” G. Apollinaire (Erdem, 1963:200).

“Batı resminde ilk kez natüralist görme biçimi kübizmle değişmiştir. İlk kez bütün bir gelenek toptan ve kökten yadsınmıştır. Bu nedenle kübizm bir dönüm ve kırılma noktası olmuştur” (Ergün, 2016).

Kübizmin geçirdiği stil aşamaları: Başlangıç aşaması - Cézanne tarzında çalışma 1907-1909, Analitik Kübizm aşaması 1910-1912 ve Sentetik Kübizm Aşaması 1913-1914 olmuştur.

Kübizmin öncüsü Cézanne’ın resimlerinde uyguladığı koni, silindir ve küplerin nesnelerin özünü oluşturmaları, Monet’in nesnelere uyguladığı giderek eriyen biçimlerin geometrik yapılanması gibi Cézanne’a göre her şey geometrik temeller üzerine kurulmuştur. Sonuca ulaşma yolunu geometrik planlarla benimsemiştir. Bu geometrik anlayış sonucunda birden fazla bakış açısı oluşturarak nesneleri yorumlama anlayışını ortaya çıkarmıştır. Böylece resim yüzeyinde hacim birkaç bakış açısıyla gösterilmiştir (Kavukçu, 2006: 56; Kaya, 2015: s. 121’deki alıntı).

1908 kışında Braque ve Picasso birlikte çalışıyorlardı. Montmartre’ın bir meyhanesinde Braque ve Picasso’nun sanat problemleri üzerinde konuştukları görülüyordu. 1909 yazını Picasso Hotra’da (İspanya) geçiriyor ve oraki bir fabrikayı resmediyordu. Braque ise La Roche Buyon’da (Nante’da Seine nehri kenarında) yazını geçiriyor ve La Roche Guyon sarayını boyuyordu. Bu çalışmalarda her iki ressam, üç boyutun biçimlendirilmesinde resme birlik vermek için Cézanne’ın yaptığı gibi, Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdi. Bu iki genç ressamda her nesne, kendine özgü bir kaçış noktasına sahipti. Onlar Cézanne’dan, renkten tam manası ile vazgeçmeleriyle ayrılırlar. Onlarda renklerin yerini siyah beyaz değerler alır. Bu sebeple de Fovlardan kesin olarak ayrılırlar. Gerçi Picasso, rengi resmine sokmak için çeşitli deneyler yaptı. Fakat karıştırılmamış renk, yüzeysel bir biçimlendirmeye mecbur ettiğinden bütün çalışmalar başarılı olmadılar. Yani renk, resimdeki kübik vücutlaşmaya karşı koyuyordu (Turani, :582-583).

4.2.1 Analitik Kübizm Aşaması (1910-1912) (Çözümsel Kübizm):

Juan Gris tarafından formların bozulmasındaki artış ve eş zamanlı karakterize edilmesi nedeniyle analitik kübizm olarak adlandırılmıştır. Bir tek tuval üzerinde bir objenin birçok görünümü bir arada verilmiştir. Bu nedenle obje birçok açıdan sergilendiğinden parçalanmış görünür ve içeriden açılır. Kompozisyon bu parçaların farklı yönlerden alınmasıyla oluşturulmuştur. Böylece sanatçı üç boyutlu olarak mekandaki konumuyla bulunan bir heykelin sanki etrafında geziniyormuş gibi hareket etkisi vermektedir. Ayrıca zaman faktörünün dördüncü boyutta kullanıma girmesi zaman ve mekan verisini sanatta geçerli kılar. Picasso'nun resmettiği galeri sahibi olan Ambroise Vollard'ın portre çalışması bu tür nitelik taşıyarak analitik kübizm örneği olmuştur (Kınay, 1993:234).

Resim 4: Pablo Picasso, 1910, “Ambroise Vollard’ın Portresi” Yağlı Boya, 65x92 cm, Moskova Pushkin Resim Müzesi.



Analitik kübizm aynı zamanda çözümsel kübizm olarakta adlandırılır. Analitik kübizm anlayışıyla yapılan resimlerin konuları genelde atölye içi objeler ve insanlar olmuştur. Bu dönemin en önemli özelliği Picasso ve Braque'ın

çalışmalarındaki ezber tekniğidir. Sanatçıların seçtikleri yöntem nesnelere bakmadan ezbere yani belleğe dayalı çalışma olmuştur. Nobert Lynton, Picasso ve Braque'ın o dönemde yapmış olduğu eserlerinin tanınmasını sağlayan isimlerinin kolaylık olsun diye galeri sahipleri tarafından verildiğini ifade eder (Lynton,1991:58).

Kübistlerin nesne ve oylum görüntüsünü parçalamaları, resimlerdeki oylum, nesne ve figürler, tanınamayacak kadar yoğun bir yok ediş biçiminde olmuş, farklılıklar göstermeye başlamıştır (Turani, 1998:96).

Resim 5: Georges Braque, “Mandora” 1882–1963, 1909-10, Tuval üzerine yağlıboya, 71.1 x 55.9 cm, Londra Tate Modern Müzesi



Objenin birçok açıdan parçalanarak gösterilmesi durumu, kübizmin gerçekçilik farklılıklarını tamamlamak için diğer türemiş olan soyut hareketleri ve onu dekoratif fovizm eğilimlerinden ayırmaktadır. Eş zamanlılığın problemi resmin

görsel ve taklit aşamasında olan sanatçıları her zaman endişelendirmiştir. Van Eyck'tan Manet'e çoklu görüntüyü temsil etmenin anlamını aynanın yansımasından daha iyi olduğunu bulmaktan mahsurdurlar.

Analitik kübizm uygulamalarında öncelik natürmortlara verilmiştir. Gri ve kahverengi renk tonları ağırlık kazanmıştır. “Bu dönem Kübist resimlerin yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlı kalmasının nedeni, rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmasıdır.” (Antmen, 2013).

Resim 6: Pablo Picasso, “Klarnetli Adam” 1911, Madrid Thyssen Müzesi



Böylece rengin yerini siyah-beyaz değerlerin almasıyla monokrom renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu yönleriyle Kübistler, Fovlar'dan kesin olarak ayrılmaktadırlar (İşgilip, 2014:55).

Picasso ve Braque tablolarındaki konuların kolaylıkla okunmadığını anladıklarında 1911'den başlayarak yorumlanan konuların daha rahat okunması

anlamında kompozisyonlara şematikleştirilmiş figüratif çalışmalarla birlikte müzik aleti gibi objelerden kesitler ekleyerek bunu giderme yoluna yönelmişlerdir. Analitik kübist resimlerde bir tür yumuşama görülmeye başlanmıştır (Kınay, 1993; Farthing, 2012).

Resim 7: Pablo Picasso, "Ma Jolie", 1912. Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 64.5 cm, Paris



Örneğin Picasso'nun Ma Jolie'si hem popüler Fransızca bir şarkının nakaratı hem de ressamın sevgilisi Marcelle Humbert için kullandığı, "benim tatlı kızım" anlamına gelen takma isimdi. Resimde bu sözcükleri kullanarak Picasso sadece bir atıfta bulunmuş yahut bunları bir araç olarak kullanmış olmanın ötesinde güçlükle ayırt edilebilen gitar

çalan kadın imgesine insani bir boyut ve kişilik katıyordu. Tuval üzerinde uygulanan daha az yenilikçi ve daha geleneksel bir yöntem de Juan Gris'in Picasso Portresi adlı resimde kullandığıydı. Gris bu eserde, figürü daha az parçalama deneyimi sayesinde ve paletinde biraz daha renk ve gün ışığı ekleyerek hedefine başarıyla ulaştı. Kübistler daha izleyici dostu eserler yapmayı öğreniyorlardı (Farthing, 2012:390).

Resim 8 : Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, 1911, Yağlıboya, 90x70 cm.



Örneğin Picasso'nun “Pipo İçen Adam” adlı resmini değerlendirdiğimizde pipo içen adamı bulabilmenin oldukça güç olduğunu söyleyebiliriz. Adamın piposu ve bıyığı açıkça görülmüş bile olsa resmin diğer bölümleri bilmece gibidir.

Okunaklılığın daha etkin olması gerektiğini düşünen Braque ve Picasso, eserlerinde tuval üzerine gazete, renkli kağıtlar, kitap sayfaları ve parça kumaşlar ve nota portreleri yapıştırma gibi koşullarla bu amaçlarını uygulamayı denemişlerdir. Bu denemeleri zamanla gerçek kolaj uygulamalarıyla, sürrealist, dadaist, ve pop art çalışan sanatçılar tarafından eserlere çeşitli türden malzeme ve artıklar yapıştırma,

ekleme niteliğiyle farklı bir önem kazanmıştır. Picasso tarafından üretilen “Klarnetli Adam”, Braque’ın “Mandora” çalışması ve Juan Griss’e ait “Pablo Picasso’nun Portresi” adlı yapıtları analitik kübizme örnek eserlerdir (Kınay, 1993:234).

Resim 9: Juan Griss “Pablo Picasso’nun Portresi” 1912, Tuval üzerine yağlıboya, Chicago sanat Enstitüsü



Analitik kübizm, akıldan eşyanın etrafında dolaşır ve görülen formları akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi mümkün olduğu kadar objektif olarak tasvir etmek ister, diğer taraftan resmi müstakil bir organizm olarak görür. Bu organizm, tabiattaki şekil emarelerinden subjektif olarak bir seçme ile zuhur eder. Böylece objektiflik ve subjektiflik organizmin karakterini teşkil eder ve eşya ile resimden birini tercih etmek zoru hasıl olunca resim lehine karar veren sanatçı bu seçme ile kübizmin üçüncü devri olan “Sentetik Kübizm” içine girmiş olur (Turani, 1960:77).

Resim 10: Georges Braque, “Keman ve Testi”, 1910, Fransa, Tuval üzerine yağlı boya, Basel Kunstmuseum



Picasso ve Braque’ın uygulamalarıyla birlikte kolaj olarak isimlendirdiğimiz teknik ortaya çıkmıştır. Böylece nesne ve resim arasında bir seçim yapma gereği duyan Picasso ve Braque, resmi seçerek kolaj adı verdiğimiz teknik ile sentetik kübizme adım atmıştır (Şener, 2010:41-42).

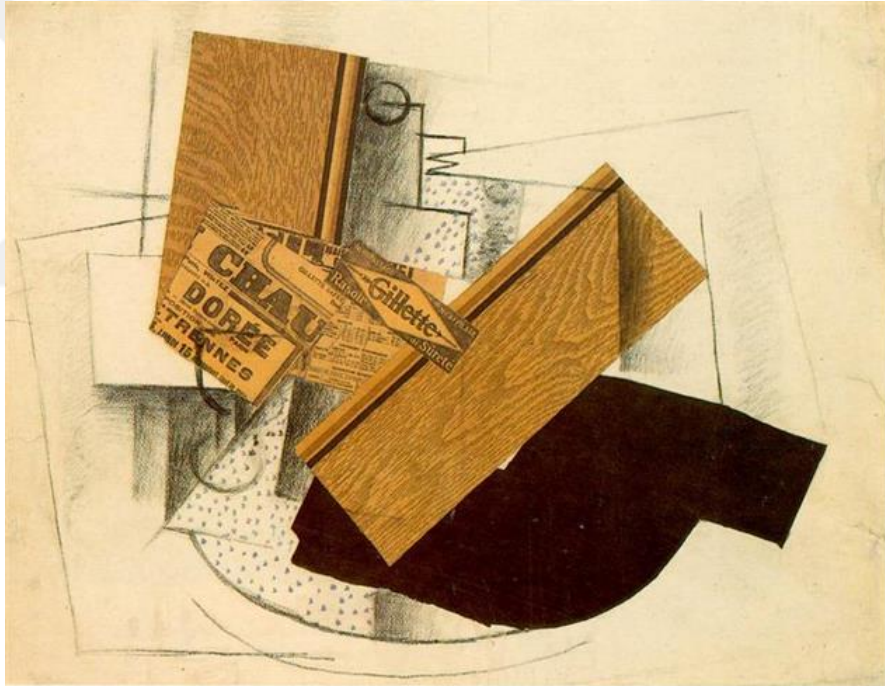
4.2.2. Sentetik Kübizm Aşaması (1912-1914)

1912 ve 1914 yılları arasında, Léger’nin renk kullanımıyla Picasso ve Braque’ın kolaj tekniğinin birleşmesi, değişimin zeminini hazırlayarak akıma duyulan ilginin artmasına yardımcı olmuştur. Kübizmin “sentetik” olarak bilinmeye başlaması aşaması, görme biçimlerinden çok strüktür oluşturma ve tasarım süreçlerine odaklanmıştır. Bu yapıtlarda renk daha güçlü bir rol üstlenmiştir. Şekiller daha parçalanmış ve düzlemsel olmaya devam ederken daha büyük ve dekoratif bir hal almışlardır. Kolaj hakkında ön fikir elde etmek için genelde gazete kağıtları ve

giysi parçaları gibi malzemeler tuvale yapıştırılmıştır. Farklı dokular keşfedilerek tek bir yapıtta farklı üslup “sentezlerinin” veya kombinasyonlarının kullanılmasıyla daha önce elde edilenden daha yoğun bir vurgu elde edilir olmuştur (Farthing, 2012:390).

Şair Guillaume Apollinaire (1880-1918) bu bağlamda sentetik kübizmi şöyle ifade eder: “görülen gerçeklikten alınan öğelerle değil de, tümüyle sanatçı tarafından yaratılmış ve sanatçı tarafından kendilerine güçlü bir gerçeklik verilmiş öğelerle yeni bütünler resmetme sanatıdır” (Apollinaire, 1996:23).

Resim 11: Georges Braque, “Masada Jilet Natürmort”, 1914, Karakalem, Hamur Kağıt ve Guaj, 48x62cm, Paris Ulusal Modern sanat Müzesi



George Braque’ın Masada Jilet Natürmort adlı eseri kübizmin analitik ve sentetik aşamaları arasındaki farkı açıkça ortaya koymaktadır. Çizilmiş, boyanmış ve yapıştırılmış kağıt öğelerle yapılan eser, kolaj simyasının ve dönem sanatçılarının atıkları güzel ve devrim yaratan imgelere dönüştürme yeteneğinin mükemmel bir örneği olmuştur. Bir tıraş bıçağının sarılı olduğu kağıt, trompe l’oeil meşe süpergelik ve füzenle çizilmiş bazı serbest çizgiler, tanıdık gelen ancak müzik kadar soyut olan

bir imge üretecek şekilde beyaz bir yüzey üzerinde bir araya getirilmişlerdir (Farthing, 2012:390).

Sentetik kübizmde artık söz konusu olan görülen, bilinen doğa biçimleri değil, soyut düşünsel alan olmuştur.

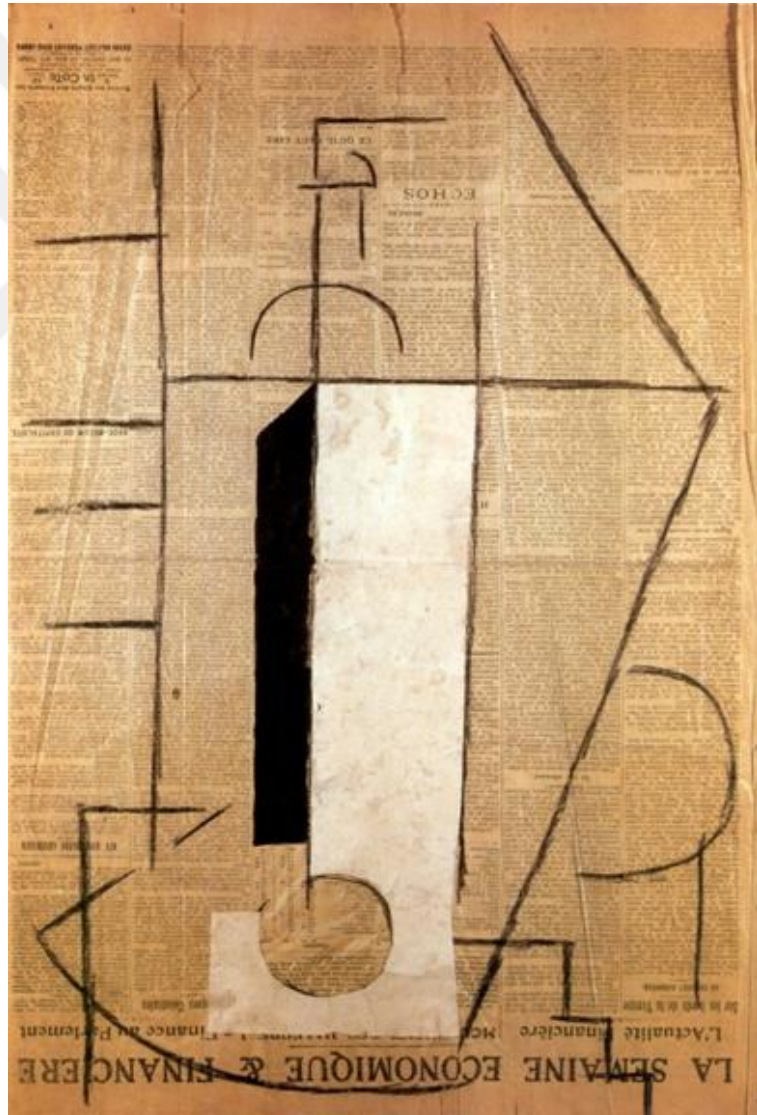
Resim 12: Picasso, “Gitar”, 1913, Kağıt üstüne kesip yapıştırılmış gazete, Duvar Kağıdı, Kağıt, Mürekkep, Tebeşir, Füzen ve Karakalem, 66.4 x 49.6 cm, Moma Müzesi



Analitik Kübizm’de parçalara bölünerek etrafında dönülür gibi bir izlenim yansıtan nesne, Sentetik Kübizm’de ise, tuvale taşınmaya başlamıştır. Picasso ve Braque 20. yüzyılın ilk yarısı itibarıyla ve o ana kadar sanatta kabul edilmiş estetik değerleri bir kenara kaldırmış ve günlük yaşam malzemelerini yüzeylerin oluşumlarında kullanmışlardır. Nesnenin resmini yapmak yerine direkt nesnenin

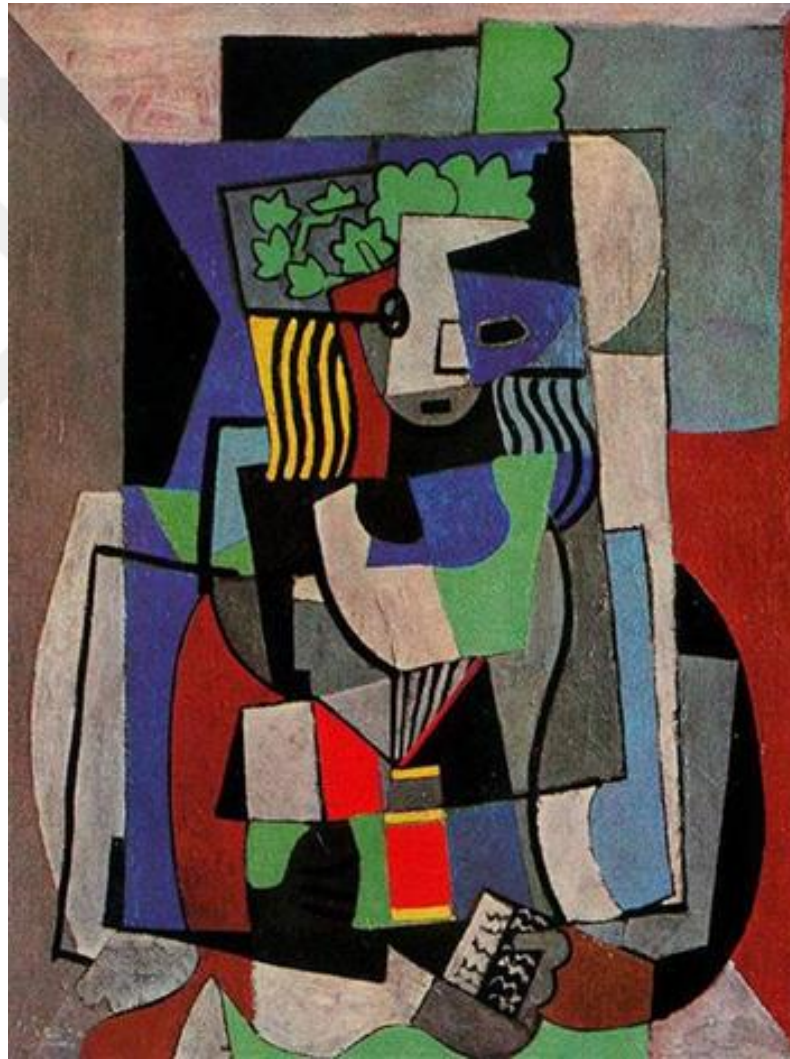
kendisini tuvalin yüzeyine taşımışlardır. Amaçlanan, nesne ve mekân yanılsamasını ortadan kaldırarak ve günlük yaşamın kullanım nesnelerini, sanat nesnesine dönüştürmek olmuştur. Picasso'nun "Gitar" adlı eseri (Resim 12) buna ilk örnek olarak gösterilebilir (Atakan, 2008: 25).

