

57863

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

KÜBİZM SANAT AKIMININ MODERN VE MODERN SONRASI  
MİMARLIĞA ETKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mimar Asu BEŞGEN

57863

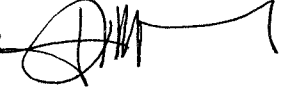
Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde  
"Yüksek Mimar"  
Ünvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 08.01.1996  
Tezin Savunma Tarihi : 25.01.1996

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Kutsal ÖZTÜRK



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Sevinç ERTÜRK



Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Fazlı ARSLAN



Ocak 1996

TRABZON

## ÖNSÖZ

Bu çalışma Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Bir parçası olmayı hep sevdiğim ve bundan gurur duyduğum mimarlık ailesine sonsuz teşekkürlerimle.

Trabzon, Ocak-1996

Asu BEŞGEN



# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VII
ŞEKİL LİSTESİ.....	VIII
TABLO LİSTESİ.....	IX
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş ve Konuya Yaklaşım.....	1
1.2. Problemin Tanımı ve Çalışmanın Amacı.....	1
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	4
2.1. Kübizm Sanat Akımını Doğuran Nedenler.....	4
2.1.1. Endüstri Devrimi.....	4
2.1.2. İzlenimcilik.....	6
2.2. Resim Sanatında Kübizm.....	9
2.3. Kübist Resim Dönemleri.....	13
2.3.1. Hazırlık Dönemi (Birinci Dönem).....	15
2.3.2. Analitik Dönem (İkinci Dönem).....	15
2.3.3. Sentetik Dönem (Üçüncü Dönem).....	16
2.3.4. Post Kübizm Dönemi (Dördüncü Dönem).....	18
2.4. Kübist Resim Kavramları.....	18
2.4.1. Doğaya Koşutluk.....	19
2.4.2. Özü Yansıtma.....	21
2.4.3. Soyutlayıcılık.....	24
2.4.4. Biçimcilik.....	27
2.4.5. Geometrizasyon.....	29
2.4.6. Yalınlık.....	32
2.4.7. Maddecilik.....	33
2.4.8. Simgencilik.....	34
2.4.9. Bozgunculuk.....	37
2.4.10. Parçalama.....	38

2.4.11. Kurgu.....	39
2.4.12. Yanılsama/Çelişki.....	41
2.4.13. Perspektivin Kırılması.....	43
2.4.14. Dördüncü Boyut.....	44
2.4.15. Abartma.....	47
2.4.16. Derinlik.....	48
2.4.17. Ritim.....	48
2.4.18. Tamamlama.....	50
2.5. Yöntem.....	51
2.5.1. Verilerin Elde Edilmesi.....	52
2.5.2. Verilerin Analizi.....	58
2.5.3. Analiz Tablolarının Oluşturulması.....	61
2.6. Analiz.....	63
2.6.1. Doğaya Koşutluk Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	64
2.6.2. Özü Yansıtırma Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	67
2.6.3. Soyutlayıcılık Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	70
2.6.4. Biçimcilik Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	73
2.6.5. Geometrizasyon Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	76
2.6.6. Yalınlık Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	79
2.6.7. Maddecilik Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	82
2.6.8. Simgecilik Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	85
2.6.9. Bozgunculuk Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	88

2.6.10. Parçalama Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	91
2.6.11. Kurgu Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	94
2.6.12. Yanılsama/Çelişki Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	97
2.6.13. Perspektivin Kırılması Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	100
2.6.14. Dördüncü Boyut Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	103
2.6.15. Abartma Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	106
2.6.16. Derinlik Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	109
2.6.17. Ritim Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	112
2.6.18. Tamamlama Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi.....	115
3. BULGULAR.....	118
4. İRDELEME ve TARTIŞMA.....	123
5. SONUÇLAR.....	127
6. ÖNERİLER.....	129
7. KAYNAKLAR.....	131
8. ÖZGEÇMİŞ.....	139

## ÖZET

### KÜBİZM SANAT AKIMININ MODERN VE MODERN SONRASI MİMARLIĞA ETKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

“Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi” konulu çalışmada amaç; bilimler ve sanatlar arası etkileşimin varlığına dayanarak, seçilen alanlar arasındaki ilginin varlığını incelemektir. Bu bağlamda, çalışma altı ana bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, giriş, problemin tanımı ve çalışmanın amacı belirlenmiştir.

İkinci bölümde, yapılan çalışmalar başlığı altında kübizm sanat akımına açıklık getirilerek akımı ortaya çıkaran nedenler irdelenmiş, kübist resim dönemleri ve kübist resim kavramlarına değinilmiştir. Kullanılan yöntem ve teknikler sunulularak, analiz tabloları yardımıyla kavramların resim ve mimarlık üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Üçüncü bölüm; yapılan çalışmalar sonucunda elde edilen bulguları,

Dördüncü bölüm; irdeleme ve tartışma alanlarını,

Beşinci bölüm; varılan sonuçları,

Altıncı bölüm; ilerki çalışmalara ışık tutabilecek önerileri kapsamaktadır.

**Anahtar Kelimeler** : Resim, mimarlık, kübizm, modernizm, post modernizm.

## SUMMARY

### AN INVESTIGATION ON THE EFFECTS OF CUBISM ON MODERNISM AND POST MODERNISM

The aim of this study, knowing that there is an interaction between arts and sciences, is to investigate the effects of cubism on modernism and post modernism (trends and periods after modernism). In this context, the study is divided into six chapters.

In the first chapter, introduction to the study, definition of the problem and the aim of the study are presented.

In the second chapter, under the heading of research, cubist art, the reasons of cubism, cubist periods and cubist conceptions are given. After explaining the methods and the technics, the effect of conceptions on painting and architecture are examined by the help of analysis tables.

The third chapter consists of findings.

In the fourth chapter, the discussion and the argument are posed.

The fifth chapter includes results and conclusions.

In the sixth chapter, further arguments are suggested for future researchers.

**Key Words:** Painting, architecture, cubism, modernism, post modernism.

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil No	Sayfa No
Şekil 1. 1912 yılında Duchamp ve Villon tarafından tasarlanan neo klasik cephe veya “Kübist Ev”.....	11
Şekil 2. Enstrümanlı Natürmort, Pablo Picasso.....	16
Şekil 3. Meyve Tabağı ve Kartlar, Georges Braque, 1913.....	17
Şekil 4. İnşaat İşçileri İçin Bir Etüd, Fernand Leger, 1950.....	21
Şekil 5. Masalı Natürmort. Georges Braque, 1914.....	24
Şekil 6. Picasso'nun 5 Aralık 1945-17 Ocak 1946 tarihleri arasında 11 adımda oluşturduğu boğa figürleri.....	25
Şekil 7. Estaque Evleri, Georges Braque, 1908.....	26
Şekil 8. Estaque evlerinin Henry Kahnweiler tarafından çekilmiş fotoğrafı.....	26
Şekil 9. Birincil formlar ve eski Roma; geleneksel ilkelerin soyutlanması.....	28
Şekil 10. Uzay geometrinin asal formları.....	28
Şekil 11. Kubbe, Paul Adolf Seehaus, 1918.....	29
Şekil 12. Ressamın Penceresi, Juan Gris, 1925.....	31
Şekil 13. Satranç Tahtası, Georges Braque, 1913.....	32
Şekil 14. Bleriot'a Saygı, Robert Delaunay, 1914.....	34
Şekil 15. Deniz Yıldızı, Fernand Leger, 1942.....	36
Şekil 16. Masa, Georges Braque, 1921-1922.....	38
Şekil 17. Önlüklü Kadın, Pablo Picasso, 1920.....	39
Şekil 18. Sayısız Objeli Natürmort, Jeanneret (Le Corbusier), 1924.....	40
Şekil 19. Kemanlı Natürmort, Georges Braque, 1913.....	42
Şekil 20. Cadaques, Andrea Derain, 1910.....	44
Şekil 21. Cadaques, Catalonia'nın bir fotoğrafı.....	44
Şekil 22. Keman ve Klarnet, Georges Braque, 1913.....	47
Şekil 23. Huni, Georges Braque, 1941.....	47
Şekil 24. Şişeler ve Bardaklar, Jeanneret (Le Corbusier), 1922.....	48
Şekil 25. Sıradanlık, Ben Nicholson, 1929-1935.....	51
Şekil 26. Robert Van't Hoff'un 1915-1919 yılları arasında Utrech'te gerçekleştirdiği Henry Evi ve soyutlanmış örneği (İşaretler kuramına bağımlı dizimsel ilişki yardımıyla soyutlama).....	60
Şekil 27. Robert Delaunay'nin 1914'de gerçekleştirdiği “Bleriot'a Saygı” tablosu ve soyutlanmış örneği (Birinci derece basitleştirme yolu ile soyutlama).....	60
Şekil 28. Analiz Tabloları.....	62
Şekil 29. Kübist Apartman Bloğu, Josef Chochol, 1913. Prag.....	123



## TABLO LİSTESİ

Tablo No	Sayfa No
Tablo 1. Jencks'in temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından günümüz mimarlığı üzerine yaptığı sınıflama.....	57
Tablo 2a. Doğaya koşutluk - resim örnekleri.....	65
Tablo 2b. Doğaya koşutluk - mimarlık örnekleri .....	66
Tablo 3a. Özü yansıtma - resim örnekleri.....	68
Tablo 3b. Özü yansıtma - mimarlık örnekleri.....	69
Tablo 4a. Soyutlayıcılık - resim örnekleri.....	71
Tablo 4b. Soyutlayıcılık - mimarlık örnekleri.....	72
Tablo 5a. Biçimcilik - resim örnekleri.....	74
Tablo 5b. Biçimcilik - mimarlık örnekleri.....	75
Tablo 6a. Geometrizasyon - resim örnekleri.....	77
Tablo 6b. Geometrizasyon - mimarlık örnekleri.....	78
Tablo 7a. Yalınlık - resim örnekleri.....	80
Tablo 7b. Yalınlık - mimarlık örnekleri.....	81
Tablo 8a. Maddecilik - resim örnekleri.....	83
Tablo 8b. Maddecilik - mimarlık örnekleri.....	84
Tablo 9a. Simgecilik - resim örnekleri.....	86
Tablo 9b. Simgecilik - mimarlık örnekleri.....	87
Tablo 10a. Bozgunculuk - resim örnekleri.....	89
Tablo 10b. Bozgunculuk - mimarlık örnekleri.....	90
Tablo 11a. Parçalama - resim örnekleri.....	92
Tablo 11b. Parçalama - mimarlık örnekleri.....	93
Tablo 12a. Kurgu - resim örnekleri.....	95
Tablo 12b. Kurgu - mimarlık örnekleri.....	96
Tablo 13a. Yanılsama/çelişki - resim örnekleri.....	98
Tablo 13b. Yanılsama/çelişki - mimarlık örnekleri.....	99
Tablo 14a. Perspektivin kırılması - resim örnekleri.....	101
Tablo 14b. Perspektivin kırılması - mimarlık örnekleri.....	102
Tablo 15a. Dördüncü boyut - resim örnekleri.....	104
Tablo 15b. Dördüncü boyut - mimarlık örnekleri.....	105
Tablo 16a. Abartma - resim örnekleri.....	107
Tablo 16b. Abartma - mimarlık örnekleri.....	108
Tablo 17a. Derinlik - resim örnekleri.....	110
Tablo 17b. Derinlik - mimarlık örnekleri.....	111

Tablo 18a. Ritim - resim örnekleri.....	113
Tablo 18b. Ritim - mimarlık örnekleri.....	114
Tablo 19a. Tamamlama - resim örnekleri.....	116
Tablo 19b. Tamamlama - mimarlık örnekleri.....	117
Tablo 20. Resim ve mimarlık örnekleri ışığında kavramların anlamının değerlendirilmesi.....	119
Tablo 21. Resim ve mimarlık örnekleri ışığında kavramların varlığının değerlendirilmesi.....	121



## 1. GENEL BİLGİLER

### 1.1. Giriş ve Konuya Yaklaşım

### 1.2. Problemin Tanımı ve Çalışmanın Amacı

Mağara devrinden günümüze kadarki uzun süreçte, insanoğlu kendini anlatma, çevresini yansıtırma ve sonraki dönemlere aktarma özlemi içinde olmuş ve bu yolda çeşitli arayışlara girmiştir. Çıkardığı sesler ve bedeniyle sunduğu hareketlerin ötesinde, çizdiği çizgiler, ürettiği yontular ve kurduğu anıtsal yapılarla kendini ve zamanını dile getirmiştir.

Tarih öncesi eserler -bugünkü anlamda, insanoğlunun yalnız kendi düşünsel gerçeklerini anlatan eserler olmayıp- hayatın doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı çetin bir savaşın anlamını taşıdığı çağlarda, o savaşın bir parçası ve insana olağanüstü büyüsel güç sağladığına inanılan birer araçlardır. Bunlar doğaya, hayvanlara egemen olmanın birer sembolü, avın şanslı geçmesini sağlayan birer tılsımdırlar (1). Tıpkı mağara duvarlarına çizilen bizon resimlerinin, mezar taşlarına oyulan kaplumbağa biçimlerinin, kutsal girişlere konumlanan kartal figürlerinin koruyucu olduklarına; tıpkı Prometheus'un yeryüzüne ateşi getirmesinin, Odysseus'un yıllarca süren yolculuğu ve dönüşünün gizemine inanıldığı gibi.

Gittikçe çoğalan kanıtların zenginliğine bakarak, o zamandan bu zamana, insanoğlunun yaşarken ve yaşatırken büyük hazlar duyduğu, bilinçli bilinçsiz sürekli etkileşim içinde olduğu sanatın, başlangıçta büyü olduğu; gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varılabilir.

Sanatın bu görevi, giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçeklerini tanıyıp değişmelerine yardım etmek görevine dönüşmüştür. Bu bağlamda, büyüün ve efsanelerin geçerli olduğu eski çağların sert kalıplarını kırmak, daha açık biçimlere kavuşmak için önüne geçilmez bir istek duyulmuştur. Dönem dönem, sanatın kimi zaman çağrışımlarla büyüleyen yanı, kimi zamansa ussal ve aydınlatıcı yanı, kimi zaman sezgi, kimi zamansa yargı gücünü keskinleştiren yanı ortaya çıkmıştır. Sanat, ister oyalasın, ister uyarısın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın, gerçekliğin katı bir tanımlaması olmaktan uzak, her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmış, kendisini bir başkasının

yaşamı ile bir görebilmesi, başkalarında olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamıştır (2).

Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, eğlendiriciyken de, inandırırken de, abartırken de, anlamlı ve anlamsızken de, düşleri ve gerçekleri işlerken de, özündeki büyüyle, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gerekli olmuştur. Öyle ki, yüzyıllar boyu bireyleri ve toplumları tüm dalları ile etki altına alan sanat, kimi zaman aynı birey ve toplumlardan etkilenerek bir araç konumuna düşüp, yeni düşünce sistemlerinin doğmasına ve bu sistemlerin tüm dünyaya yayılmasını sağlayacak olaylara neden olmuştur. Bu etkileşim içinde sanat, tüm dalları ile ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. Örneğin güzel sanatlar resim, müzik, edebiyat, tiyatro, heykel, fotoğraf, dans ve sinemadan oluşan bir bütündür. Mimarlık da hem bir bilim dalı hemde bir sanat olma özelliğini göstermesi ve diğer sanat dalları ile arasında yadsınamaz ilişkilerinin varlığı nedeniyle, bu bütünün bir parçası olma yolundadır.

Tüm bu anlatılanlardan; toplumsal ilişkilerle sanat arasında ve sanat dallarının birbirleriyle olan etkileşiminin var olduğu tezine dayanarak ve bu tezi bir kez daha vurgulamak için, toplumların sosyal, kültürel, teknolojik düzeylerini etkileyen ve bu düzenlerden etkilenen iki sanat dalı; resim ve mimarlık olguları çalışma kapsamına alınmıştır.

Her iki olgu insanlık evriminin üç temel aşamasına; yağma kültürü, tarım kültürü ve bilimsel teknoloji kültürlerine (3) yani göçebe uygarlık, tarımsal uygarlık ve endüstri uygarlığı (4) dönemlerine paralel gelişme göstermiştir.

Bu bağlamda, çalışma kurgusunun ilk adımında, görsel bir sanat dalı olması ve geniş kitlelere daha çabuk ve rahat ulaşabilmesi bakımından önem sunan resim sanatı içinden, endüstri uygarlığına tarihli kübizm sanat akımı örnek olarak seçilmiştir. Kendinden önceki resim akımlarından farklı tutumuyla özel bir yere sahip kübizm sanat akımının, yüzyıllar boyu süren bu etkileşimin neresinde olduğu sorusundan yola çıkılmıştır.

İkinci adımda, bilim ve sanatın ortak paydasında yer alan mimarlık olgusunun kübist sanat akımından etkilenip etkilenmediği, yine aynı tarih temel alınarak araştırılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, toplum ile sanat ve sanat ile sanat etkileşiminin varlığına inanarak ve bu etkileşimi bir kez daha örneklemek amacıyla problem; “Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme” olarak belirlenmiştir.

Bu adımlardan yola çıkarak tanımlanan probleme çözüm getirmek için ilk olarak, kübizm sanat akımının incelenmesi yoluna gidilmiştir. Bu yolda, kübizm akımını doğuran nedenler irdelenerek, o yıllarda toplumun içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve teknolojik durumlara açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan strüktür; kübizmi doğuran nedenler, resim sanatında kübizm ve kübist resim dönemleri gibi ana başlıklardan oluşmaktadır.

İlerki konularda da değinileceği üzere 1800’lü yıllarda toplumun ekonomik, sosyal, teknolojik ve sanat hayatını değiştiren endüstri devriminin sonucu olan kübist resim ve modern mimarlık hareketleri arasındaki etkileşim, kübizm irdelemesi ile varılan onsekiz kavram altında aranmaya çalışılmıştır. Bu kavramlara; doğaya koşutluk, özü yansıma, soyutlayıcılık, biçimcilik, geometrizasyon, yalınlık, maddecilik, simgecilik, bozgunculuk, parçalama, kurgu, yanısama/çelişki, perspektivin kırılması, dördüncü boyut, abartma, derinlik, ritim ve tamamlama başlıkları altında açıklık getirilmiştir. 1908-1950 yılları arasından seçilen kübist resim ve 1850-1994 yılları arasından seçilen modern ve modern sonrası mimarlık örneklerinin aynı kavramlar ışığında analizi yapıp, toplumun sanat, sanatın toplum ve sanatın sanat üzerindeki etkisi, bir araç olarak seçilen kübist resim sanatının modern ve sonrası mimarlık sanatı üzerindeki etkisi aranmak koşulu ile sunulmaya çalışılmıştır.

## 2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

Problemin tanımı ve çalışmanın amacının belirtilmesinden sonra bu bölümde, yapılan çalışmalar; kübizm sanat akımını doğuran nedenler, resim sanatında kübizm, kübist resim dönemleri ve kübist resim kavramları ana başlıkları altında sunulmaktadır. Ayrıca ikinci bölümde, kullanılan yöntem ve tekniklerin tanıtımı ve buna bağlı olarak resim ve mimarlık örneklerinin analizinin yapıldığı başlıklar yer almaktadır.

### 2.1. Kübizm Sanat Akımını Doğuran Nedenler

Bir sanat akımını anlayabilmek ve gelişimini sağlıklı olarak izleyebilmek için akımın ortaya çıktığı dönemin toplumsal, sosyal politik, kültürel, felsefi ve endüstriyel yapısını bilmekte yarar vardır. Bu amaçla, kübist sanatın anlamı, felsefesi ve ilkelerine geçmeden önce, akımın nedeni olma özelliğini gösteren toplumun içinde bulunduğu durum iki başlık altında irdelenecek ve konuya açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

#### 2.1.1. Endüstri Devrimi

14 Nisan 1791 günü, Paris İnşaat Emekçileri Kardeşlik Birliği -Sainte Genevieve şantiyelerinde, Concorde alanında, Seine ırmağı üzerinde kurulan yeni köprülerde çalışan işçiler- işverenleri, bir minimum ücret temeli üzerinden karşılıklı bir anlaşmayla yeni bir ücret düzenlemesini kabul ve ilana çağırıyordu (5).

“İnsan hür doğar, hür yaşar” düşüncesini kazandıran 1789 Fransız İhtilali'nin toplum yapısında meydana getirdiği büyük değişiklik, böylece ilk filizlerini vermeye başlamıştır. Önceleri işçi-işveren arasında bir hak arama mücadelesi ile başlayan hareket, 1800'lü yıllar ve sonrasında sayısız yeni ihtiyaçlara değinen ve sayısız yeni gelişmelere yol açan bir hal almıştır. Çağdaş kültürün yeniden gözden geçirilme sürecine girilmiş ve kültürün gerek ekonomik, politik gerekse mimarlık alanındaki genel bilgileri yeniden gözden geçirme sırasında, derinlemesine bir dönüşüme uğramıştır.

Endüstri devrimiyle yönetimde, ekonomide, mimarlıkta ve sanatta ortaya çıkan toplumsal deprem (6), nüfus artışı, endüstriyel üretim artışı ve üretim sistemlerinin makinalaşması gibi pek çok yeni sorunu beraberinde getirmiştir. İngiltere'de 18. yüzyılın ortalarına doğru belirlemeye başlamış, az çok bir gecikmeyle öbür Avrupa ülkelerine de yansımıştır.

Çağ kavramı, kültür gelişmelerindeki büyük aşamaları belirler. Bu anlamda, adına endüstri çağı denen 20. yüzyıl, batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşama olmuştur. Endüstri çağı yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak anlaşılmalıdır.

Arnold Gehlen'e göre "Endüstri çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş; tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştır. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşmış yapay bir dünyaya itilmiş ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanmıştır". H. Freyer'in deyimiyle; büyük kentlerde oturan milyonlarca insan haftanın her günü artık toprağa basmamış; bastığı yer toprağa değil, asfalt, cam, taş yada marleye dönüşmüştür. Her iki geçiş de temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği göstermiştir (7).

Hür düşüncenin serbest kalması sonucu, yaratıcı buluşların oluşturduğu endüstri çevresinde, 19. yüzyıldan itibaren işçilerin toplandığı ve böylece ilk endüstri kentlerinin biçimlendiği görülmektedir. Bu üretim merkezlerinde makina endüstrisi gelişmiş ve ticarete dayalı alışveriş rasyonelliği şart koşulmuştur. Üretilen üründe fonksiyonellik, ölçülülük, yeterlilik gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır (8).

Teknik ve icatlar çağı olan 19. yüzyılda buhar makinası, elektrik dinamosu ve röntgen ışığı gibi eski felsefenin aklına gelmeyen buluşlar, bilimin laboratuvarında geliştirdiği yenilikler olmuştur. Bu nedenle, deneyin yarattığı teknik, bu yüzyılın felsefesini de etkilemiştir. Öyle ki gözlem, deney ve teknik yeni düşünceyi oluşturmuş ve bu çağ insanının kafasını yeniden biçimlendirmiştir.

Sonuç olarak, 19. yüzyıla değin, felsefe bilime yol gösterirken, bu yüzyıldan bu yana, bilim felsefeye yol göstermeye başlamıştır (8).

Batıda doğan ve dünyanın her bir yanını sarmaya başlayan; insanla doğa arasına bir "ara dünya" olarak giren endüstri dünyasının kuruluşunda işçi, işveren, işletmeci, iktisatçı, mimar, mühendis, teknisyen, bilim adamı gibi beyin işçilerinin yanı sıra, özellikle sanatçıların büyük payı olmuştur.

Ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışının ve hümanizmanın yattığı endüstri çağı düşüncesinin, insan hayatına yansıdığı noktada sanatçılar, insan dünyasını ve yaşama tarzını tasarlamış ve biçimlendirmişlerdir.



Yeniçağın başında nasıl Leonardo, Bramente gibi rönesans ustaları doğa gerçeğini beşyüz yıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları olmuşlarsa, Pablo Picasso, Le Corbusier, Piet Mondrian, Walter Gropius gibi 20. yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncü olmuşlardır.

Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol aramış, birçok akımlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan sadece biri; kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuş, sanatta natüralizm dönemi kapanmış, soyut sanat dönemi başlamıştır (7).

### 2.1.2. İzlenimcilik

Endüstri ortamının, bireyi kendine köle etmesi ve onu yarınından endişe ettirmesi, bir gelecek korkusu içine sokması, onu geleceği düşünmeden yaşama eğilimine götürmüştür (8). Bu endişe, toplumsal hayatta bireyin ruhsal birikimlerinin sonucu, bir dışavurum ihtiyacı ile sanatta yeni olayların başlangıcını oluşturmuştur. Bahsedilen ortamın doğal bir sonucu olarak, resim sanatı içinde gelişen izlenimcilik (empresyonizm) akımı, 19. yüzyılın ikinci yarısıyla, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlamış ve daha sonra diğer ülkelere de yayılmıştır.

Akımın adının, 15 Nisan ve 15 Mayıs 1874 tarihleri arasında açılan bir sergide Claude Monet'in resimlerinden birinin adından; "İzlenim, Gündoğumu (1872)" 'ndan esinlenerek, gazeteci Louis Leroy'un bu kelimeyi kullanmasıyla ortaya çıktığı söylenmiştir. Bir kesim ise, izlenimcilik adının 1858'de yapılan sanat konulu konuşmalar sırasında ortaya atıldığını ileri sürmüştür (9).

20. yüzyıl insanının dünyayı yeni gözlerle görmesine yardımcı olan izlenimci akım içinde endüstri ortamının doğurduğu sonuçlar yanında, iki etmene daha değinmekte yarar vardır.

