

**1950 SONRASI RESİM SANATININ FİGÜRATİF SOYUTLAMA EĞİLİMİ
VE GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARI**

CANAN TUTAKLAR

MAYIS,2020

**1950 SONRASI RESİM SANATININ FİĞÜRATİF SOYUTLAMA EĞİLİMİ
VE GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARI**

CANAN TUTAKLAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
PLASTİK SANATLAR BÖLÜMÜ**

**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
MAYIS,2020**

İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 21.05.2020

Ad/Soyad : Canon Tutaklar

İmza : 

ÖZET

Resim sanatında soyutlamaya yönelik eğilimler önce Avrupa’da olmak üzere tüm dünya sanatçılarının üzerinde etkisini göstermiş ve takip eden yıllarda ülkemiz resim sanatında da kabul görmüştür. 19.yy’ın sonlarında başlayan soyut eğilim, 1950 yıllarında Türkiye’de de yenilikçi çabaların sonucu, Türk resim sanatına girmiş ve gelişmiştir. Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonraki dönemde yaşanan kültürel ve toplumsal gelişmelerin doğrultusunda Türk resim sanatı, batı üslubundan etkilenmiş ve çağdaşlaşma süreci içerisine girmiştir. 1950 sonrası soyutlama eğiliminin ve Türk resim sanatının soyutlama ile ilişkisinin ele alındığı bu araştırmada, batıda gelişen sanat yaklaşımlarının Türk resim sanatı üzerindeki etkileri ve Türk resim sanatçılarının bu etkiler sonucu gösterdiği değişimlere yer verilmiştir. Sanayi devrimi sonrası soyut ve soyutlama kavramlarının incelenmesi, ortaya çıkan akımlar, 1950 sonrası Avrupa’da gelişen sanat anlayışının Türk resim sanatına girişi, gelişimi ve bu akımlardan etkilenen Türk resim sanatçılarının incelenmesi bu tezin öncelikli amacıdır.

Anahtar kelimeler: *Soyut, soyutlama, sanayi devrimi sonrası akımlar, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, 1950 sonrası Türk resim sanatı*

ABSTRACT

The tendencies towards abstraction in the art of painting first showed its effect on the artists of the world, especially in Europe, and our country was accepted in the following years. Abstract trend began in the late 19th century, in 1950, a result of innovative efforts in Turkey, entered the Turkish art and developed. In line with the cultural and social developments in the period after the proclamation of the Republic, Turkish painting art was influenced by the western style and entered into the process of modernization. In this study, where the tendency of abstraction after 1950 and the relationship of Turkish painting art with abstraction is discussed, the effects of art approaches developed in the west on Turkish painting art and the changes that Turkish painting artists show as a result of these effects are included. The primary aim of this thesis is to examine the concepts of abstract and abstraction after the industrial revolution, the emerging trends, the introduction of the understanding of art developed in Europe after 1950 into Turkish painting art, and the study of Turkish painting artists affected by these trends.

Keywords: *Abstract, abstraction, trends after the industrial revolution, Impressionism, Expressionism, Cubism, Turkish painting art after 1950*

TEŞEKKÜRLER

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmada desteğini sunan hocam Bahar Artan Oskay'a, bana olan inancını hiç kaybetmeyen aileme ve bana bu çalışmayı yapma fırsatı sunan Yeditepe Üniversitesi'ne teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR SAYFASI	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vi
1.GİRİŞ.....	1
2. RESİM SANATINDA FİĞÜR VE SONRASINDA ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA ATILAN İLK ADIMLAR.....	3
2.1. Sanatta figüratif resim.....	3
2.2. Çağdaşlaşma Yolunda Empresyonizm, Kübizm ve Ekspresyonizm..	8
2.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	8
2.2.2. Kübizm.....	16
2.2.3. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	23
3. RESİM SANATINDA SOYUT VE SOYUTLAMA.....	36
3.1. Soyut Resme Geçiş.....	38
3.2. Resim Sanatında Soyutlama.....	45
3.2.1. Figüratif Soyutlama.....	47
3.2.2. Geometrik soyutlama.....	47
3.2.3. Lirik Soyutlama.....	49
3.2.4. Non-Figüratif Soyutlama.....	50
3.2.4.1. Geometrik Non-Figüratif Soyutlama.....	52
3.2.4.2. Lirik Non-Figüratif Soyutlama.....	53
4. 1950 ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ.....	55
4.1. Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Kurulan Gruplar.....	62

4.1.1. Müstakil Ressamlar Birliği.....	64
4.1.2. D Grubu Ressamları.....	67
4.1.3. Yurt Gezileri Ressamları.....	70
4.1.4. Yeniler Grubu (Liman Ressamları).....	73
4.1.5. Onlar Grubu.....	74
5. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER.....	78
5.1. Nejad Melih Devrim.....	79
5.2. Ferruh Başağa.....	80
5.3. Abidin Elderoğlu.....	81
5.4. Sabri Berkel.....	82
5.5. Adnan Çoker.....	83
5.6. Abidin Dino.....	84
5.7. Zeki Faik İzer.....	85
5.8. Hamit Görele.....	86
5.9. Fahrelnisa Zeid.....	87
5.10. Nurullah Berk.....	88
5.11. Cemal Bingöl.....	89
5.12. Mübin Orhon.....	90
5.13. Burhan Doğançay.....	91
5.14. Ömer Uluç.....	95
5.15. Devrim Erbil.....	97
6. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA FİGÜRATİF	
SOYUTLAMA YAPAN RESSAMLAR.....	101
6.1. Fikret Mualla.....	101
6.2. Neşet Günal.....	102

6.3. Mehmet Güteryüz.....	103
6.4. Burhan Uygur.....	104
6.5. Neşe Erdok.....	105
6.6. Ergin İnan.....	106
6.7. Mustafa Horasan.....	107
7. SOYUT EĞİLİMİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	108
7.1. Canan Tutaklar'ın Çalışmalarının Oluşturulma Süreci ve Değerlendirilmesi.....	110
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	117

RESİM LİSTESİ

2. BÖLÜM

<i>Resim 2.1. Mağara resmi.....</i>	<i>4</i>
<i>Resim 2.2. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi.....</i>	<i>5</i>
<i>Resim 2.3. El Greco, Hz Isa Elbisesi Çıkarılırken.....</i>	<i>6</i>
<i>Resim 2.4. Francisco Goya, Dev.....</i>	<i>6</i>
<i>Resim 2.5. J. François Millet, Başak Toplayanlar.....</i>	<i>7.</i>
<i>Resim 2.6. Claude Monet, Gün Doğumu.....</i>	<i>8</i>
<i>Resim 2.7. Edouard Manet, Seine Kıyısı.....</i>	<i>10</i>
<i>Resim 2.8. Wassily Kandinsky, Mavi Süvari.....</i>	<i>11</i>
<i>Resim 2.9. Paul Cezanne, Kavaklar.....</i>	<i>12</i>
<i>Resim 2.10. Edgar Degas, Saçlarını Düzelten Kadın.....</i>	<i>13</i>
<i>Resim 2.11. Paul Cezanne, Bibemus Quarry.....</i>	<i>14</i>
<i>Resim 2.12. Emile Bernard, Breton Peasants.....</i>	<i>16</i>
<i>Resim 2.13. Paul Cezanne, Yıkılanlar V.....</i>	<i>17</i>
<i>Resim 2.14. Pablo Picasso, Avignon’lu Kadınlar.....</i>	<i>17</i>
<i>Resim 2.15. Georges Braque, L’Estaque’de Evler.....</i>	<i>18</i>
<i>Resim 2.16. Pablo Picasso, Kemanlı Ölüdoğa.....</i>	<i>19</i>
<i>Resim 2.17. Georges Braque, Keman ve Palet.....</i>	<i>21</i>
<i>Resim 2.18. Fernand Leger, Üç Kadın.....</i>	<i>22</i>
<i>Resim 2.19. Paul Gauguin, Arearea.....</i>	<i>27</i>
<i>Resim 2.20. Henri Matisse, Woman with a Hat.....</i>	<i>27</i>
<i>Resim 2.21. Henri Matisse, The Green Line.....</i>	<i>28</i>
<i>Resim 2.22. Edward Munch, Çılgılık.....</i>	<i>30</i>
<i>Resim 2.23. Karl Schmidt Rottluff, Deichdurchbruch.....</i>	<i>31</i>

<i>Resim 2.24. Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait With a Model.....</i>	<i>32</i>
<i>Resim 2.25. Erich Heckel, Seated Man.....</i>	<i>33</i>
<i>Resim 2.26. Fritz Bleyl, Grape Carrier.....</i>	<i>34</i>
<i>Resim 2.27. Francis Bacon, Kızıl Papa Çalışması.....</i>	<i>35</i>

3. BÖLÜM

<i>Resim 3.1. Wasily Kandinsky, Tempered Elan (Biomorphic abstraction).....</i>	<i>40</i>
<i>Resim 3.2. Wassily Kandinsky, İlk Soyut Suluboya.....</i>	<i>41</i>
<i>Resim 3.3. Francis Picabia, Amerikalı Genç Kız.....</i>	<i>42</i>
<i>Resim 3.4. W. Kandinsky, Composition VIII.....</i>	<i>43</i>
<i>Resim 3.5. Henry Moore, Yaslanmış Figür.....</i>	<i>46</i>
<i>Resim 3.6. Alberto Giacometti, Dog.....</i>	<i>46</i>
<i>Resim 3.7. Henri Matisse, Mavi Çıplak 02.....</i>	<i>47</i>
<i>Resim 3.8. Picasso, Brick Factory at Tortosa.....</i>	<i>48</i>
<i>Resim 3.9. Nicolas De Stael, Mediterranean Landscape.....</i>	<i>50</i>
<i>Resim 3.10. Wassily Kandinsky, Kompozisyon 07.....</i>	<i>52</i>
<i>Resim 3.11. Piet Mondrian, Composition 01.....</i>	<i>53</i>
<i>Resim 3.12. Jean-Paul Riopelle, İsimsiz.....</i>	<i>54</i>

4. BÖLÜM

<i>Resim 4.1. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet.....</i>	<i>56</i>
<i>Resim 4.2. Matrakçı Nasuh, İran, Tebriz.....</i>	<i>57</i>
<i>Resim 4.3. Levni, Genç Bir Kız, Genç Bir Erkek.....</i>	<i>58</i>
<i>Resim 4.4. Hoca Ali Rıza, İstanbul.....</i>	<i>59</i>
<i>Resim 4.5. Şeker Ahmet Paşa, Narlar ve Ayvalar.....</i>	<i>60</i>
<i>Resim 4.6. İbrahim Çallı, Manolyalar.....</i>	<i>62</i>
<i>Resim 4.7. Hikmet Onat, Bebek'te Sabah.....</i>	<i>63</i>

<i>Resim 4.8. Refik Epikman, Bar</i>	64
<i>Resim 4.9. Hale Asaf, Otoportre</i>	65
<i>Resim 4.10. Cevat Dereli, Balık Tutan Adam</i>	65
<i>Resim 4.11. Zeki Kocamemi, Nü</i>	66
<i>Resim 4.12. Turgut Zaim, Orta Oyunu</i>	66
<i>Resim 4.13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel</i>	68
<i>Resim 4.14. Cemal Tollu, Toprak Ana</i>	68
<i>Resim 4.15. Nurullah Berk, Nargile İçen Adam</i>	69
<i>Resim 4.16. Zeki Faik İzer, Nü</i>	69
<i>Resim 4.17. Turgut Zaim, Yaylada Yörükler</i>	72
<i>Resim 4.18. Halil Dikmen, Portakal Toplayanlar</i>	72
<i>Resim 4.19. Nuri İyem, Köylü Sevgililer</i>	73
<i>Resim 4.20. Avni Arbaş, Sarhoş Balıkçı Ziya-Son İkram</i>	74
<i>Resim 4.21. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anne ve Çocuk</i>	75
<i>Resim 4.22. Turan Erol, Ev İçi/Diyarbakır</i>	76
<i>Resim 4.23. Mehmet Pesen, Köyde Yaşam</i>	76
<i>Resim 4.24. Nedim Günsur, Almanya Yolculuğu</i>	77
<i>Resim 4.25. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından</i>	77

5. BÖLÜM

<i>Resim 5.1. Nejad Devrim, Soyut Kompozisyon</i>	79
<i>Resim 5.2. Ferruh Başağa, Aşk</i>	80
<i>Resim 5.3. Ferruh Başağa, Güvercinli Kompozisyon</i>	80
<i>Resim 5.4. Abidin Elderoğlu, Kompozisyon</i>	81
<i>Resim 5.5. Abidin Elderoğlu, İsimsiz</i>	81
<i>Resim 5.6. Sabri Berkel, Mimar Sinan</i>	82

<i>Resim 5.7. Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon</i>	82
<i>Resim 5.8. Adnan Çoker, Velasquez'e Saygı</i>	83
<i>Resim 5.9. Adnan Çoker, Kubbeler Serisi</i>	83
<i>Resim 5.10. Abidin Dino, Eller Serisi</i>	84
<i>Resim 5.11. Abidin Dino, Çiçekler Serisinden</i>	84
<i>Resim 5.12. Zeki Faik İzer, Balıklar</i>	85
<i>Resim 5.13. Zeki Faik İzer, Doğa</i>	85
<i>Resim 5.14. Hamit Görele, Portre</i>	86
<i>Resim 5.15. Hamit Görele, Geometrik Portre</i>	86
<i>Resim 5.16. Fahrelnisa Zeid, Three Ways of Living</i>	87
<i>Resim 5.17. Fahrelnisa Zeid, Atom Patlaması ve Bitkisel Hayat</i>	87
<i>Resim 5.18. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın</i>	88
<i>Resim 5.19. Nurullah Berk, Soyut</i>	88
<i>Resim 5.20. Cemal Bingöl, Kompozisyon</i>	89
<i>Resim 5.21. Cemal Bingöl, Soyut Kompozisyon</i>	89
<i>Resim 5.22. Mübin Orhon, Ölüm Zaferi</i>	90
<i>Resim 5.23. Mübin Orhon, Mutlu Olay</i>	90
<i>Resim 5.24. Burhan Doğançay, Hasan</i>	91
<i>Resim 5.25. Burhan Doğançay, Carlo Loves</i>	91
<i>Resim 5.26. Burhan Doğançay, RAF</i>	92
<i>Resim 5.27. Burhan Doğançay, Whispering Wall II</i>	93
<i>Resim 5.28. Burhan Doğançay, Mavi Senfoni</i>	93
<i>Resim 5.29. Burhan Doğançay, Telefon Hattında Asılanlar</i>	94
<i>Resim 5.30. Burhan Doğançay, Green Door</i>	94
<i>Resim 5.31. Ömer Uluç, Soyut Desen</i>	95

<i>Resim 5.32. Ömer Uluç, Armalar serisi.....</i>	<i>95</i>
<i>Resim 5.33. Ömer Uluç, Nude.....</i>	<i>96</i>
<i>Resim 5.34. Ömer Uluç, Lucy (heykel).....</i>	<i>96</i>
<i>Resim 5.35. Devrim Erbil, Havran'dan Görünüm.....</i>	<i>97</i>
<i>Resim 5.36. Devrim Erbil, Desen.....</i>	<i>97</i>
<i>Resim 5.37. Devrim Erbil, Meyve toplayanlar.....</i>	<i>98</i>
<i>Resim 5.38. Devrim Erbil, Anadolu Çeşitlemesi.....</i>	<i>98</i>
<i>Resim 5.39. Devrim Erbil, Anadolu Çeşitlemesi.....</i>	<i>99</i>
<i>Resim 5.40. Devrim Erbil, Kuşların Gizemi.....</i>	<i>99</i>
<i>Resim 5.41. Devrim Erbil, İstanbul, Haliç.....</i>	<i>100</i>

6. BÖLÜM

<i>Resim 6.1. Fikret Mualla, Mavi Bar.....</i>	<i>101</i>
<i>Resim 6.2. Neşet Günal, Dörtlü Güzellik.....</i>	<i>102</i>
<i>Resim 6.3. Mehmet Güleriyüz, Kompozisyon.....</i>	<i>103</i>
<i>Resim 6.4. Burhan Uygur, Figür.....</i>	<i>104</i>
<i>Resim 6.5. Neşe Erdok, Ressam ve Modeli.....</i>	<i>105</i>
<i>Resim 6.6. Ergin İnan, Yüz Yüze Sırt Sırta Olmak.....</i>	<i>106</i>
<i>Resim 6.7. Mustafa Horasan, İsimsiz.....</i>	<i>107</i>

7. BÖLÜM

<i>Resim 7.1. Canan Tutaklar, Müzisyenler, 2019.....</i>	<i>110</i>
<i>Resim 7.2. Canan Tutaklar, Simple Love, 2017.....</i>	<i>111</i>
<i>Resim 7.3. Canan Tutaklar, Kedili kız, 2018</i>	<i>111</i>
<i>Resim 7.4. Canan Tutaklar, Anne, 2019.....</i>	<i>112</i>
<i>Resim 7.5. Canan Tutaklar, Goodmorning, 2019.....</i>	<i>113</i>
<i>Resim 7.6. Canan Tutaklar, İsimsiz, 2020.....</i>	<i>113</i>

<i>Resim 7.7. Canan Tutaklar, Adem ve Havva, 2019.....</i>	<i>114</i>
<i>Resim 7.8. Canan Tutaklar, Kuşlar, 2019.....</i>	<i>114</i>



1.GİRİŞ

Resim sanatı, bilişsel zekası gelişmiş olan ilk insanların ortaya çıkmasından itibaren doğal bir ifade aracı olmuştur. İnsanlar henüz yazıyı hatta konuşma dilini keşfetmeden önce mağara duvarlarına, ağaçlara, kayaların üzerine çizmeye ve boyamaya başlamışlardır. Bulunan ilk resimler; hayvan resimleri, av sahneleri ve duvarlara basılmış el izleridir. İçerik açısından ilk resimler, kötü ruhları uzak tutmak, bereket getirmek gibi dini inançlarla yapılmış oldukları tahmin edilir.

Hangi çağda hangi üsluba dayanırsa dayansın, resimdeki temel unsurlar daima çizgi ve renktir. Çağlar ilerledikçe ve insan zekası daha da geliştikçe bu doğal ifade aracı, etkileyici bir anlatım aracı olması bakımından en yaygın sanat dallarından biri haline gelmiştir. Genelde eski çağlarda çizgi egemenken 9. yy Avrupa'sında renk resme egemen olmuştur.

Gelişen insanlık tarihi sürecinde resim sanatı her zaman kendini var etme çabası içerisinde olmuştur. Tarihçiler bu süreçleri üç önemli kültür dönemine ayırır; Bunlar, yağma kültürü, tarım kültürü ve bilimsel teknoloji kültürüdür. İnsanlar bu kültür aşamalarının birinden diğerine geçebilmek için, binlerce yıl çabalamak zorunda kalmışlar ve bu, büyük acılara sebep olmuştur. Bu acılar yalnızca kişisel ıstıraplarla atlatılmamış, aynı zamanda insanoğluna çok zor gelen, toplumsal yapılarının da tamamen değişmesine neden olmuştur. Dolayısıyla resim sanatı bu acılı dönemlerin gerçekliğini ortaya koymakla beraber ortaya çıkan toplumların varoluşlarının kanıtı özelliğini de taşır. Bu yüzden toplumların sanat tarihleri, o toplumun köklülüğünü, kültürünü, toplumsal bilinçlerini ve somut varlığını yansıtır. Tarihinde, sanat eserleri bakımından yoksun kalmış toplumlar, egemen birer devlet olarak varlıklarını sürdürememiş, fakat sanat kültürü zengin olan toplumlar, geçmişlerinin kanıtlarını

sanatsal olarak ortaya koydukları için, egemen yaşama güçlerini de kaybetmemişlerdir.

Bilimsel teknoloji dönemine denk gelen yıllar, sanayi devriminin yaşandığı yıllardır. Sanayi devrimi, tüm insanlığın kaderinin değiştiği bir dönüm noktası özelliğini taşır. Teknoloji ile gelen medeniyet, insanın psikolojisini olumsuz yönde etkileyen bir sarsıcılıkla yaşanmıştır. İnsanın düşünce yapısının hırpalandığı, gelişen teknolojiyle günlük alışkanlıkların farklılaştığı, toplumsal yapıların değiştiği bu dönemde sanat ve sanatçı da değişme uyum göstermek durumunda kalmıştır. Zaten toplum kültürü, sanatçı için her zaman itici bir güç halindedir. Resim yapmakta kullanılan malzemeler de teknoloji ile gelişmiştir. Ve yine gelişen teknoloji, bir ülkenin sanat eserinin gelişmesinde, başka kültürlerin de katkısı olmasına olanak sağlamıştır. Uzak ülkelerin kültürleri bile bir ülke sanatının gelişmesine etki etmiştir. Bu açıdan bakıldığında günümüz sanat kültürü, uluslararası bir örgüden oluşmaktadır.

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan yenilikler sanatçıyı, soyutlayıcı bir eğilime yönlendirmiştir. Olayları psikoloji ve felsefe açısından değerlendiren düşünürler, insanın soyutlama eğiliminin, dış dünyada yaşananlar karşısında duyulan bir iç huzursuzluktan dolayı huzur arayışına giren sanatçının, nesneleri gerçek görüntüsünden kurtarıp, kendi idealize ettiği dünyasındaki soyut görünüme yaklaştırma çabasından olduğunu savunmuşlardır. Bu açıklamalar da yaşanan bu süreçler boyunca sanatçının soyutlama eğilimini ve dolayısıyla soyut sanatın gelişimini desteklemiştir. Böylece yeni sanat anlayışları, yeni üsluplar ve akımlar doğmuş, sanat, geleneksel yöntemleri terk etmiş ve yenilikçi çabaların sonucunda çeşitlenmeye başlamıştır. Sanat tarihçileri de resmin zaman içindeki gelişmesini ülkelere, dönemlere ve akımlara göre ayırarak incelemişlerdir.

2. RESİM SANATINDA FİĞÜR VE SONRASINDA ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA ATILAN İLK ADIMLAR

2.1. Sanatta figüratif resim

Figür kelimesi en genel tanımı ile heykel veya resim sanatında biçimsel olarak bir varlığın betimlenmesidir. Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi kitabında henüz kitaba başlamadan, daha giriş bölümünde, biçim haline gelmemiş bir sanatın düşünülmesi mümkün değildir diyerek biçimin, sanatın ifadesinin temel yapı taşı olduğunu vurgulamıştır. Dış çizgileri ile detaylı olarak biçimlendirilen insan, hayvan veya farklı bir canlının resim veya heykel gibi sanatsal çalışmalarda yer alan tasviri de figür tanımı içerisine girmektedir.

Figüratif sanat, algıladığımız dış dünyadaki insan, hayvan ve doğa öğelerinin, olduğu gibi veya düşsel olarak ele alındığı sanat anlayışdır. Tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar olan süreçte figür, özellikle görsel sanatların temalarının en belirleyici kaynağı olmuştur.

İnsanoğlu dünyaya geldiği andan itibaren çevresini gözlemler ve kendisi ile arasında bir benzerlik ve bağ kurmaya çalışır. İlk çağlarda insan bu özelliğini figür veya hayvanları resmederek iletişim kurmak için kullanılmıştır. Bu mağara resimlerinin konuları genellikle günlük yaşamdan sahneleri ve av resimlerini içerir ve estetik kaygı taşımamaktadır. Bu mağara resimleri mamut, bizon, geyik çizimleridir. Resimler incelendiğinde hayvanların karakteristik özelliklerinin vurgulandığı saptanmıştır. O zamanlarda ilk insanların yaptığı bu çizimlerin amacının, çizdikleri hayvanın gücünü aldıklarına ve avlarının iyi geçeceğine olan inancından kaynaklanmaktadır. Yani onlar için bu çizimler sanat niteliği değil, bir ritüel niteliği taşımıştır.