Resim 13: Pablo Picasso, "Masada Şişe", 1912, Kağıt üzerine Füzen ve Gazete, 62x47,5 cm, Paris Picasso Müzesi



“Var olan nesnelerin düzeni, doğal olarak kavranan nesneleri değil, zihinsel alanda biçimlenen nesneleri içerir.”(...) “Öznel sentez, sentetik kübizmin önemli bir temsilcisi olan Georges Braqu’ın “ressam form ve renkle düşünür” ibaresi ile örtüşür” (Öndil, 2002:16

Resim 14: Pablo Picasso, “Kız Öğrenci”, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, Douglas Cooper Koleksiyonu



Picasso, nesne ve uzamın birlikte kurgulanması, sentezlenmesi ve dış dünya gerçekliğinden uzaklaşmasını şöyle ifade etmektedir:

“Biz sadece realiteyi azletmedik, artık realite nesnede de değildir. Biz resmin gözü şaşırtmasını istemedik, zihni şaşırtmasını istedik. Eğer bir parça gazete kağıdı bir şişe olabiliyorsa, bu bizim gazete ve şişeyi birlikte bağlantılı olarak düşünmemizi sağlar.” (Tansey&Kleiner, 1996; Öndin, 2002 : s.16’daki alıntı).

Resim 15: Picasso, “Gazete ile Öğrenci”, 1913, Kolaj, Karto üzerine yağlıboya, 59.5 x 73 cm, Özel Koleksiyon



Guillaume Apollinaire’ın Orpheuşçu kübizm olarak adlandırdığı sentetik kübizm nesnenin öznel sentezini ortaya koyar. Tuvale yansıyan, soyut-düşünsel alanın biçimlendirdiği doğadır ki bu Kant’ın özne-nesne anlayışı ile örtüşür. Zira Kant’a göre, duyu verilerini anlamlı hale getiren salt aklın kendisinde mevcut olan a priori, eş deyişle

salt formların birlikteliği nesneyi oluşturur. Bu nedenle nesneyi algılamamız için duyu verileri yeterli olmayıp, bu duyu verilerinin zihin tarafından sentezlenmesi gerekir ki bu da zihinde mevcut olan salt formlar (zihnin kategorileri) sayesinde gerçekleştirilir. Sentetik kübizmde de nesne, Kant'ın objelerin biçimini öznenin zihnindeki tasarım ile ilişkilendirmesi gibi, sanatçının zihinsel alandaki sentezi olarak ortaya çıkar (Öndil, 2002:17).

Kübizmle ilgili kuramsal çalışmalarıyla dikkat çeken galerici Daniel-Henry Kahnweiler'in (1884-1976) ifadesi şöyledir:

“Çözümleyici betimleme yerine, ressam isterse, bu şekilde nesnenin sentezini de yaratabilir, ya da Kant'ın sözleriyle “çeşitli kavrayışları bir araya getirip onların bir algıdaki çeşitliliğini kavrayabilir (Harrison&Wood, 2011:240).

Resim 16: Pablo Picasso, “Pipolu Adam”, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 90 cm, Chicago Sanat Enstitüsü



Braque ve Picasso yakın arkadaş olup 1909'dan 1914 yılına kadar birlikte çalıştılar. Kübizmin gelişmesi bu yakın işbirliğinin eseri idi. Picasso aralarındaki birliği "evlilik", Braque ise "İpleri birbirine dolanmış iki dağcı gibiydik" şeklinde tanımlamıştır. Picasso ve Braque, 1907-1912 yılları arasında "Analitik" kübist resimler olarak nitelendirilen çalışmalar yaptılar. Doğal formlar geometrik şekillere, özellikle silindire, kare ve konilere indirgenmişti. Onlar doğada üç boyutlu olan nesneleri, iki boyutlu olan tuvalde çizebilmenin çarelerini araştırıyorlardı. Onların arayışı gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi gösterilmesi niyetiydi. Görünen nesneleri, geometrik biçimlere böldüler, yeniden yarattılar. Işık ve gölge oyunlarını bırakıp, "görünmeyenin" peşine düştüler. Gerçekliği yakalayabilmek için, sanki çevresinde dolaşıyorlarmış gibi, birkaç bakış açısından, cepheden, yandan, üstten, alttan bakarak aynı imge üzerinde göstermişlerdir. Ayrıca eşyayı, derinliği olan geometrik şekiller içinde görme esasına dayanmışlardır. Nesnelere dördüncü boyut olarak "zaman" kavramını katmayı denemişler, biçim sorununu ön plana alıp rengi ikinci plana atmışlardır. Braque'ın 1910 tarihli anıtsal natürmordu "Keman ve Testi" bu çabayı gösteren iyi bir örnektir (Öztürk & Kozoğlu, 2013:12).

Resim 17: Pablo Picasso, "Masada Gitar, Şişe, Meyve Tabağı ve Bardak", 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, Heinz Berggruen Koleksiyonu



Kübizm, savaşlardan yoğun ve derin bir şekilde etkilendi. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yoğun enerjisini yitirmiş, aralarında Braque'ın da olduğu bazı sanatçılar savaş sırasında ciddi yaralar almışlardır. Savaşın başlaması Braque ve Picasso'nun yaptığı işbirliğinin sona ermesine işaret ediyordu. Birinci Dünya savaşından, pek çok sanatçının cepheye gittiği İspanya İç savaşı ve İkinci Dünya savaşına kadar üç savaş dönemi atlatıldı. Sanatçıların gördükleri dehşet eserlerinde kendilerini göstermeye başladı ve özellikle Leger ile Braque 1918'den sonra üsluplarını ciddi şekilde değiştirdiler (Öztürk & Kozoğlu, 2013:14).

4.2.3. Pablo Picasso (1881-1973) Algısında Geometrik Anlatım

Pablo Picasso 1907 yılında, bilinen ilk kübist resim çalışması olarak yapılmış olan “Avignonlu Kızlar” (Les Femelles d'Avignon) isimli eserini sergilemiştir. En az üslubu kadar sıra dışı ve radikal olarak kabul edilen eserin konusu Picasso'nun Barselona'da Calle Avinyo' daki bir genelevden aklında kalanları aktarması ile oluşmuştur. Resmi ilk kez görmeye gelen şair ve eleştirmen olan Guilleme Apollinaire (1880-1918), André Derain (1880-1954), George Braque (1882-1963) ve Henri Matisse (1869-1954) Picasso'nun bu eserini yadsiyarak vermiş oldukları ilk tepkide “bir tür şaka” olduğunu düşünmüşlerdir. Fakat bu resim sanat dünyasında kübizme şekil vermiş, kolaj tekniğini öne çıkarmıştır. 20. yüzyıldaki diğer önemli sanat akımlarının birçoğunu etkilemiş olan bu resmin kabullenmesi otuz yıldan fazla bir zaman almıştır (Farthing, 2012:388).

Jean Metzinger (1883-1957) Sanat ve Kuram (Harrison&Wood, 2011) adlı kitapta “Resim Üzerine Not”olarak yer alan yazısında Picasso ile ilgili olarak şunu ifade eder:

“Cézanne bize ışığın gerçekliğinde yaşayan biçimleri gösterdi, Picasso bize onların zihin içindeki gerçek yaşamlarının maddi bir değerlendirmesini getiriyor – özgür, hareketli bir perspektif sunuyor, dahi matematikçi Maurice Princet'nin bir geometri türetmesini sağlayan bir perspektif.”

Afrika sanatı Picasso için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Picasso “Avignonlu Kızlar” resminde, Dogon kabilesi töreninden masklarda görülen soyut formlarla imgeler kullanmıştır. Afrika sanatı etkisi Picasso üzerinde kübizmin doğmuş olduğu 1907'den 1909'a değin sürmüştür. Avignonlu Kızlar, imgenin

parçalanması yoluyla kübist akım orfizmin, rayonizmin ve fütürizmin önünü açarak; geometriyi öne çıkararak süprematist ve konstrüktivist sanatı şekillendirmiş; kolaj kullanımıyla dadaizm, sürrealizm ve pop art’a öncülük etmiş; ve son olarak derinliği olmayan düzlemleri kullanarak soyut ekspresyonizmin yolunu açmıştır (Öztürk & Kozoğlu, 2013:23).

Picasso, entelektüel bir yaklaşımla, yapıları analiz etmek ve yeniden yaratmak için biçim bozmaya başvurmuştur. Sonuç olarak ortaya dünyayı daha önce hiç bilinmeyen bir şekilde betimleyen resimler çıkmıştır. Gri, siyah, mavi, yeşil, ve toprak boyasının farklı tonlarını kullanarak, nesneleri karmaşık ve bir kaç açıdan görünecek şekilde birbiri üzerine bindirilmiş opak ve saydam tabakalar halinde betimleyerek sade ve kaba görüntüler elde etmiştir. Bu donuk, derinliği olmayan resimlerde doğal formlar geometrik şekillere, özellikle de silindir, kare ve konilere indirgenmiştir (Farthing, 2012:388).

1907’nin yaz aylarında, Avignonlu Kızlar resmi henüz bitmeden Picasso Paris’teki Muséed’ Ethnographie’de du Trocadero’yu ziyarette bulunmuş buradaki Afrika ve Okyanusya koleksiyonlarını görmesi tuvalindeki betimleme tarzını değiştirmesine yol açmıştır. Bu ziyaret, sanatçı üzerinde bir etki yaratmıştır: “[o masklar] büyülü şeylerdi... Her şeye karşıydılar – bilinmeyen, müteavi ruhlara karşıydılar... Ben de her şeye karşıyım” söyleminde bulunmuştur. (Öztürk & Kozoğlu, 2013:23).

Resim 18: Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, New York Modern Sanatlar Müzesi



Avignonlu Kızlar resminde figürlerin çizimi, yön farklılıkları, kompozisyon, oranlama açısından formüle edilmiş ve tam yerinde olmuştur. Yüzlerde ve figürlerdeki değişim evrelerinin izlenmesi hazırlık çalışmaları ve eskizlerin yardımı ile kolay olmuştur. İnsanlığın ilk görüşlerini hatırlatan başlar; geometrik bir ovallikteki Afrika maskeleriyle, göz çukurlarının boşluğu ve gözlerin Mısır tarzında profilde cepheden görünmeleri gibidir. Vücutlarda, kesin planlarla geometrik formlarda parçalanma görünmektedir. Eğrilerden doğrulara tıpkı bir kristalin keskin çizgilerine benzer şekilde konumlandırma mevcuttur. Biçimlerde kompozisyon üzerinde genelleme mevcuttur. Kompozisyon kurgusunda basitleştirilmiş büyük çizgiler yer almıştır; bu çizgilerin aynı zamanda kontur işlevi yok olmuştur. Bu çizgiler içinde figürler ve kumaşların aynı nitelikte, parçalara bölünmüş bir tek prizmanın sınır çizgileri işlevindedir. Figürler resim alanında kaynaşmış; fon ise, figürlerle aynı yapıda bulunmaktadır. Bunların hepsi tek bir bütünün parçalarıdır. Tablodaki bu bütünlük, katı cisimlerin ve onları çevreleyen şeyin karşılıklı etkisinden oluşmaktadır ve onları çevreleyen bu şey de bir boşluk değil, vücutlar kadar canlı bir gerçektir. Varlıkların artık tablo alanında tek bir ritme uyacağı tek kuvvet alanı yoktur. Resimdeki denge kendi dengesidir, sadece figürlerin değildir ve kararlı bir şekilde hacimliliği ve rölyefi bir kenara iter. Resimde öyle bir izlenim vardır ki, kristalin kesik küçük yüzeyleri tuvalin planından başlayarak ileriye, yani bize doğru fırlıyormuş gibi görünmekte ve sanki biz tablonun içine girmişiz gibi etkisi vermektedir. Yüzlerin üzerinde bulunan tarama çizgi, pembe veya kiremit rengi boyalardaki bazı nüans planların birbirine bakarak ileri kaydığını göstermektedir. Bu resim üzerinde yapılmış olan ilk incelemelere göre Picasso'nun kompozisyonda esin kaynağı, Cezanne ve onun "Banyo Yapanlar" tablosudur. Fakat Cezanne'nin girişimini daha ileriye, gerçek bir nitelik değişimi elde edecek kadar ileriye taşımıştır: Öncelikle doğal şekillerden tamamen kopulması, daha sonra temel unsurların direkt gerçekten çıkarılmamış bir anlatış içinde yaratılmış olan insan tiplerinin sonunda kurmuş olduğu planlar ile göz sürekli tuval yüzeyine çekilmiştir. (Garaudy, 59; Sezer, 2009:s.297'deki alıntı).

Picasso'nun en tanınmış eseri Paris Dünya Sergisindeki İspanyol pavyonu için yaptığı anıtsal duvar resmi, Alman ordularının Guernica kasabasını bombalanmasını gösterdiği "Guernica" dır.

“Bir sergisi sırasında kendisine, “Bu resmi siz mi yaptınız” diye soran bir Alman generaline, “Hayır, siz yaptınız” cevabını vermiştir” (K:16, (Öztürk & Kozoğlu, 2013:23).

Picasso en üretken sanatçı olarak bilinir. Guinness Rekorlar Kitabı’na göre, toplam resim 100,000 baskı, 34,000 kitap resmi ve 300 heykel ve birçok seramik ve çizim üretmiştir. Mavi dönem, sanatçının hüznün ve melankolinin resimlerinde ağır bastığı dönemidir. Sanatçı bu dönemde sokakta yaşayan insanları, körleri, dilencileri, sakatları ve serserileri çizerek mavi rengi neredeyse tek renk olarak kullanmıştır. 1902 tarihli Melankolik Kadın, 1902 tarihli Mavi çıplak, 1903 tarihli Yaşam, 1903 yılına ait Trajedi ve İhtiyar Kör, Gitarist ve Ütü Yapan Kadınlar bu dönemdeki yapıtlarından bazılarıdır. Pembe dönemi ise sanatçının mavi döneminde olduğu gibi resimlerinde pembe ve tonlarını kullandığı dönemidir. Picasso, bu dönemde rengi kullanmaktan çok desen ve çizgi kullanmaya önem verir. Çiçek Sepetli Kız ve Sirk Cambazları ve Avingonlu Kızlar bu dönemde yapmış olduğu yapıtlarındandır.

1906 yılının sonuna doğru Picasso’nun resmindeki yumuşak yuvarlak konturlar yerlerini sert açılı cisimlere bırakmıştır. Hassas gül rengi, soluk sarı ve açık yeşil yerine, masif biçimler kurşuni beyaz, gri ve karayla ağırlık kazanmıştır. 1908 yılında ise arayışını sürdürerek, bu kez ortaya çıkan sorunları tek tek çözmüştür. Biçimin açıklanması gibi en önemli şeyle başlamıştır. Üç boyutlunun temsili ve onun iki boyutlu bir yüzey üzerindeki uzamdaki konumu gibi (Harrison&Wood, 2011).

Böylece Picasso Kongo heykellerini andıran figürler ve en basit biçime sahip natürmortlar çizdi. Onun bu eserlerdeki perspektifi Cézanne’inkine benzer. Işık hiçbir zaman chiaroscuro aracılığıyla biçimi yaratma aracından başka bir şey değildir, çünkü bu dönemde 1907’deki o biçimi çizim aracılığıyla yaratmaya yönelik başarısız girişimi tekrarlamadı. Bu resimler için kimse “ışık şu ya da bu yönden geliyor” diyemez, çünkü ışık tümüyle bir araç haline geldi. Resimler neredeyse tek renkli; tuğla kırmısı ve kırmızı kahverengi, genellikle gri ya da gri yeşil bir zeminle, çünkü rengin sadece chiaroscuro olması düşünülüyordu (Harrison&Wood, 2011).

