

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ
SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Aygün YÖNDEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN

Konya-2021

ÖNSÖZ

İnsanoğlu var olduğu andan itibaren sanatsız kalmamıştır. Sanatın geçirdiği süreç toplumsal olaylara, siyasi baskılara ve sosyo-ekonomik durumlara göre şekillenmiştir. II.Dünya savaşı ile Avrupa’da oluşan baskı soyut dışavurumculuk sanat hareketinin Amerika’ya taşınmasına neden olmuştur. Amerika’da gelişen bu sanat hareketi ile sanatçılar büyük tuvalere özgürce resim yapmışlardır. Gelişen ve değişen sanatsal yaklaşımlar, kendini tuvalerde göstermiştir. Aksiyon resminde sanatçı, kontrolünde olan boyayı ve miktarını ayarlar. Söz konusu uygulamada sanatçı dökerek, sıçratarak veya dağıtarak çoğu zaman fırça, spatül vb. teknik malzeme kullanmadan tuval üzerine etkiler oluşturmaktadır. Bu açıdan tuval üzerindeki etkilerde sanatçının tamamen kontrolsüzlüğü söz konusu olmasa da yüzde yüz bir kontrolden de bahsedilemez. Sanatçı tuvalin başına geçtiği anda kendini boyaların oluşturmuş olduğu doğal oluşumların estetik hazzına bırakır, biçim ve lekelerin ona açtığı patikada ilerleyerek gizemli yolları keşfetmeyi tercih eder. Daha sonra bu yollara kendi işaretlerini bırakmaya başlar ve tam da bu noktada kontrollü spontane yaklaşım söz konusu olur. Bu tutum aynı zamanda sanatçının dışavurumcu tarafını da yansıtmaktadır. Kontrollü spontane yaklaşımlar günümüz Çağdaş Türk resim sanatında da göze çarpmaktadır. Ancak ilgili literatür kapsamında herhangi bir araştırmaya konu olmadığı anlaşılmıştır. Bu bağlamda araştırma kapsamında “Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” başlığıyla konunun araştırılması önemli görülmüş ve elde edilen bulgularla ilgili literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Söz konusu amaçla tamamlamış olduğum yüksek lisans tez sürecimin başından sonuna kadar her türlü öneri ve desteği ile yanımda olan, ayrıca akademik anlamda gelişimime yardımcı olan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN’a, destekleri ile daima yanımda olan sevgili eşime, desteklerini esirgemeyen aileme, tez sürecimde varlığıyla hayatımı aydınlatan biricik kızım Alisa’ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Aygün YÖNDEM
Konya, Kasım 2021



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Aygün YÖNDEM
	Numarası	174256002003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN
	Tezin Adı	Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

ÖZET

“Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” konulu Yüksek Lisans Tez çalışması kapsamında amaç, Çağdaş Türk resim sanatının 1950-2021 yılları arasındaki döneminde soyut dışavurumcu eserlerde kontrollü spontane yaklaşımlar sergileyen sanatçılarla eser örneklerinin araştırılarak tespit edilmesi ve araştırmaya ait bulgu ve yorumlarla, ilgili literatüre katkı sağlamaktır. İlk izlerini 1940 sonrası dönemde, Avrupa’da gösteren soyut dışavurumculuk II. Dünya Savaşı’nın yarattığı olumsuz ortamla kendini Amerika’ya taşımıştır. Amerika’da farklı bir üslupla gelişen soyut dışavurum oldukça ses getirmiştir. Amerika’da Jackson Pollock’un büyük tuval bezlerini yere sererek sergilediği bu performans spontane gelişen boya sıçramaları ve akıtmaları, bir diğer taraftan sanatçı kontrolünde olan boya miktarı ve doğru yere doğru renk uygulaması bu performansın kontrollü tarafını ortaya koymaktadır.

Kontrollü spontane yaklaşımlar Türk resim sanatında da görülmesine rağmen bugüne kadar alan araştırmacıları tarafından ilgili literatür açısından herhangi bir araştırmaya konu olmamıştır. Bu bağlamda konunun araştırılması önemli görülmüş ve kontrollü spontane yaklaşımları çalışmalarında bir ifade biçimi olarak kullanan Türk sanatçılarından istikrarlı tutum sergileyenler arasından Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhal Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu’nun çalışma örnekleri ele alınmıştır.

Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Araştırma sürecinde nitel verilerin elde edilmesinde “doküman incelemesi ve görüşme” yönteminden yararlanılmıştır. Veri toplama aracı olarak ise görüşmelerde “sanatçı görüşme formu” kullanılmıştır. Görüşmeler, Covid-19 salgını nedeniyle e-posta ve telefon yolu ile gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Türk Resmi, Spontane, Kontrollü Spontane.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Aygün YÖNDEM
	Numarası	174256002003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN
	Tezin İngilizce Adı	Controlled Spontaneous Approaches in Contemporary Turkish Painting

ABSTRACT

Within the scope of the Master Thesis on “*Controlled Spontaneous Approaches in Contemporary Turkish Painting*”, it is aimed to determine the artists who exhibited controlled spontaneous approaches in abstract expressive works in the period of Contemporary Turkish painting the period from 1950 to 2021 and the samples of works in order to contribute to the related literature. In the post-1940 period, the first traces of abstract expressionism, which emerged in Europe, moved itself to America with the negative atmosphere created by the Second World War. The abstract expression developed in America with different style has made tremendous impact. The performance of Jackson Pollock in the USA by laying its large canvas on the ground, on one hand spontaneously developing paint splashes and spills, on the other hand the amount of paint controlled by the artist and the correct application of colour to the right place reveals his controlling side.

Although controlled spontaneous approaches are seen in Turkish painting, it has never been subject of research until now. In this context, the research of the subject is considered important and the samples works of the Turkish artists, who use the controlled spontaneous approaches as a form of expression in their works and among them who have a stable attitude like Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhale Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebiraloğlu and Gültem İmamoğlu, are discussed. Qualitative research methods and techniques were used in the research based on the general screening model. During the research process, “document analysis and interview” methods were used to obtain qualitative data. As a data collection tool, “Artist Interview Form” was used in the interviews. The interviews were conducted via mail and phone due to the Covid-19 outbreak.

Key Words: Abstract Expressionism, Turkish Art, Spontaneous, Controlled Spontaneous

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
Önsöz.....	i
Özet	ii
Abstract.....	iii
Kısaltmalar ve Simgeler	vi
Görseller Listesi	vii
BİRİNCİ BÖLÜM-GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi.....	1
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı	2
1.5. Araştırmanın Varsayımları.....	2
1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	2
1.7. Araştırmanın Yöntemi.....	3
İKİNCİ BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE	4
2.1. Spontane ve Kontrollü Spontane Kavramları.....	4
2.2. Dünya Resim Sanatında Kontrollü Spontane Yaklaşımlara Genel Bakış.....	5
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM.....	30
3.1. Batılı Anlamda Türk Resminin Gelişimi	30
3.2. 1950’den Günümüze Türk Resminin Gelişimi ve Modernleşme Süreci	35
3.3. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kontrollü Spontane Yaklaşımlar	40
3.1.1. Ekrem Kahraman’ının Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar ...	41
3.1.2. Habip Aydoğdu’nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar	45
3.1.3. Bünyamin Balamir’in Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar	49
3.1.4. Zuhale Arda’nın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar	52
3.1.5. Bedri Baykam’ın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar	56
3.1.6. Mehmet Sakızcı’nın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar.....	60
3.1.7. Orhan Cebiraloğlu’nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar ..	64
3.1.8. Gülten İmamoğlu’nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar....	68
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	73

4.1. Aygün Yöndem'in Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar.....	73
Sonuç ve Değerlendirme	85
Kaynakça	90
Elektronik Kaynakça	93
Görsel Kaynakça	96
Ekler.....	100
Ek-1. Sanatçı Biyografileri	100
Ek-2. Sanatçı Görüşme Formu.....	106



KISALTMALAR VE SİMGELER

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AICA	: Uluslararası Eleştirmenler Derneği
cm	: Santimetre
KT	: Karışık Teknik
TDK	: Türk Dil Kurumu
TÜAB	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
TÜKT	: Tuval Üzerine Karışık Teknik
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
vb.	: ve Benzeri
vs.	: vesaire
YY.	: Yüzyıl

GÖRSELLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
G-1. Der Sturm Gazetesi	8
G-2. Jackson Pollock, “Number 12”	12
G-3. Franz Kline, “Meryon”	13
G-4. Willem De Kooning, “Kadın 01”	13
G-5. Robert Motherwell, “İspanya Cumhuriyeti’ne Ağıt”	14
G-6. Clyfford Still, “İsimsiz”	14
G-7. Barnett Newman, “Uyum”	15
G-8. Mark Rothko, “İsimsiz 06”	15
G-9. Ad Reinhardt, “İsimsiz”	16
G-10. Jackson Pollock	19
G-11. Jackson Pollock, “Numara 31”	20
G-12. Willem De Kooning, “Kadın 02”	20
G-13. Franz Kline, “Numara 2”	22
G-14. Robert Motherwell, “Lirik Suiti”	23
G-15. Mark Rothko, “No. 5/ No. 22”	25
G-16. Clifford Still, “No.1”	26
G-17. Barnett Newman, “Kahraman Yüce İnsan”	27
G-18. Ad Reinhardt, “Mavi”	28
G-19. Aliye Berger, “Güneşin Doğuşu”	40
G-20. Ekrem Kahraman, “Sesli Sinyal”	42
G-21. Ekrem Kahraman, “Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 3”	43
G-22. Ekrem Kahraman, “Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 4”	44
G-23. Habip Aydoğdu, “İsimsiz”	45
G-24. Habip Aydoğdu, “Haydarpaşa”	46
G-25. Habip Aydoğdu, “Mülteci”	47
G-26. Bünyamin Balamir, “İsimsiz”	49
G-27. Bünyamin Balamir, “İsimsiz”	50
G-28. Bünyamin Balamir, “İsimsiz”	51
G-29. Zuhâl Arda, “Atlar”	53
G-30. Zuhâl Arda, “Geçmişten”	54

G-31. Zuhâl Arda, “Kartallar”	55
G-32. Bedri Baykam, “Kendi İçinde Bir Dünya”	57
G-33. Bedri Baykam, “İç Hamleler”	58
G-34. Bedri Baykam, “Kapı”	59
G-35. Mehmet Sakızcı, “Sükût”	61
G-36. Mehmet Sakızcı, “İmitasyon Küpeli Kız”	62
G-37. Mehmet Sakızcı, “Asil Duruş”	63
G-38. Orhan Cebraioğlu, “Melankoli Alegorisi”	65
G-39. Orhan Cebraioğlu, “Spinoza Serisi”	66
G-40. Orhan Cebraioğlu, “Spinoza Serisi”	67
G-41. Gülten İmamoğlu, “Begonvil”	69
G-42. Gülten İmamoğlu, “Tohum Teninde”	70
G-43. Gülten İmamoğlu, “Ruh Döngüsü”	71
G-44. Aygün Yöndem, “İsimsiz”	75
G-45. Aygün Yöndem, “Andromeda”	76
G-46. Aygün Yöndem, “İsimsiz”	77
G-47. Aygün Yöndem, “İsimsiz”	78
G-48. Aygün Yöndem, “İsimsiz”	79
G-49. Aygün Yöndem, “21 Aralık”	80
G-50. Aygün Yöndem, “İsimsiz”	81
G-51. Aygün Yöndem, “İzlenim”	82
G-52. Aygün Yöndem, “Big Bang”	83
G-53. Aygün Yöndem, “Hubble”	84

BİRİNCİ BÖLÜM-GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu

“Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” konulu tez çalışmasında problem durumunu “Çağdaş Türk resminde kontrollü spontane yaklaşımlar var mıdır?” cümlesi oluşturmaktadır. Araştırmada söz konusu ana problem durumu içerisinde Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhale Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu’nun çalışmalarında kontrollü spontane yaklaşımların olup olmadığı ise alt problem durumu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma sürecinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Resim sanatında kontrollü spontane yaklaşım hangi akım altında incelenebilir?
2. Sanatçıların eserlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlarda istikrar var mıdır?
3. Sanatçılara ait eserlerde görülen kontrollü spontane yaklaşım sanatçılar için neyi ifade etmektedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

“Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” konulu yüksek lisans tez çalışması kapsamında amaç, 1950 sonrası Türk resminde kontrollü spontane yaklaşımların tespit edilmesi ve ilgili literatür için bir kaynağa toplanmasıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Spontane kelimesi kendiliğinden, aniden olan veya kendiliğinden gerçekleşen anlamında kullanılmaktadır. Bu bağlamda sanatın spontane biçimde gerçekleşmesi, şansa ve değişime kucak açarak önceden tahmin edilemeyecek şekilde yeni temalar oluşturmasıyla spontanelik oluşur. Dünya resim sanatındaki soyut dışavurumcu yaklaşımlarının çağdaş Türk resmine yansması sonucunda yeni bir bakış açısı

oluşturmuştur. Türk resminde özellikle 1950 sonrası dönemde soyut resim, sanatçılara konu olmaya başlamış ve bununla paralel olarak sanatçılar resimde soyutlamayı birbirinden farklı üsluplarda kullanmaya başlamışlardır. Soyut resimde sanatçı kontrolünde olan boya miktarının spontane oluşturduğu akıtmalar, sıçramalar, dağılmalar sonucunda, kendiliğinden oluşan bu sürece sanatçı dahil olarak ve doğru alanlara yaptığı dokunuşlarla kontrollü aynı zamanda spontane gelişen tarafı harmanlayarak bir bütünlük oluşturur. Çağdaş Türk resminde bu tarz örnekler 1950 sonrası dönemde görülmeye başlanmıştır.

Bu nedenle çağdaş Türk resminde kontrollü spontane yaklaşımlar bağlamında çalışan ressamın araştırılması ve yapılan resim örneklerinin tespit edilerek bulgu ve yorumlarına ait sonuçların bir başlık altında toplanması, ilgili literatüre katkıda bulunulması ve bu yolla alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulmasının önem arz ettiği düşünülmüştür.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma çağdaş Türk resminin 1950-2021 yılları arasında kalan dönem içerisinde kontrollü spontane yaklaşım tarzında eser üreten sanatçılardan; Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhale Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebiraloğlu ve Gülten İmamoğlu'nun kontrollü spontane yaklaşım görülen eser örnekleri ile sınırlıdır.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Tez konusu kapsamında elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı kabul edilmiştir.

1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini çağdaş Türk resim sanatının 1950-2021 yılları arasındaki dönemi içerisinde eserlerinde kontrollü spontane yaklaşımlar görülen sanatçılar oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise söz konusu evren içerisinde, araştırma konusundaki istikrarlı tutumları nedeniyle seçilen Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhal Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu'nun kontrollü spontane yaklaşım içeren eser örnekleri oluşturmaktadır.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde “doküman incelemesi ve eser analizi” yöntemi kullanılmıştır. Araştırma yurt içi kütüphanelerde ve ulusal/uluslararası sanal ortamlar da yapılmış, elde edilen veriler toplanarak değerlendirilmiştir. Ayrıca konuyla ilgili bildiri, makale ve ulusal tez veri merkezindeki tezlerin taraması yapılarak araştırmayı destekleyici bilgilerden yararlanılmıştır. Ayrıca tez içerisinde yer alan günümüz sanatçıları arasından ulaşılabilenlerle (Zuhal Arda, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu) yapılan görüşmeler ile görüşlerinin tez içerisinde gerekli alanlarda yer alması sağlanmıştır. Sanatçılarla yapılan görüşmelerde veri toplama aracı olarak “sanatçı görüşme formu”, telefon ve bilgisayar kullanılmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünü oluşturan bu bölüm hazırlandıktan sonra tez çalışmasının II. bölümünde spontane, kontrollü spontane kavramları açıklanmış ve araştırmaya alt yapı oluşturması bağlamında dünya resim sanatında kontrollü spontane yaklaşım sergileyen sanatçılara yer verilmiştir. Daha sonra araştırmanın III. bölümünü oluşturan kısımda “*Çağdaş Türk Resim Sanatında Kontrollü Spontane Yaklaşımlar*” başlığı altında araştırmanın örneklem kısmında isimleri belirtilen sanatçılara ait eser örnekleri incelenmiştir. Sanatçılara ait inceleme sonuçları ise; çağdaş Türk resminin gelişim ve değişimine ait sürece daha uygun olacağı düşünüldüğünden ele alınan sanatçılar yaş düzeyleri dikkate alınmış ve eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmıştır. Son olarak ise araştırmanın IV. Bölümünde araştırma konusuyla ilgili olarak Aygün Yöndem'in resim çalışmaları incelenerek değerlendirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM - KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Spontane ve Kontrollü Spontane Yaklaşım Kavramlarına Genel Bakış

Spontane kelimesi Fransız dilindeki *spontané* (kendiliğinden) sözcüğünden gelmektedir. Fransızca olan bu kelime Latince *sua sponte* "kendi rızasıyla, gönüllü olarak" deyiminden yola çıkarak türetilmiştir. Bu sözcüğün asıl kökeni Latince *sponsus, spont-* "söz, vaat, rıza" sözcüğünden türetilmiştir ("Sanal-1", 2018, s.1).

Spontane anlam olarak TDK'da, anlık ve kendiliğinden şeklinde tanımlanmıştır ("Sanal-2", 2020, s.1).

Spontanelik, akışa müdahale etmemenin en temel halidir. Bu kavram, "kasıtlı bir şekilde ortaya çıkmamak", "bilinçli olarak tasarlanmamak" ve "kendiliğinden meydana gelmek" anlamında kullanılmaktadır (Aktaran: Sayğan, 2014, s.416; McMillan, 2004, s.29-30).

Kontrollü spontane yaklaşım ise hiçbir sözlükte yer almadığından şu şekilde açıklanabilir; örneğin, sanat ile hiçbir şekilde ilişkisi olmamış olan bir bireyin elinde farklı renk ve tonlarda boya olduğu düşünüldüğünde ve söz konusu boyaları yüksekçe bir yerden aşağıda bulunan tuvalin üzerine dökmesi istenildiğinde sanatsal hiçbir kural düşünmeden yapacaktır. Sonuçta ortaya çıkan çalışma ise tamamen spontane bir yaklaşımla oluşmuş olacaktır. Ancak aynı olay formal ya da informal sanat eğitimi almış olan bir kişide değişkenlik gösterecektir. Örneğin Jackson Pollock'un taşist eserlerinde boyanın yüksekçe bir yerden tuval üzerine akıtılması esnasında her ne kadar dökülen boyanın ne kadar sıçrayacağını ya da ölçülü bir şekilde ne kadar alana yayılacağını belirleyemese de sanatçının, boyanın miktarını ayarlaması, renk tonlarını armoni kurallarına göre kontrollü bir biçimde seçmesi, doluluk-boşluk oranına göre tuval üzerinde doğru alanlara müdahale ile kompozisyonda denge kurması, boya katmanlarında yer alacak renklerin sıralamasını yapabilmesi ile oluştuğundan kontrollü spontane bir çalışma ortaya çıkacaktır.

Lekelerin spontane oluşturduğu doğallıktan yararlanarak, resimde gerekli yerlere müdahale ile kontrol altına alınan renk ve lekeler, dokular sonuç olarak resimde kontrollü spontane yaklaşımı oluşturur.

2.2. Dünya Resim Sanatında Kontrollü Spontane Yaklaşımlara Genel Bakış

Sanat insanoğlunun var olduğu andan itibaren zihinlerde yerini almış ve medeniyetlerin gelişimi ile kendini göstermiştir. Bu gelişim ile sanatta değişik ifade biçimleri ortaya çıkmıştır (Taşkesen, 2018, s.167).

Zamanın getirdiği bu değişimler sanatın her yönden etkilenmesine sebep olmuştur. Sanatın sosyoloji ekolü açısından değişiminde ve yenilenen sanat akımlarının oluşmasında birçok sebep bulunmaktadır. Bunların başında sosyal yapının fiziki ölçütleri, kültürel kurumları ve siyasi olaylar sanatın gelişimini etkilemiştir. Bu etkiler sanatın her alanına olduğu gibi sanatın eleştirel doğasına da yansımıştır.

Sanatın bu eleştirel doğasının nihai hedefi; sanatı seyirlik konumdan uzaklaştırarak, ana fikri sorgulamak, alışlagelmiş kavramların kalıplarından kurtulmak ve malzemeye hükmederek kontrollü ele geçirmek olmuştur (Karaçalı, 2018, s.30).

XIX. yüzyıla kadar, batı resim ve heykelinde konular, genel olarak İncil'den sahneler, figürler, mitolojik kişiler ya da dönemin önde gelen kişilerinin görünüşleri dışında farklı bir şey resmedilmemiştir. Sanatçı bu döneme kadar söz konusu eserlerdeki görünen tüm kusurları örtmekle mükellef olmuştur. Ancak XX. yüzyılda gelen modernleşme hareketi ve çılgın tüketim arzusu, sanat nesnesinde kalıcı değişikliklere yol açmıştır (Taşkesen, 2018, s.167).

II. Dünya savaşı ile etkilenen sosyal ve kültürel yapı sanat anlayışında önemli değişimler yaşamış ve bu değişimle birlikte başka bir yol izlemeye başlayan sanat olgusunun beraberinde figürlerin formlarında da değişimler görülmüştür. XX. yüzyıl boyunca resimlerde görülen kusursuz sanat anlayışı yerini figürlerin

formlarında gerçekleştirilen değişimlere bırakmıştır. Yer yer subjenin, yer yerde sanatçı ve izleyicinin konumunda değişiklikler yapılmış ve gelenekleri yıkan köklü bir reform elde edilmiştir (Taşkesen, 2018, s.167).

Bu değişimlerden içinde en dikkat çekenini ise II. Dünya savaşının getirdiğı kaotik ortam içerisinde gerçekleşmiştir. Bu savaş Avrupa'yı derinden etkilemiş ve 1945-1960 yılları arasında, II. Dünya savaşının neden olduğı kentsel, ekonomik, toplumsal ve psikolojik yaralarını sarmak için ABD'den yardım beklemiştir. Örneğin, 1945-1955 arası dönemde Paris, savaş nedeniyle büyük oranda çekiciliğini yitirmiştir. Bununla birlikte, 1945'te daha savaş biter bitmez, sanatçıların yine hemen bu kente koştukları ve yine eskisi gibi canlandırma gayretinde oldukları anlaşılmaktadır. Bir buçuk yüzyılı aşkın bir süre, dünya sanatçılarının gözdesi olan Paris, daha önce Roma'ya ait olan Avrupa'nın sanat merkezi olma onurunu XIX. yüzyılın başlarında ele geçirmiş ve bu itibarı aşağı yukarı 1960'lara değin sürdürebilmiştir. Ancak, yukarıda belirtilen girişimler sonucu, 1960'ların başlarında dünya sanatının merkezi olma onurunu, ABD'nin en büyük kenti New York'a kaptırmıştır. Dolayısıyla ABD, Avrupa'nın savaş sonrası perişan insanların ve özellikle sol ideolojiye eğilimli entelektüellerinin gönüllerini kazanmak istemiştir. Aslında bütün bunlar, savaş sonrası yeni Amerikan kültür ve sanat politikasının bir parçasıdır (Turani, 1999, s.696-697).

Avrupa'da, yaşam koşullarının daha da zorlaşması sanatçıları ve düşünürlerini yeni bir arayışa girmesine neden olmuştur. Bu nedenle pek çok sanatçı ve düşünür Amerika'ya göç etmiştir. Dolayısıyla kültür transferi gerçekleşmiştir. Amerikalı sanatçılarınla birlikte, Avrupa'dan göç eden sanatçıların buradaki sanatın temelini oluşturmuşlardır (Kayapınar, 2013, s.1).

İlk Amerikan sanat anlayışı bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa Soyut Dışavurumculuk/Abstre Ekspresyonizm akımı denilmiştir. Esasen bu akım 1905 yılında Almanya'da ortaya çıkmıştır. Etkileri 1925'e kadar devam eden bu akım bir yaşam biçimi olarak görülmüştür. Bu sanat anlayışında sanatçının kendisi ön plana çıkmıştır. Akımın sanatçıları genel-geçer çevrede eleştirel bir tutum sergilemiş ve kendilerini rahatsız eden konuları sanat yolu ile dile getirmişlerdir. Kusursuz sanat

anlayışından koparak figürleri çirkinleştirmişler, portrelerde korkutucu bir vaziyete çevirerek biçim bozmuşlardır. Sanatçılar resimlerinde sınır tanımamış ve kullandıkları renkler bakımından fovistleri andırmışlardır. Bu bağlamda dışavurumculuk ve soyut dışavurumculuk akımlarının birbirlerini desteklediği görülmüştür. Soyut dışavurumculuk akımı dışavurumculuk akımının altyapısından beslenmiştir. Bu akımların benzer tarafları ise sanatçıların kendi iç dünyasını yansıtmış olmalarıdır. (Taşkesen, 2018, s.168).

Lionel Richard ekspresyonist anlayışı şu sözlerle ifade etmiştir: “Yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyordu, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini savunuyordu. Daha 1912’de Bebuquin adlı romanın yazarı Cari Einstein, Die Aktion dergisinde bu nokta üstünde durarak, sanata düşen görevin, günlük rastlantısal, ruhsal ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güçle yeniden kurmayı (reconstruction) başarmak olduğunu göstermiştir” (Richard, 1984, s.9).

Ekspresyonist akım için Edschmid’in 1918’de şunları söylemektedir: “Salt gerçek, kişinin içindedir. Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır” (Richard, 1984, s.10).

“Soyut Dışavurumculuk” terimi 1946’da sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Amerikan sanatında kullanılmasına rağmen, bu terim 1919 yılında ilk kez Alman dışavurumculuğu ile ilgili olarak Der Sturm dergisinde (Görsel-1) kullanılmıştır (Aktaran: Fineberg, 2014, s.3; Sandler, 1970, s.2).

II. Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda, uluslararası alanda büyük etki yaratan bir grup New York sanatçısı, ilk Amerikan soyut dışavurumculuk hareketini başlatmıştır. Amerikan sanat tarihçisi Alfred Barr, 1929’da Wassily Kandinsky’nin eserleri ile ilgili olarak bu terimi kullanan ilk kişidir (Aktaran: Işık, 2019, s.96; Sandler, 1970, s.2).



Soyut-Ekspresyonizm akımı ismini; Sentetik Kübizm, Bauhaus ve Fütürizm gibi Avrupa soyut okullarının figüratife karşı estetiğiyle Alman Ekspresyonistlerinin duygusal yoğunluğunun birleşmesine ek olarak, son derece isyankâr, anarşik ve bazı kendine özgü hislerle, nihilist imajı taşımasından alır. Sanatta en baskın ekol olan soyut dışavurumculuk anlayışı nesnellik taşıyan görüntüler yerine yaratıcı ifadeler taşıyan soyut biçimlere dayanır (Işık, 2019, s.96).

XX. yüzyılın en önemli modern sanat akımlarından biri olan soyut dışavurumculuk; toplumsal ve siyasal ortamın yoğun olarak yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Merkezinin Paris'ten New York'a kaymasında etkili olan nedenler arasında, Fransızların savaşa girmesi ve etkisini sürdüren sürrealist sanat akımının temsilcilerinin Paris'i terk etmesi bulunmaktadır (Aktaran: Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s.174; Richard, 1991).