Resim 2.1. Mağara resmi, Altamira mağarası, Kuzey İspanya

Kaynak: 07.11.2018, <http://www.archaeologists.com/i/104/altamira>

İlk çağlarda insanların avlanmak üzere güdüşel olarak mağaralara çizdiği figür resimleri, zaman içerisinde değişen ve gelişen döneme bağlı olarak anlatım tarzına göre farklılıklar gösterir. Fakat yine de insanlığın ilk zamanlarından beri önemini ve yerini sürekli korumuştur. Figür resmi, zaman içerisinde toplumsal, kültürel, din ve savaş gibi konulara bağlı olarak sanattaki yerini almış ve resmin ana konusu haline gelmiştir. Figür, farklı toplumların farklı sanat anlayışları içinde ele alınmış ve farklı yorumlar katılarak tasvir edilmiştir. Adnan Turani yine kitabında:

“Bir ülke kültürü, sanat eserinde kendi somut biçimini bulur. Bu bakımdan sanat eserleri, ulusların düşün hayatının görülür anıtları olduğu gibi, bir ülkede yaşayan toplum varlığının da inkar edilmez delilleridir” (Turani, 1998, s7). diyerek farklı ülkelerin kültürlerinin, ortaya çıkardıkları sanata nasıl biçim verdiğinin altını çizmektedir.

Orta Çağ’da ise sanat faaliyetleri kilise kontrolü altındayken, yavaş yavaş “Yeniden doğuş” diye nitelendirilen ve orta çağa “Hümanizm” düşüncesi ile

damgasını vuran Rönesans Dönemi geldiğinde, resim sanatı, insanı merkez noktasına alıp onu hem gerçekçi, hem de ideal güzelliği içinde göstermeye çalışmıştır. Figür, resmin ana konusu haline gelmiştir. Yine de ağırlıklı olarak resimlerin temasını, manevi anlamlar taşıyan, cennet, cehennem ve günah gibi konuları anlatan resimler oluşturmuştur. Bu dönemin sanatçılarından olan ve en büyük korkuların, en derin arzuların metaforu olarak görülen Hieronymus Bosch, gerçek olmayan varlıkları ve alemleri görsel olarak ifade eden ilk sanatçı oldu. Genellikle mistik dini anlatımları, Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşunu, cennet ve cehennem olgularını resimlerine aktarmıştır. Aynı zamanda iç yaşamı ve zihnin karanlık girintilerini tuvaline yansıtmıştır. Bu sebeple de Sürrealist kesim tarafından ilk modern sanatçı olarak kabul edildirmiştir.



Resim 2.2. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1504, Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: 25.05.2020, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dünyevi_Zevkler_Bahçesi

Hieronymus Bosch'dan aşağı yukarı yüz yıl sonra bile resmin teması yine aynı özellikleri taşımaktadır. Rönesans'ın sonlarına doğru önemli isimlerden olan El Greco, Hz. İsa ve Meryem'in konu alındığı resimlere örnekler vermiştir.



Resim 2.3. El Greco, Hz Isa Elbisesi Çıkarılırken, 1580, M. L. Herzog Koleksiyonu, Budapeşte

Kaynak: 25.05.2020, <https://www.istanbulsanatevi.com>

1700 yıllarının sonu ve 1800 yıllarının başına gelindiğinde bir diğer usta sanacı olan Francisco Goya dikkatleri üzerine çekmektedir. Başlangıcında saray ressamı olarak anılan ve soyluların portrelerini yapan Goya, 1808'deki İspanya bağımsızlık savaşının etkileriyle daha karanlık ve sembolik anlamlar taşıyan resimler yapmaya başlamıştır. Savaşı ve insanların yaşadığı acıları direkt anlatmaya başlayan Goya'nın fırça kullanım tekniğinde de değişimler başlamıştır. Dolayısıyla, Goya'nın resimleri, bir gelenekten kopuş anlamındadır. Ancak Goya, Modern Avrupa Sanatı içinde yeni bir geleneğin de önde gelen temsilcilerinden biri durumundadır.



Resim 2.4. Francisco Goya, Dev, 1818, Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: 26.05.2020, <https://www.istanbulsanatevi.com>

İlk insanın ortaya çıkmasından itibaren zaman ilerledikçe, dünya nüfusu çoğalıp farklı kültürler ortaya çıkmaya başladıkça ve geliştikçe mağara resimleri yerini usta ellerden çıkan resimlere bıraktı. Toplumlar kendi kıymetli sanatçıları yarattılar. 1800'li yıllarda Fransa'da yaşamış olan, doğa ve figür resminin ustalarından biri olan Jean François Millet yaşamış olduğu dönemin en iyi ressamlarından biridir.



Resim 2.5. J. François Millet, Başak Toplayanlar, 1857, Orsay Müzesi, Paris

Kaynak: 07.11.2018, <https://www.istanbulsanatevi.com/>

Geçmişten günümüze pek çok değişikliğe uğramış, farklı sanat akımlarının yaklaşımları ve çağların entelektüel gelişimlerinin etkileriyle farklı yorumlarla hayat bulmuş olan figüratif resim, günümüz sanatında hala varlığını korumaktadır.

2.2. Çağdaşlaşma Yolunda Empresyonizm, Kübizm ve Ekspresyonizm

2.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)

19. yüzyıl, tarihin akışını değiştirmesi ve önemli değişimlerin yaşanması bakımından önemli bir yüzyıldır. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimlerinin yaşandığı bu dönemin, ekonomi, siyaset, hatta insanın doğasına da büyük etkileri olmuş, sanatçının ve dolayısıyla sanatın üzerinde de köklü değişimlere neden olmuştur. Sanatın bütün dallarında etkisi olan olaylar, resim sanatında, sanatçının doğaya çıkıp, güneşin nesne üzerindeki etkilerini izleyerek resim yapma yoluna itmiştir. Bu durum sanatçının bozulmamış doğayı resmetme ve gelişen yıkıcı olaylar karşısında doğayı ölümsüzleştirme arzusundan ileri gelir. Bu olaylar ışığında bir araya gelen yenilikçi ressamlar bir araya toplanıp açık havada, göl kenarında, parklarda, güneşin ışığını izleyebilecekleri her yerde renklerin hakim olduğu resimler yapmış ve bunları topluca sergilemişlerdir. Bu sergilerden birinde Claude Monet'nin "Empression" adını verdiği "Gün Doğumu" tablosu bu akımın adını belirlemiş böylece İzlenimcilik resmen doğmuştur.



Resim 2.6. Claude Monet, Gün Doğumu, 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris

Kaynak: 11.11.2018, <https://www.wannart.com/gun-dogumu>

“Monet’in izlenim tablosunun yarattığı etki kısa sürede yayılmış, İzlenimcilik akademik resimlerin kuralcı üslubunu kırmış, nesnelere hacim etkisi veren kontur yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarını kullanmışlardır. Perspektif kullanılmamış, onun yerine ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılmıştır. Güçlü ışık-gölge alanları yerine sadece prizmatik renkler kullanmışlardır. Boya maddelerini palette karıştırmak yerine iki saf rengi tuval üzerinde yan yana koymayı yeğlemişlerdir. Fizik alanında Newton ve Chevreul’un renk üzerine yaptıkları deneylerden de etkilenmişlerdir” (Serullaz, 1998, s64).

Serullaz’ın da yukarıda bahsettiği gibi Empresyonistler, akademik kuralları reddetmiş, geleneksel resim anlayışını terk etmiş ve güneşin titreşimleri içinde dünyayı görüp gösterme çabalarıyla sanata o güne kadar olmayan bir dünya görüşü getirmişlerdir. Açık havada bulunan eşyaların renk görünümlerinin günün her saatinde değişik olduğu anlayışı ile hafif ve hızlı fırça vuruşları kullanırlar. Çizgisel perspektif anlayışı yerini hava perspektifine bırakır. O güne kadar resmin vazgeçilmez gerçekliği olarak kabul edilen biçim, önemini yitirir.

Ernst H. Gombrich, sanatta yaşanan bu gelişmeleri "gelenekten kopuş" diye adlandırmıştır. Gelişen üretim teknolojisi ile zanaatkarlık yok olmaya başlamış, zanaatkarlar da para kazanmak için hiç bir temele dayanmayan kaba resimler yapmaya başlamışlardır. Bu durum sanatın kalitesini düşürmüş ve halkın sanatçıya karşı güvensizlik duymasına neden olmuştur. Gombrich, bütün bunları kitabında şu şekilde açıklar: "Büyük Fransız İhtilali dönemine damgasını vuran ve benim, gelenekten kopuş diye adlandırdığım olgu, sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını ister istemez değiştirecekti. Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, büyük S ile başlayan Sanat’la, bir zanaat ürünü olarak yapılan resim ya da binalar arasındaki farkın belirlenmesi için ellerinden geleni yapmışlardı. Şimdi ise,

başlangıcından bu yana sanatı ayakta tutan temeller başka bir yönden çökmeye yüz tutuyordu. Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkarlığın tüm geleneklerini yok etmeye başladı. El işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika alıyordu" (Gombrich, 2014, s500).

İzlenimcilik bir yandan natüralist anlayışın son evreleri gibi duruyor ama diğer yandan, örneğin Edouard Manet'in "Seine Kıyısı Argenteuil" eserinde olduğu gibi nesneler ve figürler tanınırlıklarını yitiriyor, her şey renkli titreşimler halinde dağılıp gidiyordu.



Resim 2.7. Edouard Manet, Seine Kıyısı, 1874, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra

Kaynak: 17.11.2018, https://commons.wikimedia.org/wiki/Seine_at_Argenteuil

Adnan Turani izlenimcileri tanımlarken:

"Empresyonistler, doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırçayla karalanması olarak resmettiler. Bu bakımdan izlenim form değil, biçimin gözde bıraktığı etkidir. Eşyanın ışık altındaki ve atmosfer içindeki görüntüsünü ele aldıklarından, dış görünüşleri değerlendirmek durumunda idiler. Bu yönden bakılırsa, objenin gerçeği ya da gerçek formuyla hiç ilgilenmemişlerdir. Ve formu yanlış gösteren ışık-gölge gibi nesne biçimiyle ilgisi olmayan şeyleri resimlerine aktardılar.

Bunun yanında, görüntü dolayısıyla desen de ortadan kalktı ve nesneye bağlı biçim yerine, izlenime bağlı bir biçim ortaya çıktı. Dikkat edilirse, bir biçimin ihmali ve görüntünün ele alınması, resim sanatının baştan başa değişmesine sebep olabiliyor. Bu yüzden ortaya çıkan, renklere dayanan bir perspektif oldu.” (Turani, 1998, s518-519) demiştir.

İzlenimcilik anlayışıyla resim yapan sanatçılardan biri de sonradan soyut resmin öncüsü olarak anılacak olan Wassily Kandinsky'dir.



Resim 2.8. Wassily Kandinsky, Mavi Süvari, 1903, E.Bührle Koleksiyon Vakfı, Zürih

Kaynak: 25.11.2018, <https://drawpaintacademy.com>

Bu resim Kandinsky'nin empresyonizm dönemindendir. Mavi kıyafetli birini taşıyan kayalık bir çayırdan geçen bir atı gösterir. Kandinsky, burada izlenimci akımın bütün teknik özelliklerini kullanarak biniciyi belirli detaylardan ziyade renklerle gösterir. Der Blaue Reiter, Kandinsky'nin sanatsal kariyerini incelerken önemli bir tablo ve onun erken dönem kariyerinin en ünlü eseridir.

Ayla Ersoy'da kitabında Empresyonist'lerin doğanın parlak renklerini keşfetmeleri ile ilgili: “O güne kadar sürekli atölyede resim yapan sanatçılar, doğayı

yakından gözlemleyebilmek için açık havada çalışmaya başlamış, doğanın renklerinin değiştiğini, özellikle çimlerin yeşil olduğunu keşfetmişlerdir, çünkü çimler, o güne kadar resimlerde hep kahverengi tonları ile canlandırılmıştır” (Ersoy, 1995, s101) demiştir.

Bir diğer sanatçı olan Paul Cezanne'da izlenimcilik akımı ile aynı dönemdir. İzlenimcilerin parlak ışık ve renk kurallarını özümsemiş, hafif ve hareketli fırça darbeleri ile empresyonist anlayışta resim örnekleri vermiştir. Cezanne'ın Kavaklar tablosu bu akım dahilinde yaptığı resimlere bir örnektir.



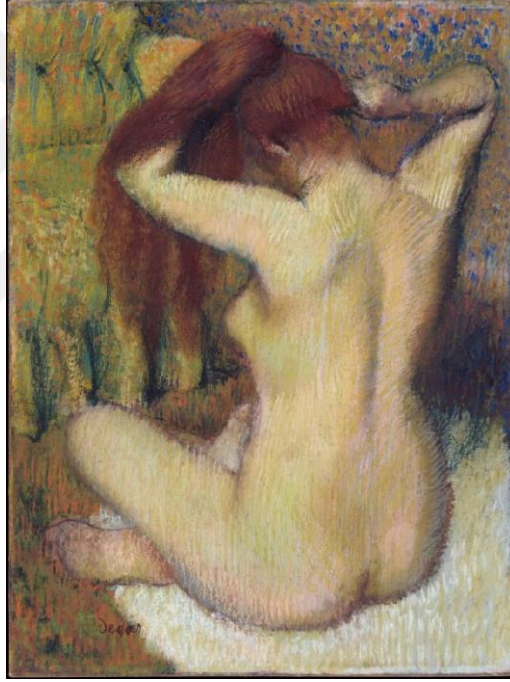
Resim 2.9. Paul Cezanne, Kavaklar, 1882, Orsay Müzesi, Paris

Kaynak: 25.11.2018, <https://www.pivada.com/paul-cezanne-kavaklar-1879-1880>

19. yy'ın, bütün yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerinin ışığında geleneksel resim anlayışını terk eden ve kendine yeni bir yol çizen izlenimcilik akımı, giderek sanatçıların yeni arayış ve denemelerine olanak sağlamış, Edgar Degas'ı da izlenimcilik dışında yeni teknik ve estetik değerleri aramaya yönlendirmiştir.

Adnan Turani bu durumu Şöyle değerlendirir:

"Görünüşü, kendine biçimlendirilecek konu olarak seçen Empresyonizm, ı ışık ve gölgenin obje üzerinde meydana getirdiği oyunları saptamak istediğinden, objenin "biçimini dokunulacak gibi oylumlaştırma değeri"ni" ihmal etmek zorunda kalmıştı ki, bu da resmi yüzeyde biçimlendirmeye zorlamış ve böylece bütün modern resim sanatının esas bir karakteri olan "yüzeyselleştirme" doğmuştu. Işığın rastlantısallığına, manzaranın o anki görünüşüne, ressam kendini tüm olarak bırakıyordu ve kompozisyon endişesi de ancak ikinci derecede kalıyordu. Bu yüzden resmin yapı bakımından zayıf oluşu, Cezanne ve Degas gibi ressamların bu akımdan ayrılmasını sonuçlandırmıştı" (Turani, 1998, s565).



Resim 2.10. Edgar Degas, Saçlarını Düzelten Kadın, 1890, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Kaynak: 10.12.2018, <https://www.istanbulsanatevi.com/empresyonizm/edgar-degas>

Cezanne'da izlenimcilik anlayışı dahilinde yaptığı resimleri sorgulamaya başlamış, resimlerinde yeni bir biçim ve değer arayışına, empresyonist görüşün dış unsurlarından faydalandığı bir anlayışa gitmiştir.

"Daima empresyonistlerle birlikte resimlerini sergilemiş olan Cezanne, resim sanatını, yarım yüzyıla varan bir zaman meşgul edecek yeni eserler ortaya çıkarmıştı. Empresyonizmin resmin yapısal sağlamlığını tehlikeye soktuğunu düşünen Cezanne, "modulation cadence" adını verdiği yeni bir biçimlendirme sistemiyle, resmi, sağlam bir yapıya götürmeyi istemişti. Işık ve gölgenin var olmadığını söyleyen Cezanne, nesneleri renkle biçimlendiriyordu. Ve böylece biçim, O'nun için yapıya göre bir renk dizisinin sonucu oluyordu. O, objenin iyice tanınmasını şart koşuyordu. Cezanne'ın istediği, resmin yeniden meydana getirilmesiydi. Cezanne: "Biz doğada ne görüyorsak gerçek değildir, dağınık ve uçucudur. Doğa daima aynıdır ve ondan bize görünen şeyde, ona ait bir şey mevcut değildir. Bizim sanatımız doğaya değişmezlik vermelidir". Cezanne, resme biçimlerin ve değerlerin sağlam bir mimarisini vermek istiyordu. Bunun için de doğayı "küre, koni, silindir" gibi geometrik biçimlere dönüştürüyordu. Kendisinin sık sık tekrar ettiği "ben doğayı yeniden kuruyorum" sözü, onun, objenin görünüşünü değil, objenin kendisini resmetmek istediğini açıklıyor" (Turani, 1998, s565).



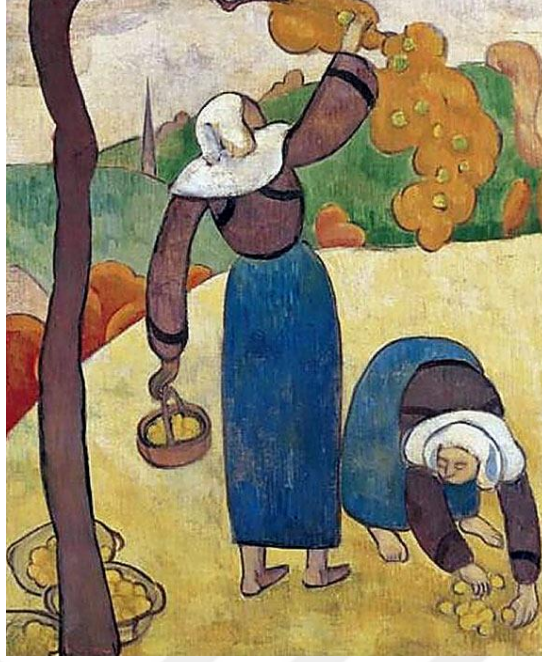
Resim 2.11. Paul Cezanne, Bibemus Quarry, 1895, Folkwang Müzesi, Almanya

Kaynak: 15.12.2018, <https://artsandculture.google.com/quarry-at-bibemus-paul-cézanne>

Kendisinden sonra gelecek akımlar için Cezanne'ın bu anlayış ile yaptığı resimler büyük önem taşır. Ahu Antmen'de kitabında Cezanne'ın, Fransız ressam Emile Bernard'a, 1904'te yazdığı mektuba dikkat çeker:

"Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. (...) Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir. (...) Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor; gereksindiğim ilerlemenin de ardı arkası kesilmiyor. İnsanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görmesi, doğru bir biçimde deneyimlemesi; dahası kendini güçlü bir biçimde, farklı bir biçimde ifade edebilmesi önemli. (...) Louvre, iyi bir ders kitabıdır ama ancak bir başlangıç teşkil eder. Bir sanatçının, gerçek ve uçsuz bucaksız çalışma alanı, doğanın sunduğu türlü türlü görüntülerdir.(...) Louvre, okumayı öğrenmemiz gereken bir kitaptır. Ama bizden önceki şanlı ustaların güzel formüllerini sürdürebilmek bizi tatmin etmemeli. Zihinlerimizi onların formüllerinden kurtararak güzel doğayı araştırmaya, öğrenmeye bakalım, kendi kişisel ruh hallerimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım. Zaman ve düşünce, görebilme yeteneğimizi artırır, her şeyi anlaşılır hale getirir. (Emile Bernard'a, 1904) " (Antmen, 2008, s28).

Emile Bernard'da izlenimcilik anlayışı sonrası Cezanne ile yaptığı yazışmalardan etkilenmiş ve parça parça yüzeyleri yan yana getirerek biçimlemesini değiştirme yoluna gitmiştir.



Resim 2.12. Emile Bernard, Breton Peasants, 1889, Orsay Müzesi, Paris

Kaynak: 07.01.2019, https://commons.wikimedia.org/wiki/Émile_Bernard

Formların geometrik algısına dikkat çeken Cezanne, doğayı ve formları kübik, silindirik ve konik olarak görüp nesne yüzeylerini geometrik formlar olarak algılayıp, bir araya getirme düşüncesi ile Empresyonizm ile Kübizm arasındaki köprüyü de kumuş olur.

2.2.2. Kübizm

Kübizm akımının başlangıcını Adnan Turani kitabında şu şekilde açıklar:

“1906 yılında ölen ve “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” diyen Cezanne’ın anısına saygı için 1907 yılında Paris’te büyük bir sergi açıldı. Bu sergide O’nun olgunluk döneminde yaptığı eserlerini, sanatçı gençlik dikkatle inceledi. Bu inceleme ve yorumlamalar, İspanyol Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque’ta modern sanatın gelişimi bakımından ilgi çekici sonuçlar verdi. 1908 yılında Braque, Cezanne’ın etkisi altında, eleştirmen Vauxelles’in “kübik acayıplık” diye isimlendirdiği, manzara resimleri, peyzajlar boyuyordu. Aynı yaz

Picasso'da Cezanne'dan esinlenmiş kübik biçimlerin belirtildiği resimler yapmıştı”
(Turani, 1998, s587).



Resim 2.13. Paul Cezanne, Yıkılanlar V, 1906, National Galeri, Londra

Kaynak: 09.01.2019, <http://arkeopolis.com/wp-content/uploads/c02-1.jpg>

Cezanne'ın bu resmi Picasso'nun Avignon'lu Kadınlar resmine esin veren resim olarak bilinir.



Resim 2.14. Pablo Picasso, Avignon'lu Kadınlar, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York

Kaynak: 10.01.2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon

Braque ise Cezanne’ın peyzaj resimlerinden etkilenmiştir.



Resim 2.15. Georges Braque, L’Estaque’de Evler, 1908, Kunstmuseum Bern Müzesi

Kaynak: 03.02.2019, <http://impressionnistes.canalblog.com/archives>

Kübistler de Cezanne gibi nesne yüzeylerinin yapısal biçimlerini araştırmaya başladılar. Fakat bu araştırmayı Cezanne’ın varmış olduğu noktadan daha da ileri taşıdılar. Nesne yüzeylerini, tek bir noktadan görmüyor, birçok farklı noktadan görünüşünü ele alıyorlardı. Bu şekilde, nesneleri parçalayıp, sonra bu parçaları bir araya getirerek yeni bir biçim anlayışı oluşturdular. Bunun sonucunda nesnenin doğal biçim görüntüsü bozuldu ve deforme oldu. Ve böylece “deformasyon” bir teknik ilke olarak doğmuş oldu.

Picasso’nun, Cezanne’dan en çok etkilenen ressam olduğunu hemen hemen her sanat tarihçi, yazılarında veya kitaplarında bahsetmişlerdir.

Gombrich, Picasso’nun Cezanne’ın izinden gitmesi ile ilgili, kitabında şu şekilde bahseder:

“(…) Fakat hiçbir sanatçı, Cezanne’dan, genç bir İspanyol ressam olan Pablo Picasso kadar etkilenmedi. (...) Çok basit birkaç öge ile bir nesne veya yüzün imgesi oluşturulabilirdi. Bu ise, önceki sanatçıların uyguladığı görsel izlenimi basitleştirme yönteminden değişik bir şeydi. Onlar, doğanın biçimlerini iki boyutlu düz bir desene indirgemişlerdi. Peki, bu düzlüğü önlemek, resmi basit nesnelerden oluştururken bir yandan da hacim ve derinlik hissini korumak mümkün olamaz mıydı? İşte Picasso’yu Cezanne’a götüren soru bu oldu. Cezanne, genç bir ressama yazdığı mektuplardan birinde doğayı, küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlemişti. Büyük bir olasılıkla bu sözle, resmini düzenlerken bu temel cisimleri aklından çıkarmaması gerektiğini anlatmak istemişti” (Gombrich, 2014, s573-574).