4.2.4 George Braque (1882-1963) Algısında Geometrik Anlatım

1908 yılının yaz aylarında, Braque, Fransa'nın güneyindeki L'Estaque kasabasına gitti ve burada, aralarında analitik kübist üslupla yapılmış resimlerin de bulunduğu bir grup manzara resmi de yaptı. Sanat tüccarı Daniel- Henri Kahnweiler bu resimlerden etkilenecek hem Braque'ın hem de Picasso'nun eserlerini desteklemeye karar verdi. Resimleri daha büyük sanat kitlelerine ulaştırmak ve insanlar arasında bilinir hale getirmek için Kahnweiler, Kasım 1908'de, Paris'teki galerisinde (Galeri Kahnweiler'de) bir sergi düzenledi. Sergide, Braque'ın yaz resimlerinden biri olan L'Estaque'daki Ev de (solda) bulunuyordu. Sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles de sergiye geldi ve ardından Gil Blas dergisinde yayımlanan, "kübizm" terimini kullandığı yazısında Braque'ın eserlerini kötü bir şekilde eleştirdi. Makalesinde sanatçıyı her şeyi geometrik şekillere ve küplere indirgemekle suçluyordu (Farthing, 2012:389).

Jean Metzinger'in (1883-1957) "resim üzerine not" da yazdığı ifadesiyle Braque'ın " resmettiği şey ister bir yüz ister bir meyve olsun, bütünsel imge zaman içinde ışıltıyor; resim artık uzamın ölü bir parçası değil. Ana bir hacim fizyolojik olarak uyuşan kütlelerden doğuyor. Ve bu mucizevi dinamik sürecin, sıcak ve soğuk tonlarının esnek olmayan iki katlı ilkesine dayanan bir renk şemasında akıcı konturpuanı var" (Harrison&Wood, 2011).

Braque'da Picasso gibi hacimlerin iç içe geçtiği portreler, manzaralar, natürmortlar çizmiştir. Onlar iki boyutlu (en ve boy) olan tuvalin yüzüne doğada üç boyutlu (en, boy, derinlik) olan nesneleri çizebilmenin çözümlerini araştırmışlardır. Bu, yeni bir problem değil; tüm resim sanatının sorunu olmuştur; fakat o zamana kadar, derinlik izlenimi perspektif aracılığıyla verilebiliyordu. Tablo esasında dümdüz bir yüzeydir. Biçimleri tuvalin üzerine kademeli sıralayarak üst üste yerleştirmişlerdir. Onların amacı gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi göstermek olmuştur. Picasso ve Braque 1908'den önce, birbirlerinden bağımsız olarak, benzer anlatım yöntemleri üzerinde çalışmışlardır. 1909'dan itibaren Bağımsızlar Salonu'nda, sonraki yıllarda da Sonbahar Salonu'nda Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) ve Fernand Leger (1881-1955) gibi sanatçıların bu tarzda resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır. 1911'e doğru Braque ve Picasso için nesneleri kat kat açıp saydam küçük yüzeylere

bölmek, kenar çizgilerini kırmak, gerçek bir oyun haline gelmiştir; o kadar ki, neyin resmini yaptıklarını anlamak giderek zorlaşmıştır.

4.2.5 Kazimir Malevich Algısında Geometrik Çözümleme

Kazimir Malevich (1879 –1935), 1912’den sonra çeşitli tarzları birleştirip yeni bir anlatım yakalamaya çalıştığı denemelerine devam etmiştir. Bu dönemde Kübizmi kişisel bir tutumla yorumlarken, aynı zamanda hız ve devinim kavramlarına dayanan Fütürizm akımıyla da ilgilenmiş ve bu iki tarzı birleştirerek yeni bir sonuç elde etmiştir. Yani Kübizm ve Fütürizm akımlarından etkilenecek geometrik soyut ifade biçimi olan Süprematizm akımını Rusya’da başlatmıştır. İlk defa Gençlik Birliğinin 1921 yılında düzenlediği sergide gösterilen *Oduncu* (1912) [Resim..], *Çavdarları Toplanması* (1912) [Resim...] Maleviç’in sanatında dekoratif ilkelci sanattan Kübo-Fütürizm (Kübik-Gelecekçilik) olarak adlandırılan tarza geçtiğini gösteren çalışmalardır (Eroğlu, 2008:40).

Oduncu resminde görülen figürün ana çizgilerinin kıvrımlı ve hacimli düzlemlere dönüştürülmüş olmasıyla birlikte parlak renklerin ve zıt tonların kullanılması daha belirgin bir hale gelmiştir. Bu düzlemlerin oluşturduğu hacim duygusu, dengeyi bu düzlemlerin birbirleriyle çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmeleriyle sağlar. Eserdeki açık ve koyu alanların rastgele yan yana gelmeleri sonucunda, herhangi bir biçimlendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanılmadığı da görülmektedir. Belki de bu yöntem Léger’nin bazı resimlerinin etkisi sonucunda Çözümsel Kübizmin izlerini taşımaktadır (Lynton, 1991:77).

Resim 19: Kazimir Malevich, “*Oduncu*”, 1912-13, Tuval üzerine yağlıboya.

94x71.5cm, Amsterdam Stedelijk Müzesi.



Resim 20: Kazimir Malevich, “Çavdarları Toplanması” 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 72x74.5cm, Amsterdam Stedelijk Müzesi.



Maleviç'in bu dönem çalışmalarında arka plan öne doğru boşaltılmıştır ve perspektif çizgisi önceki dönem çalışmaları gibi yüksektir. Sade konik formlardan oluşan figürler metalik bir görünüm verecek şekilde renklendirilmişlerdir. Resimdeki zaman kavramı işin gösterimi ile anlatılmıştır ve figürler durağan bir görünüm vermektedir. Maleviç'in resimlerinde Cézanne'ın prensiplerinin uygulanmasıyla başlayan geometrik araştırmaları İtalyan Fütüristlerinin devingenlik ilkesini birleştirmesi ile eserlerinde gittikçe artan soyutlamacı bir tutuma varmıştır. Bıçak Bileyici (1912-13) [Resim...] ve Kovalı kadın (Kovalı Köylü Kadının Dinamik çözümlemesi) (1912) [Resim...] adlı yapıtlarında devingenliğe yapılan vurgu kendini gösterir. Sanatçının Kova ve Çocuklarıyla Köylü Kadın ve ondan üç ay sonra yapılan Kovalı Kadın resimlerini karşılaştırdığımızda ilk resimdeki katı kübik yapı ikincisinde sadece formların dinamik düzenlenmesinde kullanıldığını görürüz. Bu sanatçının çok kısa süre içinde geçirdiği baş döndürücü değişimi göstermektedir (Neret, 26; Eroğlu, 2008 s.42'deki alıntı).

Resim 21: Kazimir Malevich, “Bıçak Bileyici”, 1912-13 Tuval üzerine yağlıboya, 79.5x79.5cm. Yale Üniversitesi New Haven Sanat Galerisi.



Resim 22: Kazimir Malevich, “Kovalı Kadın” Dinamik çözümleme, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 80.3x80.3cm, New York Modern Sanat Müzesi.



Klasik sanat eserlerindeki figürlerin anlamsal ya da kompozisyon içerisindeki dizilişlerinin çözümlenmesi gibi çeşitli yöntemler yerine nesnesiz sanata giden yolda genel olarak sanatçının geçtiği yol değerlendirilerek, önceki eserler bir çeşit önsöz gibi okunarak bir sonuca varılabilir. Bu önsöz içerisinde dönemin birçok baskın sanat akımlarının izi sürülebilse de burada önemli olan Maleviç'in bu akımların hiçbirine körü körüne bağlı olmadığı, onlardan birine saplanıp kalmadığıdır. Araştırmacı Neret'nin, Maleviç'in Kübizm'e olan ilgisini incelerken söylediği sanatçının ilişkisi olan tüm akımlar ile olan ilişkisi için geçerlidir; "Maleviç en Kübist dönemde bile, renkleri analize kurban eden, paletlerini sönük renklerle sınırlandıran Braque ve Picasso'ya mesafeli durmuştur... Maleviç, Ukrayna sanatının renk dolu Slav geleneğinin mirasçısıdır" ve yazar birçok açıdan Maleviç'i Fransız sanatçı Léger ile benzerlikler taşıdığını tespit etmektedir; "Sadece Maleviç ve Léger, hem Picasso ve grubunun tek renkli gitarlarını, hem de Marinetti ve grubunun dinamik duyarlılığını ret ederek bu ayrımı aşmışlardı [Resim..] " (Neret, 29; Eroğlu, 2008 s.43'deki alıntı).

Resim 23: Fernand Leger, "Mavili Kadın", 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 131x99cm, Bilot Fernand Leger Ulusal Müzesi.



Maleviç, 1913 sonlarında Braque ve Picasso'nun Sentetik-Kübizm çalışmalarından etkilenerek bunu kendi anlayışı ile birleştirip ortaya yeni sonuçlar çıkarmıştır. Soyut düzenlemeler halindeki resimlerin küçük detaylarında gerçeği çağrıştıran parçalar, birbirleri ile alakasız bir şekilde kullanılmışlardır (Eroğlu, 2008:48).

Resim 24: Kazimir Malevich, “Tramvay Durağındaki Kadın”, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 88x88cm, Amsterdam Stedelijk Müzesi.

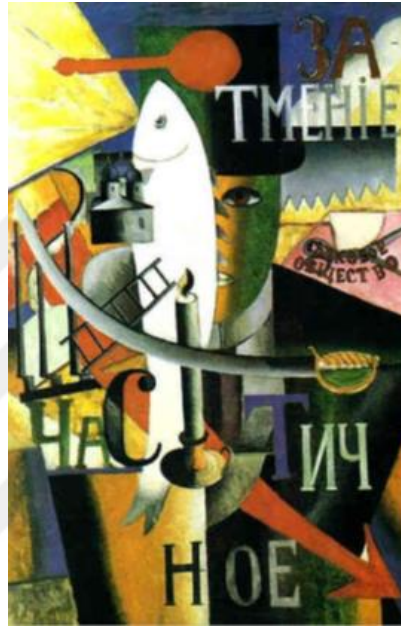


Maleviç Bireşimsel Kübizm aracılığıyla değişim sağlamıştır. Araştırmacı Lynton (1991:77-78) bu bireşimi şöyle açıklar;

“Moskova’da bir İngiliz adlı tablosundaki figür Oduncu’daki dille resmedilmiş, ancak balık, yanan bir mum, merdiven, süngüler, kılıç, kilise

gibi birbiriyle ilgisi olmayan betimlemelerin ve bölünmüş sözcüklerin arkasına yarı gizlenmiş bir biçimde yansıtılmıştır.” Lynton (1991:77-78)

Resim 25: Kazimir Malevich, “Moskova’da bir İngiliz”, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 88x7cm, Amsterdam Stedelijk Müzesi.



Maleviç’e göre, Kübizm incelenirse resimsel enerjinin ikincil önemde olduğu görülür. Kübistlere göre nesnenin özü, amacı, duygusu ya da bütünlüğü gereksizdir. Maleviç tahmin edeceğimiz üzere bunun dışında ayrıca nesnenin kendisinin de dışarı çıkartılması gerektiğini savunur. Maleviç’e göre Kübizm’in çeşitli iyi yanları vardır. Bunlardan biri uyumsuzluğun enerjisinde saklı olan sezgisel duyguyu ortaya çıkarmasıdır. Bu özelliği Maleviç kolaj ya da kolaj benzeri çalışmalarında çokça kullanmıştır. Hatta bu yüzeylerin karışıklığını oluştururken kullandığı tek renkli yüzeyler Siyah Karenin habercisi olarak kabul edilebilirler (Eroğlu, 2008:62-63).

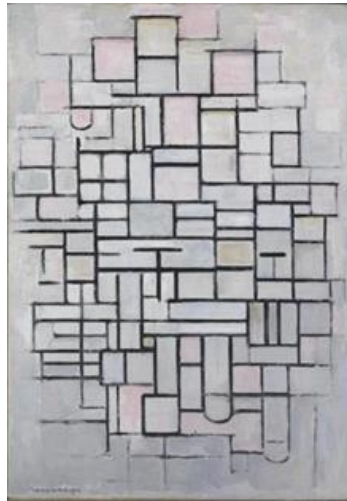
4.2.6. Mondrian ve Geometrik Kurgu

Hollandalı Mondrian (1872-1944) ve Theo Van Doesburg, Neoplastizim akımının ve De Stijl adını verdikleri derginin kurucusu olarak başlangıçta kübizm etkisinde soyutlamalar yapmıştır. Kübist soyutlamaları uygularken görünenin ötesine taşımış ve resim çalışmalarında dikey-yatay çizgiler egemen olmuştur ve adını

vermiş olduğu Yeni Plastik resim anlayışına yönelmiştir. Wassily Kandinsky'nin de resimlerinin sergilenip ve daha sonra hepsinin imha edildiği Nazilerin “yoz sanat” sergisinin ardından çalışmalarını Amerika'ya göç ederek orada sürdürmüştür. Mondrian'ın resimlerinde yatay veya dikey siyah çizgilerle, beyaz yüzeyler, mavi, kırmızı, sarı gibi temel renkler kullanmış ve bunların dışında başka bir öge kullanmamıştır (Sabahat, 2012:55).

1911'in civarında, Kübizm Hollanda'da uygulandı ancak esasen Sembolist bir varyasyon ya da sadece dekoratif bir şekilde uygulandı. Mondrian hem temsili olmayan, hem de anlam taşıyan yeni bir sanat arayışındaydı. Tamamen taze ve bilinmeyen bir şey bulmaya can attı. Her ne kadar Lahey'deki okul geleneğine dayansa da, uluslararası gelişmelere her zaman çok ilgi duyuyordu. Stedelijk'te 1911'deki Kübist sergisi bir ilhamdı. İsteddiği sanatsal atılımı başarıyla tamamlayacak olursa, Paris'e gitmesi gerektiğini fark etti. Ocak 1912'de Kübizmi keşfetmek için Paris'e taşınmıştır. 1914'te Paris'te son iki yıl yaptığı on altı kompozisyonla geri döndü ve bunları The Lahey'deki Walrecht galerisinde sergiledi. Hollandalı sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Mondrian tamamen kendi stilini bulduğunu ortaya koymuştur. Picasso için Kübizm hem kamuoyunda hem de diğer sanatçılarla oyun oynamak için yenilik ve macera için çabucak ortaya çıkan bir yöntemdi. Mondrian, sanatın ve güzelliğin özüne ulaşabilmek için renk ve çizginin kullanılması yoluyla kübizmi daha ciddiye aldı (Gemeent Museum, 2018).

Resim 26: Piet Mondrian, “Kompozisyon No. IV”, 1914, Gemeent Müzesi



Bir kuramcı ve yazar Mondrian, sanatın doğanın altında yatan maneviyatını yansıttığına inanmaktaydı. Doğa ve evren yöneten kuvvetler dengesi içindeki mistik enerjinin özünü ortaya çıkarmak için tablolarının konularını en basit unsurlara indirgemıştır. Dünyanın temsillerini, temel zorlayıcı kuvvetleri temsil eden temel dikey ve yatay unsurlara, yani pozitif ve negatif, dinamik ve statik, eril ve dişiliğe damıtmayı seçmiştir. Kompozisyonlarının dinamik dengesi, gördüğü şeyi bu güçlerin evrensel dengesini yansıtmaktadır. Modern sanat için tek vizyonu, sanatsal tarzının geleneksel sunumdan soyutlamaya kadar metodik ilerlemesinde açıkça gösterilmiştir. Resimleri mantıklı bir şekilde gelişir ve aydınlık, İzlenimcilik ve en önemlisi Kübizm gibi çeşitli modern sanat hareketlerinin etkisini açıkça ortaya koymaktadır (The Art Story, 2016).

Resim 27: Piet Mondrian, “Renk Düzlemleri Oval Olarak Kompozisyon 1”, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 107.6 x 78.8 cm.



Mondrian ve De Stijl sanatçıları, sanatsal alanda evrensel bir uyumun ütopyik idealini ifade etmek için soyutlamayı ve soyutlama paletini savunmuştur. Mondrian, temel formları ve renkleri kullanarak, modern sanat vizyonunun kültürdeki bölünmeleri aşacağını ve tuvallerindeki saf ana renklerde, biçimlerin düzlüğünde ve dinamik gerilim temelinde yeni bir ortak dil olacağına inanmıştır (The Art Story, 2016).

Resim 28: Piet Mondrian, “Tableau No. 1; Line Color”, 1913, Tuval üzerine yağlıboya



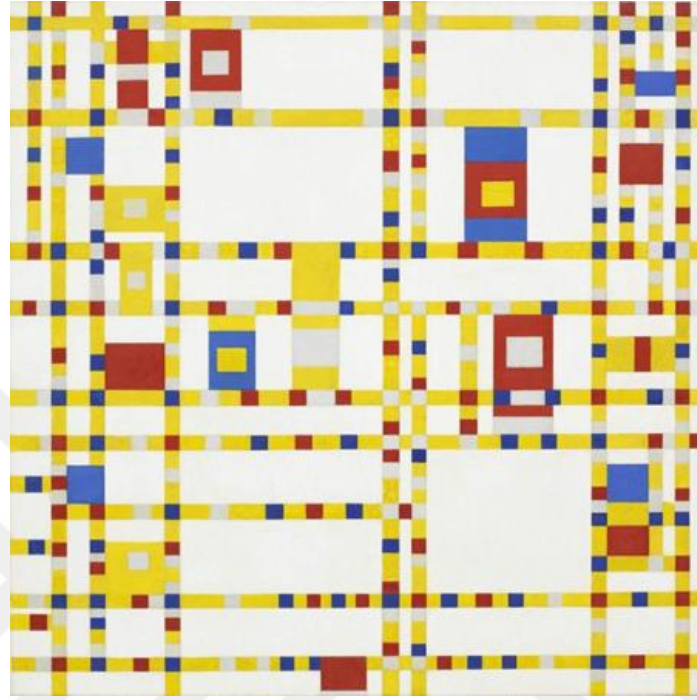
Mondrian'ın Yeni Plastisizm üzerine yazdığı kitap, soyut sanatın önemli belgelerinden biri haline gelmiştir. İçinde, "plastik" in basitçe, modern gerçekliği temsil etmek için yeni bir yöntem olarak tuval yüzeyindeki şekil ve renklerin harekete geçtiği sanatsal ifade vizyonunu ayrıntılarıyla anlatmıştır (The Art Story, 2016).