Amerikan Soyut-Ekspresyonizminin ortaya çıkış tarihi, aşağı yukarı, II. dünya savaşının bittiği 1945'ten biraz önceye rastlamaktadır. Bununla birlikte 1948 yılı bu hareketin büyük bir canlanma gösterdiği tarihtir. ABD'deki soyut-ekspresyonizm en önemli temsilcileri Hans Hofmann (1880-1966), Marc Tobey (1890-1976), Mark Rothko (1903-1970), Willem de Kooning (1904-1997), Clyfford Still (1904-1980), Arshile Gorky (1904-1948), Jackson Pollock (1912-1956), Robert Motherwell (1915-1991), Sam Francis (1923-1994) ve Ronald Brooks Kitaj (1932-2007)'dir (Turani, 1999: 705). Bu sanatçılar farklı tarzlara sahip olmalarına rağmen, dil birlikleri çağdaş eleştirmenler tarafından vurgulanmaktadır (Turani, 1999, s.705).

Amerikalı Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde etkili olmuş en önemli sanatçılardan biri olan Hans Hofmann New York Art Students League'de eğitimcilik yapmıştır. Hofmann kendini saf resimden yana bir sanatçı olarak nitelendirmiştir. Hofmann'ın yanı sıra Arshile Gorky (1904- 48) 'de bu akım için önemli bir sanatçı olmuştur. Ermeni asıllı bir ressam olan Arshile Gorky 1920'de ABD'ye göç etmiştir. Arshile Gorky'yi kimi eleştirmenler gerçeküstücü, kimileri ise ilk soyut dışavurumcu olarak nitelendirmişlerdir (Antmen, 2008, s.147).

Bu kişiler ortaya çıkarmak istedikleri yeni Amerikan Soyut-Ekspresyonist sanatı konusunda son derece ciddi bir tutum sergilemişlerdir. Yeni bir Soyut-Ekspresyonist anlatımı benimseyen bu sanatçılar, her ne kadar Soyut-Ekspresyonizmi kendilerinin bulduklarını iddia etmişlerse de bu anlayışın Almanya'daki "Der Blau Reiter" adlı grubun sanatçılarınca daha I. Dünya Savaşı öncesinde gerçekleştirildiği biliniyordu ve de en azından o sıralarda New York Modern Sanatlar Müzesi'nde Kandinsky'nin soyut-ekspresyonist eserleri çoktan yerini almıştı. Kaldı ki ABD'deki Soyut-Ekspresyonizmin sanatçı temsilcileri incelendiğinde dikkati çeken nokta, bunların hepsinin Avrupa'nın Paris, Roma ve Londra gibi büyük kentleriyle diğer sanat merkezlerinde uzun süre yaşamaları ve hatta bazılarının Asya'nın birçok ülkesine bile gidip oralarda dikkatli araştırmalar yapmış olmalarıydı (Turani, 1999, s.705).

Soyut dışavurumculuğun ilk baştaki temsilcileri objektif resim ve bilinen kompozisyon kurallarını terk ederek hem kübistlerin çalışmalarından hem Avrupalı sürrealistlerden hem de, Pablo Picasso ve Henri Matisse'den etkilenmişlerdir. Çoğunlukla soyut dışavurumcular, mekân, çizgi, şekil ve renk gibi içgüdüsel, sezgisel ve kendiliğinden düzenlemeleri denemeye karar vermişlerdir (Işık, 2019, s.97).

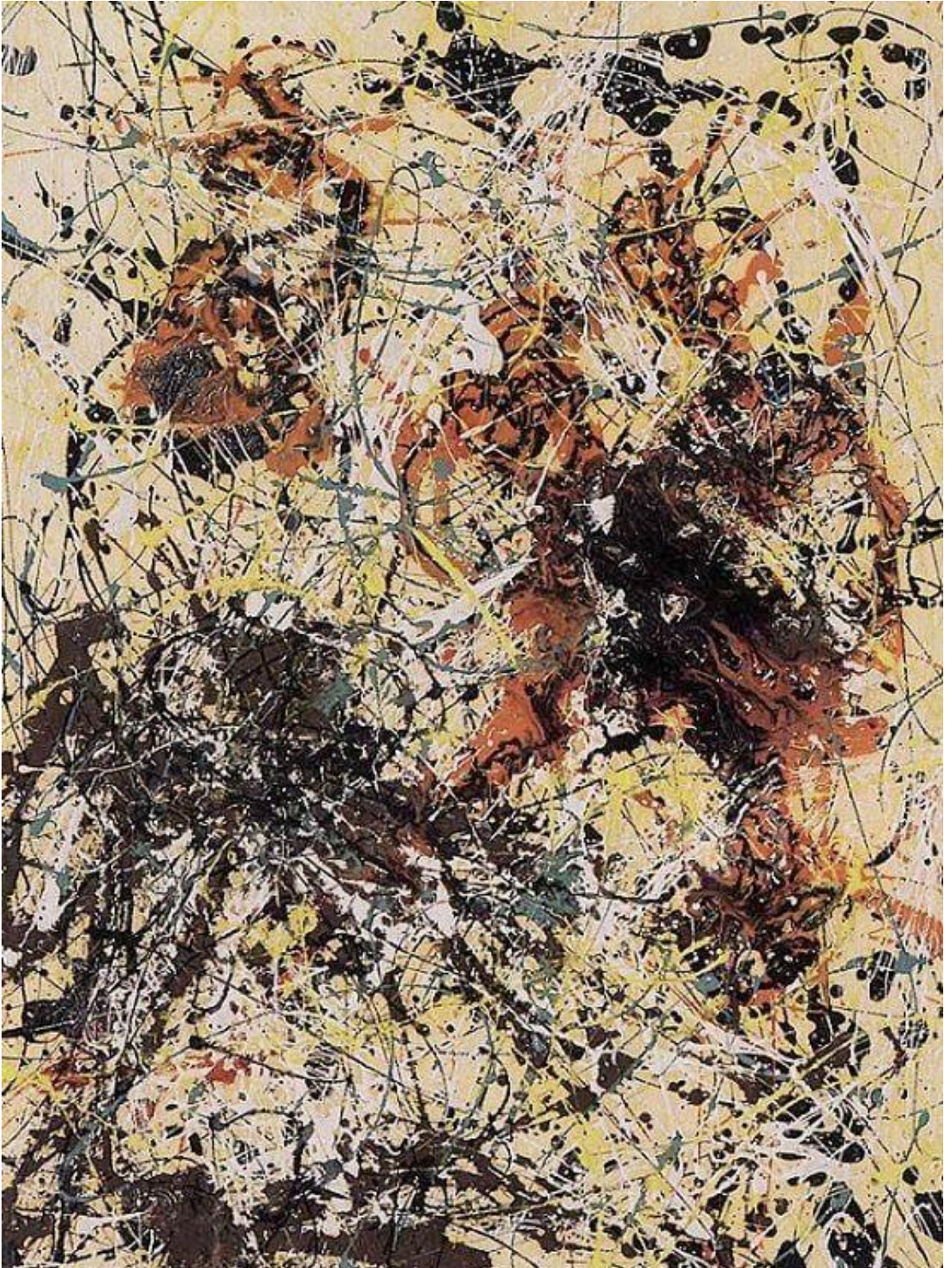
Amerikan Soyut Ekspresyonist sanat o dönemde Avrupa'da İnformel Sanat'a denk gelmektedir. İnformel sanat soyut ekspresyonizmin Avrupa'daki karşılığıdır denilebilir. Fakat informal sanat soyut ekspresyonizme göre dil olarak daha farklıdır. İnformel sanatta Avrupa sanatının figüratif yaklaşımı bir kenara itilerek, formsuz, figürsüz lirik soyutlama adı altında, geleneksel resimden de tam manasıyla kopmadan yarı kontrollü bir biçimde soyutlama gerçekleştirilmektedir. İnformel sanat adı altında var olan Taşizm ise Avrupa'daki soyut dışavurumun karşılığıdır.

Sanatın ilgi odağının Paris'ten Newyork'a kayması ile sanatın merkezi değişmiştir. Fakat Paris'te süregelen "Taşizm" (Fransızca anlamı "lekecilik"; 19. Yüzyılda "Taşist" sözcüğü izlenimciler için de kullanılmıştır) veya "Art Enformel" olarak adlandırılan bu benzer sanat anlayışının temelleri Kübizm geometrik soyutlamacılığından farklı olarak lirik soyutlama başlığı altında yer almıştır. Fransız

eleştirmen Michel Tapié (1909-87) 1952’de “Un Art Autre” (Başka Bir Sanat) adlı kitabında bu durumun Avrupa resminde yepyeni bir eğilim olduğundan söz etmiştir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun Avrupadaki karşılığı olan bu akım Paris’te de ses getirmiştir. Taşizmi kelime olarak kullanan ilk eleştirmenler Fransız asıllı Charles Estienne ve Pierre Guéguen olduğu sanılmaktadır. Bu anlayış altında yer alabilecek isimler arasında Jean Fautrier (1898-1964), Georges Mathieu (1921-), Pierre Soulages (1919-), Hans Hartung (1904-89) ve Wols (1913-51) bulunur. Çoğu zaman Taşizmi de içine alan Art Enformel kapsamında ise İtalyan ressam Alberto Burri (1915-95), Fransız Nicolas de Stael (1914-55), İspanyol Antoni Tapies (1923-) ve Hollandalı Bram Van Velde (1895-1981) gibi sanatçılar bu anlayış altında yer almıştır (Antmen, 2008, s.151).

Fakat Amerikan Soyut Ekspresyonist sanatçıları oldukça dikkat çeken bir tutum sergilemiş ve Avrupa modernist sanat hareketinin dışında yeni bir dil ve anlayış kullanmak istediklerini belirtmişlerdir. Sanatçıların bu tutumu Avrupa modernist sanat anlayışını yok saydıklarının göstergesi olmuştur. (Aktaran: Karabaş ve Yıldız, 2016, s.353; Turani, 2011, s.709).

Paris ekolünün kemikleşen estetiğine yanıt olarak 1940’larda New York Okulu ortaya çıkmış ve tam yirmi yıl boyunca Soyut Ekspresyonizme ilave olarak aksiyon resmi ile uluslararası ölçekte sanat dünyasında yeni bir çığır açmıştır. Bu doğrultuda dönemin sanat akımlarında yeni eğilimler gerçekleştirecek olan sergiler açılmıştır. Peggy Guggenheim (1898-1979), New York’ta, Century Galerinin avangart eğilimleri doğrultusunda göçmen ve Amerika’nın henüz tanınmamış ressamlarına işlerini sergileme imkânı vermiştir. Guggenheim, patron ve koleksiyoner olarak, Jackson Pollock (Görsel-2), Franz Kline (Görsel-3), Willem de Kooning (Görsel-4), Robert Motherwell (Görsel-5), Clyfford Still (Görsel-6), Barnett Newman (Görsel-7), Mark Rothko (Görsel-8) ve Ad Reinhardt (Görsel-9) gibi sanatçılarla ilişkiler kurmuştur (Kayapınar, 2013, s.64).



Görsel-2: Jackson Pollock, Number 12, 1944 (Sanal “2020”).



Görsel-3: Franz Kline, Meryon, 1960, T.Ü.Y.B (Sanal “2020”)



Görsel-4: Willem De Kooning, Women 01, 1952, T.Ü.Y.B, 147,3 x 192,7 cm (Sanal “2020”).



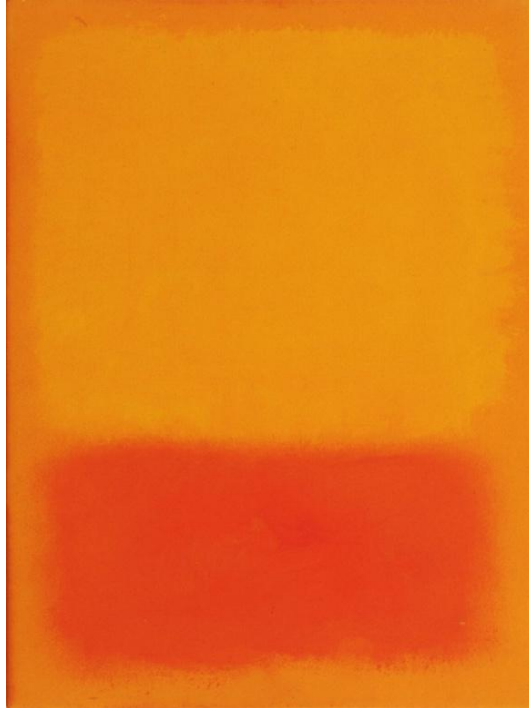
Görsel-5: Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt, 1961, T.Ü.Y.B, 178 x 229 cm (Sanal "2020").



Görsel-6: Clyfford Still, İsimsiz, 1960, T.Ü.Y.B, 287 x 371,5 cm (Sanal "2020").



Görsel-7: Barnett Newman, Uyum, 1949, T.Ü.Y.B, 136,2 x 228 cm (Sanal “2020”).



Görsel-8: Mark Rothko, İsimsiz 06, 1968, 45,4 x 60,8 cm (Sanal “2020”).



Görsel-9: Ad Reinhardt, İsimsiz, 1966, 11,7 x 22,6 cm (Sanal “2020”).

Soyut Dışavurumcu ressamları tutumları ve fikir bütünlükleri açısından tek çatı altında toplayan New York Okulu, 1940 sonrasında gelişmiş ve çoğunlukla soyut ressamların oluşturduğu heterojen bir topluluktur. O dönemdeki çağdaş sanatın dominant durumu sebebiyle; oluşturulan yapıtların neredeyse tamamının soyut ekspresyonist ve aksiyon resmi dâhilinde değerlendirilmesi söz konusudur (Kayapınar, 2013, s.64-69).

XX. yüzyılın başlarında önemli sanat eleştirmenlerinden biri olan Greenberg, soyut sanatı işaret ederek ressamların nesnesiz sanata yönelmesini desteklemiştir. Bu tarzı benimseyen sanatçıların kendilerine, ifade aracı olarak nesnesizliği seçtiklerinden ötürü Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan bu olgu genel olarak iki grupta incelenebilir;

1. Sanatçı'nın büyük hareketlerinin vurgulandığı “Action-Painting” (Aksiyon Resmi),
2. “Renk alanı resmi” ya da Greenberg'in deyiimiyle “Geç Resimsel Soyutlama”.

Adnan Turani bu iki farklı gruptan şu şekilde bahsetmiştir:

“1946-47’lerde New York’ta geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı, kendi fizik hareketlerini de yansıtan bir boyama gündeme getirdi. Bu anlayışın Amerika’da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andre Masson ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular. Soyut Ekspresyonizm’de yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan bu “Gestial Resimde” lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşması kompozisyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır. Bu resme Aksiyon Resmi de denmektedir. Önemli temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning ile Franz Kline’dir. Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek altmışlı yılların ortalarına değin süren bu resim anlayışının temelidir. Arshile Gorky, Robert Motherwell ve Helen Frankenthaler’in temsil ettiği Aksiyon Resmi’ne tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkilerini amaçlayan bir resim anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayışa Renk Alan Resmi adı verilmektedir. Bu anlayış giderek Soyut Ekspresyonizmin lirik çeşitlemelerini gösteren eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlemelerin önemli ressamaları Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still ve Morris Louis’dır“(Turani, 2011, s.134).

Soyut Ekspresyonizm’in, temel prensiplerinden en önemlisi hareket özgürlüğüdür. Bazı sanatçılar çalışmalarında kullandıkları resim sehpasını ortadan kaldırıp, büyük boyutlu tuvaleri yere sererek hareket alanlarını genişletmişlerdir. Yere serilen tuval üzerindeki eylemler; tüm vücudun kullanılabilmesi sayesinde bilinçaltını daha özgürleştirmiş ve Otomatizmin sanatta kendini biçimlendirmesine imkân sağlamıştır. Birinci yönelim sanatçının duygularını eylemlerle tuvale yansıtmasıdır ve Aksiyon Resmi olarak isimlendirilir. Diğerisi ise planlı renk alanlarının oluşturduğu espas olgusunun daha düşünsel bir yapıyla irdelenmesidir ve Renk Alanı Resmi olarak isimlendirilmektedir (Kayapınar, 2013, s.16-17).

Soyut Dışavurumculuk akımını kapsamında, konunun özüne inebilmek adına çalışmanın devamında başlıklar Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi olarak ikiye ayrılmıştır ve incelemeye başlıklar dahilinde devam edilmiştir.

Bu iki farklı yönelim soyut dışavurumculuğun farklı şekillerde ifade edilmesine sebep olmuştur. Aksiyon Resmi olarak bahsi geçen anlayışın en bilinen temsilcisi Jackson Pollock olmuştur. Fakat bu anlayışa katılan farklı sanatçılar da vardır. Bunlar Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell'dir. İleri aşamalarda sanatçıların üslupları hakkında detaylı bilgi verilecek olsa da kısaca aksiyonlarını tanımlamak gerekirse; Jackson Pollock yere serdiği tuval bezleri üzerine boya tenekelerinden akıttığı boyalar ile dokular oluşturmuştur. Willem de Kooning resimlerinde aksiyonu fırça darbeleriyle gerçekleştirmiştir. Franz Kline beyaz zeminler üzerine kesik uçlu veya oval fırça darbeleri ile hareketi sağlamıştır. Robert Motherwell ise yaşamdan kesitleri resimlerine lekesel uygulamalarla aktarmıştır. (Karabaş ve Yıldız, 2016, s.353).

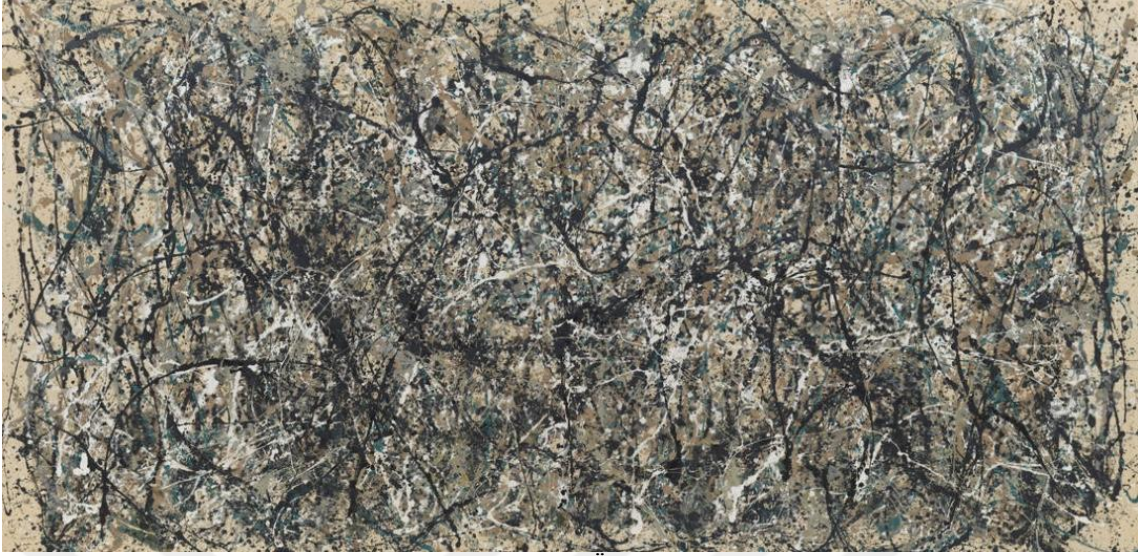
Aksiyon resmi, üretim aşamasında yoğun fiziksel hareketlerle güçlü fırça darbeleri, damlatma ve sıçratılan boyaların spontane uygulamalarıdır. Aksiyon resmine Amerikalı bir ressam olan Jackson Pollock'tan (1912-56) başlamak doğru olacaktır. Soyut dışavurumculuğun en önemli isimlerinden olmuştur. Eğitimi 1930 yılında New York Art Students League'de tamamlayan Jackson Pollock, Thomas Hart Benton'nın öğrencisi olmuştur. O dönem içerisinde hocasının ve benzer yerel ressamların etkisinde kalmıştır. Bu dönemde yaptığı resimler Pollock'un ilk dönem resimleri olmuştur. Sonrasında ise psikanalistlerden gördüğü terapinin etkisinde kalmış, bilinçaltı kavramı ve sürrealizm akımı ile ilgilenmiştir. 1930'lu yılların başında Federal Sanat Projesinde yer almıştır. 1940 ve sonrasında soyutlamalara yönelen Pollock zaman içinde akıtmalardan oluşan soyut resimler yapmaya başlamıştır. Performans sanatının da temsilcisi olan sanatçı (Görsel-10) yere serdiği tuval bezlerine delikler açtığı teneke kutulardan boyalar akıtarak dokular oluşturmuş aynı zamanda ritmik boya sıçratmaları kullanarak resimlerini meydana getirmiştir. Böylelikle kendini temsil eden bir üslup oluşturmuştur. Eserlerine rastgele tanımlı yerine ritmik tanımlı kullanılmıştır. Pollock geleneksel resimden kopmuş, soyut

dışavurumculuğun bütüncül etkisinden yararlanmıştır. Resimlerinde uyguladığı bu tekniğin yeni ve farklı olması sebebi ile pek çok olumlu-olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat Clement Greenberg ve Harold Rosenberd gibi eleştirmenler Pollock’a destek vermiştir. Zaman içinde Amerika’nın en ünlü ressamı olan sanatçı, geleneksel resmin prangalarından kurtulmuş ve kendi kuşağına yeni bir kapı aralamış bir figür olarak anılmıştır (Antmen, 2008, s.154).

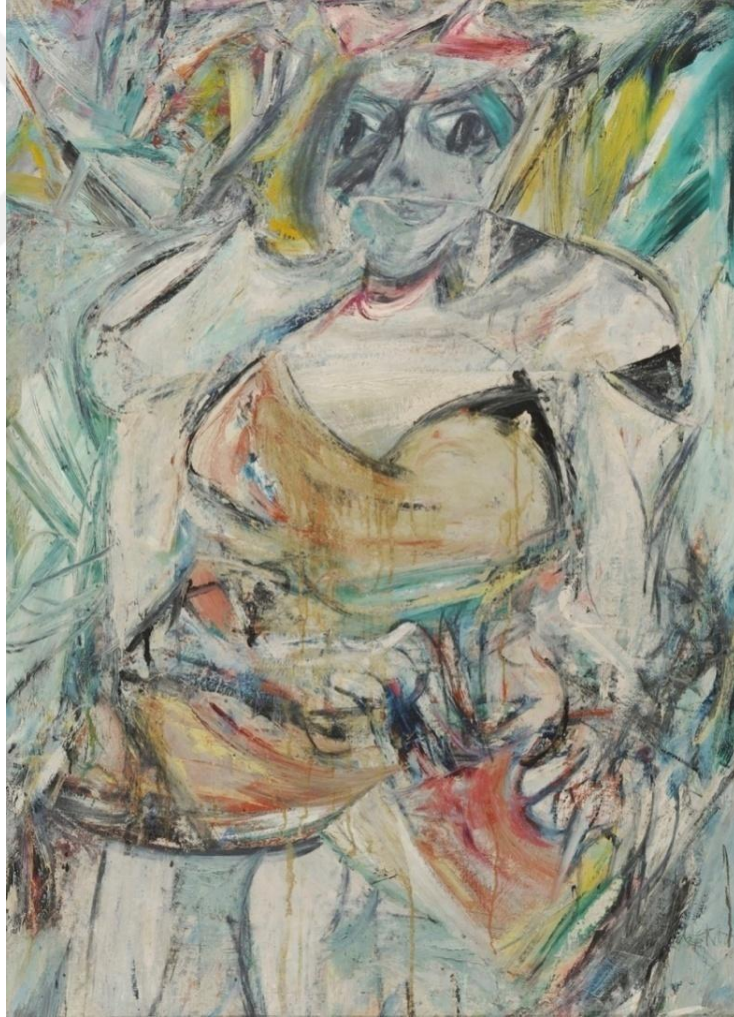


Görsel-10: Jackson Pollock (Sanal, “2020”).

Leyla Varlık Şentürk analitik resim çözümlemeleri adlı kitabında Pollock’un sanatını (Görsel-11) şu şekilde ifade etmiştir; “Pollock, De Kooning, Kline çalışmalarında 20. yy. ortalarındaki Amerika’nın iç didişmelerini, bunalımlarını yansıttılar. Pollock, kıvrımlı, bükümlü bir ritim izleyerek boyayı tuvale aktardı. Sonunda çıkacak resmi kestirmek imkânsızdı ve bunu kendisi de biliyordu. Onun yöntemine göre boyanın çizdiği her çizgi bir sonrakini etkileyecek bir karardı” (Şentürk, 2016, s.164).



Görsel-11: Jackson Pollock, Numara 31, 1950, T.Ü.Y.B, 269.5 x 530,8 cm (Sanal “2020”).



Görsel-12: Willem De Kooning, Kadın 02, T.Ü.Y.B, 1952, 109.3 x 149.9 cm (Sanal “2020”).

Eylem resmi'nin önemli isimlerinden biri de Willem De Kooning'tir. Soyut ve figüratif sanatı aynı anda kullanan soyut dışavurumcu Hollandalı sanatçı Willem De Kooning de Pollock gibi soyut ekspresyonizmin Aksiyon Resmi alanının öncülerinden kabul edilir. Pollock'tan farklı olarak De Kooning resimsel eylemini fırça darbeleriyle gerçekleştirir (Aktaran: Karabaş Avşar ve Polat, 2016, s.45; Lynton, 2009, s.238).

De Kooning'in stilinin gelişmesinde, Pablo Picasso ve Aschile Gorky gibi iki önemli sanatçının etkili olduğu düşünülür. Avrupa resim geleneğinin etkileri fark edilen eserleri soyut görünüme sahip ve kışkırtıcıdır (Karabaş Avşar ve Polat, 2016, s.45).

De Kooning'e göre: "Soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir". Ressamın, yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıktığında, bunları yok etmeye çalışmakla kendine kötülük edecektir. De Kooning'in fırçası (Görsel-12); ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimiyle meşguldü. Fırçanın bu benzettikleri ve onlarla değişebilen, çarpıtılabilen yapı tüm olarak ele alındığında 'biçim' hem güvenilir hem de aşırı özgürlüğün bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Gerçek ve bütünüyle soyutlaşan resim, salt ressamın bıraktığı bir ize, adeta onun imzasına dönüşmüştür (Kayapınar, 2013, s.78).

Bir diğer sanatçı olan Franz Kline, kendine özgü tek renkli resimleriyle (Görsel-13) tanınan Amerikalı bir soyut ekspresyonisttir. Beyaz tuvalerde siyah fırça darbeleri kullanan Kline, kuşağının diğer sanatçılarından farklı, hesaplanmış kompozisyonlar oluşturmuştur.