Özgün yaklaşımı ve sağladığı dolaysız, kendiliğinden oluşan görüntüyle hayata yeni ufuklar açan fotoğraf sanatının doğuşu, izlenimcilik akımının görüşünü etkileyen etmenlerden ilkidir. Taşınabilir fotoğraf makinasının ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, yakın çekim, olağan dışı açılardan çekim, hızla geçen anı yakalayan estantane çekim ve detayların çarpıtılması gibi fotoğraf tekniklerinin kullanılması izlenimci resmin doğduğu yıllara rastlamaktadır. Bu mekanik teknikten etkilenen izlenimciler, yalnızca siyah-beyaz baskılar veren makinadan daha iyisini yapabilmek amacıyla, yaşamın ve görülenin



birdenbireliğini ve doğallığını yakalamak, parlak ve değişik renklerle ışığın etkilerinden yararlanmak yoluna gitmişler; yavaş yavaş fotoğrafın giremeyeceği alanları bulgulamak zorunda kalmışlardır.

Yeni motifler ve yeni renk kalıpları aramalarında, izlenimcilere yardım eden ikinci etmen de renkli Japon baskıları yani estamp sanatı olmuştur. 1854'ten sonra Japonya ile Fransa arasındaki diplomatik ilişkiler Fransa'da bu ülkenin sanatını ve sanatçılarını tanıma olanağını doğurmuştur. Bu sayede batı, Japon kültürünün farklı konu seçimi, farklı renk ve teknik uygulamalarını görme fırsatını yakalamıştır.

Estamp sanatı içinde ana konu halk yaşamındaki sahnelerden seçilip; günlük yaşam olayları veya resmedilen objeler arkasından rastgele görüldüğü biçimde ele alınmıştır. Örneğin; Fujiyama Dağı'nı konu alan eserde dağ, bir çukruk iskelesi ardında herhangi bir görüntüsüyle, yarı saydam bir objenin kestiği bir görüntü rastgele görüldüğü biçimiyle betimlenebilmiştir (10). Zarif renkleri kadar, merkezden uzaklaşmış izlenimi veren genel görünümü, yalın biçimleri ve resim yöntemiyle Japon baskıları. Fransız ressamların kurtulmak için can attığı Avrupa geleneklerinin ve akademi kurallarının karşıt özelliklerini barındırmıştır. Bu yönden Japon baskı sanatı, pek çok sanat dalını ve sanatçıyı etkilediği gibi izlenimcilik akımını da etki altına almıştır.

Açıklanan üç etkinin bir sonucu olarak, rönesanstan beri süregelen natüralist sanat, 19. yüzyılda izlenimciliğin açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştır.

Endüstri devriminin beraberinde getirdiği rasyonalizm, sanat hayatına objektif doğa gözlemine getirmiş (8); göz duyarlılığına dayanan duyumcu; izlenimci sanat, çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık görüntüler olarak sanata yansıtılmıştır (7).

Bu bağlamda, manzarayı konu alan resimler, öteki resim çeşitlerinden ağır basmış; dinsel, mitolojik ve tarihi konulu resimler az çok ortadan silinmiştir. Doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden her bir izlenimi yakalamak isteyen ressamın ilk kez loş atölyelerinden çıkıp, sırtta çanta, dere tepe dolaştıkları görülmüştür. Cezanne'ın deyişiyle "daha hiç resmi yapılmadı kırların; insan hiç ortada olmamalı, o kır görünümünde özümlemeli (2)" düşüncesine dayanarak konularını doğadan alan ve doğayı izlenimci bir tavırla yansıtan eserler oluşmaya başlamıştır. Dalgaların hareketi, denizi gökyüzünden ayıran ufuk çizgisi, şarıldayarak akan nehirler, devamlı değişen

bulutları ile gökyüzü, güneş ışığının parıltılı etkileri, bükümlenen sis, karın gözleri kamaştırıcı parlaklığı, bir ağacın yapraklarını hafifçe kıpırdatan veya çimenleri yalayıp geçen rüzgârın etkisi izlenimci ressamın konuları arasında sayılabilir (9).

Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere, izlenimin uyardığı duyuların duyulduğu biçimde üretildiği resim yöntemine teknik açıdan bakılacak olursa; izlenimci ressamın biçimi ve rengi olması gerektiği gibi değil, ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettikleri söylenebilir. Dünyayı, ışık içinde eriterek; onu renklere bölerek, birtakım duysal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisini dile getirmişler; nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde, saf olarak; kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor ile yakalamak istemişlerdir. Bu yüzden doğa ve doğa ürünleri birer sorun olmaktan kurtulmuştur.

Işığın çözümlenmesiyle ya da bir başka deyişle parçalara ayrılmasıyla meydana gelen -ve adı geçen- yedi renk, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasına neden olmuş ve ışığın birbirlerinden ayrılan renk parçaları ile ifadesi, ışığın üzerine vurduğu nesne biçiminin katı sınırlarının kendiliğinden dağılmasını sağlamıştır (8). Böylece nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bir yana bırakılmış; tek tek ve birbirinden ayrı fırça dokunuşlarından yararlanılmıştır. Kenar çizgisinin geleneksel doğruluğunu bir kenara koyan doğayı bozmak amacından uzak, istenilen etkiyi elde etme yolunda ufak ayrıntıları feda ederek, açık havadaki sahnelerin kaçıcı yansımalarını vermek isteyen izlenimciler, geometrik kurallar üzerine kurulu bilimsel perspektifi de gözardı etmişlerdir. Herhangi bir yarılsama yaratmaktan öte, boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanmışlardır (9).

Bu ressamın arasında Edouard Manet, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Henri De-Toulouse-Lautrec, Pierre-August Renor, Paul Cezanne, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'u saymak mümkündür (11).

Sonuç olarak, ister doğrudan meydana gelen etkilerle, ister sürekli olarak değişkenlik gösteren unsurlarla olsun, modern resmin tüm akımları kaynağını bu son derece verimli ve üretken dönemden almıştır (9). İleride de değinileceği üzere, izlenimcilik sanat akımının etkileri nabizm, fovizm ve diğer bağımsız ressamın sanat anlayışlarında görüldüğü gibi kübizm sanat akımı içinde de görülmektedir.

## 2.2. Resim Sanatında Kübizm

19. yüzyıl Avrupasında meydana gelen endüstriyel gelişimin sosyal ve sanat hayatına yaptığı etkiye önceki konularda değinilmişti. Yüzyılın ortalarına doğru hızla endüstri üretimine geçiş, toplumların huzursuzluğunu doğuran sosyal krizleri oluşturmuş; Avrupa uluslar topluluğunun bu nedenle kökten sarsılışı, toplumun bir parçası olan sanatçıyı da endüstriyel, iktisadi ve sosyal fırtınalar içine sürüklemişti (12).

Bu bağlamda, modern sanatçı, ya geleneğin yerleşmiş sınırları içinde kalıp halkın anlayış ve ilgisini sağlayabilecek, ya da sanatın kendini yenilemesine ve modern dünyanın özelliklerini ve sorunlarını yansıtmasına yardım edebilecekti (13).

Büyük kuvvetler karşısında hiçliğini anlayarak kendi içine kapanan sanatçı, modern sanat anlayışını, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çekmesi ile, iç muhasebesi ve kişisel dünya görüşü ile şekillendirmiştir (12).

Bu ortam içinde, sanatlar arasında 1900'lerde ortaya çıkan ve güçlü bir akımın başlangıcını işaret eden kübizm sanat akımı, plastik sanatların içinde bulunduğu kuşku ve karışıklık çağının bir sonucu olmuştur. Toplumsal açıdan bakıldığında, kübist resim sanatının işlevi, endüstri uygarlığı nedeniyle her yeri kuşatan çirkin biçimlere yeni anlamlar yüklemek; böylece eğilip bükülmüş tellere, karışık makina parçalarına insan emeğine ilişkin nitelikler kazandırmaktır. Başka bir deyişle, fabrikaların ve büyük kentin oluşturduğu çölü gözler önünde bir masal ormanına dönüştüren yeni bir görsel sınıflandırmayı öğretmektir (14).

Wilhelm Worringer'in sanat yaratmaları için saptadığı özdeşleyim (aynileyim) - natüralist eğilim- ve soyutlama -anti natüralist, soyut eğilim- içtepileri (15), kübizm sanat akımı içinde, o zamana kadar kullanılagelen özdeşleyim içtepisinden kopup; soyutlama içtepisine yönelme şeklinde görülür.

İnsan ile doğa ve doğal nesnelere arasındaki güven ve sempati ilgisine dayanan özdeşleyim içtepisinde insan kendi varlığının dışında var olan objelere yönelir; onların varlığında kendi duygularını, tinsel etkinliğini ve özgürlüğünü yaşar. Buna karşın, soyutlama içtepisinde insan ile doğa ve doğal nesnelere arasındaki ilgi, bağlamsız, karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında bir iç huzursuzluğuna ve tinsel bir korkuya dönüşür (16). Tepki artık, özdeşleyimde olduğu gibi dış dünyanın nesnelere kendini vermek; onlar aracılığı ile kendi kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi

keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüflüklerinden kurtarma; onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sınımlanacak bir huzur noktası bulmaktır (15).

Bu bağlamda, yalnız soyut sanat biçimlerinin, mutlak değerler olarak, insana ve sanatçıya gerçek yaşam içinde huzur ve mutluluk sağladığına inanılarak yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır.

Adına kübizm denilen bu yeni akım, sanat tarihi içindeki barok ve izlenimcilik örneklerinde görüldüğü gibi, önceleri olumsuz nitelendirmelerle karşılaşır.

Bir sanat eleştirmeni olan Apollinaire'in sözleriyle; yeni resim okulu adını, 1908 Sonbahar Sergisi'nde Henry Matisse'in kübik biçimli evlerle dikkati çeken bir tabloyu görüp, alaylı bir şekilde "küpler" sözcüğünü kullanmasıyla ve eleştirmen Louis Vauxcelles'in aynı etkiyle "kübist" sözcüğünü geliştirmesiyle elde etmiştir (17).

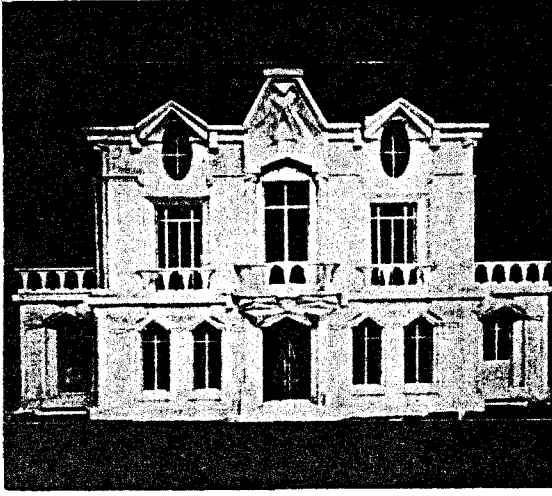
Başta alaylı da olsa, görsel sanatlar içinde kübizm erken rönesansta yer alan devrim kadar büyük bir devrim niteliği taşımaktadır (18). Sanatta yaratma olayı tümüyle özerk bir olay olmuş; resmedilen imge ile gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliği değiştirilerek, insan ve toplum daha önce hiç bulunmadığı bir konuma sokulmuştur. Bilimsel düşüncede yeni malzemelere ve yeni üretim araçlarına bağımlı gerçekleşen devrimin felsefi eşdeğeri olan yeni bir senteze ulaşılmıştır (19).

1950'li yıllara değin süren bu yeni sentez ressamlar yanında dekoratörleri de etkisi altına almıştır. Öyle ki 1912'de Salon d'Automne'de açılan bir sergide, ressam ve dekoratör olan André Mare tarafından "kübist ev" düşüncesi ortaya atılmıştır. Aynı yıl içinde Marcel Duchamp ve Jacques Villon tarafından Salon d'Automne'in girişi için neo klasik bir cephe tasarlanmış ve maketi salonda sergilenmiştir (20).

Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olmasıyla ayrılır.

Bu yolda, kübizm sanat akımı yeni yüzyıla ait modern bir sanat olmak için önceki sanat akımlarından ve eserlerinden üç değişik biçimde ;

1. Konu seçimiyle,
2. Kullanılan malzemelerle,
3. Görme biçimiyle farklılık gösterir (19).



Şekil 1. 1912 yılında Duchamp ve Villon tarafından tasarlanan neo klasik cephe veya “Kübist Ev” (20).

Kübizm sanatı içinde konular, modern kentteki günlük yaşamdan alınmıştır. İzlenimcilerde görülen doğa manzaraları pek az resmedilmiştir. Arasına yapılan tatil manzaraları yanında şairlerin, yazarların, müzisyenlerin, palyaçoların ve kadınların portreleri yapılmıştır. Çoğunlukla anıtsal yapılar, atölye elemanları, insan elinden çıkmış nesnelere konu edilmiştir. Ucuz kitle üretiminin sonucunda ortaya çıkan sıradanlık vurgulanmıştır. Daha önce kabul edilmemiş bir değeri; imal edilmiş nesnelere değerini kutsamak ister gibi, el altında bulunan nesnelere konu edilmiştir. Kahve masaları, sandalyeler, gazeteler, şarap şişeleri, bardaklar, kül tablaları, evyeler, mektuplar, tütün pipoları, zarlar, oyun kâğıtları, keman ve gitarlar, 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.

Pablo Picasso ve Georges Braque konu seçimi hakkındaki ortak düşüncelerini; “Birkaç seçkin için resim yapmaya hiçbir zaman değer vermedim. Benim resimlerime giren nesnelere herhangi bir yerden alınmış bilinen şeylerdir: Bir ibrik, bir bira kupası, bir pipo, bir küçük paket tütün, bir kâse, minderi saz örgüden bir mutfak sandalyesi, basit ve günlük yaşamda kullanılan bir masa, yani basit kullanılan eşyalar. Ben günlük eşyanın aracılığı ile birşeyler anlatmak istiyorum. Örneğin bir güveç, herkesin bildiği bir güveç...(21)” cümleleri ile dile getirmişlerdir.

Kübist resmi diğer akımlardan ayıran ikinci farklılık malzeme kullanımında görülmektedir.

Sanatı paha biçilmez, değerli, mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumak ve sanatçıya yeni bir özgürlük sağlamak için, kübist sanatçı aracını, meslek etiketinin gereklerine göre değil, görüşünün getirdiklerine göre seçmiştir. Bu amaçla, resme yeni teknikler ve malzemeler sokulmuş, birkaç teknik bir arada kullanılmıştır.

Kağıt ve mürekkep, tual ve boyanın yanısıra, harf ve rakam çıkartmaları yapmak için kalıplar kullanılmış; resim yüzeyine kâğıt, muşamba, karton ve teneke yapıştırılmıştır. Resimde tahta damarı etkisi yaratmak için tarak kullanılarak boyacılar taklit edilmiş; özel bir doku elde etmek için toz boyalarına kum ve talaş karıştırılmıştır (19). Karakalemle yağlı boya birleştirilmiş; sanatçı, görüşünü yansıtmak için her türlü araca başvurmuştur. Hatta Picasso, rölyeflerinden, üç boyutlu konstrüksiyonlarına kadar bazı eserlerinde doğada var olan objeleri ve işlenmemiş materyalleri kullanma fikrini büyütmüş; hurda demir parçaları, yaylar, kapaklar, çöp yığınlarından çıkarılmış çiviler tasarımlarda yerlerini bulmuşlardır. Sanatçının elinde dünyaya, şakacı ve inandırıcı bir yolla; yeni bir kişilikle yeniden gelmişlerdir (22).

Görme biçiminin beraberinde getirdiği yenilikler kübizm içinde üçüncü farklı adımı oluşturmaktadır.

Konu ve malzeme seçiminin büyük bir alçakgönüllülük içinde olmasına karşın, kübist görüş felsefi açıdan o denli karmaşıktır.

Natürmortlarda fiziksel varlığın gerçekliği, çoğu zaman kullanılan malzemelerle; örneğin, bir gazete gerçek bir gazete parçasıyla, ahşap bir masa çekmecesini ahşap taklidi bir duvar kâğıdı parçasıyla ifade edilmiştir. Böylece değişik fiziksel yüzeylerin hemen ve canlı olarak fark edilmesini sağlayan ve gözlerin dolaysız ve saflıkla kabul edebildiği en basit; tahta, kâğıt, taş, metal gibi malzemeler kullanılmıştır.

Portrelerde, etten kemikten oluşan insan figürünün fiziksel varlığı değil, o figürün yapısının fiziksel karmaşıklığı vurgulanmıştır. Başlangıçta insan bedenini görmenin çok zor olduğu bu eserlerde, o beden içinde bulunduğu yapısal düzenleniş altında, bir kentin mimarisi kadar elle tutulabilir ve kesindir (19).



İzlenimcilik ve Cezanne'nin etkisiyle objenin hacmini ve üç boyutunu geometrik biçimler yardımıyla kuran kübist ressamalar, görme biçimlerini resme, doğadan kopmuş, bağımsızlık kazanmış, geçici niteliklerinden arındırılmış, zorunlu ve sürekli olan lokal renkleri ve soyut, yalın, geometrik, parçalı, birçok bakış açısından görünen ve sürekli bir özellik gösteren biçimleri sokarak oluşturmuşlardır.

Kübizm, tablonun rönesans döneminde ortaya çıkan anlayışını bilimsel kurallara göre sistematik biçimde kurulmuş bir yapıt olarak bozmuştur. Kübizm, perspektifi, plastik vücut çizimini, simetrik yapıyı ve renk kompozisyonunun uyumunu bir kenara atmış; kısaca Avrupa resminin, yüzyıllar boyunca onları ölçü olarak oluşturmuş olduğu tüm estetik sistemlerini yıkmıştır (21).

Japon estamplarının durulmuş, anlık bir izlenim kadar taze, ince ve hareketli çizgiciliği, Mısır kabartmalarının sağlam ve keskin geometriciliği, Girit vazolarının rahatça serpilmiş nakışları, Yunan dünyasının beyaz ve yalın aydınlığı, zenci ve kızıl derili maskelerinin hiçbir sınır tanımayan serbest anlatımcılığı, Doğu-İslam dünyasının kilim, çini, minyatür, hat sanatındaki renk ve çizgi uyumları birer birer Avrupa resmine girmiş; insanlığın bugüne kadarki bütün güzellik değerleri böylece yeni bir bilincin aydınlığında buluşmuştur (23).

Bu bağlamda, kübizmin içinde evrensel bir görüşü barındırdığı söylenebilir.

### 2.3. Kübist Resim Dönemleri

Kübist resim sanatının gelişimine paralel oluşan eserlere bakıldığında, eserlerin yıllar içinde algılanabilir bir biçimde farklı özellikleri yansıttıkları görülmektedir.

Bu bağlamda, resim sanatı içinde kübizm süreci, ressamalar ve sanat eleştirmenleri tarafından dönemlere ayrılarak incelenmektedir. Her eleştirmen tarafından farklı adlarla nitelendirilen kübist resim dönemlerinin birbirlerinden kesin tarihlemelerle ayrılmadığı sonucuna varılmıştır.

Öyleki Guillaume Janneau kübizmi "ekspresyonist" ve "pure" olarak iki dönemde inceler. Ekspresyonist terimini kübizmin ilk dönemi için kullanan Janneau, terimi sanatçının arzularından yola çıkarak kişinin entellektüel kaygılardan kurtulup, dışavurumunun yeni gerçeklikle anlatılması şeklinde açıklar (24).

Buna karşılık, Sezer Tansuğ kübizmin üç aşamada geliştiğini söyler ve bu aşamaları;

1. 1906-1909 yılları arasında analitik (çözümleyici) kübizm; doğa biçimlerinin analizi,
2. 1909-1912 yılları arasında yüksek çözümleyici kübizm,
3. 1912-1914 yılları arasında sentezci (birleşimci) kübizm; salt düşünsel elemanların sentezi olarak sınıflandırır (1).

İsmail Tunalı'ya göre kübizm;

1. Bilimsel kübizm,
2. Doğal (fiziksel) kübizm,
3. Orphik kübizm dönemlerinden oluşur (16).

Bir başka eleştirmen; Apollinaire ise kübizmi dört kategoriye ayırır. Bu dört dönemi;

1. Bilimsel kübizm,
2. Doğal (fiziksel) kübizm,
3. Orphik kübizm,
4. İçgüdüsel kübizm olarak adlandırır.

Bu sınıflandırmalara göre, bilimsel kübizm; salt düşünsel, soyut bir eğilimdir. Bilinen gerçeklikten alınan elemanları resmetme olarak açıklanabilir. Apollinaire'e göre bu dönem içinde çalışan ressam; Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Juan Gris'tir.

Doğal (fiziksel) kübizme gelindiğinde, geometrik biçimlerin kullanılmasıyla kurgusalığa gidildiği görülmektedir. Janneau'ya göre, izlenen en geniş hareket olan doğal kübizmi en iyi kullanan Le Fauconier olmuştur.

Orphik kübizmin; ressam tarafından yaratılmış elemanları resmetme olarak açıklanmış ve ressam tarafından ortaya çıkan en yaratıcı sanat olarak adlandırılmıştır. Sentetik kübizm niteliği taşıdığı söylenir. Bu dalda eser veren ressam; Pablo Picasso, Robert Delaunay, Fernand Leger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp'tır (16).



İçgüdüsel kübizmi eleştirirken hiçbir kriterin olmadığından yakınan Janneau, buna karşılık dekoratif kübizm kavramından söz eder.

Sonuç olarak, analitik kübizmin ekspresyonist, bilimsel ve doğal kübizmi; sentetik kübizmin pure, orphik ve içgüdüsel kübizmi kapsadığı söylenebilir.

Çalışma kapsamına dönüldüğünde, kübist resim dönemleri anlatılanlar ışığında dört dönemde incelenmiştir. Bu dönemler;

1. 1908-1910 yıllarını kapsayan kübizmin hazırlık dönemi,
2. 1910-1911 (1912) yıllarını kapsayan analitik (çözümsel) kübizm dönemi,
3. 1911 (1912)-1920 yıllarını kapsayan sentetik (bireşimsel) kübizm dönemi,
4. 1920-1950 yıllarını kapsayan post kübizm dönemi, başlıkları altında incelenmiştir.

### **2.3.1. Hazırlık Dönemi (Birinci Dönem)**

Sanat tarihi içinde her akımın doğumunu hazırlayan ön yıllar vardır. Bu ön yıllar, kübizm sanat akımı içinde 1908-1910 yıllarına rastlar. Kübizmin ilkelerinin ve kavramlarının yavaş yavaş oluşmaya başladığı bu dönem, hazırlık dönemi olarak adlandırılmıştır.

### **2.3.2. Analitik Dönem (İkinci Dönem)**

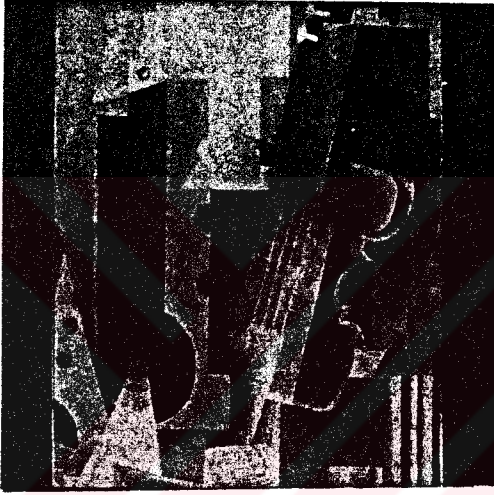
1910-1911 (1912) yıllarını içine alan analitik dönemin, çıkış noktası doğadır.

Cezanne etkisindeki dönemde doğa, bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Bu düşünce ile kübist sanatçı, bölük pörçük olan elemanlar varlığını, bütünlüğü ve düzeni olan bir varlık haline getirmeyi amaçlamıştır. Kapalı doğa biçimine son veren, salt bir görünüş varlığından öte ele alınan doğa, soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş; düşünsel soyut bir varlığa dönüşmüştür (16).

İki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi, yine Cezanne etkisiyle temel geometrik yapılarla aktarılmıştır.

Diğer bir özellik olarak, analitik kübizm, objelerin doğal formlarının parçalanışını ifade etmektedir. Bu dönemde renk önemsenmemiş, özellikleri en aza indirgenmiş, hatta yok sayılmıştır. Simgelenen objelerin gerçekliğinden çok, kullanılan, boyanan yüzeyin gerçekliği üzerinde durulmuştur (24).

Bu dönemde sanatçılar işleyecekleri konunun planlarını çeşitli açılardan ele alarak analiz edip; bu parçaları ritmik geometrik planlarda oluşan bir resim düzeni kurmak için yeniden biraraya getirmişlerdir. Strüktürel bir sanat yapıtı oluştururken somut biçimi değil, onun görsel anlatımını esas almışlardır. Sanatçının zihnindeki düşüncenin ürünü olan eserler, mekân betimlemek konusunda yeni ve soyut bir biçim dili yaratmışlardır. Resimler kendine özgü gerçeklikler kazanmış; izleyicinin hem düşünerek hem de duyarak çözmesi gerekliliğinden, resimle izleyici arasında, izleyicinin belirli ölçülerde katılımını sağlayacak bir iletişim kurulmuştur (25).



Şekil 2. Enstrümanlı Narutmort, Pablo Picasso.

Tual üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (26)

### 2.3.3. Sentetik Dönem (Üçüncü Dönem)

1911 (1912)-1920 yıllarını kapsayan sentetik kübizmin, analitik kübizmden farklı olarak çıkış noktası salt düşünsel elemanlar ve onların sentezidir. Sentetik kübizm konstrüktif elemanların yani düşünsel soyut geometrik elemanların birleştirilmesinden oluşur.

Werner Hoftmann'ın deyişiyle; analitik kübizmin bir şişeden soyut geometrik biçim meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm soyut geometrik biçimden bir şişe meydana getirir (16). Kahverengi bir dikdörtgenin yüz ya da gitar olarak yorumlanıp yorumlanmayacağı, ressamın dikdörtgenin içine göz ya da gitar telleri çizmiş olmasına bağlıdır (21).

Bu bağlamda, yalnızca resim yüzeyinin düzeniyle ilintili, soyut öğeler içeren sentetik kübizmde amaç; Gris'nin sözleriyle, objeler arasındaki gerçek ilişkileri keşfetmek olmuştur (24). Doğayı ve nesnelere tüm resim sanatının dışında bırakarak, soyut düşünsel biçimlerden doğaya gitmek; soyut düşünsel yapıtlarla doğa biçimlerini belirtmek ilke edinilmiştir.