Resim 2.16. Pablo Picasso, Kemanlı Öludoğa, 1912, Modern Sanat Müzesi, New York

Kaynak: 03.02.2019, <http://www.ipernity.com/doc/laurieannie/24054503>

Gombrich, yazısının devamında bu resmin analizini şöyle yapar:

“Bu tablo bir bakıma, “mısır ilkeleri” diye tanımladığımız şeye bir dönüş sayılabilir. Bu ilkelere göre, bir obje, karakteristik biçiminin en açık görüldüğü açıdan çiziliyordu. Keman sapının salyangoz biçimli tipik kıvrımını ve akor vidasını, bir kemanı düşündüğümüzde onları nasıl hayal edersek, o biçimde yandan görürüz. Kemanın gövdesinin deliklerini ise üstten görüyoruz; hem yandan göremezdik zaten. Kemanın gövdesinin kıvrımlı biçimi oldukça abartılmış. Bunun sebebi, kıvrımlar boyunca elimizi kaydırmanın nasıl bir his olacağını hayal ettiğimizde, bu kıvrımların eğimini gerçekten de abartmaya olan yatkınlığımız. Keman yayı ve telleri boşlukta geziniyor. Teller iki kez çıkıyor karşımıza; bir kere üstten görünüşleriyle bir kere de keman sapının ucuna doğru. Görünürde, bağlantısız biçimlerin oluşturduğu bir karmaşayı andıran bu resim, aslında dağınık görünmüyor. Bunun sebebi sanatçının resmi az ya da çok benzer biçimlerden kurmuş olması” (Gombrich, 2014, s574).

Yani Picasso’nun bu resmine bakarken, izleyicinin bir kemanın nasıl görüldüğünü bilmesi gerekir. Böylece parçalanmış ve yüzeyde bir araya getirilmiş bu objenin, birleşince bir kemana benzediği imgesi zihinde oluşturulacak, görüntü zihinde tamamlanacaktır. Picasso, bir bakıma izleyiciyi de resmin son aşamasına, yani, zihinlerde imgeyi tamamlama sürecine dahil etmiştir.

Kübist ressamların çoğunlukla bilinen motifleri, örneğin gitarlar, şişeler, meyve tabakları ve ya insan figürü seçmiş olmalarının nedeni belki de budur. Böylece resme bakarken değişik parçaları tanımak ve parçalar arasındaki ilişkiyi kurmak kolaylaşır.

Bu dönemde aynı sanat anlayışını benimsemiş olan Picasso ve Braque’nun yapıtları birbirine çok benzemektedir ve resmin kimin tarafından yapıldığını söyleyebilmek güçtür. Braque’nin aşağıda gördüğümüz “Keman ve Palet” isimli

resmi ile Picasso'nun "Kemanlı Ölüdoğa" resmi birbirlerine bir hayli benzeyen bir teknik anlayış ile yapılmış.



Resim 2.17. Georges Braque, Keman ve Palet, 1910, San Francisco Müzesi, Amerika

Kaynak: 15.02.2019, <https://www.guggenheim.org/artwork/673>

Picasso ve Braque ikilisine 1908 yılında Robert Delaunay ve Fernand Leger'de katılmıştır. Takip eden yıllarda daha bir çok sanatçı bu akım dahilinde eserler vermeye başlamıştır.

Tüm geleneksel yöntemlerden uzak bu yeni sanat akımı, halkın olumsuz tepki göstermesine neden olmuştur. Cahid Kınay kitabında, galeri sahipleri, sanat eleştirmeni Khanweiler, ozan Apollinaire ve Max Jacob gibi tanınmış kişilerin bu yeni sanat atılımını desteklediklerini ve halkın tutumunu yumuşatarak bu akımı halka benimsetmeye çalıştıklarından bahseder.



Resim 2.18. Fernand Leger, Üç Kadın, 1921, Modern Sanat Müzesi, New York

Kaynak: 21.02.2019, <https://nyss.org/lecture/akili-tommasino-fernand-leger>

İsmail Tunalı kitabında, resim sanatındaki biçim bozma eğiliminin ve nesneleri geometrikleştirmenin yalnızca sanat akımı olarak değil, sanki güdüsel bir hareket olarak sanat tarihinin başından beri var olduğundan bahsetmektedir:

“Biçimcilik ve karşıt biçimcilik hareketi sanat tarihi içinde her zaman var olmuştur. Buna bağlı olarak organik formda nesnelerin geometrikleştirilmesine sanat tarihinin birçok döneminde rastlanmaktadır. Fakat bu durum Cezanne ile bir üslup sorunu haline gelmiştir ve modern sanat akımlarında görünen gerçekliğin yansıtılması endişesi büyük ölçüde ikinci planda kalmıştır. Çünkü kübist anlayışta resim artık doğayı taklit eden bir sanat olmaktan çıkmış ve soyut biçimlerin oluşturduğu, doğa düzenine paralel, lojik matematik bir düzen gösteren bir konstrüksiyon olmuştur” (Tunalı, 1996, s168).

2.2.3. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm, empresyonizmden sonra kübizmin en hareketli olduğu dönemlerde kendini gösterir ve bu akımla paralel ilerler. Amaç ve mantık olarak izlenimciliğe karşıt bir tepki oluşturmak için var olmuştur. İzlenimcilerin gün ışığını takip ederek doğayı betimlemesinin karşısında durmuş, nesnelerin esirliğinden, dış gerçeklikten kurtulup, sanatçının iç dünyasına, duygularına yöneldiği yeni bir anlayış getirmiştir.

Sanatta ortaya çıkan yeni anlam arayışı çabalarını, sanatçının dış dünyanın gerçekliğinden ve yıkıcılığından çok kendi iç duygu dünyasına yönelimini Sigmund Freud, sanat eserinden çok bizzat sanatçının kendisine yönelerek irdelemeye ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Atomun parçalanması, röntgen ışınlarının kullanılmaya başlanması gibi sanayi devriminin gerçekleşmesinden sonra yaşanan teknolojik ve bilim alanında gerçekleşen hızlı gelişmeler, toplumun da geleneksel değerlerinde büyük ve sarsıcı değişimlere neden oldu. Sokaklarda at arabalarının yerini motorlu taşıtların alması, kurulan fabrikalar ve değişen toplumsal düzen modernleşmeyi getirirken bireyin üzerinde de olumsuz etkilere yol açmaktaydı. Yaşanan hızlı gelişimlere ayak uyduramayan insanda yalnızlık hissi, yetersizlik duygusu ve psikolojik huzursuzluklar ortaya çıkmaktaydı. Freud'a göre bu rahatsızlıklar "uygarlıkla gelen rahatsızlıklar"dır. Freud'un psikanaliz kuramıyla, ruhbilime, estetiğe, dine, topluma ve sanata farklı bir yaklaşımla açıklamalar getirdiğini söyleyebiliriz.

İnsanın hem doğasından hem de toplumdan kaynaklanan baskılar yüzünden ruhunun hastalandığından ve bunu iyileştirmek için insanın kendini birtakım yaratma alanlarına yönlendirdiğinden bahseden Freud, insanların sağlıklarını kaybetmemek

için hayal güçlerini kullandıklarından ve toplumsal baskılardan, sanat gibi manevi alanlara yönelerek geçici şekilde kurtulduklarından bahseder.

Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları kitabında Sigmund Freud'un bu yaklaşımını şöyle özetler;

“Sanatçı bilinçaltındaki baskılardan kurtulmak için yaratır. Sanatın en ilkel biçimi de mitolojidir; toplumsal bir düş olan mitoloji, kolektif bir bilinçdışıdır. Düş kişinin prehistoryası iken, mitoslar da toplumun prehistoryası olmaktadır. Asıl kaynak olan bilinçdışının ürettiği sanat yapıtları birçok bakımdan karanlık içinde kalırlar; bunun nedeni her insanın farklı bilinçaltına sahip olmasıdır. Sanatçının bilinçaltıyla alımlayıcının bilinçaltı birbirine yakın olursa o yapıttan alınan zevk ve heyecan da o denli büyük olur. Sanat yapıyı ile düş arasında bir koşutluk vardır; düşte bir görülen, bir de görülen şeyin aslı vardır. Tıpkı bunun gibi sanat yapıtında da bilince vardığımız içerik ile gerçek içerik bulunur. Bu bakımdan her sanat yapıtının bir düş gibi yorumlanması söz konusudur. Estetik bilince varmak, teknik çabaların dışında ve üstündedir; bu, yapıtın içerik ve formunu alımlamaya bağlıdır. Sanat yapıtı karşısında insanın psişik, fizyolojik ve zihinsel değişimlere uğradığı saptanmıştır. Sanatçı yaratarak bilinçaltındaki yükünden kurtulduğu gibi, alımlayıcı da bunu sanat yapıtına katılarak gerçekleştirir” (Bozkurt, 2014, s182).

Yani Freud'a göre sanatın kuvvetli etkisi, hayal gücü yetisi ile ilişkilendirilir. O'na göre hayal kurmak, kişinin kendini dünya gerçekliğinden ve toplumsal baskıdan koruma şeklidir. Sanatçı ise aynı sebeplerden hayal kurar, bu hayali sanat eseri aracılığı ile gerçeğe dönüştürür ve bunu insanlarla paylaşır. Bu sayede alımlayıcı da bu hayale katılabilir.

“Hayal kurma dünyasının haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş sırasında gerçek yaşamda vazgeçmek zorunda kaldığımız bir dürtün doyumunun yerini tutmak

üzere düzenlenmiş bir korunma olduğu anlaşılmıştır. Sanatçı da tıpkı nevrotik kişi gibi doyurmayan gerçeklikten bu hayal gücünün dünyasına geri çekilmiştir. Ancak nevrotik kişiden farklı olarak içine çekildiği bu dünyadan tekrar gerçekliğe giden yolu bulmayı ve gerçekliğin içinde sağlam zemine basmayı becerebilmiştir” (Mannoni, 1992, s99).

Sanayi devriminin arkasından yaşanan olaylar, endüstrinin insanları çalışan köleler haline getirmesi, bilimin vardığı noktada atomun parçalanmasıyla, evrenin sonsuzluğunun keşfiyle insanın bu sonsuz boşlukta hissettiği yalnızlık hissi ve gelişen hızlı yaşama ayak uyduramaması; insanı bu yeniçağın düzeninden ve toplumsal koşullarından ürkütmüş ve psikolojik travmalar geliştirmesine neden olmuştur. O çağın bireyleri savaştan, toplum baskısından, yeni düzenin alt-üst ettiği yaşam anlayışından, her şeyden nefret etmiştir. Bu noktada yeni anlayış; insanın dünyayı ve gerçekliği kendine göre değerlendirerek yaşamasını öneren “dışavurumcu” yaklaşım olmuştur.

Enis Batur kitabında Frederich Bayl’ın sözlerinden alıntı yaparak bu yaşanan olaylara karşı sanatçıların tepkisini dile getirmiştir. İzlenimci eğilime karşı çıkan tüm sanatçıları ekspresyonist olarak tanımlayan Batur, Bayl’ın sözlerine ise; “Bu sanatsal bir başkaldırıydı ve bu başkaldırının ne bir kuramı vardı nede belirlenmiş bir amacı. Almanlar için Dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ifadeyi sağlayan bir yol, araç ve içerik olmuştur” (Batur, 2015). şeklinde yer vermiştir.

Bütün bu yaşananları protesto etmek amacı ile bir grup Alman ressam (Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Fritz Bleyl) Köprü (Die Brücke) adlı gurubu kurmuş ve yaşadıklarını, duygu dünyalarındakileri, şiddeti dışavurum yoluyla aktarmayı hedeflemişlerdir. Die Brücke sanatçılarının en önemli öğesi ilkelci tutumdur. Bu nedenle, biçimlerde Afrika ve Okyanusya halklarında görünen

ilkel, geometrik biçimleme ve abartmalar görülür. Grup kendiyle aynı dönemleri paylaşan Fovizm ile benzerlik göstermekle birlikte, Fovlarda renk ve biçim kullanımı tamamıyla plastik eğilimler taşırken, Die Brücke topluluğu için bu olgular ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Ancak her ikisi de, çizime karşı rengi ön plana çıkarma eğilimindedir ve hemen her zaman, parlak ve canlı renkler seçer; böylece duygusal ve simgesel yönleri abartır. Kısa süre içinde benimsenen bu harekete Avrupalı sanatçılar da katılmıştır.

“Matisse 1908 kışında Almanya' da yapıtlarının ilk önemli sergisini açmak iznini alırken, 1908 Aralık ayında Grande Reveue' de çıkmış olan 'Ressamın Notları' adlı yazısı 1909'da Kunst und Künstler (Sanat ve Sanatçı) adlı dergide yayınlandı. Bu yazıda Matisse bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek şöyle diyordu: "Her şeyin üstünde kendime Dışavurum (Expression) için bir yol arıyorum". Genellikle Ekspresyonist olarak tanımlanan Alman ressamlarının amaçlarına oldukça ters düşen başka önergelerin eşliğinde olmasına karşın, Matisse'in gerçeği doğrulayan bu sözlerinin, Expressionismus teriminin oluşmasına katkıda bulunması hiç de olanaksız değildir” (Richard, 1999, s8).

Köprü gurubu sanatçılarının hayat bulmasına neden olduğu “ekspresyonizm” hareketini, Fovist hareketin lideri olan Henri Matisse'in de desteklediğini ve bu akım dahilinde çalışmalar yaptığını belirtmek gerekir.

Matisse'in de yeni bir anlam arayışı için Fovizm ve Ekspresyonizme yöneldiğinin altını çizen İpşiroğlu kitabında;

“Avrupa da Ekspresyonizm ortaya çıkınca, “konu” sanat eserinde yeniden önem kazanmaya başlamış ve sanatçılar yeni coşkular peşinde, farklı konu arayışları içinde olmuşlardır. 1893 yılında Gauguin bu amaçla Paris'i terk ederek Tahiti'ye gitmiştir. 1906'da Matisse, Kuzey Afrika çinilerinden, İran halı ve minyatürlerinden

etkilenerek sanat hayatına yeni bir yön vermiştir. İlkellik, içgüdü, naiflik, yaşama sevinci, yaratıcı atılım vb. deyimler bu dönemde sanat diline girmiştir” sözlerine yer vermiştir (İpşiroğlu, 2009, s163).

Paul Gauguin’in, Tahiti’de yaptığı resimler, ekspresyonizmin ilkelci ve abartılı tutumunun anlaşılmasına iyi birer örnektirler.



Resim 2.19. Paul Gauguin, Arearea, 1890, Orsay Müzesi, Paris

Kaynak: 17.04.2019, https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire_id/arearea

Matisse’ in 1905 yılında yaptığı *Şapkalı Kadın*’ı ve onu izleyen *Yeşil Çizgi*’ si ise, yine dışavurum’ un şiddetli renk kullanımını ve dolayısı ile fovizmi anlamak için iyi bir çıkış noktasıdır.



Resim 2.20. Henri Matisse, Woman with a Hat, 1905, San Francisco Müzesi, Amerika

Kaynak: 03.05.2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_a_Hat



Resim 2.21. Henri Matisse, The Green Line, 1905, Devlet Sanat Müzesi, Danimarka

Kaynak: 03.05.2019, <https://www.tarihnotlari.com/henri-matisse/>

Yeşil Çizgi' de önemli olan renk seçimi ya da fırça kullanışından başka bir şeydir. Burada Matisse, hem akademik sanata hem de empresyonist geleneğe karşı bir girişim başlatır. Artık renk nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır. Sanatçının model olarak kullandığı karısının yüzünde uçuşan renkler ya da yüzünü boydan boya bölen yeşil çizgi, yeni bir derinlik algısı olmaktan öte sanatçının anlık tercihini yansıtan bir ifade biçimidir.

“Ekspresyonizm sanatta sürekliliği ifade eden bir özelliktir. Yüzeysel deyimle, her sanatta, her sanat devrinde ve eserinde ekspresyon, yani ifade vardır. Ancak bir sanat stili ve ekolü olarak oluşan ekspresyonizmle sanatçının aşırı bir duyarlılık, dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmesi temel ilkedir. Bu sanat anlayışı, belirli sanatsal bir evrimin düzenli sonucu değildir. Ekspresyonist sanatçı;

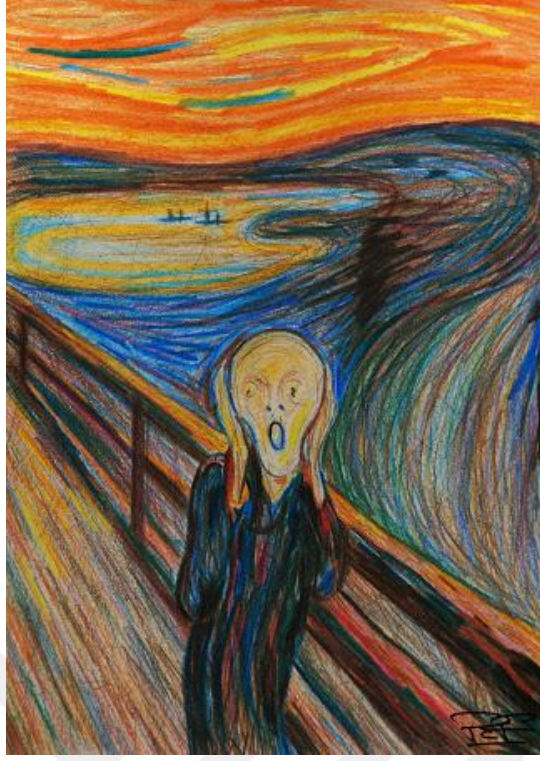
çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasıdır. Bu sanat tümüyle Almanca deyimlerle bir Weltanschauung (dünya görüşü) ve Weltschmerz (yaşamın verdiği acı) duygularını ifade eder” (Kınay, 1993, s274).

Cahid Kınay, Ekspresyonizmin çıkış amacının anlamını yukarıdaki gibi açıklarken Adnan Turani şu şekilde ifade etmiştir:

“Ekspresyonist sanatçı, kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendini ruhunun uyumuna bırakır. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser koyar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşuyla doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur. Bundan dolayı ekspresyonist sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış etkisini verir” (Turani, 1998, s577).

Adnan Turani’nin yukarıda bahsettiği gibi ekspresyonistler insanların yaşadığı travma, acı ve sefalet duygularını kendi duygu dünyalarında da hissetmişler, bu anlayış, bu yıkıcı his ile dışavurumcu bir tutum ile resimlerini yapmışlardır.

1892’de Berlin’li Sanatçılar Birliğinden aldığı davetle Almanya’da 45 yapıtını sergileyen Edward Munch için, 1908’deki ruhsal bunalımı ile Berlin’de açtığı ilk sergisi arasında geçen zaman Munch’un sanat yaşamı için önemli bir dönem olmuştur. Bu dönemde yaşadığı yoğun ve tutkulu duygularının acısını ve bunaltılarını çizgisel bir üslupla işleyen Munch resimlerinde, tıpkı yukarıda Turani’nin de dediği gibi şiddeti, yıkıcı hissi ve iç dünyasındaki karmaşayı aktarabilmiştir. En ünlü resimlerinden biri olan “Çılgılık” modern insanın ruhsal acılarının simgesi haline gelmiştir.



Resim 2.22. Edward Munch, Çıglık, 1893, Ulusal Sanat Müzesi, Oslo

Kaynak: 21.05.2019, <https://sanatkaravani.com/munchun-cigliği/>

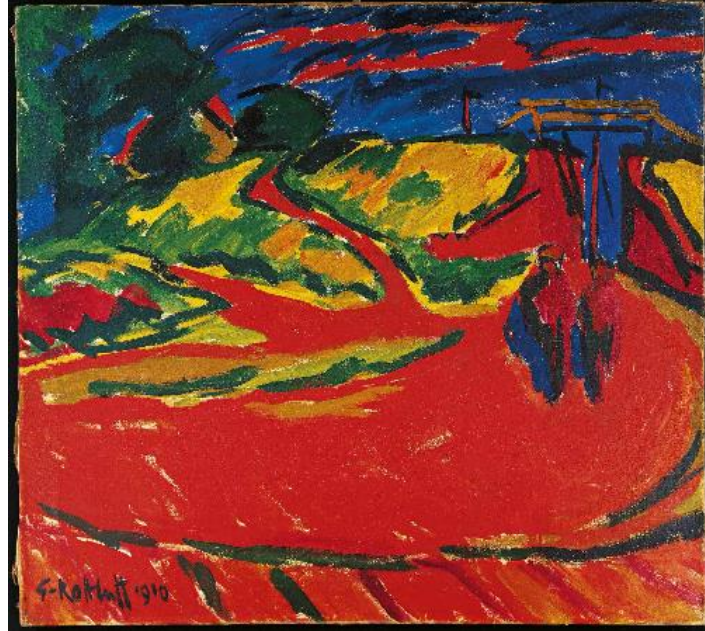
Gombrich kitabında, Munch'un bu eserini şu sözlerle açıklar;

“(...) O'nun 1895'te yaptığı ve “Çıglık” adını verdiği bir taş baskıyı gösteriyor. Ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çıglık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çıglığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çıglık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çıglığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız” (Gombrich, 2014, s564).

Hiç kuşkusuz ekspresyonizmi başlangıç noktasından daha da ileri taşıyanlar köprü grubu olmuştur. Grup, adını Nietzsche'nin “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı

kitabındaki “Hedef değil köprü olmak gerek” sözünden esinlenerek eski ile yeni sanat anlayışı arasında bir köprü olma çabasını dile getirmektedir.

Köprü grubu aslında anlayış olarak ekspresyonizm ile özdeşleşmiş bir oluşumdur. Perspektif kurallarının hiç görülmediği mekanlar, deforme edilmiş bedenler ve sadeleştirmenin etkin olduğu biçimlerin kullanıldığı resimlerde, büyük fırça vuruşlarının hakim olduğu abartı ve çarpıcı renkler görülmektedir. Renklerin kontur çizgileriyle çevrelendiği resimlerde saf ve yalın formlar hakimdir. Köprü üyeleri, natüralist anlayışa karşı çıkarak canlı renkler kullanmış ve serbest fırça vuruşlarıyla resimler yapmıştır.

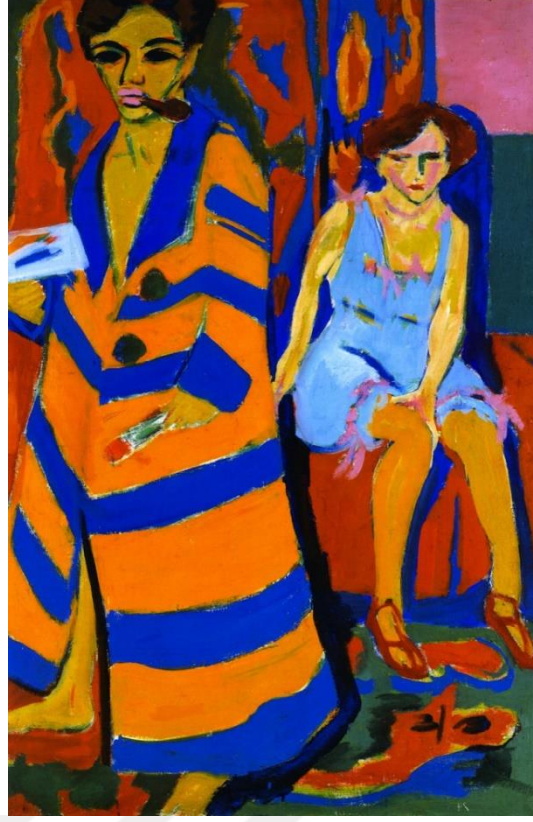


Resim 2.23. Karl Schmidt Rottluff, Deichdurchbruch, 1910, Brücke Müzesi, Berlin

Kaynak: 27.05.2019, <https://www.wannart.com>

Karl Schmidt Rottluff’un yukarıdaki resmi kare bir tuval üzerine resmedilmiş doğa manzarasıdır. Resmin sağ üst köşesinde iki yükseltiyi birbirine bağlayan köprü, sol üst köşesinde tepenin devamında ise ağaçların arkasında kalan bir ev belli belirsiz görülmektedir. Yine resmin solunda eve doğru çıkan bir yol hemen altında ağaçlıklara

doğru yönelen ikinci yol görülmektedir. Yoğunluk resmin üst yarısında toplanmıştır. Resmin alt yarısı ise üst kısma göre daha sadedir.