Resim 29: Piet Mondrian, “ Gri Ağaç”, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, Gemeente Müzesi



Broadway Boogie Woogie (1942) adlı yapıtı Mondrian'ın düz bir resim düzleminde doğal bir düzeni tamamen soyut biçimlerde yansıtmaya peşindeyken Mondrian'ın doruk noktasını izleyiciye sunmaktadır. Kare, çizgi ve birincil renklerle ilişkili ana resimsel sözcük dağarcığını kullanmayı genişletmiş siyah renk kareler, katı renk bloklarının yayılması ve renk çizgileriyle yerini almıştır. Bunun gibi başka geç soyut dönemi tablolar, New York'un canlılığı ve caz müziğinin temposundan doğrudan etkilenen yeni, canlandırılmış bir enerjiyi göstermektedir. Sarı çizgilerdeki parlak renkli karelerin asimetrik dağılımı, kalabalık metropoldeki yaşamın çeşitli hızlarını yansıtıyor; taksilerin kırmızı ışıktan ışığa kaldırılma acele eden insanları görebilmesi gibi. Broadway Boogie-Woogie sadece şehir içinde yaşama değinmiyor, aynı zamanda II. Dünya Savaşı'ndan sonra New York'un modern sanatın yeni merkezi olarak gelişen rolünü müjdeliyor. Mondrian'ın son tamamladığı tablo, kuramlarına ve biçimine uygun kalırken, devam eden stilist yeniliğini göstermektedir (The Art Story, 2016).

Resim 30: Piet Mondrian “Broadway Boogie Woogie” 1942, Tuval üzerine yağlıboya
, New York Modern Sanatlar Müzesi



Mondrian Amerika’da “Broadway Boogie Woogie” gibi son dönem resimlerinde caz müziğinin ve Amerikan müziklerinin etkisiyle daha dinamik ve neşeli etkiler bırakan resimler yapmıştır. Genç yaşta dans dersleri alarak dans etmeyi öğrenmiş ve dans onda bir tutku olmuştur. 1940’ta Newyork’a yerleşince o dönem dans müziği olan Boogie- Wogiee resimlerine yansımıştır (Sabahat, 2012:56).

4.3. TÜRK RESİM SANATINDA GEOMETRİK ÇÖZÜMLEMELER

Türk ressamların Kübizm’le tanışmaları ve bu anlayışı yapıtlarında kullanmaları genellikle Paris hikayeleriyle başlamıştır. Andre Lhote’un atölyesi birçok Türk ressamının gelişmesine katkı sağlamıştır. Tekrar Paris’te Fernand Léger ve Münih’te Hoffman atölyelerinde çalışanlarla, bu akımın ilk örnekleri görülmüştür. Lhote’un en başarılı öğrencilerinden olan Halil Dikmen, Almanya’da eğitim gören Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi ile D grubu ressamları Türkiye’de Kübizm’in temsilcileri arasında sayılmaktadırlar. D grubu üyeleri izlenimci

teknikleri reddederek kompozisyonlarını kübizm ve konstrüktivizm etkisiyle yola çıkarak, farklı bir yapı üzerine kurgulamayı amaçlıyorlardır. Türk resim sanatının çağdaş sanat akımlarıyla bir etkileşiminin olması gerektiğini düşünmüşler ve kübik formların örneklerini 1933' yılında açtıkları ilk desen sergisiyle sunmuşlardır. 1960'daki son sergiyle birlikte yurtiçinde 16 sergi açmış olan grup, yurtiçinde ve yurtdışında da birçok sergiye grup adı ile katılmışlardır. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Halil Dikmen, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Hamit Görele, Sabri Berkel, Ercüment Kalmık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Hakkı Anlı, Refik Ekipman ve Nuri İyem de Kübizm etkisinde çalışmalar yapmıştır. (Öztürk & Kozoğlu, 2013:20)

4.3.1. Abidin Dino (1913 – 1993)

Abidin Dino, çağdaş Türk resminin çok yönlü bir kültür adamı olarak bilinen öncülerindendir. Türk resmindeki sanat topluluklarından D Grubu ve Yeniler Grubu'nun öncülerinden olmuştur. Yurtiçi ve yurtdışında Fransa, Cezayir, ABD gibi ülkelerde sergiler açmış ve ayrıca yurtdışında Fransa Plastik Sanatlar Birliği Onur Başkanlığı, New York Dünya Sanat Sergisi Danışmanlığı gibi görevler almıştır. Siyasi düşüncelerinden dolayı bir süre Türkiye'de sürgünde yaşamış ve 1952'den itibaren hayatını Paris'te sürdürmüştür. 1933 yılında "D Grubu" adlı sanat grubunun kurucuları arasında yer almıştır. D grubunun amacı, yurdumuzda sanatın gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlamakla birlikte düşünce yanının da yoğunluk kazandığı resimler yapmak ve batıdaki çağdaş sanat akımlarıyla yarışacak düzeyde yenilikler getirmek olmuştur. Dino, resimlerinde çizgi ve desenler ön planda yer almış, işçi ve köylü tiplerini özgün bir üslupla işlemiştir. İlk başlarda Picasso'nun sanat anlayışından etkilenmiş, ve daha sonraları eserlerinde özgün ve yerel bir sentezde uygulamada bulunmuştur. "Dört Kent", "Savaş ve Barış", "Çıplaklar", "Dağ-Deniz", "İşkence", "Atom Korkusu", gibi birçok eseri çeşitli müze, galeri ve koleksiyonlarda yerini almıştır (Öztürk & Kozoğlu, 2013:36).

Türk resminde kübist yönelimin benzer algıları Abidin Dino eserlerinde ve sanatçı ifadesinde görülmektedir.

Resim 31: Abidin Dino, “Yörükler/Aile”, 1942



4.3.2. Hale Asaf (1905-1938)

İlk Türk kadın ressamlardan Hale Asaf ressam Mihri Müşfik Hanım'ın yeğenidir. Asaf, portre çalışmaları ve manzara resimleri ile tanınır.

Resim 32: Hale Asaf, “Otoportre”, Tarihsiz (II. Paris dönemi), Tuval üzerine yağlıboya, 50x36cm, Emel Korutürk Koleksiyonu.



Sanatçının, Paris’te eğitim aldığı Andre Lhote atölyesi etkisinde kübizm tarzında gerçekleştirmiş olduğu portresinde sıkıştırılmış mekan etkisi görülmektedir. Tekniğin güzelliği ile birlikte kendini yani kadınsı yönlerini geçmişte bırakarak, ayağı yere sağlam basan, kendinden emin genç bir Türk kadını olarak tasvir etmesi de önem kazanmaktadır. Genelde uyguladığı gibi bu tabloda da arka plan ikiye bölünmüştür. Sağ taraf daha koyu ve sol taraf daha açık olarak renklendirilmiştir. Bunun Geç Kübizm ve Lhote öğretisiyle yakından ilişkisi bulunmaktadır. Çünkü Lhote, nesnenin mekanda konumlandırılması üzerine uzun uzun düşünüp, geleneksel perspektif anlayışının dışına çıkmak için resme arkadan başlamayı öğütlemektedir.

Hale Asaf’ın, bugün Emel Korutürk Koleksiyonu’nda bulunmakta olan Otoportre’si, Kadın Portresi olarak anılsa da, besbelli ki, bir oto portredir ve bunu anlamak için, sanatçının fotoğraflarına bakmak yeterli olacaktır. Bu tablonun, Antonio Aniante tarafından İstanbul’a getirilmiş olmasına da dikkat çekmek gerekmektedir. Zira, tablonun Aniante tarafından İstanbul’a getirilmesi demek, resmin Paris’te gerçekleştirildiği ve 1931 yılı sonrasına tarihlendirilmesi demektir. Ancak 1931 yılı sonrası derken de, bir ayrıntının altını çizmek gerekmektedir. Burada yine gerek arka planda gerekse yüzdeki katı ve belirgin ifadeyle Lhote atölyesinin izleri hissedilir. O halde, bir ihtimal bu resim, Hale Asaf’ın Paris’teki ilk yıllarına ait olmalıdır (Pelvanoğlu, 2007:148).

4.3.3. Nurullah Berk (1906-1982)

Nurullah Berk’in ressamlığı yanı sıra sanat yazarlığının da Türk sanat tarihinde özel bir yeri vardır. Erken dönem resim sanatımız üzerine ilk önemli yorumları yaparak eski kuşakların birçok şeyi onun yazılarından öğrenmelerine vesile olmuştur. İlk sanat yıllarında müstakillerle beraber hareket eden Nurullah Berk, daha sonra 1933’de D Grubu’nun kurucuları arasında yer almıştır. Grup içinde inşacılığa ve kübizme en bağlı olan ve katı bir bağlılıkla uygulayan Cemal Tollu ile o olmuştur. Ancak grubun ilk yıllarda yapmış olduğu soyut geometrik kompozisyonlarından bir süre sonra sezilen yarı gerçekçi bir yaklaşımla kadın figürlerinin yorumlandığı resimlere yönelmiştir. Sonraki yıllarda da yöresel motifleri seçerek resimlerine konu almaya başlamış ve iki boyuta inen çizgiselliğe dayanan bir

anlatım biçimini kullanarak sonsuz bir dinginliğin kişilikli ve sakin anlatımlı fırçası ile kadınları, erkekleri, çocukları, baloncuları, bulutları ve portreleri yaşam gerçeklerine sıkı sıkıya bağlı bir ilişki içinde resimlendirmiştir. (Başkan, 1991: 60-61)

Galatasaray Lisesinde okuyan Nurullah Berk “Sanayii-Nefise” Mektebinde İbrahim Çallı atölyesinde ve Paris’te Ecole de Beaux Arts’da Ernest Laurent’in atölyesinde öğrenim gördü. Yine Paris’te önce André Lhote, sonra da Fernand Léger’nin etkisinden yararlanarak yurda dönündüğünde kübist ve geometrik bir eğilim içinde çalışmaya başlamıştır. 1933 yılında “Yemişler ve İskambil Kağıtları” ülkemizde kübist anlayışın ilk örneğini vermiştir. Daha sonraki yıllarda, bölgesel motiflerin, duygusal ve ulusal denilecek bir üsluplamanın içindedir. Ütü yapan kadınlar, baloncular, denizler, son yıllardaki bulutlar, bilinçli bir resim çizgisinin seçkin örnekleri arasında yer alır. Bu ince duygulu biçim yorumları, yepyeni bir düzen iletimi, yer yer gerçek dünya ile gerçek dışında plastik köprüler kurar. (“Cumhuriyet Ansiklopedisi”, 1969).

Resim 33: Nurullah Berk “İskambil Kağıtlı Natürmort” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi



Nurullah Berk’in resimlerinin özelliğini teşkil eden başlıca esasları Zeki Faik İzer’in yorumuyla şöyle sıralayabiliriz :

(...) Eserler, “lüzumsuz” olan, “fazlalık”tan ayıklanmış, kristalleşmiş olarak sunuluyor. “Konu”, “sentez”in üstüne çıkamaz, olsa olsa onu ancak destekler. Elinin altındaki, etrafındaki her unsurun şekillerini, plastik açıdan değerlendirdiği için de, bu şekiller “muhteva” ile her bakımdan bağlanmış, kenetlenmiştir tablolarında. Böylece, bu tükenmeyen ebedi sanat yolculuğunda, üstat Berk, en yakın dostları Piero Della Francesca, Jean-Dominique Ingres, Cézanne, Fernand Léger ve hattat Karahisari ile beraber yürür giderler (Nurullah Berk, 1997).

Resim 34: Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm, MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi.



Nurullah Berk’in Ütü Yapan Kadın resminde, (Resim 34), Anadolu köylüsünün ve Anadolu kadınının yaşamını oluşturmuş olan ütülenen kumaş ve arka plandaki kilim motiflerinde, görsel elemanların kübik bir stilizasyonu gözlenmektedir. Üç boyut etkisinin Matisse’vari bir düzleştirmeye en aza indirildiği gözlemlenir. Erkek egemen bir bakışın yansıdığı, “Anadolu’lu köylü kadın”ın ev yaşamını konu almasına karşın, genel olarak kadından beklenen “ev merkezli yaşamı” anlatıyor olmasından düşünülebilir (Papila, 2012:157).

4.3.4. Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel resimlerinde iç ile dış ya da nesne ile özne arasındaki mesafe zorunlulukmuş gibi korunmaktadır. Aklın nesne hakkında bilgiye ulaşmasını göz aracılığıyla temel almaktadır. Bu sebeple nesneyle özne arasındaki bu görüş mesafesinde tensel, duyuşsal ve coşumsal olana yer verilmez. Özellikle de soyutlama ve soyut resimlerinden önceki çalışmalarında yer alan özdeşleşim yerine benzeşim kuralları hakim olmuştur. Berkel için nesne sınanan doğruluk bir gerçeklik olarak düşünülmüştür. Bu gerçekliğin estetik izdüşümüdür. Duyumsal bir sanat yandaşı olmayan Berkel, soyutlama öncesi döneminde , yakın-uzak, çekme-itme, iç-dış gibi; soyut döneminde ise boşluk-doluluk, negatif-pozitif, mat-saydam, yan yana-üst üste gibi algılamanın düalitesiyle oynamıştır (Yapı Kredi Yayınları, 2006).

Canan Baykal'ın deyimiyle;

(...) Resme ikinci kez bakmak zorunda kalışımız, gözden duyumlara anında geçmeyen, sanki gözümüzde takılı kalanın gereksinim duyduğu eksik bir parçayı bulmak ya da kesintiye uğrayan sürekliliği tamamlamak içindir. O zaman göz belli bir mesafede duraksatılmış olan görevini kavramsala ulaştığında tamamlayacağını görür. Sabri Berkel'in sanatında da temel öğe olan uzaklık (rematio) ile yakınlık (approximatio) Ortaçağ'dan beri bilinen yerleşik doğru estetik görüşün temel öğeleridir (Yapı Kredi Yayınları, 2006).

Resim 35: Sabri Berkel, “Simitçi”, Tuval üzerine yağlıboya, 163x92cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Sezer Tansuğ, Berkel'in resimleri hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur;

Dışavurumcu koyu çerçeve çizgilerini çekerken, Bizans ikonaları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir dönemde Arap yazısıyla doğrudan doğruya ilişkilidir. Renklerin kullanılışı çok bireysel olup, minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunur. İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda, organik formlar ve salt geometrik şekiller tam bir uyum içerisinde düzenlenmiştir (İzlekler, 2018; Tansuğ, 1986'daki alıntı.)

Resim 36: Sabri Berkel “Balıkçılar”, 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 163x129 cm



Sabri Berkel 1950'lerin başında Kübizm'in düzlem bölümlenmesine dayanan figür soyutlamalarına yönelerek, bazı eserlerinde renk alanlarını birbirinden siyah çizgilerle ayırmış, 1950'li yılların ortasından itibaren çizgilerde kalınlaşma ve hareketlilik görülmüştür. 1960'lı yılların başında ise çizgide titreşimli fırça vuruşları ve kompozisyonda ritmik bir hareketlilik görülmektedir. Renk-çizgi ilişkisi daha sonra renk-biçim ilişkisine dönüşmüştür. Bunun sonucunda Berkel'in 1960'lı yılların sonuna doğru öne çıkan lekeci anlatımlı resimleri olmuştur. Sanatçı, 1970'ten itibaren lekeleri minimuma indirmiş ve motifleştirmiştir. Bazı resimlerinde motifler tekrarlanarak ve bazılarında da tek motif ile zemin ilişkisini irdeleyerek kullanmıştır (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007).

4.4. TÜRK RESİM SANATINDA KÜBİST SANATÇI OLARAK CEMAL TOLLU

4.4.1. Cemal Tollu ve D Grubu

Cemal Tollu (1899-1968), girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitiremeden Kurtuluş Savaşı'nda mücadele etmek için cepheye gitmiş, savaş sonrasında bu okulda eğitimine devam etmiştir. Bir süre sonra yurt dışına gitmiş ve Almanya'da Hans Hofmann, Fransa'da ise André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire ve heykeltıraş Charles Despiau atölyelerinde çalışmıştır. 1932 yılında Türkiye'ye dönerek Erzincan'da resim öğretmenliğine başlamıştır. 1933 yılında kübizmi benimsemiş olan D Grubu'nun kurucularından olmuştur. 1937 yılında İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak girmiş ve burada resim bölüm başkanlığına kadar yükselmiştir. Kübizm ve konstrüktivizm akımlarını resimlerinde birleştirmiş ve Anadolu esintili konuları işleyerek bir dönem Hitit heykellerinden etkilenmiş ve kendine özgü bir figür ve hacim yorumuna kavuşturmuştur (Savur, 2010:26).

Cemal Tollu'nun oğlu Ahmet Tollu'ya göre:

“Rahmetli babam Cemal Tollu'nun çocuk yaşlarında beliren ressam kişiliğini, konunun eğitimini alarak, bilimsel temele oturtma arzusu, İstanbul ve Anadolu'nun işgali sonucu okulunun kapanmasıyla kesildi. Vatanın kurtulması ve dolayısıyla eğitimine devam edebilmesi yolunun Kurtuluş Ordusu'na katılmaktan vazgeçtiğini gördü. Bu görüş onu yaşlıları ve meslektaşları arasında özel bir yere getirdi.” (Çoker, 1996:5)

“Babam genellikle sanatçılarda rastlanılması olağan “boheme” görüntüden uzaktı. Ciddi havası altında saklı sevecenliğini görüp hissedenlerin yürekten sevdiği, göremeyenlerin pek sempatik bakmadıkları Cemal Tollu, öğrencilerine karşı neyse bana karşı da oydu.” (Çoker, 1996:5)

Cemal Tollu'nun sanatı deyince akla gelen sırasıyla figür, kompozisyon, portre, peyzaj ve natürmorttür. Asker ressamlarca geliştirilen peyzaj sanatı, askeri okullarda perspektif bilgisiyle beslenerek zorunlu duruma getirilen çevreyi tanımanın doğal sonucu olmuştur (Çoker, 1996:9).

Sürekli etüdü gerektiren insan figürünün tanınması, Osman Hamdi'nin sivil okulunda, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'de (1883) uygulama alanı bulmuştur.

1880'lerden 1908'li yıllara uzanan dönemin önemi ise, bu okulda anatomi-figür ve perspektif-çevre etüdlerinin birlikte ve bütünleyici bir aşamasını belirler (Çoker, 1996:9).

Güçlüğü ve etüd etme sınırlılığı, “bir” den fazla figürü kompoze etme” (Osman Hamdi dışında) olanaklarına henüz yaygınlık kazandırmıyorsa da, özellikle Levantenlerin, azınlıkların ve yabancı ressamın katıldığı “İlk İstanbul Resim Salonları (1901-1904)” uluslararası karakteri ile böyle bir gereksinimi gündeme getiriyordu. Peyzaj ve natürmort ulusal çerçeveye girmiş ancak aynı zamanda asker ressamın egemenliği sona ermişti (Çoker, 1996:9).