23 Mayıs 1910'da Wilkes-Barre, Pensilvanya'da doğan Kline, Boston Üniversitesi'nde resim ve 1930'larda Londra'daki Heatherley Güzel Sanatlar Okulu'nda illüstrasyon eğitimi almıştır. 1938'de New York'a taşındıktan sonra, onu soyutlama ile tanıştıran Willem de Kooning ile arkadaş olmuştur. Kline'in Nijinsky (1950) ve Mahoning gibi olgun çalışmaları (1956), agresif enerjik çizgilerle uygulanan kalın siyah ve beyaz boya katmanlarıyla karakterize edilir ("Sanal-3", 2020).

Kendine özgü monokromatik resimleriyle bilinen Amerikalı soyut ekspresyonist Franz Kline, büyük boyutlu tuvalerde beyaz üzerine siyah boyalı fırça darbeleriyle planlanmış kompozisyonlar oluşturarak kendi kuşağının diğer sanatçılarından ayrılır. Franz Kline'ı akranlarından ayrı kılan çocukluğundaki yaşantıların bilinçaltında yer ettiği izlerin resimsel olarak yansımalarıdır (Işık, 2019, s.129).

Hızla hareket eden trenleri izlemekten hoşlanan küçük bir çocuk olarak Kline gelecekte, hız ve hareketin çağrışımsal izlenimlerinin yarattığı duygulardan kalan izleri ileride sanatsal kişiliğinde adından söz ettirecek ve resimlerinde özgün bir yer tutacak şekilde yansıtacaktır (Aktaran: Işık, 2019, s.129; Fineberg, 2014, s.38).



Görsel-13: Franz Kline, Numara 2, 1954, T.Ü.Y.B, 204,3 x 271,8 cm (Sanal “2020”).

Eylem Resmi sanatçılarından önemli isimlerinden biri de Robert Motherwell'dir. Sanatçı yalnızca resimleriyle değil aynı zamanda yazar, sanat tarihçisi ve eğitimci kişiliği ile döneme damga vurmuştur.

Robert Motherwell, diğer soyut dışavurumculardan toplumsal ve siyasal olaylara hassasiyet göstermesi ve çalışmalarında bu meselelere göndermeler yapıyor olması ile farklılık göstermektedir. Sanat hayatının, en önemli ve en tanınmış çalışmaları olarak değerlendirilebilecek “Elegy to the Spanish Republic” (İspanyol Cumhuriyeti’ne Ağıt) isimli serisi, Motherwell’in sosyal duyarlılığının göstergesi olarak örnek verilebilir. Sanatçı, bu çalışmalarının, 1940 yılından başlayarak 30 yıl süresince, 150 dolayında çeşitlemesini oluşturmuştur (Kınacı, 2008, s.55).



Görsel-14: Robert Motherwell, Lirik Suiti, 1965, K.Ü. Mürekkep, 23 x 28.2 cm (Sanal “2020”).

1960’larda Motherwell, çalışmalarında, soyut dışavurumculuk akımına özgü hareketli, dinamik fırça vuruşlarının yanında, o yıllarda yeni ortaya çıkmakta olan “Renk Alanı Resmi” eğiliminin kendine özgü geniş renk alanlarına yer vermeye başlamıştır. O güne değin çalışmalarında siyah ve beyaz baş aktörler konumunda iken, bu çalışmalar, onun giderek Renk Alanı Resmi kapsamında değerlendirilecek, renge dayalı çalışmalar (Görsel-14) üretmesine yol açmıştır. “Open” (Açık) serisi,

Motherwell'in Renk Alanı Resmi doğrultusunda ürettiği çalışmalara en güzel örnekleri oluşturmaktadır (Kınacı, 2008, s.56).

Aksiyon Resmi'nin devamında gelişen Renk Alanı Resmi, Greenberg'in sonradan kullandığı bir terim olarak Geç-Resimsel Soyutlama, 1950'lerde Mark Rothko, Barnett Newmann ve Clyfford Still gibi soyut dışavurumcu ressamaları tanımlamak için kullanılmıştır ("Sanal-4", 2020).

Soyut Dışavurumculuk'un aksiyon resmi ile özdeşleşen ilk yarısı Franz Kline'in (1910-1962) ölümü ile sınırlandırılır. Bu bölüm yaklaşık 1940-1960 yılları arasını kapsar. Akımın ikinci yarısı ise renk alanı resmi olarak geçmektedir ve buna Post Painterly Abstraction adı verilir. Bu bağlamda Renk Alanı Resmini şu şekilde tanımlamak doğru olacaktır; Renk kullanımı ön planda dikkat çeker. Dokudan uzak, ince bir boya kullanımı mevcuttur. Yalın bir kompozisyon kişisel fırça vuruşlarından uzaklaştırılmıştır. Canlı renk kullanımı hakimdir. Eleştirmen Greenberg bu anlayışın sanatçıları için eserlerindeki renklerin belirli bir alanı doldurmaya yaramadığını, bağımsızlığını kazandığından bahsetmiştir. Renkler sınırlı ve boyalar her türlü kişisel fırça vuruşlarından uzaktır. Resimler tekdüze biçimde yayılmış renklerden oluşmuştur (Kavrakoğlu, 2015, s.1).

Renk Alanı ressamaları, rengi tek anlatım aracı olarak seçmişler ve çizginin dışavurumcu gücüne karşılık, rengin retina üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışmışlardır (Dalkıran, 2006, s.55).

Renk alanı resmi sanatçılarından Clifford Still resimlerini her türlü duygu, mitoloji veya inanç gibi kavramlardan arındırmıştır. Tuvallerinde titrek bir kayma hareketi andıran kompozisyon düzenlemeleri ile ön plana çıkmıştır. Bir diğer sanatçı Barnett Newman ise dikey çizgilerin yüzeyleri birbirinden ayıran sınırlı renkler kullanarak kompozisyonlarını oluşturmuştur. Ad Reinhardt ise modüler tuğla formlarını andıran yüzeyler düzenlemiştir. Mark Rothko'nun tuvallerinde ise ağırlıklı olarak tek renkli zeminler üzerine canlı renkler ile boyanmış dikdörtgenler dikkat çekmektedir. (Karabaş ve Yıldız, 2016, s.354).

1950’lerde Mark Rothko alanda uçuşabilen formlar keşfetmiştir. Böylelikle renk alanı resmi ilk olarak Mark Rothko’nun (1903-1970) resimlerinde şekillenmiştir. Mark Rothko tek renkten oluşan bir zemin üzerinde alanda var olan dikdörtgen formları (Görsel-15) ile resim üslubunu oluşturmuştur. Resimlerini yalın, anıtsal ve dingin olarak tanımlamıştır (Dalkıran, 2006, s.55).



Görsel-15: Mark Rothko, No. 5/ No. 22, 1950, T.Ü.Y.B, 272 x 297 cm (Sanal “2020”).

Sanatçının resimlerinde kullandığı canlı renge boyanmış, puslu ve keskin dış çizgileri olmayan dikdörtgenler hakimiyeti ele geçirmiştir. Rothko resim yapmaya başladığı dönemde sürrealist eserler denemiştir. Daha sonra Nietzsche ve Carl Jung’un kitaplarını okumaya başlamış ve bunun sonucunda bilinçaltı üzerine düşünmeye başlamıştır. İçinde bulunduğu zamanın koşulları, siyasi gelişmeler Rothko’yu farklı düşüncelere yönlendirmiştir. Rothko’ya göre geleneklerin izinden

gitmek yersiz ve sorumsuzca davranmaktan ibarettir. Rothko 1943'te New York Times'a yolladığı bir mektupta resmin bir konusunun olması gerektiğinin, konusu olmayan bir resmin iyi sayılamayacağını dile getirmiştir. Kendisini ve kendi ekolünde ilerleyenleri ifade ederken, karmaşık düşünceleri yalın bir biçimde ifade etmeyi tercih ettiklerini dile getirmiştir. Mark Rothko büyük sorulara cevap vermek istemiştir ve bunu resimlerinde konu edinmiştir. Resimleri zamanla giderek sadeleşmeye başlamıştır ve geometrik şekillere indirgemıştır. Resimlerin kullandığı renkleri duyguları açığa çıkaran tek bir araca dönüştürmek istemiştir.



Görsel-16: Clifford Still, No.1, 1947, T.Ü.Y.B, 149,9 x 174 cm (Sanal "2020").

Renk Alanı Resmi anlayışına hâkim sanatçılardan bir diğeri olan Clifford Still, resimlerinde özgün bir üslup yakalamıştır. Still'in resimleri (Görsel-17) incelendiğinde sanki boya, spatula ile sürülmüş ve titrek dokulu yüzeyler oluşturmuş

gibi bir etki yansıtmaktadır. Tuvallerinde kompozisyonları genellikle dikey pozisyonda konumlandırmıştır. Resimlerine bakıldığında ilk izlenim eskimişliği anımsatsa bile yer yer kullanılan renklerin canlılığı ters köşe oluşturmaktadır. Resimlerinin genel hakimiyeti koyu renkli keskin kontrastlardan oluşmaktadır. Sanatçı resimlerini değerlendirirken ölüm gibi derin konulu temalardan beslenmiştir (Karabaş ve Polat, 2016, s.49).

Bir diğer sanatçı olan Barnett Newman, resim ve renklerin temsili olmayan anlamlarına odaklanan keskin tuvallerin aksine, resimlerine daha fazla felsefi bir sınır getirmiştir (Gökdoğan, 2018, s.241).



Görsel-17: Barnett Newman, Kahraman Yüce İnsan, 1950-51, T.Ü.Y.B, 242,2 x 541,7 cm (Sanal “2020”).

Kahraman Yüce İnsan olarak çevrilen resim *Vir Heroicus Sublimis*, 95 x 213 inçlik boyutuyla, Newman’nın tamamlandığı zamanki en büyük resmidir. Ancak Newman daha geniş işler yapmaya devam etmiştir. Resimlerinde renklerin ve fermuarların izleyicilerini tamamen çevrelemesini amaçlamıştır. Başlangıçta görüldüğünden daha karmaşık olan bu parçada, Newman fermuarları dalgalı form ya da çeşitli şekillerde konumlandırarak merkezde mükemmel bir kare ve çevresinde asimetrik boşluklar oluşturmuştur. Kavramsal sanat ile ilgilenen sanatçı Mel Bochner, 1960’ların sonunda Modern Sanatlar Müzesi’nde karşılaştığı bu resim hakkında sanat eseri ile izleyici arasında yeni bir izlenim oluşturduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: “Resmin karşısında duran bir kadın tamamen kırmızı ile kaplıydı. İzleyici ile mekânı yaratan sanat eseri arasındaki boşluğu dolduran, resmin üzerine

yansıyan ışık olduğunu fark ettim ve resmin benliğinin yansıması, özne olarak resmin izleyiciye yansıdığı tamamen yeni bir deneyim kategorisiydi” (“Sanal-5”, 2009, s.1).

Diğer bir isim olan Ad Reinhardt Amerikan bir sanatçıdır. Soyut-geometrik anlayışla ürettiği resimlerinde (Görsel-18) Platoncu anlayış, doğu inançları ile sanat anlayışlarının yanı sıra soyut resim sanatçıları olan K. Maleviç, P. Mondrian’ın ve kübizmin etkisi görülmektedir. Başlangıçta kompozisyonlarındaki farklı renklere sahip tek renkli küçük geometrik biçimler süreç içinde yerini daha az renge ve daha geniş yüzeylere sahip renk alanlarına bırakmıştır (Şenol, 2018, s.1).



Görsel-18: Ad Reinhardt, Mavi, 1952, T.Ü.Y.B, 102 x 275 cm (Sanal “2020”).

Sonuç olarak kavramsal çerçeveyi oluşturan bu bölümde yapılan araştırma kapsamında görüldüğü üzere ağdaş Dünya Resim Sanatının gelişiminde birçok akım var olmuştur. Bu akımlardan olan Soyut Dışavurumculuk, konunun içeriği bakımından en yakın yaklaşımı sergilemektedir. Soyut Dışavurumculuk çatısı altında var olan Aksiyon Resmi ise araştırma konusunun spontane gelişen bölümünün özüne temel olmaktadır. Soyut Dışavurumcu sanat başlı başına ayrıntılı bir konu olması sebebiyle araştırma konusu yalnızca Kontrollü Spontane Yaklaşım sergilemiş sanatçıların incelenmesi yönünde olmuştur. Yapılan incelemeler asıl araştırma konusu olan “ağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” konusuna temel oluşturulması amacıyla verilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM

“Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” isimli araştırma konusu her ne kadar Türk Resminin 1950’den günümüze kadar olan bir zaman dilimi ile sınırlandırılmış olsa da konunun net olarak kavranabilmesi açısından Türk resminin hangi temeller üzerine kurulu olduğuna da kısaca değinmenin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Bu nedenle “Batılı Anlamda Türk Resminin Gelişimi” ve “1950’den Günümüze Türk Resminin Gelişimi ve Modernleşmesi” başlıkları altında Çağdaş Türk Resminin gelişimine kısaca değinilmiştir. Daha sonra ise araştırmanın asıl kısmını oluşturan “Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” başlığı altında Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhal Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu’nun kontrollü spontane yaklaşım görülen çalışma örnekler ele alınarak incelenmiştir.

3.1. Batılı Anlamda Türk Resminin Gelişimi

Osmanlı devletinin XVII. yüzyılın ikinci yarısında askeri ve ekonomik anlamda önemli sorunlar ile karşılaşması devleti gerilemeye sürüklemiştir. Gerileme dönemi ile devletin yeniden güçlendirilmesi adına yapılan yenileşme hareketleri, son zamanlarda kaybedilen savaşların yıkımı ile zorunlu hale gelmiştir. Değişime, askeri alanlarda müdahale ile başlanmış daha sonra siyasi, ekonomik, sanat ve eğitim gibi alanlar da yenileşmeye dahil edilmiştir (Göktaş, 2009, s.1).

Türk resminin seyrini değiştiren durumun, batılılaşma olarak ifade edilmesi, geleneğin yerine batı sanat akımlarının denenmeye başlanıldığı dönem Osmanlı dönemine kadar dayanır fakat bu değişim yalnızca resim alanında olmamıştır. Osmanlı’nın son dönemlerinde padişahlar tarafından batıya gönderilen elçiler oradaki yaşam tarzının tamamen öğrenilmesi için görevlendirilmiştir. Lale Devri (1718-1730) ile başlayan batıya olan merak sonraki dönemlerde de sürmüştür.

Yenileşme adına başlayan değişimler içerisinde Türk resim sanatının da etkilendiği görülmüştür. Toplumsal ve kültürel yönde gerçekleşen değişimler zaman

ile Türk resmini Batı resmine yöneltmiştir. Değişimin başlangıcı III. Selim döneminde Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Mühendishane-i Berri Hümayunun programlarına resim derslerinin eklenmesi ile olmuştur. Böylelikle Türk resminde adları çokça anılan asker ressamı bu mühendishanelerde yetişmiştir. Bu okullarda verilen resim derslerinde Batı resmi öğretilmiş, böylelikle Batı tarzında resim yapan önemli ressamı yetişmiştir.

Mühendishanelerde batı üslubunda resmin temeli atılmış, Harbiye mekteplerinde ise karakalem ve yağlıboya çalışmaları sürdürülmüştür. Batılı anlamda çalışan Türk resim sanatının ilk temsilcileri; Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, İbrahim Paşa, Süleyman Seyyit, Servili Ahmet Emin, Hüseyin Zekai Paşa, Tevfik Paşa'dır (Berk ve Özsezgin, 1983, s.13).

1835'te başarılı olan öğrencilerin (II. Mahmut dönemi) Avrupa'ya gönderilmeleriyle asker ressamıların batı ile olan etkileşimi devam etmiştir. Bu dönemde çalışmalarını sürdüren Asker Ressamı Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılardan en etkin olanları; Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ve Şeker Ahmet Paşadır. Sanatçılardan Şeker Ahmet Paşa 1873 yılında İstanbul'da "Sergi-i Osmani" adı altında ilk resim sergisini açarak, yapılan çalışmaların ilk defa Türk seyircisiyle buluşmasını sağlamıştır (Aktaran: Dalkıran, 2006, s.65; Kalaycı,1998).

1864-1871 yılları arasında Paris'te eğitim gören, oradaki resmi Salon sergilerini izleyen, hatta 1869 ve 1870 yılında gerçekleştirilen Salon'lara resimleri kabul edilen Şeker Ahmet Paşa, 1871 yılında Türkiye'ye döner dönmez Paris Salonu'na benzer bir serginin hazırlıklarına başlamıştır. Şeker Ahmet Paşa, Osmanlı devlet tarafından yurtdışında sanat eğitimi görmesi için gönderilen ikinci kuşak ressamı arasındadır; Paris'te bulunduğu süre içinde Boulanger ve Gerôme gibi akademik ressamıların atölyelerinde Batı resminin temel ölçütlerini öğrenmiş, öğrendikleri temelinde manzara ve natürmortlar üretmiştir. Şeker Ahmet Paşa, sonraki yıllarda sanat eğitiminin sivil bir yapıya bürünmesi yolunda atılan en önemli adım olan Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşunda 1882 yılında Osman Hamdi Bey

ile (İstanbul 1842-İstanbul 1910) birlikte görev almıştır (Aktaran: Antmen, 2005, s.2; Tansuğ, 1997, s.32-33).

II.Abdülhamit ise 1882 yılında güzel sanatlar alanında eğitim vermek üzere Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurarak başına Osman Hamdi Bey'i tayin etmiştir. Böylelikle Osmanlı Devleti'nin ilk güzel sanatlar okulu kurulmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulurken Paris Güzel Sanatlar Okulu (Ecole Des Beaux-Art)'nu örnek alınmıştır ("Sanal-6", 2020, s.1).

Devam eden süreçte gerçekleşen sergi etkinliklerinde yabancı kökenli sanatçıların çoğunlukta olması sebebiyle sanatsal yaklaşımlar toplum içinde yabancı bir unsur olarak kalmış, gereken ilgiyi görememiştir. 1908 yılında "Osmanlı devletinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamlarının geleceklerini sağlama koşullarının tamamlanması" amacıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşu ise, Batı kökenli bu yabancı unsurun toplumsal düzeyde kabul görmesi yolunda atılan önemli bir adımdır. Cemiyetin kurulması ile sanat bireysel olmaktan çıkmış, topluluğun kurduğu bir harekete dönüşmüştür. Bu sebeple Türk resminde oldukça önemli bir değişimin başlangıcı olmuştur. Cemiyet 1911 ve 1914 yılları arasında bir dergi çıkarmış ve toplamda on sekiz sayı yayınlamıştır. Dergi yazarları arasında Sami Yetik, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut gibi sanatçılar bulunmaktadır. Cemiyetin en önemli etkisi ise, 1916 yılından başlayarak 35 yıl boyunca sürdürülen Galatasaray Sergilerini örgütlemiş olmasıdır. Galatasaray Sergileri, Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinde önemli bir sanatçı gruplaşması olarak dikkat çeken ve yurtdışına gönderilen üçüncü kuşak resamlardan oluşan 1914 Kuşağı'nın kurumsallaşmasını sağlayan başlıca etkinliktir (Antmen, 2005, s.2).

İsmini İbrahim Çallı'da alan bu grup "1914 (Çallı Kuşağı) Kuşağı" (İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran) adı ile anılmışlardır. Batılılaşma heyecanının gündelik hayatta da yerini almaya başladığı bu dönemde Çallı Kuşağı sanatçılarıyla birlikte Türk resmine manzara, natürmort, portre, figür, nü gibi konular girmiştir (Dalkıran, 2006: 67). Çallı kuşağı resimlerinde izlenimci bir yaklaşım sergilemişlerdir. Birinci Dünya Savaşı sebebiyle yurda dönen sanatçılar Fransa'da henüz yeni olan kübizm ya da

orfizme ilgi duymamış olup, güncelliğini yitirmiş empresyonizme ilgi göstermişlerdir. Bunun sebebi oldukça doğaldır. Türkiye’de resim ve heykelin bizzat kendisinin bir yenileşme adımı olarak görüldüğü bir ortam içinde çıplak gibi türlerin denendiği, teknik anlamda oldukça serbest ve duyumsal bir yaklaşımı benimseyen resimlerin sergilenmesi bile ileri bir adım sayılmıştır (Antmen, 2005, s.3).

Cumhuriyet ilan edilmiş ve ülke ekonomik olarak zor şartlar altında olmasına rağmen yenileşme adına yurtdışına öğrenci gönderilmeye devam edilmiştir. 1924 yılında Maarif Vekâlet’inin açtığı sınavı kazanarak Avrupa’ya giden sanatçılar geri döndüklerinde yeni bir topluluk kurmuşlardır.

Yalnız Paris’ten değil, Almanya’nın sanat şehri Münih’ten 1928’de dönen genç sanatçılar “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adı altında toplanmışlardır. On beş kadar ressam ve heykeltıraşı bir araya getiren bu yeni sanat kurumu ilk sergisini Ankara’da Etnografya Müzesinde açmıştır. İkinci sergi İstanbul’da, Cağaloğlu’ndaki Türk Ocağı’nda açılmıştır. Bu serginin maksadını genç sanatçılar şöyle açıklamışlardır: “Memlekette sanat cereyanı ve meşherlerinin çoğalması ile halkın rağbetini celp etmek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak...” (Berk ve Özsezgin, 1983, s.45).

Bu grup sanatçıları ortak bir anlayış benimsememişlerdir. Farklı eğilimlerin bir arada bulunduğu bir sanat topluluğu niteliğindedir. Ekspresyonizm, Realizm ve Kübizm bu eğilimlerin başında gelir. Birliğin sanatçıları; Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Ahmet Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Refik Fazıl Ekipman, Şeref Akdik ve heykeltıraşlar Hadi Bara, Ratip Acudoğlu, Zühtü Müridoğlu’dur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin çabası birkaç yıl sürdükten sonra durmuştur. Bununla beraber, 1928 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sanatçılarının dağılması ve D Grubu’nun kurulmasına karşın, modern resmin temelini Türkiye’de atmış bulunmaktadır. Dağılan sadece birliktir, sanatçılar asıl kimliklerini, kişiliklerini ilerleyen yıllarda bulmuşlardır (Berk ve Özsezgin, 1983, s.52).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşundan birkaç yıl sonra, 1933 yılında D grubu adlı topluluk kurulmuştur. Bu grup modern sanatın çağa uygun biçimlerini ve Türk resim sanatının batılı anlamda gelişimini başlatmıştır. D grubunu oluşturan sanatçılar; Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'dur. Bir araya gelen altı genç sanatçı, Cihangir'de bulunan Yavuz apartmanında toplantılar yapmış ve bu yeni sanat eylemini gerçekleştirmiştir. Genç sanatçılar Türk resmini değerlendirirken elli yıllık bir gecikme söz konusu olduğundan bahsetmişlerdir. Bu durumu şu sözlerle ifade etmişlerdir:

“Yüzyılımızın başından beri Avrupa, plastik sanatlar alanına yeni görüş ve duyular, yeni teknikler getiren değişik eğilimlerin canlı sahnesi olmuştur. Soyut sanat yüzyılımızın başında Avrupa, Rusya ve Almanya'da doğmuş, kübizm, konstrüktivizm, sürrealizm, abstre görüşlerin çeşidi dünyaya yayılmıştı. Türk resminin XIX. Yüzyıl ortalarından 1928-1930'lara kadar bütün bu akımlara yabancı kalışı bir bakıma normal sayılabilir. Memleket, batı anlamındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktı. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu. Batı'da yüzyılların ürünü, sonucu olan eğilimlerin birden benimsenmesi, halka empoze edilmesi uygunsuz bir aktarış olacaktı. Ne var ki, Atatürk'ün önderliği ile batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının, gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekti” (Berk ve Özsezgin, 1983, s.70).

Altı genç sanatçı grubu oluşturan bu düşüncelerin birlikteliği ile bir araya gelmişlerdir. 1947 yılında yapılan sergiden sonra D grubu dağılmıştır. Grubun ayrılık sebebi herhangi bir anlaşmazlık olmamıştır. D grubu modern sanatın getirdiği akımları savunmuş olsa da sanatçıları tek bir akım altında toplanamamıştır. Grubun kuruluşundan sonra on beş yıl geçmiş ve sanatçılar artık kendi üsluplarında çalışıp gelişmek istemişlerdir. Türk resminin 1933 yılından bugüne soyut resim alanında gösterdiği başarılar, D grubunun bu kapıları aralaması sayesinde olmuştur (Berk ve Özsezgin, 1983, s.70).

3.2. 1950'den Günümüze Türk Resminin Gelişimi ve Modernleşme Süreci

Modern kelimesi veya modernizm deyimi çağdaş anlamında kullanılır ve bir zaman dilimi ile ilgilidir. Bu söyleyiş bir üslubu veya bir tekniği isimlendirmez. Bugün geçmişe bakıldığında bir Vasarely, bir Pollock, bir Viera da Silva ya da bir Hartung dururken Monet, Degas, Cezanne gibi sanatçılara modern demek kimsenin aklına gelmez. Bu sanatçılar klasisizmin ölmezliğinde var olmuşlardır. Modern ressamı eleştiren kimi yazarlar ise aynı tekrarlar içinde bulunan bir akademizmin batı resmini tekrarlamaktan öteye gidemediğini öne sürmüşlerdir. Fakat çağdaş olmak ile akademik tekrar arasında farklar vardır. 1928-1933 yıllarında başlayan modernizm hareketi, ilk etapta Avrupa eğilimlerine uymuş, fakat kısa süre zarfında kendine özgü bir anlatım biçimi bulmuştur. Tarz olarak modern sayılabilecek bu ressamlarımız, estetikleri bakımından Batılı, duygu ve icraları bakımından Türk'türler (Berk ve Özsegin, 1983, s.107-108).

Modern terimi kelime anlamına bakıldığında ise gününe uymak, çağcıl, çağdaş anlamında kullanılırken, modernizm yeniye ve yenileşerek değişmeye olan inancı temsil etmektedir. Cumhuriyet'in ilkeleri tam olarak bu iki kavramı içermektedir. Cumhuriyet ile birlikte öncelikle bir zihniyet değişikliği hedeflenmiş, kamu alanından başlayarak modern bir toplum inşa etme isteğiyle yola çıkılmıştır. Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de modernizm geçmişin sanat değerlerine karşı çıkışla başlar. Fakat Türkiye'nin sanat geçmişi batıya göre oldukça kısadır. Hali hazırda bulunan sanat ise zaten batı anlayışında resim yaptığı için bir anlamda modernidir. Sanatçının cesareti ve Cumhuriyet'e olan inancı ile birlikte Türkiye sanat ortamında dinamizm ve değişim isteği ortaya çıkmıştır. Böylelikle Türk resim sanatında modernleşme süreci başlamıştır (Germaner, 2007, s.3).

Türkiye'de sanat ve kültür yaşamının modern evrensel programlara yatkınlığı Osmanlı Dönemine kadar uzansa da aktif olduğu dönem 1950'li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer. Bu süre içerisinde sosyo-ekonomik yapıda görülen değişimler, düşünce ve yaşam tarzında yenilikler oluşturmuştur. İkinci Dünya Savaşı'na girilmemiş olmasına rağmen, savaş sonrası gelişmeler Türkiye'yi de etkilemiştir. Savaşın sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde, yapılan

işlerle bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup ve yaklaşımların ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır (Tansuğ, 1995, s.7).