Resim 2.24. Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait With a Model, 1910, Hamburg Sanat Galerisi, Almanya

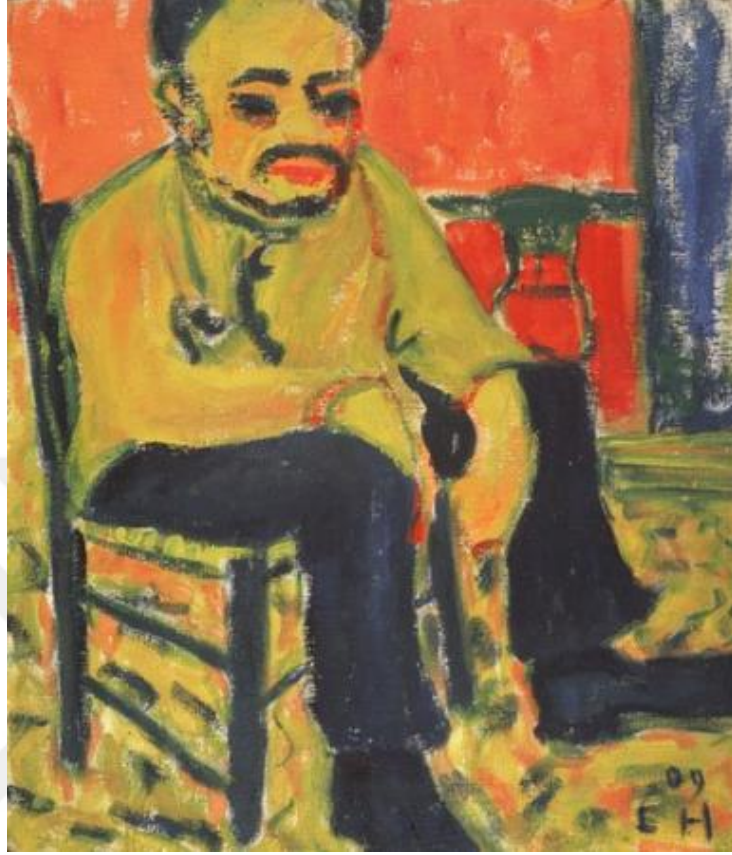
Kaynak: 27.05.2019, https://arthive.com/artists/1692~Ernst_Ludwig_Kirchner/works

Bu resimde ayakta yer alan figür sanatçının kendisidir. “Model ile Birlikte Kendi Portresi”nde zıt renkler en şiddetli ve çarpıcı halleriyle kullanılmıştır.

Ernst Ludwig Kirchner’ın Köprü grubunun manifestosuyla ilgili söyledikleri için Ahu Antmen kitabında şu satırlarla yer vermiştir;

“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin

özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz” (Antmen, 2008, s 40).

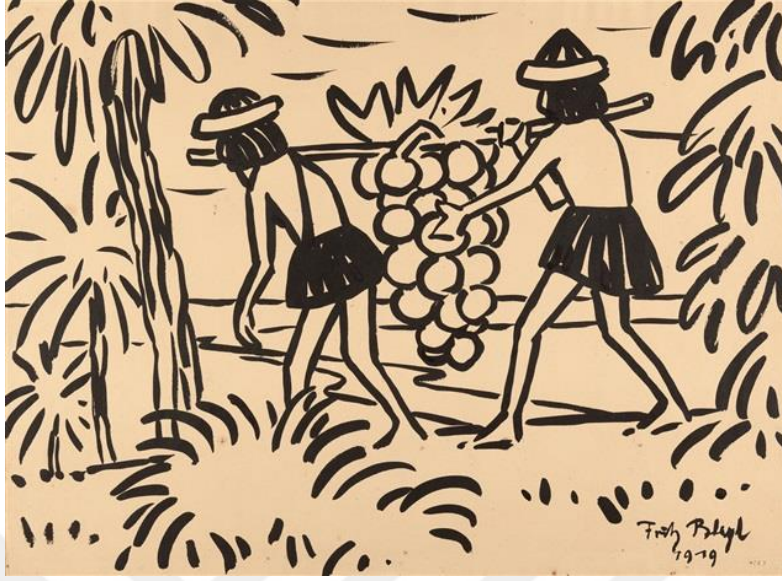


Resim 2.25. Erich Heckel, Seated Man, 1909, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid

Kaynak: 14.06.2019, <http://www.leblebitozu.com/die-brucke-kopru-grubu-ressamlari>

Ekspresyonistler arasında, dışavurum ve felsefe arasındaki bağlantıyı en iyi vurgulayan bir diğer grup üyesi Heckel'dir. Heckel, özellikle madi açıdan ve insani değerler bakımından ezilmiş ve dünyevi dertlerden dolayı kaygılı ve mutsuz insanların yanında olduğunu ve onlarla dayanışma içinde olduğunu açıkça dile getirmiştir. Bu resminde ise sandalyede oturan bir erkek figür resmedilmiştir. Figürün duruşu ve yüzündeki ifade yorgun, mutsuz ve melankolik bir havaya sahiptir. Kullanılan renkler de ifadeyi güçlendirmektedir.

Die Brücke sanatçılarının en önemli özgeçmişinin ilkelci tutum olduğunu her sanat tarihçi vurgulamıştır.



Resim 2.26. Fritz Bleyl, Grape Carrier, 1919, Brücke Müzesi, Berlin

Kaynak: 15.06.2019, <https://www.karlundfaber.de/en/product/grape-carrier/>

Gelenekselden kopuş gösterip, izlenimciliğin doğaya bağlı kalmasının esaretinden kurtulan ve iç dünyalarına yönelen sanatçılar, ilkel, geometrik biçimlemelerde abartı yoluna gitmiştir. Bu yalın ve saf ilkel bakışın en güzel örneklerini Köprü grubu kurucularından Fritz Bleyl vermiştir. Bleyl, hem biçim ve teknik olarak hem de ele aldığı konular bakımından bu ilkelci tutuma olan bağlılığını en yalın hali ile gösterebilmiştir.

“Yeni bir sanat” arayışını misyon edinen grup, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere çağrı olan bir manifestoyla yola çıkmıştır. Die Brücke üyeleri, Van Gogh ve Gauguin’le aralarında bir benzerlik olduğunu ileri sürse de sanatın resimsel niteliklerine önem vermeleri onları bu düşünceden uzaklaştırmıştır. Köprü grubu üyeleri, doğanın derin varlığını abartarak salt biçimle ilgilenmiş, bu yönleriyle soyut sanatın başlangıcına öncülük etmiştir.

İleriki yıllarda ‘‘Figüratif Ekspresyonist’’ olarak anılacak olan Francis Bacon, 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilir. Dünya sanatında figüratif ekspresyonizm akımının en önemli isimlerindendir. Eserleri, varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır. Çok nadir istisnalar haricinde, var olmanın ısrabını, ümitsizliği ve ‘‘insanoğlunun kötü ruhluluğu’’nu resmeder.



Resim 2.27. Francis Bacon, Kızıl Papa Çalışması, 1962, (İkinci Versiyon), 1971, Özel Koleksiyon

Kaynak: 15.06.2019, <https://www.salonantik.com>

3. RESİM SANATINDA SOYUT VE SOYUTLAMA

Dilimizde soyut “somutun, soyutlama ise “özdeşleyimin” karşılığıdır.

Soyut sözcüğü İngilizce’de “abstract” sözcüğüyle aynı anlama gelir. Türkçe’de soy’mak kökünden türemiştir. Soyut, beş duyumuz ile algılayamadığımız, madde olarak var olmayan, fakat var olduğuna inandığımız, zihnimizde ve ideallerimizde imgelediğimiz görsel bir olgudur. Soyut imgelem insanın yalnızca düşünce dünyasını değil, algıladığımız fiziksel dünyada da yaratma sürecimizi etkileyen bir olgudur. Yani soyut anlayış, sanatta yaratıcı düşünceyi tetikleyen bir unsur olarak düşünülebilir.

Soyutlama; nesneden hareketle ama nesne dışında var olma çabasını ifade etmektedir. Riegel, soyutlama tavrının temelini ısrarla eski uygar boyların sanata ilişkin yaratma süreçlerine dayandırmaktadır. Bu boylar, nesneleri karmaşık ve belirsiz olarak duyularıyla fark ederler. Bu fark ediş, dış dünyaya ait nesnelere ilişkin benzeştirme yaklaşımını sergilerler. Dolayısıyla onların çizdiklerinde doğaya ilişkin nesnelerin karakteristik özellikleri yansıtılır. Böylece doğaya bağlı olmalarına karşın, yaptıkları bir taklit değil, duyumların ifadesi olarak ortaya çıkarlar.

Tunalı kitabında “soyut” ve “soyutlama” tanımlarının birbirine karıştırılmaması gerektiğine dikkat çekmiştir;

“Marcel Brion’da soyut ve soyutlayıcı kavramlarının birbirine karıştırıldığından bahsederek bu kavramları şöyle tanımlar:

“Güçlülük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü “soyut sanat” başka şeydir, “soyutlayıcı sanat” başka şeydir. Bundan ötürü biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada salt “soyut sanatı” mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini

stilize ya da şematize eden “soyutlayıcı sanatı” mı ele alıyoruz? Bunlar birbirinden ayrılmalıdır” (Tunalı, 1996, s118).

Tunalı’nın bu yazısına göre resimde bir objeyi, figürü veya nesneyi çağrıştıran ögelere “soyutlama”, düş ürünü olan ve nesnel herhangi bir şeyi çağrıştırmayan ögelere ise “soyut” denilerek bir ayırım yapılmalıdır.

İnsan varlığının soyutlama tavrının psikik özelliğinin temelinde dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğun yattığı gözükmemektedir. Bu huzursuzluk, soyutlama tavrı ile giderilmeye çalışılmaktadır. Wilhelm Worringer kitabında huzursuzluk dürtüsü ve yaratım süreci hakkındaki ilişkiye değinir.

Gelişen olayların, birey ve toplumların psikolojisi üzerinde yarattığı etkiyi ele alan Worringer, "maja" teriminden etkilenecek (Budist felsefesine göre, duyularımızla kavradığımız görüşler dünyası) şunları söylemiştir:

“Bu gibi uygar topluluklar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi, keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu toplumların en güçlü içtepisi, dış dünyanın objelerini sanki doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır. Bunu başardıkları yerde, organik hayat dolu biçimin bize sağladığı mutluluğu ve tatmini duydular; hatta, organik-hayat dolu biçim güzelliğinden başka bir güzellik de tanımadılar; bunun için

onların kavradığı güzelliğe, organik-hayat dolu biçim güzelliği deriz” (Worringer, 2017, s24-25).

Worringer bu yazdıklarıyla soyutlama eğiliminin temelini eski uygar toplulukların dünyayı algılayış biçimlerine ve bu biçimlerin sanata aktarımlarına duyduğu yakınlığı ifade etmektedir. O'na göre bu uygar topluluklar dış dünyayı ve nesneleri duyularıyla fark ederler. Bu fark ediş nesneleri olduğu görüntüsünden çıkarıp, fazlalıklarından kurtarıp soyutlama yaklaşımını sergilemelerine neden olur. Dolayısıyla onların çizdiklerinde nesnelerin karakteristik özelliği baki kalır. Çizimlerinde doğaya bağlı kalmalarına karşın doğayı taklit etmezler. Yaptıkları iç duyularının bir ifadesi, soyutlaştırma eğilimidir.

Benzer bir yaklaşım çağımızdan yüzyıllar önce yaşamış olan Aristoteles'te de gözlemlenir:

"Aristoteles, "sanatçının görevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir." der. Aristoteles'e göre sanatçı, hayatı, insanları, onların tutkularını, özelliklerini anlatır ama bu gerçek hayatı olduğu gibi anlatmak demek değildir. Eğer hayatı aynen kopya ederse gereksiz ayrıntılar, anlamsız olaylar da işin içine karışır. Dolayısıyla kişi, evrensele dokunamaz. Sanatçı, bir tek adamın hayatını doğru olarak anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle insanoğlunun hayatını, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı" (Moran, 1972).

3.1. Soyut Resme Geçiş

Soyut sanat, yeni bir anlayış, yeni bir süreçtir. Soyut resimde renkler ve çizgiler herhangi bir nesneyi yansıtmaz. Burada gördüğümüz biçimler doğada gördüğümüz biçimleri çağrıştırmamaktadır. Renklerle ve çizgilerle yaratılan biçimsel armoninin üzerinde durulur. Burada biçimler yeniden kurgulanır ve algıladığımız dış

dünya gerçekliğini çağrıştırmayan formlarla yeni estetik duygular uyandırmayı amaçlar. Sanatçı algıladığı dış dünyadaki formların biçimlerine değil, anlamlarına ve dahası bu anlamların kendisinde yarattığı duyguya odaklanmıştır. Başlangıç noktası ister doğa olsun ister sadece zihinsel bir imgelem olsun, bu da soyut sanatın her zaman nesnel bir varlığın ötesinde bir şey olmadığını da göstermektedir. Bu durumu Tunalı kitabında Paul Klee'nin de sözlerine yer vererek açıklamıştır;

“Artık sanat, duyusal olanı olduğu biçimiyle değil, duyusal olanı görünmediği haliyle görünür kılmak istemektedir. Paul Klee'nin söylediği gibi: “Sanat, artık, görülebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.” Bu görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamlarıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesneler karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur” (Tunalı, 1996, s123).

Bu noktada, soyut sanatın üretim sürecinde, algıladığımız evrenin gerçekliğinden yola çıkarak makro veya mikro kozmosta çıplak gözle göremediğimiz organizmalar, algılayamadığımız fakat gerçekte var olan bazı görünümünden de faydalandığına değinmek gerekir. Eczacıbaşı ansiklopedisi de bu durumu şöyle açıklar:

“Mikroskopla, ses dalgalarıyla, mor ötesi ışınlarla, ya da uzaydan elde edilen görüntüler, insan gözünün alıştığı biçimlerden farklı olduklarından soyut denilebilecek biçimler sunmakta, ama bunu tikel örneğe ve ayrıntıya inerek sağlamaktadırlar. Bunun sonucu olarak sanatçılar tamamı ile içeriksiz biçimlerden

hareket ederek eserler ürettikleri gibi, ayrıntılı gerçeklerden de hareket ederek soyut eserler verebilmektedirler” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

Bütün bu bahsettiğimiz verilere örnek olarak, Wasilly Kandinsky son dönem resimlerini “Biyomorfik soyutluk” (çeşitli bölüm parça ve farklı öğelerin bir araya getirilmesi ile oluşan farklı bir bütün) ayrıntılı gerçekliklerden yararlanarak yapmıştır.



Resim 3.1. Wasilly Kandinsky, Tempered Elan (Biomorphic abstraction), 1944, Georges Pompidou Merkezi, Paris

Kaynak: 13.10.2019, <https://www.wassilykandinsky.net/work-64.php>

“Denir ki ilk soyut resim Kandinsky’nindir, 1910’da yapılmıştır. Worringer daha soyut resim yapılmadan, 1908’de bu işin kuramını oluşturmuştur. Batı’da, hemen bu çağın başında bir kavram olarak soyut resim diye bir olay var. Bu Batı’nın iç dinamiği ile dışa açılmanın getirdiği yeni kavramlardan kaynaklanıyor. Soyut resim bizi Batı dışına bakmaya da zorluyor. Japon ve Çin resimlerine de bakmaya başladık” (e-Skop Dergisi, 2014).

1900 yılının başlarında Kandinsky’nin resimleri gitgide formlardan uzaklaşarak daha da soyut özellikler göstermeye başlamıştır. 1910 yılında ise üzerinde

hiç figür veya nesne olmayan, sadece renklerin ve biçimlerin kendi zihnindeki duyuşal etkilerine dayanan bir resim yapmıştır. Bu resim Kandinsky'nin ilk soyut suluboyası kabul edilir.



Resim 3.2. Wassily Kandinsky, İlk Soyut Suluboya, 1910, Georges Pompidou Sanat Merkezi, Paris

Kaynak: 13.10.2019, <https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php>

Bütün bu soyutlama eğilimine rağmen Kandinsky'nin resimlerinde hala doğada var olan nesnelerin varlığı belli belirsiz seçilebilmektedir. Doğada bulunan nesneleri resimlerinden birden bire yok etmeyi istememe nedenini Ahu Antmen, Kandinsky'in kendi ağzından kitabında şu şekilde dile getirmiştir:

“Başkalarının resimlerinde, beden yapısına aykırı duran uzatmalar, anatomik biçim bozmalar gördükçe, benim aradığım temsil sorunuyla hiçbir ilgisi olmadığını gayet iyi anladım. Böylece, nesneler resimlerimde giderek yok olmaya başladı. 1910 civarında yaptığım erken dönem resimlerimde bu durum gözle görülebilmekteydi. Fakat yine de nesneler, resimlerimden tümüyle yok olmadı, sanki yok olmak istemedi. Bir kere, öyle durup dururken olgunlaşmış gibi yapmak mümkün değildir. Ayrıca kişinin biçimleri zorla aramasından daha zararlı, daha günah bir şeyde yoktur. insanın

kendi içsel dürtüsü, yani yaratıcı ruhu, gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda kendisi yaratacaktır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir, biçimi analiz edebilir. Ama ne olursa olsun yapının içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o zaman yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşabilir. Dolayısıyla ben de soyut biçim yaratabilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldım” (Antmen, 2008, s86).

Soyut sanatla birlikte figüratif sanatın geleneksel araç, gereç ve anlayışları değişmiş, yerini tuvalde gözün alışık olmadığı formlar, renk, çizgi ve biçim armonileri almıştır. 1910’lu yıllarda Kandinsky, Mondrian, Jean Arp ve Picabia ile başlamıştır.



Resim 3.3. Francis Picabia, Amerikalı Genç Kız, 1913, Modern Sanat Müzesi, Paris

Kaynak: 15.10.2019, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia

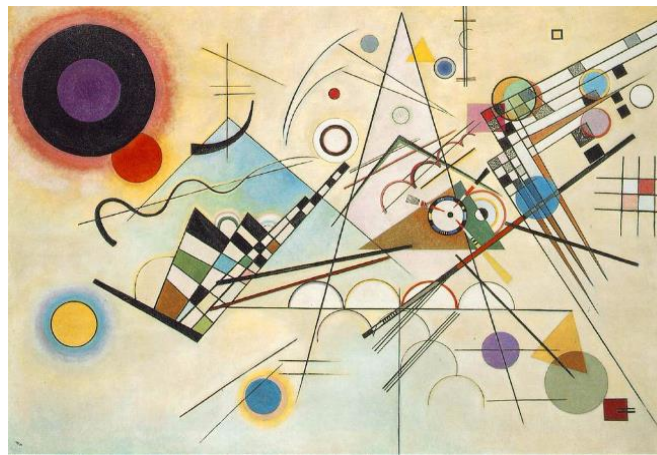
Soyut resim yapan sanatçılar doğaya sırt çevirerek apayrı bir estetiğe başvurmuş, insanın gözle görebildiği bütün biçimlerin ötesinde yeni bir biçim anlayışı önermişlerdir. Özkan Eroğlu’na göre ilk soyut resim 1910’da Kandinsky’nin yaptığı bir suluboya resimle başlar:

“1910’da Kandinsky’nin ünlü bir suluboya eseriyle başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamından gerçek bir kopmayı temsil eder. Renk sadece iç

zorunluluğu ifade etmede kullanılmıştır. Kandinsky, nesnenin yerine neyi koymalı? Sorusuna cevap aramaktaydı” (Eroğlu, 2006, s330).

Kandinsky’nin sorduğu bu soruya yine kendi kendini gözlemleyerek ulaştığını, kendi cümleleri ile İsmail Tunalı’nın Felsefenin Işığında Modern Resim kitabında da rastlıyoruz:

“Henüz başlayan bir grub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. ilkin hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılmaz olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim. Yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim ve şimdi artık gurubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak bunu biliyorum: Obje, resimlerime zararlı olmaktadır” (Tunalı, 1996, s128).



Resim 3.4. W. Kandinsky, Composition VIII, 1923, S.R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: 16.10.2019, <https://www.guggenheim.org/artwork/1924>

Kandinsky, soyuta yönelimini geçerli kılacak bir sebebi; bilimin atomu parçalayacak kadar ilerlemesini, bunun şaşkınlığını ve bunun kendi iç dünyası üzerindeki etkilerini şu şekilde yazmıştır:

“Atomun parçalanması benim ruhumda aynı bütün dünyanın dağılıvermesi gibi bir etki yaptı. Birden bire en kalın duvarlar yıkıldı. Her şey güvensizleşmiş sallantıya girmiş, katılığını kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümüzün önünde eriyip görünmez olsaydı şaşmazdım artık” (Kandinsky, 2009, s12).

Görünen o ki, Avrupa'da endüstrinin hızla gelişip büyümesi, insanın bu büyümenin ortasında kalması ile gelen olumsuz psikolojik değişimler, çevre doğalarının bozulmaya ve parçalanmaya başlaması, sanatçıların da bu parçalanmaya bir karşı duruş sergileyerek, nesnelerin formlarını parçalayıp hatta tamamen tuvallerinden atarak soyutlama yoluna gitmeleri hem bu gelişmelere tepki olmuş, hem de kaçınılmaz olarak yeni sanat akımları doğurmuştur. İnsan psikolojisi açısından bir çöküş, toplumsal ve ekonomi açısından bir ilerleyiş olarak görünen bu durum, sadece sanatçıları değil, felsefecileri, yazar ve düşünürleri de bu konuyu irdelemeye itmiştir. Psikoloji ve felsefe açısından sanatı değerlendiren düşünürler de fikirlerini belirtmişlerdir.

Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi kitabında bu durumu Sigmund Freud'un düşünceleri ile birlikte ele almıştır:

"Kendi bilincine en çok sahip akılcı düşünürler bile kendi kuramlarının başlangıç noktası olarak her zaman kendi düşüncelerini ele almamışlardır. Bunu genellikle çok sonra fark etmişler bazen de hiç fark edememişlerdir. Freud bile gelişiminin nispeten ileri bir seviyesine ulaşana kadar kendi psikanaliz yöntemine ait sorunların köklendiği deneyimleri hatırlamadı. Yüzyılın değiştiği sıralarda ilgili her

entelektüel ve sanatsal ifadenin kökeni olan bu deneyim, Freud tarafından "uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusu" olarak tanımlandı" (Hauser, 1984, s396).

19.yy'ın sonlarından itibaren süregelen yeni sanat anlayışlarının, sanatçıların, doğanın taklidinden farklı olarak yeni biçim arayışları, biçimlerin bozulması veya formların tamamen tuvalden çıkarılması yönündeki eğilimleri, Sigmund Freud'a göre uygarlığın getirdiği, psikolojik açıdan rahatsızlık ve huzursuzluk duygularının sonucunda ortaya çıkmıştır.

3.2. Resim Sanatında Soyutlama

Psikolojide ve algı kuramlarında soyutlama tanımı çoğunlukla duyuşal verilere dayanan, ancak bu duyuşal verileri geride bırakıp tümüyle terk eden bir sürece verilen addır. John Locke soyutlama yapmak için belirli nesnelerden edinilmiş belirli fikirleri alıp, onları “zaman”, “yer” ya da başka fikirler gibi bütün diğer varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullarından ayırdığımızı söyler. John Locke’a göre;

“(...)akılda çok keskin ve çıplak görünümeler oluşur. Bunların oraya nasıl nereden ve hangi sıralama içinde gelmiş oldukları önemli değildir. Anlama dediğimiz fenomen bunları bir sıralamaya sokar ve bir tür gerçek varoluşun eşitine denk düşen standartlar olarak kullanır. Bu tür örüntülere uyan görünümeler soyutlamadır” (Arnheim, 2007, s177).