Figür ve kompozisyon sorunlarını çözenler Meşrutiyetten hemen sonra Paris'e gönderilen genelde Sanayi-i Nefise Mektebi çıkışlı genç ressamlardır (1909-1914). Bu kuşak kendilerine empoze edilen akademik bir görüşle de kısmen savaşılmıştır (Çoker, 1996:9)

Türk resim sanatında modern dönemin başlangıcı sayılan ilk “D Grubu” sergisinde olgun kişiliğini belirmiş olan Cemal Tollu, gittikçe gelişip, yeni resmimizin ön safhında yer alıp, anılmıştır. İstiklal savaşının sonuna kadar süvari teğmeni olarak vatan görevini yaptıktan sonra kendini resim sanatına verdi. Almanya ve Fransa'da, Hoffmann, André Lhote, Gromaire, Fernand Léger, heykel ustası Charles Despiau gibi çok değerli hocalarla çalışmıştır. Tollu, avrupa çalışmalarının ilk yıllarında Ali Çelebi, Zeki Kocamemi gibi konstrüktivist bir üsluplaştırma yoluna sapmıştır. İsimlerini saydığımız hocaları, kendi yollarında, böyle bir üsluplaştırmanın temsilcileriydiler ve Cemal Tollu onları, kişisel mizacının, eğiliminin en uygun önderi bularak bu ustalardan çok faydalanmıştı (Berk & Özsezgin, 1983).

Cemal Tollu aynı zamanda Louis Marcoussis Atölyesi'nde gravür dersleri almış ve gravür yapma tekniklerini de öğrenmiştir. 1932'de; yine Marcel Gromaire'den eleştiri ve düzeltme dersleri aldığı da bilinmektedir. Aynı yıllarda kendisi gibi Paris ve Münih'te eğitim gören Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu gibi Heykeltci ve diğer Türk resim öğrencileriyle tanışıp dostluklarını ilerletmiş ve Ali Hadi Bara, Cemal Tollu'nun bir büstünü yapmıştır. Cemal Tollu Paris'teyken, devlet bursuyla orada bulunan Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk ile aynı atölyede eğitim almış ve yine Zühtü Müridoğlu ile burslu olarak heykel eğitimi alarak birbirlerini oradan tanıyorlardı. Cemal Tollu, ressamlığının yanı sıra bir kaç büstten oluşan heykel sanatçılığı da olmuştur. Heykel sanatına duyduğu ilgi resimlerini de

etkileyerek resim üslûbunun oluşmasında rol oynamıştır. Tollu, heykel etkisi bırakan “Ana ve Çocuk”, “Hatay’da Portakal Bahçesi”, “Ankara Keçileri ve Hasat” gibi tablolarında Anadolu’ya özgü konuları kübist-yapımcı bir tarzda işlemiştir. Aynı zamanda yayınladığı yazılarıyla sanat yazarlığı da yapmış olan Tollu, Yunan Mitolojisi (ders kitabı) ve Şeker Ahmet Paşa (monografi) kitaplarının yanında başta Yeni Sabah gazetesi olmak üzere değişik yayın organlarında sanat üzerine görüşlerini yazmıştır. <https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/cemal-tollu-hayati-ve-ressamlık-detayları/2117> (29 Kasım 2018).

Varlık dergisinin röportaj serisinde 15 Ağustos 1958 tarihli sayısında bulunan Cemal Tollu, sanatta mekâna ve kompozisyona önem verdiğini belirtmiş, Arkaik devir sanatçıları beğendiğini söylemiştir. Fransa’da sanat eğitimi alırken Gromaire’in etkisinde kaldığını belirtmiştir. Cemal Tollu’nun sanat görüşünü, sanatçıların yaşadıkları devrin beğeni ve zevklerine uymaları gerektiği oluşturur. Bu uymak sözünden kasıt herkes gibi modaya uymak anlamı değil; günümüz sanatçısının yeni bir şey yapmış gibi görünmesinin kendini aldatmaktan başka bir şey olmadığıdır. Geleneklere olan bağları koparmadan, samimiyetten ayrılmadan yeni bir şey yapmanın mümkün olmasıdır (Keskin, 2017:90).

Cemal Tollu’nun, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan resimlerinin bir bölümünü, 1930’lu yılların tarihlerini taşıyan kağıt üzerine füzene çizilmiş porter ve figürler oluşturur. Daha sonra boyaresimlerinde de ağırlıklı bir yer tutacak olan bu konu, Tollu’nun bir figür ressamı olduğunu gösterir. Figürün kompozisyon bağlamında çoğullaştığı yerlerde de her figür, kendi yapısallığı içinde tekil bir değer olma düzeyini korur. Figüre bu derece bağlılık, ondaki genel konseptin de bu bağlamda biçimlenmiş olduğunun işaretidir. Aslında manzara ve ölüdoğa gibi daha önceki kuşaklarca çoğunlukla paylaşılmış olan yerleşik temaların aksine, onun sanatında tanık olduğumuz bu durum, aynı zamanda figure daha kavramsal bir açıdan bakmak gibi, 1950’li yıllarda ve onun arkasından gelen dönemlerde, özellikle genç kuşaklarca paylaşılmış bir eğilimin yolunu açmakta etkili olacak gelişmelerin öncül bir yaklaşımı olarak da değerlendirilebilir. Tollu’nun bakışıyla figür, ele alınan konunun kaçınılmaz bir unsuru olduğu gibi, bu temaya yüklenebilecek sanatsal anlamın da göstergesidir (“Cemal Tollu: Retrospektif”2005:21).

Cemal Tollu, her sanat kolunun kendine göre malzeme ve tekniği olduğunu, resimde boya malzemeleri dışında kumaş, taş, mozaik parçası gibi başka şeyler

kullanılmasının abes olduğunu, sadelik aranırken fakirleşmemeyi açıklamıştır. Kompozisyon ve ritim kaygısı ile şekil bozma ve yer değiştirme ise mecburi olduğunu, soyut sanatın, bu şekilde, taklitçi sanattan daha uzun ömürlü olacağını düşünmüştür. Cemal Tollu, non-figüratif sanatın bir ihtiyacı karşıladığını, ancak bunu uygularken doğaya ve insana sırt çevirmenin olmamasını savunmuştur. Ritim ve kurallarla yapılan ifadeler resimde hak ettiği değerleri bulduğunu, sanatçı gördüğünü aynen yapmaya çalıştığında, içinde başka bir şey varsa resim yaparken keşfederek yeni bir ifade ortaya çıkardığını ve bu basit disiplinin daima var olması gerektiğini düşünmüştür. Tollu'ya göre sanatçının aydın bir saflıkla eser üretmesi samimiyet, diğer türlü olursa sahte bir ustalığa, kurnazlığa sapılmış olur ve sahtedir. Türk sanatının gelişimi hakkında, Türk sanatının dışarıda yer bulamamasının başlıca nedeninin devletin bu konuya esaslı bir şekilde eğilmemesi ve Türk sanatının yutdışında ilgi uyandırmasına karşın ülkemizin bu ilgiye cevap verebilecek durumda olmadığını söylemiştir (Keskin, 2017:90).

Resim 37:Cemal Tollu, “Portre”,
1931, Kağıt Üzerine Füzen, 62.5 x 46.5 , cm.,
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 38:Cemal Tollu, “Nü”, 1931,
Kağıt Üzerine Füzen, 63 x 43.5 cm., MSGSÜ
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Cemal Tollu'ya modern sanatın ülkemizdeki durumu hakkındaki görüşleri sorulduğunda, noksan tarafları olmasına rağmen, modern resmin ülkemizde ilerlediğini söyler. Çizgi ve leke kombinezonlarının hikâyeden kaçınarak, saf sanatın lehine bir durum olduğunu belirtir. Kartpostal tarzı ile tabiatı taklit edenlerin karşısına gençlerin modern sanatı tercih etmeleri umut verici bir süreçtir. Akademide üstün başarı gösteren gençlere daha iyi şartlar sunulursa Türk plastik sanatları daha iyi bir geleceğe sağlam temellerle oturmuş olacaktır.(Keskin, 2017:91).

4.4.2. Cemal Tollu'nun Seçilmiş Kübist Eserlerinin Analiz ve Değerlendirilmesi

4.4.2.1. Dansöz

Resim 39: Cemal Tollu, “Küçük Dansöz (Balerin)”, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

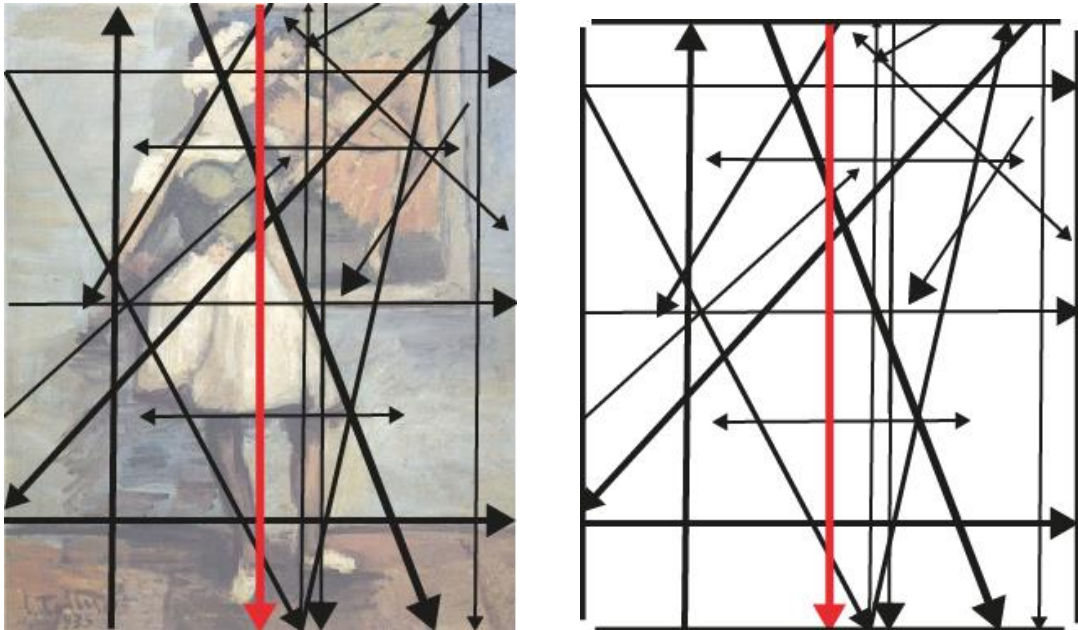


Bu resimde Cemal Tollu'nun kübist resmin üslupsal dönem aşamasına yeni başladığı görülmektedir. Resimde dansçı bir kız figürü ve arkasında Degas

röprodüksiyonu yer almaktadır. Bu röprodüksiyondan da anlaşılacağı gibi Tollu, bu resimde izlenimci palete yakın görünür. Lekeci bir boya tarzını az renk çeşidiyle kullanılmıştır. Kübist arayışlar ise figür nesneleştirme aşamasına pentür tadında sokularak belirginleşmiştir. Katı ve kesin çizgiler yer yer egemen olmuştur. Figürleri çevreleyen eğri çizgiler ana hareketi vermektedir. Figürün arkasında yer alan röprodüksiyon resim bize mekân duygusunu hissettirir.

Kompozisyon düzeni bakımından çözümlenmeye çalışıldığında ise dikey ve yatay olarak üç plana ayrılan çalışmada resmin merkezinde figüre üçgen diyagonelle odaklanmasına karşın, ana yön figürü yukarıdan aşağıya bir yönle kesmekle beraber sol plandan sağ tarafa yönlendirilen bakış açısı görülmektedir.

Tablo 1: “Küçük Dansöz (Balerin)” (Resim 39), Resmi Analitik Çözümleme
Kompozisyon Şeması



4.4.2.2. İstihsal (Üretim)

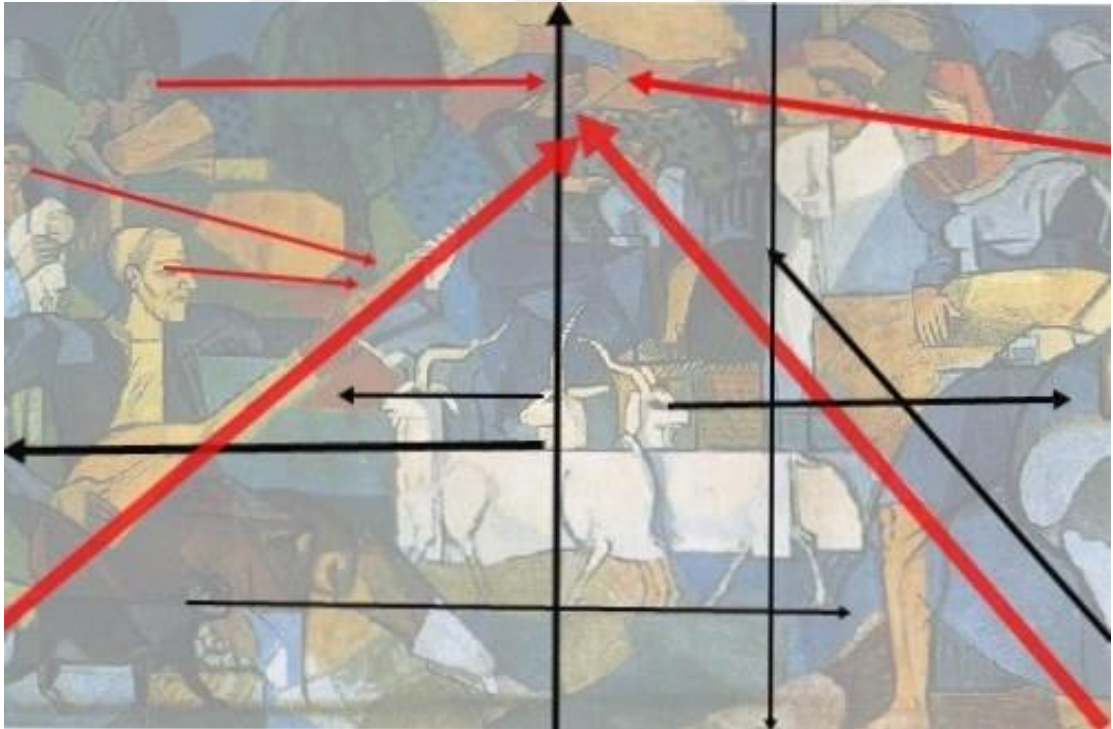
Tollu'nun İstihsal resminde Cézanne etkisi görülmektedir. Kompozisyon dik ve yatay çizgilerle geometrik formların çatısı altında primidal kompozisyon olarak kurulmuştur. Merkezde üçgen bir yapı hakimdir. Üçgenler, piramitler ve düz çizgilerin yanı sıra eğriler ve yuvarlaklar da büyük etkide bulunmuştur. Sakinlik etkisi düz çizgilerle sağlanırken yuvarlak ve eğriler de hareketi ve dinamizmi vermektedir. Aynı şekilde konturların belirgin olduğu planların birbiri içinde yok olduğu, sade ve geometrik bir üslup egemen olmuş, yer yer başak, çiçek gibi stilize edilerek dekoratif unsurlarda ayrıca belirginleştirilmiştir. Hitit kabartmaları etkisinde Anadolu ilkçağ uygarlığını anlatır. Yöreselliği kübizm etkisiyle yorumlamıştır. Uyumlu, birbirini tamamlayıcı renk tonlarını kullanmıştır. İnsan ile doğa arasındaki ilişki temsil edilmiştir.

Resim 40: Cemal Tollu, “İstihsal”, 1954, Tuval üstüne yağlıboya, 200x300cm, İş Bankası Koleksiyonu

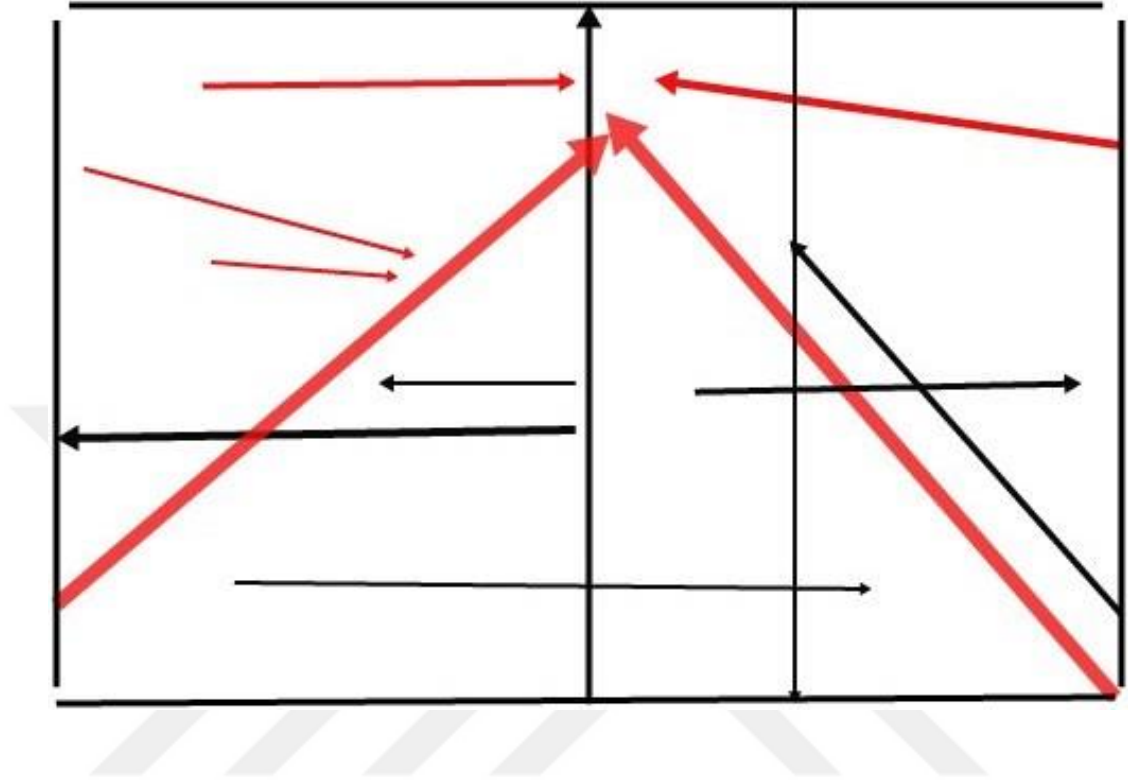


1954’de Yapı Kredi Bankasının onuncu kuruluşunun yıldönümü nedeniyle “iş ve istihsal” temalı açmış olduğu resim yarışmasına Cemal Tollu’da katılmıştır. Diğer katılımcılar ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Zeki Faik ve Eren Eyuboğlu gibi “d” grubuyla bağlantılı ressamların yanında, Refik Epikman, Eşref Üren, Cevat Dereli gibi bir önceki kuşaktan (“Müstakiller”) ustalardan oluşmuştur. Birinciliği kazanan çalışma ise o güne kadar “sadece bir gravürcü” olarak bilinen Aliye Berger’in işidir. Bir tek Berger’in resminde insan figürüne yer verilmeyip doğaya yani güneş, toprak ve denize yer verilerek işlenmiştir. Yarışma sonucuna göre Tollu’da şartnameye uygun olmadığını düşünerek sonucu olumsuz eleştirmiştir çünkü kendisi ve diğerleri konuya uygun çalışmıştır.