Türkiye’de modern sanattan söz ederken Batı’da olduğu gibi birbirini izleyen boyasal ya da zihinsel akımların sürekliliğinden bahsedemeyiz. İtici gücünü XX. yüzyıl başında Fransa ve Almanya’daki özgün yorumlara ulaşan sanatçılardan, gruplardan, dolayısıyla bunların düşünce ve ifade farklılıklarından bulmuştur (Germaner, 2007, s.1).

Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri izleyen sanatçılar, Türkiye’de resim ve heykel sanatını hızla soyut akımların içine girdiği döneme dâhil etmişlerdir. Hâlbuki, Batı’da bulunan modern sanat akımları daha öncesinde uygulanarak deformasyon ilkesi denenmiştir. Fakat 1950 sonrasında sanatçılar sanat eğilimlerinde farklı arayışlara gitmişlerdir. Öncesinde farklı eğilimler doğrultusunda toplumsal içerikli resim üreten sanatçılar, bu dönem ile soyut sanatın destekçileri arasında olmuşlardır (Tansuğ, 1999, s.245).

1950’ler de Türkiye’de soyut sanata yönelik birdenbire ortaya çıkmamıştır. Bu oluşumun temelleri 1933’te Müstakiller ve D Grubu’yla, kübizm anlayışı içerisinde oluşturulmaya başlanmıştır. Kısaca Kübizm, soyut sanata geçişte bir tampon görevi görmüştür (Dalkıran, 2006, s.72).

Müstakiller ve D Grubu’nun içerisinde yetişmiş, bu grupların sanatsal deneyimlerini, birikimlerini hem yerel hem de evrensel görüşlerini harmanlayarak sanat hayatlarını oluşturan sanatçılardan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu ve Ali Hadi Bara gibi 1930’lardan başlayarak 1950 ve 1960’lı yıllar boyunca sanat ortamında moderni temsil etmişlerdir (Germaner, 2007, s.1).

Modernin temsili Türk resminde soyut yorumlar ile başlamıştır. Türk resmine soyut yorumlar ise, Yeniler Grubu altında toplanan sanatçıların yapıtlarıyla girmiştir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin müdürlüğüne atanan Burhan Toprak Akademiyi geliştirmiştir. Akademide orta ve yüksek şeklinde kademeli bir sanat

eğitimi verilmiştir. Kurulan bu akademiye Avrupa'dan ünlü sanat insanları getirilmiş ve bölümlerin başında görevlendirilmişlerdir. Resim bölümünün başına getirilen Leopold Levy Fransa'da, 1928 ve 1930 yılları arasında epey tanınmış bir ressamdır. Levy Fransa'nın güney görünümelerini resmeden bir ressamıdır fakat gravür sanatçısı olarak üne kavuşmuştur. Leopold Levy, çoğu modern sanat anlayışını desteklememiş ve eleştirmiştir. Bazılarının gelip geçici anlayışlar olduğu yönünde eleştirilerde bulunmuştur. Fakat aynı zamanda modern resmin savunucularından olmuştur. Levy'nin gerek çalışkanlığı, dürüstlüğü, gerekse yeteneği karşısında resim bölümü yeni öğrencilerle dolmuştur. Levy'nin atölyelerinde uyguladığı eğitim anlayışı zaman içerisinde etkilerini göstermiştir. Bu atölyede çalışan genç sanatçılardan birkaçı Yeniler grubunu kurmuş ve 1940 yılında sanat camiasına karışmışlardır. Bu sanatçılar; Nuri İyem, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Selim Turan, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Nejat Arod Arad, Turgut Atalay, Haşmet Akal'dır. Bu atölyede eğitim almamış olmasına rağmen Abidin Dino'da bu grupta ve sergilerinde yer almıştır (Berk ve Özsezgin, 1983, s.71-72).

Çok sayıda sergi açan Yeniler grubunun sergilerinde fırıncılar, köprü altı çocukları, meyhaneler, pazarlar, genelev kadınları gibi daha önce pek değinilmemiş konular gündeme gelmiş, D grubunun biçimciliğinin sanat izleyicisi üzerinde yarattığı tepkiye karşılık, yenilikçi olmayan biçimsel üsluplarla, toplumla yakın bir bağ kurmak arzusu sergilenmiştir (Antmen, 2005, s.12).

Yeniler, sanat görüşü bakımından, belli bir çizgide toplanmışlardır. Onlara göre sanat, toplumun sorunları ile yakından ilgilenmeli, yaşantıyı yansıtmalı, halkın günlük hayatının, sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır. D grubunun bu bakımdan hiç katkıda bulunmadığını, Avrupa sanat eğilim ve tekniklerini memleketimize aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürmüşlerdir (Berk ve Özsezgin, 1983, s.73).

Türk resim sanatı içerisinde, 1950'li yılların başlarına kadar müdahale eden sanatçılar batılılaşma hareketinin devamında gelişen ve oluşan topluluklarla ilgili ressamlardır. Kimi ressamlar ise belli bir topluluğa katılmamış, özgür çalışmıştır.

1950’li yıllar da ki özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına, Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri, günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir. Türkiye’de resim ve heykel alanında hızla soyut akımların içine girildiği dönem, bu dönem olmuştur. 1950’lerde, soyuta yaklaşımın Türkiye’deki en cesaretli örneği Ferruh Başağa’nın 1949 tarihinde Devlet Resim Heykel Sergisinde birincilik ödülü alan “*Aşk*” adlı eseri ile başlamıştır. Daha sonrasında, “...Türkiye’de ilk soyut resim sergisi olan, 1953 yılında Ankara’da Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın birlikte açmış oldukları sergi...(Baraz,1998)” ile devam etmiştir. 1949 yılında Ferruh Başağa’nın *Aşk* adlı eseri, 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde birincilik ödülüne layık görülmüştür. Bu ödül ile Türk sanat tarihi için soyut resim artık resmen kabul görmüştür (Dalkıran, 2006, s.72).

1950’lilerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaniteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları değerleri yönünde çözümler aramışlardır. 1950-60 arası, bazı genç sanatçıların resimlerini, yarı Batı kaynaklarına, yarı yerli kaynaklara dayanarak, gerçeküstücü bir yaklaşıma bağlandıkları dikkati çekmektedir (Tansuğ, 1999, s.247-248).

Bu bağlamda 1960’lı yıllarda resim alanında adı geçmiş sanatçıları dört başlık altında toparlamak uygun olacaktır:

1. Boğaziçi manzaraları geleneğini sürdürenler,
- 2.Belirli bir çerçevede doğaya bağlı kalmış fakat nesneleri Batılı üsluba göre soyutlayanlar,
- 3.Doğaya kişisel yorum katanlar ve bir üsluba ulaşma belirtisi gösterenler,
- 4.Genel bir niteleme ile “Nonfigüratifler”,

Söz konusu başlıklar Türk resim sanatının gidişatını göstermektedir (Berk ve Özsezgin, 1983, s.84).

Türk sanatının 1960 sonrası gelişim çizgisine bakıldığında, Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Heykel Müzesi, Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Güzel Sanatlar Galerisi gibi devlete bağlı resmî kurumların ötesinde bir varlık kazanmaya çalışan daha bağımsız sanatsal çabaların ve bu çabalar içinde Celal Esad Arseven'in deyimiyle “vazifelerini yapabilmek için evvela yaşayabilmesi” gereken sanatçıların yeni arayışlarıyla karşı karşıya kalınır. Celal Esad Arseven'in bahsettiği durum sanatçıların haletinin bir cümlelik özetidir. Sanatçının sanatını icra edebilmesi için her şeyden önce paraya ihtiyacı olduğunu ve devletin bu konuda sanatçıya sahip çıkmadığını karamsar bir tablo çizerek kaleme almıştır (Antmen, 2005, s.16-17).

1970'li yıllarda bir yanda resmi kanalda Kültür Bakanlığı gibi girişimlerin sonuçlandığı görülürken, öte yanda sanat ortamının daha özerk girişimlerinin adımları da atılmaya başlanmıştır. Çok sayıda sanatçının katıldığı toplu sergiler bu dönemde Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne bir alternatif oluşturmuş, sanat ortamına katılan galerilerle sanatçıların önündeki seçenekler çoğalmaya başlamıştır. Türkiye'de özellikle 1980 sonrasında hareketli bir sanat ortamı oluşmuştur (Antmen, 2005, s.18).

Günümüz Türkiye'sinde resim sanatını ve sanatçısını soyut sanat içinde değerlendirirken, belirli fikirler veya eğilimler çerçevesinde nitelendirmek çok zor olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin de olduğu görülmektedir. 1970'lerden sonra sanatçıların sayısındaki artışta göz önüne alındığında sanatsal üsluplar, profesyonel veya amatör sanatçılar ve sayıları her gün artan sanat galerilerinin farklı tutumları ile sanatçıların sergileme isteği de birleşince, günümüzün sanat ortamındaki karışıklığın sebepleri de açıkça anlaşılır olmaktadır. Bu gelişmeler Türkiye sanat ortamının hareketli bir sanat ortamına dönüştüğünü göstermektedir (Aktaran: Dalkıran, 2006, s.78; Ersoy, 1998: sy).

Bundan sonraki bölümde araştırma kapsamında konunun özünü oluşturacak olan Türk resminde soyut dışavurumcu sanat anlayışı içerisinde görülen “Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” başlığı ele alınmıştır.

3.3. Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Modernin önemli temsillerinden biri olan soyut sanat 1950'lerden başlayarak Türkiye'de kendini göstermiş hem resim hem heykel alanında denenmiştir. “Abstre”, “enformel”, “mücerret”, “nonfigüratif”, “soyut”, “soyutlama” sözcüklerinin bir kavram kargaşası içinde kullanıldığı bu yıllarda soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir (Germaner, 2007, s.8).

1954 yılı Türkiye'de soyut sanat adına önemli bir tarih olmuştur. 1954 yılında Uluslararası Eleştirmenler Derneği'nin (AICA) İstanbul'da yapılan kongresi nedeniyle Yapı Kredi Bankası'nca düzenlenen “İş ve İstihsal” konulu resim yarışması Türk sanatında modern simgeleyen geç kübist biçimlendirmelerin yerini soyuta bıraktığını gösteren önemli bir dönüm noktasıdır. Herbert Read, Lionello Venturi, Paul Fierens gibi dünyaca ünlü sanat tarihçilerinden oluşan uluslararası jürinin Aliye Berger'in resmini birinci seçmesi soyut sanatın öne çıkmasını sağlamıştır. Yarışmaya katılan akademi hocaları ağırlıklı olarak Anadolu insanını geometrik kübist tarzda betimlemişlerdir. Aliye Berger ise “*İstihsal*” adlı çalışmasında dinamik, renkçi ve öznel bir kompozisyon uygulamış ve birinci seçilmiştir. Bu durum modern sanat üzerinde egemenliği olan Akademi'nin sarsılması açısından iz bırakmış ve nesnel kübist resimler karşısında “soyut dışavurumcu” anlayışın modern kabul edildiğinin göstergesi olmuştur (Germaner, 2007, s.7).



Görsel-19: Aliye Berger, Güneşin Doğuşu, 1954 (“Sanal”, 2021).

1960'lı yılların resimlerinde devingenliği, ritim, renk ve dinamik fırça vuruşlarıyla sağlayan; boya akıtmalarına, dokusal etkilere yer veren soyut dışavurumcu anlayışın benimsendiği gözlemlenmektedir. Soyut dışavurumculuk 'un erken örneklerini; Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Zeki Faik İzer gibi sanatçılar vermiştir (Germaner, 2007, s.9).

Günümüz Türk resminde çoğu ressamın yapıtında soyut dışavurumcu yaklaşımlara ait birçok unsuru görmek mümkündür. Ancak soyut dışavurumculuk alanında görülen kontrollü spontane yaklaşımlara ait bu imgelerin, sanatçıların bazılarının çalışmalarında plastik bir ifade aracı olarak ön plana çıktığı gözlemlenmiştir.

Yapılan araştırma sonucunda Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhal Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu, Gülten İmamoğlu'nun çalışmalarında kontrollü spontane yaklaşım görülen eser örnekleri ile sınırlıdır. Bu kapsamda çağdaş Türk resminin gelişim ve değişimine ait sürece daha uygun olacağı düşünüldüğünden tez konusu içerisinde ele alınan sanatçıların yaş düzeyleri dikkate alınmış ve eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılarak inceleme ve değerlendirmeler yapılmıştır.

3.1.1. Ekrem Kahraman'ının Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Ekrem Kahraman'ın Çukurova'yı temsilen kullandığı sonsuz yeryüzü görüntüsü son dönem resimlerinde genel ortak bir mekâna dönüşürken sanatçının ifade etmek istediği aslında kendi dünyasında oluşan kurgudur. Bu kurguyu somutlaştırdığı imgelerle birleştirerek resimlerinde kendi atmosferini oluşturmuştur. Kullandığı imgelerle birlikte resimlerinde insanlar olmadan onların varlığını ifade eden eşyalar resmetmiştir. Genel olarak hareket ve dinginliğin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Kahraman'ın resimleri ile ilgili bir eleştiride şöyle bir yorumda bulunulmuştur: “Kahraman'ın resimleri topraktan gelir; toprağın doğurgan enerjisinden ve sürekliliğinden doğar. Fakat orada kalmayıp gökyüzü ile toprak (yer) arasında devinir durur” (Boyacı, 2009, s.1).

Resimlerinde genelde zemini yer olarak belirleyen ve bazen buğulu bazen de net bir şekilde kullandığı ufuk çizgisi ile gökyüzü ve yeryüzü ayrımını seyirciye sunmaktadır. “Sesli Sinyal” adlı resminde (Görsel-21) ufuk çizgisi belli belirsiz bir görünüm şeklindedir. Sanatçı resmin zeminini oluştururken kontrast renkler tercih etmiştir. Zemin üzerine oluşturduğu spontane lekeler ise resimde hareketi ve dengeyi sağlamıştır. Spontane oluşmuş bu lekeler yer yer sık yer yer de seyrek konumdadır. Resimdeki renk armonisi ise kontrollü yaklaşımı temsil etmektedir. Fakat sanatçının kontrollü tarafından söz ederken yalnızca renkten söz etmek haksızlık olacaktır. Çünkü lekelerin dengeli dağılımı, kullandığı imgeler ve izdüşümler sanatçının eğitimi ve kontrolü altındadır. Resimlerinde kullandığı somut nesneler ile soyut zemini desteklemiştir.



Görsel-20: Ekrem Kahraman, Sesli Sinyal, 2014, T.Ü.Y.B, 132 x 132 cm, (“Sanal”, 2020).

Kahraman’a göre yenilenen sanat anlayışı tuallerde ifade biçimini değiştirerek somuttan soyuta bir yöneliş ile kendini bulmaya başlamıştır. Modern sanatla yenilenen bu yaklaşımlar, kavramsal ifade şekilleri, aksiyon resimleri veya soyut dışavurumlar, yazılı metinler gibi ifade biçimlerine dönüşmüştür. Yani bir bakıma artık yapıtlar, yalnızca plastik unsurların değerlendirilmesi ile değil, sanatçısının manifestosu ile bir bütün halinde yorumlanır olmuştur. Böylelikle yeni sanat bilinenin aksine artık hayatın her alanında kimliğini göstermektedir. Bu durum sanatın yeni bir dil, biçim, yol, yöntem ve anlam zenginliği içerisine girdiği ve olanaklarını çoğalttığına göstergesidir (Aktaran: Yöney, 2019, s.33; Kahraman, 1994, s.5).



Görsel-21: Ekrem Kahraman, Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 3, 2015, T.Ü.Y.B, 160x195 cm, (“Sanal”, 2020).

Kahraman’ın “Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 3” isimli (Görsel-21) bir diğer resimde ise kompozisyonun mor genelinde hâkim olan mor renk üzerine şeffaf bir şekilde oluşturulan lekeler mekânda doluluk hissi oluştururken aynı zamanda spontane şekiller de oluşturmuştur. Sol alt köşede koyu bir şekilde oluşturulan lekeler zemin algısı meydana getirmiştir. Resmin tamamında oluşan bu lekesele görünüm sanki uzaydan bakıldığında bir ay yüzeyi görüntüsünü andırarak çok

katmanlılık izlenimi vermektedir. İmgelerin kullanımında yuvarlak formlar yeryüzüne yakınken silindir formunda resmedilen cisimler diğerlerine göre daha fazla yükselmiştir. Sanatçı bu imgeler ile kompozisyonun lekesel yüzeyini birleştirerek resimde verilmek istenilen mesajı güçlendirmektedir.



Görsel-22: Ekrem Kahraman, Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 4, 2015, T.Ü.Y.B, 150x150cm, ("Sanal", 2020).

Sanatçının “Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 4” isimli (Görsel-22) çalışması ise çok sayıda katmandan oluşmaktadır. Kahraman katmanların her birinde farklı renk ve dokular kullanarak resimde derinlik algısı oluşturulmuştur. Yer yer renk öbekleri resmin odağını kendine çekmiştir. Kompozisyon açık ve sürekli hale getirilmiştir. Sanatçının dışavurumsal yaklaşımı ile imgelerin kullanımı ve izdüşümleri havada uçuşan nesne algısı oluşturmuştur. Katmanlarda kullanılan lekelerin oluşturduğu gelişigüzel şekiller, spontaneliği temsilen uygun örnekler olmuştur. Resmin genelinde hâkim, canlı ve parlak bir renk olarak tercih edilmiş olan turuncu volkanik bir patlamayı andırıyor gibidir. Patlamanın etkisi ile resmin bütününde bir sis, toz,

duman yayılmış hissi duyumsanmaktadır. Sanatçı farklı bir renk olarak resmin tek bir yerinde dört adet kırmızı daire formu kullanmıştır.

Sonuç olarak Ekrem Kahraman'ın araştırma kapsamında ele alınan eserlerinde kontrollü spontane yaklaşımlar görülmektedir. Genellikle resimlerinde mekân algısını soyut dışavurumsal uygulamalarla oluşturmuştur. Fakat yalnızca soyut değil aynı zamanda kullandığı somut imgelerle metaforik anlamda resimlerinde bir yerde insanların olduğuna dair mesajlar verdiği söylenebilir.

3.1.2. Habip Aydoğdu'nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçının temel eğitimi pedagoji üzerine olmasına rağmen sonradan aldığı sanat eğitimi ile çağdaş sanata yönelmiş ve bu alana katkıda bulunmuştur. Resimlerinde figüratif yorumlamaları zarif bir düzen içerisinde tutarken bir yandan da soyutlamalar gerçekleştirmiştir. Yüzeyler de kullandığı güçlü renkler resmin plastiği açısından oldukça çekici bir dil oluşturmuş fakat içerik olarak dram yoğunluğu yaşatmamıştır. Habip Aydoğdu'nun resimlerinde biçimler spontane özgünlüğü ile oluşurken herhangi bir mesaj yoğunluğu iletme çabası taşımamaktadır (Tansuğ, 2020, s.1).



Görsel-23: Habip Aydoğdu, İsimsiz, 1997, T.Ü.Y.B, 102x140 cm, ("Sanal", 2020).

Sanatçının “İsimsiz” adlı (Görsel-23) eseri ele alındığında, yüzey üzerinde görülen hareket, resmin merkezinde konumlandırılmış olup geriye kalan yüzeylerde kirli beyaz bir renk tercih edilerek resmin merkezindeki dinamizme karşı bir denge unsuru oluşturulmuştur. Kompozisyon yatay biçimde konumlandırılırken, resmi dikey biçimde iki parçaya bölen katana (Katana, kavisli, tek ağızlı iki elle tutulabilecek kadar uzun bir Japon kılıcı) formunu andıran imge resimde formlar arası bir bütünlük sağlamıştır. Resmin merkezinde ilk bakışta parlak bir mavi ve asi vaziyette konumlandırılmış siyah renk tonları göze çarpmaktadır. Merkezde bulunan lekese fırça darbeleri ile oluşturulmuş deforme hayvan figürleri dikkatli bakıldığında fark edilmektedir. Hareketi merkezde oluşturulan bu yapı sanatçının kendi dışavurumunu gösterdiği ve spontaneliği temsil eden uygun bir örnektir. Yer yer damlatma ve akıtma teknikleri uygulanmıştır. Resim genel itibari ile soyut görünümlü fakat yer yer somut imgelerde içermektedir. Sanatçı resimde lekeleri kontrol altına alarak aynı zamanda form bakımından da somut bir benzerliğe kavuşturmuştur. Yer yer kullanılan boya akıtmaları da spontaneliği desteklemektedir.



Görsel-24: Habip Aydoğdu, Haydarpaşa, 2010, T.Ü.A.B, 50x100 cm, (“Sanal”, 2020).

Sanatçının “Haydarpaşa” isimli iki tualin birleşmesiyle oluşturduğu eserinde (Görsel-24) sol kısımda kalan bölümde adeta bir katman zenginliği yaşanmaktadır. Bu durum yüzey üzerinde doğal bir doku oluşturmuştur. Sağ kısımda ise yer yer boya akıtmaları ve spontane fırça vuruşları ile hareketli bir yüzey elde edilmesine rağmen sanatçının genelde kullanıldığı beyaz renk ile hareketli alan rahatlatılmıştır. Sol kısımda yoğun bir siyah renk öbeği ön plana çıkmaktadır. Resimde yer yer

kullanılan yeşiller, sarılar sol kısmın yoğunluğunu sağ kısımda renklerle desteklemiş ve bir bütün sağlamıştır. Kontrollü spontane yaklaşım ise böylelikle resmin geneline yansımıştır. Habip Aydoğdu resimleri hakkında bir röportajında kendini şu şekilde ifade etmiştir;

“Benim bütün derdim resmin kendi kendisine yetmesi. Bunun içinde mümkün olduğunca öyküden ve anlatımdan hep kaçtım. Ama ister istemez ipuçları verdim. Tabii ki doğadan ve hayattan hareket ediyorum. Ama hayattan hareket ederken görünenlerden çıkış yapıyorum ama görünmeyenlerden de çıkış yapıyorum. Dünyada bilinenler var ama bilinmeyenleri de düşünüyorum. Sadece bugüne seslenmemeye çalışıyorum çünkü sanat sadece bugünü biçimleyen bir alan değil. Geleceği de biçimleyen bir alan. Zamana dirensin, kalsın, yıllara dirensin diye düşlediğim resimler bunlar. Onun da yolu, resmin öyküsünün de ötesinde kendine yetebilmesiyle mümkündür” (Karahaliloğlu, 2020, s.1).



Görsel-25: Habip Aydoğdu, Mülteci, 2015, T.Ü.A.B, 140x200 cm, (“Sanal”, 2020).

Habip Aydoğdu'nun Mülteci adlı (Görsel-25) eserinde ise sergilediği dışavurumcu tutum resmin geneline uzanan bir hareket katmıştır. Resimde çok katmanlılığın hâkim olması yüzeyde uygulanmış boya sıçratmalarının bir kısmını kapatmıştır. Resim genelinde üç renk göze çarpmaktadır. Başrolde kırmızı, destekleyici renkler olarak siyah ve beyaz kullanılmıştır. Tualin tam ortasında resminde odağını oluşturan kırmızı renk öbeği yatay konumda yerini almıştır. Bu resimde spontanelik, yalnızca kullanılan boyalar ile değil, fırça vuruşlarının gelişigüzel uygulamaları ile birer spontane anlayış örneği sayılabilir. Sanatçı resimde fırçanın tual üzerindeki spontane vuruşlarından yararlanarak, aynı zamanda leke-denge ilişkisini kurarak kontrol altına almıştır. Kırmızı rengin tam merkezde konumlanması resimde iki ayrı bölüm oluşturmuştur. Alt parçada sanatçı daha sakin bir tutum sergilerken üst parçada hareket yoğunluğu sergilemiştir. Bu iki yüzey birbiri arasında bir denge sağlarken ayrı ayrı incelendiğinde farklı iki parçanın oluşturduğu betimlemeler göze çarpmaktadır.

Resimlerinde çoğu zaman zemindeki lekeleri kapatarak yeni bir resim oluşturan sanatçı her aşamada dışavurumsal yaklaşımlar sergileyerek özünde ulaşmak istediği renkleri ön plana çıkarmaktadır. Genelde resimlerinin ana karakter rengi kırmızıyken, destekleyici yan renkler ise siyah ve beyaz olmaktadır. Resimleri çok katmanlı yapılardan oluşmaktadır ve genel görünümü itibari ile soyuttur. Resimlerini damlatma, akıtma yöntemleri ile destekleyen sanatçı kompozisyonlarına yer yer yazılar eklemiş ve anlam derinliği kazandırmıştır.

Sonuç olarak Habip Aydoğdu'nun araştırma kapsamında ele alınan eserlerinde kontrollü spontane yaklaşımlar sergilediği görülmüştür. Resimlerini soyut bir dille ifade eden sanatçı renkleri ile dikkatleri üzerine çekmektedir. Çağdaş sanat anlayışı ile oluşturduğu kompozisyonlarında bir anlatım yoğunluğu kaygısı taşımamaktadır. Resimlerini anlam yönünden daha çok şiir ve müzikle bağdaştırmış ve kullandığı kendine özgü renklerle ön plana çıkartmıştır.

3.1.3. Bünyamin Balamir'in Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Bünyamin Balamir'in resimlerini üretme serüveni üzerine çıktığı yolculuğu, Malatya'da öğretmenliği ile başlamış sonrasında ise Ankara'ya tayin olması ile devam etmiştir. Ankara'ya tayin olmasından kısa bir süre sonra Akademi'ye katılmış ve resimlerini bu çatı altında üretmeyi sürdürmüştür. Karakalem, kolajlar, karışık teknik ile oluşturduğu fantastik oluşumlar 1970'li yılların ortalarına kadar sürmüş sonrasında ise daha soyut çalışmalar üretmiştir. Soyut çalışmalarında tarihsel kaynaklardan esinlenmiş aynı zamanda modern imgeler ve klasik doğa imgelerini birleştirmiştir. Özellikle son on yıldır akrilik boya ile çalışan sanatçı resimlerini plastik yönden değerlendirirken şu sözleri aktarmıştır: “Akrilik ve yağlı boya ilişkisinde resimlerimde biraz daha spontane ve rastlantıları kullanarak renkleri yönlendiriyorum” (Çavuşoğlu, 2021, s.1). Resimlerini fantastik soyutlamalar olarak değerlendiren sanatçı kontrollü spontane yaklaşımlar sergileyerek oluşturduğu tuvallerini somut nesneler ile birleştirmektedir. Resimlerinde kelebek, keçi, kedi, boğa gibi sembolik nesne ve görüntüler seçmiş özellikle son dönem eserlerinde bunları bolca yansıtmıştır. Sanatçının resimlerinde Ankara'dan çeşitli izleri yansıtmakta ve Ankara keçisi, Ankara kedisi gibi sembolleri işlemektedir.