“Sanatta en somut görünümeler bile soyutlamayla elde edilmiştir ve yakından bakarsak görüldüğü kadar somut değildir, ama görüldüğü kadar soyutta değildir. Bu belki de ne bir güvercindir, ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir, der Picasso. Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır oradadır ama yine de bir soyutlamadır. O bir simgedir ya da simgeler karmaşığdır” (Timuçin, 1998, s23).

Sanayi devriminin ardından 2. Dünya Savaşı ve atom bombası çağı, 1940 yıllarında da heykel sanatında, sanatın kültür öncesi, bilinç öncesi döneme dönmesi gerektiği görüşünü yaygınlaştırmıştır. Bu anlayışla heykel sanatçıları da figür üzerinde denemeler yapmış ve soyutlama eğilimini, üç boyutlu malzeme üzerine taşımışlardır.



Resim 3.5. Henry Moore, Yaslanmış Figür, 1951, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge

Kaynak: 27.05.2020, https://tr.wikipedia.org/wiki/Henry_Moore



Resim 3.6. Alberto Giacometti, Dog, 1957, Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: 27.05.2020, <https://www.guggenheim.org>

3.2.1. Figüratif Soyutlama

Bütün bu tarihsel süreçte yaşananların ışığında insanın evreni anlamlandırmaya çalışması, onu artık soyutluluk merceği altında evreni incelemeye, soyut düşünmeye ve varlıkların betimlemesinin yalınlaştırılarak, fazla detaylarından kurtularak, daha yalın ve soyutlamaya yönelik bir yaratıma doğru itmiştir. Sanatçı artık iç dünyasının izlenimlerini duyumsama ve onu resmetme özgürlüğüne kavuşmuştur. Figür artık geleneksel yöntemlerle tasvir edilmekten çıkmış, bazen sadece renk ile, bazen bir çizgi veya leke ile, yeni bir anlayış ile hayat bulmuştur. Henri Matisse'in "Mavi Çıplak" isimli resmi soyutlama eğiliminin en yalın örneklerinden biridir. Resimdeki çıplak kadın figürü, ana hatları belirtilerek, sadece tek renk ile betimlenmiştir.



Resim 3.7. Henri Matisse, Mavi Çıplak 02, 1952, Tate Modern Müzesi, Londra

Kaynak: 08.11.2019, <https://www.arthipo.com/tr>

3.2.2. Geometrik soyutlama

Geometri köşeler, daireler, yüzeyler, açılar ve uzunluklar ile dünyayı anlama çabasıdır. Etrafımıza baktığımızda ise her şeyin kabaca bir geometrik forma sahip

olduğunu görürüz. Sanatçının burada yaptığı şey doğadaki nesneleri geometrik formlar olarak resimlerine aktarmaktır.

Geometrik soyutlama anlayışının öncüsü, Kübizm’de olduğu gibi Cezanne olarak kabul edilir. O’nun doğaya küre, koni ve silindire göre biçimlendirme yöntemi artık sanatçılar için algıladıkları nesneyi geometrik formlar olarak yorumlama yoluna götürmüştür. Sanatçı resminde işlediği konunun öğelerini geometrik formlar olarak ele alır ve aralarında dengeli bir bağ kurar. Bu sanat anlayışının Kübizm’e de yol gösterdiği aşikârdır. Kübizm’de nesneler zihinde parçalanmış, ve yüzeyler tuval üzerinde tekrar bir araya getirilmiştir. Picasso’nun aşağıdaki resmi Geometrik soyutlama anlayışı için iyi bir örnektir. Picasso doğada gözlemlediği nesne, form ve binaların yüzeylerini, geometrik biçimler halinde ele almış ve resmin yüzeyinde bir araya getirmiştir. Bu şekilde doğayı geometrikleştirerek soyutlamıştır.



Resim 3.8. Picasso, Brick Factory at Tortosa, 1909, The State Hermitage Müzesi, Rusya

Kaynak: 09.11.2019, <https://en.wikipedia.org/wiki/Proto-Cubism>

1500'lü yıllarda yaşamış matematikçi ve gök bilimci Johannes Kepler, yaradılış kanunlarının, matematik ve geometri temelleri üzerine inşaa edildiğini yüzyıllar önce belirtmiş, ayrıca geometri ve gezegenlerin hareket yasaları ile ilgili çalışmaları da Isaac Newton'un evrensel yerçekimi kuvveti teorisine dayanak sağlamıştır. Alois Riegel ise, "Stilfragen (Stil Soruları)" adlı kitabında, geometrinin sanatsal bir üslup olarak değerlendirilmesinin doğruluğunu ve geometrinin bir yaradılış yasası olduğunu vurgulamak için şöyle der: "Simetri ve ritm gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik stil, kanunluluk yönünden bakınca, en yetkin bir stil' dir" (Riegel, 1893).

3.2.3. Lirik Soyutlama

Resimde Lirizm, sanatçının iç dünyasında yaşamış olduğu öfke, coşku ve heyecan gibi duyguları plastik bir dille dışa vurmasıdır. Bu üslup ile yapılan resimlerin temel çıkış noktası olarak ele alınan doğa; renge yüklenen yoğun sembolik anlamlarla ele alınmaktadır. Lirik soyutlama anlayışı ile yapılan resimler doğa ile bağlarını tam olarak koparmamışlardır. Ancak Geometrik soyutlamanın aksine resimler renkli ve coşkuludur. Daha ziyade duyguların yönlendirici olduğu bu anlayış, ressamın anlık heyecanını ve duygu durumunu barındırır. Bu yüzden resmin başlangıcında belli bir duygu ile yola çıkan sanatçı, resmin sonlarına doğru bambaşka bir ruh hali içinde olabilir ve resim süreci rastlantısal fırça vuruşlarına ve rastlantısal anlık duyguları yansıtmaya açıktır. Doğada karşılaştığımız bir renk, bir hareket, bir çiçek veya obje bu çalışmaların çıkış noktası olabilmektedir. Fakat sanatçı, çıkış noktası olan bu objeyi iç dünyasında süzgeçten geçirir, eler, kendi ruh durumuna göre soyutlar, renklendirir ve yansıtır. Bu içsel ruh haline Nurullah Berk kitabında kısaca şöyle değinir; "Bu anlayışta, sanatçı çevresinin görüntüleri değil, onun iç

dünyasındaki bilinçaltı evreninin orkestral çok renkliliği, ürpermeleri, pervasızlığı, munisliği, kısacası onun iç savaşı dile gelmektedir” (Berk, 1981, s179).

Lirik Soyut anlayışa örnek gösterilebilecek ressamlardan biri Nicolas De Stael'dir. Aşağıdaki çalışmasında, doğa çıkış noktası olarak ele alınmış ve coşkun renkler ve fırça vuruşları ile bir deniz kıyısı betimlenmiştir



Resim 3.9. Nicolas De Stael, Mediterranean Landscape, 1953, Thyssen Müzesi, Madrid, İspanya

Kaynak: 12.11.2019, <https://www.museothyssen.org/en/collection>

3.2.4. Non-Figüratif Soyutlama

Resimde, figür veya insan zihninin çağrıştıracak herhangi bir objeyi betimlemeyen, doğadan izlenimlere bağlı olmayan bir anlayıştır. Doğada bulunan canlı veya cansız herhangi bir figür veya objeye bağlı olmayı reddeden bu sanat yaklaşımında renk, form veya çizgi unsurları ile güçlü ve insanın duygu dünyasına hitap eden kompozisyonlar yaratmaya çalışılır. Bu anlayış dahilindeki resimler, sanatçının tamamen zihninde kurgulanmaktadır ve hiçbir nesnel gerçeklikten ilham almamaktadır. Soyut sanat ile non-figüratif sanat yapısal olarak birbirine çok benzediğinden dolayı bu iki akımı birbirinden ayırmanın çok zor olduğu her zaman

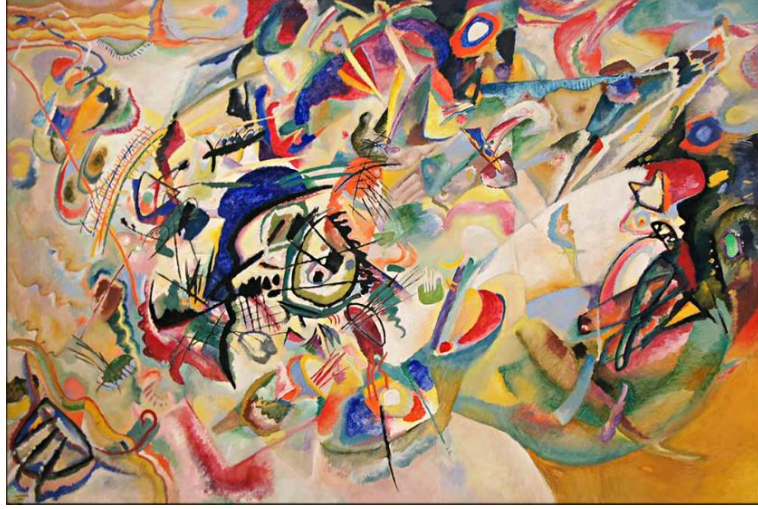
vurgulanmıştır. Kimileri bu ikisinin birbirinden farklı olmadığını savunurken, Adnan Turani kitabında ikisi arasındaki farkı vurgulamaya çalışmıştır;

“(…) Bugün bu alanda yapılan çeşitli açıklamalarla, soyut sanatla, non-figüratif sanatı birbirinden ayırma sorunu ortaya çıkmıştır. Soyut sanat sonuç bakımından soyut görünüşlü olmakla birlikte, başlangıçta sanatçı, bir doğa esini ile ya da niyeti ile başlayabilir. Yani resmin başlangıcı doğadandır sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa non-figüratifte, başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmayan bir çalışma söz konusudur” (Turani, 1998, s128).

Turani, soyut resmin, doğadan esin kaynaklı olabileceğini, non-figüratif resmin ise algıladığımız dış dünyadan tamamen farklı, iç görüye, zihinde beliren anlamlandıramadığımız görüntülere ve duygularımızın soyut görsellere dönüşerek yansıtıldığının altını net şekilde çizmiştir.

Bu sanat anlayışına en iyi örnek, soyut resmin öncü lideri olarak kabul edilen Wassily Kandinsky olacaktır. Kandinsky, nesneleri farklı biçim ve tekniklerle resme aktarmanın artık kendi aradığı özellik olmadığını, fakat nesneleri resimlerinden çıkarmanın birdenbire olmadığını, bunun için doğru zamanı beklemek durumunda olduğunu ve nesnelerin yavaş yavaş resimlerinde yok olmaya başladığını belirtmiştir.

Daha önce değindiğimiz, İsmail Tunalı’nın kitabında bahsettiği, kendi sözleriyle olan yazısında Kandinsky; kendisine gelen bir iç parıltı, bir iç görüden bahsetmiş ve ertesi gün zihninde beliren bu görüntüyü resmetmiştir. “Artık kesin olarak biliyorum ki; obje, resimlerime zararlı olmaktadır” diyen Kandinsky resimlerinde, doğadan edindiği izlenimleri bırakıp artık içsel dünyasında, zihninin derinlerinde beliren ve doğadan hiçbir formu andırmayan görünümlere yer vermeye başlamıştır. Böylelikle figür, obje veya doğadan hiçbir öğenin barınmadığı non-figüratif sanat anlayışının da temellerini oluşturmuştur.



Resim 3.10. Wassily Kandinsky, Kompozisyon 07, 1913, Tretyakov State Galerisi, Moskova

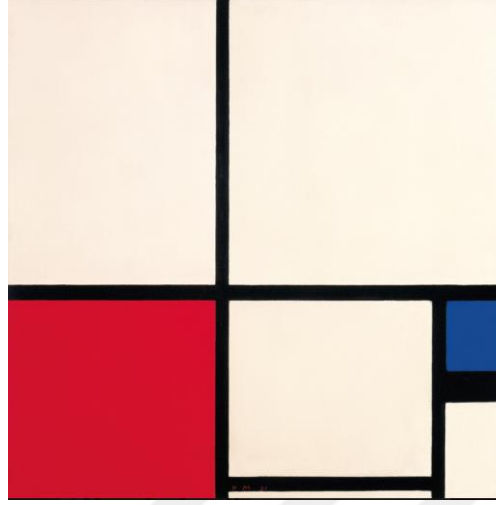
Kaynak: 13.11.2019, <https://www.istanbulsanatevi.com>

3.2.4.1. Geometrik Non-Figüratif Soyutlama

Bu resim üslubunun anlayışının temeli Kübizm'den gelmektedir. Figür olmadan, sadece geometrik formlardan oluşan soyut bir kurguya dayalıdır. Bu anlayışla yapılan resimlerde tema ve içerik yoktur. Yalnızca renklerin birbirine olan uyumu, yatay-dikey çizgiler ve katı geometrik biçimlerin ön plana çıktığı resimlerdir. Kısacası resimlerde geometri motif olarak işlenmiştir. Bu anlayış da doğanın nesnelliğinin ötesinde yer alır. Doğa bambaşkadır, bu anlayışla yapılan sanat yapıtı ise bambaşka. Doğanın, kendiliğinden var olan bir görünüm düzeni vardır ve geometrik biçimlerle düzenlenen sanat yapıtı ile birbirlerine zıttırlar. Geometrik non-figüratif soyutlama, kendi geometrik motiflerini inşa eder. Bununla ilgili Tunalı kitabında şöyle bahseder;

“(…) Doesburg’un dediği gibi: “Sanatçı doğa orantılarını yıkarken, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır.” Bu temel sanatsal orantılar, her şeyden önce geometrik ilgilerde anlamını kazanır. Bundan dolayı Piet Mondrian’ın ve Theo Van Doesburg’un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden

ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dik açısında dile gelir” (Tunalı, 1996, s 180-181).



Resim 3.11. Piet Mondrian, Composition 01, 1931, Thyssen Müzesi, Madrid, İspanya

Kaynak: 15.11.2019, <https://www.museothyssen.org/en/collection>

3.2.4.2. Lirik Non-Figüratif Soyutlama

Lirizm, kişisel duyguların, iç dünyanın, esin yoluyla, coşkulu ve etkili bir biçimde aktarılmasıdır. Bu nedenle insan psikolojisi ile yakından ilgilidir. Sanatçının düşünsel dünyasında elde ettiği fikirler, kavramlar, görünümeler başka bir boyuttan gelirmişçesine anlık coşkular uyandırarak sanatçının elinden tuvale dökülür ve bu anlık ifadeler her bir yapıt için sonunun nasıl biteceği bilinmeyen bir serüvene dönüşür. Sanatçı, her yeni başladığı resimle, yeni bir duygu serüvenine başladığının bilincindedir. İfadenin içeriği Croce'ye göre;

“Zihnin, pratik yaşamın dürtülerinden, arzularından ya da duygusal isteklerinden doğar; sanatçının bilincini yönlendiren sezgiler. Bir yandan duygunun öte yandan imgelerin ürünüdürler. Bunlar bir arada ortaya çıkarlar ve lirik ifadenin birliği içinde erirler. Lirik ifadenin sanatsal bütünlüğü duygunun onun içindeki yayılımına bağlıdır; çünkü ancak bir duygu sayesinde bir imge, bir sezgi olabilir. İşte bu açıdan da sanat duygunun bir simgesi olup çıkar” (Bozkurt, 2014, s52).

Bireysel söylemlerin önem kazandığı lirizmde, ben' in nesneye, iç dünyanın ise dış dünyaya karşı üstünlüğü vurgulanır. Burada ele alınan “ben” içe dönüş, içe bakış anlamında kullanılır. Çünkü kendi içine dönüp, içsel yolculuğunu tamamlayan ve kendini anlayan kişi, artık çevresini de bir bütünlük duygusu ile algılamaya başlar ve artık “ben” yoktur, “biz” vardır. Evrenle bir bütün olma bilinci gelişmiştir. Bu bakış tarzı, uzak doğu mistisizminden de etkilenmiştir.

Lirik non-figüratif anlayışta hiçbir şekilde nesne veya figür gibi öğelere rastlanmaz. Bu anlayışla yapılan resimlerde, renkler, ivedilik ve anlık gelişen kompozisyon tarzı hakimdir. Sanatçı resmini, fırça dokunuşlarıyla lekesel bir tarzda hızlıca şekillendirir ve resmin sonunun nereye varacağı bilinmemektedir. Sanatçı, iç dünyasındaki coşku ve heyecanı kendine özgü bir mizaç ile boyasal bir yansıtma aktarır. Boya vuruşlarının hiçbir mantıksal biçimleme kaygısı yoktur. Bu yüzden lirik non-figüratif resimde, nesne ile figüre bağıntılı olmayan ve yeni bir boya dokusu ve hacim görüntüsü yaratan etkiler ortaya çıkmaktadır.



Resim 3.12. Jean-Paul Riopelle, İsimsiz, 1953, Jean Fournier Galeri, Paris

Kaynak: 15.11.2019, <https://www.christies.com>

Geometrik non-figüratif anlayış, temelde geometrik formların bir araya getirilerek bir kurgu oluşturulması ilkesine dayanırken, Lirik non-figüratif anlayışta

sanatçı anlık duygularını yansıtır ve genellikle önceden kurgulama yoktur. Tuval üzerindeki görünümler coşku ve heyecanı yansıtır. Fırça vuruşları ile anlık, rastlantısal etkiler yakalanır ve bunların insanda müziğin resme yansıtılmış hali gibi soyut bir etki verir. Geometrik non-figüratif, düşüncelerin ve zihindeki kurgunun geometrik bir form çerçevesine girerek inşa edilmesidir fakat lirik non-figüratif, tesadüf olanı sever, anlıktır ve duygu barındırır.

4. 1950 ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ

Günümüz Türk resim sanatının çağdaşlaşma yoluna girmeden önceki serüvenine kısaca değinmemiz, 1950 sonrası hızla gelişen Türk resim sanatını anlamamıza yardımcı olacaktır.

Osmanlı dönemindeki resim sanatı incelendiğinde, özellikle heykel, figür resmi gibi çalışmaların, dinin baskısı gereği putperestlik olarak algılanacağından, bu tarzdaki resimlerden uzak durulmuş, daha çok hat sanatı, vitray ve minyatür çizimleri üzerinde durulmuştur.

Minyatür, okuma-yazmayı halkın çoğunluğunun bilmediği dönemde, kitapların içeriklerinin anlaşılması bakımından yapılmış, küçük boyutlu, perspektif düzeni olmayan, genelde kitap içeriğinin konularını anlatan resimlerdir. Takip eden yıllarda Batı'dan etkilenilse de, Osmanlı döneminde resim sanatına bakış bu düzeyde kalmıştır.

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesinin ardından resim sanatının gelişimi farklılaşmaya başlamıştır. Bunun en iyi örneği, Venedik'li ressam Gentile Bellini tarafından yapılan Fatih Sultan Mehmet'in ilk portresidir.



Resim 4.1. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet, 1480, National Portrait Galerisi, Londra

Kaynak: 16.11.2019, <https://www.sanatabasla.com/2017/04/fatih-sultan-mehmet>

Padişahın giysileri, kürkü ve sarığındaki kumaş ayrıntıları Venedik rönesansının incelikli tarzı ile ayrıntılı biçimde vurgulanmıştır. Eserin köşelerindeki üçlü tac simgeleri yine Gentile Bellini tarafından daha önceden Fatih için tasarlanmış bronz madalyonların tasarımından alınmıştır. Üçlü tacın sebebi Osmanlı'nın Yunanistan, Karadeniz ve Asya topraklarındaki hakimiyetini vurgulamaktır.

Yapılan bu portrelerle birlikte figür resminin ilk temelleri atılmış olur.

Minyatür resmin gelişimi ise 1500'lü yıllarda olmuştur. Bu dönemin usta isimlerinden Matrakçı Nasuh'un kuş bakışı çizimleri ile topografik resim tarzı da ilk örneklerini oluşturmuş olur. Matrakçı Nasuh, matematik ve tarih konularında kitaplar da yazmış olan çok yönlü bir sanatçı ve bilginidir. Minyatür-harita karışımı, kendine has bir resim tarzı vardır. Eserlerinde, yeryüzünün kuş bakışı görünümünü resmeder. Bununla birlikte objeleri tam tepeden değil, karşıdan görünümünü çizer.



Resim 4.2. Matrakçı Nasuh, İran, Tebriz, 16.yy

Kaynak: 16.11.2019, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tabriz-16.PNG>

Minyatür sanatı 18.yy'da batıya yönelmeye başlamıştır. Bu dönemin en önemli sanatçısı asıl adı Abdülcélil Çelebi olan Levni'dir. Bu dönem 18.yy minyatür sanatının çok parlak ve verimli bir dönemi olarak bilinir. Bu dönem toplum yaşamında sosyal değişimlerin başladığı bir dönemdir. Bu sosyal değişimlere paralel olarak, Avrupa'dan gelen sanatçıların da etkisi ile resim üslubunda büyük değişimler olmuştur. Artık 15. ve 16. yüzyılın tek bir noktadan ve belli uzaklıktan yaptığı resim anlayışı 18. yüzyılda yoktur. İki boyutlu bir yüzey sanatı olan minyatürlere perspektif, ışık ve gölge girmeye başlamıştır. Çünkü Levni olayları değişik yerlerden ve yakından tespit etmeye çalışmaktadır.



Resim 4.3. Levni, Genç Bir Kız, Genç Bir Erkek, 1720, Topkapı Sarayı Müzesi

Kaynak: 18.11.2019, <https://www.turktoyu.com/minyatur-ve-tezhip-ustadi-levni>

Levni'nin resimlerinde figürler ön planda yer almaktadır. Mekana ve mimari yapıya yer vermemektedir. Bu sebeple o dönemde izleyenleri bu resim tarzından daha çok etkilemiştir.

18. yüzyıl sonlarında geleneksel minyatür sanatını bırakıp batı işçiliği ile yağlı boya resimler yapan ilk ressamalara “primitifler” denir. Bunlar batı kültürünün klasiklerini tanımadıkları gibi batı geleneğinden de yoksundur. Bu sanatçıların ilk yapıtları çekingen, ölçülü bir tutamla dünyayı saf ve içten bir bakış açısından ayrıntılı olarak göstermiştir. Genellikle saray ve köşklerin park ve bahçelerini konu olarak almakla yetinmişlerdir. Hemen hepsi aynı tekniği kullanmışlar, kalıplaşmış sınırlar içinde kalmışlardır. Bu tür resimlerde doğa görüntüleri bir fotoğraf hassaslığı ile yorumsuz, katıksız görüntüler olarak tuvale aktarılır. Ortak bir duyarlılığı yansıtan bu doğa görüntüleri tek düze bir ritm içinde aynı donuk ışık altında gösterilmiştir. Bütün resimler ilkbahar ışığı altında, sakin, donuk ve dingindir.



Resim 4.4. Hoca Ali Rıza, İstanbul, 1919, Ankara Resim Heykel Müzesi

Kaynak: 25.11.2019, <http://www.leblebitozu.com/hoca-ali-rizanin-12-onemli-eseri/>

19.yy'ın başlarına gelindiğinde ise Osmanlı, yüzünü artık tamamen batıya çevirmiştir. Fransa'ya elçi olarak atanan 28 Mehmet Çelebi'nin Osmanlı'nın batılılaşma sürecine büyük etkisi olmuştur. Ülkemizde Batı kültürüyle tanışmada öncü kabul edilen Çelebi, Avrupa'nın saraylarına, bahçelerine, mimari yapılarına ve sanata büyük ilgi duymuştur. Yurda döndükten sonra yazdığı Fransa sefaretnamesiyle dikkat çeken ve Batı dünyası hakkında Osmanlı ülkesinde ilk bilgilerin oluşmasına katkıda bulunan Mehmet Çelebi'nin yazdıklarından sonra Batı'ya olan ilgi artmıştır. Osmanlı, artık batı etkisinde resimler yapmaya başlamış, çiçek vazoları, meyve sepetleri, av resimleri gibi betimlemeler çoğalmıştır. Ayla Ersoy kitabında bu durumdan şöyle bahseder;

“(…) Şeker Ahmet paşa, Hüseyin Zekai paşa, Süleyman Seyyit, Osman Hamdi, Halil paşa, Şevket Dağ vs. saray köşk ve bahçelerinden yavaş yavaş uzaklaşarak, sokakları, cami ve çeşmeleri, ormanları ve pek az sayıda insan figürünü

resme sokarlar. Böylece yeni bir yolun öncülüğünü yaparlar. Yine bu dönem çalışmalarında sık karşılaştığımız natürmortlar doğaya körü körüne bağlı kalmak yerine daha özgür fırça vuruşları, boya ve ışık gölge oyunları ile doğaya yeni bir canlılık getirmektedir. 19. yüzyılda pek çoğu Avrupa'da uzun yıllar batı tekniğinde resim çalışan Türk ressamı düşünsel yönden bir patlama yapamamış sadece batının tekniğini uygulayarak bu türün Türk resim sanatındaki ilk örneklerini vermişlerdir” (Ersoy, 1991, s 17).