Analitik kübizmden ayrı olarak sentetik kübizmde tablo, nesnelere dayanmayan renk yüzeylerinden oluşturulmuştur. Resimlerde sık sık görülen rengârenklik rastlantısal olmayıp; ressam tarafından nesne anlamı yüklenen çağrışımlar işaretlerini simgelemiştir.

Yine farklı bir tutum olarak, kolajlar ve resimde kâğıt yapıştırımlar sentetik kübizmle başlamıştır. Ayrıca birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da bu dönemdedir. Kolajlarda kullanılan kâğıt, gazete, ayna parçaları ve oyun kartları gibi malzemeler resim yüzey strüktürünü zenginleştirmek için değil, gerçek materyal ile soyut form arasında gerginlik elde etmek ve resimde yer alması düşünülen nesneyi temsil etmek için resme sokulmuşlardır (12). Resme canlılık vermek için ahşap ve mermer taklitleri, boyaya kum, talaş gibi malzemeler katarak elde edilen karışımlar kullanılmıştır.



Şekil 3. Meyve Tabakası ve Kartlar, Georges Braque, 1913.

Tual üzerine karakalem, kurukalem ve yağlı boya, 81x60 cm. Ulusal Modern Sanatlar Müzesi (Georges Pompidou Merkezi), Paris (27).

Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere, resim sanatı bugüne kadarki gelişim ve değişim süreci içinde, sentetik kübist tablolarla daha önce sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşmıştır.

#### 2.3.4. Post Kübizm Dönemi (Dördüncü Dönem)

1920-1950'li yıllarını etkisi altına alan dönem kübizm sanat akımının son dönemini oluşturmaktadır. Kendinden önceki üç dönemin tüm özelliklerini içinde barındıran dönem, aynı zamanda kendinden sonraki sanat akımlarına geçiş niteliği de taşımaktadır.

Bu dönem içinde Picasso, Braque, Gris gibi öncü kübist ressamlar aynı ilkeler doğrultusunda çalışmaya devam ederken, fütürizm, konstrüktivizm, orphizm gibi diğer sanat akımlarını ve sanatçıları etkilemiş ve onlardan etkilenmişlerdir (28).

Kübizm sanat akımından etkilenenler arasında Marcoussis, Dreain, La Fresnaye, Lhote, Man Ray, Bomberg, Matisse, Mondrian, Malevich, Brancusi, Arcipenko, Laurens, Lipchitz, Zadkins, Gonzales, Kupka, Schwitters ve Amerika'dan Albert Gallatin, Charles Shaw, George L. K. Morris, Suzy Frelinghuysen (29) gibi sanatçıları saymak mümkündür.

#### 2.4. Kübist Resim Kavramları

Mimari tasarımda kavram ürünün tasarımdaki çıkış veya hareket noktası, anafikir ya da tasarımı yönlendiren düşüncedir. Biçim bu yolla zihinde canlandırılmaktadır.

Tasarımcıya özgü bir başlangıç noktası ve oluşturacağı biçimlerin soyut niteliğinden dolayı da tasarımdaki imgelem gücünün ve yaratıcılığın ilk adımıdır.

Kavram, tasarımcının çözmek zorunda olduğu problemler arasından seçileceği gibi, bunların dışında yaratılacak bir başka problem, ki bu çoğu kez tasarımcının tasarıma yönelik kendi görüş ve düşüncesi olabilmekte ya da biçimlendirme yoluyla bir etki oluşturma ve bir mesaj vermektedir (30).

Kant'a göre duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyularda kördür. Kübist resmin temelinde de bu düşünce yatmaktadır. İzlenimciliğin kavramlardan yoksun duyumculuğunu yüzeysel bulan kübistler, bunu kör olmayla nitelendirmiş; duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, eserlerin kavramlar ışığında tasarlandığına

inanmışlardır. Örneğin Gris, “Çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam” derken, görüneni yani çiviye değil, çivi kavramını; gerçeğin özünü resmetmekten bahsetmiştir.

Bu bağlamda, Cezanne ve Seurat’la başlayan ve geometrik konstrüktif bir hareket olan kübizm sanat akımıyla natüralizm doğrultusunda gelişen beşyüz yıllık bir gelenek yıkılmıştır. Apollinaire’in “Düşün Ressamlığı” ya da “Kavram Ressamlığı” dediği yeni bir çağ üslubu doğmuştur (7).

İlk soyut hareket sayılan kübizm, gelişimi boyunca entellektüel, strüktürel, geometrik, klasik, mantıksal, katı ve hesaplı gibi kavramlar yardımıyla ifade edilmiştir (24).

Çalışma kapsamı içinde kübizm sanat akımını daha iyi kavrayabilmek için kavramlardan yararlanılmış; kübist kavramlar onsekiz ana başlık altında, sırasıyla; doğaya koşutluk, özü yansıtma, soyutlayıcılık, biçimcilik, geometrization, yalınlık, maddecilik, simgecilik, bozgunculuk, parçalama, kurgu, yanılsama/çelişki, perspektivin kırılması, dördüncü boyut, abartma, derinlik, ritim ve tamamlama kavramları ile ele alınmıştır.

İlk kez kübist sanatçılar için kullanılan analiz terimine, kübist kavramlar doğrultusunda başvurmanın, adı geçen kavramlara ve konu bütününe açıklık getireceği düşünülmüştür.

#### 2.4.1. Doğaya Koşutluk

Kübizm, daha önceden de belirtildiği gibi devrim niteliğinde bir karşı çıkış sanatıydı. Hiçbir dönemde ressam kendi geleneğinden, kendi alışkanlıklarından bu kadar kolaylıkla ayrılmamış; böylesine ayrı yolları, aynı düşüncede birleştirmemiştir. Böylece, doğa ve kübist ressam arasındaki ilişki zamanın getirdiklerine toptan bir başkaldırı görüşü içinde, doğayı reddetme şeklinde gelişmiştir. Var olanı; gördüğünü resmetme yerine, düşünceyi; soyutu kurma amaçlanmıştır. Yeni ressam kendini anlatmada hiçbir sınır tanımamış, yadırganmaktan korkmaksızın doğayı silip kendini ortaya koyarak her içine doğanı çok defa bir oyun serbestliğiyle açığa vurmuştur (23).

Doğaya karşı çıkan ressam doğaya koşut insanı ve insan yarattığı elemanları resmetme yoluna gitmiştir. Aklın eleme, çözümlenme ve birleşim etkinliğinin bir ürünü olan bu yapıtlar, 20. yüzyılın başında, doğanın dış görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini vermiştir. Asırlardır insana, ressama, ressam

ürününe hükmeden doğa artık insan buyruğuna girmeye başlamıştır. Doğa boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğine kavuşmuş ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlamıştır (7).

Renk ve biçimlerle kendi arasına doğayı sokmayan Picasso, müzik ve mimaride olduğu gibi karşılığı dışarıda değil, insanın içinde, zihinde bulan bir düzen kurmuştur (23).

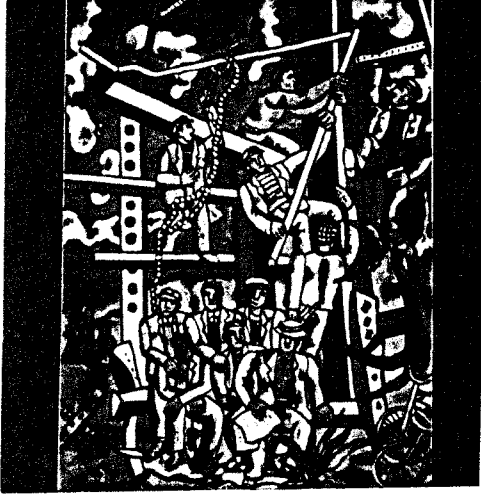
Tasarının simgesel ve öyküsel özelliğini azaltmak, bakanların hazıra konacakları yerde, resimdeki figürlerle, biçimlerle doğrudan doğruya kendilerinin ilişki kurmalarını istemiştir (13). Bu anlamda, doğaya koşutluk kavramı, sanatın ve sanatçının kendini aracsız anlatma düşüncesi ile özdeşleşmiştir.

Tuale giren insanlar, Picasso örneğinde görüldüğü gibi, hiçbir duygu, çekicilik ya da hüznün taşımadan, alaycılık ya da toplumsal yorum eklenmeden hayvani biçimde resmedilen insanlardır (19). Veya üstüne basılıp ezilmiş izlenimini veren Leger'nin insan taslakları, herhangi bir konuyu temsil etmek üzere sahneye çıkmamışlardır. Amaç; ne dalgıç hünerlerini sergilemek ne de güzel beden hareketlerini göstermektir. Doğada rastlanmayacak kalın çizgilere ve dümdüz renklere indirgenmiş bu kuklamsı bedenlerle Leger, gerçek yada başlayıp biten, doğanın değil, Leger'nin kendi malı olan bir biçimler dünyası kurmuştur (23).

Tuale giren doğa ise olduğu gibi değil, ressamın onu gördüğü gibi biçimlenmiştir. Az sayıda resme konu olan peyzajlarda dönemin getirdiği teknolojik elemanlar yer almıştır: Eyfel Kulesi, Woolworth Binası örneklerinde olduğu gibi çelik strüktürler ve inşaatçılar...

Sanata aktardığı düşüncelerinin gerçek ve sonsuzlukla ilişki kurmasını isteyen kübist sanatçı, tual üzerindeki biçimleri elle tutulabilir, hissedilir şekilde aktarır. İpşiroğlu'nun sözleri ile Braque örneği; "Braque belli bir döneminde elle tutulabilir mekân yaratmak için bir süre hep ölü doğayı konu alıyor. En çok üzerinde durduğu da masa oluyor. Masa üstünde yer alan eşyayı, yine eskiden olduğu gibi, birbirine koşut yüzeyler olarak veriyor. Üstündekilerle bir bütün oluşturan masa bir mekân içinde yer alıyor. Bu mekân da yatay yada dikey bir dikdörtgenle sınırlanıyor (32)", şeklindedir.





Şekil 4. İnşaat İşçileri İçin Bir Etüd, Fernand Leger, 1950.

Tual üzerine yağlı boya, 162x 129.5 cm., İskoçya Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Edinburg (31).

Tüm bu anlatılanların bir özeti olarak doğaya koşutluk kavramı kapsamında kübizm içinde doğa; kübist ressamın doğasıdır. Sanatçının kendini aracsız anlattığı; içinde insanın, teknolojik ürünlerin ve atölye elemanlarının yer aldığı bir dünyadır.

#### 2.4.2. Özü Yansıtma

Öz kavramı; yaşamda bir şeyin temel ögesi; gerçek ve içine arılığını bozacak hiçbir şey karışmamış olan şey anlamlarıyla kullanılmaktadır (33).

Öz kavramının resim sanatı ve kübizm içindeki anlamı bu açıklamalara paralel gelişme göstermiştir. Kavramın kübizm sanatı içindeki yeri, önceleri güzel olanı yansıtmakla özdeşleşmiş; sonraları bu tutum, saltık olanı ele geçirme arzusuyla bütünleşmiştir.

Kübist ressam Braque'ın düşünceleri konuya açıklık getirmek amacıyla örnek olarak sunulabilir. “Bir kadını tüm doğal güzelliği ile sergilemeyi beceremezdim... Bunun için yeteneğim yok. Kimsenin yok. Bu yüzden yeni bir tür güzellik yaratmak zorundayım; bana hacim, çizgi, kütle, ağırlık olarak görünen bir güzellik. Bu güzellik ile kendi öznel izlenimimi yansıtmak istiyorum... Ben kadının yalnızca dış görünümünün örtüsünü kaldırmak değil, kadında saltık olanı arzu ediyorum (21)”.

Buradan da anlaşılacağı üzere, başında sadece soyut bir bilginin değil, fakat duygusal bir esinin bulunduğu yaratma süreci içinde ressam, kendisine hacim, çizgi, kütle ve ağırlık olarak görünen yeni bir güzellik yaratmak ister. Doğa, sanatçı üzerinde bir

duygu etkisi bırakır; ressam da bu duyguyu sanata geçirir ve buna saltık olanı ele geçirmek denir (3).

Bu bağlamda, kübizimde romantizmden bu yana tüm sanat kuramlarının sahip çıktığı bir ana düşüncenin yer aldığı söylenebilir. Günlük yaşam gerçekliğinin arkasında bir güzellik dünyasının gizlenmiş olduğu düşüncesidir bu. Kübist resim, artık varlıkların içinde yada arkasında hiçbir şeyi görünür kılmak istemez. Varlıkları olduğu gibi bırakır ama içlerinde buldukları bağlamı değiştirir. Örneğin; ön dönem kübist ressamlarında sandalye bir sandalye olarak kalır ama bu sandalye günlük yaşamdaki bağlamından koparılmıştır ve ressamın ürünü olarak tanımlanabilecek yeni bir uyum yapı taşı olarak görülür (21).

Wilhelm Hausenstein'in da söylemiyle; kübistler ve ekspresyonistler gibi bazı anlayışlar amaçlarını nesnelere iç yüzünü resmetmek, çizmek ve model almak olduğunu öne sürerler. Onların yapıtları öz resimleridir ve öz resimleri olarak da gerçekliğin metafizik görünüşü altında, yani dış doğanın resminde içerilmeyen, hatta içerilemeyen özel bir görünüş altında düzenlenirler (16).

Düzenleme süreci içinde, nesnelere özünü, iç yüzünü ve iç yapısını kavrama amacıyla olan kübist ressam, nesnelere göründükleri gibi değil, tersine düşündüğü gibi kavramıştır. Metafizik öze ulaşmak için ampirik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaşmıştır.

Henry Kahnweiler'in düşüncesiyle de kübizim, ortaya koyduğu yapıtlarda cisimler dünyasının biçimlerini, onların temelinde bulunan özsel biçimlerine olabildiğince yaklaştırır. İnsanın nesnelere görme ve duymasının temelini oluşturan bu özsel biçimlere dayanmakla kübist sanatçı, tüm biçimlerin bir açıklamasını ve temellendirmesini yapmış olur (16).

Tüm bu anlatılanların sonucunda, nesnelere özünü düşündüğü gibi kavrayarak özsel biçimlere yaklaştıran kübist ressamın, kavradığı bu biçimleri tuale nasıl aktardığı sorusu akla gelmektedir.

Yanıtı aramaya kavrama sözcüğünü irdeleyerek başlarsak; kübist ressam işe Cezanne'in da etkisiyle sürekli değişen doğaya karşın, sonsuz görünümlü, değişmeyen ve kalıcı olan ölü doğaları betimlemekle başlamıştır. Böylece öze, yani gerçeğe, görerek, dokunarak, hissederek yaklaşmıştır.



Atölye elemanlarının yağlı boya ve karakalem benzeri tekniklerle resmedilmesinin yanısıra, Picasso, Braque ve daha nice kübist ressamlar, niçin ve beraberce bir çöp sepeti artıklarını resimde kullanmışlardır? Böylelikle onlar bazı şeylerin biraraya getirilip, çizilip boyandıktan sonra yepyeni bir nitelik kazandıklarını, birşeyler anlatmak istediklerini göstermek istemişlerdir. Aynı zamanda böyle yapmakla ve bu teknikle bazı şeylerin anlamlarından, örneğin; sigara paketi veya gazete parçası olmak niteliklerinden hiçbir şey yitirmediklerini göstermişlerdir (34). Amaç; kolaj elemanlarını iki yönden etkili bir duruma getirerek kendi içinde olabileceğinden daha çok gerçek bir evren oluşturmak olmuştur.

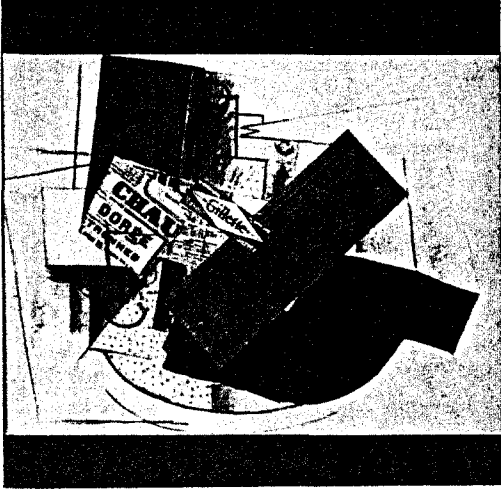
Üçüncü bir yaklaşımla hem değişmeyen doğa elemanlarını konu almak hem de bu elemanları gerçek varoluşlarıyla resmetmek, izleyeni mekânın elle tutulabilir olma arzusuyla biçimlendiği düşüncesine götürür. Sadece bir araç olan kolaj elemanları sayesinde mekânın elle tutulabilirliği düşüncesi gerçekleşecek ve ressam varlığın özüne, ona biraz daha yaklaşmak koşuluyla ulaşabilecektir.

Sonuçta, öz yani gerçek her ölü doğada ve her kolajda ressama ve izleyene yaklaştıkça görünür kılınmıştır.

Mekânı ve nesneyi elle tutulurcasına izleyiciye yaklaştırmak için kübist düşünce süreci içinde perspektif kırılmış, tek bakış açılı perspektif yerine her yönden gözlemlenerek, çok açılı, kuralsız perspektif kullanılmıştır. Çünkü kübist sanat akım içinde, nesneyi betimlerken ne kadar çok açı olursa gerçeğe o kadar çok yaklaşılır düşüncesi hakimdir.

Beşinci bir yaklaşım ise, nesneyi parçalayarak özü yansıtma düşüncesidir. Böylece öze, yani gerçeğe, daha çabuk ve kolay ulaşılmıştır.

Son olarak, amprik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaşan ressam mekâna ve nesneye dokunarak, perspektifi kırarak, mekânı ve nesneyi parçalayarak konstrüksiyonunu, "kubus" yani salt soyut biçimler yardımıyla oluşturmuştur. Kübizm içinde, soyut biçimlere geometrik biçimlerin kullanılmasıyla ulaşılmıştır. Yani kubus, kelime anlamıyla varlığın özü, kübizmde geometrik biçimlerin varlığı ile söz konusu olmuştur.



Şekil 5. Masalı Natürmort. Georges Braque, 1914.

Kolaj, 48x62 cm., Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris (20).

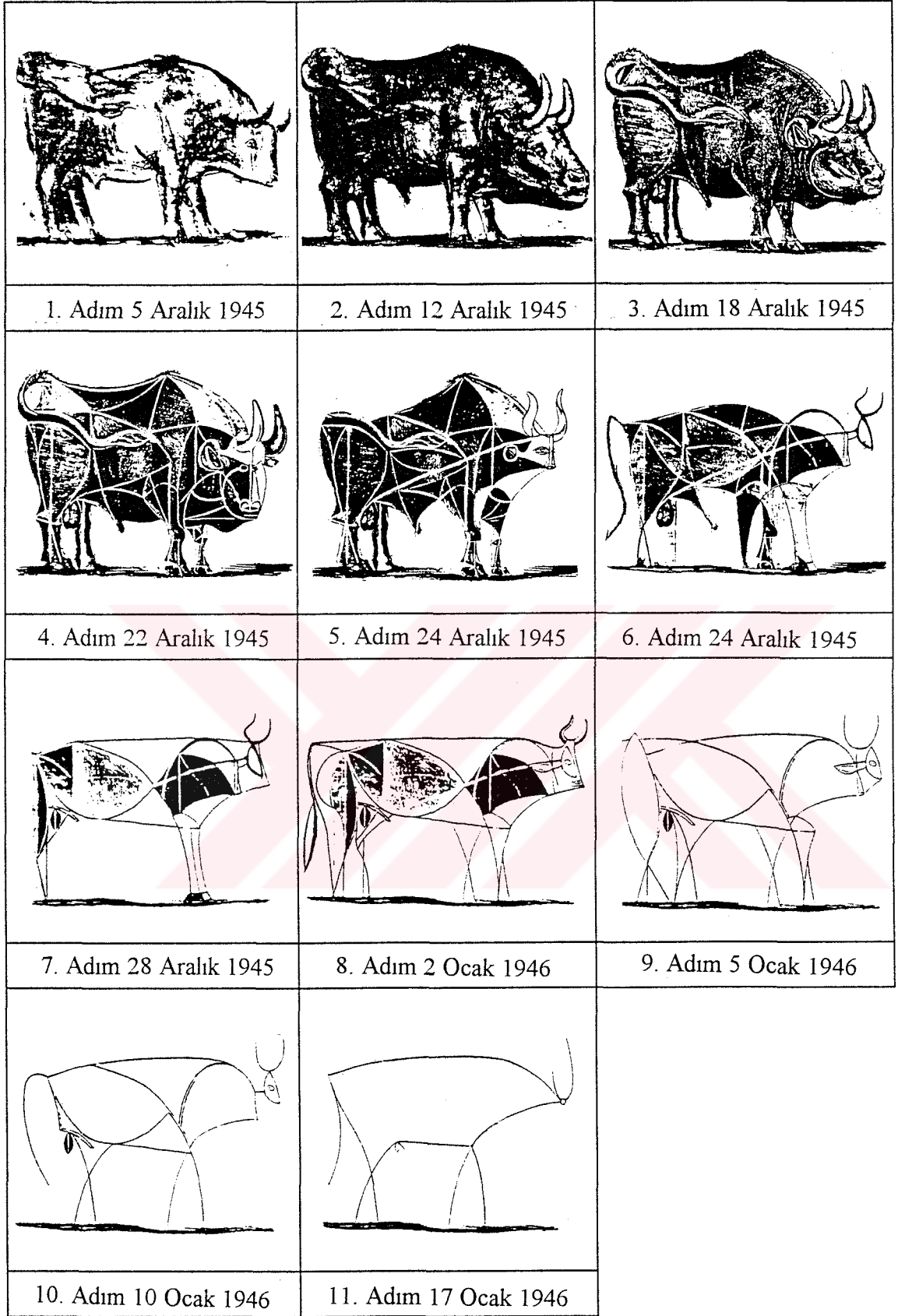
Değınilen teknikler ve yaklaşımlarla, kübist düşünce sanatı, evrendeki doğal, coşkusal ve ruhsal güçlerin ardında gizlenenin nesnelleşmesi olarak kavramış ve bu bağlamda kendinden sonra gelen sanat akımlarını da etkilemiştir (1).

### 2.4.3. Soyutlayıcılık

Soyut sözcüğü, en basit tanımıyla düşünce yoluyla kabul edilen varlığın adı olarak tanımlanır.

Soyutlama ise; gerçekte ayrı ve başlı başına varlığı olmayan bir şeyi, zihnin ayrı olarak tasarlaması; onu maddesinden soyarak göz önüne almasıdır (33). Örnek olarak verilecek olursa; beyaz kavramı, ancak bir eşya ile var olduğunda algılanır. Oysa bir soyutlamayla karşılaştığında aynı kavram; süt, kireç, kâğıt gibi beyaz olan şeylerden ayrı olarak düşünölebilmekle var olur. Ayrıca, bir grup nesnenin ortak ögesini yalıtmayı ya da birden fazla nesnenin ortak bağlantısını açıklamayı içeren zihinsel süreç soyutlamanın diğeri bir tanımıdır (35).

Soyut ve soyutlama kavramlarının çalışma içindeki yeri ve anlamına açıklık getirilecek olursa; sanatta soyutlama kübistlerle başlamıştır (7). Fakat kübizm, soyut sanatın öncüsü ya da yakını olarak değilde tersine “soyutlayıcı sanat”ın sadece bir temsilcisi olarak görölmelidir. Bu açıdan bakınca, kübizm belki de “ikinci” dereceden bir soyutlama olarak adlandırılabilir.



Şekil 6. Picasso'nun 5 Aralık 1945-17 Ocak 1946 tarihleri arasında 11 adımda oluşturduğu boğa figürleri (36).

İzlenimcilerde egemen olan görme duyusuna karşı kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü ortaya koyar. Aklın kavradığı evren, artık soyut rasyonel bir evrendir (16). Böylece, kübist ressamın gördüğü evren soyut; algıladığı ve kurduğu düzen ise, natüralist nesnelere değil, soyut biçimlerin düzenidir.



Şekil 7. Estaque Evleri, Georges Braque, 1908.

Tual üzerine yağlı boya, 73x59.5 cm., Sanat Müzesi, Bern (20).



Şekil 8. Estaque evlerinin Henry Kahnweiler tarafından çekilmiş fotoğrafı (20).

Kübizm mekânı çizgi, mekân elemanları, dikdörtgen ve kubus (varlığın özü, kübizmde varlığın geometrik biçimi) eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar. Soyut biçimlerin oluşturduğu bu düzenin başında, artık başka varlık düzeni yoktur. Varlık, yalnızca salt biçimlerdir; yoksa onların oluşturduğu içerik dünyası değil. Objeler tüm duyusalılığı ile yerini soyut biçimlere bırakırken üç boyutluluğu, rölyef karakterlerini ve buna bağlı olarak tüm illüzyonist niteliklerini de bırakarak soyut bir biçimler evreni içinde erir (16).

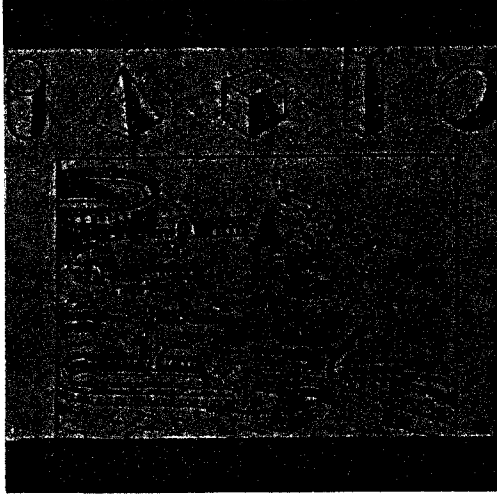
#### 2.4.4. Biçimcilik

Öz olarak; şekil ile özdeş tutulan biçim kavramı (33), nesnelerin dış görünüşü, belirleyici ilkesi olarak tanımlanır.