Görsel-26: Bünyamin Balamir, İsimli, 2015, T.Ü.Y.B, 150x200 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Sanatçının büyük işlerinden olan ve “İsimsiz” adlı (Görsel-26) eseri incelendiğinde katman katman uygulanmış kontrollü spontane uygulamalar dikkat çekmektedir. Sanatçı dikdörtgen biçimde kurguladığı tuvaline çok katmanlı bir uygulama yapmıştır. Yatay vaziyette konumlandırılmış olan tuvale ilk bakıldığında bir vadi görüntüsü göze çarpmaktadır. Vadiye konumlandırılmış ev silüetleri, Hitit boğaları, kelebekler yine öne planda görünmektedir. Resmin sağ tarafında vadinin üzerinde yatay vaziyette konumlandırılmış Türk bayrağı ve daha pek çok silüet birçok mesajı bir arada barındırıyor gibidir.



Görsel-27: Bünjamin Balamir, İsimsiz, 2019, T.Ü.Y.B, 50x50 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Balamir’in “İsimsiz” adlı (Görsel-27) eseri ele alındığında ise tuval seçiminde yuvarlak (daire) formlu tuval tercih ettiği görülen sanatçının kompozisyonun genelinde resmin genelinde canlı renklerin gücünden yararlanmış ve çalışmayı dikkat çekici hale getirmiştir. Resmin bütününde hâkim olan spontane biçimde oluşmuş lekeler, bir medcezir’i andırmaktadır. Okyanustaki suların çekilmiş haline benzeyen bu lekeler aynı zamanda birçok rengin bir arada kullanması ile gökkuşağını anımsatan bir görünüm sunmaktadır. Sanatçı resmin genelinde mor ağırlıklı renk tonları kullanmıştır. Tuvalin formuna uygun olarak kompozisyonu dairesel bir biçimde sunan sanatçı spontane oluşturduğu bu lekesel zemin üzerinde kelebek

siluetleri çalışmıştır. Balamir kullandığı kelebek figürlerini zamanı hissettiren bir doğa sembolü olarak resmetmiştir. Kelebeğin kısa bir ömrünün olması ve kanatlarında bulunan soyut sanat sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Sanatçı kullandığı her rengin farklı bir psikolojik anlam ve kişiliği olduğunu belirtmektedir. Balamir renklerin, kompozisyonlarının önemli bir kısmını oluşturduklarını ve kendi iç dünyasını renkler aracılığı ile resimlerine aktardığını söylemektedir (Çavuşoğlu, 2021, s.1).



Görsel-28: Bünyamin Balamir, İsimsiz, 2020, T.Ü.Y.B, 20x20 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Balamir'in yine "İsimsiz" adlı (Görsel-28) başka bir eseri ele alındığında; son dönem eserlerinden olan bu resim sanatçının bütün resimlerinde olduğu gibi renkleri ile ön plandadır. Kompozisyon kare bir tuval yüzeyine dikey biçimde kurulmuştur. Resme ilk bakıldığında merkezin biraz üzerinde konumlanmış üzüyle meşhur beyaz bir Ankara kedisi göze çarpmaktadır. Beyaz kedi sanki Ankara'nın inişli çıkışlı yerleşim yerlerindeki yüksek bir kaya parçasının üzerinde umursamaz bir tavırla aşağıyı seyrediyor gibidir. Bu duruş seyircide Ankara'nın görünümünü anımsatmaktadır. Resimlerini somut ile soyut ortasında kalan bir dil olarak

tanımlayan sanatçı bu dili fantastik soyutlama şeklinde adlandırmaktadır. Resmin en alt kısmında pembe ve sarı gibi parlak ve canlı renkler kullanılmıştır. Sanatçı bu renkleri kullanarak resme bir hareket, dinamizm katmıştır. Söz konusu renkler kaya parçasının altındaki magmayı andırıyor gibidir. Resmin sol ve sağ kenarlarında ise koyu mor ve koyu mavi renk tonlarının hakimiyeti dikkat çekmektedir. Bu kullanım sıcak ve soğuk renklerin yakaladığı güzel uyumu sergilemektedir. Resmin geneline yayılmış yuvarlak su damlacıklarını andıran formlar soyut kompozisyonu destekler vaziyette konumlandırılmıştır.

Sonuç olarak Bünyamin Balamir'in resimlerinin genelinde renklerin birbirleri ile olan mükemmel uyumu dikkat çekmektedir. Renklerin bu denli uyum içinde olan buluşmaları, sanatçının yıllar içinde edindiği tecrübe, deneyim ve bilginin ahenkli birleşimidir. Renklerin kullanımı konusunda sergilediği ustalık ile spontaneliğin bu kısmına müdahale etmiş olan sanatçı kontrollü ele geçirmiş ve resimlerini üretmiştir. Bu kapsamda sanatçının çalışmalarının kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

3.1.4. Zuhall Arda'nın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçı, rastlantısal bir kurgu ile oluşturduğu resimlerinde bir ifade dili olarak kullandığı imgeleri hayatının kırılma anı olarak nitelendirdiği bir kaza sonrasında yaşadığı değişimlere bağlamaktadır. Oluşan bu rastlantısal kurgular sanatçının kendini ifade etme biçimidir. Sanat yapısının başlangıcından olgunlaşmasına kadar geçen anı sancılı bir süreç olarak değerlendiren sanatçı, resimlerinde oluşan temaları ifade ederken bazen hedeflediği noktadan çok daha farklı yerlere gittiğinden bahsetmektedir. Bu tutumunu Marcel Duchamp'ın, “bir resme başlarken kurguladıklarınız resim bittiğinde çoğu zaman aynısı olmaz, bu nedenle resmi baştan özgür bırakmak daha iyi değil mi?” sözüyle desteklemektedir. Resimlerinde boyaları incelterek kullanmaktadır. Uyguladığı teknik ile sanatçı tarafından suluboya etkisi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Suluboya yöntemine benzer bir etki ile oluşmuş lekeler kontrollü spontane bir tutum içerisinde sanatçının ifade biçimini oluşturmuştur. Arda'nın eserlerinde bazen spontane lekeler içerisinde gerçekçi hayvan figürleri görülmektedir. Kartallar, atlar ve kelekler söz konusu

hayvanlardandır. Mistik bir atmosfer içinde bu resimler mavinin ağır bastığı sisli puslu gökyüzünü anımsatsa da aslında bakanın kendini nerede görmek isterse orada hayal edebileceği bir atmosferi mümkün kılmaktadır (Z. Arda ile kişisel iletişim, 16 Şubat 2021).



Görsel-29: Zuhale Arda, Atlar, 2017, T.Ü.K.T, 80 x 80 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Arda'nın "Atlar (Görsel-29) adlı çalışmasında resmin merkezinde bir patlamayı andıran renk hareketliliği görülmektedir. Resmin genelinde hâkim olan mavi renk tonları dikkat çekmektedir. Ufuk çizgisinin altında zemini andıran bir kurgu oluşturulmuş ve zemin üzerine somut imgeler olarak at silüetleri yerleştirilmiştir. Resimde somut imge olarak kullanılan atlar koşar vaziyettedir. Sanatçı kullandığı bu

imgeleri verdiği röportajlarda özgürlük ifadesi olarak kullandığından söz etmiştir (Küpçüoğlu, Hülya (Yapımcı), 12 Temmuz 2021, Kültür Sanat Sohbetleri (Youtube Programı). Youtube).



Görsel-30: Zuhall Arda, Geçmişten, 2019, T.Ü.K.T, 80 x 80 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Sanatçının “Geçmişten” (Görsel-30) adlı çalışmasında ise kompozisyonun tam merkezinde oluşmuş, adeta bir patlamayı anımsatan kurgu göze çarpmaktadır. Resmin alt sol ve üst sağ köşelerinde kapalı kompozisyon kullanılırken, diğer köşelerde ise açık kompozisyon uygulanmıştır. Üst sol köşede tercihen soğuk renkler kullanılmış olup bu renklerin spontane oluşturduğu lekeler birer yol görünümündedir. Alt sağ köşede ise sıcak renkler resme yeni bir dinamizm katmıştır. Sanatçının manifestosunda terim olarak sıklıkla bahsettiği rastlantısal ögeler resmin geneline hâkim olmuştur. Bu rastlantı salt kendiliğinden oluşmuş değildir. Sanatçı kendi deneyim ve birikimlerini birleştirerek rastlantısal ögeleri disipline edilmiş bir

biçimde tuvaline yansıtmıştır. Sanatçı kurguladığı bu resimlerde yaşamın rastlantısal gerçeğinden beslenmiştir. Bir saniye sonrasında yaşamda neler olacağını bilememek Arda'ya göre hayatın tamamen rastlantısal oluşmuş gerçeğidir.

Zuhal Arda resimleri için;

“Gerçekle, gerçek kavramının düşsel beraberliğinin ortadan kalktığı bir dünyamız var artık. Günümüzde gerçeğin sonsuz sayıda üretimi mümkün. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız yok, zira ideal gerçek yerine göstergeleri konulmuş bir gerçeklikten söz etmek mümkün. Gerçek, bir daha geri dönmek üzere bir ölüm değil, daha doğrusu ölmenin imkansızlaştığı (öldükten sonra dirilme) hayati bir işleve sahip görünüyor. Ölüme yazgılı insanoğlunun, yeniden başlangıçlar yapabilmesi aslında doğayı taklitten öte bir anlam taşır. Yaşam, ölüm sayesinde bir gizeme sahiptir. Ölüm ve yaşam diyalektiğinde kendi sonunu ya da yeniden başlangıcını kabullenen insan, bu sona çare olarak üretmeyi ortaya koyar” demektedir (Z. Arda ile kişisel iletişim, 16 Şubat 2021).



Görsel-31: Zuhal Arda, Kartallar, 2019, T.Ü.K.T, 70 x 70 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Sanatçının “Kartallar” (Görsel-31) adlı çalışmasında diğer iki resminden farklı bir biçimde realist olarak resmedilen bir kartal merkeze konumlandırılmış vaziyettedir. Sisli, puslu bir havayı andıran arka plandaki renkler, spontane biçimde oluşmuş formlar, kontrollü bir şekilde doğru renk ve uygulama ile sanatçının bilgi birikiminin aktarıldığı bir resme dönüşmüştür. Realist çalışılmış olan bu kartalın gerisinde kalan lekesel kartal silüetleri göze çarpmaktadır. Bir yağmur ya da fırtına anını andıran arka planda diğer kartalların görünümü belirsizleştirilmiştir. Ayrıca soyut olan arka fonda akıtmaya benzer formlar dikkat çekmektedir. Sanatçı her resminde olduğu gibi bu çalışmasında da rastlantısallığın doğasından yararlanmıştır.

Sonuç olarak Arda’nın resimlerinde mavinin her tonunun hakimiyeti göze çarpmaktadır. Rengin spontane bir şekilde suyla birleşerek oluşturduğu bu formlar içsel özgürlüğün hüküm sürdüğü alanlardır. Söz konusu özgür alanlara sanatçı tarafından yerleştirilen hayvan figürleri ise spontaneliğin kontrol altına alındığı biçimlerdir. Bu kapsamda sanatçının çalışmalarının kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

3.1.5. Bedri Baykam’ın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

1957 yılında dünyaya gelen sanatçının küçük yaşlarda sanat adına elde ettiği başarıları “harika çocuk” olarak tanınmasına sebep olmuştur. New York, Londra, Paris, Bern, Roma gibi şehirler olmak üzerinde dünyanın pek çok yerinde sergiler açmıştır. Çocuk yaşta resim yapmaya başlayan Bedri Baykam’ın, 1980’lerin başında gerçekleştirdiği çalışmaları, o dönemde belirli bir akım altında olmasa da yeni-dışavurumculuk akımı içinde değerlendirilebilir.

Bedri Baykam sanatını hız ve anıdalık olgularıyla beslediğinden, örneğin bir müzik performansının süresine sıkıştırılan resimleri düşünüldüğünde işlerinin maksimum derecede vurucu olmasına ve anında özümsemişine fırsat vermektedir. Bir duyular topluluğu ve deneyimin mevcudiyetiyle ilgili olan bu işler, aynı zamanda tüketmek hakkındadır. Oysa ölümlülük duygusu ölümsüzlükle ilgilidir, tüketmekle ilgili değildir. Bu nedenle bu durum ilişkilendirmekle açıklanabilir. Baykam’ın yeni resimleri görsel sanatın ayrıcalıklı tariflerinden biriyle yakından ilgilidir. Geleneğin

ve geçmiş işlerinin bilinciyle hareket eden yeni resimler, eskilerinin üzerine kapanmaktadır. Bu kapanma geçmiş işlere göndermelerle ve bir o kadar da önemli olarak, eski resimlerin üzerine yapılmasıyla oluşmaktadır. Bezin derinliklerinde kalan eskiler, tasarruftan ziyade yeni resimlerin gizli omurgasını ve tarihlerini kurmak üzere oradadır. Resimlerin çok katmanlılığı ise Baykam'ın işlerinde bir süredir karşılaşılmayan bir özelliği vurgulamaktadır. Yapılışları ve izlenimleri açısından zamana yayılmışlardır. Yani, zengin ilişkilendirmelere fırsat vermişlerdir. Zaman olgusu Baykam'a göre bilinçli olarak kaydırılmıştır (Baykam, 1999, s.424).



Görsel-32: Bedri Baykam, Kendi İçinde Bir Dünya, 1998, T.Ü.K.T, 151 x 266 cm, (Baykam, 1999, s.440-441).

Bedri Baykam'ın "Kendi İçinde Bir Dünya" (Görsel-32) adlı eserine bakıldığında tuval bütününde hâkim olan, tamamıyla soyut bir çalışma göze çarpmaktadır. Sanatçı birçok sanatçının aksine tuvallerinde soyut ile somutu bir arada kullanmamıştır. Tam anlamıyla soyut bir eser örneği olan çalışma renkleri, dışavurumcu akıtmaları ve sıçramaları ile dikkat çekmektedir. Kontrollü spontane yaklaşıma güzel bir örnek olabilecek bu çalışmada bolca aksiyona yer verilmiştir. Sol alt köşede kullanılan ve büyük bir leke halindeki kırmızı, yer yer tuvalin geneline serpilmiş böylelikle resimde denge yakalanmıştır. Kırmızı dışında bu denli parlak ve ön planda olan bir renk tercih edilmemiştir. Diğer bütün renkler dengeyi yakalamak adına kullanılmış gibidir. Resmin sağından soluna doğru akıtma ile oluşmuş gibi bir

görünümüne sahip büyük beyaz bir leke göze çarpmaktadır. Bu leke neredeyse resmin tamamına yayılmıştır. Sanatçının yer yer kullandığı koyu renkler resme derinlik hissi kazandırmış ve resim iki boyutlu olmaktan çıkmıştır. Bu açıdan resim bir aksiyonu iç yansıtmayı temsil ediyor gibidir.

Baykam zaman içinde siyaset ile iç içe olan tepkici, eylemci bir sanatçıya dönüşmüştür. Kendine sanat tabularını yıkmak, ipotekleri kaldırma adına bir misyon yüklemiş, yapıtlarında ele aldığı konularla, yazılarıyla, bildirileriyle, yayımladığı kitaplarla kendi savaşını başlatmıştır. Sanatçı resimde sansüre karşıdır (Aktaran: Baykam, 1999, s.428; Aktuğ, 1998: sy).



Görsel-33: Bedri Baykam, İç Hamleler, 1998, T.Ü.K.T, 99 x 145 cm, (Baykam, 1999, s.447).

Sanatçı “İç Hamleler” (Görsel-33) adlı eserinde yine oldukça renkli bir dışavurum çalışması gerçekleştirmiş, kendi içsel duygu yoğunluğunu sergilemiştir. Baykam bu serideki eserlerini “*Dokular ve Saydam Katmanlar*” şeklinde adlandırmıştır. Çoğunlukla yoğun renklerde, saydam katmanlı, yüzeyi zengin dokulu çalışmalar üretmiştir. Bu seride sanatçı figüre veya konuya çok az yer vermiştir. Resim plastik açıdan değerlendirildiğinde resmin alt kısmında tam ortada belirmiş mavi ve kırmızı lekeler ilk bakışta dikkat çekmektedir. Bu lekeler alt katmandan

ayrılmış gibidir. Bu kadar renkli bir resmi dengelemek adına resmin bütününde siyahın gücünden yararlanılmıştır. Beyaz ise yine ön planda olan renkler arasındadır. Sanatçı bu aksiyonu gerçekleştirirken spontaneliğin verdiği özgürlükten destek almış ve bunu tecrübesiyle, bilgisiyle birleştirmiştir.



Görsel-34: Bedri Baykam, Kapı, 1998, T.Ü.K.T, 165 x 203 cm, (Baykam, 1999, s.445).

Bedri Baykam'ın bu dönemi diğer dönemlerinde de olduğu gibi soyut dışavurumculuğun dinamizm dönemi olmuştur. Yaşam, ölüm, metafizik gibi olgular, akıtma, sıçratma teknikleri, doğaçlama yapılar olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçının Batı sanatıyla girdiği bir mücadele bilincinin alt yapısı bu dönemde oluşmaya başlamış, tüm sanat hayatı boyunca var olmuştur. Çünkü Baykam'a göre Batı, farklı kültürlerden gelmiş sanatçıları dışlamakta, gerçek yaratının kendilerinde olduğunu düşünmektedir. Bedri Baykam ise bu duruma manifesto ayarında isyan etmekte ve başkaldırısını resimleriyle ortaya koymaktadır (Gezgin, 2021, s.1).

Bedri Baykam çalışmalarını genellikle büyük boyutlu tuvaler üzerinde veya bir metreyi bulan kâğıtlar üzerine yapmıştır. Ancak sadece kâğıt veya tuval ile sınırlı

kalmamış, hayata dair olan bütün malzemeleri resimlerinde kullanmıştır. Baykam’a göre yaşama katılan ve insan için bir değeri olan her şey sanatsal bir ürüne dönüşebilir. Bu anlamda sanatçı her zaman özgür seçimlerini resimlerine yansıtmıştır (Gezgin, 2021, s.1).

Sanatçının “Kapı” (Görsel-34) adlı çalışması büyük boyutlu tuvaldendir. Merkezde yatay vaziyette konumlanmış siyah leke ilk bakışta göze çarpmaktadır. Resmin kompozisyonu dikey konumda üç parçaya ayrılmış gibidir. Sol kısım beyaz renk tonları, orta kısım geçişli renkler ve sol kısım ise turuncu renk tonlarına sahip bir parçadan oluşmuştur. Orta parçaya dikkatle bakıldığında bir manzara resminin yorumlanmış halini andıran lekeler dikkat çekmektedir. Mavi kısım gökyüzünü, yeşiller doğayı, beyaz leke ise zemini anımsatmaktadır. Sağ alt köşe ise seyircide uzaydan bir kesit görüntüsü izlenimi oluşturmaktadır. Koyu lacivert renk üzerine boya sıçratmaları yıldızları, beyaz yuvarlak formda olan leke ise bir gezegeni anımsatmaktadır. Pek tabi sanatçı soyut resimlerinin çoğunda olduğu gibi anlamı seyirciye bırakmıştır. Bir dışavurumu temsil eden bu resim kontrollü spontane yaklaşıma örnek oluşturmıştır.

Sanatçı özellikle bu seride çoğunlukla soyut çalışmış fakat yer yer farklı görünümelerde eklemiştir. Seride figürler, kolajlar veya farklı uygulamalarda bulunmaktadır. Sanatçı genel sanatsal üslup, tutum açısından da bu seride bulunan resimlerden farklı bir dilde değildir. Resimler bu şekilde bir eylem aksiyonu ve bir fikri temsil etmektedir. Fakat araştırma konusu bağlamından hareketle sanatçının “Saydam Katmanlar” adlı serisindeki eserlerinin incelenmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

3.1.6. Mehmet Sakızcı’nın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden birincilikle mezun olan sanatçı, üniversiteyi bitirdikten sonra bir sergi daveti sebebi ile Fransa’ya gitmiştir. Sanatçı kaldığı süre içerisinde Paris ve Strazbourg gibi kentlerde bulunan sanat merkezlerini ve önemli sanat yapıtlarını yakından görme

fırsatı bulmuştur. Bu seyahat sanatçının üslubunun ve plastik dilinin değişmesine ve yenilenmesine yol açmıştır (“Sanal-7”, 2021).

Sanatçı ilham kaynağını günümüz dünyasının getirdiği akut mutsuzluktan almıştır. Resimlerine bu duygu durumunu öfke, korku, şiddet, keder, hüzn, çaresizlik ve mutsuzluk gibi duygusal yansımalar ile aktarmış, bu melankolik konuları tuvallerinde spontane oluşturduğu lekeler ve birleştirdiği figürler ile ortaya koymuştur. Resimlerindeki renklerin ve spontane oluşmuş lekelerin duygu durumu ile doğrudan bağlantılı olduğundan bahseden sanatçı bu konuda: “Resimlerimdeki lekeler ve renkler duygu durumumla doğrudan bağlantılıdır. Lekeler, biraz içimde biriken öfke, baskı ve şiddetin görsel bir karşılığı olduğu kadar biraz da özgürlüğümdür. Kontrolsüz devinim ve enerjimin capcanlı görünen yüzüdür. Bu bakımdan lekeler benim için mutluluktur, serbestlik, doğallık yaşamın akışı gibi kendileyinliktir. Leke güzeldir... korkumun, cesaretimin, bir molotof kokteyli gibi patlamışlığımın izidir.” sözleriyle resimlerindeki duygusal durumunu açıklamıştır (M. Sakızcı ile Kişisel İletişim, 12 Ekim 2021).



Görsel-35: Mehmet Sakızcı, Sükût, 2018, T.Ü.A.B, 100x180 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Sanatçı “Sükût” adlı çalışmasında (Görsel-35) kompozisyonun merkezine oturur vaziyette bir insan figürü konumlandırmıştır. Dikdörtgen formda bir tuval tercih eden Sakızcı zemin rengini figür rengi ile aynı tutarak spontane oluşturduğu lekeleri ön plana çıkartmıştır. Resminde siyahlar, kırmızılar ve beyazlar dikkat

çekmektedir. Gelişigüzel biçimde fırlatılmış olduğu düşünülen boyalar resme hareket katmıştır. Lekeler sanki bir orkestranın aniden yükselen seslerinin senfonisini andırır gibidir. Lekeseli yaklaşımın coşkulu duygu durumunun aksine figür durağan haldedir. Kendini dış dünyaya kapatmış gibi bir izlenim oluşturan figürün oturma pozisyonuna karşın spontane oluşturulmuş lekeler figürün içinde yaşadığı mutsuzluğun ve duygusal öfkenin patlamasıdır.

Sanatçı resimlerinde kullandığı bu lekeseli yaklaşımdan bahsederken spontane oluşmuş olan bu lekeler için “özgürlüğün arenasını” ifadesini kullanan ve “Güftesi olmayan bir şarkı, bir melodi salt dinamizm ve serbest oluşumun bestesi...tamamen yaratıcı bir etkinlik...” sözleriyle içsel yansımasını aktaran sanatçı için lekelerin her biri imza niteliğindedir. Sakızcı kurmak istediği biçimleri kurgularken akrilik boyayı bazen ince bazen kalın biçimde kullanmış ve fırça, ragle, spatul veya benzeri araçlar kullanarak biçimlerini oluşturmuştur (M. Sakızcı ile Kişisel İletişim, 12 Ekim 2021).



Görsel-36: Mehmet Sakızcı, İmitasyon Küpeli Kız, 2018, T.Ü.A.B, 60x110 cm (Kişisel İletişim, 2021).

Sanatçının “İmitasyon Küpeli Kız” adlı çalışmasında ise (Görsel-36) sanatçı renkli bir fon tercih etmiş ve renkleri bir önceki resmin aksine daha canlı tonlarda oluşturmuştur. Dikdörtgen bir tuval tercih eden sanatçı portreyi sağa yakın kullanmış ve sola doğru kalan boşluk alanı lekeseli dışavurumlarıyla tamamlamıştır. Sanatçı figürü profilden resmetmiş ve figürün gözlerini kapalı biçimde çizerek izleyiciye

durağanlığını yansıtmıştır. Solda kullandığı hareketliliği, figürün yüzünde ve sağ tarafındaki alanda kullandığı fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş lekelerle desteklemiş ve dengeyi sağlamıştır. Sol kısımda kullanılan büyük mavi leke, lekese alanın zeminini oluştururken üzerine kullanılan siyah boya akıtmaları figürün uzayıp giden saçlarını andırmaktadır. Resmin genelinde lekese biçimde oluşturulmuştur.

Resimlerinde farklı teknikleri bir arada kullanan sanatçı, resimde estetik yaratıcılığın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Estetik yaratıcılığı yüksek düzeyde biçimsel olarak temsil edilen her sanatın günümüz sanat dünyası adına haklı bir sanatı temsil ettiğini belirtmektedir. Yeniliklere açık olan sanatçı günümüz dijital sanat alanında da çalışmalarını sürdürmekte ve desteklemektedir (M. Sakızcı ile Kişisel İletişim, 12 Ekim 2021).



Görsel-37: Mehmet Sakızcı, Asil Duruş, 2020, T.Ü.A.B, 60x60 cm, (Kişisel İletişim, 2021).

Sanatçının “Asil Duruş” adlı çalışmasında (Görsel-37) zemin gri bir fondan oluşurken bu sefer merkezde konumlandırılmış kadın portresinin tam gerisinde kalan bir ışık huzmesi göze çarpmaktadır. Sanatçı figürü gözleri kapalı resmetmiştir. Resim oldukça renkli lekesele yansımalarından oluşmaktadır. Figürün tam kafasında oluşan bu lekelerin hakimiyeti mavi ve kırmızı renk tonlarının yoğun kullanımı ile oluşmuştur. Sağ tarafta kullanılan kırmızı yatay leke ile sol tarafta çizgisel biçimde kullanılan mavi renkle kompozisyonda dengeyi yakalamıştır. Sanatçı resimlerinde zıtlıkları bir arada kullanmaktadır. Lekenin soyutluğunun yanında figürün somut hali bir tezat oluşturmaktadır. Sanatçı bu zıtlıkları, çatışmaları ifade etmek amacıyla resimlerini kullanır. Sanatçıya göre olanı olduğu gibi anlatmak sanatın gücünü ve gerçekliğini zedelemektedir (“Sanal-8”, 2021).

Sonuç olarak Mehmet Sakızcı’nın resimlerinde lekesele dışavurumlar ve figürler ön plana çıkmaktadır. Lekelerin oluşum aşamasında damlatma, akıtma, spatul, ragle vb. araçların kullanımı ile sanatçı kendi dinamizmini yakalamıştır. Bu bağlamda sanatçının çalışmalarının kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği anlaşılmaktadır.