Tablo 2: “İstihsal”, (Resim 40), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması



Tablo 2: “İstihsal”, (Resim 40), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması



Hacim ve kütle duygusu, nesnelerin ve figürlerin dış yüzeyini kuran düzlemlerle verilmiştir. İstihsal’ın üst orta kısmında Cezanne’ın ünlü Le Mont Sainte-Victorie’ını (St. Victorie Dağı) da anıştıran kale (Tollu’nun başka peyzajlarında da Cezanne’ın dağına göndermeler vardır) bu açıdan doğurucu/kurucu bir rol oynar: O kaleden ve altındaki yükseltiden kaynaklanıp çeşitli yönlerde doğru giden çizgi ve düzlemler, hem Tollu’nun elde etmek istediği anıtsal hacim ve kütle izleniminin nihai dayanağını oluşturmakta, hem de kompozisyonu, figür ve nesnelerin sahneye dağılımını belirlemektedir. Kısa sürede yapılmış olsa bile, İstihsal’ın epeyce özenilmiş bir iş olduğu, Tollu’nun bu yapıta kültürel ve artizanal donanımının büyük kısmını yatırmış olduğu bellidir. İlginç bir nokta, amaçlanan anıtsallığa rağmen, derinlik yanılsaması için herhangi bir çaba harcanmamış oluşudur. Arka arkaya duran keçiler aynı düzlem üzerinde yer almış gibidir. Sağda art arda duran figürler de birbirlerinden hem çok uzak hem de yapışık gibidirler: Perspektif, hayali sahne içine derinlik vermiyordur. Tollu’nun burada kendi Cézanne/kübist eğitimiyle yerel gelenekler arasında bir örtüşme noktası bulduğu seziliyor: İzlenimcilikten kübizme kadar Batı resminin geçirdiği yassılma, Tollu’nun burada referans aldığı Hitit duvar kabartmalarında kendine bir “doğal müttefik” bulmuştur (Koçak,2009:25).

4.4.2.3. Hatay’da Portakal Bahçesi

“Hatay’da portakal bahçesi” adlı yapıtı ise, Eti alçak kabartmalarından esinlenerek yapılmış başarılı bir çalışmasıdır. Gromaire gibi, ayrıntıya yer vermeyen, anıtsal bir kabalık, ancak oturaklı, kunt bir mimari yapı içerisindeki figür görünümelerini yansıtmıştır.

Resim 41: Cemal Tollu, “Hatay’da Portakal Bahçesi”, 1953



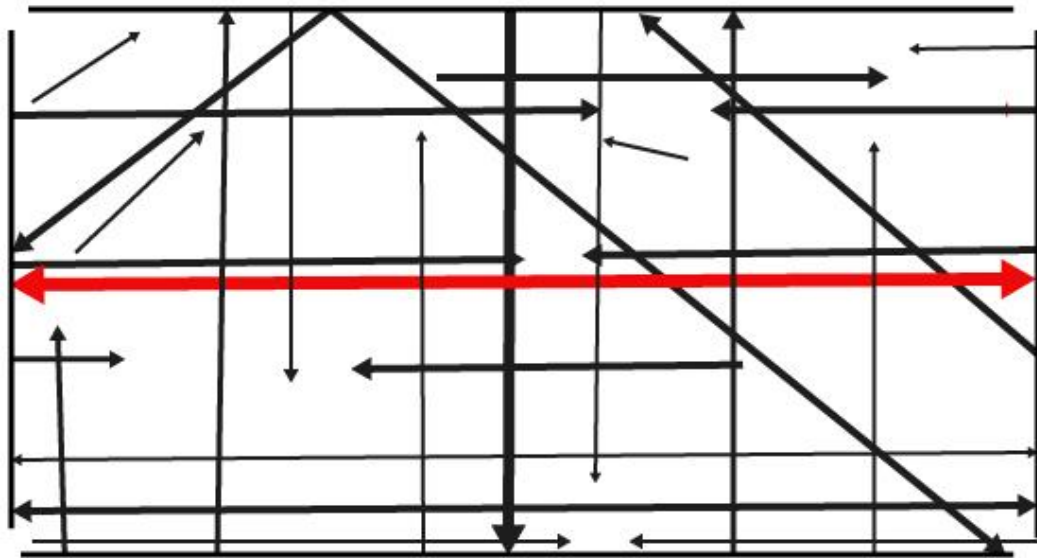
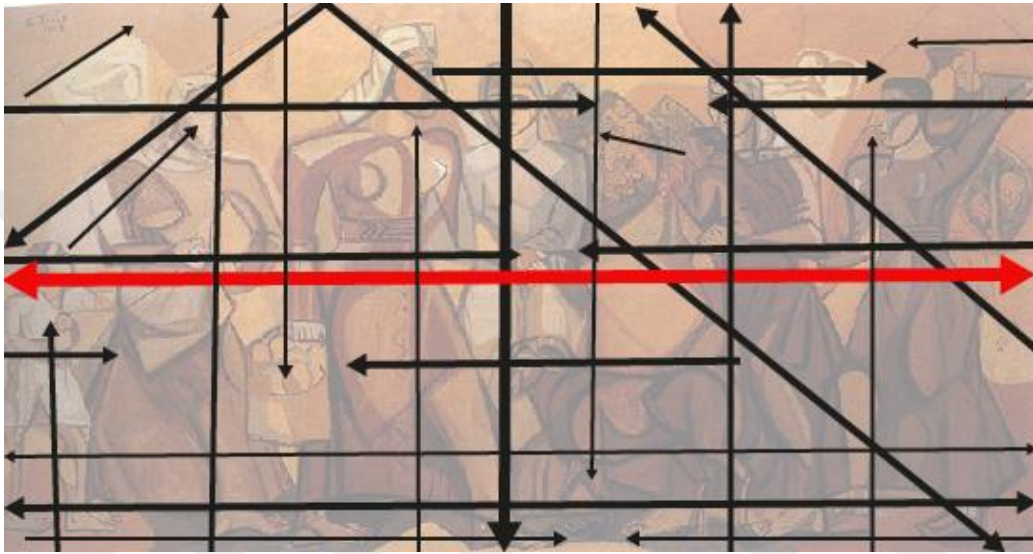
Oval, eğik, yatay ve dikey diyagonal yönlendirmelerden üçe bölünerek oluşan kompozisyonda figürlerin gözleri birbirine bakarak birbirini takip eder.

İlk yapıtlarında konstrüktivist/inşacı düzenleme anlayışına yer vermiştir. Çalışmalarında kütle bütünlüğü oluşturmaya çalışmıştır. Bunun akabinde kübist/inşacı bir anlayış benimsemiştir. Kübist modeli, hacimli yöresel konulu, kahverengi, gri ve yeşili pastel tarzda kullanarak, düz yüzeylerin şematizmine önem vermiştir (Başkan:39).

Anadolu kadının üretkenliği, yöreselliği işlenmiştir. 1960’lı yıllarda iyice benimsenmiş biçimiyle karşımıza çıkmaktadır ve bunun gibi paralel başka çalışmalar, hacimsel ve biçimci teknikle Orta Anadolu kültür ve yaşamı çevresinde

geliştirilen temalar arasındaki organik bağı açığa vurmaktadır. Bu resimlerle Anadolu yaşamının keskin hattının dolaysız bir örtüşümü sergilenmektedir.

Tablo 3: “Hatay’da Portakal Bahçesi” (Resim 41), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması



Tollu, aldığı eğitim ve görgü-bilgi-beceri birikiminin ötesinde, sanatını kendi kişisel bakış ve yorum tercihleriyle de bağımlı görmektedir bu dönemde. Nitekim şöyle demektedir bir yerde: “İnsan yetişmesinde önemli rolü olan görgü ve kültürün dışında, yaratılıştan sahip olduğu mizaç ayrılıklarının da tesiri altındadır (“Cemal Tollu: Retrospektif”2005:19).

Bu “mizaç” ayrımı, samimiyetle benimsenmiş olduğu sanat anlayışında süreklilik gösterebilir bir yere oturmuştur, onu, bir yöre mitologyası oluşturmaya yöneltmiştir. Bu mitologya, özellikle onu Hurri-ProtoTürk kavimi ve Hitit kültürlerine, Mezopotamya uygarlıklarına yönlendirmiştir. Anadolu halk yaşamını biçimlendiren unsurların toprak derinliğine inerek köklerini yakalaması ve yaşamın sırrını bu ana kaynakta bulması, sanatıyla bu ana kaynak arasında geçişimsel değerler oluşturmak istemesiydi. Desene hakim olmak, onun kavrayıcı etkisiyle yola çıkarak resimsel bir destan yaratmayı gerektirmiştir. Bu bilinçle Cemal Tollu yapıtlarını, erken dönemden itibaren bu yöne kaydirmiştir (“Cemal Tollu: Retrospektif”2005:19, 20).

4.4.2.4. Toprak Ana

Cemal Tollu’nun “Toprak Ana” adlı yapıtında, bir somun ekmeğiyle bir erkek çocuğu kucığına almış ve çocuğunu emziren anne görülmektedir. Genel olarak dönem eserlerinin çoğunda vurgulanan öne çıkan kadın figürü, bu resimde karnı, göğüsleri ve anaç yapısıyla resmin içeriğini özetleme niteliğindedir. İlk izlenimde Nurullah Berk’in daha önceki resimlerini anımsatmaktadır. Fernand Leger ve Andre Lhote atölyesinde eğitim görmeleri bu benzerlikleri doğurur. Cemal Tollu’nun yapıtı başta olmak üzere Nurullah Berk, Zeki Faik İzer ve Abidin Dino gibi çağdaşlarının yapıtları da Anadolu topraklarında oluşan kültürlerin daha çok tanınması, gün ışığına çıkıp, içselleştirilmesi gibi örnekleri sergilemektedir.

Heykel etkisinde kübik ve geometrik formlarla işlenmiştir. Dolayısıyla kübist eğilimle ele alınan bu eserde figürlerdeki bölünmüşlüğü ve konturlu çizgiselliği görmektediriz. “Kutlu kadını” parçadan bütüne giden dikdörtgen ve üçgen gibi formların ağır bastığı analitik kübizm etkisinde uygulamıştır. Kadın besleyici,

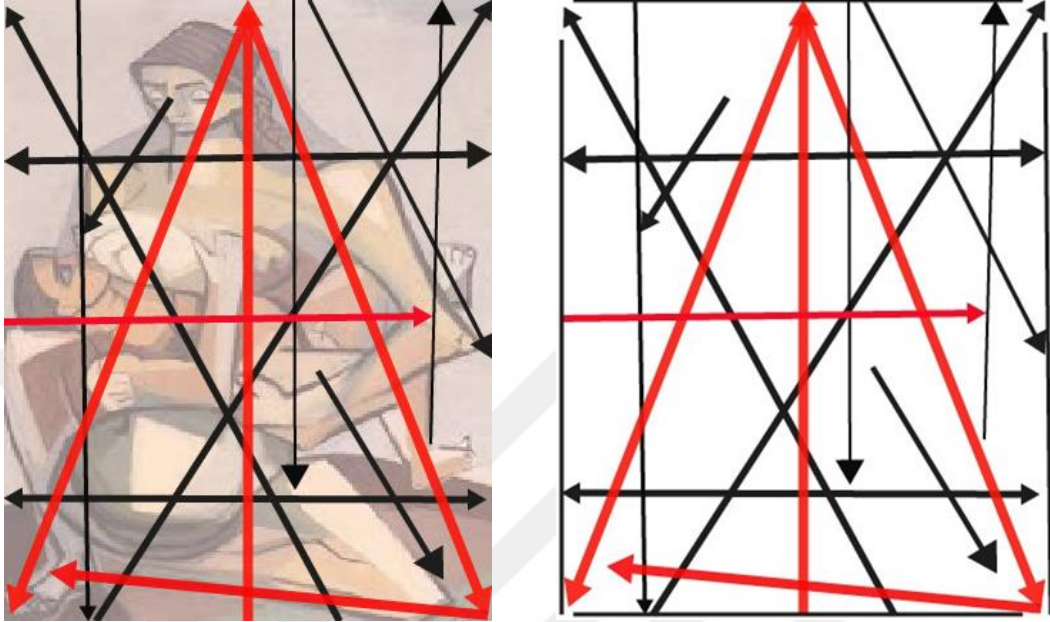
büyütücü, barındırıcı ve yaşam vericidir. Bütün ve parçaların birbiriyle bağlı olduğu canlı bir varlıktır. Kibele’den esintiler görülmektedir. Verimlilik simgesidir.

Resim 42: Cemal Tollu, “Toprak Ana”, 1956, Tuval üzerine yağlıboya, 130x95cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Kartepe’de bulunan Hitit kaya kabartmasında “çocuğunu emziren kadın” figürü konu olarak birebir kullanılmıştır. Hitit kabartmalarında figürler birbirinden rölyef tarzıyla ayrılırken Cemal Tollu’nun bu eserinde figürler birbirinden çizgilerle ayrılmıştır (Tekke:58).

Tablo 4: “Toprak Ana”, (Resim 42), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması



Tuvalin yüzeylerinde sert geometrik çizgilerle ve renk lekeleriyle ayrılan bir kübist yorumdur. Planlarda derinlik ve boşluk etkisi vurgulanmaktadır. Kesik, kırık, kalın çizgiler ve geometrik renk lekeleriyle belirlenmiştir.

Kompozisyon düzeni bakımından çözümlenmeye çalışıldığında dikey olarak dört plana ayrılan çalışma farklı yönlerde diyagonal yönlendirmelerle figürler oluşmakla beraber üçgen merkezli bir diyagonalin içine geometrik hacimsel ve aza indirgenmiş renk tonlarıyla parçadan bütüne giden formlarla işlenmiştir.

Hitit kabartmaları, Tollu'nun 1955'ten sonraki resimlerinin başlıca esin kaynağı olmuştur. Başları ve bacakları bu kabartmalardaki gibi profilden görünürken, gövdeleri cepheden görünmekte olan figürler, geometrik biçimleri ve hemen hemen tüm yüzü kaplayan gözleriyle yan yana sıralanır; kutsal hayvanları ve simgeleriyle Hitit tanrıları Cemal Tollu'nun resimlerinde belirir.

4.4.2.5. Alfabe Okuyan Köylüler

Eserde üç kadın figürü görülmektedir. Cemal Tollu bu resmi Cumhuriyet'in 10.yılında İnkılap Sergileri için resmetmiştir. 1928 harf inkılabından sonra yapılmış

olan bu resimde Cumhuriyet ve getirmiş olduğu yeniliklerin, yeni eğitim sisteminin kentlerden köye yayılışının inançlı bir eseridir. Cumhuriyetin ilk yıllarında nüfusun büyük bir kısmı okuma ve yazmadan yoksuldur. Okuma oranı erkeklerde yüzde dört, kadınlarda yüzde iki idi. Fakat harf inkılabı ile beraber okuma yazma seferberliğinin başlaması bu resmin konusu olmuştur. Millet mektepleri ile beraber kısa sürede okuma yazma oranı yüzde elliye bulmuştur.

Resim 43: Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, 92x73,5, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

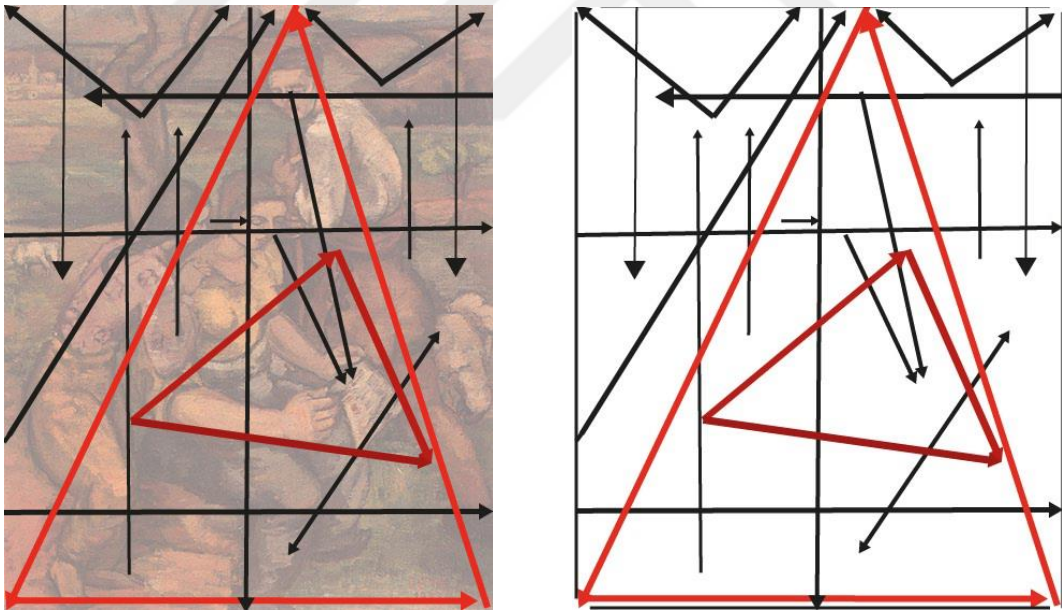


Bu resimde verilen mesaj kalkınmanın en ücra köşelere kadar ulaşmış olduğu, tarlada verilmiş bir molada bir kadın ve iki köy genci alfabe okurken görülmektedir. Köylü, erkek ve kadın yan yanadır. Bu resim Cemal Tollu’nun kübist

çalışmalarına oranla hacimsel formların daha duyarlı bir şekilde ifade edildiği bir çalışmadır. Zeki Faik İzer'in, Kaptan'ın resimleri gibi yöreselciliğin ilk örneklerinden biri olarak ifade edebilir.

Köylü giysileri içinde, tarlada kadının okuduğu kağıda çocuklar da üçgen kompozisyon içinde yer alarak bakmaktadır. Kompozisyon dikine dört, yatay olaraksa üç diyagonal çizgilerle ayrılmıştır. Kompozisyonun merkezi ve odak noktası kadının elinde bakmakta oldukları ve resmin adından da anlaşılacağı üzere alfabadir. Bu resimdeki köylü kadın, 1930'lu yılların halk eğitiminin anlayışı içinde okurken gösterilmiştir. Tarlada okuyan kadın, aydınlanmacı bir anlayış içinde, yurttaş köylü kadının simgesi halindedir.