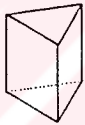

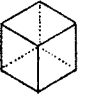
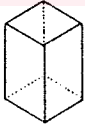
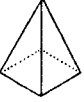
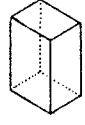
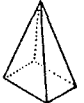
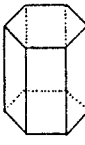
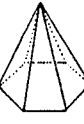
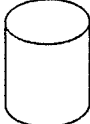


Biçimcilik ise; sanatta nesnelerin bezemesel yada simgeci kaygılarla, doğal görünüşleri yerine, soyut geometrik biçimler aracılığıyla betimlenmesi ve biçimlerin aynı nedenlerle, tek bir geleneksel tipe indirgenmesi olarak açıklanır (37).

Bir sanat kavramı olan biçimcilik, 20. yüzyılda sanatın bir betimleme, ifade yada toplumsal gelişme aracı olmasına, gerçeklik ve bilgi aktarmanın bir yolu olarak kullanılmasına, yada ahlaksal kaygılarla yapılmasına karşı ortaya çıkmıştır. Daha çok görsel sanatlara yönelen biçimciler, organik bir bütünlük ve bu bütünlük içinde karmaşıklık, çeşitlilik, gelişim ve dengenin sağlanması gibi temel nitelikler ararlar. Bu anlayışın örnekleri kübizm, gerçekçilik, vortisizm akımlarının resimlerinde görülür. Özellikle biçimi ve biçim özelliklerini en çok irdeleyen ve referans gösteren kübizm sanat akımı olmuştur (38).

Resim sanatında meydana gelen değişme süreci içinde temel ilke, daima nesnelerin analizidir. İzlenimcilerin öncüsü Cezanne'ın ana düşüncesi, resim deneyini görme yoluyla doğaya ve nesnelere uygulamaktır: "Doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin." (13), "nesnelere küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlendirin" (16) sözlerini benimseyerek, zamanla buna eksik olan kübistler de ekleyen kübistler, doğada keşfedilen duyusal, görsel düzenleri, biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmekle, onları görsel olarak gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır (16). Böylece nesnelerin duyusal görünüşlerinden kurtulması ve analizi ile geriye yalnız biçimler kalmıştır.



Şekil 9. Birincil formlar ve eski Roma; geleneksel ilkelerin soyutlanması.  
 (“Yeni Bir Mimarlığa Doğru” adlı kitaptan bir skeç) (39).

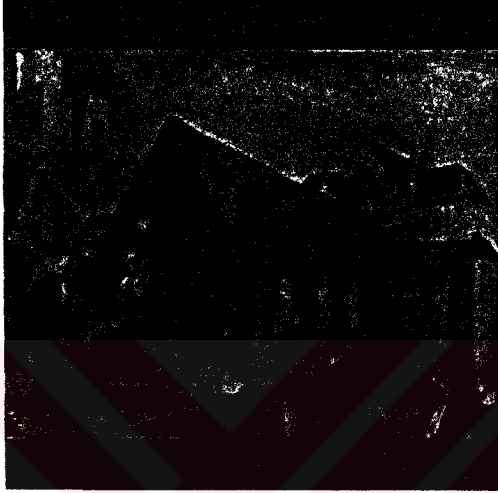
		KÜP	PRİZMA	PIRAMİT	SİLİNDİR	KONİ	KÜRE
PLAN FORMU	ÜÇGEN						
	KARE						
	DIKDÖRTGEN						
	ÇOKGEN-DAİRE						

Şekil 10. Uzay geometrinin asal formları (40).

Özetle; izlenimcilerle başlayıp, kübistlerle etkin olarak devam eden biçime ulaşma, görünüşün analizi ile gerçekleşmiştir.

Tüm anlatılanlardan ortaya çıkan sonuç; kübizmin yapısal bir sanat olmaya doğru gitmiş olduğudur. Çünkü kübizmde; artık ressamı ilgilendiren konu değil, biçim olmuştur. Kübist ressamlar, çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim dili yaratmak istemişlerdi (19).

Yeni biçim dilinin sağlam bir temele oturtulması için öznellikten arınmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması istenmiştir.



Şekil 11. Kubbe, Paul Adolf Seehaus, 1918.

Tual üzerine yağlı boya, 45x54 cm., Berlin Ulusal Galerisi, Berlin (41).

Bu bağlamda, kübizmde “De Stijl” grubu ressamlarında salt mimarinin ortaya çıktığı ana kadar süren bir biçimler mimarisi kurulmuş olup (16), Picasso, Braque, Matisse, Modigliani, Feininger, Leger, Dufy, Derain, Gromaire, Gris, Delaunay gibi sanatçılar biçimci sanatçılar arasında yer almışlardır (23).

Biçimcilik kavramına bağlı incelenen resim örnekleri, çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle, hacim gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar (42), düşüncesi ışığında barındırdıkları küre, koni, silindir ve küp gibi biçimlerin varlığına dayanılarak seçilmiştir.

#### 2.4.5. Geometrizasyon

Geometri kavramı çizgi, yüzey ve hacim olarak uzayı ele alıp, biçimlerin özelliklerini inceleyen ve ölçümlerini gösteren matematik kolu olarak tanımlanır (43).



Sanat tarihi boyunca, pek çok sanat dalında ilkeler belirlenip eserler oluşturulurken, matematik kurallarından ve geometriden yararlanıldığı görülmüştür. Örneğin; döneminin pek çok ünlü ressamı gibi Leonardo da geometriyi, doğayı bir düzene sokmakta, konusuna en akla uygun, en açık görünüşü vermekte araç olarak kullanmıştır (23). Yani geometri yıllar boyu doğanın buyruğunda kalmıştır.

Kübizm ve geometri ilişkisine gelinecek olursa; bundan önce kübizmin oluşum ve gelişim sürecinde değinildiği üzere, alışlagelmişin değiştiği; tamamen tersine davranıldığı görülür. Çünkü, kübizm düşüncesi içinde sanat, ön planda parçalanmış olan bir dünyada, onda egemen olan yaradışın izlerini arar ve bu izleri de aynı zamanda mutlağın iç düzenini ifade eden yalın nesne biçimlerinde bulur (16). Zamanla bu yalın nesne biçimlerinin karşımıza geometrik biçimler olarak çıktığı görülür.

İzlediğimiz bir tual üzerindeki geometrik düzenler bir doğayı, insanı veya nesneyi betimlerken, görülmesi gereken yan, aslında, doğanın aynı geometrik düzenin bir aracı; esiri olduğudur.

Konuyu biraz daha irdelenecek olursak; kübist ressamın eserini asıl varlık alanına götürüp, nesnelere doğru ama soyut örtüsünü yaratmak amacıyla olduğuna değinilmişti. Nesnelere ve varlığın iç dünyasını ve objektif yasal bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürmüştür (16). Bu bakımdan, kübizm soyut bir biçim sanatı olma yanında, soyut bir geometrik sanat olma özelliğini gösterir (21). Yani ressam çizgiyi ve artık nesnelere ait olmayan yüzeyi, plastiği ve rengi geometri içine sokar. Çift taraflı eşitlikler denklemi gibi resim yüzeyinde betimlenen öz, yani soyut düşünceler, geometrik bir düzeni, kurulu olan geometrik bir düzen de duygunun sanata aktarılmasını anlatır.

Guillaume Janneau'nun 1929'da, "Kübist Sanat" adlı eserinde de değindiği üzere, Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemi kübistleri, dikkatimizi öklidci olmayan (non-euclidian) geometrinin kurallarına çekmek isterler (24).

1914 öncesi Delaunay, Le Fauconnier, Gleizes, Leger, Metzinger gibi kübizme hizmeti amaç edinen ressamlar inandıkları yeni bir tür resim olduğunu söylerler. Reiman, Bergson ve Einstein gibi matematik ve felsefe doktrinleriyle oluşturulmuş resimlerle başarı sağlarlar (24).



Bu tutum, sadece savaş öncesi yıllarda kalmayıp, 1914 sonrasında da etkilerini göstermiştir. Örneğin; Gris, sentetik dönemde gerçekleştirdiği resimlerinde, doğadan seçtiği kompozisyonu resim düzleminde tasarladığı geometrik strüktürel doku ile birleştirmiştir (25). Gris'nin, resimlerindeki geometrik iskelet hakkındaki kendi savı, betimlenen elemanların esere, en son adımda eklendiği yolundadır. Bu, Gris'nin bir rasyonalist ve tabii ki soyut bir ressam olduğu yorumunu ortaya çıkarır (44). Gris önce altın kesim oranlarını kullanarak katı bir mimari strüktür ve birimsel bir grid (ızgara sistemi) planlamış; sonra işleyeceği konuyu bu tasarım şemasının içine yerleştirmiştir (25). O'nun birkaç eserini analiz etmek, eserlerin grid sisteme bağlı basit geometrik şemaları temel aldığı, altın orana 45-45-90, 30-60-90 derecelik standart düzenlere dayandığını gösterir. Eserlerindeki saf geometrik düzenler ve ilkeler, dönemin ve günümüzün pek çok mimarına başvuru kaynağı olmuş ve olmaktadır. William La Riche, Gris'nin tablolarındaki pasajların Le Corbusier'in plan şemalarına yansıdığını ileri sürer ki bu fikir günümüz otoritelerince de kabul edilmiştir. Dahası Michael Graves'in çalışmalarının hatta tablolarının Gris'e olan ilgiyi yansıttığı söylenir. Gris'nin kolaj kompozisyonlarının renkli yüzey, mermer ve ahşap damarlı doku kullanım tekniklerinin post modernizm içinde varlığı söz konusudur (44).



Şekil 12. Ressamın Penceresi, Juan Gris, 1925.

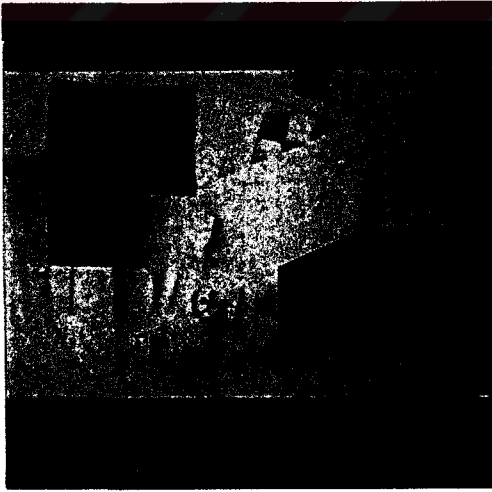
Tual üzerine yağlı boya, 100x81 cm., Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore (45).

Sonuç olarak, 1911-1912 yıllarından beri kübizme başlayıp gelişen, figürsüz geometrik biçimlerden oluşan ve geometrik biçimlerin kendi güzelliklerini; renk düzenleri halindeki değerlerini amaçlayan resimler, etkilerini diğer sanat dallarında da göstererek bütün dünyada yapılagelir olmuştur (1).

#### 2.4.6. Yalınlık

Yalın kavramı en basit tanımıyla birleşik yada karmaşık olmama durumu olarak tanımlanıp, sade sözcüğü ile özdeş tutulur (33).

Kübizmde yalınlık kavramı, düşünce ya da anlatımın herkesce ve kolayca anlaşılacak biçimde, açık olmasını amaç edinmiştir. Biçimin bir özelliği olarak düşünülmesi gereken yalınlık kavramı içerisinde, kübist ressam, düzenlemelere giderken var olan özellikleri en aza indirerek, metafizik olmayan nitelikleri ön plana çıkarmıştır. Bu yolda tüm nesnelerin biçimlerini birbirine benzetmenin yolunu bulmuştur. Bunu tüm biçimleri; küplerin, silindirlerin -daha sonra da- sınırları kesin biçimde çizilmiş düzlemlerin ve yüzeylerin bileşimine indirgeyerek başarmıştır (19). Bu yönden ele alındığında, bir sebep sonuç ilişkisi içinde olan biçimcilik ve yalınlık kavramları birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.



Şekil 13. Satranç Tahtası, Georges Braque, 1913.

Kolaj, 45x81 cm., Ulusal Modern Sanatlar Müzesi (Georges Pompidou Merkezi), Paris (27).

Salt yalınlaştırma adına kullanılmayan kavram o güne kadar girilen en karmaşık gerçeklik görüşünü oluşturmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Düşüncenin süsten uzak artık kesinliğini kazanmış biçimlerle aktarılması zamanla herşeyin aynı dilde verilmesi sonucuna ulaşmıştır. Birbirine benzeyen biçimler, varlıklar arasındaki ilişkileri de aynı ortak dilde aktarırken, ortaya yalın bir anlatım çıkmıştır.

#### 2.4.7. Maddecilik

Madde sözcüğü, uzayda yer dolduran varlık (33) olarak açıklanırken, hacim sözcüğü ise, -matematikte- üç boyutlu bir cismin kapladığı uzay miktarı (43) olarak tanımlanır.

Birbirleriyle anlam açısından ilişkili olan bu iki kavramın kullanım alanları felsefeden sanata kadar uzanır.

Felsefede maddecilik, bütün evrenin, her varlığın ve olgunun en temel maddi özellik gösteren öğelerden oluştuğu; bunlarla ilgili açıklamaların da bu öğelere ve aralarındaki ilişkilere indirgenebileceği yolundadır. Aynı görüş, varlığın en temelde tek bir biçimi olduğunu öne sürer. Bunun sonucunda, düşünsel ya da zihinsel denen olgular ya maddi olguların karmaşık biçimleridir, ya da varlıkları temellerindeki yapıya indirgenerek açıklanabilir, düşüncesi ortaya çıkar (46).

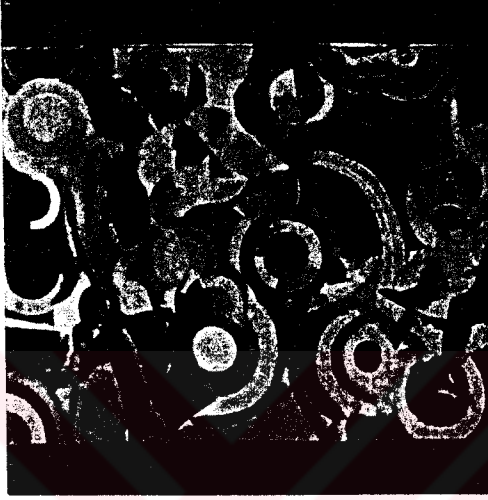
Kübizm içine yerleşmiş hacim ve madde kavramları, anlamları açısından felsefi görüşteki ve güncel kullanımdaki anlamlarıyla paralellik gösterirler.

Guillaume Janneau, kübizm hakkında yazdığı bir yazıda, Picasso ve Braque gibi pek çok kübist ressamın dışavurumunu resimlerindeki öyküler veya motiflerle değil, betimlenen nesnelerin kütle özelliklerindeki hacimlerle ifade ettiklerini söyler (24).

Kübistler için hacim nesnelerin özüdür; duysal niteliklerden elendikten sonra değişmeden kalan yanıdır. Kübistlerin resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdir; hacim kavramıdır (7). Bu görüşlerini gerçekleştirebilmek için ressamlar, öncelikle resmedecekleri figürle onun içinde yer aldığı mekânı birbirinden kopmayan öğeler olarak görmüşlerdir (3). Yani boşluk gözle görülebilir olma özelliği yanında, elle tutulabilir bir nesne gibi maddeleşmiş ve biçimlenmiştir.

İkinci bir tutum olarak -ilerde de değinileceği üzere- nesneyi ve nesnenin içinde yer aldığı boşluğu parçalayan ressam, hacmi düşüncelerinde irili ufaklı geometri

biçimlerine bölüp, bu parçaları resim yüzeyine koşut düzlemler halinde yan yana veya üst üste getirmiştir. Böylelikle hacmi hazır ve bitmiş olmaktan kurtarıp, onu yeniden biçimlendirerek, yeniden oluşturmuş; yeniden kurmuştur. Kapalı hacmin, hem parçalanıp yeniden oluşturulmasıyla resme zaman boyutu girmiş; hem de parçalanmış olan hacmin üst üste getirilen yüzeylerinin resim yüzeyine koşut düzenlenmesiyle, bir hareket oluşturulmuş; mekân donmuşluktan kurtarılmıştır (32).



Şekil 14. Bleriot'a Saygı, Robert Delaunay, 1914.

Suluboya, 250.5x251.5 cm., Mme. E. Gazel Koleksiyonu,  
Paris (47).

Üçüncü bir tutumla, madde ve maddecilik kavramlarını gerçekleştirmek isteyen Picasso, Braque gibi kimi ressamlar, özellikle sentetik kübizm döneminde, resimlere bakarken, elleriyle dokunmak gereksiniminin ortaya çıktığını söylerler. Resme elle dokunmak isteği resme maddesel bir özellik kazandırmıştır. Bu da, bahsedilen dönem içindeki çoğu örnekte görüldüğü üzere yağlı boyaya kum, talaş gibi katı cisimlerin karıştırılmasıyla gerçekleşmiştir.

#### 2.4.8. Simgencilik

Simge veya sembol; kararlaştırılmış belli bir anlamı olan işareti anlatır. Aynı kavram, belirli bir insan, nesne ve düşünceyi veya bunların bir birleşimini temsil eden, bunların yerine geçen iletişim ögesi olarak tanımlanır (35).

Kant'a göre simge; bir yanda tanrının yarattığı yetkin bir dünya ile diğer yanda insanın henüz yetkinliğe erişmemiş dünyasını biraraya getiren, olarak tanımlanırken, Hegel'de simge kavramı; bir fikri gösteren imgedir (48).

Sanat tarihi içinde simgecilik, 19. yüzyıl sonlarında, bir grup Fransız şairin başlattığı edebiyat akımı olarak hatırlansa da, daha sonraları resim ve tiyatro alanlarına yayılmış etkilerinden dolayı bilinmektedir.

Bireyin duygusal yaşantısını dolaysız bir anlatım yerine simgelerle yüklü örtük bir dille dışavurmasından yana olan simgeciler, düşünceye duyumsal biçim vermek adına, sanatın insanın içsel yaşantısına görsel bir anlatım kazandıracak öznel ve bezemeci işlevlerini vurgulamaktadır (35).

Yapıtlarıyla insan yaşamı, onun büyüklüğü ve zayıflığı, yüceliği ve saçmalığı üzerine görüş bildiren sanatçı, yararlandığı tüm biçimsel öğeleri simgeleştirmiştir (49). Sanatçının bu simgeleştirme kaygısı insanoğlunun işaretlere, amblemlere, sloganlara her çeşit imaj ve metaforlara doymak bilmez ihtiyacıyla desteklenince, ortaya algılarla ve çağrışımlarla biçimlenen, simgelerle yüklü bir evren çıkmıştır (22). Çünkü insanı çevreleyen biçimler dünyası anlık algıların ve dönüşümsüz bir süreç olan; zaman içinde gelişen çağrışımların dünyasıdır. Sanatçı ve sanat yapıtının gözleyicisi simgelere bu adımlardan ulaşılabilecektir (49).

Sanat tarihi içinde sosyal ve ekonomik yönelimlere paralel bir gelişme gösteren kübizm akımının geliştirdiği kavramlardan biri de simgecilik olmuştur (50).

Kahnweiler'e göre nesnelere kavramını veren kübist resimler, bellekte yer eden nesnelere ait algıların birikimini yansıtmışlardır. Bu resimlere bakanlar bir işaret yazısı ile karşılaşır, bu işaretleri bir bir çözerek, onu okumak zorunda kalmışlardır (7). Örnek olarak; ön dönem kübist ressamlığında sandalye, bir sandalye olarak kalmıştır ama bu sandalye günlük yaşamdaki bağlamından koparılmış ve ressamın ürünü olarak tanımlanabilecek yeni bir yapı taşı olarak görülmüştür (13). Örneğin; Picasso, tuale sandalye hasırı deseni basılmış bir muşamba parçası yapıştırarak, sandalyeyi anlatmayı denemiştir, veya ahşap mermer gibi malzemeleri temsil eden kâğıt kolaj elemanlar, gazetelerden kesilmiş yazı parçaları ve harfler görsel bir biçim olmak ve ortak bir anlam oluşturmak üzere biraraya getirilmiştir. Kolaj elemanlarının dokusu resimde yer alması

düşünülen nesneyi temsil etmek ve ilk kez işaret karakteri taşıyan biçimler yaratmak üzere kullanılmıştır (25).

Bir başka örnek oluşturacak Leger'nin insanları, Cezanne'in silindir küre ve koni biçimlerinin çok daha fazla ciddiye alınmasıyla, renkli kalın boru biçimlerinden oluşmuştur. İnsan figürlerini ve nesnelerini piktografik, yani uluslararası anlaşılır nitelikte tasarlanmış basit grafik işaretler biçiminde stilize etmesi, düz boyadığı renk planları, kentsel motifleri ve makina parçalarının keskin kenarlı çizimleri, Leger'i kendinin ve döneminin simgeci ressamı arasına sokmuştur.



Şekil 15. Deniz Yıldızı, Fernand Leger, 1942.

Tual üzerine yağlı boya, 147.3x127 cm., Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York (51).

Doğa ve doğa dışı; içinde anlam barındıran nesnelerin algısı yerini sanatçı algılarına ve motiflerine terk etmiştir. Böylelikle kübist resim, insanın doğaya olası, egemen oluşunu simgelemektedir.

Değnilmesi gerekli ikinci bir özellik olarak, kübizm akımı içinde endüstri devriminin bir sonucu olan -günümüzün de en önemli özelliğini içinde barındıran-makina ve ürünü anıtsal yapılar kendi başlarına bir simge haline gelmişlerdir. Gücün, dinamizmin, hızın ve mekanik hayat akışının ideal düşüncelerinin simgeleri, etkileşimle ilgilenen kübist sanat içinde yerlerini almışlardır (22).

#### 2.4.9. Bozgunculuk

Kübizm, izlenimcilere karşı, dış dünyanın anlık görüntüsüne kaçan biçimlere karşı, babalara karşı evlatların başkaldırısıydı; bir başkaldırı sanatıydı (52).

Bozgunculuk kavramı altında da kübizm, daha önce de değinildiği üzere tablonun Rönesans döneminde ortaya çıkan anlayışını, bilimsel kurallara göre, sistematik biçimde kurulmuş bir yapıt olarak bozdu. Perspektifi, plastik vücut çizimini, simetrik resim yapısını ve renk kompozisyonunun uyumunu bir kenara atarak, Avrupa resminin yüzyıllar boyunca onları ölçü olarak oluşturmuş olduğu tüm estetik sistemleri yıktı (21).

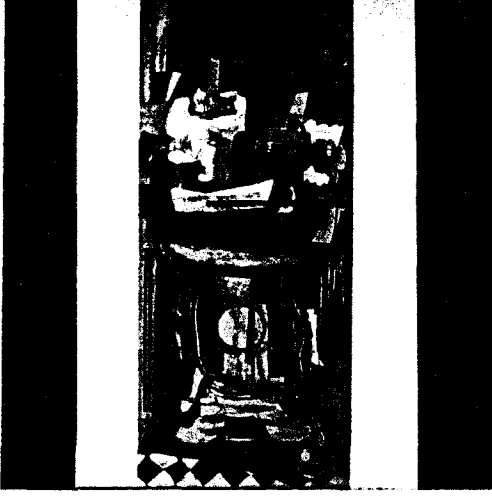
Bu kendine özgü düşünüş tarzı, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak da varlık düzeni artık alışılmış, bilindik biçimsel düzenini yitirmiş; biçimi bozulmuş, deforme olmuş yeni bir düzen halini almıştır (16).

"Bir fincan çizmek istediğimde onu yuvarlak göstereceğim elbet" der Picasso ve ekler: "Fakat tablonun genel uyumu ve düzeni bu yuvarlaklığı olabildiğince kareye dönüştürmeye zorlayabilir beni" (52).

1920 sonrasında, kübizm hakkında yapılan eleştirel bir çalışmada, Adolphe Basler ve Charles Kunstler kübizmi "gerçekçi biçimleri bozmanın metodu" diye nitelendirirken, Picasso'yu ve daha birçok kübist ressamı "bozguncu ressamlar" olarak adlandırırlar (24).

Bozguncu ressamlar, yeni sanat olarak ressam ürünlerinin biçimlerini çarpıtmakla birlikte, genellikle kolajlarda, malzeme özünü ve yapısını bozma yoluna gitmişlerdir. Eserler ahşap, mermer taklidi malzeme kullanılarak oluşturulmaktan öte, malzeme yağlı boyaya kum, talaş karıştırmak suretiyle bozguna uğratılmıştır.





Şekil 16. Masa, Georges Braque, 1921-1922.

Tual üzerine yağlı boya ve kum, 190.5x70.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York (27).

#### 2.4.10. Parçalama

Parça; birkaçı biraraya gelince bir bütünü oluşturan şeylerden herbiridir.

Bir analiz sanatı olan kübizm, evrenin ve tüm nesnelerin analizini amaç edinmiştir. Soyutlamanın ve genel düşünceler kurmanın birinci koşulu olan ansal çözümleme, bir şeyin temel öğelerini ve karakteristiklerini ayırt etmek eylemidir (33).

Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanan kübizm sanatında, objeler sağlam bir yapıya oturmalı ve objeler arasındaki ideal ilgiler sürekli canlı tutulmalıdır. Bu yüzden, gelenekle gelen eski değerlerin parçalanması yanında biçimler de parçalanmalıydı. Böylece kübizmde, gerçekliğin güzel renklendirilmesi ortadan kalkıp, güzel görüntü dünyası parçalanmıştır (16).

Genellikle analitik kübizm dönemi, objelerin doğal formlarının parçalanışını ifade etmek açısından önemlidir.