3.1.7. Orhan Cebraioğlu’nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Zorunluluklar sonucunda resim çalışmalarının performans sanatına dönüşmesi ile ön plana çıkan Orhan Cebraioğlu günümüz modern resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Çalışma stili sebebiyle ilk etapta atölyelerde yer bulamamış olan sanatçı, kirlletmeye uygun inşaat alanları gibi yerlerde resimlerini üretirken halkın duyduğu ilgi sonucunda bu durumu değerlendirmiş ve çalışma stilini kendi sanat tarzına dönüştürmüştür. Sanatçı kimliğinin yanında akademik görevini sürdüren sanatçı babasının ressam olmasının da etkisiyle, ondan öğrendiği ve kazandığı deneyimler sonucunda erken yaşta resim eğitimine başlamıştır. Resimlerinde işlediği konulara genel bir bakış açısı ile yaklaşıldığında sanatçı kendini şu şekilde ifade etmektedir:

“Algıladığımız dünyada bir görsel dünya vardır, yani nesneler dünyası...bir de kavradığımız dünya...Görsel dünyaya göre gözümüzle gördüğümüz her şey gerçeği yansıtır. Örneğin; Önde duran bir tavşan uzakta duran bir filden büyük görünür. Oysa gerçekte tavşan hiçbir zaman filden büyük olamaz. Biz bunu ancak düşünce dünyamızda bilebiliriz. Gerçekler ise görünenden ziyade kavradığımız dünyadır aslında...Yani gördüğünüz değil de ne anladığınızdır. Bu bağlamda benim resimlerimde düşünce dünyanın yansımasıdır ve soyutlaşmasıdır. Resimlerime bakıldığında bir sonsuzluk duygusu hissedilebilir veya bir çatışma görülebilir. Öze bakıldığında ise aslında metafizik bir olayı kurguladığım söylenebilir. Kavramlara dayanarak yaptığım bu kurgulamalar oluşturmaya çalıştığım soyut dünyanın resmin plastik öğeleri ile harmanlanmış halidir.” (O. Cebrailoğlu ile Kişisel İletişim, 19 Ekim 2021).



Görsel-38: Orhan Cebrailoğlu, Melankoli Alegorisi, 2014, T.Ü.A.B, 100 x 240 cm (“Sanal”, 2021).

Cebrailoğlu’nun “Melankoli Alegorisi” (Görsel-38) adlı çalışmasına bakıldığında canlı renkler ve yer yer kullanılan beyaz renge sahip sade alanlar göze çarpmaktadır. Resmin merkezinde ve ufuk çizgisi hizasında kurgulanmış olan kompozisyon oldukça hareketlidir. Sanatçı adeta bir orkestra şefi gibi renkleri yönetmiştir. Maviler, morlar, siyahlar, beyazlar resmin genelinde hâkim olan renklerdir. Melankoli Alegorisi adını almış olan bu resim bir duygu yoğunluğunun yansıması gibidir.

Cebrailoğlu’na göre nesnelerin gerçek varlıklarının keşfedilebilmesi için, duyulur olan yanlarından ayıklanması gerekmektedir. Yani öze ulaşmak nesnenin

niteliklerinden kurtulmak ile sağlanabilir. Soyut sanat ve soyutlama ise bu nesnelerin özüne ait olmayan nitelikleri olumsuzlayarak nesnenin hakiki yanına ulaşmayı amaçlar. Soyutlama yapılırken temel konu duyulur madde ile düşünülür. Duyulur şeylerin ise gerçek varlığı bulunmamaktadır. Çünkü duyu organları bireyi yanıltabilir. Bu yüzden nesnelerin gerçek varlıklarının keşfedilebilmesi için duyulur olan yanlarından ayıklanması ve nesnesiz olan özüne ulaşılması gerekir (O. Cebraioğlu ile Kişisel İletişim, 19 Ekim 2021).



Görsel-39: Orhan Cebraioğlu, Spinoza Serisi, 2020, T.Ü.A.B, 160 x 180 cm ("Sanal", 2021).

Cebraioğlu'nun Spinoza Serisinden olan (Görsel-39) eserine bakıldığında ilk etapta sanatçının spontane yaklaşımları göze çarpar. Oldukça dışavurumcu bir tavır sergilemiş olan sanatçı tuvalinde özellikle yeşil renk tonlarına bolca yer vermiştir. Sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanmış, plastik değerler açısından resmi zıtlıklar ile tamamlamıştır. Plastik öğeler resmin dinamiğini oluşturmaktadır. Sanatçı salt plastik değerlerden beslenmektedir. Silme, süpürme, akıtma, sıçratma gibi teknikler kullanan sanatçı spontaneliğin resimlerini oluşturmada önemli bir yer tuttuğunu

söylemektedir. Sanatçı gösterdiği performans ile resminde kaosu oluşturmakta, sonrasında ise bilgi ve deneyimini kullanarak bu durumu kontrol altında almaktadır. Bu performans kontrollü spontane yaklaşıma en güzel örneklerdendir. Resminde yer yer sadelikler yer yer karmaşalar dikkat çekmektedir. Yeşil ve kırmızı renk tonlarını bir arada kullanan sanatçı kontrasta önem vermiştir. Sanatçı sol üst ve sağ alt köşede su lekeleri ile dokusal yüzey oluşturmuş fakat sol alt ve sağ üst köşelerde ise düz zeminleri bir arada kullanmıştır. Böylelikle göze dinlenme alanları sağlanmıştır. Olduğu gibi öylece akıtılmış boyalar dikkat çekmekte ve özellikle ritmik bir şekilde adeta dans edercesine tuval yüzeyine fırlatılmış lirik siyahlar göze çarpmaktadır. Bu anlamda resim tamamıyla soyuttur.



Görsel-40: Orhan Cebraioğlu, Spinoza Serisi, 2020, T.Ü.A.B, 160 x 200 cm ("Sanal", 2021).

Sanatçının Spinoza Serisinden olan (Görsel-40) eserine bakıldığında ise oldukça fazla spatül ve fırça darbeleri kullanan sanatçının bu şekilde resme dinamizm kattığı görülmektedir. Aralara yine dinlenme alanları olarak serpilmiş yüzeylere açık renk uygulamaları yapılmış, bu sayede mor, sarı ve beyaz renkler ön plana çıkartılmıştır. Resimlerin genelinde görülen ritmik yaklaşımlar bu resimde de oldukça öne çıkmıştır. Kontrollü spontane yaklaşım sanatçının genel tutumu olmuştur.

Sonuç olarak Orhan Cebraioğlu'nun resimlerinin kontrollü spontane yaklaşımın en seçkin örneklerinden olduğu söylenebilir.

3.1.8. Gülten İmamoğlu'nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçı kimliğinin yanında aynı zamanda akademik alanda görevini sürdüren Gülten İmamoğlu eğitim-öğretim hayatını Samsun'da tamamlamıştır. İmamoğlu'nun çalışmalarının bugün ki hale ulaşmasında, Anadolu'nun çok kültürlü yapısı ve yaşadığı bölgenin kültürel renkliliğinin etkileri olmuştur. Bu renklilik sanatçının renklerine, biçimlerine ve sanata bakış açısına yansımıştır. Resimlerinde kullandığı dilin felsefesinde ana tema evren, yaşam, ölüm, realite, rüya gibi konuları içermektedir. Evrenin sürekli kendini yenileyen, değişen yapısının, sonsuz devinim, katmanlaşma ve transformasyonlar içerisinde süregelen durumu sanatçının başlıca ilham kaynağı olmuştur ("Sanal-9", 2021, s.1).

İmamoğlu resimlerinde kullandığı tekniğin kendi kişisel üslubunu yansıttığını dile getirmektedir. Sanatçı bu tekniğin adına *Organik Metastrata* adını vermiş ve uyguladığı bu tekniği şu şekilde açıklamıştır;

"Organik Metastrata, zengin renk tonlarının oluşturduğu, birbirinin içine geçişen, üst üste binen ve sürekli çoğalan pek çok katmandan oluşuyor. Renkler kendi anlamlarına ilaveten doğadaki mucizeleri anımsatan girdap biçimlerine de dönüşüyor. Her bir resmin kendine özgü nüveleri var. Gerçekte, bu resimlerde insanoğlunun zaman karşısında yaşadığı çaresizliğine bir duruş ve zamana karşı bitmek bilmeyen savaş, zamanı kontrol altına alma

arzusu ve gayreti yatıyor. Aynı zamanda başlangıcından günümüze kutsal dinler, inançlar, mitolojik söylemler, varoluşa dair bitmek bilmeyen sorgulamalar ve göndermeler, zaman karşısındaki ruh halleri, evrenin sonsuz döngüsü, gelecek ve geçmiş ile ilgili mesajlar da sembolleşiyor” (“Sanal-9”, 2021, s.1).

Yüz elliye yakın sergiye katılmış olan Gülten İmamoğlu yakaladığı teknikle yurt içi ve yurt dışında birçok ödül almıştır.



Görsel-41: Gülten İmamoğlu, Begonvil, 2015, T.Ü.A.B, 200 x 220 cm, (“Sanal”, 2021).

Sanatçının “Begonvil” adlı çalışmasında (Görsel-41) kompozisyonun bir yarısında yer bulan pembe renk tonlarıyla uygulanan soyut biçimli lekelerle begonviller temsil edilmiş ve çok katmanlı renk öbekleri oluşturulmuştur. Diğer yarıda yer alan siyah ve yeşil renk tonlarına sahip lekelerle ise dinginlik sağlanmıştır.

Bu renk öbeklerinin oluşmasında kontrollü spontanelik esastır. Resmin genelinde dikey formda oluşan renk öbekleri göze çarpmaktadır. Formların oluşturduğu bu görünüm sanki bir düşünce bulutunun süzölmüş hali gibidir. Sanatçının çoklu renk seçimi, sanki insan yaşamının çeşitliliğini temsil edermişçesine tualde yerini almıştır.

Sanatçı resimlerinde oluşturduğu kendine özgü üslubu ile vermek istediği mesajları dile getirme çabası içerisinde. Her bir resminde yerel dinamiklerden beslenmiş ve yaşadığı coğrafyanın renk ve biçimlerinden esinlenmiştir. Çalışmalarında renk katmanları göze çarpmaktadır. Bu çok katmanlılık hayatı temsil etmektedir. Sanatçıya göre insan evrenin küçük bir tezahürüdür. Evrendeki sistem nasıl işliyor ise insan bedeni de aynı sistemle çalışmaktadır.



Görsel-42: Gülten İmamoğlu, Tohum Teninde, 2020, T.Ü.A.B, 193 x 206 cm, ("Sanal", 2021).

Sanatçının “Tohum Teninde” adlı çalışmasında ise (Görsel-42) ufuk çizgisinin resmin tam ortasından geçtiği düşünüldüğünde ana temayı içeren konu olan tohumun ufuk çizgisinin üzerinde kaldığı görülmektedir. Tohumu andıran bu soyutlama resmin kalbini oluştururken hemen altında var olan koyu lekeler toprağı temsil etmektedir. Resme bakıldığında çalışmanın genelinde, kullanılan renk çeşitliliği göze çarpmaktadır. Her bir rengin kendi başına oluşturduğu öbekler, farklı renklerle minimum düzeylerde karışmıştır. Resmin genelinde renkler kendi özüyle bir leke biçiminde uygulanmıştır. Üst üste uygulanan bu lekelerin sonucunda oluşan izlenim kişide bir heykelimsi görüntü oluşturmaktadır. Sanatçı akıttığı renklerin oluşturduğu spontane izdüşümlerini renk, biçim ve konum yönünden kontrol altına alarak resimde kontrollü spontane bir yaklaşım sergilemiştir.



Görsel-43: Gülten İmamoğlu, Ruh Döngüsü, 2020, T.Ü.A.B, 167 x 175 cm, (“Sanal”, 2021).

Son olarak sanatçının “Ruh Döngüsü” adlı eserinde ise (Görsel-43) siyah zemin üzerine uygulanmış olan renk katmanları adeta coşku ile resme dinamizm kazandırmıştır. Diagonal biçimde konumlanan lekesel alanın hemen üzerinde bulunan beyaz renk öbeği ruhu temsilen konumlandırılmış gibidir. Döngüye kavuşmak için harekete geçen bu leke, döngünün içerisindeki birçok renge hayat vermiş gibi bir izlenim oluşturmıştır. Resimde renklerin birbirinden bağımsız kullanılması renklerdeki netliği sağlamıştır. Spontane uygulanmış bu akıtmalar katmanlarda doğru yere doğru renk şeklinde müdahalesi ile kontrollülük söz konusu olmuştur. Bu uygulama ise sanatçının bilgisinden ve deneyiminden geçmektedir.

Resimlerinde her rengin bir mesaj içerdiğini ifade eden sanatçının bilinenin ötesinde renkleri kendisinde farklı anlamlarda kodlanmıştır. Mavi sonsuzluğu, derin bir huzuru ve ümidi temsil ederken, beyaz fonlar ölümü nitelendirmektedir. Beyaz fonların üzerinde yer alan renk katmanları ise yaşama gönderme yapmaktadır. Siyah, sonsuz bir derinliği ifade etmektedir. Kırmızı rengin, kendisinde, Anadolu’nun rengi olarak karşılık bulduğunu belirten İmamoğlu aynı zamanda birçok farklı anlam barındırdığını söylemiştir (“Sanal-9”, 2021, s.2).

Sonuç olarak Gülten İmamoğlu’nun çalışmalarındaki bu çok katmanlı lekesel tutumun kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Aygün Yöndem'in Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Lekesel biçimde oluşturulmuş zeminlere kontrollü spontane yaklaşımlar uygulamış olan Aygün Yöndem'in resimlerinde, dokular ön plana çıkmaktadır. Soyut zeminler oluşturulurken renkler önceden belirlenmiştir. Renklerin hangi iz düşümü ile konumlanabileceği ise az çok hesaplanmıştır. Fakat boyayı bıraktıktan sonraki aşamada oluşacak olan dokuların şekilleri tamamen spontane biçimde gerçekleşmektedir. Spontaneliğin oluşturduğu bu mükemmel dokular resmin özgür kısmını ifade etmekte ve spontaneliğin gücünü ön plana çıkartmaktadır. Bu lekeler aynı zamanda yaşamın kendi kendine bir ahenk içinde nasıl devam ettiğini de spontane vaziyetteki oluşumlarıyla temsil ederler. Bir doku bir kez oluşturulabilir ve bir sonraki tuvalde aynı dokuyu yakalamak mümkün değildir. Bu sebeple yaratıcılık tetiklenir ve geri dönüşü olmayan yollara pusulasız bir şekilde girilmiş olur. Hem heyecan verici hem de bilinmezdir. Önceden hesaplanamaz, yolu ve yönü sadece spontanelik belirler.

Yöndem spontaneliğin bu denli gücünden faydalanırken resimlerinde soyut dokuyu güçlendirmek, desteklemek ve anlamlandırmak adına somut olarak dikkat çeken dairesel şekilde resmedilmiş optik illüzyonlu formlar kullanmaktadır. Optik illüzyonlu bu dairesel formlar oluşturulmuş spontane biçimdeki dokuyu felsefi ve plastik manada desteklemektedir. Dairesel formların oluşturulma amacı Pi sayısını temsil etmesidir. Pi sayısı dairenin çevresinin çapına olan oranıdır. Pi 'ye bakıldığında hem dairenin sadeliği hem de sonsuz bir sayı dizisinin çılgın karmaşıklığı görülmektedir. Pi irrasyonel bir sayıdır ve virgülden sonra sonsuz sayıda rakamı vardır. Pi sayısının içinde benzer bir dizilim görülemez. Evren kadar sonsuz ve benzersizdir. Bu sayı bilinen diğer tüm sayıları içermektedir yani herhangi bir sayı dizilimi Pi sayısının içinde bir yerlerde mutlaka vardır. Pi sayısına harfler verilecek olursa, bebekken söylenmiş ilk kelimeden hayat hikayenize kadar her şeyin burada yazılı olduğu görülebilir. Pi sayısının benzersiz dizilimi ve spontane oluşmuş dokulardaki kendini tekrar etmeyen durumu, yakaladığı anlam bütünlüğü bakımından Aygün Yöndem'in hayat felsefesi ile örtüşmektedir. Yöndem zamanın akışında

kendiliğinden gelişen herhangi bir durumun, tekrar edilemeyeceğini ve bu durumun farklı bir şeyi işaret ettiğini savunmaktadır. İnsan müdahalesi dışında gelişen bu akışın ise doğal, yani spontane haliyle en güzeli olabileceğini düşünen Yöndem zamanın ve her şeyin ötesinde bir gücün bulunduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda resimlerinin manifestosunu oluşturan *Pi* sayısını temsilen resmedilmiş optik illüzyonlu formlar ve spontane oluşturulmuş dokular soyut bir biçimde anlatımın en yalın haliyle birleştirilmiştir. Böylelikle anlamda bütünlük, güç ve estetik haz sağlanması hedeflenmiştir. *Pi* sayısının sonsuzluğu ve spontane oluşmuş dokuların asla kendini tekrar etmeyen özgürlüğü birbirini desteklemiş, evreni ve yaşamı temsil etmiştir. Resimlerini bu felsefe ile üreten Aygün Yöndem manifestosunu, Carl Sagan'ın "*Mesaj*" adlı romanından *Pi* sayısına ithafen yazılan şu sözler ile destekler:

"Daire evrenin bir amaçla yapıldığını söylüyordu. Hangi galaksiden olursan ol, bir dairenin çevresini çapıyla böler de yeteri kadar hassasiyetle ölçersen bir mucize ile karşılaşırın. Desimal noktanın kilometrelerce ötesine çizilmiş yeni bir daire. Daha ileride, daha dolu mesajlar olacaktı. Neye benzediğin, neyden yapıldığın veya nereden geldiğin önemli değildi. Bu evrende yaşıyorsan ve matematik için az bir yeteneğin varsa; er geç bulacaktın bunu. O buradaydı şimdiden. Her şeyin içindeydi. Onu bulmak için gezegeninden uzaklaşmana gerek yoktu. Uzayın dokusunda veya maddenin içinde, büyük bir sanat eserinde olduğu gibi küçük harflerle ressamın imzası vardı. İnsanların, şeytanların üzerinde bekçileri ve tünel yapımcılarını da içine alan ve evrenden çok önce var olan bir zekâ vardı. Daire kapanmıştı. Ellie aradığını bulmuştu artık." (Sagan, 1987, s.456).

Pi sayısı ve spontane dokuları birbirine senkronize etmiş olan Aygün Yöndem renkleri ve bu formları kullanırken uzay görünümünden esinlenmiştir. Oldukça küçük yaşlardan beri uzay ve görünümüne ilgi duyan Yöndem resimlerinde çoğu zaman istemsiz bir aktarmada bulunmaktadır. Spontaneliğin dahil olduğu kısımda bilincin aktif olduğu halden çıkıp bilinçaltının devreye girmesi ile resimlerine renkler dahil olmaya başlar. Nebula, kuzey ışıkları, galaksi görünimleri vs. gibi uzay

temaları zihninde ve bilinçaltında hep var olmuştur. Resimlerine bu temaları ve renkleri, spontane yaklaşım ile başladığı andan itibaren sonuna kadar yansıtmaktadır.

Aygün Yöndem'in "*İsimsiz*" adlı 2016 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-44) ele alındığında; kompozisyonun kare bir tuval üzerine kurgulandığı görülmektedir. Sol üst ve sağ alt köşelerinde beyaz alanlar bırakılmış kompozisyon diyagonal biçimde konumlandırılmıştır. Kırmızı ve yeşilin tonları gibi kontrast renkler bir arada kullanılmış, böylelikle plastik manada resim hareketlendirilmiştir. Bordo renk ile oluşturulan zeminde spontane oluşturulmuş doku yeşil dokuya göre yer yer daha parçalı vaziyette konumlandırılmıştır. Yeşil ise daha küçük bir alanda, tek bir bütün halinde oluşturulmuştur. İzleyicide sanki bir şeyin arasından bakıyor ve görüntünün bir kısmını görüyormuş hissi oluşturan bu resimde optik illüzyonlu formlar kullanılmıştır. Bu formlar havada uçuyor gibi görünmektedir. Formlar için tam manasıyla somut demek doğru olmayacaktır. Çünkü bunlar yaşamda var olan formlar değildir. Belki anımsattıkları biçimler olabilir fakat birebir bir şeyi temsil etmezler. Uzayın görünümünden ilham alarak oluşturulmuş bu resim renklerin canlılığı ile dikkat çekici bir hale gelmiştir.



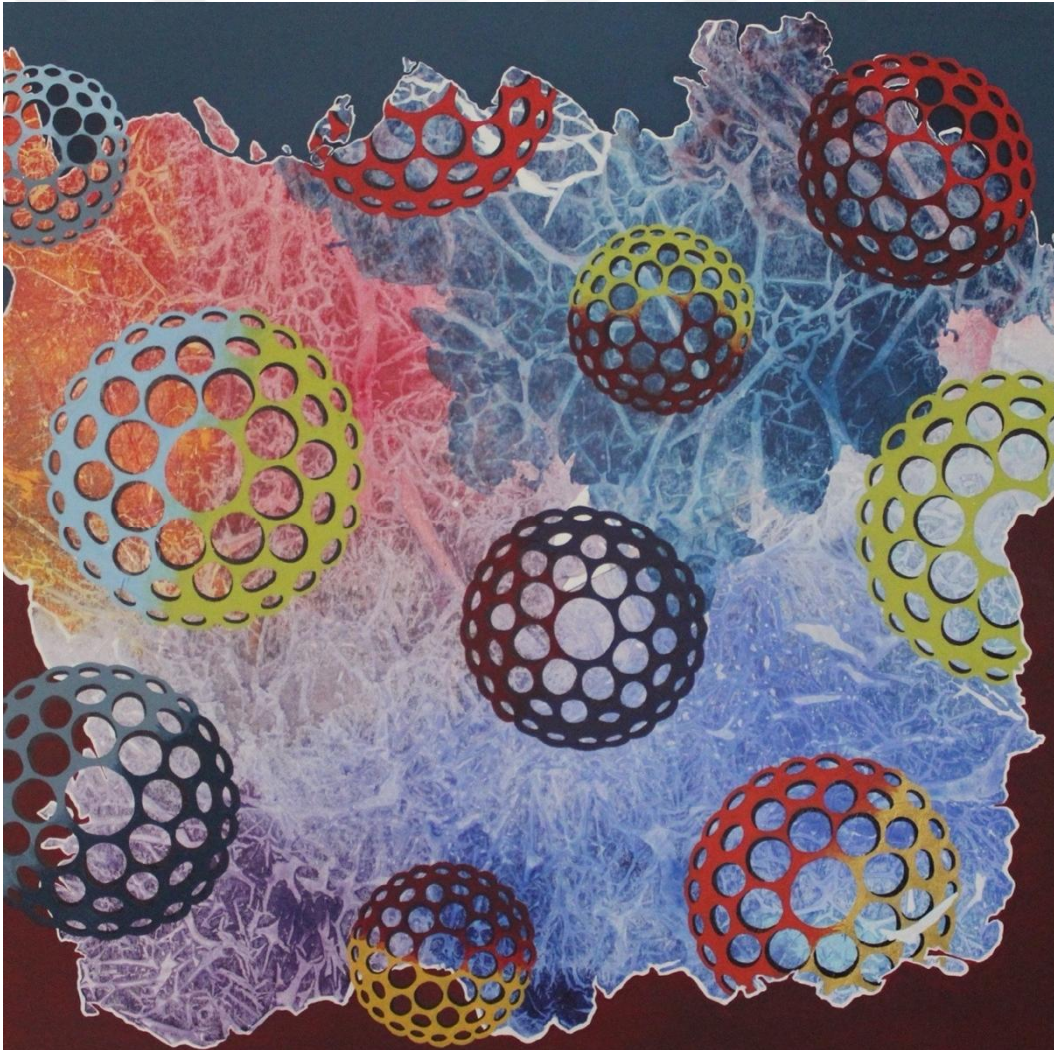
Görsel-44: Aygün Yöndem, "*İsimsiz*", 2016, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm (Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "*Andromeda*" adlı 2017 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-45) incelendiğinde ise, resmin adını bir galaksiden aldığı dikkat çekmektedir. Kare bir kompozisyon ile oluşturulan resimde çok renklilik ön plandadır. Spontane biçimde kurgulanmış zemin yer yer koyu renk ile kapatılmış ve resimde optik formlar ile bir kurgu oluşturulmaya çalışılmıştır. Formları büyük, orta, küçük gibi birçok ebatla tuvale yerleştiren Yöndem uzak-yakın algısıyla resimde derinlik sağlamaya çalışmıştır. Yerleştirilen cisimlerin herhangi bir gölgesi olmadığından derinlik, farklı ebatlar resmedilerek yakalanmıştır. Resimde daha çok sıcak renklerin hakimiyeti dikkat çekmektedir. Formlar ve dokusal zemin arasındaki katmanda koyu renkli parçalamalar yapılarak resmi monotonluktan uzaklaştırmak hedeflenmiştir. Yöndem Andromeda galaksisinin bir görüntüsünden aldığı ilhamı kontrollü spontane yaklaşımla izleyicisine aktarmıştır.



Görsel-45: Aygün Yöndem, "*Andromeda*", 2017, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm (Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "*İsimsiz*" adlı 2017 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-46) ele alındığında; kare bir kompozisyon tercih eden Aygün Yöndem'in bu resmi soğuk renklerle ön plana çıkmıştır. Resmin üst ve alt kenarlarında yapılan renkli kapatmalarla zemindeki doku kapatılmamıştır. Böylece soyut spontane doku bir bütün halinde görülmektedir. Dokudaki ufak parçalanmalar resme hareket katmaktadır. Bu hareket yalnızca doku ile değil renklilik ve formlar ile de desteklenmiştir. Optik illüzyonlu formlar yer yer köşelerdeki kapatmaların dışına çıkartılarak genel bütünlüğün sağlanması hedeflenmiştir ve yine ışık-gölge kullanmadan derinlik sağlanmaya çalışılmıştır. Formlar renklendirilirken bazen tek renk bazen de iki renk kullanılmıştır. Bu şekilde renkler arası geçiş sağlanmıştır.



Görsel-46: Aygün Yöndem, "*İsimsiz*", 2017, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm
(Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "*İsimsiz*" adlı 2017 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-47) ele alındığında; kare bir tuvale kurgulanan kompozisyonda Yöndem sarı, yeşil, mavi gibi renkleri kontrastları ile bir arada kullanmıştır. Resmin üst sağ köşesi ve sol alt köşesinde kullanılan koyu kahve renk, spontane oluşturulmuş dokusal zemin ile uyumlu ve yalın bir halde kullanılmış böylelikle bu kısımlarda göz için dinlenme alanı sağlanmıştır. Optik illüzyonlu dairesel formlar büyük-küçük resmedilerek uzak-yakın ilişkisi ve derinlik etkisi sağlanmıştır. Koyu kahve renk tonu ile yapılan kısmi kapatmalara karşı zıtlık oluşturmak açısından yer yer beyaz kapatmalar ile resmin bütünlüğü desteklenmiştir. Kompozisyonda optik formların yer yer negatifi de kullanılmıştır. Resimde spontane oluşmuş dokulara ait parçalanmalar yer yer seyrek yer yerse daha sıktır. Bu durumda formların doku üzerine yerleştirilirken spontane oluşmuş olan dokuya göre konumlandırılmalarının da etkisi vardır.



Görsel-47: Aygün Yöndem, "*İsimsiz*", 2017, T.Ü.A.B, 100 x 100 cm
(Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "*İsimsiz*" adlı 2019 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-48) incelendiğinde ise, yine kare bir tuval tercih eden Yöndem tam merkeze konumlandığı lekese form ile kompozisyonu burada oluşturmuştur. Resimde optik formlara göre daha ön plana çıkartılmak istenen doku parçalamalarında yer yer renk geçişleri sağlanmış böylelikle soyut zemine yalnızca form olarak değil renk anlamında da hareket katılmak istenmiştir. Sıcak renklerin hakimiyet kurduğu resimde dokusal soyut yüzey dışında beyaz alanlarda herhangi bir renk müdahalesi yapılmamıştır. Resimlerine bu seride daha minimal ve leke odaklı yaklaşan Yöndem çalışmasını sağ alt köşede kullandığı tüpten çıktığı gibi fırlattığı koyu yeşil boya katmanı ile sonlandırmıştır.