Resim 4.5. Şeker Ahmet Paşa, Narlar ve Ayvalar, 1906, Ankara Resim Heykel Müzesi

Kaynak: 27.11.2019, <https://www.biyografi.info/kisi/seker-ahmet-pasa>

Şeker Ahmet Paşa Türk resminin en önemli isimlerinden biridir. Paris'te Louvre Müzesi'ne hayatta iken resmi kabul edilen ilk Türk ressamıdır. Resimlerinde kendine özgü bir perspektif anlayışı vardır. Daha çok natürmort resimleri ile bilinir.

Türk resim sanatçıları bu dönemde her ne kadar batıdan etkilenseler de, yine de batı kültürüne ve bu kültürün sanatçıları üzerindeki etkisine yabancı kalmışlardı. Ressam Halil Paşa'nın, kendisi ile 1937'de yapılan bir röportajda modern resimle ilgili görüşlerini soran Malik Aksel'e verdiği cevap ilginçtir;

“Ben Paris’te iken Manet isminde bir ressam Empresyonist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeye çalışırdı. Daha sonra bu tarz resimler büsbütün mübalağalı bir şekil aldı. Adeta bütün Paris’te moda oldu. Paris’te bir sergide mavi domuz sürülerini gösteren bir resim gördüm ki köylüler bile buna gülüyorlardı” (Saridikmen, 2010, s115).

Ressam Halil Paşa’nın bu sözleriyle o dönemdeki sanatçılarımızın, sanatı, genel estetik kuralları kapsamında değerlendirdiklerini ve batı sanatında gelişen yeni kavramları ve altına yatan felsefeyi ihmal ettiklerini görmekteyiz.

1910 yılında batı resmini incelemek adına batıya gönderilen bazı sanatçılarımız ise İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Nazmi Ziya’dır. Bu sanatçılar Empresyonizm akımının izinden gitmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi batı kültürünü ve çeşitli akımları değerlendirebilmeleri için gerekli alt yapıları ve birikimleri yoktur. Bu nedenle batıya giden ressamlarımız, batıda eskimiş olan sanat akımlarını ülkeye bir yenilik olarak getirmekteydiler. Batıya giden, Paris’te atölye çalışmaları yapan ve 1914’te savaş başlayınca ülkeye geri dönen sanatçımız İbrahim Çallı için Adnan Turani kitabında şöyle bahseder;

“Türk resim sanatına, serbest fırçalı renkçi bir paleti getiren ve izlenimci anlatımın temsilcisi olarak tanınıp ve adeta efsaneleşen bir kişi İbrahim Çallı idi. Empresyonist anlayışın temsilcisi olarak tanınmasına rağmen, aslında kendine özgü bir empresyonist resmin örneklerini verdi. Çallı hiçbir zaman bayağılığa düşmedi. Şair bir ressam ruhu göstermesi ve fevkalade nüktedan bir kişi oluşu, ona büyük bir ün sağladı. Bu yönüyle Çallı, Türk resmindeki yerini daima koruyacaktır. Eserlerini fazla sergilememesine rağmen, Çallı efsanesinin oluşması, onun ilginç bir kişiliği olduğunu göstermektedir” (Turani, 1998, s674).



Resim 4.6. İbrahim Çallı, Manolyalar, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İbrahim Çallı Sergi Salonu

Kaynak: 02.12.2019, https://www.alifart.com/manolyalar_154155/

İbrahim Çallı'nın Türk resmine getirdiği yenilikler ve kendi anlatım tarzı ile efsaneleşmesi sebebi ile 1910 yılında Çallı ile beraber aynı dönemlerde Batı'ya gönderilen ve ilk İzlenimci kuşağı diyebileceğimiz Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Namık İsmail gibi ressamalar, Çallı kuşağı olarak anılmıştır.

4.1. Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Kurulan Gruplar

Sanayi devrimi, başta Avrupa olmak üzere tüm toplumları etkilemiş, teknolojinin gelişmesi ile günlük yaşamda meydana gelen değişiklikler, arabalar, uçaklar, yüksek yapı binalar ve yeni endüstri merkezlerinin oluşması halkı etkilediği gibi sanatçıları da etkilemiştir. Avrupa'da meydana gelen bu değişiklikleri Türk sanatçıları ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra rahatça takip edebilmişlerdir.

Hiç kuşkusuz Atatürk'ün modernleşme, gelişme düşüncesi ile yaptığı yeniliklerin temelinde, ülkesini çağdaş uygarlık düzeyine taşımak yatmaktadır. Cumhuriyet ile beraber gerçekleşen devrimin akabinde medeni kanunların gelişmesi sağlanmış, eğitim, dil, bilim ve sanat alanlarına yeni kültürel düzenlemeler getirilmiştir. Atatürk'ün öncülüğü ve desteği ile gerçekleşen bu değişimler halkın düşünce yapısını da geliştirmiş, kültürel ve sanatsal etkinlikler halkın her kesimine sevdirmeye çalışılmış ve günlük yaşamlarına dahil edilmiştir. 1908 yılında kurulan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”nin, 1921 yılında ismi değiştirilmiş, “Türk Ressamlar Cemiyeti” olmuştur ve bu cemiyet 48 ressamın katılımı ile Galatasaray Lisesi'nde büyük ve başarılı bir sergi açmışlardır. Bunu takip eden dönemlerde, serbest resim atölyeleri kurulmaya başlamış ve pek çok ressamımız giderek daha fazla sergi açmaya başlamıştır. İbrahim Çallı, Avni Lifij, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve pek çok sanatçı batı resmi anlayışını kendi tarzıyla ortaya koymuş ve Türk resmine empresyonist anlayışı getirmişlerdir.



Resim 4.7. Hikmet Onat, Bebek'te Sabah, 1956, Deniz Müzesi Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak: 06.12.2019, <https://www.istanbulsanatevi.com>

Bu ressamaların izinden giden ve sanatın devamlılığı için aktif rol üstlenen genç ressamlar; Refik Epikman, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Elif Naci, Muhittin Sebati, Sami Özeren vb. isimler ise “Yeni Ressam Cemiyeti”ni kurmuşlardır.



Resim 4.8. Refik Epikman, Bar, 1928, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

Kaynak: 06.12.2019, www.sanatteorisi.com

4.1.1. Müstakil Ressamlar Birliği

Atatürk’ün sanata olan ilgisi ve desteği sayesinde, sanat ve kültür alanında büyük adımlar atılmıştır. Artık ülke genelinde birçok sergi açılmaya başlanmış ve Cumhuriyet’in ilk burslu öğrencileri olarak Avrupa’ya, sanat eğitimi almak üzere ressamlar gönderilmiştir. Eğitimlerini tamamlayıp 1928 yıllarında geri dönen sanatçılarımız aldıkları eğitimleri kendi üslupları ile geliştirip yeni teknik denemeli ile etkili eserler ortaya koymuşlardır. Bu birliğin ressamaları arasında; Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Ali Çelebi, Muhittin Sebati, Turgut Zaim gibi isimler vardır. Bu gurubun ressamaları Türk resminin gelişmesi amacı ile farklı akım ve ressamaları incelemişlerdir. Farklı akımların etkisinde kalan ressamlar, gurup çatısı altında bir bütünlük ve üslup birliği sergileyememişlerdir.

Örneğin Hale Asaf, Matisse'in ilkelerini benimsemiş, resimlerindeki etkiyi, kontrast renkleri kullanarak elde etmiştir.



Resim 4.9. Hale Asaf, Otoportre, 1928, Özel Koleksiyon, Paris

Kaynak: 09.12.2019, <https://www.istanbulsanatevi.com>

Cevat Dereli ise yerel konulara ağırlık vererek geometrik ama sert olmayan inşacı bir teknik kullanmıştır.



Resim 4.10. Cevat Dereli, Balık Tutan Adam, 1957, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 09.12.2019, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/416757>

Kocamemi, kübizm ve konstrüktivizm akımlarının etkisinde çalışmalar yapmıştır. Geometriyi, çok sert algılanmayacak şekilde renk dengesi ile bir araya getirmiştir.



Resim 4.11. Zeki Kocamemi, Nü, 1941, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 15.12.2019, www.turkishpaintings.com

Turgut Zaim ise eski orta oyunu gibi tarihsel konulara ilgi duymuş, resimlerini minyatürü hatırlatan bir disiplinle tasvir etmiş ve buna çağdaş bir anlam eklemiştir.



Resim 4.12. Turgut Zaim, Orta Oyunu, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 15.12.2019, <https://www.tarihnotlari.com/turgut-zaim/turgut-zaim-4/>

4.1.2. D Grubu Ressamları

D grubu, Türkiye’de kurulan resim gruplarının dördüncüsü olduğu için adını, alfabenin dördüncü harfi olan “d” den alır. Cumhuriyetin 10. Yılında, 1933 te kurulan gruptan daha önce sırasıyla 1908’de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921’de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1928’de ise Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ismiyle üç grup daha kurulmuştur. Grubun kurucu üyeleri; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu’dur.

Kurulan bu grubun amacı, batıdaki sanatsal gelişmeleri yakından takip ederek ülkede sanatı geliştirmek, yeniliklere uyum sağlamak ve sanatı üst seviyelere taşıyarak daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktır. Müstakil Ressamlar Birliği de bu düşünce ile bir araya gelmiştir fakat onlar aynı çatı altında, aynı fikir ve üslup etrafında toplanamamışlardır. D Grubu ressamı aynı fikri benimsemişler, özellikle kübizm, konstrüktivizm, fovizm ve sonraları soyut anlatım biçimlerine yönelmişlerdir. Müstakillerin hareketine göre daha entelektüel olan D grubu Ressamları için olumlu-olumsuz bahsedilmişse de kübizmin biçimsel ve teknik algılamasının, ülkemizde zor olduğu o dönemde “kübizm”i halk ile yakınlaştıırıp tanınmasını sağlamışlardır. Bu duruma Ayla Ersoy kitabında şu sözlerle değinmiştir;

“D grubunun resimsel olarak yaptıkları o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitleleri tarafından anlaşılmamış, garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Yavaş yavaş üniversite gençliği ve aydın kesim benimsemeye başlamıştır. Bunda da D grubunu oluşturan sanatçıların önemli katkısı olmuştur. Yaptıkları resimler, gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla anlatarak düşünsel olarak açıklamaya çalışmışlardır” (Ersoy, 1998, s27).

Aynı amaç etrafında birbirlerine sıkıca bağlı olan grup üyelerine daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Fahrinüssa Zeyd, Zeki Kocamemi, Salih Urallı

gibi sanatçıların katılımıyla giderek büyümüşlerdir. Avrupa resim anlayışının etkileri ile Türk resmine yeni bir yön veren sanatçılarımız, geleneksel Türk sanatının da değerini vurgulamak istemiş ve geleneksel Türk motiflerini, Anadolu nakış ve dokumalarını özgün bir üslupla kaynaştırarak, çağdaş resim teknikleri ile yorumlamışlardır.



Resim 4.13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, 1953, Ankara, Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 21.12.2019, <http://www.siirparki.com/veyselres.html>



Resim 4.14. Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 21.12.2019, <http://sanatokuma.blogspot.com/p/cemal-tollu.html>



Resim 4.15. Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, 1958, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 21.12.2019, <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>



Resim 4.16. Zeki Faik İzer, Nü, 1951, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 21.12.2019, <http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/>

4.1.3. Yurt Gezileri Ressamları

Cumhuriyet'in, kırsal kesimin de kültür bakımından kalkınmasını amaçlayan politikası dahilinde, köylerde Köy Enstitüleri kurulur ve Halk Evleri açılır. Yurt Gezileri ise köylüyü Halk Evlerine çekmeyi başaramayınca, ressamların köylere gitmesi fikrinden doğmuştur. 1938 yılında, ressamların Anadolu'nun çeşitli illerinde görevlendirilmelerine dair bir karar alınır. Bu geziler için sanatçılara konan şartlar arasında bulunduğu şehrin, köyün, kasabanın, Türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden motiflerini canlandırabilmesi yer almakta, sanatçılardan bu işi “millî bir vazife” olarak görmeleri istenir. Bu noktada, bu yıllarda Avrupa'ya sanatçı gönderilmesine ara verildiğini, onun yerine “millî değerleri” bulmaya yönelik bu Yurt Gezilerinin organize edildiğini belirtmek gerekir. Yurt gezilerine katılan ressamlar arasında; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Mahmut Cuda, Malik Aksel, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Cevat Dereli, Elif Naci, Avni Arbaş, Cemal Bingöl, Şeref Akdik, Eşref Üren, Nurullah Berk ve daha pek çok sanatçı yer almıştır.

İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte giderek içine kapanan Türkiye'de devlet himayesi altındaki kültür çevresi, artık yurda yönelmekte; sanatçıları ve aydınları “halkın değerlerini” bilmeye teşvik etmekte ve bir “millî öz” aramaktadır. Bu dönemde bir yandan toplumu çağdaş medeniyetler seviyesine çıkarma çabaları giderek hız kazanırken, aynı zamanda sanatçının ve sanatın halka doğru giderek, halk kültüründen beslenmesi hedeflenmiştir. O dönemde kurulan Halk Evlerinin amacı yüksek sanatı sevdirmektir. Teoride amaç; çağdaş ve kendine has ulusal kültür oluşturmaktır. Fakat pratikte çağdaşlaştırma girişimi teorik söylemlerdeki gibi kolay değildir. Örneğin bu dönemde kurulan Halk Evleri'ne bakıldığında, yerel kültürü toplama ile Batı sanatını yayma arasında bir gerilim olduğunu ve ikincisinin öne

çıktığını görülür. Yani rejim, aşağıdan yukarıya gelenleri çok az benimsemekte, yukarıdan aşağıya doğru bir modernleştirici hareket dayatmaktadır.

Turan Erol kitabında, kültürel köklülüğün sağlam olmamasından dolayı çağdaşlaşma sürecinin Anadolu için ne denli zor olduğunu, dönemin ressamlarının yurt gezilerinden edindikleri izlenimlerini derleyip yazarak anlatmıştır. Bu yazılanlara göre Cemal Bingöl, halkın yeni rejime alışmadığını vurgulamıştır. Bingöl’de yerli halktan biriyle yaptığı konuşmayı şöyle aktarır;

“(…) yerlilerden birisi şunları söyledi: ‘Siz bizi daha iyi idare ediyorsunuz azizim.’ Bu sözleriyle kendilerinin bizim tarafımızdan idare edilen bir memleket halkı olduğunu kabul ediyorlardı. Burada kaldığım müddetçe şuna inandım ki inkılâp bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de sevilebilir. Halkta kuru bir korkunun verdiği sinmeyi ilk nazarda görürüz.” Kitap, Cemal Bingöl ve Avni Arbaş’ın izlenimlerini aktarmaya devam etmektedir;

“Yurt gezileri de söylem düzeyinde halk ile yeni rejim arasındaki uçurumu kapatmak gibi bir amaç edinse de, Anadolu’ya giden sanatçıların bu uçurumu kapatabildikleri tartışmalıdır. Örneğin Avni Arbaş’ın Siirt ve Cemal Bingöl’ün, Bingöl izlenimleri dikkat çekicidir. Daha önce büyük şehirlerde bulunmuş ressamlar, buralarda karşılaştıkları yoksulluk ve kötü koşullar karşısında adeta şaşkına döner. Mektuplarında her ikisi de bölgedeki yoksunluğu açıkça yazmış olsa da, aynı zamanda halk ile aralarında aşılmaz bir yabancılik duvarı olduğunu da hissettirirler. Daha çok Kürt-Arap nüfusun yaşadığı şehirlerdeki bu yabancılığın adı net bir şekilde konmaz, anıları okuyan okuyucu bunu sessiz bir biçimde hisseder. Ayrıca ressamların bölge insanlarına bakışları da dışarıdan ve ötekileştiricidir” (Berk, Çalıkoğlu, Edgü, Erol, Ural, 1998, s 21-23).

Bu sebeptendir ki bu dönem yapılan resimlerin çoğunluğunun insansız manzaralardan oluşması, geri kalan köy yaşantılarının ise gerçeklikten uzak, idealize edilmiş köylü figürleri olması düşündürücüdür. Örneğin bu süreçte üretilen resimlerden biri olan Turgut Zaim'in "Yaylada Yörükler" tablosu veya Halil Dikmen'in, köylülerin uyum içinde çalıştığı "Portakal Toplayanlar" tablosu, yoksulluğun yer almadığı bir ortamda, mutlu, neşeli, romantik ve bolluk içindeki köylü imajlarının örnekleridir.



Resim 4.17. Turgut Zaim, Yaylada Yörükler, 1958, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 27.12.2019, www.leblebitozu.com



Resim 4.18. Halil Dikmen, Portakal Toplayanlar, 1959, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

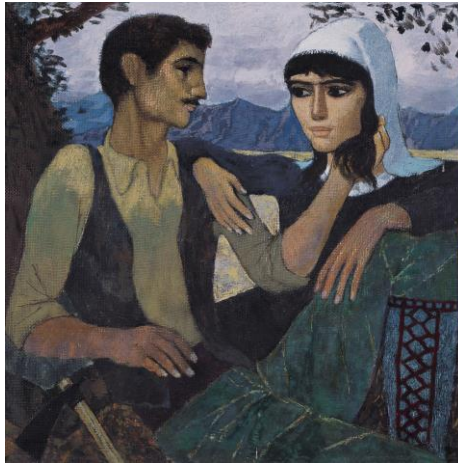
Kaynak: 27.12.2019, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/halil-dikmen>

Her şeye rağmen gezilerin Türk resim sanatına katkıları olduğu da düşünülür. Türk sanatında, o döneme kadar resim sanatında peyzaj İstanbul ile sınırlıyken, Yurt Gezileri ile bu durumun kırıldığı ve peyzaj resminin çeşitlendiği kabul edilir.

4.1.4. Yeniler Grubu (Liman Ressamları)

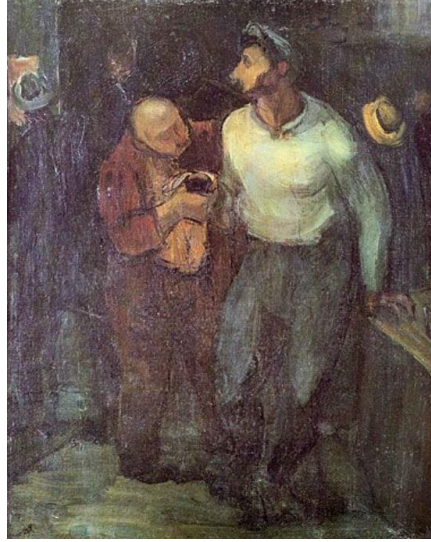
1940 yıllarında kurulan bu yeni grup, D Grubu ressamlarına ve Avrupa sanatı taraftarlığına karşıt olarak doğmuştur. Batı resminin biçimciliği ile Türk toplumunun sorunlarının aşılamayacağını savunmuşlar, toplumcu ve gerçekçi bir fikir etrafında toplanmışlardır. O sıralar yaşanan 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz etkiyi de göz önünde bulundurarak, batı üslubundan uzak, gerçek yaşamı konu edinen, yaşanan olumsuzlukların Türk toplumu üzerindeki etkilerine kafa yoran, biçimden çok insanı ve toplumsal içeriği ele alan bir yaklaşımla, kendi kültürümüzü, adetlerimizi ve geleneksel motiflerin işlendiği bir yerel sanat akımı yaratmayı amaçlamışlardır.

Halkın yaşantısını, dertlerini, insan ilişkilerini ve işçileri konu alan bu grubun ressamları, yoksul liman işçilerini konu alan ilk sergilerinden sonra “Liman Ressamları” olarak da anılırlar. Bu manifesto ile yola çıkan grup sanatçıları arasında; Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejad Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Haşmet Akal ve Abidin Dino yer almaktadır.



Resim 4.19. Nuri İyem, Köylü Sevgililer, 1979, Özel Koleksiyon

Kaynak: 12.01.2020, <http://www.nuriiyem.com/eser/s132-089/>



Resim 4.20. Avni Arbaş, Sarhoş Balıkçı Ziya-Son İkrâm, 1940, Liman Sergisi'nden

Kaynak: 13.01.2020, www.kadimdostlar.com/topic/73610-avni-arbath

D grubu kadar uzun ömürlü olamayan grup, bir süre sonra aralarından Avni Arbaş, Selim Turan, Nejad Devrim ve Abidin Dino gibi bazı isimlerin Fransa'ya yerleşmesi, Turgut Atalay'ın kübik tarzda denemelere yönelmesi, Nuri İyem ve Ferruh Başağa'nın da gerçekçi konuları bırakıp soyut araştırmalara yönelmesi ile 1950'lerde grup dağılmıştır.

4.1.5. Onlar Grubu

Türkiye'de ilk olan sanat üzerine düşünceleriyle, yazarlığıyla, eğitimciliğiyle, resimden mozaığe, mozaikten duvar resmine, yazmaya, vitraya, seramiğe kadar uzanan malzeme çeşitliliğiyle, kısaca denemekten asla vazgeçmemesiyle Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk resim sanatında başlı başına bir ekoldür. Paris'te aldığı eğitimden sonra yurda dönen Eyüboğlu, D Grubu Ressamlarına katılmış, fovist renk anlayışı ve farklı biçimleme tekniği ile adından sıkça söz ettirmiştir. Yurt Gezileri programı çerçevesinde Edirne, Çorum gibi kentlere gidip Yurt sergilerine de katılmıştır. Avrupa'da gördüğü eğitimin katkılarıyla, batı sanatının zengin deneyim ve birikimleriyle, Yurt Gezilerinde edindiği yöresel öğeler, geleneksel süsleme ve halk el

sanatlarından seçtiği motiflerle, farklı bir tarza, kendi sanat anlayışına özgü sentezlere ulaşmıştır.



Resim 4.21. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anne ve Çocuk, 1951, Özel Koleksiyon

Kaynak: 15.01.2020, www.artnet.com

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1947’de kendi adını taşıyan özel bir atölye açmıştır. Eyüboğlu, Anadolu motiflerini batı tekniği ile işleme yöntemini öğrencilerine de aşılamıştır. Atölye öğrencilerinden oluşan on kişilik bir grup, 1946’da adına “Onlar Grubu” dedikleri bir grup kurarlar. Grubun amacı Eyüboğlu’nun izinden giderek doğu-batı sentezini Türk resminde var etmeye devam etmektir. Grup ressamaları arasında; Turan Erol, Fikret Otyam, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Osman Oral, Mustafa Esirkuş gibi isimler bulunmaktadır. Grup üyelerinin ortak özellikleri; yaptıkları resimlerde toplum yaşamına ve halk sanatı

motiflerine eğilmeleri ve bunları batı üslubu ile renkçi ve lekeci tarz ile birleştirmeleridir.

Örneğin Turan Erol kübizm etkisinde Anadolu kadını resmederken, Mehmet Pesen geleneksel minyatür resimleri etkisi ile kendi tarzını birleştirmiştir.