Sanat eleştirmeni ve koleksiyoncu Kahnweiler'e göre "yeni resim" diye nitelendirilen dönem, objenin bütünlüğünü reddetmiş ve Kant felsefesine dayanarak, objenin formu ve boşluktaki pozisyonunu birinci derecede; renk, doku kalitesi ve izleyici üzerindeki etkisini ikinci derecede önemli değerler olarak benimsemiştir (24).

Amaç; sanatçının düşündüğü gibi kavradığı varlığın kendisini değil, taşıdığı özü yansıtmak, nesnelere en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkartmaktır. Bunun için kübizm akımı boyunca, insan bedeni dahil tüm nesnelere, bir makine ve aksamı gibi parçalara bölünerek, üstten, yandan yada derinlikli görünümünü anımsatan imgeleriyle yeniden düzenlenmiştir (3).



Şekil 17. Önlüklü Kadın, Pablo Picasso, 1920.

Tual üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (53).

#### 2.4.11. Kurgu

Yalın anlamıyla kurgu sözcüğü, bir bütün oluşturmak için parçaları takıp birleştirme işidir (33). Yeniden oluşan parçalar arasında bir tema bağlantısı, yani bir anlam ilişkisi bulunabileceği gibi, kurguda, düşünce çağrışımlarının görsel olarak ifade edilebilmesi için parçalar yalnızca arka arkaya getirilebilir veya karmaşık biçimlerle birleştirilebilir.

Kübizm akımı içinde yer alan kurgu kavramının anlamı, yukarıda anlatılan genel anlamıyla paralellik gösterir.

Bir diğer özellik olan parçalama kavramıyla sebep sonuç ilişkisinde olan kurgu kavramı, eserlerde parçalanan evrenin ve nesnelere farklı renk, doku malzeme ve biçimlerle biraraya getirilmesiyle özdeşleşmiştir. Bu bakımdan, kübist resim kasıtlı bir çarpıtma, parçalama değil, nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon -inşaatıdır (54).

Bu bağlamda kübist resmin arşitektonik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bilindiği üzere, tektonik sözcüğü mimarlıkta süsten uzak, yalnız işlevi olan öğelerle kurulmuş yapıya verilen adken, resim sanatında, biçimlendirilmiş yalın öğelerin düzeni anlamında kullanılır. Arşitektonik sözcüğü ise, mimari kurallara ve mimarlık sanatına uygun inşa sanatı anlamına gelmektedir (55).

Aynı paralellikte resmin doğru ve kesin strüktür anlamını keşfetmek arayışında olan kübist ressamalara bir örnek Picasso; "objeleri öyle boyamak istiyorum ki bittiklerinde bir mühendis onları inşa edebilsin, kurabilsin" demiştir. Picasso tarafından ortaya konan "Bir mühendisin kurabileceği şekilde objeleri boyamak" düşüncesi, O'nun bir sanatçı olarak insanı, insan ürünü nesneyi -dolayısıyla da bir yansıma yapılacak olursa makinayı- kendi başına yeniden kurmaya, idealize etmeye, sembolik bir ikon yapmaya eğilimi olduğunu gösterir (22).

Ressamın kurguladığı kompozisyonda kullandığı nesnelere veya biçimlendirdiği parçalar arasında bir anlam ilişkisinin varlığı sözkonusu olabileceği gibi, aynı elemanlar, yalnızca ressamın düşüncelerinin görsel ifadesini yansıtabilirler. Bu yüzden sonuç; bir bütünün parçalarının kurgusu ve farklı nesnelere kompozisyon içindeki kurgusu şekilleriyle iki yönde somuta ulaşır.



Şekil 18. Sayısız Objeli Natürmort, Jeanneret (Le Corbusier), 1924.

Tual üzerine yağlı boya (56).

#### 2.4.12. Yanılsama / Çelişki

İnsan üzerinde, görünüşü gerçek sandıran bir duygu veya var olan nesne ya da uyaranların hatalı algılanması yanılsamayı doğurur.

Tıp dünyasında, yanılsamaların pek çoğunun, beynin duyu verilerini yorumlama süreçlerindeki aksama sonucu ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu süreç içinde beyin, parça parça görüntüleri bir bütün olarak algılamakta, görüntüyü tamamlamakta, böylece görüntü, sinema sanatındaki film parçaları gibi izleyen tarafından kesintisiz algılanmaktadır.

İnsan üzerinde yanılsamayı doğuran ikinci bir etmen de, bir biçimin görünen özelliklerinin, olduğu gibi algılanmasına engel olan görüntü hileleri içermesidir. Tek bir düzlem üzerindeki resimde, perspektifin de temeli olan derinlik duygusu yaratmak için, birbirine yaklaşan paralel çizgiler kullanma örneği, izleyen üzerinde anlık yanılgılara yol açabilir.

Çalışma kapsamına dönüldüğünde, kübizm sanatı içinde yanılsama kavramı, eleştirmenler tarafından her iki boyutundan öte ele alınıp irdelenmiştir.

E. H. Gombrich “Sanat ve Yanılsama” adlı eserinde kübizmi, çift anlamlılığı ortadan kaldırma, izleyiciyi resmi yalnızca insan elinden çıkma bir nesne, renklerle biçimlerin tual üzerinde dağılımı niteliğiyle görmeye itme yolundaki girişimlerin en tutarlısı diye nitelendirirken, kübizmin yanılsamadan uzak bir tutumla, gerçek kavramını yorumlamada, izleyici üzerinde bir çelişki yaratmak istediğini söyler.

Doğadan bağımsız yeni bir sanatsal gelenek ve görme biçimi başlatan akım, soyut bir sanat hareketi görünümünde olmasına rağmen, geçmişteki sanatın gördüğü somut gerçekliği tuale aktaran gerçekçi görünümünden daha fazla gerçekle ilgilenmiştir. Bu hareket, sanatçının gerçekliğe hem duyuşsal hem de entellektüel açıdan yaklaşmasını sağlamıştır (25).

Gerçek ilkesini yukarıda değinilen amaçlarla eserlerinde yansıtmaya arayışında olan kübist ressamlar, aynı ilkeyi nesnelere renk, biçim ve malzemeleriyle aktarma arayışı içine girerler.

Bu tutum kendini, önceleri, nesnelere gerçek renklerini kullanma şeklinde gösterir. Örneğin; Braque, bazı natüremortlarında perspektif, malzeme yapısı ve

gölgelemeye ilişkin bütün teknik becerilerini harekete geçirir. Amaç; bunların, uyumlu bir biçimde, aynı anlam doğrultusunda etkinliklerini sağlamak değil, bunları çözüme bağlanması olanaksız çatışkı konumuna getirebilmektir. Biçimi açığa çıkarmak için başvurulan ışık-gölge tekniğindeki ışık ögesi, Braque'in eserlerinde kara lekeler olarak görülür. Işık değerlerini böyle ters yüz etmekle ortaya çıkan doğal bir sonuç; böyle bir anlayışın rengi devreden çıkardığı (52) ve yaratmak istenilenin bir yanılsama olmayıp, bir tablo olduğunu göstermek olmuştur (14).

Renkle böyle oynayarak izleyiciyi düşünmeye sevkeden ve üzerinde bir çelişki yaratmak isteyen kübist ressam, -ikinci bir yol olarak- resme birbirleriyle çelişen öğeler ve biçimler sokma yoluna gitmiştir. Gitar yada şişe, limon veya kitap gibi farklı nesnelere kimi zaman birebir, gerçekçi anlatımlarıyla kimi zamansa parçalanmış kurgularıyla sergilenmiştir. Parçalı kurguların bir kemana mı yoksa bir yüze mi ait olduğu izleyici üzerinde bir ikilem yaratmaktadır.



Şekil 19. Kemanlı Natürmort, Georges Braque, 1913.

Tual üzerine yağlı boya, 64x92.1 cm., Courtesy Perls Galerileri, New York (27).

Bir bütün olarak algılanabilir biçimler bile, çelişkilerden ve çok anlamlılıklardan oluşan, bulanık ve asla kavranamaz bir kargaşa içerisinde bizimle saklambaç oynamaktadır.

Çözümü bulunmayan bu türden görsel bilmecelerin ilk örneklerine Roma zemin döşemesinde kullanılmış olan anaför biçimli antik çağ mozaiklerinde rastlanıldığını

anlatan Gombrich, üst üste yer alan yay yüzeylerin hangisinin altta, hangisinin ise üstte düşünülmüş olduğunu söyleyebilmenin olanaksızlığını dile getirir. Kübist resim çözümlerinin ressam tarafından benzer araçlarla karışıklığa sürüklendiği amacını, kaçınılmaz bir sonuç olarak belirtir.

Sentetik kübizm dönemine rastlayan ilerki yıllarda, bununla da yetinmeyen sanatçılar, aynı amaçla, gerçek nesnelere resimde güvenilir elemanlar yerine kullanmışlardır. Pipo, gazete kağıdı gibi gerçek nesnelere tablonun geri kalan bölümleriyle sert bir karşıtlık yaratmışlardır (57).

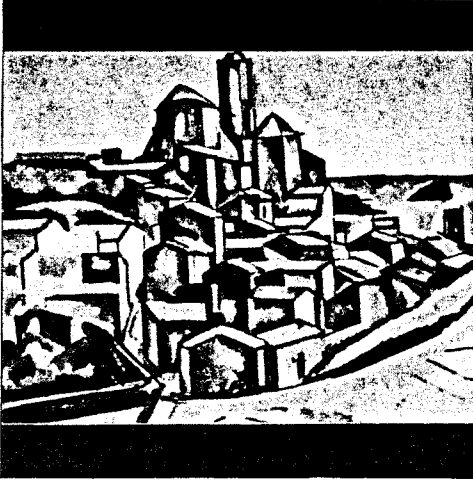
Böylece renk ve biçimin yanında, yanılsama kavramı üçüncü bir adım olarak, çelişki yaratmak koşuluyla, kendini malzeme seçimi ve kullanımında da göstermiştir. Gerçek renk, gerçek biçim ve gerçek malzeme arayışları farklı yorumlarla ele alınıp kübizmin dört dönemi boyunca sürmüştür.

#### 2.4.13. Perspektivin Kırılması

En basit anlatımıyla, perspektif kavramı, üç boyutlu nesnelere ve aralarındaki mekân ilişkilerini iki boyutlu bir düzlemde grafik olarak betimleme yöntemidir (58).

Oysa kübizimde, mekânın elle tutulabilirliği söz konusudur. Kübist sanatçı resmettiği objeye yakın olmak, ona dokunmak ister. Geleneksel resimde perspektif kurallarına göre verilen nesne ve içinde yer aldığı mekân, tek bakış açısından görüldüğü için gerçeğe uymuyordu. Perspektif kuralları nesneyi gözlemciden uzaklaştırıyordu. Oysa kübist resmin görevi nesneyi elle tutulurcasına izleyiciye yakınlaştırmak olmuştur (32). Bu yüzden kübizimde perspektif geleneksel, tek noktalı, kaçışlı perspektiften ayrılma anlamına gelir. Perspektifin kaçış noktası kimi zaman izleyiciden resim yüzeyine, kimi zamansa resim yüzeyinden izleyiciye doğru, sağda veya solda, bir veya birkaç noktada yer almıştır.

Aynı amaçla analitik ve sentetik kübizm ressamı akıldan eşyanın çevresinde dolaşır ve görülen kimi biçimleri akla gelen formlarla birleştirirler. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister, diğer yönden resmi bağımsız bir organizma olarak görürler (12).



Şekil 20. Cadaques, Andrea Derain, 1910.

Tual üzerine yağlı boya (20).



Şekil 21. Cadaques, Catalonia'nın bir fotoğrafı (20).

Özetle perspektif, ön dönem kübist ressamlar için mantıksal düşüncenin sembolüdür ve insanın doğaya olan öncelikle amaçlı nesnel ilişkilerinden biridir. Dünyayı algılama biçimi, kübist resamlara bir tür hapishane gibi görünür. Kübist ressam daha canlı bir bakış yakalamak için kendini bu hapishaneden kurtarmak ve objelerin perspektif düzenini yok etmek zorundadır. Her kübist resim, perspektif düzeninin yıkılması ve aynı zamanda eski düzenin yıkıntılarından oluşan yeni bir düzenin sembolik kuruluşudur (21).

#### 2.4.14. Dördüncü Boyut

Cezanne'in batı resmini temelinden değiştirici çabasının bir ürünü olan kübizm, üç boyutlu realiteyi resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Bu yöntemde nesnenin



çeşitli yön ve hareketleri tek bir imge bütünü haline getirilirken (1), perspektif gibi araçlar resim geleneği içinde görülen özelliklerinden farklı yorumlanmışlardır.

Tek kaçış noktalı perspektif kuralının Cezanne ile birlikte ortadan kalkmasıyla kübizmde yeni bir kavram kendini göstermiştir: Bir nesnenin en, boy ve yüksekliğinin yani görünmeyen yüzeyinin de gösterilmesi ile ortaya çıkan “eş zamanlılık” -simultane-kavramı (3).

Tek bir perspektifle yansıtılmayan nesnelere ve figürler farklı perspektiflerle verilirken, resim yüzeyi iki boyutlu olmaktan çıkıp üç boyutlu yüzey halini almıştır.

Resim yüzeyini üç boyutlulaştırmak, nesnelere yalnız anlık görüş ve yüzeyleri ile değil, tersine anlık yüzeyselliğin dışında, bir nesneyi, aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavramak anlamına gelir. Eş zamanlılıkta varlık tarzı içinde nesnelere yüzeyselliğini yitirmiş ve cisimleşmişlerdir (16).

O zamana kadar resmin kullanıldığı ve özellikle izlenimci resmin mutlaklaştırdığı iki boyutlu, yani “ard ardalık” yerini, birdenbire üç boyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan ve resimde “aynı andalık”; “eş zamanlılık” kategorisi ile uygulanan bir uzam -mekân- sanatına bırakır (3).

Nesneler ve duyuşal yüzeyler “ard arda” bağılıklarından çözümlenirken amaç; nesnelere aynı zamanda -eş zamanda- cisimsel bir varlık olarak yeniden kurmaktır. Bu konstrüktif varlık, aslında soyut bir varlıktır. Ama aynı zamanda da somut bir varlıktır. Bu somut varlığın kaynağı doğadır. Onu meydana getiren elemanlar doğrudan doğruya nesnelere vardılar: Ölüm-yaşam, sonsuzluk-sonluluk, doğa-teknik, statik-dinamik gibi evrensel oluşum içinde bütünleşen güçler eş zamanlı varolan, soyut ve somut güçlere örnek olarak gösterilirler.

Paul Klee bu konu ile ilgili düşüncelerini; “Şeytansallık, eş zamanlılık içinde tanrısalıla bütünleşmeli; ikiliği ikilik olarak ele almamalı, bunları birleştirerek bir bütün oluşturmalı. Çünkü gerçek, tüm öğelerin birden göz önünde tutulmasını gerektirir” şeklinde dile getirmiştir (32).

Endüstri çağının simgesi olarak gördükleri hız ve devinimi, eş zamanlılık ve devingenlik kavramlarıyla yansıtma çabasında olan resimler ilk bakışta 1910-1912 arasında yapılan örneklerde göze çarpar.

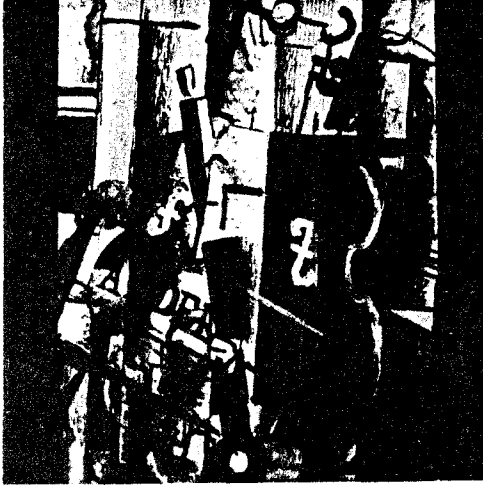
1912’de Paris’li bir ressamın söyledikleri anlatılanları toparlayacak niteliktedir. “Bir cismi, örneğin bir kutu veya bir masayı görüyor ve görüntülüyorum. Bir bakış açısından görüyorum ve portresini üç boyutuyla bu bakış noktasına göre çiziyorum. Fakat kutuyu elimde çevirdiğimde veya ben masanın çevresinde döndüğümde her adımında bakış noktam değişiyor ve her defasında yeni bir perspektif yapmak zorunda kalıyorum. Öyleyse cismin gerçeği tamamen perspektifin üç boyutu içinde değildir: Cismi tümüyle elde etmek için, onu sonsuz sayıda bakış noktasına göre sonsuz sayıda perspektif ile görüntülemeliyim. Demek ki geleneksel üç boyuta eklenen bir başka öge de var: Bu bakış açısının ardarda yer değiştirmeleridir (59)”.

Böylelikle kübist ressamlar, çeşitli bakış noktalarından aynı cismin görüntülerini üst üste çizerek, bir hamlede tümü resmederek hayal çerçevemizi aşmışlardır. Keşfetme ve bir cismin gerçeğini sonuna kadar kavrama tutkuları onları durdurmuyup, cismi olan herşeyde, dış biçim dışında iç organ vardır; derinin içinde adaleler ve iskelet vardır. fikrine yöneltmiştir. Böylece, kübistlerin resimleri sadece bir cismin, örneğin bir kutunun çeşitli dış görünüşlerini değil, açılmış kutuyu, plan halinde kutuyu ve patlamış kutuyu da görüntülemiş; objenin lineer bir perspektifle oluşan optik ifadesini, kavramsal ifadenin lehine terketmiştir. Böylece, bu kuramsal ifade sanatçılara ve izleyenlere objeyi tek bir imaj içerisinde sentez etme; görüntüsünden daha çok algılama şansı vermiştir (60).

Bu tutumların doğal bir sonucu olarak, parçalanmış hacmin üst üste getirilen yüzeylerinin, resim yüzeyine koşut düzenlenmesiyle resme eş zamanlılık faktörünün girmesi yanında; hacmin parçalanıp yeniden oluşturulmasıyla resme zaman, yani bir dördüncü boyutun girdiği söylenebilir.

Bu düşünsel sistem, Einstein’ın “izafiyet-görecelik” kuramıyla anlam açısından paralellik gösterir. Nasıl Einstein, dördüncü boyutu fiziksel evren bilgisine soktuysa, kübist ressamlar da sanata dördüncü boyutu katmışlardır (61).

Dördüncü boyutun Birinci Dünya Savaşı’ndan önce kübistler tarafından fethi, bu resim türü üzerine yöneltilebilecek tüm değer yargılarından bağımsız olarak çok değerlidir. Bu dördüncü boyut, kübist resim dilini mimari terimlere dönüştürdüğünden dolayı değil, fakat resmedilmiş mimari ile inşa edilmiş mimarinin ayırt edildiği eleştiri zorunluluğuna bilimsel bir temel oluşturduğu için mimaride kesindir (59).



Şekil 22. Keman ve Klarnet, Georges Braque, 1913.

Tual üzerine yağlı boya, 54x43 cm., Narodni Galerisi, Prag (27).

#### 2.4.15. Abartma

Abartma bir şeyi olduğundan daha çok, daha büyük göstermektir (33).

Kübizmde abartma kavramı ise genel anlamına yakın ilişkili; bir nesneyi olduğundan daha büyük veya daha küçük gösterme; nesnelere arasındaki ilişkiyi çarpıtarak olduğundan farklı biçimde sunma anlamında kullanılmıştır.



Şekil 23. Huni, Georges Braque, 1941.

Tual üzerine yağlı boya, 43x72 cm., Özel Koleksiyon, İsviçre (27).

Nesnenin yalın anlamda boyutunu büyütme veya küçültme işleminin yanısıra aralarında anlamsal bağ bulunmayan nesnelere bütünü, alay etme, öykünme, dikkat çekme ve kimi zamansa sadece biçimsel ilgi kurma amaçlarıyla renkleri ve biçimleri bozguna uğratarak biraraya getirilmiştir.

#### 2.4.16. Derinlik

Çalışma kapsamı içinde derinlik kavramı, diğer kavramların analizinde rastlanıldığı gibi ilişkili olduğu bazı kavramların hem nedeni, hem de sonucu olma özelliğindedir.

Günlük yaşamdaki yanaşık ya da dağınık düzende bulunan bir birliğin en ilerde olan kısmının başından, en geride bulunan kısmının sonuna kadar olan uzaklık açıklamasına benzer özellikler göstermesi yanında, derinlik; hareket, yön ve ritim kavramlarının kimi örneklerde nedeni kimi örneklerde de sonucu olma özelliğini göstermektedir.



Şekil 24. Şişeler ve Bardaklar, Jeanneret (Le Corbusier), 1922.

Kurukalem ve pastel (56).

#### 2.4.17. Ritim

En genel anlamıyla ritim kavramı, bir kompozisyonda farklı öğelerin düzenli aralıklarla yinelenmesi özelliğine denir (43).

Bir kompozisyon şekli olan ritim, plastik sanatlarda sırayı oluşturan eşdeğer parçaların birbiriyle olan ilişki ve bağlantılarının düzenli tekrarlanmasıdır (62). Aynı

öğelerin tekrarlanmasıyla oluşan tekrar kavramından farklı olarak, ritimde ayrı öğelerin düzenli bir şekilde bir araya getirilmesi; birbirinin aynı olanı tekrarlamaktan çok, benzerliklerin birbiriyle dengelenmesi sözkonusudur.

Optik benzerlik veya eşitliklerin düzenli bir şekilde değişmesi, plastik organizasyonun ritmini meydana getirir; ve anlamı, bir bütünü oluşturan elemanların birbirine bağlayıcı bir düzen içinde olması gerçeğinde yatar. Ritmi oluşturan tekrar; ölçü, yön, konum ve aralarla gerçekleşir. Biçimler, konumlar, uzunluklar, açılar, eğriler, yön ve araların düzenli olarak tekrarında ve değişmesinde ritim oluşabilir. Ritimler birbiriyle ilişkili olabilir; birbirini tamamlayabilir veya zıttı, kontrastı olabilir (63).

Resim sanatında düzlemin ritmik düzeni, dinamik bir düzeye çıkarılabilir. Bu işlem, yatay, düşey yönlerin ve düz, eğri çizgilerin ara hareketi ve renklerin yakınlık-uzaklık etkisi ile hareket olarak ilerleyip gerilemesi ile, dikkatli bir şekilde planlanarak sağlanabilir (63).

Fakat sanat içinde ritim, resmin konusu olan doğada hiçbir görüntü veya yaşantı birkaç kez aynen tekrarlanmadığı nedenine dayanarak, resim sanatının yanısıra ve daha çok dekoratif biçimlerde ve mimarlıkta söz konusudur (62).

Ritim mimarlıkta zaman boyutu ile bağlantısı olan bir özellik olarak mekânda hareket, mekânda yönelme gibi oluşları etkiler. Tekrar eden öğelerin sayısı ve tekrar eden öğelerin zaman-mekân içindeki sürekliliği ritmin yoğunluğunu ve etkisini sağlamaktadır (64).

Doğayı reddeden, doğaya koşut ürünler ve biçimler resmetme yoluna giden kübizm sanatı içinde ritim, resim ve mimarlık sanatlarında değinilen genel anlamından farklı şekilde hareket ve yön oluşturma görüşlerine paralel biçimde yerini almıştır. Bir cismin durağan bir noktaya göre yerinin ya da durumunun değişmesi olarak nitelendirilen hareket kavramı ile iç içe gelişmiştir.

Bu aşamada değinilmesi ve açıklanması gerekli bir nokta vardır: Kübizmle aynı yıllarda -yaklaşık 1909'larda- Picasso ve Braque'ın kübist akım içinde strüktür ve uyumu aradıkları sırada, İtalya'da kimi sanatçılarca çağın hızlı hareketini ve makinelerin şiirsel ritmini resme aktarmak isteyen "fütürizm akımı" .

İzlenimciliğin pointilist -noktacı- eğilimleri ile analitik kübizme dayalı fütürist akım, kübizme büyük ölçüde etkileşim içinde olmuştur. Fütürist ressamlar çalışmalarını hareket, enerji ve sinematik sekansı (filmdeki görüntü karelerinin arka arkaya sıralanışı) katmışlar, eşzamanlılık sözcüğünü görsel sanatlar kapsamında kullanarak, aynı sanat yapıtında nesnenin çeşitli görünüşlerinin aynı zamanda var oluşunu veya oluşmasını ifade etmişlerdir (25).

Fütürizm ve kübizmin ayrıldıkları önemli bir nokta vardır: Fütüristler, öncül sorun olan hareketi, gücü ve zamanın geçişini ifade etmek amacıyla araç olarak, hareket halindeki objeleri seçerken; kübistler, objeyi hareket ettirir gibi görünüp, aslında objenin etrafında bizzat kendileri hareket ederek, objeyi statik konumuyla bırakmışlardır (22).

Marcel Duchamp, Kazimir Malevich, Fernand Leger ve Francis Picabia gibi sanatçılar kübist ve fütürist akımı birleştiren sanatçılar içinde yer alırlar.

Özetle birbirine benzer veya kontrast öğelerin veya eş zamanlılık ve dördüncü boyuttan kaynaklı öğeler ve biçimlerin resim yüzeyindeki düzenli tekrarıyla aynı yıllar içinde hem kübist hem de fütürist akım içinde önce bir hareketin ve sonrasında da bir ritmin açığa çıktığı söylenebilir.

#### 2.4.18. Tamamlama

Kübizm içinde tamamlama kavramı, çizgilerin renk, doku, malzeme kullanımlarının resim yüzeyi üzerinde benzer yön, benzer biçim oluşturmalarıyla, birbirini tamamlar şekilde, bir bütün oluşturmaları anlamında kullanılmıştır.

Tamamlama kavramının saydamlık ilkesiyle de etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Birden çok saydam biçimin üst üste yayıldığı izlenimini uyandıran betimlemelerin, biçimlerin sıralanmasında bir belirsizlik yaratmasına rağmen; kübistlerin buluş niteliğindeki saptamalarından biri olan şekil ile zemin renklerinin birbiriyle yer değiştirmesi halinde de bilinen biçimlerin tanınıp yorumlanması söz konusu olmuştur (14).