Tablo 5: “Alfabe Okuyan Köylüler”, (Resim 43), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması



Cemal Tollu'nun sanat anlayışında vurgulanan iki belirgin özellik dikkat çekmiştir. Bunlardan bir tanesi sağlam figürlerin abartılmış boyalarla kompozisyonlarda kullanılmış olması ve diğeri de resimsel tasarımın düzenlenmesinde ortaya çıkmış olan düzgün geometrik anlayıştır. Cemal Tollu, 1950 itibariyle tuval yüzeylerinde sert geometrik çizgi ve renk lekelerine ayıran

kübist yorumlarla yöresel temalara öncelik tanımış olan ressamaların arasında yer almıştır. Cemal Tollu'nun sanat anlayışında kübizm etkileri bu yıllarında katılmış ve yaşamının sonuna kadar sürmüştür. Resimlerinde, boşluk ve derinlik etkilerini vurgulayan planlar, kırık, kesik, kalın çizgiler ve geometrik renk lekeleriyle belirlenmiştir.

4.4.2.6. Mevleviler

Cemal Tollu, 1950'li yılların ortalarında daha çok çoban ve keçiler veya Muğla pazarı kompozisyonlarında bir çok eskiz ve boyama resim dizinlerini uygularken, Mevlevi kompozisyonunda işlenen konunun çekici etkisine kapılmaktan çok, kübist hacim uygulamasının bu konuyla örtüşen boyutlarıyla ilgili görülmektedir. Cemal Tollu, bulduğu kompozisyon düzenine sadık kalır ve aynı konunun çeşitlemelerine yönelerek, bu düzeni, bir kompozisyon şeması oluşturacak biçimde sürdürmüştür. Aynı durum, daha önceki kuşağın ressamlarında da gözlemlenen ayırıcı bir özellik olsa da, Cemal Tollu açısından söz konusu uygulama, hem bu yolla görsel belleğe iyice yerleşen konuyu sahiplenmesi kadar, onun zamanla üslup ilişkisini yakalaması amacına yönelik olmuştur. Diğer grup ressamı gibi Tollu'da üslup sorununa Leonardo'nun, resim sanatındaki akılcı bir etkinlik olduğu yolundaki görüşünü benimseyerek söz konusu resimlerde bu açıdan yaklaşmıştır ("Cemal Tollu: Retrospektif" 2005:22).

(...) Entelektüel bir heyecan, bu resimleri kavrayıp yetkin düzeylere götürecek birikimi beraberinde getirir. Böyle bir heyecanla dolu olduğunu düşündürecek sürekli çözümler üzerinde yoğunlaşır Tollu; sanatı, "yorumlama ve yaratma" olarak gören kuşağın üyelerini birleştirir bu çözümler. Sanat için "makul bir araştırma dönemi"nin gerekli olduğu yolundaki görüşte ısrar eden öteki grup üyeleri gibi Tollu da bu araştırmayı, benimsediği konular üzerinde uzmanlaşma aşamasına varacak çalışmalar yapmakta görülüyordu. Böylece Müstakille başlamış olan "sanatın özünü ve gerçeğini arama" yönündeki çabalar, bu aşamada Tollu'nun bilinçli yönelişinde somut ifadesini bulmuş oluyordu (**"Cemal Tollu: Retrospektif" 2005:22**).

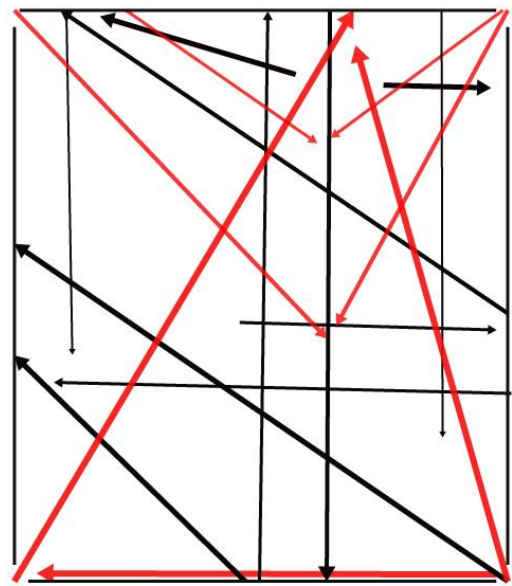
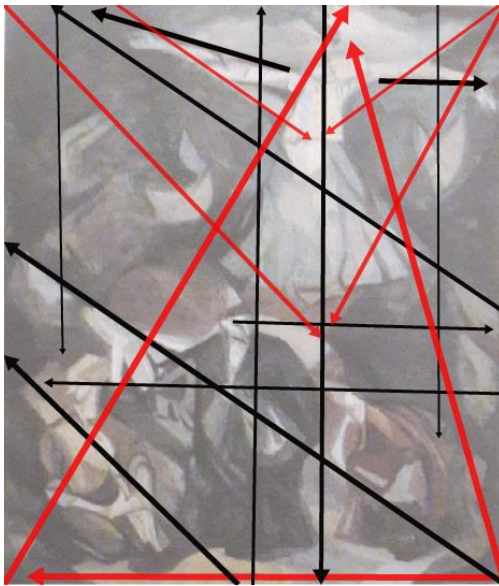
Kolonozatör Türk dervişleri. Anadolu bizansı öncesinde Anadolu'da İslamın, hoşgörü ve sevginin Yunus Emre ve Hacı Bektaş ile beraber yayılması ve yerleşmesinde Mevlevilerin büyük rolünün olduğu vurgulanmaktadır. Kompozisyon

yatay ve üçgen diyagonallerden oluşmuştur. Renkler en aza indirilerek lekese tonlamalarda bulunulmuştur. Resmin tek bir merkezi yoktur. Ortadan ikiye ayrıldığında üstte ve aşağıda yer alan meleviler üçgen kompozisyon içindedirler.

Resim 44: Cemal Tollu, “Mevleviler”, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 117x89cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Tablo 6: “Mevleviler”, 1962, (Resim 44), Resmi Analitik Çözümleme Kompozisyon Şeması



4.4.2.7. Ankara'da Keçiler

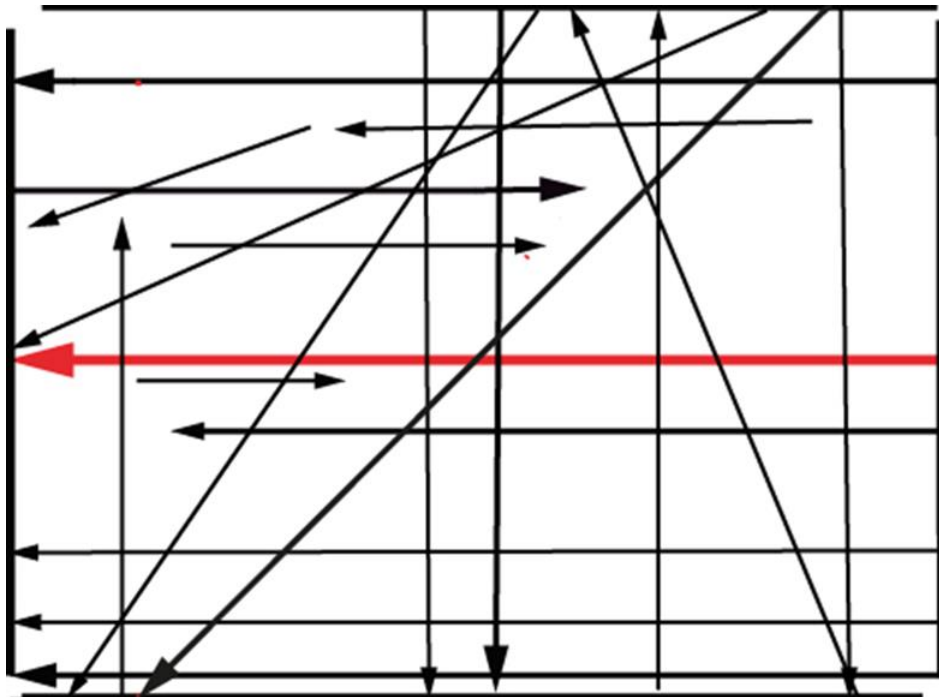
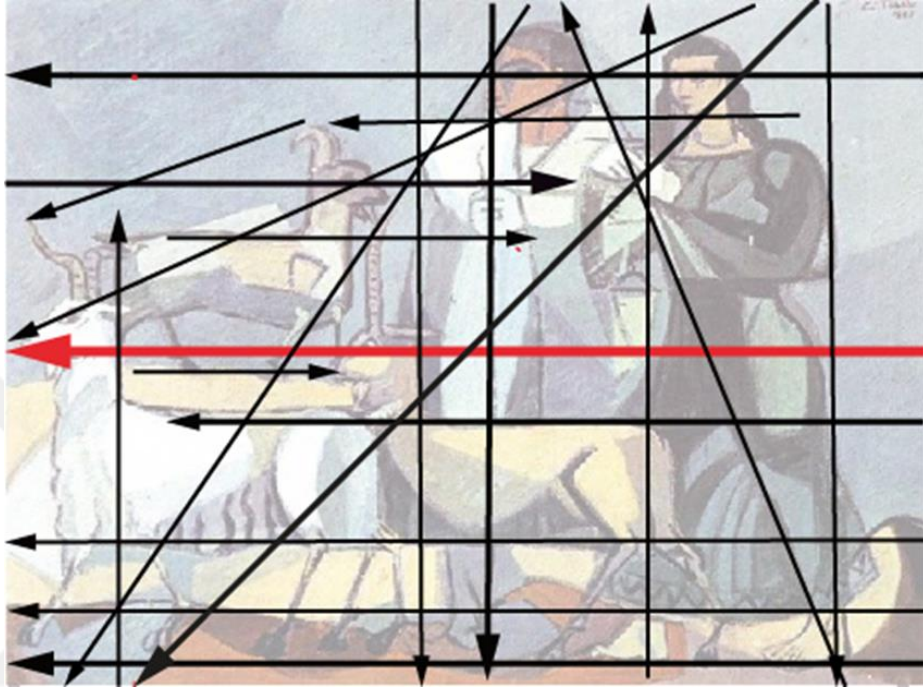
Resim 45: Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”, Tuval üzerine yağlıboya, 90.5x 121.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Kübizmin üslupsal özelliği yansıtan, gündelik bir konu olan çoban ile koyunları, Anadolu kadınına özgü değerleri şekil zemin ilişkisinin derinlik algısı ile beraber bir kompozisyonla ele almıştır. Cemal Tollu, kompozisyonu oluştururken sadeleştirilmiş büyük çizgiler üzerine kurmuştur; bunlar artık kontur olmaktan çıkarak içinde figürlerin, kumaşların aynı niteliğe bürünür gibi görüldüğü, parçalara bölünmüş bir tek prizmanın sınır çizgileri niteliğindedir. Bunlar bir tek bütünün parçaları olarak fonla da tamamlanmıştır. Sanatçı, sade ve uyumlu renklerle yapılan resimde en aza indirgenmiş renk değerleri, kendi ton değerleri ile bir araya gelerek geometrik formlar içerisine sokmuş ve bu anlamda hacim ve üç boyut etkisini ortaya koymuştur. Keçilerin yatay hareketlerini, dikey hareketli insan figürleri ile dengelemiş ve kompozisyonu dikey olarak üç plana ayrılmakla beraber çapraz ve yatay diyagonallerin uzantısı ile hareketli bir şekilde gösterilmiştir. Sağ taraftan sol

kenara yönlendirilen bakış açıları ile beraber resmin üst merkezine odaklanılmaktadır. Devam eden bir sürecin betimlenmesi algılanmaktadır.

Tablo 7: “Ankara Keçileri”, (Resim 45), Resmi Analitik Çözümleme
Kompozisyon Şeması



Figürler incelendiğinde; bu resminde Cemal Tollu'nun Eti heykel ve kabartmalarından etkiler taşıdığı, figürleri nesnel görüntülerinden uzaklaştırmadan salt geometrik kurguda soyutlayarak insana özgü biçimsel özelliklerini kaybetmeden yer verdiği anlaşılmaktadır. Cemal Tollu 1950 yıllarından ölümüne yakın dönemlere kadar, özellikle büyük orandaki kompozisyonlarında Eti heykellerinin tutkunu olmuş ve onların boşlukta yer kaplayan iri, sağlam, üsluplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanına aktarmıştır.

Kısmen minyatür etkilerinin de gözlemlenebildiği çalışmada geleneksel çizgi ve kilim motifleri de görülmektedir.

4.4.2.8. Anadolu Çobanları

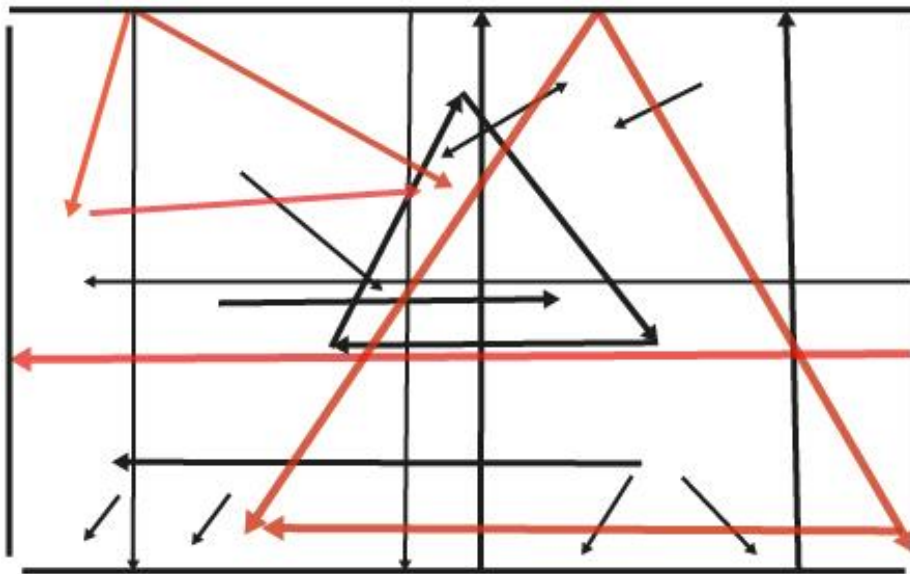
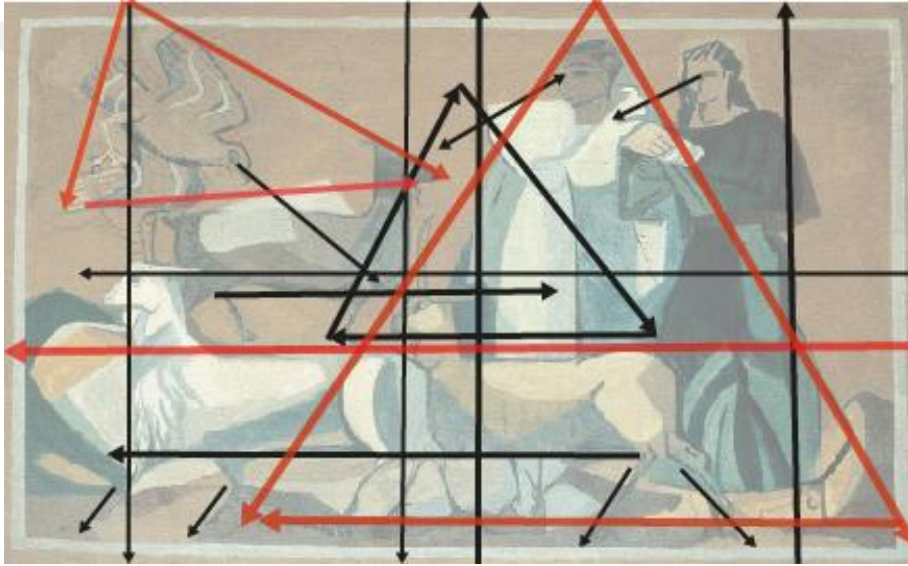
Kompozisyon, kurgu ve renk kullanımı açısından “Ankara’da Keçiler” çalışmasıyla hemen hemen aynıdır. Farklı olarak bu kompozisyona hareket getiren karga eklenmiştir. Kadının yüzünde daha fazla soyutlamaya giden geometrik formlar hakimdir. Diğer bir farklılık ise arka fon renginin bu çalışmada mavi yerine kahve tonu olmasıdır. Ayrıca burada kadının elbisesinin alt bölümündeki motif görülmemektedir.

Resim 46: Cemal Tollu, “Anadolu Çobanları”, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130X195,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Anadolu'nun bir bozkır olması ve tarihten bu yana küçük baş hayvancılığının çok yaygın olması gibi Anadolu insanına özgü yerel değerlerin işlendiği kompozisyonda daha önce de değinildiği gibi biçimsel olarak kübizmin ifade diline sahipken, içeriksel anlamda Anadolu insanının günlük yaşamını geleneksel halk motifleri ve değerleriyle sentezleyerek, naif bir duyarlılıkla resmetmiştir.

Tablo 8: “Anadolu Çobanları”, (Resim 46), Resmi Analitik Çözümleme
Kompozisyon Şeması



Kompozisyon düzeni bakımından çözümlenmeye çalışıldığında dikey olarak üç plana ayrılmasının yanı sıra aşağıdan yukarıya bir üçgen diyagonal ile çıkıldığında en tepe noktasında erkek figürünün kesiştiği bir hakimiyet uzantısı görülmektedir. Daha sonra sağında kadın figürü görülmektedir. Yine keçilerin yatay ve ters yönlü yerleşimiyle hareketli kompozisyonda denge devam eden bir süreç ile sağlanmış ve odak noktası merkeze kaymıştır. Yüzeyin çizgisel düzenlemesine ilişkin bu yapıta konu olan keçilerin uzvu, optik görüntü ve kas yapısının inşai çiziminden çok, resimsel bir kompozisyon gereğine göre geometrik olarak biçimlendirilmiştir.

Desenlerin oluşumunda yer alan ana bağlantılar ovaler ve yatay doğrultuların yanısıra birbirini ya dike yakın veya dik kesen doğrultulardan oluşmaktadır. Bu da resimde dengeyi sağlamaktadır.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç ve Tartışma

Araştırmada yapılan literatür taraması ve analitik çözümlemeler sonucunda, resim sanatında fiziki ve sosyal ortam, sanatçının içinde bulunduğu toplum, yaşanan zamanın, sanatçı aracılığı ile aktarıldığı görülmüştür. Değerler, kültürel, sosyal etkileşimler sanat eserinde rol oynayarak oluşumunu sağladığı Türk resminde toplumsal açıdan etkilerin görüldüğü sanatçılar ve sanatçı topluluklarında gözlemlenmektedir.