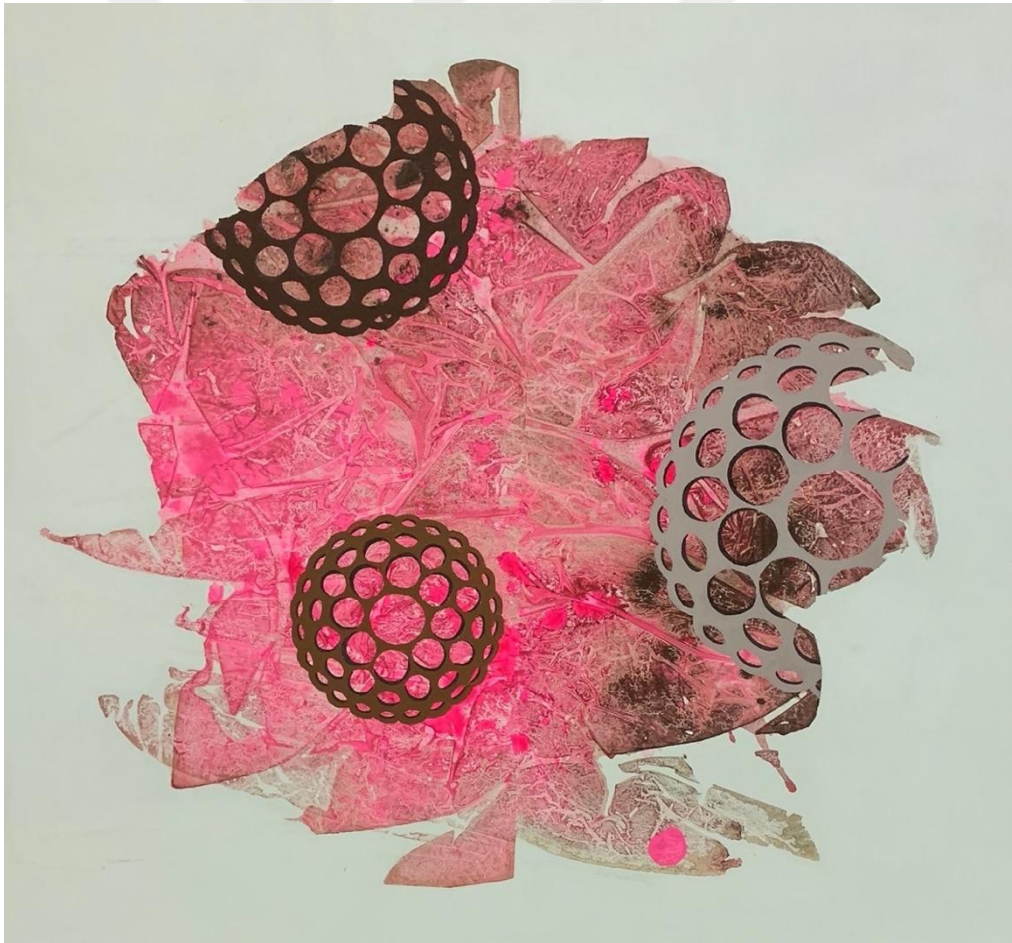
Görsel-48: Aygün Yöndem, "*İsimsiz*", 2019, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm
(Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "21 Aralık" adlı 2019 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-49) incelendiğinde; kare bir tuval üzerinde kurgulanmış olan kompozisyon iki farklı konumda; alt ve üst olarak yerleştirilmiş ve bu bağlamda simetrik bir denge yakalanmaya çalışılmıştır. Kontrast renkler kullanmayı tercih eden Yöndem yeşilin ve kırmızının parlaklığının gücünden faydalanmış böylelikle resme dinamizm katmıştır. Genel olarak Yöndem kompozisyonlarını oluştururken konudan bağımsız spontane bir renk seçimi ile işe başlamaktadır. Resmin nasıl devam edeceğine ise spontane oluşmuş dokular ve renkler karar vermektedir. Bu açıdan, bu çalışmada da kırmızı lekede yeşil optik formlar, yeşil lekede ise kırmızı optik formlar kullanılmıştır. Dokularda yer yer koyu yer yerde açık tonda renkler göze çarpar. Bu durum dokulara bir derinlik kazandırmıştır. Kırmızı ve yeşil dokular arasındaki alanda kırmızı rengin yeşile karışması ile yüzey üzerinde bir köprü, bir bağ kurulmuştur. Kompozisyonun sağ tarafında kırmızı bir lekeyi tüpten çıktığı gibi konumlandıran Yöndem resmini burada sonlandırmıştır. Resmine *21 Aralık* adını veren Yöndem Nasa'nın doğum günlerinde uzayın görüntülerini yansıttığı bir site üzerinden kendi doğum gününde uzayın görünümünü yakalamış ve bu çalışmasını kendine ithafen resmetmiştir.



Görsel-49: Aygün Yöndem, "21 Aralık", 2019, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm (Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "*İsimsiz*" adlı 2019 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-50) ele alındığında; kare bir tuval üzerinde tam merkezde kurgulanmış olan kompozisyonda kahve ve pembe renklerin tonları kullanılmıştır. Yer yer üst üste lekesele katmanlar oluşturulmuş, böylece renkler arasında yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Spontane oluşturulmuş dokular ağırlıklı pembe renk tonlarında çalışılmıştır. Optik illüzyonlu formlar ise kahverengi tonlarındadır. Uzak görünümünden bir kesiti anımsatan bu soyut çalışma kapalı kompozisyon olarak resmedilmiştir. Spontane oluşturulmuş doku dış yüzeylere doğru daha parçalı bir vaziyette yönlendirilmiş, böylelikle resim yuvarlak bir form olmaktan çıkartılıp hareketlendirilmiştir. Yer yer kullanılan canlı pembe renk tonları ile uzaydaki ışık patlamaları yansıtılmaya çalışılmıştır. Resmin alt köşesine tüpten çıktığı gibi fişkırtılmış daire formundaki pembe leke ile çalışma sonlandırılmıştır.



Görsel-50: Aygün Yöndem, "*İsimsiz*", 2019, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm
(Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Yöndem'in bir seri olarak çalışılan bu resimleri benzer görünümünün temsili yansımaları olarak betimlenmiştir. Galaksi görünümünün soyut yorumlamalarına ait yansımaların görüldüğü seri farklı farklı renkler ve kurgular ile izleyiciye aktarılmıştır.

Aygün Yöndem'in "*İzlenim*" adlı 2019 tarihli ve 100x100 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-51) ele alındığında; kare tuval formunu tercih edilerek kompozisyon ufuk çizgisinde açık bir şekilde konumlandırılmıştır. Yalnızca sıcak renkleri tercih etmiş olan Yöndem optik formların hiç birisini tam görünümde resmetmemiştir. Bir kesit görünümünde olan bu formlar Yöndem'in bir uzay görünümünden izlenimini yansıttığı soyut dışavurumdur. Kompozisyon ufuk çizgisinde konumlandırılırken spontane dokuların yönlendirilmesinden faydalanılmış ve gerekli yerleştirmeler resmin ihtiyacına göre yapılmıştır. Bir volkanın patlama anı kadar sıcak ve akışkan olan magma izlenimini yansıtan resimde temiz beyaz alanlar bırakılarak göze dinlenme imkânı sağlanmıştır. Minimalist bir yaklaşım ile oluşturulan kompozisyonda dokulu alanın sağ üst köşesine bırakılmış dairesel formdaki turuncu leke ile resim sonlandırılmıştır.

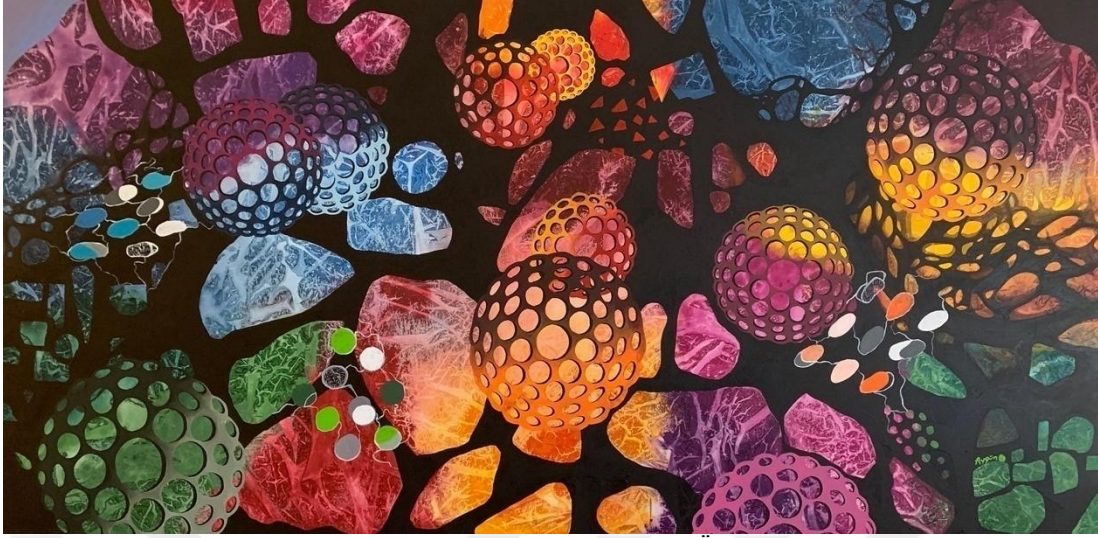


Görsel-51: Aygün Yöndem, "*İzlenim*", 2019, T.Ü.K.T, 100 x 100 cm (Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem'in "*Big Bang*" adlı 2019 tarihli ve 40x40 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-52) incelendiğinde; adını bir patlamadan alan resim küçük ebatlarda kare bir tuval üzerine açık kompozisyon şeklinde resmedilmiştir. Bir patlama sonucunda fırlamış izlenimi oluşturan optik illüzyonlu formlar farklı boyutlarda çizilmiş böylece Yöndem'in diğer resimlerinde de olduğu gibi uzak-yakın ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Spontane biçimde oluşturulmuş dokunun yeşil ve kırmızı renkli alanları arasında görülen spontane geçişler kendiliğindenliğin en güzel örneklerinden sayılabilir. Zeminde oluşmuş olan spontane lekelerin biçimleri resimdeki hareketliliği destekler vaziyettir. Resmi kompozisyonun alt-orta kısmındaki kırmızı bir leke katmanı ile sonlandıran Yöndem çalışmasında minimalist bir yaklaşım sergilemiştir.



Görsel-52: Aygün Yöndem, "*Big Bang*", 2019, T.Ü.K.T, 40 x 40 cm
(Aygün Yöndem'in Kişisel Arşivi).



Görsel-53: Aygün Yöndem, “Hubble”, 2021, T.Ü.K.T, 120 x 240 cm
(Aygün Yöndem’in Kişisel Arşivi).

Aygün Yöndem’in “Hubble” adlı 2021 tarihli ve 120x240 cm. ebatlarındaki çalışması (Görsel-53) ele alındığında; resim adını bir uzay teleskobundan almıştır. Resim dikdörtgen bir tuval üzerine resmedilmiştir. Büyük ebatlarda çalışılan ve çok renkliliğin hâkim olduğu resimde sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması kompozisyona hareket kazandırmıştır. Spontane dokularda sağlanan yumuşak geçişler optik illüzyonlu formlarda da aynı şekilde kullanılmıştır. Formlarda ışık-gölge etkileri varmış hissi oluşturan bu iki renkli kullanım aynı zamanda resme derinlik kazandırmıştır. Optik illüzyon için kullanılan siyah iç gölgelendirmeler ise resme üç boyut etkisi katmıştır. Koyu kahve renk ile spontane doku ve optik illüzyonlu formlar arasında yapılan lekesel parçalanmalar bir galaksiyi ve uzay boşluğunu temsilen yerleştirilmiştir. Yer yer yoğunlaşan parçalanmalar resmin üst köşelerinde daha saydam şekilde kullanılmıştır. Resmin üzerine yerleştirilen renk butonları ise resme biçim ve renk açısından uyum sağlamış, görünümde bütünlük oluşturmuştur. Hubble, uzay teleskopları arasında en büyüklerden olması ve sayısız galaksi görünümü görüntülemesi sebebiyle resme adının verilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

Sonuç olarak Aygün Yöndem’in resimlerinin kendine özgü oluşturulmuş optik illüzyon etkili formlar ve keskin lekesel alanlar ile oluşturulmuş soyut doku ve renk ağırlıklı kontrollü spontane yaklaşımla özgün yorumlamalara ulaştığı söylenebilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Spontanelik, herhangi bir fikir tasarlanmadan, düşünülmeden, oluşmadan ama yine de olabilecekleri kavramış, nihai hedefsiz, kişilik ötesi ve kendiliğinden olan bir durumu ifade etmektedir (İlden, 2014, s.5). Spontane süreç, bir dış kaynak tarafından yönlendirilmeye ihtiyaç duymadan belirli bir yönde ilerleme yeteneğine sahiptir. Spontanelik yaşamın her alanında görülmektedir. Örneğin doğada bir kömürün elmasa dönüşmesi milyonlarca yıl süren ve çok yavaş gerçekleşen spontane bir süreçtir. Bu reaksiyonun hızı, spontane biçimde bağımsızdır.

Yaşam içinde spontanelik olgusunun önemini ilk kez vurgulayan psikodramanın yaratıcısı Moreno olmuştur. Yöntemini spontanelik, yaratıcılık ve eylem üzerine kuran Moreno, spontanelik tanımını yaparken yeni koşullara uygun bir tepki eski koşullara ise yeni bir tepki olarak ifade etmiştir. Moreno'nun anlayışında evren durağan değildir, sürekli değişmekte ve yenilenmektedir. Evrende tükenmeyen bir yaratıcılık eylemi vardır. Bu yaratıcılığın eyleme dönüşmesi ise spontanelik ile mümkündür. Ona göre evrenin yaratılış amacı ilk katalizör, yaratıcılık ise biçimlendirilen unsurdur. Bu felsefeyi psikodramada insan spontaneliğini özgürleştirme adına kullanmıştır (Türköz, 2014, s.1).

Sanatsal yaratı sürecinde ise spontanelik, yaşamda biçimlenen spontanlıktan biraz farklı ilerler. Kişi istekli bir biçimde sanatsal eylemi gerçekleştirmek istediğinden bu bilinçli bir süredir. Fakat bu süreç içerisinde kendini akışa veya duruma teslim eden sanatçının ilk hedefi eserini sanat yapıtına dönüştürmek değildir. Anı tadar, bir çocuğun zihnine ve bilinç dışındaki ben'e ulaşmayı amaçlar. Bu süreç çocuk davranışlarıyla da benzerlik göstermektedir. Çocuk davranışları tamamen spontane ve özgürdür. O ana ve duruma bağlı olarak çoğunlukla da spontane bir biçimde ve doğaçlama olarak gerçekleşmektedir. Spontanelik ve doğaçlama ise tam manasıyla aynı şeyler değildir fakat doğaçlama olgusu spontane süreç ile büyük ölçüde benzerlik gösterir. Doğaçlama süreci ise daha çok insana ait olan sanat ürünlerinde yaratma süreçlerinde kullanılırken doğaçlama yoluyla yaratma sürecinde spontanelik özelliği taşır. Herhangi bir ön hazırlığa dayanmadığı için anlık duyguyu ifade eder (Aktaran: İlden, 2014, s.5; Fischer, 1995, s.30-34).

Doğaçlamanın kökenleri insanlığın var olduğu andan beri süregelen bir duygu aktarımı için gerçekleştirilen şaman danslarına, ritüellere, mevsimsel törenlere dayanır. İnsanlar yaşadıkları korkuları, sevinçleri, üzüntüleri bedenleriyle ifade ettikleri bu ritüellerle dile getirmiş, adeta bir performans göstermişlerdir. Doğaçlamanın ilk nüveleri de bu şekilde oluşmuştur. Eylem ressamlarına bakıldığında aynı şekilde tuvallerinin başında törensel bir tarzda hareket ettikleri görülür. Çoğu zaman toplum bu ressamların hareketlerini delice veya anakronik olarak nitenlendirmiştir. Pollock ise yağmur duasına çıkan bir kabile büyücüsü gibi çalışır. Tualini yere serer ve etrafında dolaşmaya başlar. Elleri ile yaptığı hareketleri ve bu hareketleri etkileyen bilinçaltı güdülerini kullanarak resimlerini oluşturur. Pollock'un resimleri görünüşte hiçbir şeye benzetilemese de bu resimlerin şekilsizliği, başka bir tür şekil olarak ortaya çıkar. Bu yeni şekli çözmeye çalışırken kişi, şimdiye kadar alışlagelmiş düzenlerden başka düzenlere geçer ve yeni biçimler yaratılabileceğini öğrenir (Aktaran: Topdemir, 2014, s.47-48; Lynton, 2009, s.376).

Kontrollü spontane kavramında aktarılacak istenen ise sanatçının sanatsal yaratım sürecinde kendi bilincinide sürece dahil ederken, kendiliğindenlik yani spontanitenin özgünlüğünden ve özgürlüğünden fayda sağlamaktır. Sanatçı tuvalin başında spontane gelişen boya akıtmalarını, sıçratmaları vb. herhangi kendine özgü eylemi ile bu sürece spontanitenin verdiği doğal ve özgün varlığından destek alır. Kendi içsel coşkusunu tuvallerine bu evrede aktaran sanatçı, spontane süreç gerçekleşirken müdahale ettiği renk, boya miktarı, sıçrama şekli, boyaların düşüşü, renklerin karışımı vb. herhangi bir durum ile spontaneliği kontrol altına almış olur. Bu bağlamda spontanelik süreci kontrollü spontane sürecine dönüşür. Kontrollü spontane yaklaşıma en yakın örneklemeler ise soyut dışavurumculuk akımında görüldüğünden tez kapsamında araştırma bu akıma temellendirilmiştir. Çağdaş Türk resminde sanatçıların eserlerinde görülen soyut dışavurumlar temeline dayandırılan kontrollü spontane yaklaşımlar daha önce herhangi bir araştırma kapsamına dahil olmaması sebebiyle “Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” başlığı altında bir araştırma yapılması ve ilgili literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Bu düşünce sonucunda yapılan araştırma kapsamında soyut dışavurumun Türkiye’de 1950 sonrası dönemde etkin şekilde kendisini gösterdiği anlaşıldığından araştırma konusu 1950 tarihinden 2021 tarihine kadarki süreç içerisinde Türkiye’de eserlerinde istikrarlı şekilde kontrollü spontane yaklaşım yansımaları tespit edilen sanatçılar arasından; Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhâl Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu’nun eser örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda konu kapsamında incelenen sanatçıların eser örneklerine ait bulguların sonuçları sıralanacak olursa;

Ekrem Kahraman’ın eserlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; resimlerinin ana temasına ait ilhamı yeryüzünden, doğadan, topraktan alan Kahraman’ın ilhamını aktarırken soyut dışavurumcu bir ifade biçimi kullandığı anlaşılmaktadır. Soyut ile somutu bir arada kullanan sanatçı mekân algısını soyut temeller üzerine oluşturmuş ve kullandığı somut imgeleri ise metafor olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Resimlerinde kullandığı lekelerin ve renklerin ise başlı başına spontaneliğin kontrollü kısmını temsil ettiği görülmektedir.

Habip Aydoğdu’nun resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; kullandığı güçlü renkler bakımından zengin eserleri olan sanatçının uyguladığı spontane dışavurumlara anlam yüklemekten kaçındığı görülmüştür. Fakat resimlerinde kullandığı lekelerden, benzetmelere yönelik faydalandığı anlaşılmıştır. Sanat eserinin sadece bugüne seslenebilecek bir araç olmadığını düşünen sanatçı resimlerinde detaylı içeriklerin aksine izleyiciye verdiği ipuçları ile özgür düşünme olanağı sağladığı söylenebilir.

Bünyamin Balamir’in resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; resim dilini *Fantastik Soyutlamalar* olarak adlandıran Bünyamin Balamir’in kullandığı canlı renklerin resimlerinde yaşamı, sevgiyi temsil ettiği anlaşılmaktadır. Sanatçının soyut dışavurumlarının oldukça renkli olduğu görülmektedir. Bu renklerin resimlerine dinamizm kattığı söylenebilir. Bünyamin Balamir’in kullandığı renklerin ahenkli uyumu ile dışavurumun kontrollü kısmını

gözler önüne serdiği söylenebilir. Spontane kurguladığı soyut zeminler üzerine siluetler, figürler çalışan sanatçının hayatında iz bırakmış sembolleri resimlerine yerleştirdiği anlaşılmıştır.

Zuhal Arda'nın resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; sanatçının resimlerinde rastlantısal olarak tanımladığı soyut zeminlerin kullanıldığı görülmüştür. Arda'nın soyut dışavurumla kurguladığı bu zeminleri oluştururken, renk uyumu veya kontrast renklerin bir arada kullanılması gibi temel resmin kuralları çerçevesinde hareket ettiği görülmektedir. Resimlerinde ağırlıklı olarak mavi rengin ifade gücünü kullanan sanatçının bunu sonsuzluk, sevgi, paylaşma, hoşgörü gibi kavramları temsilen tercih ettiği anlaşılmaktadır. Soyut zeminlerine genellikle somut imgeleri de yerleştiren sanatçının resimlerinde izleyici için küçük ipuçları yerleştirdiği söylenebilir.

Bedri Baykam'ın resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; her dönemde farklı konulara yoğunlaşan Bedri Baykam'ın resimlerindeki genel tutumu soyut dışavurumcudur. Ancak *“Dokular ve Saydam Katmanlar”* adlı seride kullandığı yaklaşımının soyut dışavurumcu tutumunun en dinamik dönemi olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının bu dönemde yaptığı resimlerinde yaşam, ölüm, metafizik gibi olguları, akıtma, sıçratma ve doğaçlama tekniklerini kullanarak aktardığı görülmüştür.

Mehmet Sakızcı'nın resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; soyut dışavurum temelinde şekillenen resimlerin sanatçının duygu durumu ile bağlantılı olduğu ve teknik bilgi ile harmanlandığı anlaşılmıştır. Soyut yansımaları figüratif bir yorum ile birleştiren sanatçının resimlerinde çağın sıkıntısı olan akut mutsuzluğu yorumladığı görülmektedir. Mehmet Sakızcı'nın kullandığı renkler ve uygulama biçimleri açısından kontrollü spontane yaklaşıma uygun resim örneklerini temsil ettiği söylenebilir.

Orhan Cebraioğlu'nun resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; soyut sanatı ve soyutlamayı resimlerinde ana yaklaşım olarak işleyen sanatçı resimlerinde bir ifade dili olarak kullanan sanatçı resmin plastik öğelerinden

beslenerek, nesnesiz bir biçimde kendi metafizik kurgusunu aktarırken kontrollü spontane yaklaşım sergilediği görülmüştür. Cebraioğlu'nun resimlerine tekil anlamlar yüklemekten kaçınmış olduğu, genel yaklaşımına ve sanatsal tutumuna bütünüyle bir anlam yüklediği söylenebilir.

Gülten İmamoğlu'nun resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; evrenin sürekli kendini yenileyen, değişen yapısından ve sonsuz deviniminden ilham aldığı anlaşılan İmamoğlu'nun resimlerinde çok katmanlı ve renkli uygulamalar yaptığı görülmektedir. Anadolu'nun çok kültürlü yapısı ve yaşadığı bölgenin kültürel renkliliğinin de resimlerine çok renklilik olarak yansıttığı söylenebilir.

Çağdaş Türk resim sanatında 1950 tarihinden günümüze kadar geçen süreçte söz konusu sanatçıların araştırma kapsamında yer alan resim analizleri sonucunda resimlerine özgün yorumlamalar içeren soyut dışavurumlar, içsel betimlemeler ve eleştirel yaklaşımlar içeren işlevler yükledikleri anlaşılmıştır. Çağdaş Türk Resminde kontrollü spontane yaklaşımlarının incelenmesi sonucunda ise, geleneksel anlayışlara göre yeni ve farklı bir sanat anlayışı olması bakımından soyut dışavurumcu yaklaşımların günümüz Türk resimlerinde daha etkin bir biçimde işlendiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- AHMETOĞLU, Ülkü ve DENLİ, Salih. (11.12.2013) *Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Cilt:3 (Sayı: 8), İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.
- ANTMEN, Ahu. (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ANTMEN, Ahu. (2005) *Türk Sanatında Yeni Arayışlar*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- BERK, Nurullah ve ÖZSEZGİN, Kaya. (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* (3.Baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BAYKAM, Bedri. (1999) *Bedir Baykam Ansiklopedisi*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- DALKIRAN, Ahmet. (2006) *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- FARTHING, Stephen. (2014) *Sanatın Tüm Öyküsü*, 2. Baskı.
- FINEBERG, Jonathan. (2014) *1940'tan günümüze sanat*, İzmir: Karakalem Kitabevi.
- GERMANER, Semra. (2007) *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, İstanbul: Ofset Yapımevi.
- GÖKDUMAN, Deniz. (2018) *Resim Sanatında 1940-1960 Yılları Arasında Soyut Dışavurumcu Akımlar*, Cilt: 3 (Sayı: 5), Journal of Awareness.
- GÖKTAŞ, Yakup. (2009) *Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişim (1700-1900)*, Cilt: 0 (Sayı: 22), Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Erzurum.

- İŞİK, Yunus Emre. (2019) *Paris'ten New York'a Marksizm'den Liberalizm'e Sanatta Yeni Arayışlar: Soyut Ekspresyonizm, Sanatta Yeterlilik*, Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- İLDEN YILDIZ, Serap. (2014). *Kendiliğindenlik Bağlamında "Heykelede Doğaçlama" ve Uygulamalar*, Heykel Anabilim Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- KARABAŞ AVŞAR, Pelin ve YILDIZ, Günay. (24.11.2016). *Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko*, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi.
- KARABAŞ AVŞAR, Pelin ve POLAT, Ahmet. (2016). *Yükselişi ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk*, Cilt: 3 (Sayı: 1), Sanat Eğitimi Dergisi.
- KINACI, Şevket Volkan (2008). *Soyut Eylem Resmi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- KARAÇALI, Berna. (2018) *Çağdaş Sanatın Dili-Malzemenin Özü* (Sayı:9), Sanat Tasarım Dergisi.
- KAYAPINAR, Umut. (2013) *Soyut Ekspresyonizm-Otomatizm İlişkisi*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Sanatta Yeterlilik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- MCMILLAN, Elizabeth (2004). *Complexity, Organizations and Change*, London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group.
- RICHARD, Lionel. (1984) *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SAGAN, Carl. (1985) *Mesaj*, İstanbul: Say Yayınları.
- SAYĞAN, Sahra. (2014) *Örgüt Biliminde Karmaşıklık Teorisi*, Cilt:14 (Sayı: 3), Ege Akademik Bakış.