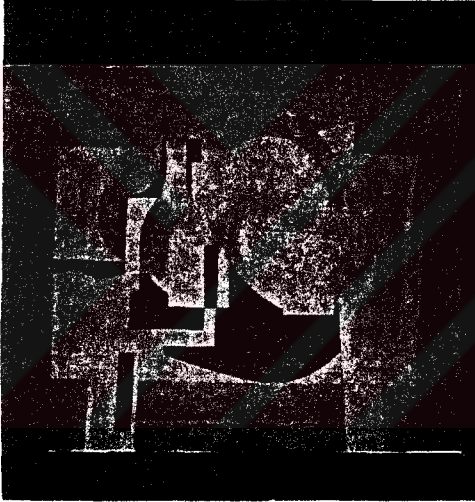
Kavram, aralarında dinamik bağlar bulunan anlamlı bütünlerin biçimsel ilişkisini irdeleyen Gestalt kuramıyla da yakın ilgi içerisindedir. Gestalt kuramının benzerlik, kapalılık (kapanmışlık, tamamlama), devamlılık (iyi devamlılık), süreklilik (iyi süreklilik) ilkeleriyle kübizmde tamamlama kavramı benzer anlamlar içermektedir.



Gestalt kuramının görsel algıda organizasyon ilkelerine bakıldığında, öğeler arasında biçim, renk, doku bakımından benzerlikler olursa, bu benzerlikler yüzünden aralarında bağlantılar aranmaya çalışıldığı görülmektedir (benzerlik ilkesi) (65) ve oluşan bütün, tek bir birim olarak anlaşılmaktadır.

Aynı şekilde Gestalt kuramı içerisinde insanların süreklilik gösteren öğeleri tek bir bütün olarak algılama eğilimi gösterdiği açıklanmaktadır (devamlılık ilkesi) (66).

Tek bir bütün olarak algılama eğilimi, aynı biçim içinde bazı boşluklar varsa da eksiksiz olarak tamamlanmakta ve algılama kusursuz olarak gerçekleşmektedir. Kişi, alanın objektif olarak boşluklu, devamsız olduğunu bilse bile, devamsız kısımlardan kapalı bir şekil kurup, oluşturulabilmektedir (kapalılık, kapanmışlık, tamamlama ilkesi).



Şekil 25. Sıradanlık , Ben Nicholson, 1929-1935.

Tual üzerine yağlı boya, 66x81 cm., C.S. Reddihough İlkley Koleksiyonu, İngiltere (47).

## 2.5. Yöntem

“Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme” konulu çalışmada amaç; bu iki alan arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmak düşüncesi olduğundan, kullanılan yöntem; verilerin elde edilmesi, verilerin analizi ve analiz tablolarının oluşturulması adımlarına dayanmaktadır.



### 2.5.1. Verilerin Elde Edilmesi

Verilerin elde edilmesi adımında, temeli literatür kaynaklarından yararlanmaya dayalı betimleme yöntemi kullanılmıştır.

Resim örneklerinin betimlenmesi için:

#### 1. Resim Örneklerinin Tespiti:

Kübizm sanat akımı içinden aynı dönemlerde yaşamış fakat farklı kültürlerden gelen ressamın sanat tarihi içinde adım oluşturan; diğer sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve düşünürleri tarafından referans gösterilen eserleri seçilmiştir.

#### 2. Dönemlere Ayrılması:

Seçilen resim örnekleri, önceki konularda değinilen özelliklere ve yıllara göre benzerlik ve/veya farklılıklar gösteren dört dönem altında derlenmiştir.

#### 3. Kavramların Tespiti:

Resim ve mimarlık örnekleri arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmak için kübizm sanat akımı boyunca, eserin oluşumunda etkili olan kavramlar belirlenmiştir.

Bir tasarım kavramı olarak biçimi oluşturan öğeler, resim sanatı içinde çizgi, renk, yüzey; mimarlık sistemi içinde kütle, mekân, yüzey olarak seçilebilir.

Kavramların açıklanması, biçimler arasındaki ilişkiler -resim sanatı içindeki öğelerin oluşturduğu yakınlık, benzerlik, uygunluk, karşıtlık, tekrar, egemenlik, denge ve birlik gibi ilişkiler (65) ve mimarlık sanatı içindeki sarma, kapsama, iç içe girme, birleştirme, bölünme, sıralanma, süreklilik gibi ilişkiler (40)- göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir.

#### 4. Başlıklara Ayrılması:

Kimi zaman doğrudan kendisini yansıtmak amacıyla, kimi zaman konuyu aktarmak aracılığıyla ortaya çıkan kavramlar, onsekiz ana başlık altında toplanmıştır.

#### 5. Resimlerin Kavramlara Göre Örneklendirilmesi:

Kübizm sanat akımında seçilen ve dönemlere ayrılan eserler, örnekleme yöntemi kullanılarak, belirlenen ve başlıklara ayrılan kavramlara göre örneklendirilmiştir.

Dönemlere göre ikişer örneğin incelenmesiyle, her kavramın varlığı toplam sekiz örnek yardımıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

Mimarlık örneklerinin betimlenmesi için:

#### 1. Mimarlık Örneklerinin Tespiti:

Endüstri devriminden sonra, modern ve modern sonrası mimarlık dönemi boyunca, aynı dönemlerde yaşamış fakat farklı ülkelerden ve kültürlerden gelen mimarların, mimarlık tarihi içinde adım oluşturan; diğer mimarlar, mimarlık tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından referans gösterilen, literatürde yayımlanmış eserleri seçilmiştir.

Bu adımda modern mimarlık tanımına ve modern sonrası mimarlık dönemlerine kısaca değinmekte yarar vardır.

Modernin sözlük anlamı, “içinde yaşanan zamana ya da yakın bir geçmişe ait” tir (12).

Latince “modernus” kelimesi ilk kez 5. yüzyılda Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği o dönemin Romalı ve Pagan geçmişten farklı olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Fransız aydınlanması ile birlikte 18. yüzyıl ortalarından başlayarak modernlik anlayışı değişime uğramıştır. 19. yüzyılda antik çağla kendisi arasında ilişki kurma yerine geçmiş ve mevcut çağ arasında soyut bir karşıtlık kurularak modern kavramı “yenilik” olarak benimsenmiştir (67).

Modern mimarlık ise, 19. yüzyılın endüstri devrimi sonucunda ortaya çıkan gelişmelere dayanan, toplumun isteklerini karşılamak üzere saptanmış, günün gereksinmelerine, sanat anlayışına ve yapı teknolojisine uygun mimarlık olarak tanımlanmaktadır.

Modern mimarlık hareketinin nedenini ve başlangıç tarihini Reyner Banham şöyle özetler: “Önceden hazırlayıcı olan nedenler, ilkin, mimarın içinde bulunduğu topluma karşı kendisini sorumlu duyması; ikincisi, Auguste Choisy’nin yetkin Historie adlı yapıtında yasalarını bulan mimarlığa usçu ya da yapısalcı yaklaşım; üçüncüsü de enerjisini ve yetkesini büyük ölçüde Paris’teki Ecole des Beaux-Arts’dan alan akedemik eğitim geleneğidir (68).

Leonardo Benevolo ise modern hareketin başlangıcını üç başlık altında toplar. O’na göre modern mimarlık, endüstri devrimine bağlı teknik, sosyal ve kültürel

değişmelerle 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başlangıcı arasında doğmuştur. Morris sayesinde İngiltere’de; Morris, Faulkner, Marshall ve Co. Firması’nın kurulduğu yıl olan 1862’de başladığı söylenebilir. Gropius’un Weimer Okulu’nu açtığı 1919 yılından sonra modern hareketin varlığından söz edilebilir (5).

19. yüzyılın taklide ve dermeciliğe dayalı Yeni Grek, Yeni Rönesans, Yeni Gotik gibi akımlarından sonra, 20. yüzyılın başlarında Art Nouveau ile birlikte yeni bir anlayış başlamıştır: Fonksiyonalizm; Louis Sullivan’ın modern mimarlık bildirgesinde ortaya attığı “biçim işlevi izler” savı ilkin ticaret ve sanayi yapılarında kesin işlevsel biçimlerle ağırlık kazanmıştır. Dessau’daki Bauhaus ve Le Corbusier ve Oud’un özellikle konut alanındaki düşünceleri, 1933’ten sonra Amerikan mimarlık okullarının Avrupa’dan göç eden mimarlık ustalarına kapılarını açmaları, modern mimarinin daha da güçlenmesine ortam hazırlamıştır (43).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yıkılmış kentlerin ve konutların yeniden kurulması gündeme gelince, prefabrike konutlar, büro ve apartman kuleleri ile işlevsel fakat çoğu kez tekdüze bir beton-çelik-cam mimarisi oluşmuştur.

Modern mimarlık, sadece yeni bir biçimler repertuvarını içermekle kalmamış; bütün yargıları henüz hesaplanmamış olan yeni bir düşünce tarzını da içermiştir (5).

Michel Ragon modern mimarlık süresi boyunca sekiz akımın belirlediğini söyler (43):

1. Yeniklasik (neoklasik),
2. Kübist,
3. Matematik,
4. Organik,
5. İşlevsel,
6. Strüktürel,
7. Yenibarok (neobarok),
8. Öncü (avangard).

Bu akımları içinde barındıran modern mimarlık hareketi içinde, uluslararası karakterde olan iki büyük akım yer alır:

Rasyonalizm; modern mimarlığın mekânsal iki büyük akımından ilki, Chicago Okulu ile 1880-1890 yılları arasında doğmuş; anlatımını Avrupa'da Le Corbusier'in öncülüğünde bulmuştur.

Organik mimarlık; Avrupa'yı daha sonraları etkileyen ve savunuculuğunu Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright'ın yaptığı akımdır (43).

20. yüzyılın başlangıcında bilim, sanat, felsefe ve mimarlıktaki diğer akımlar; fütürizm (1909), neoplastisizm (De Stijl) (1917), pürizm (1918), ekspresyonizm (1918), konstrüktivizm (1920), brütalizm (1954) yine modern mimarlık süreci içinde ortaya çıkmışlardır (69).

Modern mimarlığın dikdörtgenler prizmasından oluşan tekdüzeliğine karşı 1970'lerde özellikle Amerika'da ortaya çıkan ve modern mimarlığın devamı sayılan late modern (geç modern) akım, modern mimarının ana çizgilerini korurken, çeşitlilik getirerek tekdüzelikten uzaklaşmayı amaçlamıştır. Silindirler, piramitler, eğri yüzeyler, karmaşık geometrik strüktürlerle biçimlenmeyi ilke edinmiştir. Daha zengin çeşitliliklerle dolu geometrik biçimlerle modern mimarının afaroz ettiği anıtsallığa açık kapı bırakmıştır.

Akımın önde gelen mimarları arasında Kisho Kurokawa, John Portmann, Roche ve Dinkeloo, James Stirling, Hugh Stubbins, Philip Johnson, Norman Foster sayılabilir.

Modern mimarlığın tekdüzeliğine karşı ortaya çıkan ikinci akım post modern (modern sonrası) olarak adlandırılır.

Modern mimarlığın sıradanlığı ve anlamdan yoksunluğuna ilişkin tepkilerin artması ile birlikte, mimarlık ortamında görülen geçmişin canlandırılması eğilimi, 1960'lı yıllardan sonra post modernizm adı altında yeniden geçerlilik kazanmıştır. Mimarlıkta kültür ve tarih önem kazanmış; tarihi biçimler yeni tasarımlarla kullanılmaya başlanmıştır. Bu biçimlerin salt kendi varlıklarından dolayı anlam taşıdıkları iddiasıyla, geçmişin ürünleri diriltiip anlamsal kurgusu yeni bir mekân anlayışı ve malzeme kullanımıyla ele alınmış ve uygulanmıştır (70).

Bu bağlamda, Jencks post modernizmi, modern gramer içinde eski ile kurulan anlamsal bağ olarak tanımlamaktadır (71).

Mimarlık ortamında görülen bu yeni anlayışta modernizmin birincil geometrik formlarının yerini kültür ve tarihi referansları bol bir biçimsellik almıştır. Sembolizme, espriye ve daha birçok esin kaynağına başvurulmuştur.

Robert Venturi, Charles Moore, Philip Johnson, Hans Hollein, Ricardo Bofill, Cristian Portzamparc, Paolo Portoghesi, Arata Isozaki ve Yasafumi Kijima post modernizmin önde gelen mimarları arasında sayılabilir.

Günümüz mimarlığının çoğulcu, pluralist bir görünüm kazanmasıyla, farklı birçok mimari akım ve biçim dilinin beraberce varlıklarını sürdürmekte oldukları söylenebilir.

Jencks bu çoğulcu ortamdaki biçimlendirme anlayışlarını temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından otuz değişkene bağlı olarak sınıflandırmıştır (72).



Tablo 1. Jencks'in temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından günümüz mimarlığı üzerine yaptığı sınıflama.

Modern Mimari (1920-1960)		Late Modern (geç modern) Mimari (1960- )	Post Modern (modern sonrası) Mimari (1960- )
Temel Yaklaşım Açısından			
1	Uluslararası stil ya da stilsiz	Stil kaygısı yok	Çift kodlu stil
2	Ütopik ve idealist	Yararacı	Çoğulcu
3	İşlevsel nedene bağlı biçim	Esnek uyum	Anlamsal biçim
4	Yeni Ruh (Zeitgeist)	Geç kapitalist	Gelenek ve tercih
5	Çözüm getiren öncü sanatçı	Baskı altına girmiş sanatçı	Sanatçı / Kullanıcı
6	Sıradan insana seçkinse yaklaşım	Seçkin bir meslek anlayışı	Seçkin katılımcı
7	Bütüncü, topyekün, yaygın, veniden geliştirmeden yana	Bütüncü	Parçacı
8	Kurtarıcı	Hizmet getiren mimar	Tanıttıcı ve eylemci mimar
Stil Açısından			
9	Dosdoğruluk	Doyumüstü, şık, ileri teknoloji	Çift anlatım
10	Yalınlık	Yalın biçimlerle elde edilen karmaşıklık	Karmaşıklık
11	İzotropik mekân/Şikago çevresi Domine	Aşırı izotropik mekân (açık plan, ofisler, serbest mekân, tekrarlar ve yatıklık)	Değişen, sürprizli mekânlar
12	Soyut biçim	Heykelsi, hiperbol, şaşırtıcı biçim	Uzlaşmacı ve soyut biçim
13	Pürist	Aşırı tekrar ve pürist	Eklektik (seçmece)
14	Vurgusuz sağır kutu	Aşırı vurgular	Anlamsal vurgu
15	Makina estetiği, doğrudan mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	2. bir makina estetiği, aşırı mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	Bağlam içinde değişken, karışık bir estetik, işleve yönelik anlamsal uygunluk ve içeriğin ifadesi
16	Süse karşı	Yapı ve yapım yapımın süsü	Organik ve uygulamalı süslemecilikten yana
17	Anlatıma karşı	Mantığın, mekanik sirkülasyonun ifadesi, teknoloji ve yapı dondurulmuş hareket	Anlatımdan yana
18	Benzetmeye karşı	Benzetmeye karşı	Benzetmeden yana
19	Tarihi anılara karşı	Tarihe karşı	Tarihi referanslardan yana
20	Esprîye karşı	Niyetlenilmemiş esprî yada beceriksiz esprî	Espriden yana
21	Sembolizme karşı	Niyetlenilmemiş sembolizm	Sembolizmden yana
Tasarım Görüşleri Açısından			
22	Park içinde kent	Park içinde anıt	Bağlam içinde kentçilik
23	İşlevsel ayırma	Kabuk içinde işlevler	İşlevsel karıştırma
24	İskelet ve deri	Görsel efektlerle şık bir deri islağımsı görünüş, sfumato	Menierist ve barok
25	Ortak yapı sanatı (Gestamtkuntswerk)	İndirgeyici eliptik ızgaracılık irrasyonel ızgara	Tüm hitabet araçları
26	Kütle değil hacim	Deri ile sarılmış hacimler, kütle inkarı, topyekün biçim synecdoche	Çarpık mekânlar ve uzantıları
27	Tabliye, nokta blok	Konsol binalar, doğrusallık	Sokak fikri
28	Saydamlık	Tam saydamlık	Kararsızlık
29	Asimetrik ve düzenlilik	Biçimsel tekrar ve simetriye eğilimli, yansıma ve seriler	Asimetrik simetriye eğilimli (Wueen Anne Revival)
30	Uyumlu bütün	Paketlenmiş uyum, zoraki uyum	Yapıştırma, çarpışma

## 2. Dönemlere Ayrılması:

Mimarlık örneklerinin tespiti aşamasında kısaca değinilen modern ve modern sonrası mimarlık dönemleri, çalışma kapsamı içinde dört döneme ayrılmıştır:

1. 1850-1920 yılları arası mimarlık dönemi (Birinci Dönem),
2. 1920-1960 yılları arası mimarlık dönemi (İkinci Dönem),
3. 1960-1980 yılları arası mimarlık dönemi (Üçüncü Dönem),
4. 1980 sonrası mimarlık dönemi (Dördüncü Dönem).

Seçilen mimarlık örnekleri özelliklere ve yıllara göre farklılıklar gösteren dört dönem altında derlenmiştir.

## 3. Yapıların Kavramlara Göre Örneklendirilmesi:

Modern ve modern sonrası süreç içinden seçilen ve dönemlere ayrılan mimarlık ürünleri, örnekleme yöntemi kullanılarak, belirlenen ve başlıklara ayrılan kavramlara göre örneklendirilmiştir.

Dönemlere göre ikişer örneğin incelenmesiyle, her kavramın varlığı toplam sekiz örnek yardımıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

### 2.5.2. Verilerin Analizi

Verilerin elde edilmesinden sonra varılan verilerin analizi adımı, resim ve mimarlık örnekleri, kavramlar başlığında ayrı ayrı ele alınıp; incelenmiştir.

Bu aşamada kullanılan teknikler:

#### 1. Fotoğraflama Tekniği:

Fotoğraf belirli bir noktadan görülebilecek tüm detayları tam ve doğru olarak yansıtır (73). Bu bakımdan kütle, biçim, motif, renk, doku, malzeme gibi özellikleri, diğer anlatım tekniklerine oranla daha iyi görselleştirmektedir.

Bu bağlamda, resim ve mimarlık örneklerinin tespitinde fotoğraflama tekniğinden yararlanılmıştır.

İki boyutlu yüzey sanatı olan resim sanatından seçilen örneklerin aktarılmasında, yine iki boyutlu yüzey sanatı olan fotoğraflama tekniğinin kullanılmasının doğru olacağı düşünülmüştür.



Özellikle, mimarlık örneklerinin yerinde tespiti mümkün olmadığından, literatür verilerine bağlı kalmak zorunluluğu ile tespit edilen örnekler, fotoğraflama yardımıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

Bunun için tespiti yapılan mimarlık ürünlerinin bütün cephelerine ulaşılmaya çalışılmış; cepheler fotoğraflar yardımıyla incelenmiş; yalnızca giriş veya girişe yakın cephe tespitleri kullanılmıştır.

## 2. Soyutlama Tekniği:

Bir fotoğraf makinası son derece yararlı bir gözlem aracı olmasına karşın konunun birçok özelliğini saklar; gizli tutar.

Bu bağlamda, algıda herhangi bir karışıklığa yol açmamak, görülebilen şeyleri kişinin nasıl algıladığını göstermek, bazı bölümleri ve ilginç gelen, dikkat çeken özellikleri vurgulamak için fotoğraflama tekniği yanında, görsel anlatım eskizlerine; soyutlama tekniğine başvurulmuştur. Genellikle mimari tasarımın anlatım ve iletimini sağlayan iki boyutlu soyut çizimler araç olarak kullanılmıştır.

Görsel iletişimde, soyutlama daha kuvvetli ve özü çıkartılmış bir anlamı vurgulamaya yönelik bir "basitleştirme" olarak tanımlanmaktadır. Herhangi bir anda görülen bilgileri, bellekte daha önceden oluşan görsel birikimle birleştirerek düzene sokabilmek ve kısa sürede anlamı ifade edecek şekilde görselleştirebilmek için, soyutlama sık sık başvurulan bir çizim tekniğidir (73).

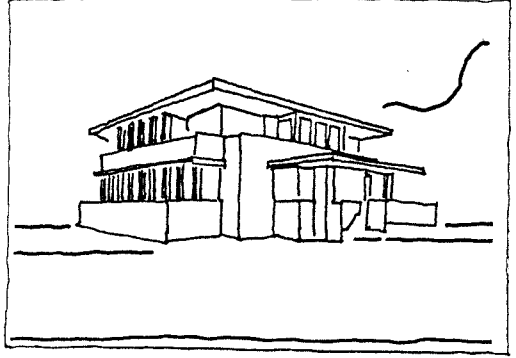
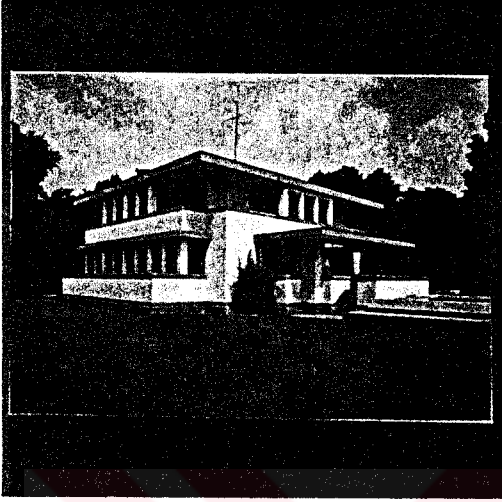
Soyutlama ve birinci derece basitleştirme adımı için üç yol önerilebilir (74).

1. İşaretler kuramına bağlı dizimsel (sentaktik) ilişki yardımıyla soyutlama: Bu teknikle mimarlık sisteminin ürünü olan yapı, anlamından soyutlanarak düşünülür. Biçim, dizimsel ilişkiler açısından incelenebilecek bir durum kazanır (75).

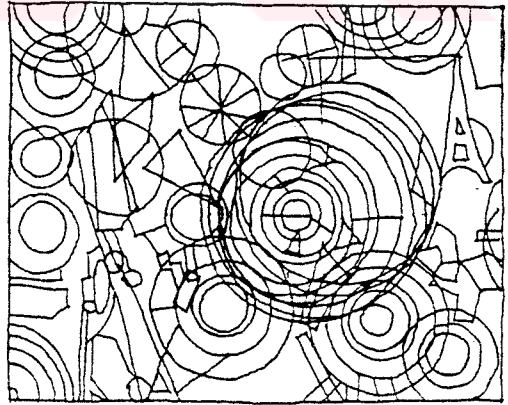
2. Küme kavramı yardımıyla soyutlama: Bu teknikle cephe elemanları tanımlanmış bir küme olarak (pencere, kapı, duvar gibi) ele alınır. Alt kümesi ve tümleyeni olmak üzere soyutlanır.

3. Birinci derece basitleştirme yöntemi: Bina cephesindeki karmaşık biçimler kendilerine en yakın geometrik biçimlere dönüştürülürler.

Çalışmada seçilen resim ve mimarlık örnekleri, işaretler kuramına bağımlı dizimsel ilişki yardımıyla anlamlarından soyutlanarak düşünülmüş ve birinci derece basitleştirme yoluyla kendilerine en yakın geometrik biçimlere dönüştürülerek, aralarındaki ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.



Şekil 26. Robert Van't Hoff'un 1915-1919 yılları arasında Utrecht'te gerçekleştirdiği Henry Evi ve soyutlanmış örneği (İşaretler kuramına bağımlı dizimsel ilişki yardımıyla soyutlama).



Şekil 27. Robert Delaunay'nin 1914'de gerçekleştirdiği "Bleriot'a Saygı" tablosu ve soyutlanmış örneği (Birinci derece basitleştirme yolu ile soyutlama).

### 3. İkonografik ve Plastik Açıdan Çözümleme Tekniği:

İkonografik açıdan çözümlemede katalog, belgesel ve yaklaşım söz konusudur. Yani çözümlenmesi istenen yapının varsa adı, boyutları, tekniği ve biliniyorsa yapım tarihi belirlenir. Daha sonra, konu, -öz- tema açısından açıklama yapılır. Tarihsel, gerçek, ütöpik ya da imgelem olarak öyküsü anlatılır; yorumlanır (3).

Plastik açıdan çözümlemede, yapıtı oluşturan plastik öğelerin ilişkileri söz konusudur. Yani yapıtı oluşturan plastik elemanların ilişkileri, kompozisyon şeması (açık-kapalı, simetrik-asimetrik, merkezi, üçgen, dörtgen, yuvarlak, diagonal gibi) valör ya da ışık-gölge durumu, renk, leke ve boya özellikleri belirlenir; bunların oluşturduğu hareketler anlatılır; yorumlanır (3).

Sanat eserlerinin incelenmesi için öngörülen ikonografik ve plastik çözümleme yaklaşımları seçilen resim ve mimarlık örneklerine uygulanmıştır.

#### 2.5.3. Analiz Tablolarının Oluşturulması

Yeni sentezlere varmada, toplanan bilgiler değerlendirilir; analiz edilerek amaç ve gereklilikler saptanır. İhtiyaçlar belirlenir; program yapılarak temel kararlar oluşturulur.

Analiz aşaması, saptanan olguların ele alınması; yeni çözümlere varmak için birleştirilmesi işlemleridir (76). Bu aşamada karmaşıklık gösteren olgular yalın öğelere indirgenerek her olgu tek tek analiz edilip tanımlanmalıdır.

Bu amaçla, analiz işlemlerinde tablo kullanılması yoluna başvurulmuştur. Dönemlere ayrılan resim ve mimarlık örnekleri saptanan kavramlar altında incelenmiştir; bir çeşit karşılaştırmaya gidilmiştir.