Araştırmanın temel problemi olan kübist yaklaşım Türk resminde biçim, içerik ve renk algısı ile analitik çözümlemeleri incelendiğinde; kübizmin sanatçının fiziksel ve içsel özellikleri ile sosyal ve kültürel, toplumsal değerlerinin bütünleşmesidir. Araştırmada örnekleme alınan eserlerin çözümlemesinde elde edilen verilerle birlikte biçimsel ikonografik ve ikonolojik açıdan değerlendirilerek kübist eğilimli eserlerin incelemesi yapılmıştır. Biçimsel analiz yönteminde, Wölfflin'in ortaya koyduğu ilkeler geçerli olmamasına karşın, nesnel özelliklerden kompozisyon ve kompozisyonu oluşturan leke ve biçimlerin incelenmesi ve ikonografik analiz ile nesnelerin kompozisyonu oluşturan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanması ve ikonolojik olarak sanat nesnesinin oluştuğu dönemi; kültürel niteliklerini sanatçının kişiliğinin ve kültür ortamının sanat yapıtına katkısı belirlenerek, eserler değerlendirilerek bulgulara ulaşılmıştır.

Araştırmada temel konu olan kübist eğilimin sanatçı örnekleminde Cemal Tollu'nun resimlerinde göçebe hayatında yaşayan kırsal kesim insanları görülmektedir. Bu bağlamda yapılan araştırmada; Cemal Tollu'nun plastik değerlerden olan biçim, içerik, kompozisyon ve renk bakımından değerlendirilen resimlerinde, Cemal Tollu'nun yaşamına, hayata bakış açısına, renk algısına dair aktarımlar edinilmiştir.

Cemal Tollu kendine özgü kübist yorumları, biçim ve kompozisyon kurgularıyla göze çarpmaktadır. Türk resim sanatındaki kübist eğilimler, kübist eğilimli sanatçılar ve araştırmanın örnekleminde yer alan Cemal Tollu'nun seçilmiş eserleriyle birlikte, birbirleriyle ve daha önceki dönemlerle ilişkileri, yukarıda sayılan yöntemler ışığında incelenmiştir. Kübizm etkisinde D Grubu'nda yer almış olan Cemal Tollu ile birlikte Abidin Dino, Hale Asaf, Nurullah Berk, Sabri Berkel kübizm yorumları ve anadolu motifleriyle görülmektedir.

Cemal Tollu'nun kübist etkili resimlerinin biçim, kompozisyon ve renk algılamasının incelenmesi sonucunda, Cemal Tollu'nun resimlerinde kahverengi, mavi, sarı, beyaz renk tonlarının ağırlıklı kullanıldığı göze çarpar. En çok kullanılan toprak rengi tonları, kırsal kesimde yaşayan ve toprakla uğraşan insanların hayatlarını resmettiği eserlerinde göze çarpar. Dış mekanda toprak zemin üzerinde bulunan figürlerin görüldüğü kompozisyonlarında dikey ve yatay bölüntülerle, ön plandaki figürler ve arka plandaki mekan arasında perspektif algısı verilmiştir. Çoğunlukla çobanlar, keçiler, anne, baba, çocuklar gibi oluşan resimlerinde anadolu çobanları gibi motifleriyle kırsal kesimin gündelik hayatlarını yansıtan gerçek yaşam kesitleri görülmektedir.

Öneriler

Kübizm etkili Türk resimlerinde ve Cemal Tollu'nun kübist resimlerinde; biçim algısı, içerik ve analitik çözümlemelerinin değerlendirilmesi, kübist kompozisyonlu resimlerin estetik ve içerik analizi açısından daha geniş irdelenmesine ve Cemal Tollu kapsamında farklı yaklaşımların sanat eğilimleri yönünden nasıl etkileneceğinin çözümlenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kırsal kesimin gündelik hayatları gibi dönemin kültürel ve toplumsal etkilerinin kübizm etkisinde biçimsel algı yaklaşımları açısından değerlendirilmesi; resimlerde biçim ve kompozisyon algısının toplumun ve sanatçının iç dünyasının bir göstergesi olması nedeniyle toplumcu anlayıştaki resimlerde içerik ve analitik çözümlemelerinde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Türk resminde kübist eğilimle biçimin değişmesinin incelenmesi, sanat eğitimi kurumlarında görsel sürecin değişkenliğinin irdelenmesi açısından ve akademik sanat eğitim sürecinde; biçim yaklaşımlarının incelenmesinin, resimlerin çözümlemelerine sanat eğitimi açısından faydası olduğu düşünülmektedir.

Biçimsel algının araştırılmasında; kübist etkili yaklaşımsal resimler, biçimsel etmenler ve biçimsel formlara etki eden etmenler göz önüne alınarak incelenmelidir.



KAYNAKÇA

Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s.550.

Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar:2013**: Sel Yayıncılık/Ahu Antmen.

Akalın, T.(2013). Dünyada Olan Üç Önemli Savaşın Etkisiyle Oluşan Resimler. **NWSA-Fine Arts**. Sayı 8. (4). s. 352-367.

Alem Dergisi, 2013, Editörler: Senem Öztürk, Alican Çakmak Kozoğlu.

Apollinaire, G. (1996) **Kübist Ressamlar**, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Atakan, N.(2008) **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Atasoy D. (2014). Kübizmin Sinemaya Etkisi: Otomatik Portakal Filminin Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi , T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başaran G. (2014). 1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başkan S. (2007). Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları. **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Sayı 15. (Mayıs 2007). s. 91-110.

Başkan S. (2014). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavram Arayışları 1960-1980. **Journal of World of Turks**. Sayı 3. (2014). s.99-114.

Başkan, S. (1989), Türkiye İş Bankası Yayınları, Yayın No :212, **Türk Ressamları Dizisi: I**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Baudelaire Charles, 2013, “Modern Hayatın Ressamı”. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bayrak, T. (2006). Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler.Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bayramoğlu M.(2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi”. **Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi**, 1(2) s.1-40.

Berk ve Gezer, (1973). 50 Yılım Türk Resim ve Heykeli. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. Ankara: Tisa Matbaası.

Bigalı, Ş. (1999). Resim Sanatı. Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
Cumhuriyet Ansiklopedisi. (1969). Cilt 3, İstanbul: Arkın Kitabevi

Çoker, A. (1996). **Cemal Tollu**. Galeri B Yayınları.

Dilmaç O. (2009). 1914-1940 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizdeki Sanat Eğitimine Katkıları. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**. Sayı 23. S. 55-77.

Dilmaç O. (2012). Avrupa’da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü. **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**. Cilt/Vol. 2. Sayı 4. s.85-101.

Elmas H. (2006). Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?”. **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı 15. s. 281-298.

Elmas H. (2011). 19. Yüzyıl Öncesi Osmanlı Minyatürlerinde Batı Etkisi. **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**. Sayı 17. (Mart 2011), s. 27 – 38.

Erdem, S. (1963). Modern Sanat, İstanbul: Türkiye Basımevi.

Eroğlu, B. (2008). Kazimir Maleviç ve Süprematizm. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Farthing, S. (2012) **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi.

Garanti Sanat Galerisi. (1997). **Nurullah Berk**. İstanbul: Garanti Sanat Galerisi.

Genç A.M. (2012). D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları. **İdil**. Cilt 1. Sayı 5 / Volume 1. s. 405-417.

Gombrich, E. H. (1992). Sanat ve Yanılsama. (Çeviren: Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Göktaş, Y. (2012). **Türkiye’de Geleniğin Reddi Ve Ortaya Çıkan Estetik Sorunlar**. Ekev Akademi Dergisi. 2012. Sayı: 50.

Harrison, C. ve Wood, P. (2011). **Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi**. İstanbul: Küre Yayınları. idil, 2015, Cilt 5, Sayı 20, Yunus KAYA.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (2007). **Modern ve Ötesi Sergi (8 Eylül 2007-29 Şubat 2008) Kataloğu**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

İşgilip, A.(2014). Pablo Picasso ve George Braque’ ın Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Keskin, C. (2017). 1940-60 Yılları Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler. **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. (Nisan 2017).

Kılıç E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Cilt: 6. Sayı 25. s. 327-340.

Kınay C. (1993). **Sanat Tarihi, Rönesans’tan Yüzyılımıza-Geleneksel’den Modern’e**. Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.

Koçak, O. (2009). **Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**

Little, S.(2006). **İzmler, Sanatı Anlamak**, İstanbul: Yapı Yayın.

Lynton, N. (1991) **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Lynton, N. (1991).Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul:Remzi Kitabevi Yayınları.

Nilüfer, Ö. (2002) Sentetik Kübizm, Picasso ve Jung, **Genç Sanat Dergisi**, Sayı:89.

Papila,A.(2012). Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştugu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** Sayı 16. (2012).

Pelvanoğlu, B.(2007). **Hale Asaf, Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, YKY.

Sabahat, H.(2012). 20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Wassily Kandinsky. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Savur, A.(2010). Cemal Tollu, **Doğan Burda Dergi Tempo**.

Sezer, C. (2009). Kübizm'de Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi. **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:10(1):297. (2009).

Şener, Ş (2010). 20.Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması. Yüksek Lisans Tezi. T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı.

Şerbetçi, (2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları. Yüksek Lisans Tezi. Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel sanatlar Eğitimi Resim Ana Sanat Dalı.

Tansuğ, S. (1986). **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul:Remzi Kitabevi.

Tekke, F.(2011). Hitit Kültüründe Yer Alan Taş Kabartmaların Günümüz Türk Yağlı Boya Resmine Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Terikli S. (2013). 1850 ve 1950 Yılları Arası Batı Toplumlarında Sanat, Toplumsal Yapı Ve Moda Etkileşimi. Yüksek Lisans Tezi. T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Worringer Wilhelm, Tunalı, İ. (1985). **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ.(2011). **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1960). **Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi**, Ankara:Doğuş Ltd.

Turani, A.(1998) **Sanat Terimleri Sözlüğü**, (7. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uzunoğlu, M.(2013). Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. **İdil**. Cilt 2. Sayı 10. S. 150-169.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). **Cemal Tollu: Retrospektif**. Ankara: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Yapı Kredi Yayınları. (2006). **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakçası

(<http://www.mondriantrust.com/cubism/>)(13.12.2016)

(<http://www.theartstory.org/artist-mondrian-piet.htm>) (13.12.2016)

(<https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/mondrian-and-cubism-paris-1912-1914>) (13.12.2016)

Ergün, C. Batı Sanatı ve Estetiğinde Bir Kırılma Noktası Olarak Picasso ve Guernica, (<http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=89&bant=9&katno=9>) (Erişim tarihi: 12.09.2016)

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=130> (30 Kasım 2018).

Sanat Akımları – Kübizm, <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/16276-sanat-akimlari-kubizm.html#ixzz2vf8bS78Y> (Erişim tarihi: 06.09.2016)

Orfizim - Saf Resim, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/orfizim-saf-resim-19220.aspx> (Erişim tarihi: 04.12.2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=213107(Erişim tarihi: 02.12.2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=kompozisyon (Erişim tarihi: 05.12.2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c071a2b5c26b8.71259637 (Erişim tarihi: 05.12.2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c071f7399c484.96699786 (Erişim tarihi: 05.12.2018)

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/cemal-tollu-hayati-ve-ressamlık-detayları/2117> (29 Kasım 2018)

Görsel Kaynakçası

Resim 1: Fernand Léger, “Rus Balerinlerin Çıkışı” 1914

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcılar/soyadi-l/leger-fernand/fernand-leger-rus-balerinlerin-cikisi/> (Erişim Tarihi: 01.12.2017)

Resim 2: Fernand Léger, “Disk”, 1918

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcılar/soyadi-l/leger-fernand/fernand-leger-diskler-11401/> (Erişim Tarihi: 01.12.2017)

Resim 3: Picasso, 1907, “Avignonlu Kızlar” 1907

<https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 4: Pablo Picasso, “Ambroise Vollard’ın Portresi” 1910

<http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso/ambroise-vollardin-portresi/> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 5: Georges Braque, “Mandora” 1882–1963, 1909-10

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/braque-mandora-t00833> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 6: Pablo Picasso, “Klarnetli Adam” 1911

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/picasso-pablo/man-clarinet> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 7: Pablo Picasso, "Ma Jolie", 1912

<https://www.pablopicasso.org/ma-jolie.jsp> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 8 : Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, 1911

https://www.kimbellart.org/collection/search/view/617?f%5B0%5D=field_obj_artist_last_name%3APicasso (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 9: Juan Griss “Pablo Picasso’nun Portresi” 1912

<https://silverandexact.com/2011/06/13/portrait-of-pablo-picasso-juan-gris-1912/> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 10: Georges Braque, “Keman ve Testi”, 1910

<https://kunstmuseumbasel.ch/en/collection/highlights#&gid=1&pid=57> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 11: Georges Braque, “ Masada Jilet Natürmort”, 1914

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-masada-jilet-naturmort-1438/> (Erişim Tarihi: 05.09.2018)

Resim 12: Picasso, “Gitar”, 1913

<https://www.moma.org/collection/works/38359> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 13: Pablo Picasso, “Masada Şişe”, 1912

<https://tr.pinterest.com/pin/468444798711067507/> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 14: Pablo Picasso, “Kız Öğrenci”, 1919,

<https://theartstack.com/artist/pablo-picasso/student-1919> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 15: Picasso, “Gazete ile Öğrenci”, 1913

<https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-2866.php> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 16: Pablo Picasso, “Pipolu Adam”, 1915

<https://www.pablopicasso.org/man-with-a-pipe.jsp> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 17: Pablo Picasso, “Masada Gitar, Şişe, Meyve Tabağı ve Bardak”, 1919

<https://www.judaica-art.com/pablo-picasso/1713-guitar-bottle-bowl-with-fruit-and-glasson-table-by-pablo-picasso-oil-painting-art-gallery.html> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 18: Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907
<https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 19: Kazimir Malevich, “Oduncu”, 1912-13
http://web.sbu.edu/theology/bychkov/malevich_lumberjack.html (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 20: Kazimir Malevich, “Çavdarları Toplanması” 1912
http://www.20art.ru/gallery/p17_sectionid/7/p17_imageid/329 (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 21: Kazimir Malevich, “Bıçak Bileyici”, 1912-13
<https://www.revolvy.com/page/The-Knifegrinder> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 22: Kazimir Malevich, “Kovalı Kadın”
<http://zone47.com/crotos/?p=2&p170=130777> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 23: Fernand Leger, “Mavili Kadın”, 1912
https://artchive.ru/artists/3356~Fernan_Lezhe/works/259307~Zhenschina_v_golubom (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 24: Kazimir Malevich, “Tramvay Durağındaki Kadın”, 1913
<http://zone47.com/crotos/?p=2&p170=130777> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 25: Kazimir Malevich, “Moskova’da bir İngiliz”, 1914
<http://zone47.com/crotos/?p=2&p170=130777> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 26: Piet Mondrian, “Kompozisyon No. IV”, 1914
<https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/mondrian-and-cubism-paris-1912-1914> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)

Resim 27: Piet Mondrian, “Renk Düzlemleri Oval Olarak Kompozisyon 1”, 1914

<https://www.moma.org/collection/works/78441> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)

Resim 28: Piet Mondrian, “Tableau No. 1; Line Color”, 1913

<https://www.kunstkopie.nl/a/mondriaan-piet/tableauno1liniecolor.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)

Resim 29: Piet Mondrian, “ Gri Ağaç”, 1912

<https://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)

Resim 30: Piet Mondrian “Broadway Bogiee Wogie” 1942

<https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)

Resim 31: Abidin Dino, “Yörükler/Aile”, 1942

Ateş, O. (2016). T.CAnadolu Üniversitesiİletişim Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi. Abidin Dino İncelemesi

Resim:32 Hale Asaf, “Otopotre”, Tarihsiz (II. Paris dönemi)

<https://bianet.org/biamag/diger/192024-hale-asaf-in-kayip-tablolari-paris-te-bir-koleksiyoncudan-cikti> (Erişim Tarihi: 15.12.2017)

Resim 33: Nurullah Berk “İskambil Kağıtlı

Natürmort<http://arsiv.ntv.com.tr/news/255447.asp> (Erişim Tarihi: 15.12.2017)

Resim 34: Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın” 1950

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/255447.asp> (Erişim Tarihi: 15.12.2017)

Resim 35: Sabri Berkel, “Simitçi”

<http://izlekler.com/sabri-berkel-1907-2003/> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 36: Sabri Berkel “Balıkçılar”, 1955

<http://izlekler.com/sabri-berkel-1907-2003/> (Erişim Tarihi: 01.12.2018)

Resim 37: Cemal Tollu, “Portre”,1931

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 79

Resim 38: Cemal Tollu, “N ”, 1931

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 79

Resim 39: Cemal Tollu, “K   k Dans z (Balerin)”, 1935

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 100

Resim 40: Cemal Tollu, “ stihsal”, 1954

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 24

Resim 41: Cemal Tollu, Hatay’da Portakal Bah esi, 1953

Duben,  . (2007). T rk Resmi ve Eleştirisi. İstanbul: İstanbul Bilgi  niversitesi Yayınları s. 109

Resim 42: Cemal Tollu, “Toprak Ana”, 1956

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 131

Resim 43: Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan K yl ler”, 1933

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 97

Resim 44: Cemal Tollu, “Mevleviler”, 1962

Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi K lt r Sanat Yayıncılık. s. 142

Resim 45: Cemal Tollu, “Ankara Ke ileri”

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46 (Erişim Tarihi: 05.12.2018)

Resim 46: Cemal Tollu, “Anadolu obanları”, 1963

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. Ankara: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. s.19



Tarih: 23/01./2019

Tez Başlığı:

CEMAL TOLLU VE TÜRK RESMİNDE KÜBİZM ÇÖZÜMLEMELERİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 123 sayfalık kısmına ilişkin, 23/01/2019 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı**) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri**(uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 29 dur**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz

Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☐

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☒

☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça hariç, ☐ Alıntılar dâhil, ☐ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu LK SAYFA Çıktısı. x EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. x	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Özlem Kalmaz

Öğrenci No: 2011950076

Anabilim Dalı: Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Programı: Resim İş Öğretmenliği Programı

Statüsü: Yüksek Lisans ☒

Doktora ☐

ÖĞRENCİ

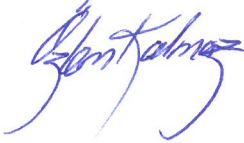
DANIŞMAN

Özlem KALMAZ

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

23.01.2019

23.01.2019



Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taştel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2:Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4:Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.