Resim 4.22. Turan Erol, Ev İçi/Diyarbakır, 1956, Özel Koleksiyon

Kaynak: 15.01.2020, www.vizyon21y.com



Resim 4.23. Mehmet Pesen, Köyde Yaşam, 1987, Özel Koleksiyon

Kaynak: 15.01.2020, www.turkishpaintings.com

Nedim Günsur, toplumsal konuları işlemiş, çalışmalarında mekanları geniş, figürleri ise küçülterek mekan etkisini fazlalaştırmıştır. Fikret Otyam'ın resimlerinde ise ve Turgut Zaim ve Bedri Rahmi'nin figür betimleme etkisi görülmektedir ve geleneksel motifler kullanılmıştır.



Resim 4.24. Nedim Günsur, Almanya Yolculuğu, 1987, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 17.01.2020, <https://www.istanbulsanatevi.com>



Resim 4.25. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, 1994, Özel Koleksiyon

Kaynak: 18.01.2020, <https://www.fikretotyam.com/resimleri/54>

1950'ye gelindiğinde artık toplu grup etkinlikleri yavaş yavaş bitmeye başlamış ve her sanatçı kendi bireysel araştırma ve çalışmalarına yönelmiştir.

5. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER

Avrupa’da başlayıp tüm dünyayı etkisiyle saran olaylar yavaş yavaş geride kalmış, savaşlar bitmiş, rahatlama havası doğmuştur. Fakat yine de toplum psikolojisi bu olaylardan olumsuz etkilenerek bu dönemleri geçirmiştir. Savaş sonrası meydana gelen toplumsal ve ekonomik sorunlar, olumsuz etkilenen sosyo-psikolojik ortam içinde sanatçılar da kendilerini var etme çabası içinde olmuşlardır. İkinci dünya savaşı sonrası şekillenmeye başlayan yeni düzende, kültür ve sanat, başta Avrupa’da olmak üzere, daha önce hiç olmadığı kadar değişikliğe uğramıştır. Yepyeni estetik anlayışlar gelişmeye başlamış, paralel ilerleyen teknoloji ve bilim alanındaki yeni gelişmelerle birlikte sanatta, ideolojik nedenlerden dolayı somut sanat terk edilmeye yüz tutmuş ve yerini soyut anlayışa bırakmıştır. Toplum artık savaşı, yıkımı, acıyı ve felaketi konu alan realist yaklaşımı görmek istememiş, bunun yerine rahatlatıcı, hafif, soyut sanatı tercih etmeye başlamıştır. Çünkü soyut sanat din, siyaset ve savaş gibi konuları dayatmamaktadır. İkinci dünya savaşından sonra yeni bir dönem başlamış ve 1950’lerde soyut resim, Batı’nın yeni stili haline gelmiştir.

Batı’da, savaşın ardından soyut sanatın baskın hale geldiği bu dönemlerde, ülkeler arası iletişimlerin tekrar çoğalmaya başlamış, Batı sanatını yakından takip eden Türk sanatçıları ise 1940’lı yılların sonunda soyuta yönelişin örneklerini vermeye başlamışlardır. Kaya Özsezgin bu durum için; “Ülkemizde soyut sanat ve soyutlamaya ilişkin ilk sanatçı ve yazar görüşlerinin oluşmaya başlaması 1947 yılı ile ilgili dergilerde saptanıyor. Resim sanatımıza değin anlayışların oluşum çizgisi üzerinde yer almaya başlayan ilk bilinçli soyut çalışmalar ise, yukarıda belirtilen tarihten sonraki yıllara rastlıyor” demiştir (Özsezgin, 1982, c3, s139).

Bazı sanatçılarımız bu dönemde Avrupa’ya eğitim almaya gitmiş, hatta bazıları buraya yerleşmiştir.

5.1. Nejad Melih Devrim

Nejad Devrim, soyut anlayışın ilk örneklerini veren ressam olarak bilinir. 1946'da Paris'e yerleşen sanatçının eserleri, birçok galeride sergilenmiştir. Sanatçı ile iletişim halinde olan seramik sanatçısı Yahşi Baraz, Nejad Devrim için; "1947'de Fransa'da ilk Türk soyut resmini yaratarak Dünya sanatında ki ayrıcalığını vurgulayan kişi" demiştir. Özellikle 50'li yıllarda gerçekleştirdiği soyut resimleri ile sanatını zirveye taşır.



Resim 5.1. Nejad Devrim, Soyut Kompozisyon, 1949, İstanbul Modern Sanat Müzesi

Kaynak: 22.01.2020, <https://www.istanbulmodern.org>

1960 yılında, Fransız sosyolog-yazar George Boudaille'ın yazdığı kitapta Devrim'in resimlerini; " hareketli, coşkulu, huzursuz ve zarif, karmaşık, çok yönlü ve değişken olan yaratıcısının bir aynası" olarak tanımlar. Resimlerinde renkler, kalın boya ve kısa fırça vuruşlarından oluşan lekelerin kompozisyonu göze çarpar. Nejad Melih Devrim, Türk Çağdaş Soyutu'nun yanı sıra uluslararası soyutun da özgün bir temsilcisidir. Eserleri Türkiye'de ve yurtdışında çeşitli müzeler ve önemli koleksiyonlarda bulunmaktadır.

5.2. Ferruh Başağa

Türk resim sanatında figürü, geometrik bir düzenleme ile soyutlayan geometrik soyutlamacılarımızın başında gelen Ferruh Başağa, 1948 yılında yaptığı, 1949 yılında Devlet Resim Sergisi'nde yer alan "Aşk - Kara Sevda" adlı resmi ile soyutlama eğiliminin ilk örneklerinden birini vermiş olur.



Resim 5.2. Ferruh Başağa, Aşk, 1948, Özel Koleksiyon

Kaynak: 23.01.2020, kolajart.com

Resimdeki yarı soyut kadın figürü Başağa'nın sonradan yönleneceği Geometrik Soyutlama tavrına gidişatının ilk adımlarını oluşturur.



Resim 5.3. Ferruh Başağa, Güvercinli Kompozisyon, 2007, Özel Koleksiyon

Kaynak: 23.01.2020, www.artnet.com

5.3. Abidin Elderoğlu

Abidin Elderoğlu'nun Türk resmine getirdiği özgün yaklaşım, modern resmin, gelecek kuşaklara aktarılmasında önem taşır. Özellikle 1950'lerden sonra çizgiyi, kaligrafik bir kompozisyon düzeni içinde uyumlu hale getiren Elderoğlu, bu yönüyle çağdaş Türk resmindeki soyut eğilimleri kişisel doğrultuda geliştirmeye çalışan bir sanatçı olarak görünür ve gelecek nesile ışık tutar.



Resim 5.4. Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1979, Özel Koleksiyon

Kaynak: 24.01.2020, www.turkishpaintings.com

Avrupa'nın yanı sıra Asya resim kültürünü de inceleyen Elderoğlu, bunları geleneksel Türk Hat sanatı ile sentezleyerek Lirik Soyutlama alanında çok önemli eserler bırakmıştır.



Resim 5.5. Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1970, Eczacıbaşı Koleksiyonu

Kaynak: 25.01.2020, <https://www.artiummodern.com>

5.4. Sabri Berkel

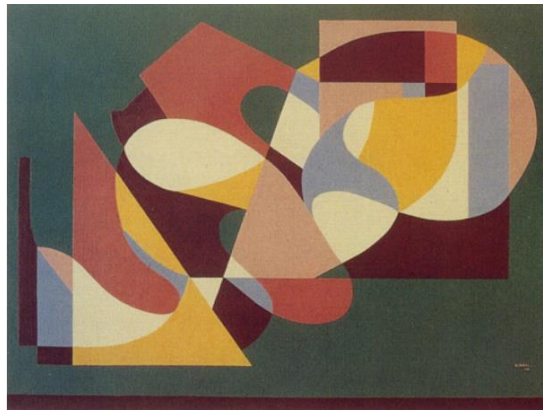
D Grubu ressamaları arasında yer alan Berkel'in, 1930'lu yıllarda kübizm etkisiyle oluşturmaya başladığı resimleri, O'nu geometriyi resimlerinde bir üslup olarak arama çalışmalarına yönlendirmiştir.



Resim 5.6. Sabri Berkel, Mimar Sinan, 1952, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 26.01.2020, <https://edebiyatvesanatakademisi.com>

1950'lerden sonra geometri arayışı Sabri Berkel'i Geometrik Soyutlamaya oradan da Geometrik Non-Figüratif anlayışa doğru götürmüştür. Figürden tamamen kurtulan resimler, gücünü soyut geometrik yapılarla ifade etmeye başlamıştır. Sanatçı 1970'lerden sonra ise kaligrafiden etkilenmiş ve soyutlamalarına dahil etmiştir.



Resim 5.7. Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1979, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 26.01.2020, <http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel>

5.5. Adnan Çoker

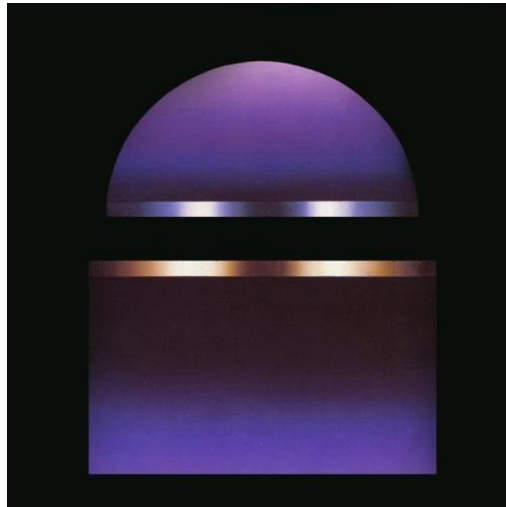
1955 yılında Devlet bursu ile Paris'e eğitim görmeye giden Adnan Çoker, eğitim gördüğü sıralarda Soyut Dışavurumcu bir anlayış ile resimler yapmıştır.



Resim 5.8. Adnan Çoker, Velasquez'e Saygı, 1968, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: 27.01.2020, lebriz.com

1970 sonrası ise resimlerinde gittikçe özgürleşen ve kendi tarzını açığa çıkaran Çoker, geleneksel Türk mimarisinin etkisi ile geometrik ve minimalist biçimleri bir araya getirirken daima simetri ve dengeye bağlı kalmıştır. Resimlerinde anıtsallık, yücelik ve huzur etkisi vardır. Siyah arka fon üzerine Mor, pembe veya eflatun biçimleri konumlandırır ve biçimlere verdiği ışık vurgusu ile sonsuzluk hissi yaratır.



Resim 5.9. Adnan Çoker, Kubbeler Serisi, 1979, Özel Koleksiyon

Kaynak: 27.01.2020, lebriz.com

5.6. Abidin Dino

Yeniler Grubunun kurucularından olan, Avrupa’da birkaç ülkede yaşayan Abidin Dino, ‘Eller’ denildiğinde ilk akla gelen sanatçıdır. Birbirine dolanmış, sanatçının deyişiyile istiflenmiş parmaklar. Sanatçının kendisi de; “Parmak istiflerim, biliyorsunuz, bir saplantıdır bende” demiştir. Paris’te Galerie Vieille du Temple’da ‘Eller’ konulu bir sergi açmıştır.



Resim 5.10. Abidin Dino, Eller Serisi, 1979, Sakıp Sabancı Müzesi

Kaynak: 02.02.2020, <https://www.sakipsabancimuzesi.org>

1950’li yıllarda Paris’te kaldığı süre boyunca kübizm akımından da etkilenmiş olan sanatçı, geleneksel Türk Süsleme sanatının çiçek formunu ve kaligrafiyi, kendi tarzı ile harmanlayıp lirik soyutlamacı bir anlayış ile ele almıştır.

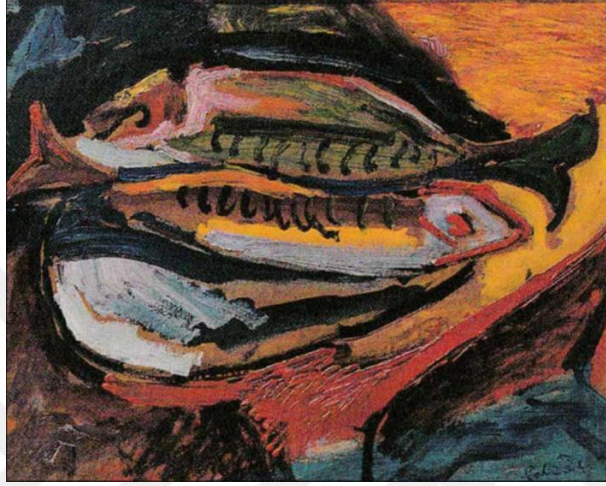


Resim 5.11. Abidin Dino, Çiçekler Serisinden, Ulaşılamamıştır,

Kaynak: 02.02.2020, <http://www.leblebitozu.com/abidin-dinonun-eserleri-ve-hayati/>

5.7. Zeki Faik İzer

İlk yıllarında hocası İbrahim Çallı'nın izinden giderek izlenimciliği deneyen, 1930'lu yıllarda Paris'teki eğitim yıllarında kübizm etkisini resimlerinde deneyen ve D Gurubu üyesi olduğu sıralarda da dışavurumcu renksel anlayışı sanatında uygulayan İzer, daha sonraları soyut resim anlayışına yönelmiştir.



Resim 5.12. Zeki Faik İzer, Balıklar, D Gurubu Sergisinden, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 05.02.2020, <https://www.istanbulsanatevi.com>

1970'li yıllardan sonra geç dönem resimlerinde tamamen soyuta yönelen sanatçıyı Adnan Turani, lirik non-figüratifler grubu içinde değerlendirir.



Resim 5.13. Zeki Faik İzer, Doğa, 1977, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 05.02.2020, <http://www.antikalar.com/zeki-faik-izer>

5.8. Hamit Görele

Hamit Görele çeşitli akımlar çerçevesinde resimler yapmış, ilk yıllarında realist, André Lhote'un etkisinde kübist, sonraları izlenimciliğe kaymış ve geometrik non-figüratifi yaklaşımla yapıtlar da ortaya koymuştur.



Resim 5.14. Hamit Görele, Portre, M. Aydın Görele Koleksiyonu

Kaynak: 07.02.2020, <http://www.artnet.de/künstler/hamit-gorele/>



Resim 5.15. Hamit Görele, Geometrik Portre, 1970, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 07.02.2020, <http://www.artnet.de/künstler/hamit-gorele/>

5.9. Fahrelnisa Zeid

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki erken dönem çalışmaları figüratif nitelikte olan sanatçının resimlerinde daha çok minyatürü andıran bir kurgu vardır.



Resim 5.16. Fahrelnisa Zeid, Three Ways of Living, 1943, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 08.02.2020, www.leblebitozu.com

1940'ların sonu, artık en bilinen yapıtları olan soyut kompozisyonlara yönelmeye başladığı yıllardır. Bunlar son derece ışıklı renklerin kullanıldığı, yoğun bir geometri içeren eserlerdir. Büyük tuval üzerine küçük kareler, üçgenler, dörtgenlerden oluşan formları sarı, kırmızı, yeşil, beyaz ve mor renklerle boyanmıştır. Renkler cesaretle kullanılmış, çok farklı, özgün ve çarpıcı bütünler oluşturulmuş, ışıldayan, dağılan küçük renkli geometrik parçaların yarattığı bir ağa dönüşmüştür.



Resim 5.17. Fahrelnisa Zeid, Atom Patlaması ve Bitkisel Hayat, 1962, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Kaynak: 09.02.2020, <https://www.oggusto.com>

5.10. Nurullah Berk

D Gurubunun kurucularından olan Nurullah Berk, Türkiye'ye Kübizm'i getiren ressam olarak tanınır. Fernand Leger'in tarzından etkil nerek kendi resim arayışlarında k bizmi değerlendirmiş ve 1950'li yıllardan itibaren resimlerine geleneksel motiflere ve kaligrafik etkilere de yer vermiş, minyatür etkisi görülen eserler de vermiştir.



Resim 5.18. Nurullah Berk,  t  Yapan Kadın, 1950,  zel Koleksiyon

Kaynak: 11.02.2020, <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>

1970'li yıllarda kısa süreliğine Lirik Soyutlamaya yönelik eserler vermiş, ancak soyut kompozisyonlarında ısrarcı olmamış, bir süre sonra da yarı gerçekçi bir yaklaşımin sezildiği, kadın figürlerinin işlendiği resimlere yönelmiştir.



Resim 5.19. Nurullah Berk, Soyut, 1978, Ulaşılammamıştır

Kaynak: 11.02.2020, <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>

5.11. Cemal Bingöl

Çağdaştırma misyonu ile Yurt Gezisi Ressamları arasına da katılan Bingöl'ün resimlerinde, 1950 yıllarına kadar figüre bağlı kompozisyonlar, yöresel halk efsaneleri, doğa görüntüleri ve portre denemelerinde izlenimci etkiler görülmüştür. 1950'lerden sonra geometriyi resimlerine dahil etmiş ve kübist etkiler yaratan kompozisyonlar oluşturmuştur.



Resim 5.20. Cemal Bingöl, Kompozisyon, 1956, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 14.02.2020, <https://www.istanbulsanatevi.com>

1970'li yıllarda ise tuvalin yüzeyini geniş ve düz renk parçalarıyla, üçgen ve karelerden oluşan geometrik biçimlerle bölerek geometrik non-figüratif bir eğilimde karar kılmıştır. Sanatını temel öğelerine indirgemiş, ayrıntılardan kurtulmuş, anlamını yalınlıkta, dikey ve yatay çizgilerde bulan bir kompozisyon yakalamıştır.



Resim 5.21. Cemal Bingöl, Soyut Kompozisyon, 1976, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 14.02.2020, <http://www.artnet.com/artists/cemal-bingol/>

5.12. Mübin Orhon

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Paris'e yerleşen ve Türk Modernizm'inin öncülerinden biri haline gelen Mübin Orhon, 1950'li yıllarda anlık fırça vuruşlarının tuval üzerindeki lekesel etkisi ile soyut görünümler elde etmiştir.



Resim 5.22. Mübin Orhon, Ölüm Zaferi, 1963, Robert-Lisa Sainsbury Koleksiyonu

Kaynak: 17.02.2020, <https://rhsanat.com/sanatci/mubin-orhon-1924-1981/>

1960'lı yılların ortalarından itibaren lirik-soyut üslubunu geride bırakarak, monokrom çalışmalarına yönelmiştir. Ölmeden önceki son dönem resimleri, ruhsal bir mesajı iletircesine huzur ve dinginlik hissi vermektedir.



Resim 5.23. Mübin Orhon, Mutlu Olay, 1973, Robert-Lisa Sainsbury Koleksiyonu

Kaynak: 17.02.2020, <https://galerinev.art/storage/files/publications/mubin.pdf>

5.13. Burhan Doğançay

Esasında hukuk eğitimi almış olan Burhan Doğançay, 1950’lerde doktorasını tamamlamak üzere gittiği Paris’te resim atölyelerine katılmış ve çalışmalarını sürdürmüştür. Burada kaldığı yıllarda empresyonistlerle birlikte çalışan sanatçının ilk resimleri bu anlayışın özelliklerini taşır.



Resim 5.24. Burhan Doğançay, Hasan, 1952, Doğançay Müze Koleksiyonu

Kaynak: 18.02.2020, www.dogancaymuseum.org

1962 yılında New York’a giden Doğançay’ın, 1964 yılında, yapıtlarından birinin Guggenheim müzesi koleksiyonuna alınması, O’nun için dönüm noktası olmuştur. Daha sonra “Duvarlar” adını vereceği serisine, New York sokak duvarları esin kaynağı olmuştur.



Resim 5.25. Burhan Doğançay, Carlo Loves, 1965, Doğançay Müze Koleksiyonu

Kaynak: 19.02.2020, www.dogancaymuseum.org

“Duvarlar toplumun aynasıdır” diyen Burhan Doğançay, afişlerden sloganlara, cinsel içerikli mesajlardan gazete küpürlerine, marka firmalarının ilanlarına, politik afişlere, grafiti sanatçılarının çizdiklerine kadar her şeyi inceler ve fotoğraflar. 1970’lerden itibaren resimlerine dünyanın farklı ülkelerinin duvarları da girmeye başlamıştır. 100’den fazla ülkeye giden Doğançay, yeni gittiği bir ülkenin veya kentin duvarlarında, oraya ait bir kültür ve bilgi birikimi edindiğini söylemiştir. Buradan hareketle tüm metropollerin kendine özgü özellikleri ve ruhu olduğu düşünülür. Resim, heykel, fotoğraf, duvar halısı gibi farklı malzeme ve tekniklerle çalışmasına karşın, özellikle kolaj, asamblaj, suluboya, ve akrilik boyaya yoğunlaşmıştır.



Resim 5.26. Burhan Doğançay, RAF, 1974, Doğançay Müze Koleksiyonu

Kaynak: 19.02.2020, www.dogancaymuseum.org

1980 yıllarında yeni teknikler geliştiren sanatçı, yapıtlarındaki kâğıtları gelişigüzel değil özenle kopartmış ve makas kullanmamıştır. Bu şekilde kâğıt bir kurdele gibi kıvrılır ve rastlantısal izlemimi verecek şekilde tuvale yapıştırılır. Bu kâğıtların gün ışığı etkisi ile tuvale düşen gölgelerini boyar. Bu resimlerde, gölgelerin gerçek mi, yoksa çizilmiş mi olduğunu ilk bakışta anlamak zordur.

Duvarlara asılmış olan afişler, dış hava koşulları veya insan eliyle yırtılarak kendi içinde kıvrılarak, sıkça rastladığımız bir forma, konilere dönüşürler. Genelde düz ve renklendirilmiş büyük kompozisyonların üzerine yırtık, kıvrılmış kâğıt parçaları yapıştırılarak farklı etkiler yaratılmıştır.



Resim 5.27. Burhan Doğançay, Whispering Wall II, 1986, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: 19.02.2020, www.dogancaymuseum.org

Bu serinin en iyi örneklerinden biri, sanatçının 1987’de yaptığı Mavi Senfoni’dir.



Resim 5.28. Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987, Özel Koleksiyon

Kaynak: 20.02.2020, <https://www.academia.edu>

Siyah zemin üzerine farklı boyutlarda, sıkışık düzende çok sayıda mavi koni yapıştırılmıştır. Sanatçı renkli kâğıtları kıvrarak yaptığı konilerle boyadığı konileri bir arada kullanmıştır.

Gündelik nesnelerin sanatın bir parçası olarak kullanılması 1990'ların başında başlar. Tuval yüzeyi üzerinde günlük yaşamdan seçilmiş nesneler ve onların ışık altındaki gölgeleri resmedilmiştir. Bu seride Doğançay, paslanmış anahtar, metal plaka, kum, çivi, kafes, ayakkabı, elbise, tekerlek gibi gerçek nesneleri kullanmıştır.



Resim 5.29. Burhan Doğançay, Telefon Hattında Asılanlar, 1991

Kaynak: 20.02.2020, <https://www.academia.edu>

Yine 1990'larda zincirler, kapı kulpları ve anahtar delikleri gibi malzemeler kullanarak yaptığı "Kapılar" serisinde ilk kez hazır malzemeyi kullanan Doğançay, nesneleri tuvallere yerleştirerek gölgelerini boyar.



Resim 5.30. Burhan Doğançay, Green Door, 1991, Doğançay Müze Koleksiyonu

Kaynak: 20.02.2020, www.dogancaymuseum.org

Doğançay'ın dünya duvarlarını gözlemleyerek geliştirdiği anlatım tarzı, belgesel bir bakışı sergiler. Hazır malzeme kullanımı ve anlatım tarzındaki farklılık ise Kavramsal Sanat'ın anlaşılması bakımından Türk Sanat'ı için yenilikçidir.