Analiz tabloları üç kısımdan:

1. Fotoğraf tekniğiyle elde edilen orjinal anlatım,
2. Soyutlama tekniğiyle elde edilen çizgisel anlatım,
3. İkonografik ve plastik çözümleme tekniğiyle elde edilen yorumlar kısımlarından oluşmaktadır.

T No	KAVRAMIN ADI		
	ORJINAL ANLATIM	ÇİZGİSEL ANLATIM	YORUMLAR
RESİM VEYA MİMARLIK ÖRNEKLERİ	BİRİNCİ DÖNEM RESİM VEYA MİMARLIK ÖRNEKLERİ		
	RESİM VEYA MİMARLIK ÖRNEKLERİNİN İKONOGRAFİSİ		
	İKİNCİ DÖNEM RESİM VEYA MİMARLIK ÖRNEKLERİ		
	ÜÇÜNCÜ DÖNEM RESİM VEYA MİMARLIK ÖRNEKLERİ		
	DÖRDÜNCÜ DÖNEM RESİM VEYA MİMARLIK ÖRNEKLERİ		

Şekil 28. Analiz Tabloları

## 2.6. Analiz

Çalışmanın bundan sonraki kısmını resim ve mimarlık örneklerinden seçilen 250 örneğin analizi oluşturmaktadır.



## 2.6.1. Doğaya Koşutluk Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. AVİGNONLU GENÇ KADINLAR, Pablo PICASSO, 1907.
2. KAFATASLI NATÜRMORT, Pablo PICASSO, 1907-1908.
3. ÜÇ LAMBA, Juan GRIS, 1910-1911.
4. ESNEKLİK, Umberto BOCCIONI, 1912.
5. KAHVE DEĞİRMENİ, Juan GRIS, 1916.
6. BAHÇE, Juan GRIS, 1916.
7. BULUT, Juan GRIS, 1921.
8. İNŞAAT İŞÇİLERİ, Fernand LEGER, 1950.

Mimarlık Örnekleri:

1. ARTHUR HEURTLEY EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1902.
2. HENRY EVİ, Robert VAN'T HOFF, 1915-1919.
3. ESPRIT NOUVEAU (YENİ RUH) PAVYONU, Le CORBUSIER, 1925.
4. EDGAR J. KAUFMANN EVİ (ŞELALE EVİ), Frank Lloyd WRIGHT, 1935-1939.
5. SMITH EVİ, Doğu Görünüşü, Richard MEIER, 1965-1967.
6. DOUGLAS EVİ, Batı Görünüşü, Richard MEIER, 1971-1976.
7. ATLANTIS APARTMAN BLOĞU, Kuzey Görünüşü, ARCHITECTONICA, 1979-1982.
8. RANSILIA I.YAPISI, Mario BOTTA, 1981-1985.

## 2.6.5. Geometrization Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. YELPAZELİ KADIN, Pablo PICASSO, 1908..
2. MASA ÜSTÜNDE EKMEK VE MEYVE TABAĞI, Pablo PICASSO, 1909.
3. GERMAINE RAYNAL BAŞI, Juan GRIS, 1912.
4. ŞEHRİN ÜZERİNDEKİ PENCERE, Robert DELAUNAY, 1912.
5. MASA ÜSTÜNDE GİTAR, Juan GRIS, 1913.
6. BAŞ, Pablo PICASSO, 1913.
7. MADAM JOSETTE PORTRESİ, Juan GRIS, 1916.
8. PALYAÇO, Paul KLEE, 1929.

Mimarlık Örnekleri:

1. WILLIAMS EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1897.
2. WILLITS EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1902.
3. BESNUS VİLLASI, Le CORBUSIER, 1922-1923.
4. TRUUS SCHRODER EVİ, Gerrit Th. RIETVELD, 1924.
5. VANNA VENTURI EVİ, Robert VENTURI & John RAUCH, 1960-1962.
6. HEIDI WEBER PAVYONU, Le CORBUSIER, 1963-1965.
7. GIOVANNITI EVİ, Doğu Görünüşü, Richard MEIER, 1979-1983.
8. WACOAL SANAT MERKEZİ (SPIRAL BUILDING), Fumihiko MAKI, 1982-1985.



## 2.6.7. Maddencilik Kavramı Altında Resim ve Mimariik Örneklerrinin

### İncelenmesi

#### Resim Örneklerr:

1. ESTAÇUFDEN PEYZAJ, Georges BRAÇUFE, 1908.

2. NORMANDY LİMANI, Georges BRAÇUFE, 1909.

3. ŞİŞELER VE BİÇAK, Juan GRIS, 1911-1912.

4. GİTAR, Georges BRAÇUFE, 1912.

5. GOKYÜZÜNNÜN FETHİ, Roger de LA FRESNAYE, 1913.

6. BEALİEUĐA EVLER, Juan GRIS, 1918.

7. MASA, Georges BRAÇUFE, 1928.

8. HÄLLE ŞEHRİNİN KULELERİ, Lyonel FEININGER, 1931.

#### Mimarlik Örneklerr:

1. CHATSWORTH BOTANIK BAÇEŞİ, Joseph PAXTON, 1836-1841.

2. PALMIYE EVİ, Decimus BURTON, Richard TURNER, 1844-1848.

3. EDİTH FARNSWORTH EVİ, Mies Van Der ROHE, 1946-1951.

4. CAM EVİ (PHILIP JOHNSON) EVİ, Philip JOHNSON, 1949.

5. AMERİKAN COLLEGE LIFE SİGORTA ŞİRKETİ BİNASI, ROCHE

& DINKELOO, 1967.

6. HOUSE IV (FRANK EVİ), Peter EISENMAN, 1972-1973

7. VİGANELLO EVİ, Mario BOTTA, 1980-1981.

8. STABİO EVİ, Mario BOTTA, 1980-1982.

## 2.6.4. Biçimcilik Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. ÜÇ KADIN, Pablo PICASSO, 1908.
2. MASA ÜSTÜNDE VAZO VE MEYVELER, Pablo PICASSO, 1909.
3. MAVİLİ KADIN, Fernand LEGER, 1912.
4. KOVALI ÇİFTÇİ KADIN, Kazimir MALEVICH, 1912.
5. MASA, Georges BRAQUE, 1912.
6. KASABA ÖNÜNDE, Paul KLEE, 1915.
7. KÖPEKLİ ADAM, Fernand LEGER, 1921.
8. HATALI KOMPOZİSYON, Fernand LEGER, 1943-1944.

Mimarlık Örnekleri:

1. FAURE-JACOT VİLLASI, Ana Girişten Görünüş, Le CORBUSIER, 1912.
2. SCHWOB VİLLASI, Kuzey-Batı Görünüşü, Le CORBUSIER, 1916.
3. CIVIC MERKEZİ, Alvar AALTO, 1950-1952.
4. CASA BALDI, Paolo PORTOGHESI, 1959-1962.
5. BRONX GELİŞİM MERKEZİ, Richard MEIER, 1970-1977.
6. SHAMBERG EVİ, Güney Görünüşü, Richard MEIER, 1972-1974.
7. KOSHINO EVİ, Tadao ANDO, 1979-1981/1983-1984 (Ek).
8. DES MOINES SANAT MERKEZİ, Kuzey Görünüşü, Richard MEIER, 1982-1984.

## 2.6.2. Özü Yansıtma Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. ORMANDAKİ OLAY, Fernand LEGER, 1909.
2. WILHELM UHDE PORTRESİ, Pablo PICASSO, 1910.
3. PORTEKİZLİ, Georges BRAQUE, 1911.
4. ŞAİR, Pablo PICASSO, 1911.
5. KİTAP, Juan GRIS, 1913.
6. MONALİZA'LI KOMPOZİSYON, Kazimir MALEVICH, 1914.
7. KÜLTÜR SALONU, Fernand LEGER, 1935.
8. ATÖLYE, Georges BRAQUE, 1939.

Mimarlık Örnekleri:

1. WILLIAM WINSLOW EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1893.
2. AEG TÜRBİN FABRİKASI, Peter BEHRENS, 1908-1909.
3. BAUHAUS OKULU, Kuzey-Batı Görünüşü, Walter GROPIUS, 1925-1926.
4. STEIN VİLLASI, Girişten Görünüş, Le CORBUSIER, 1926-1927.
5. LEICESTER ÜNİVERSİTESİ MÜHENDİSLİK FAKÜLTESİ, James STIRLING, 1959-1963.
6. BIANCHI EVİ, Mario BOTTA, 1971-1973.
7. ROKKO KİLİSESİ, Tadao ANDO, 1985-1986.
8. RACHOFKY EVİ II, Batı Görünüşü, Richard MEIER, 1991-1994.

## 2.6.9. Bozgunculuk Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. ATLET, Pablo PICASSO, 1908-1909.
2. LA SACRE COEUR, Georges BRAQUE, 1910.
3. RESSAMIN ANNESİNİN PORTRESİ, Juan GRIS, 1912.
4. MEYVE TABAĞI, ŞİŞE VE BARDAK, Georges BRAQUE, 1912.
5. DUVARA ASILI KEMAN, Pablo PICASSO, 1913.
6. BARDAK, PİPO VE GAZETE, Georges BRAQUE, 1917.
7. KÜBİST NATÜRMORT, Georges BRAQUE, 1919.
8. BOĞA, Le CORBUSIER, 1953.

Mimarlık Örnekleri:

1. LIGORNETTO'DA BİR EV, Mario BOTTA, 1975-1976.
2. LAURENTIAN EVİ, Thomas Gordon SMITH, 1979.
3. SOSYAL KONUTLAR, Güney-Batı Görünüşü, Peter EISENMANN, 1982-1983.
4. ULUSLARARASI DOSTLUK PAVYONU, EXPO'90, Arata ISOZAKI, 1989.

## 2.6.10. Parçalama Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. AMBROISE VOLLARD PORTRESİ, Pablo PICASSO, 1910.
2. MASA, Georges BRAQUE, 1911.
3. CERET EVLERİYLE PEYZAJ, Juan GRIS, 1913.
4. PİPOLU ADAM, Pablo PICASSO, 1915.
5. SAYISIZ OBJELİ NATÜRMORT, JEANNERET (Le CORBUSIER), 1923.
6. MASA ÜSTÜNDE NATÜRMORT, Georges BRAQUE, 1928.

Mimarlık Örnekleri:

1. BİR KONUT TASARIMI, Hans BANZ, 1973.
2. BEST SÜPERMARKETİ, NOTCH PROJECT, 1976-1977.
3. SHIBUYA HIGASHI T.BINASI, Kisho KUROKAWA, 1987.
4. TEPIA BİNASI, Fumihiko MAKI, 1989.

## 2.6.16. Derinlik Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. ESTAQUE KÖPRÜSÜ, Georges BRAQUE, 1907.
2. MEYVELER VE BARDAK, Pablo PICASSO, 1908.
3. MANDOLİNLİ KADIN, Georges BRAQUE, 1910.
4. KOMPOZİSYON NUMARA:3, Piet MONDRIAN, 1912.
5. BACH'IN ARYASI, Georges BRAQUE, 1912-1913.
6. KARELİ MASA ÖRTÜLÜ NATÜRMORT, Juan GRIS, 1915.
7. BÜFE, Georges BRAQUE, 1920.
8. MANDOLİNLİ KADIN, Georges BRAQUE, 1937.

Mimarlık Örnekleri:

1. BAGLEY EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1894.
2. ROBIE EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1906-1909.
3. STEIN VİLLASI, Girişten Görünüş, Le CORBUSIER, 1926-1927.
4. HANS & ANNY MOLLER VİLLASI, Adolf LOOS, 1927-1928
5. SOSYAL KONUTLAR, Aldo Van EYCK, 1976-1980.
6. HARTFORD SEMİNER SALONU, Doğu Görünüşü, Richard MEIER, 1978-1981.
7. GIOVANNITTI EVİ, Güney Görünüşü, Richard MEIER, 1979-1983.
8. I EVİ, Tadao ANDO, 1985-1988.

### 2.6.17. Ritim Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. MERDİVENDEN İNEN ÇIPLAK NO: 1 , Marcel DUCHAMP, 1911-1912.
2. MAKAS VE BIÇAK BİLEVCİSİ, Kazimir MALEVICH, 1912.
3. BALKONDA KOŞAN KÜÇÜK KIZ, Giacomo BALLA, 1912.
4. NEW YORK'DA HAREKET ZAMANI, Max WEBER, 1915.

Mimarlık Örnekleri:

1. MAJOLIKA EVİ, Otto WAGNER, 1898-1899.
2. WESCOTT EVİ, Frank Lloyd WRIGHT, 1904.
3. BARIŞ MERKEZİ, Kenzo TANGE, 1945-1950.
4. CASABLANCA KONUT YERLEŞİMİ, Andre STUDER, 1953-1955.
5. HARVARD ÜNİVERSİTESİ TASARIM OKULU, John ANDREWS, 1968-1970.
6. WHITMAN TATİL KÖYÜ, Charles MOORE, 1974.
7. ROKKO KONUTLARI I, Tadao ANDO, 1978-1983.
8. SOSYAL KONUTLAR, Güney Görünüşü, Peter EISENMAN, 1982-1987.



## 2.6.18. Tamamlama Kavramı Altında Resim ve Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi

Resim Örnekleri:

1. PIPO İÇEN ADAM, Pablo PICASSO, 1911.
2. YÜRÜYEN ASKERLER, Jacques VILLON.
3. GİTARLI NATÜRMORT, Juan GRIS, 1912-1913.
4. TANIDIK, Louis MARCOUSSIS, 1920.
5. İKİ AKROBAT, Fernand LEGER, 1942-1943.
6. BÖLGESEL KÜBİZM, Stuart DAVIS, 1954.

Mimarlık Örnekleri:

1. AMERİKAN COLLEGE LIFE SİGORTA ŞİRKETİ BİNASI, ROCHE & DINKELOO ASS., 1967.
2. KÜTÜPHANE BİNASI, Kuzey Görünüşü, Richard MEIER, 1975-1979.
3. DES MOINES SANAT MERKEZİ, Doğu Görünüşü, Richard MEIER, 1982-1984.
4. WESTCHESTER EVİ, Richard MEIER, 1984-1986.

### 3. BULGULAR

Çalışmanın buraya kadarki bölümlerinde inceleme hakkındaki genel bilgiler ve yapılan çalışmalar sunulmaya çalışılmıştır. Analiz başlığı altında kübist resim ve modern ve modern sonrası mimarlık akımlarından seçilen 250 örnek, onsekiz kavram altında incelenip yorumlanmıştır. Bu araçla ve kavramlar yardımıyla kübizm sanat akımının, modern ve modern sonrası mimarlık üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünü analiz tablolarından elde edilen verilerin değerlendirilmesi oluşturmaktadır.

Analiz süresi boyunca, kübist kavramların örnekler, dönemler ve akımlar üzerindeki anlam ve varlığının iki sanat olgusuna ve dönemlerine bağlı farklılıklar sunduğu gözlenmiştir. Bu bağlamda, ele geçen bulguların iki aşamada değerlendirilmesi gereği ortaya çıkmıştır.

#### 1. Resim ve Mimarlık Örnekleri Işığında Kavramların Anlamının Değerlendirilmesi:

Analiz çalışması boyunca, resim ve mimarlık örnekleri içinde yer alan kavramların çoğu kez değişmeyen öz ve ilk anlamlarıyla kullanıldığı görülmüştür. Kimi zamansa, aynı kavramın dönemler ve/veya akımlara göre değişim gösterdiğine, anlam farklılıklarının ortaya çıktığına rastlanılmıştır.

Bu bağlamda, verilerin ortaya koyduğu ilk bulgu; kavramların anlamlarının değerlendirilmesi olmuştur.

Tablo 20'de resim ve mimarlık örnekleri ışığında kavramların aynı örneklere göre anlamları, farklılık gösterdiği konuları, diğer kavramlarla etkileşimi aktarılmaya çalışılmıştır (Boşluklar adı geçen kavramın o dönemde var olmadığını göstermektedir).

## 2. Resim ve Mimarlık Örnekleri Işığında Kavramların Varlığının Değerlendirilmesi:

Analiz çalışması boyunca resim ve mimarlık örnekleri içinde yer alan kavramların değişen anlamlarıyla birlikte kullanıldığına değinilmiştir. Fakat aynı kavramların kimi zaman aynı sanat dalının bazı dönemlerinde, kimi zamansa bir sanat dalından diğerine geçerken etkisinin azaldığı görülmüştür.

Böylece verilerin ortaya çıkardığı ikinci bulgu; kavramların varlığının değerlendirilmesi zorunluluğunu ortaya koymuştur.

Tablo 21 yardımıyla kavramların dönemlere göre varlığı ve varlıklarının etkinliği sunulmaya çalışılmıştır.

Buna göre kübizmi oluşturan, kübizme özgü doğaya koşutluk, özü yansıtma, soyutlayıcılık, biçimcilik, geometrization, yalınlık, maddecilik, simgecilik, bozgunculuk gibi kavramlar, kübizmin dört dönemi boyunca varlıklarını sürdürmüşlerdir. Kavramların etkileri her teknikte ve her ressamda gözlenmiştir.


Fakat parçalama ve ona bağlı kurgu, yanılısama/çelişki ve tamamlama kavramları, kübizmin yalnızca son üç döneminde rastlanılan kavramlar olarak karşımıza çıkmıştır.

Hazırlık döneminin kübizmin doğumunu hazırlaması; ilkelerinin ve kavramlarının oluşumuna ön dönem oluşturması bakımından, adı geçen kavramların bu dönemde görülmemesi doğal karşılanmalıdır.

Kübizm içinde perspektif kavramına farklı bir boyutta karşılaşılır. Hazırlık dönemi yılları boyunca, perspektivin kırılması kavramının varlığını, analitik, sentetik ve post kübizm dönemlerine geçildikçe, dördüncü boyut kavramına dönüştürdüğü görülmüştür.

Kübizmde ritim kavramı ise kendi başına ele alınması gereken bir özellik sunar. Bu kavram, ön konularda da değinildiği üzere, kübist sanat içinde fütürizm sanat akımının kübizmle etkileşimi sonucu ortaya çıkmış ve varlığı fütürist ve kübist sanatta yadsınamaz özellikler sunmuştur.

Tablo 21. Resim ve Mimarlık Örnekleri Işığında Kavramların Varlığının Değerlendirilmesi

KAVRAMLAR	KÜBİST RESİM DÖNEMLERİ				MODERN VE MODERN SONRASI MİMARLIK DÖNEMLERİ			
	1	2	3	4	1	2	3	4
DOĞAYA KOŞUTLUK								
ÖZÜ YANSITMA								
SOYUTLAYICILIK								
BİÇİMCİLİK								
GEOMETRİZASYON								
YALINLIK								
MADDECİLİK								
SİMGEÇİLİK								
BOZGUNCULUK								
PARÇALAMA								
KURGU								
YANILSAMA/ÇELİŞKİ								
PERSPEKTİVİN KIRILMASI								
DÖRDÜNCÜ BOYUT								
ABARTMA								
DERİNLİK								
RİTİM								
TAMAMLAMA								
 Var olan Kavramlar	1: 1. Dönem (1908-1910) 2: 2. Dönem (1910-1911 (1912)) 3: 3. Dönem (1911 (1912)-1920) 4: 4. Dönem (1920-1950)				1: 1. Dönem (1850-1920) 2: 2. Dönem (1920-1960) 3: 3. Dönem (1960-1980) 4: 4. Dönem (1980- )			

Modern ve modern sonrası mimarlığa gelindiğinde kavramların varlığı konusunda dönemler arasında benzerlikler görülmektedir.

Doğaya koşutluk, özü yansıtma, soyutlayıcılık, biçimcilik, geometrizasyon, yalınlık, maddecilik, simgecilik, kurgu, dördüncü boyut, abartma, derinlik ve ritim kavramları, modern ve modern sonrası dönemler içinde kültürden kültüre, mimardan mimara değişim göstermeden varlığını sürdüren kavramlar olarak görülmektedir.

Buna karşın, değinilmesi gerekli önemli bir özellik vardır: Bozgunculuk, parçalama ve buna bağlı kurgu kavramı, yanılısama/çelişki, perspektivin kırılması ve tamamlama kavramlarına yalnızca son iki dönemde rastlanılmıştır.

Adı geçen kavramların son iki dönemde varoluşu, post modernizm ve dekonstrüktivizm gibi akımların yaklaşımlarının ve ilkelerinin, 1960 ve özellikle 1980 sonrası modern ve late modern mimarlığını etkilemiş olduğu sonucunu ortaya koymaktadır.

Endüstri devrimi sonrası mimarlık süreci içinde, temel kübist kavramların değişmeden kullanılabilmesi ve günümüz çılgın ve çoğulcu görüşü içinde bazı kavramların ise son dönem mimarlık akımlarının kaynağı olma özelliğini göstermesi, kübizmin ilkelerinin halâ kullanılabilir olduğunu göstermektedir.

Kübizm kavramları değişen ve gelişen ekonomi, teknoloji, felsefe, kültür ve sanat görüşleri içinde bireyin ve bireyin sözcüsü konumunda olan sanat insanlarının bilinçli bilinçsiz referans kaynağı olmuştur. Dolayısıyla da, aynı kavramların hep değişecek ve hep gelişecek toplum içinde varolacağı; farklı düşüncelerde farklı biçimlere bürünüp yaşayacağı söylenebilir.

#### 4. İRDELEME TARTIŞMA

“Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi” üzerine yapılan incelemede amaç; kübizm sanat akımının halâ yaşadığını öne sürmek ve savunmak değildir. Aksine, kübist kavramlar aracılığıyla karşılaştırmaya dayanan çalışmada amaç; kavramların varlığını modern ve modern sonrası mimarlık üzerinde sınamak ve böylece bir etkileşimin var olup olmadığı sorusuna yanıt aramaktır.

Örnek olarak seçilen kübizm akımı içindeki kavramların resim ve mimarlıkta yer alması ve yakın anlamlar içermesi, incelemenin yapıldığı yıllar içinde yadsınamaz bir sürekliliğin ve etkileşimin varlığını ortaya koymaktadır.

1910 yıllarında resim sanatında gelişen kübist estetiğin aşamaları, yalnız resimde kendini göstermemiş, bütün süsleme sanatlarına, tiyatro dekorları ve kostümlerine ve mimarlığa da geçmiştir (123).



Şekil 29. Kübist Apartman Bloğu, Josef Chochol, 1913.  
Prag (124).



İzlenimcilik ve kübizme başlayan “başı başına var olma” yeterliği soyut sanat akımları ile adamaklı kuvvetlenmiştir. Resim bir yandan süsleme sanatlarının bir kolu olacak kadar kimlik değiştirirken, bir yandan da özellikle mimarlığın kuvvetli bir yardımcısı olmuştur (123).

Çünkü mimarlıkta resim gibidir, ama içinde yürünebilen bir resim. Nasıl ki Braque, Verangeville’in beyaz tepelerinin ardındaki bir yandan taşarak aşağıdaki kumsala, denize dökülen bir ırmağın resmini yapabiliyorsa, Le Corbusier’de herhangi bir yapısında insanı Braque’in anlattığı bir yarla karşılaştırabilir; onun içinden geçirek arkasındaki araziye yada kente ulaştırabilir (125).

Nasıl ki kübist bir resim, resimsel uzamın yapısının bir betimlemesi ise, Le Corbusier’in konutları da mimari uzamın yapısının betimlemeleridir (68).

Estaque evlerinde Braque, evleri yaprakların arasındaki taşlar gibi görüp; küpler, çatıları piramitler, duvarlar arasında boşluğu dolduran yaprakları geometrik eğriler yardımıyla anlatmış; insanın yarattığı düzenli geometri ile doğanın yumuşak yuvarlaklığı ve özgürlüğü arasındaki uyumu bulmuştur. Le Corbusier’in tasarladığı bir cep saati üzerindeki kabartmalar ise taşların arasında bulunan bitkilerden yaptığı çizimlerden türemiştir (125).

Her iki sanatçının benzer şeyi yaparak doğaya kübizm aracılığıyla bir düzen verme kaygısı, yakın görüşleri paylaştıklarını göstermiştir.

Cezanne resim yapmanın amacını, modeli yeniden biçimlendirmekle özdeş tutar. Nesnelere bağlı oldukları nesneden dışarı çıkararak yalnız gün ışığı ile kütleye gerçek görünümünü kazandırır. Doğanın anlamını daha iyi kavramak için bunu; “silindirde, kürede, konide” görmeye çalışmayı önermiştir. Ozenfant bunu vurgulamış, George Schmidt ise uygulamıştır.

Buna karşılık Le Corbusier, “çağdaş mimarlığın büyük sorunları geometri ile çözülecektir... Gözlerimiz biçimleri ışıpta algılamaya göre ayarlıdır; gölgeler ve parlaklıklar biçimleri ortaya çıkarırlar. Küpler, koniler, silindirler ya da piramitler, ışığın çok iyi ortaya çıkardığı yetkin biçimlerdir. Onlar bunun için güzeldir. En güzel biçimler onlarınkidir” derken Cezanne’in sanatının bütününe herkesten daha yakınlaşmış gibidir.



Cezanne'ın bir pipoyu, Picasso'nun bir burnu, Leger'nin bir çarkı, Gris'nin bir şişeyi anlatmak için bulduğu biçimler, Le Corbusier'in bir küpün içinde buldukları ile aynıdır (125).

Bu ve bunun gibi pek çok ressam ve mimar yardımıyla çoğaltılabilecek örnekler aynı dönemin sanatçılarının farklı sorunlarla aynı sonuca varmaya doğru gittiklerini göstermektedir.

Bu bağlamda, Le Corbusier sanattaki bu yeni ve etkin kübizm düşüncesini mimarlığa aktarma yoluna gitmiştir.

1918 kasımında Ozenfant ile “Kübizm Sonrası” adlı kitabı çıkartmaları, 1920 ekiminde “Yeni Ruh” adlı dergiyi yayına geçirmeleri ile başlayan hareket, endüstri çağının oluşturduğu yeni değerlerin sanat ve mimarlık üzerindeki etkilerini ve yeni estetik değerlerin gelişmesini eleştirmiştir.