- ŞENTÜRK VARLIK, Leyla. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞENOL, Tolga. (2018) *Ad Reinhardt Resimleri Üzerine Bir İnceleme Örneği*, Uludağ Üniversitesi, *Cilt: 5* (Sayı: 15), Journal of Socail and Humanities Sciences Research.
- TANSUĞ, Sezer. (1995) *Türk Resminde Yeni Dönem* (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, Sezer. (1999) *Çağdaş Türk Sanatı* (5.Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TAŞKESEN, Selma. (2018) *Soyut Dışavurumculuk Akımının Performans Sanatına Etkisi ve Rol Değiştiren Beden Olgusu* (Sayı: 41), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Ankara
- TOPDEMİR ÜNAL, Nalan. (2014) *Spontanite ve Soyut*, Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TURANİ, Adnan. (1999) *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan. (2011) *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- YÖNEY, Hakan. (2019) *Çağdaş Türk Resim Sanatında Ekrem Kahraman'ın Yeri*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- BOYACI, Melis (2009). *Süreçsiz Zamanların Doğurgan Mekânların Sanatçısı Ekrem Kahraman*, <http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=1899&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 01.11.2020.
- ÇAVUŞOĞLU, Beril (02.03.2021). *Bünyamin Balamir Rengarenk Eserler*, <https://www.magdergi.com/roportajlar/bunjamin-balamir-rengarenk-eserler/>, Erişim Tarihi: 01.10.2021.
- GEZGİN, Ümit (2021). *Yaratıcı Enerjinin Estetik Gücü: Bedri Baykam Sanatında Yeni Evrensel Estetik Boyut*, <http://bedribaykam.com/en/node/615>, Erişim Tarihi: 06.10.2021.
- KAVRAKOĞLU, Füsun (06.01.2015). *Çağdaş Sanata Varış 112-Geç Resimsel Soyutlama*. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-112-gec-resimsel-soyutlama/>, Erişim Tarihi: 19.10.2020.
- KARAHALİLOĞLU, Seval Deniz (04.05.2020). *Habip Aydoğdu ile 44 yılın hikayesi*. <https://www.izgazete.net/kultur-sanat/habip-aydogdu-ile-44-yilin-hikayesi-h46921.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2020.
- KÜPÇÜOĞLU, Hülya (Yapımcı). (12.07.2021). *Kültür Sanat Sohbetleri*. Web: Youtube Kanalı. <https://www.youtube.com/watch?v=MECo4UHSttc>, Erişim Tarihi: 26.08.2021.
- TANSUĞ, Sezer (2020). *Bir Ortam ve Bir Konum*, <http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=49&exhID=0>, Erişim Tarihi: 25.12.2020.
- TÜRKÖZ, Yeşim (31.01.2014). *Spontanlık, Yaratıcılık ve Oyun*, <https://yesimturkoz.com/makale/15/spontanlik-yaraticilik-ve-oyun>, Erişim Tarihi: 15.11.2021.

- SANAL-1 (2018). *Spontane Kelimesinin Etimolojisi*.
<https://www.etimolojiturkce.com /kelime/spontane>, Erişim Tarihi:
 03.01.2018.
- SANAL-2 (2020). *Spontanenin Kelime Anlamı*. <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi:
 21.10.2020.
- SANAL-3 (2020). *Franz Kline*. <http://www.artnet.com/artists/franz-kline/>, Erişim
 Tarihi: 22.10.2020.
- SANAL-4 (2020). *Renk Alanı Resmi*.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Renk_alan%C4%B1_resmi#:~:text=Renk%20alan%C4%B1%20resmi%20\('Color,d%C4%B1%C5%9Favurumcu%20ressamlar%C4%B1%20tan%C4%B1mlamak%20i%C3%A7in%20kullan%C4%B1lm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r](https://tr.wikipedia.org/wiki/Renk_alan%C4%B1_resmi#:~:text=Renk%20alan%C4%B1%20resmi%20('Color,d%C4%B1%C5%9Favurumcu%20ressamlar%C4%B1%20tan%C4%B1mlamak%20i%C3%A7in%20kullan%C4%B1lm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r), Erişim Tarihi: 19.10.2020.
- SANAL-5 (2009). *Barnett Newman*. https://www.theartstory.org/artist/newman-barnett/artworks/#pnt_2, Erişim Tarihi: 20.10.2020.
- SANAL-6 (2020). *Sanâyi-i Nefîse Mektebi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanâyi-i_Nefîse_Mektebi, Erişim Tarihi: 21.10.2020.
- SANAL-7 (2019). <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mehmet-sakizci/>, Erişim
 Tarihi: 13.10.2021.
- SANAL-8 [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modP](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=4209)
[ainters_artistDetailID=4209](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=4209), Erişim Tarihi: 13.10.2021.
- SANAL-9 (2021).
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=155§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 09.02.2021
- SANAL-10(2021). *Ekrem Kahraman*.
<http://ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=120&>

lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1, Erişim Tarihi:
29.09.2021.

SANAL-11(2021). *Habip Aydoğdu*.

<http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?palID=387§ion=120&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi:
30.09.2021.

SANAL-12(2021) *Bünyamin Balamir*.

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=5979>, Erişim Tarihi:
30.09.2021.

SANAL-13(2021) *Zuhal Arda*. <http://baiburesim.ibu.edu.tr/index.php/seci-ci-kurul/secici-kurul-ozgecmisleri/96-prof-dr-zuehal-arda>, Erişim Tarihi:
30.09.2021.

SANAL-14(2021) *Mehmet Sakızcı*. <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mehmet-sakizci/>, Erişim Tarihi: 30.09.2021.

SANAL-15(2021) *Orhan Cebraioğlu*.

https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/orhan-cebrailoglu?gclid=EAIaIQobChMIuJ-6yMCm8wIVTrTVCh2D4w60EAAYASAAEgIEBvD_BwE, Erişim Tarihi: 30.09.2021.

SANAL-16(2021) *Gülten İmamoğlu*.

<https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/gulten-imamoglu>, Erişim Tarihi: 30.09.2021.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel-1. <https://collections.lacma.org/node/180179>, Erişim Tarihi: 11.10.2020.
- Görsel-2. <https://www.jackson-pollock.org/number-12.jsp>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-3. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kline-meryon-t00926>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-4. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kooning-willem-de/willem-de-kooning-kadin-01/>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-5. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/motherwell-robert/robert-motherwell-ispanya-cumhuriyetine-agit/>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-6. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484686>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-7. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489700>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-8. <https://www.moma.org/collection/works/37042>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Görsel-9. https://www.moma.org/collection/works/37889?sov_referrer=artist&artist_id=4856&page=1, Erişim Tarihi: 21.10.2020.
- Görsel-10. <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth>, Erişim Tarihi: 21.10.2020.
- Görsel-11. <https://www.moma.org/collection/works/78386>, Erişim Tarihi: 22.10.2020.
- Görsel-12. <https://www.moma.org/collection/works/79763>, Erişim Tarihi: 22.10.2020.
- Görsel-13. https://www.moma.org/collection/works/79234?artist_id=3148&page=1&sov_referrer=artist, Erişim Tarihi: 22.10.2020.

- Görsel-14. https://www.moma.org/collection/works/38786?artist_id=4126&page=1&sov_referrer=artist, Erişim Tarihi: 22.10.2020.
- Görsel-15. https://www.moma.org/collection/works/80566?sov_referrer=artist&artist_id=5047&page=1, Erişim Tarihi: 19.10.2020.
- Görsel-16. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction/clyfford-still-ph-144-1947-y-no-1>, Erişim Tarihi: 19.10.2020.
- Görsel-17. <https://www.moma.org/calendar/events/6455>, Erişim Tarihi: 19.10.2020.
- Görsel-18. https://www.moma.org/collection/works/79684?sov_referrer=artist&artist_id=4856&page=1, Erişim Tarihi: 19.10.2020.
- Görsel-19. <https://medium.com/@tburakyamanr/güneşin-doğuşu-99a5327df1fb>, Erişim Tarihi: 04.10.2021.
- Görsel-20. <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=130&lang=TR&periodID=1873&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 20.10.2020.
- Görsel-21. <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=130&lang=TR&periodID=1873&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 20.10.2020.
- Görsel-22. <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=130&lang=TR&periodID=1873&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 20.10.2020.
- Görsel-23. <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/aydogdu-habip>, Erişim Tarihi: 22.10.2020.
- Görsel-24. <http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 22.10.2020.

- Görsel-25. <http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 22.10.2020.
- Görsel-26. Bünyamin Balamir, İsimsiz, 2019, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 01.10.2021.
- Görsel-27. Bünyamin Balamir, İsimsiz, 2020, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 01.10.2021.
- Görsel-28. Bünyamin Balamir, İsimsiz, 2015, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 01.10.2021.
- Görsel-29. Zuhall Arda, Atlar, 2017, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 16.02.2021.
- Görsel-30. Zuhall Arda, Geçmişten, 2019, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 16.02.2021.
- Görsel-31. Zuhall Arda, Kartallar, 2019, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 16.02.2021.
- Görsel-32. BAYKAM, Bedri. (1999) Bedir Baykam Ansiklopedisi, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Görsel-33. BAYKAM, Bedri. (1999) Bedir Baykam Ansiklopedisi, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Görsel-34. BAYKAM, Bedri. (1999) Bedir Baykam Ansiklopedisi, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Görsel-35. Mehmet Sakızıcı, Sükût, 2018, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi:12.10.2021.
- Görsel-36. Mehmet Sakızıcı, İmitasyon Kúpeli Kız, 2018, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 12.10.2021.
- Görsel-37. Mehmet Sakızıcı, Asil Duruş, 2020, Kişisel İletişim, Erişim Tarihi: 12.10.2021.
- Görsel-38. <https://www.sanatgezgini.com/orhan-cebrailoglu-tuval-uzerine-akrillik-melankoli-alegoriyasi>, Erişim Tarihi: 16.10.2021.

- Görsel-39. <https://www.sanatgezgini.com/orhan-cebrailoglu-tuval-uzerine-akrilik-spinoza-serisi-13967>, Erişim Tarihi: 16.10.2021.
- Görsel-40. <https://www.sanatgezgini.com/orhan-cebrailoglu-tuval-uzerine-akrilik-spinoza-serisi-13971> , Erişim Tarihi: 16.10.2021.
- Görsel-41. <https://www.sanatgezgini.com/gulten-imamoglu-resim-tuval-uzeri-akrilik-begonvil>, Erişim Tarihi: 09.02.2021.
- Görsel-42. <https://www.sanatgezgini.com/gulten-imamoglu-tuval-uzerine-akrilik-tohum-teninde>, Erişim Tarihi: 09.02.2021.
- Görsel-43. <https://www.sanatgezgini.com/gulten-imamoglu-tuval-uzerine-akrilik-ruh-dongusu>, Erişim Tarihi: 09.02.2021.
- Görsel-44. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-45. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-46. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-47. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-48. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-49. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-50. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-51. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-52. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.
- Görsel-53. Aygün Yöndem Kişisel Arşivi.

EKLER

EK-1. SANATÇI BİYOGRAFİLERİ (Yaş düzeyleri dikkate alınarak sıralanmıştır).

Ekrem Kahraman (1948, Tarsus, Mersin)

1948 yılında Tarsus'ta dünyaya geldi. 1971 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun oldu. Çeşitli ortaöğretim kurumlarında öğretmenlik yaptı. 1989 yılında öğretmenlikten ayrılarak sanatçı yaşamını tercih etti. Plastik sanatlar alanında teorik yazılar yazdı. Yazıları Sanat Çevresi, Türkiye'de Sanat, Genç Sanat, Çekirdek Sanat, CEY Sanat, rh+ Sanat ve Artist sanat dergilerinde yayımlandı. 2007 yılında Sanatçının Atölyesi dergisini yayımlamaya başladı. Yayımlanmış dört şiir kitabının (Sessiz Bir Aşk Dillendirmek, Rıhtım ve İhlamur, Fısıltılar ve Çılgınlıklar, Aşk Olsun Hayat) yanında; "Aşk Olsun Hayat" isimli bir toplu şiirler ile bir seçme şiirler kitabı yayımlandı. Ayrıca sanat ve sanatçılar üzerine deneme yazılarının yer aldığı bir kitabı bulunuyor. Yurtiçi ve yurtdışında 80'nin üzerinde kişisel sergi açtı; çok sayıda karma ve grup sergilerine katıldı, ulusal ve uluslararası fuarlarda yer aldı. 16 ödül kazandı. Sanatı hakkında birçok kitap katalog ve broşür yayımlandı. Sanatıyla ilgili iki belgesel film çekildi. Çok sayıda ulusal ve uluslararası koleksiyonlarda resimleri bulunuyor. Sanatçı İstanbul'da yaşıyor ("Sanal-10", 2021).

Habip Aydoğdu (1952, Konya)

Habip Aydoğdu, 1952'de Konya'da doğdu. Çocukluğunun geçtiği Aydoğmuş köyündeki yaşamı, resimlerinde kullanacağı bazı renkleri ve motifleri derinden etkiledi. 1966 yılında mezun olduğu İvriz İlköğretmen Okulu'nda resme olan yatkınlığı belirginleşti. Temel resim eğitimini aldığı İstanbul Öğretmen Okulu Resim Semineri'nden 1970' de mezun oldu. 1974'te, bugünkü adı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nu tamamladı. 1970'li yılların çalkantılı dönemi resminin konuları arasında yer aldı. 1976'da Ankara'da açtığı ilk kişisel sergisi "Yaşam Kavgası"ndan izdüşümlerini yansıtıyordu... 1970'li yılların sonlarında Milli Eğitim Bakanlığı Film

Radyo Televizyon ile Eğitim Merkezi'nde, 1980'li yıllarda ise TRT Haber Merkezi'nde grafiker olarak çalıştı. Düşlerinin resimlerini 1988 yılında Galeri Selvin'de "Uçan Düş" adıyla sergiledi. Metnini Erhan Karaesmen'in hazırladığı Habip Aydoğdu kitabı bu serginin açılışıyla eş zamanlı olarak yayınlandı. 1988 yılında TRT Haber Merkezi'ndeki grafikerlik görevinden ayrılan Aydoğdu, tüm zamanını sanata adadı. 20. sanat yılını "Hesaplaşma ve Yaşamı Savunma" adını taşıyan sergisiyle Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde; 30. sanat yılını ise Ortaköy Sanat Galerisi'nde sergilenen "İzler" adlı sergisiyle kutladı. Bu dönemdeki yapıtlarında izleyenleri, sürprizlerle dolu bir kaosun içine çekti. 2002'de Avusturya; Feldkirch Galerie Sechzig'de kişisel bir sergi açtı... Aynı yıl Bilim Sanat Galerisi tarafından Murat Ural'ın yazmış olduğu Habip Aydoğdu kitabı yayınlandı. 2008 yılında Ankara Batı Birlik Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisinde, 2007 resimli günlüklerinin tıpkıbasımı, İç Dökümleri adıyla yayınlandı. Sanatında farklı malzeme ve araç gereçleri kullanan Habip Aydoğdu, müzik ve bale gibi görsel-işitsel sanatların etkileşimini sunan performanslar da gerçekleştirdi. 1994 yılında Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde caz sanatçıları Yıldız İbrahimova ve Tuna Ötenel ile birlikte gerçekleştirdikleri; Müziğin Coşkusunun Resmi adlı doğaçlama müzik ve resim performansını, aynı ekiple 1995 yılında Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı yararına Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salonda izleyiciyle buluşturdu... 2008 yılı yaz döneminde "Vincent Van Gogh'un Peşinde, Modernizmin İzinde" adlı projeye katıldı. 2012 yılında Arete Sanat Galerisi'nde "Zamanın Ruhu" adlı kişisel sergisini gerçekleştirdi. Sergi ile eş zamanlı olarak Habip Aydoğdu-İbrahim Karaoğlu söyleşisini içeren Zamanın Ruhu adlı kitabı yayınlandı. 2013-2014 yılında ise yine Arete Sanat Galerisi'nde küratörlüğünü ve metnini Zeynep Yasa Yaman'ın yaptığı "Kenar Notları" kitabı eşliğindeki kişisel sergisini açtı. 2015 yılında "Kırmızı" adlı retrospektif sergisini İş Sanat Kibele Sanat Galerisinde Zeynep Yasa Yaman'ın küratörlüğünde gerçekleştirdi. 2016 yılında dünya edebiyatının yaşayan en önemli şairlerinden Adonis'le birlikte İzmir Folkart Gallery'de "Kan Kırmızı" adlı sergiyi açtı. Serginin proje direktörlüğünü; Fahri Özdemir, küratörlüğünü Zeynep Yasa-Yaman üstlendi. Her yeni sergisinde, anlatım dilini daha da zenginleştiren Aydoğdu, yurt içi ve yurt dışında 70'ten çok kişisel sergi gerçekleştirdi. Onun bir sanatçı olarak kişisel öyküsü, aslında kendi kuşağının da öyküsüdür ("Sanal-11", 2021).

Bünyamin Balamir (1953, Çorum)

Bünyamin Balamir, Çorum'da 1953'te doğdu. Balamir, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünden 1978 yılında mezun oldu. 1985'te yüksek lisans çalışmalarını tamamladı. 1987'de Gazi Üniversitesinden sanatta yeterlik diploması aldı. Biri uluslararası olmak üzere yirmi yedi kişisel sergi açan ve çok sayıda karma sergiye katılan sanatçı, çeşitli yarışmalarda on sekiz ödül kazandı. Balamir'in şiir ve desenlerinden oluşmuş iki kitabı ile birçok makalesi, eleştiri yazısı ve bildirisi yayımlanmıştır. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyeliğinden 2005'te emekli olan Balamir, resimlerini, insan-doğa-yaşam üçgeninde nesne-mekân ilişkileri ile ışık ve rengin arandığı soyut ve somut arası fantastik yolculuklar olarak tanımlamaktadır ("Sanal-12", 2021).

Zuhal Arda (1953, Samsun)

1953 Yılında Samsun'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Niğde'de tamamladı. 1989 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Öğretmenliği Bölümüne girdi. Yatay geçiş yaparak Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümünden 1994 yılında mezun oldu. Konya ilindeki birçok ilköğretim okulunda ve lisesinde resim öğretmenliği yaptı. Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde 1999 yılında İlköğretim Okullarında Uygulanan Sanat Eğitimi Derslerine Renk Yönünden Analitik Bir Yaklaşım" konulu yüksek lisans tezini tamamladı. 2000 yılında Konya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine kurucu müdür olarak atandı. 2005 yılına kadar bu görevini sürdürdü. 2005 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı. 2007 yılında da Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde "Ressam-Sanat Eğitimsi Aydın Ayan'ın Resimlerinin Estetiği" konulu teziyle doktorasını tamamladı. Üç yazarla birlikte "Güzel Sanatlar Liseleri İçin Estetik Kitabı" nın yazarlarından olan sanatçının, estetik, eleştiri ve Türk resmi üzerine birçok makalesi bulunmaktadır. Arda, Selçuk Üniversitesinde Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde 2012 Yılında Doç.Dr., 2017 yılında da Prof.Dr. oldu. 18 kişisel sergisi olan ve 5'i yurt dışında olmak üzere 100 kadar karma sergiye katılan sanatçının yurt içinde ve yurt dışında birçok müze ve koleksiyonda eserleri

bulunmaktadır. Arda, Gesam, Görsed, Upsd, IWS, BRHD isimli sanatçı kuruluşlarına üyedir (“Sanal-13”, 2021).

Bedri Baykam (1957, Ankara)

Bedri Baykam 1957 yılında Ankara’da doğdu. İki yaşında resim yapmaya başladı. Altı yaşında Ankara, Bem ve Cenevre’de ilk eserlerini sergiledi. Harika çocuk olarak tanımlandığı 1960’lı yıllarda Avrupa ve Amerika’nın birçok sanat merkezinde sürekli olarak sergiler açtı, büyük ilgi gördü. İstanbul Fransız Lisesi’ne devam eden Bedri Baykam 1975 yılında Paris’e taşındı. Sorbonne Üniversitesi’nde işletme ve ekonomi tahsili yaptı ve Baykam, bu fakülteden master aldı. Baykam Paris’te aynı süreç içinde L’Actorat isimli özel okulda aktörlük tahsili de yaptı. 1980 yılında Amerika’ya taşınan sanatçı, 1984’e kadar California College of Arts and Crafts’de resim ve sinema eğitimi gördü. 1987 yılına kadar Amerika’da kalan Baykam, bu süre içinde de San Francisco, New York, Paris, İstanbul ve Ankara’da birçok sergiler açmaya devam etti. 1987’de atölyesini İstanbul’a taşıyan Baykam, bugüne kadar 71 kişisel sergi açtı, birçok grup sergisine katıldı, birçok kısa metrajlı film ve video filmleri çekti, kısa ve uzun metrajlı filmlerde aktörlük yaptı. Bugüne kadar Playboy, Güneş, Tempo, Siyah-Beyaz ve Cumhuriyet gazetelerinde köşe yazarlığı da yapan Baykam, 1995’ten beri Aydınlık Dergisinde siyasi makaleler yazıyor. Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği ve Atatürkçü Düşünce Derneği’nin aktif üyelerinden olan sanatçı, aynı zamanda Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin de kurucularındandır. 1997 Mayıs ayında gazeteci Sibel (Yağcı) Baykam ile evlendi. Ocak 1999’da çiftin Suphi adını verdikleri oğulları doğdu (Baykam, 1999: 473).

Mehmet Sakızcı (1966, Şanlıurfa)

1966’da Şanlıurfa’da doğdu. 1992’de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’ne birincilikle girdi. 1996’da fakülte ve bölüm birincisi olarak mezun oldu. 1997’de Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde, Resim Ana Sanat Dalı’nda Yüksek Lisans eğitime başladı. 1998’de Fransa’nın Nancy kentinde, Kültür Derneği’nin daveti üzerine, lirik soyut işlerinden oluşan bir

sergi açtı. Sergi vesilesiyle kaldığı sürece, Paris ve Strazbourg gibi kentlerde bulunan önemli sanat merkezlerini ve önemli yapıtlarını yakından görmesi, sanatçının üslubunun ve plastik dilinin evrilmesine katkı sağladı. 1999'da Prof. Zafer Gençaydın danışmanlığında “Kuşatılmış Bireyin Plastik İmge Yaratma Sürecinin Çözümleşi” adlı tez konusuyla Yüksek Lisansını tamamladı. 2000'de Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalıştı. 2001'de Harran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Resim Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı. 2005' den bu yana aynı üniversitenin Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalında Öğretim Görevlisi olarak eğitim ve sanat çalışmalarına devam etmektedir (“Sanal-14”, 2021).

Orhan Cebraioğlu (1970, Gence, Azerbaycan)

1970' de Azerbaycan Gence' de doğdu. Orta öğrenimini ve liseyi tamamladıktan sonra Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim sanatı alanında lisans eğitimini tamamladı. 1998 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde yüksek lisansını tamamladıktan sonra, yine Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında doktoraı tamamlayarak 2006'da Yrd. Doç. Dr. unvanını, 2013'te Doç. Dr. unvanını aldı. 2017' de Profesör unvanı aldı. Sanatçının, Avrupa, Asya, Afrika ülkelerinde sayısız kişisel ve karma sergileri, uluslararası sanat sempozyumlarında, farklı dergilerde, kitaplarda yazı, makale, bildiri ve konferans, performans çalışmaları (gösterileri) bulunmaktadır. Akademisyen sanatçı Orhan Cebraioğlu akademik görevinin yanı sıra uluslararası ve ulusal düzeyde on beş den fazla çeşitli kültür, sanat sempozyumu organize etmiş ve küratörlüğünü yapmıştır. Eserleri yurtdışı ve yurt içinde müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Cebraioğlu halen Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak görevine devam etmektedir (“Sanal-15”, 2021).

Gülten İmamoğlu (1970, Tokat)

1970 Tokat doğumludur. 1991 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünü bitirdi. 1992 yılında Ondokuz Mayıs

Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Bölümüne Araştırma Görevlisi olarak atandı. 1991-1994 yılları arasında “Samsun Halkının Resim Sanatına Bakışı” konulu tez çalışması ile Ondokuz Mayıs Üniversitesi’nde Yüksek Lisansını tamamladı. 1994-1998 yıllarında “Görsel Dışavurumda Objektif Saptama Tekniklerinden Öznel Anlatıma Doğru Geliştirilebilir Bir Pratik Olarak Desen Eğitimi” konulu tez çalışması ile Ondokuz Mayıs Üniversitesinden “Sanatta Yeterlik” derecesi aldı. Aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Resim İş Eğitimi Bölümüne Öğretim Görevlisi olarak atandı. 1999 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Resim-İş Eğitimi Bölümüne Yardımcı Doçent olarak atandı. 2005 Doçent oldu. 2011 Profesör olarak OMU Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümüne atandı. ArtStage, Basel/Scope, Contemporary İstanbul, Art Hamptons sanat fuarlarının yanı sıra Artexpo, Spectrum Miami, Artist İstanbul, San Francisco Sausalito fuarlarında da ülkemizi defalarca temsil etmiştir. Miami, New York, Washington DC ve Los Angeles’da önemli galeriler ile çalışmaktadır. Las Vegas South Nevada Fine Art Museum daimî koleksiyonunda iki eseri, Almanya Hagen Osthaus Museum ve Baksı Museum da da eserleri bulunmaktadır. Uluslararası pek çok önemli ödülün sahibi olan Prof.Dr.Gülten İmamoğlu; American Biographical Institute tarafından "WOMAN OF THE YEAR 2011" seçilmiş, 2009 da da Londra’da “Profesyonel Resim” dalında dünya birinciliği almıştır. Sanatçı 2010 yılından beri ORGANİK METASTRATA adını verdiği özgün tekniğiyle çalışmaktadır. Sanat kariyerine daha geniş vakit ayırabilmek için 2019 yılında öğretim üyeliğinden ayrılmıştır. Sanatsal çalışmalarını İstanbul, Samsun ve Washington DC deki atölyelerinde sürdürmektedir (“Sanal-16”, 2021).

EK-2. SANATÇI GÖRÜŞME FORMU

SANATÇI GÖRÜŞME FORMU	
Araştırma Amaçları	
1. Çağdaş Türk Resim sanatçılarının kontrollü spontane yaklaşım yansımalarını araştırmak.	
2. Yapılan araştırma sonucunda elde edilen bulguları bir kaynakta toplayarak ilgili literatüre katkı sağlamak.	
1. Dünden bugüne sanatsal gelişim süreciniz içerisinde resimlerinizde vermeye çalıştığınız mesajlar nelerdir?	
2. Resimlerinizde hangi teknikler ile çalışıyorsunuz?	
3. Resimlerinizde farklı teknikler kullanarak spontane oluşmuş lekeler ve renkler görülmekte. Bu lekeler ve renkler duygu durumunuz ile ne kadar bağlantılıdır?	
4. Resimde spontane dışavurum oluşum süreçleri hakkındaki görüşleriniz nelerdir?	
5. Günümüz görsel sanat dünyasındaki anlayışlar hakkında neler düşünüyorsunuz?	