Yeni değerlerin eleştirisini yapan diğer bir topluluk ise, 1917 yılında Hollanda'da ortaya çıkan De Stijl grubudur. Püriten bir espriyi yansıtan ve Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Van Der Leek, Lissitzky gibi ressamlar ile Gerrit Rietveld, Van Eesteren, J.J.P. Oud gibi mimarlardan ve pek çok heykeltıraş ve şairlerden oluşan bu grup, yeni sanat anlayışlarını ve estetik görüşlerini neo plastisizm adını verdikleri bir soyut sanatın evrensel değerleri çerçevesinde “De Stijl” dergisinde açıklamaya başlamıştır (69).

Herşeyin apaçık bir şekilde yeni bir yönü işaret ve ifade ettiği, sanat ve mimarlıkta yeni bir çağın başladığı ve sonuç olarak çağdaş ve deneysel estetiğin oluşması için çaba gösterilmesi gerekliliği ortaya konulmuş, giderek pürizm ilkelerine ve pürizm adlı yeni bir akımın doğumuna ulaşılmıştır.

Böylece varlığının 1910'lara dayandığı düşünce ve fikirler, 1920'lerden başlayarak yaklaşık otuz yıl sürecek olan pürizm ve rasyonel-uluslararası değerdeki mimari yapıtlara dönüşmüştür.

Modern mimarlığın ilkeleri 1920'lerden başlamak üzere Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra gibi mimarlar tarafından olgunlaştırılmıştır. Süslemeden arınmış sadelik, işlevin formda ifadesi, teknolojiye inanç, tarihsel referanslardan arınmış evrensel çözümler olarak özetlenebilen bu ilkeler, pek çok ülkeden temsilci mimarların katılımıyla

1928'den 1956'ya kadar on kez yapılan CIAM toplantılarının ilk beşinde somutlaştırılmıştır (67).

1918'de yayınlanan De Stijl manifestosunda da belirtildiği şekilde “yaşamda, sanatta ve kültürde uluslararası bütünlüğün sağlanması” artık mimarlığın amacı olmuştur.

1919 yılında Weimar'da kurulan Bauhaus Okulu bir tasarım enstitüsü olma özelliği ile yönünü “mimari, heykel ve resmin uyumlu bir biçimde birleştirilmesi” şeklinde göstermiştir.

Resim ve mimarlık etkileşimi yalnızca modern mimarlık dönemi içinde kalmamış, modern sonrası dönemde de pek çok akımın ortaya çıkışına kaynak olmuştur.

Mimarlık söyleminde, popüler ve makinaların yerini ördekler ve süslenmiş kulübelerin aldığı (67) post modern süreç içinde Charles Jencks, Michael Graves, Robert Venturi, David Stern gibi mimarlarca uygulanan herşeyin geçerli kabul edildiği eklektik, popülist yaklaşımda pop art ve kolaj çalışmalarından esinlenildiği söylenmektedir. Netlik, kesinlik ve çelişkisizlik yerine karmaşıklık, belirsizlik ve çelişkileri yansıtan bu mimarlık, tarihten alıntılar, sembolik öğelerin kullanılması, binalarda iç dış ayrımının vurgulanması şeklinde özetlenebilir.

Tıpkı pop artın alışılmamışın dışındaki sanat malzemesini halkın günlük yaşamına karıştırarak modern sanatı belirli bir açıdan tümüyle popülerize etmesi gibi, alışılmış olan alışılmamış şekillerde kullanılmıştır.

Post modern dönem içindeki ikinci, yeni klasik yaklaşımda ise pop art yerine ressam De Chirio'nun gerçeküstücü, metafizik eserleri esin kaynağı olmuş ve modernlik öncesi nostaljik bir tavırla ele alınmıştır (67).

Modern ve modern sonrası mimarlık sürecine bu genel bakış ve sunulan birkaç örnek resim ve mimarlık sanatları arasındaki etkileşimi anlatmaya yetmeyecektir.

Bu bağlamda değinilmesi ve üzerinde durulması gereken bir nokta vardır ki bu; iki alan arasındaki etkileşimin varlığına sunulabilecek bir örneğin de artık, kübist resim ve modern mimarlık alanlarından seçilebileceği görüşüdür.

## 5. SONUÇLAR

İnsanlık tarihi incelendiğinde, başlangıcın biyoloji, antropoloji ve benzeri bilgi alanları ile açıklanması, değerlendirilmesi yapılırken, bunların yanısıra hem sanatın, hem insan yaşamı ile sanat ilişkisinin açıklanmasının ve değerlendirilmesinin de yapılageldiği hemen dikkati çeker. Yani sanat, insanlık tarihi ile başlar denirse bu, hiç de abartılı bir ifade olmayacaktır.

Arkeolojik bulgular, insanoğlunun yaşamı için kaçınılmaz sayılan korunma ve beslenme araç gereçlerini akıl ettiği an, sanatsal eylemlere de geçtiğini kanıtlamaktadır. Ucuna taş bağlayıp savunma aracı olarak kullandığı bir sopanın gövdesine atıverdiği bir çentik, yada suyunu içtiği kil kabın ağzına dolandırdığı bir zig zag, sanat kaygısından başka nasıl yorumlanabilir ki.

Bütün bu bulgular, sanatın insanın korunma güdüsü, beslenme güdüsü, neslini sürdürme güdüsü gibi bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Bunun içindir ki sanat ve sanatsal bakış, insanın her tutum ve davranışında, her üretiminde kendini bir güdüsel açıklama ile hissettirmekte, güdüselmiş gibi varlığını ortaya koymaktadır (126).

Tıpkı Thomas Munro'nun "Sanatlar ve Aralarındaki İlişkiler" adlı kitabında sanatı; "tatmin edici estetik yaşamlar meydana getirebilmek amacıyla dürtüler sağlama becerisi" olarak açıklaması gibi; tıpkı Konrad Fiedler'in "Sanat Üzerine Yazılar"ında, sanatta kişinin doğayla mücadeleye giriştiğini, ancak bu mücadeleyi fiziksel değilde spritüel, tinsel varlığı uğruna yaptığına değinmesi ve Max Bill'in de bu bağlamda, sanat eserini "psşik anlamda işe yarayan, kullanılan eşya" (4) olarak tanımlaması gibi.

Eski taş devrinden bu yana sanat hangi dönemde, yerde, yörede ve türde ele alınıralsa alınsın, değişmeyen faktör onun daima kişinin ve toplumun iç dünyasına, duygusal yönüne ve ruhuna dokunmak istemesi olmuştur.

Önceleri tabiatın üstesinden gelme, toplumun birliğini güçlendirme, insanoğluna yardımcı olma görevinde olan sanat tarımsal düzende, bir yandan din ve bilimden ayrılmaya çalışmış, öte yandan da sosyal bünyedeki farklılaşmaya ayak uydurarak ikiye bölünmüştür.

Buna karşın, halk sanatı ve yönetici yani resmi sanat olarak ayrılan sanat, çağı içinde topluma olumlu katkılarda bulunmuştur.

İlk defa 19 yüzyılda, insanlık tarihine endüstri düzenini getiren batı toplumunda, sanatın alışlagelen görevi, fonksiyonu ve uygulama sistemi üzerinde şüpheler belirmeye başlamış, bu tarihten sonra sanat kendi başına bir sorun olarak görülüp yeni tartışma konularına kaynak olmuştur. Sembol ve büyü için, din için, gerçek için, gerçeğin yükü ve baskısından kurtulmak için var olan sanat kuramı toplum yaşamında aldığı yerin artık sorun olmaya başladığını göstermiştir. Böylece sanatın toplumsal yeni işlevi; yaşama karışmak, insanla doğa arasına girerek endüstri dünyasını tasarlayıp ona yeni biçimler vermek ve en önemlisi insanoğlunun yaşam tarzını oluşturmak olmuştur.

Bu süreç boyunca resim ve mimarlık sanatsal, toplumsal ve bireysel değişime paralel gelişme göstermiştir.

Tarihin genelinde ve ayrıntılarında görülen süreklilik ve devamlılık ilkeleri resim ve mimarlık sanatı içindeki akımlar ve tekniklere de yansımıştır. Öyleki, araç olarak seçilen kübist resim ve modern mimarlık akımları da aynı etkileşimi, devamlılığı ve sürekliliği gösteren örnekler olarak karşımıza çıkmıştır.

Hiçbirşeyin çok yeni ve çok farklı olmadığı, herşeyin birbirinin devamı niteliği gösterdiği rahatlıkla gözlenebilen doğal bir sonuçtur.

Yeni arayışların her zaman ve hep varolduğu düşüncesine ve insanlığın isteklerinin aynı; buna karşın, teknolojinin ve olanakların farklı olduğu görüşüne dayanarak, zamanının çocuğu olan her sanat eserinin dışavurumunun özde aynı, fakat biçimde farklı olmuş ve olacağı söylenebilir.

## 6. ÖNERİLER

Geçmişten günümüze hiçbirşey uygarlık tarihinin verileri kadar kalıcı olmamıştır. İnsanoğlunun binlerce yıllık gelenek ve ihtiyaçları bugüne kadar gelebilmiş sanat eserlerinde yaşamaktadır.

Çağı hakkında bilgi veren ve gelecek yıllara ışık tutan her tür sanat eserinin oluşturduğu çalışma alanı, estetik adı verilen alanı oluşturmaktadır.

Yapılan çalışmanın sanat ve bilim dalı ara kesitinde olması, bu dalda gelişebilir konulara olanak vermektedir.

Bu güne kadarki sanat eserlerine ait çoğu inceleme, bütün dalları içeren ansiklopedik bakışlarla yeterli görülmüştür. Sanatın sosyal oluşumu üzerinde ve sanat eserlerinin yaratıcıları olan bireyle toplum arasındaki ilişkilerin yapısı üzerinde pek az durulmuştur. Oysa ki, bireyle toplum arasında var olan karmaşık ve karışık ilişkilerden doğan sanatın sosyolojik yönünün gözardı edilmemesi gereklidir.

Bu bağlamda, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan toplum ile sanat, sanat ile toplum arasındaki etkileşimi inceleyen sanat sosyolojisi alanından yararlanılmalıdır. Sanat ve mimarlık tarihinin bütünü veya içinden seçilen kesitlerin -sanat dalları, dönemleri, akımları ve sanatçıları gibi- farklı kültürler içindeki insan ve toplum, bilgi ve duygulanmaların bir anlatımı olarak nasıl örülüp geldiği incelenmelidir. Böylelikle kazanılacak bilgilerin ve elde edilecek bulguların ilerki adımların oluşumuna katkıda bulunacağı söylenebilir.

Bu açıdan bakıldığında görüş, diğer sanat dallarına olduğu kadar, mimarlık dalına da yarar sağlayacaktır.

“Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi” konulu incelemede seçilen tek örnek çoğaltılıp, sanat akımlarının birbiri üzerine etkisi, mimarlık akımlarının birbiri üzerine etkisi şeklinde ele alınabilir. Süreklilik ve devamlılık sağlayan koca bir zincirin tek bir halkası bu yolla pekiştirilebilir; değişmeden gelen özler ve fikirler bu yolla yansıtılabilir.

Farklı bir yön olarak, kullanılan tekniklerin gelecek çalışmalara kılavuz olabileceği düşünülmektedir.

Bilgisayar ortamına kolaylıkla adapte olabilecek görüntü ve soyutlamaların gelişebilirliğine inanılmaktadır.

Kübizm içinden gelen kavramlar, batı toplumunun sanat kuramı içinde kimi mimarlar ve sanat insanları tarafından ortaya atılan temel kavramlara alternatif olarak sunulabilir.

Günümüz eleştirisinde fonksiyonel, formal estetik ve özgün beğenilere bağlı eleştirilerin yaygın fakat sınırlı olması, sayısal analizlerin ise değişim karşısında yetersiz kalmasına karşın, sunulan ve irdelenen kavramların yeni bir yaklaşımla farklı bir boyut kazandıracağına inanılmaktadır.

Kübist resim ve modern ve sonrası mimarlığın etkileşimine araç olan kavramlar, Türkiye mimarlığının kimliksizleşme kaygısı içindeki öz, yoz yorumlarına ve esnek yönetmeliklerle olan kavgalarına karşın eleştirel bakışlara farklı parantezler açması, tasarım ilkelerine yeni bakışlar getirmesi açısından da önerilebilmektedir.



## 7. KAYNAKLAR

1. Tansuğ, S., Resim Sanatının Tarihi, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
2. Fischer, E., Sanatın Gerekliği, 1. Basım, DE Yayınevi, İstanbul, 1968.
3. Büyükişleyen, Z. ve ÖZSEZGİN, K., Sanat Eserlerini İnceleme, 1. Basım, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1993.
4. Özer, B., Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık, 2. Basım, Yem Yayınları, İstanbul, 1993.
5. Benevolo, L., Modern Mimarlığın Tarihi, 1. Cilt: Sanayi Devrimi, 1. Basım, Çevre Yayınları, İstanbul, 1981.
6. Kandil, M., Modern Mimarlık Tarihi, Yayınlanmamış Lisans Ders Notları, Trabzon, 1994.
7. İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., Sanatta Devrim, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
8. Turani, A., Çağdaş Sanat Felsefesi, 1. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974.
9. Serullaz, M., Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
10. Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
11. Altuna, S., Empresyonist Ressamlar, Hayatları ve Eserleri, 1. Basım, Hayat Kitapları, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1961.
12. Turani, A., Dünya Sanat Tarihi, 3. Basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983.
13. Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
14. Gombrich, E.H., Sanat ve Yanılsama, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.



15. Worringer, W., Soyutlama ve Özdeşleşim, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
16. Tunalı, İ., Felsefenin Işığında Modern Resim, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
17. Flam, J., Cubiquitous, Art News, 88, 1989, 144-149.
18. Kuspit, D., Cubist Hypochondria on The Case of Picasso and Braque, Art Forum, 28, 1989, 112-116.
19. Berger, J., Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.
20. Daix, P., Cubists and Cubism, First Edition, Skina, Rizzoli, New York, 1982.
21. Wiegand, W., Picasso, 1. Basım, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1981.
22. Read, H., A Concise History of Modern Sculpture, First Edition, Thames and Hudson, London, 1965.
23. İpşiroğlu, M. ve Eyüboğlu, S., Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu, 3. Basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972.
24. Robbins, D., Abbreviated Histography of Cubism, Art Journal, 47, 1988, 277-283.
25. Bektaş, D., Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
26. Ekin & Doruk Sanat Kart, Ankara, 1994.
27. Leymarie, J., Georges Braque, First Edition, Prestel-Verlag, New York, 1988.
28. Mc Curdy, C., Modern Art: A Pictorial Anthology, First Edition, The Macmillan Company, New York, 1958.
29. Stavitsky, G., New York Cubists, Arts Magazine, 62, 1988, 81-85.

30. Uraz, T. U., Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme, 1. Basım, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1993.
31. Serota, N., Fernand Leger The Later Years, First Edition, Prestel-Verlag, New York, 1987.
32. İpşiroğlu, N., Resimde Müziğin Etkisi, Yeni Bir Alımlama Boyutu, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.
33. Ağakay, M. A., Türkçe Sözlük, 6. Basım, Türk Dil Kurumu Yayınları, Bilgi Basımevi, Ankara, 1974.
34. Petrov, G., Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, 1. Basım, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul, 1979.
35. Ana Britannica, 15. Basım, Ana Yayıncılık, İstanbul, 19, 1990, 577.
36. Garaudy, R., Gerçekçilik Açısından Picasso, 1. Basım, Hür Yayınevi, İstanbul, 1966.
37. Ana Britannica, 15. Basım, Ana Yayıncılık, İstanbul, 4, 1990, 128.
38. Judkin, S., Fluctant Representation in Synthetic Cubism, First Edition, 1976.
39. Curtis, W. J. R., Le Corbusier Ideas and Forms, First Edition, Phaidon, Oxford, 1986.
40. Onat, E., Mimarlık, Form ve Geometri, 1. Basım, Yem Yayınları, İstanbul, 1991.
41. Deutsche Städte in der Modernen Malerei, Ein Kunstkalender aus dem Dr. Wolfwang, Schwarze-Verlag, Wuppertal, 1995.
42. Tansuğ, S., Sanatın Görsel Dili, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988.
43. Hasol, D., Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, 3. Basım, Yem Yayınları, İstanbul, 1988.
44. Dunnet, J., The Emotion That Corrects The Rule, The Architectural Review, 1083, 1987, 89-90.

45. Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar, Juan Gris, Doğan Kardeş Yayınları.
46. Ana Britannica, 15. Basım, Ana Yayıncılık, 15, 1990, 122.
47. Rosenblum, R., Der Kubismus und Die Kunst Des 20. Jahrhunderts, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1960.
48. Özek, V., Mimarlıkta Gösterge ve Simge-Eşik Aşamasının Belirlenmesi, Doktora Tezi, K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1980.
49. Aksoy, E., Mimarlıkta Tasarım Bilgisi, 1. Basım, Hatiboğlu Yayınevi, Ankara, 1987.
50. Staller, N., Early Picasso and The Origins of Cubism, Arts Magazine, 61, 1986, 80-91.
51. Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar, Fernand LEGER, Doğan Kardeş Yayınları.
52. Kahnweiler, D. H., Benim Galerilerim, Benim Ressamlarım, 1. Basım, Gece Yayınları, Ankara, 1993.
53. Spadem, Editions Hazan, Paris, 1991, 2296.
54. Shiff, R., Constructing Physically, Art Journal, 50, 1991, 42-47.
55. Turani, A., Sanat Terimleri Sözlüğü, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
56. Besset, M., Le Corbusier To Live With The Light, First Edition, Skina, Rizzoli, 1987.
57. Stein, G., Picasso, 1. Basım, Gece Yayınları, Ankara, 1995.
58. Ana Britannica, 15. Basım, Ana Yayıncılık, 17, 1990, 540.
59. Zevi, B., Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, 1. Basım, Birsen Yayınevi, İstanbul, 1990.

60. Antliff, R. M., Bergson and Cubism: A Reassessment, Art Journal, 47, 1988, 341-349.
61. Laporter, P. M., Cubism and Relativity With A Letter of Albert Einstein, Leonardo, 21, 1988, 313-315.
62. Mülayim, S., Sanata Giriş, 2. Basım, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1994.
63. Gürer, L., Temel Tasarım, 1. Basım, İ.T.Ü. Matbaası, İstanbul, 1990.
64. Öztürk, K., Mimarlıkta Estetik, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Ders Notları, Trabzon, 1994.
65. Güngör, H., Temel Tasar, 2. Basım, AFA Matbaacılık, İstanbul, 1983.
66. Aydınli, S., Mimarlıkta Estetik Değerler, 1. Basım, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1993.
67. Dostoğlu, N.T., Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları, Mimarlık, 263, 1995, 46-50.
68. Colquhoun, A., Mimari Eleştiri Yazıları, 1. Basım, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1990.
69. Kortan, E., 20. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, 1. Basım, Yaprak Yayınları, Ankara, 1986.
70. Cordan, Ö., Konaklama Tesislerinin Tasarımında Bölgesel Farklılıkların Analizi, Yüksek Lisans Tezi, K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1995.
71. Gür, Ş. Ö., Yöre Mimarlığı, Mimarlık, 2, 1984, 3-5.
72. Kandil, M., Mimari Çevrede Değişim Sürecinin Analizi, Ulus-Çankaya Aksı (Ankara) Üzerinde Bir İnceleme, Doktora Tezi, K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1987.

74. Öztürk, K., Mimarlıkta -Tasarım Sürecinde- Cephelerin Estetik Ağırlıklı Sayısal/Nesnel Değerlendirilmesi İçin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, K.T.Ü. İnşaat ve Mimarlık Fakültesi, Trabzon, 1978.
75. Aksoy, Ö., Uyum Sürecinin Mimarlık Sistemi İçinde Örneklenmesi, 1. Basım, K.T.Ü. Matbaası, Trabzon, 1974.
76. Arcan, E. F. ve Evcı F., Mimari Tasarıma Yaklaşım, 2. Basım, İKİ K Yayınevi, İstanbul, 1992.
77. Green, C., Juan Gris, First Edition, Yale University Press, London, 1992.
78. Larkin, D. ve Pfeiffer, B.B., Frank Lloyd Wright: The Master Works, First Edition, Thames and Hudson, London, 1993.
79. Gössel, P. ve Lenthauser, G., Architecture in The 20th. Century, First Edition, Benedikt, Taschen, 1991.
80. Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar, Georges Braque, Doğan Kardeş Yayınları.
81. Ciorra, P. ve Sacchi, L., Richard Meier, First Edition, Electa, Milano, 1993.
82. Dal Co, F., Mario Botta Architecture, 1960-1985, Electa, Rizzoli, 1987.
83. Meyer, F., Museo D'Arte Dı Basilea, Piccadily Press & News Services, International Corporation, New York, 1967.
84. Croine, R. ve MOOS, B., Kazimir Malevich, The Climax of Disclosure, First Edition, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
85. Banham, R., Theory and Design in The First Machine Age, Second Edition, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
86. Richards, J. M. ve Mock, E. B., Modern Mimarlığa Giriş, 1. Basım, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, Ankara, 1966.

87. Copplestone, T., Twentieth Century World Architecture, First Edition, Brian Trodd Publishing House Limited, 1991.
88. Gropius, W., Yeni Mimari ve Bauhaus, 1. Basım, Mimarlar Odası Kùltür Yayınları, İstanbul, 1967.
89. Curtis, W. J. R., Modern Architecture Since 1900, Second Edition, Phaidon Press Limited, Oxford, 1987.
90. Ertürk, Z., Design Methodology, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Ders Notları, Trabzon, 1994.
91. Ando, T., Tadao Ando Architecture, First Edition, Academy Editions, St. Martin's Press, London, New York, 1990.
92. Levy, L., Picasso, First Edition, Henry Holt and Company, New York, 1991.
93. Sutton, K., Picasso, Fourth Edition, Springs Books, London, 1966.
94. Heinst., A., Frank Lloyd Wright, First Edition, Academy Editions, St. Martin's Press, London, New York, 1992.
95. Baker, G., Le Corbusier: An Analysis of Forms, First Edition, Van Nostrand Reinhold, London, 1989.
96. Crouch, D. P., History of Architecture, Stonehenge to Skyscrapers, First Edition, Mc Graw-Hill Publishing Company, New York, 1985.
97. Pallasma, J., Alvar Aalto: Image and Form, The Villa Mairea as a Cubist Collage, Studio International, 200, 1987, 42-47.
98. Klotz, H., The History of Post Modern Architecture, First Edition, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1988.
99. Venturi, R., Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, 1. Basım, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1991.
100. Edificios, S., Special Buildings, First Edition, Atrium, Spain, 1992.

101. Fauchereau, S., Braque, First Edition, Editions Albin Michel, Paris, 1987.
102. Gans, D., The Le Corbusier Guide, First Edition, Princeton Architectural Press, Princeton, 1987.
103. Heyer, P., Architects on Architecture, Second Edition, Allen Lane The Penguin Press, London, 1967.
104. Jencks, C., Architecture Today, First Edition, Academy Editions, London, 1988.
105. Rubin, W., Another Look at Cubism, Art Journal, 49, 1990, 194-201.
106. Modernizm Serüveni-2, Anglosakson Modernizmi, Yapı Kredi Yayınları, 1990, 109.
107. Kortan, E., Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği, 1. Basım, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, Ankara, 1991.
108. Ertürk, Z., Mimari Tasarlama Teknikleri Ders Notları, 1. Basım, K.T.Ü. Basımev' Trabzon, 1987.
109. Jencks, C., New Moderns, First Edition, Academy Editions, London, 1990.
110. Bardi, P. M., Museo D' Arte Dı San Paolo, First Edition, Piccadilly, News Services International Cooperation, Paris, 1968.
111. Stemp, R., The Vase and The Void, The Artist, 106, 1991, 25-27.
112. Koshalek, R., Arata Isozaki Architecture 1960-1990, First Edition, Rizzoli, New York, 1991.
113. Gunningham, C. C., Instituto D'Arte Dı Chicago, First Edition, Piccadily Press & News Services Internatinal Cooperation, New York, 1967.
114. Kurokawa, K., From Metabolism to Symbiosis, First Edition, Academy Editions, St. Martin's Press, London, New York, 1992.

115. Tegethoff, W., Mies Van Der Rohe: The Villas and Country Houses, First Edition, The Museum of Modern Art, New York, 1985.
116. De Duve, T., The Readymade and The Tube of Paint, Art Forum, 24, 1986, 110-121.
117. Jaffe, H. L. C., Picasso, First Edition, Thames and Hudson, London, 1988.
118. Yamasaki, M., A Life In Architecture, First Edition, Weatherhill, New York, Tokyo, 1979.
119. Spadem, Editions Hazan, Paris, 1991, 2369.
120. Kuntermann, U., Kenzo Tange, First Edition, Verlag für Architektur, Artemis, Zürich, 1970.
121. Bonk, E., Marcel Duchamp The Portable Museum, First Edition, Thames and Hudson, London, 1989.
122. Charensol, G., Villon İnce Ruh, Sanat Dünyamız, 57, 1994, 80-91.
124. Slessor, C., Czech Cubism 1910-1925, Architectural Review, 189, 1991, 4.
125. Gardiner, S., Le Corbusier, 1. Basım, AFA Yayınları, İstanbul, 1985.
126. Yenişehirlioğlu, S. ve Yenişehirlioğlu, I., Erinç, S. M., Sanata Giriş ve Estetik, 1. Basım, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1993.



## 8. ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Trabzon'da doğdu. Trabzon Fatih İlkokulu, Trabzon Mimar Sinan İlkokulu ve Trabzon Anadolu Lisesi'nde öğrenim gördü.

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde başladığı lisans öğrenimini, 1993 yılında bölüm ve fakülte birincisi olarak tamamladı.

Aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimine başladı. Bir mimarlık bürosunda çalıştı.

1994 yılında Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından araştırma görevlisi olarak atandı. Halen Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdürmekte ve İngilizce bilmektedir.