5.14. Ömer Uluç

1950 yıllarında Robert Kolej’de mühendislik eğitimi görürken resme başlayan Ömer Uluç, diğer ressamlardan farklı olarak resme soyutlama ile başlamıştır. Mesleği gereği Amerika, 1960’larda Paris, ve 1980’lere kadar Meksika ve Nijeryada da bulunan sanatçı, Asya sanatı ve Türk minyatürlerini de incelemiştir. Bu süre boyunca soyutlama desen çizimlerine devam etmiştir.



Resim 5.31. Ömer Uluç, Soyut Desen, 1967, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 22.02.2020, www.lebriz.com

Bu desenlerin büyük bölümü, 1980’lerde sanatına yön verecek olan, Afrika’dayken yaptığı desenlerdir. Heykellere, Kibele formlarına, mitolojik ikonalara ilgi duymuştur. Soyut başlayan desen serüveni, figüre doğru bir eğilim gösterecektir. Bu soyutlamaların farkı ise, farklı kültürlerden izler barındırarak gelişmesidir.



Resim 5.32. Ömer Uluç, Armalar serisi, 1972, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 22.02.2020, www.lebriz.com

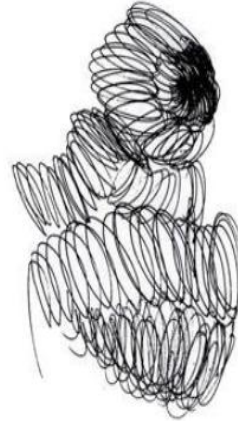
1970’li yılların sonuna doğru resimlerine renk girmiştir. 1980’li yıllardaki sergilediği resimlerinde, birbiri içine sarmal şekilde geçen çizgilerden oluşan lirizme dayalı soyutlamaları vardır.



Resim 5.33. Ömer Uluç, Nude, 1987, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 22.02.2020, <http://www.artnet.com/artists/ömer-uluç-2/11>

Son dönemlerinde, 2000’li yıllarda, tuvalin yüzeyi artık sanatçıyı kısıtlamaya başlamış ve figürler tuvalden çıkıp üç boyutlu gerçekliğe dönüşmeye başlamıştır.



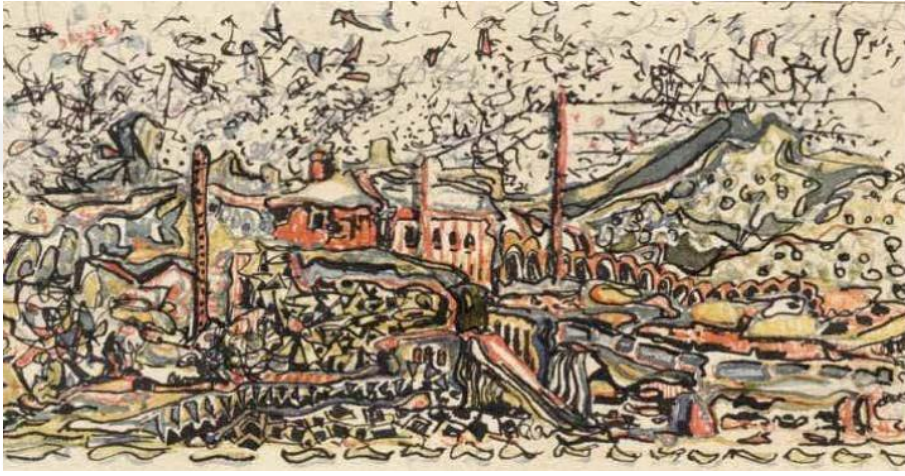
Resim 5.34. Ömer Uluç, Lucy (heykel), 2007, Haliç tersanesi

Kaynak: 22.02.2020, <http://www.sanatatak.com/view/omer-uluc-liman-bogaz-istanbul>

Resimdeki heykel, sanatçının sağ taraftaki soyut çizimine benzemektedir. 1970’lere ait soyut figür desen çalışmalarının günümüz resim ve heykel çalışmalarının zeminini oluşturduğu ve Ömer Uluç’un, çizgiden boyaya, oradan da üç boyutlu heykellere geçişinin bir anlam bütünlüğü içinde olduğu gözle görülmektedir.

5.15. Devrim Erbil

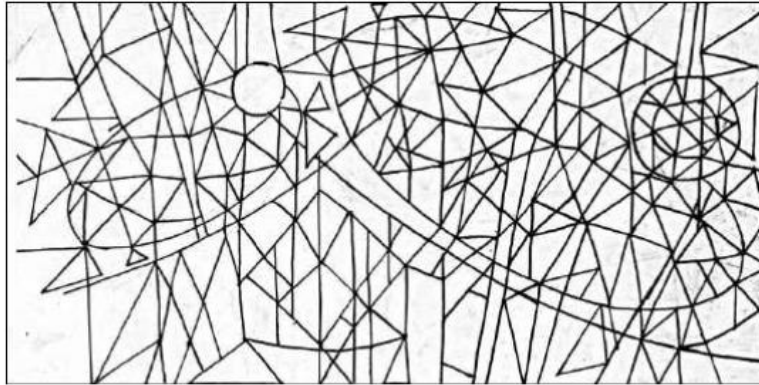
Devrim Erbil, geleneksel tasvir sanatımızdan ve minyatürden esinlenerek hareketli ve çizgisel bir üslup ile yüzey oluşturmuştur. Resimlerinde çizgi, genellikle temel işlevi üstlenmiş, renk ise tamamlayıcı ikinci unsur olmuştur. Resim yapmaya çok erken yaşlarda başlayan Devrim Erbil'in genç yaşta, Akademi'ye başlamadan önce yaptığı resimler, aslında onun resminin temelini o günlerde biçimlendiğini göstermektedir.



Resim 5.35. Devrim Erbil, Havran'dan Görünüm, 1952, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.02.2020, <https://www.engravist.art>

1954 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine başlayan sanatçı çizgi üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim 5.36. Devrim Erbil, Desen, 1958, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.02.2020, <https://www.academia.edu>

1950’li yılların sonlarına doğru, Erbil’in resminde bazı değişiklikler gözlemlenir. Bu dönemde Erbil’in resimlerinde geometrik ve katı çizgiler, birbirini tekrar eder ve kimi zaman birbirine geçmiş formlar yer alır. Sanki resimlerde Mondrian etkisi vardır.



Resim 5.37. Devrim Erbil, Meyve toplayanlar, 1959, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.02.2020, <https://www.academia.edu>

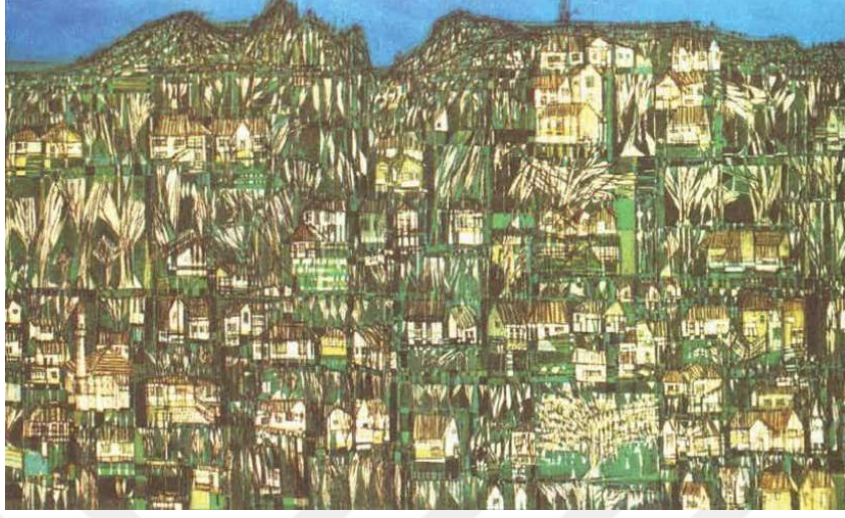
1960’lı yıllarda bir süre İspanya’da kalan ve 1966 yılında dönen sanatçının resimlerinde baskın renk tonlarının hakim olmaya başladığı ve Anadolu kasabalarının resimlerine konu olmaya başladığı gözlemlenir.



Resim 5.38. Devrim Erbil, Anadolu Çeşitlemesi, 1966, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 29.02.2020, <https://www.academia.edu>

Bir Anadolu yaşantısını çeşitlendirdiği çalışmaları 1970’li yıllarda Sezer Tansuė’un ifadesiyle “kuş bakışı birer dokuma” ya dnüşmüştür.



Resim 5.39. Devrim Erbil, Anadolu eřitlemesi, 1973, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 29.02.2020, <https://www.academia.edu>

Bu yıllarda resimlerine konu olan bir başka tema ise ağaçlar ve kuşlardır. Kuşlar’ın ritmik, kıpırtılı, çizgisel hareketlerle gökyüzünde uçuşlarını resmetmiştir.



Resim 5.40. Devrim Erbil, Kuşların Gizemi, 1984, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 29.02.2020, <https://devrimerbil.com/vakif-eserleri/>

Resimlerine İstanbul'un, Galata'nın, Boğaz'ın ve çevresinin, Marmara Denizi'nin, Süleymaniye'nin kuş bakışı görünümüleri de girmeye başlamıştır. Matrakçı Nasuh'un topografik tarzı çizimlerini anımsatır. Semtleri, sokakları, mimari yapıları, dikey ve yatay, kırık ve hareketli çizgilerle, yeni bir bakış açısı ile yeni İstanbul görünümüleri elde eder. Geleneksel tasvir sanatımızdan ve minyatürden esinlenerek çizgisel bir üslup ile Türk Sanatı ile Batı Sanatını en iyi şekilde birleştiren ressam ve en özgün yorumcularımızdan biridir.



Resim 5.41. Devrim Erbil, İstanbul, Haliç, 2006, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 29.02.2020, <https://devrimerbil.com/vakif-eserleri/>

6. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA FİGÜRATİF

SOYUTLAMA YAPAN RESSAMLAR

6.1. Fikret Mualla

Çok içki içmesi nedeniyle alkolik olduğu söylenen Fikret Mualla, genellikle bar ve bistroları resimlerine tema olarak seçmiştir. Son derece çarpıcı renkler barındıran resimlerinde, Matisse'nin renkçiliğinden etkilenmiş ve ekspresyonizmin ifadeciliğini kullanarak figürleri kontür yerine renk ile çevrelemiştir.

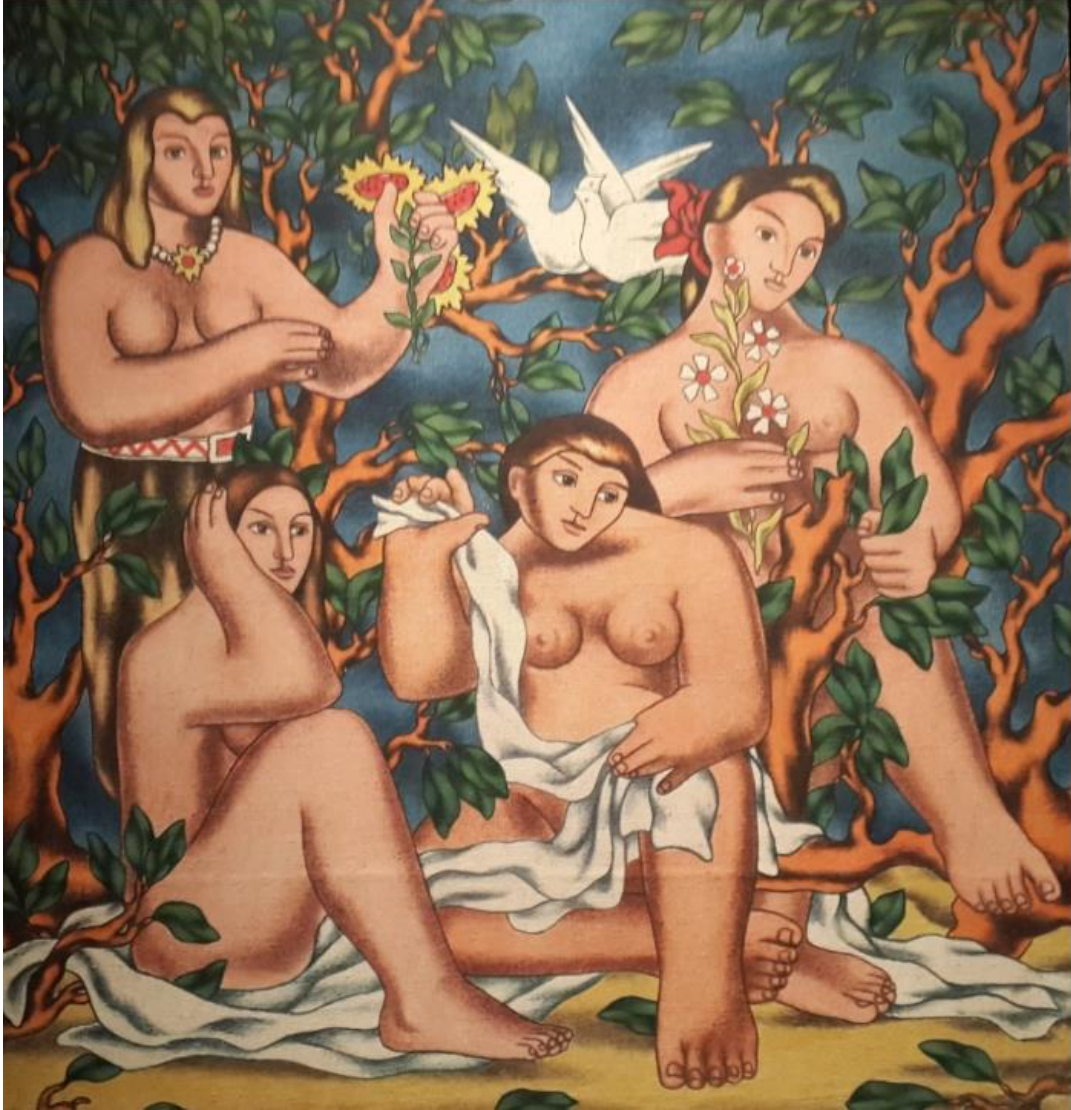


Resim 6.1. Fikret Mualla, Mavi Bar, 1959, İstanbul Modern

Kaynak: 28.05.2020, <https://gunde1resim.tumblr.com>

6.2. Neşet Günal

Biçim estetiği yönünden kübistlere ve Fernand Leger'e yakın olan sanatçının bütün resimlerinde, doğup büyüdüğü Orta Anadolu yaşamından ve doğasından izler bulunur. Bu yönüyle, yöre resminin toplumsal gerçekçi tabanı üzerinde sosyal içerikli bir sanat anlayışı vardır.

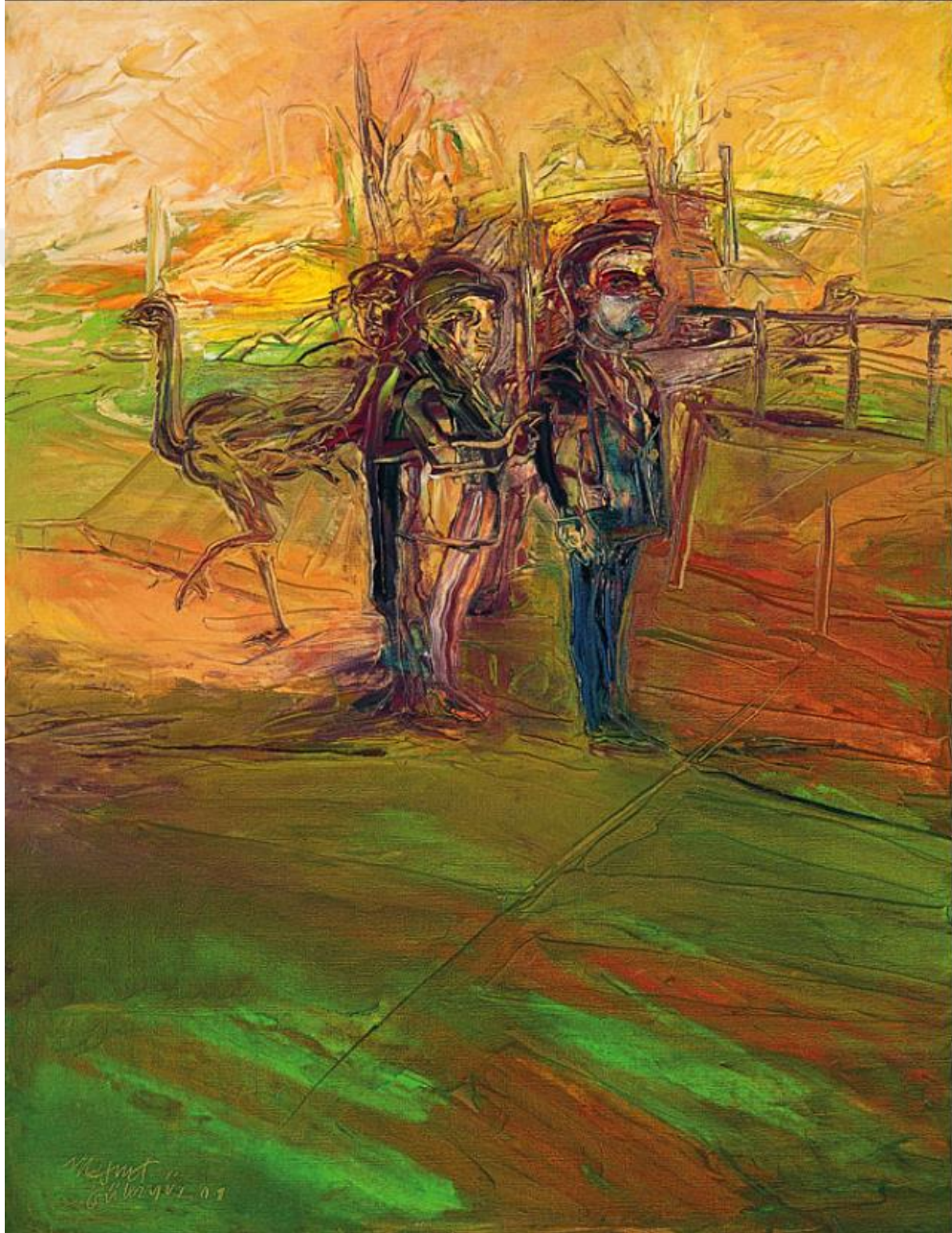


Resim 6.2. Neşet Günal, Dörtlü Güzellik, 1951, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.05.2020, <https://platosanatblog.wordpress.com>

6.3. Mehmet Güteryüz

Eleştirel ve dışavurumcu üslubu ile tanınan Güteryüz'ün sanatı, gündelik algılardan, bilinen ve yerleşik duygulardan hareket edmektedir. Çizgi ve desen konusunda kendine özgü bir karakter ve üsluba sahip sanatçı için desen sadece resmin bir altyapı unsuru değil, başlı başına bir sanatının dilini oluşturur.



Resim 6.3. Mehmet Güteryüz, Kompozisyon, 2001, İstanbul Modern

Kaynak: 28.05.2020, www.mehmetguleryuz.com

6.4. Burhan Uygur

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde de çalışmış olan sanatçının çalışmaları gündelik hayatın kesitlerini yansıtır. Konu seçiminde ayırım yapmayan sanatçı; ‘‘Bir masanın üzerinde bir bardak, yanında bir çiçek bile içinde insan figürü olan bir resim kadar beni cezbeder. Alıp başka taraflara uçurur. Yeter ki seveyim. Günlük yaşamdaki herşeyi resimlerime konu olarak alırım’’ demiştir.



Resim 6.4. Burhan Uygur, Figür, 1978, Ula ılamamı tır

Kaynak: 28.05.2020, <https://www.artiummodern.com>

6.5. Neşe Erdok

Figüratif resmin ustası sayabileceğimiz, insanı özellikle kadını bir kadın sanatçı gözüyle tuvaline aktarırken çarpıcı ifadeler kullanmıştır. Kimi zaman normal insan boyutunda kimi zaman deformasyon ile ele aldığı figürlerin ruh halinin belirtildiği ve figürle mekan ilişkisi arasında sıkı bir bağın var olduğu gözlenmektedir. Sanatçının eserlerinde genel olarak kullandığı renkler, üstte beyaz altta siyah diğer tarafta ise karşılıklı olarak turuncu ve mavinin yer aldığı bir çemberden oluşmaktadır.



Resim 6.5. Neşe Erdok, Ressam ve Modeli, 2000, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.05.2020, www.lebriz.com

6.6. Ergin İnan

Ergin İnan, varoluş ve yokoluş arasındaki metafizik anlamı, yaşam ve ölüm karşısında insanoğlunun tavrını fantastik bir anlatımla ifade etmiştir. Asya, Avrupa ve Anadolu kültüründen edindiği birikimlerle; insan figürü, böcekler, kelebekler, yapraklar gibi öğelerin simgesel ve mistik ilişkilerini yansıtır.



Resim 6.6. Ergin İnan, Yüz Yüze Sırt Sırta Olmak, 2006, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.05.2020, lebriz.com/

6.7. Mustafa Horasan

Çağdaş Türk resim sanatının başarılı temsilcilerinden Mustafa Horasan'ın figür soyutlamalarında renkler ön plandadır. Sanatı ile ilgili olarak; ‘‘ Nereye doğru gideceğimin kurgusunu yapmıyorum. Sezgisel bir yoldayım, yürümekteyim. Gözüme takılan bambaşka bir şey beni heyecanlandırabilir. Üretme isteğimi köreltebilir, 1-2 sene aynı iş üstünde çalışabilirim’’ demiştir.



Resim 6.7. Mustafa Horasan, İsimsiz, 2007, Ulaşılamamıştır

Kaynak: 28.05.2020, <https://www.aysegulayhakyemez.com>

7. SOYUT EĞİLİMİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bütün yaşanan olumlu-olumsuz gelişmeler ışığında, çağdaş sanatta, konunun ele alınışından veya içerikten çok eserin, geleneksel üslup anlayışından tamamen uzak, hangi yeni üslup değeri ve nasıl bir çağdaş biçim anlayışı ile yapılmış olduğu ön planda tutulmaktadır.

“Çağdaş Resim Sanatı” dediğimizde akla en önce, soyut veya soyutlama kavramları gelmektedir. Geleneksel üslupla yapılmış bile olsa, sanatçı algıladığı dış gerçeği tuvaline yansıttığı ve kendinden bir yorum kattığı için bir soyutlama eğilimi mevcuttur. Fakat çağdaş resim anlayışı sanatçıya; biçim bozma, soyutlama veya tamamen soyut yöntem ile sanatını özgürce ifade edebilme gücü kazandırmıştır.

Bu özgür ifade gücü kendiliğinden öylece gelmemiştir. Sanayi devriminden sonra gelişen teknoloji ve paralelinde ilerleyen olaylar toplumu etkisi altına aldığı gibi sanatçıyı da acılı bir arayış yoluna yönlendirmiştir. Bu olayları psikoloji ve felsefe açısından değerlendiren psikolog, sosyolog ve felsefecilerin sözlerini hatırlamak gerekir. En eskilere döndüğümüzde Aristoteles;

“Sanatçının görevi; gerçekten olan şeyi değil, aksine, olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir” der.

Bu arayış, Sigmund Freud tarafından; “Uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusu” olarak adlandırılır.

Wilhelm Worringer; “Sanatçının soyutlama tavrının temelinde dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğun yattığı gözükmemektedir ve bu huzursuzluk, soyutlama tavrı ile giderilmeye çalışılmaktadır” açıklamasını yapar.

Nejat Bozkurt; “Sanatçı bilinçaltındaki baskılardan kurtulmak için yaratır” diye yorumlamıştır.

Bütün bu örneklerin sanatçı üzerindeki etkisini en güzel ifade eden, yine bir sanatçı olan Kandinsky olmuştur;

“Atomun parçalanması benim ruhumda aynı bütün dünyanın dağılıvermesi gibi bir etki yaptı. Birden bire en kalın duvarlar yıkıldı. Her şey güvensizleşmiş, sallantıya girmiş, katılığını kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümüzün önünde eriyip görünmez olsaydı şaşmazdım artık” (Kandinsky, 2009, s12).

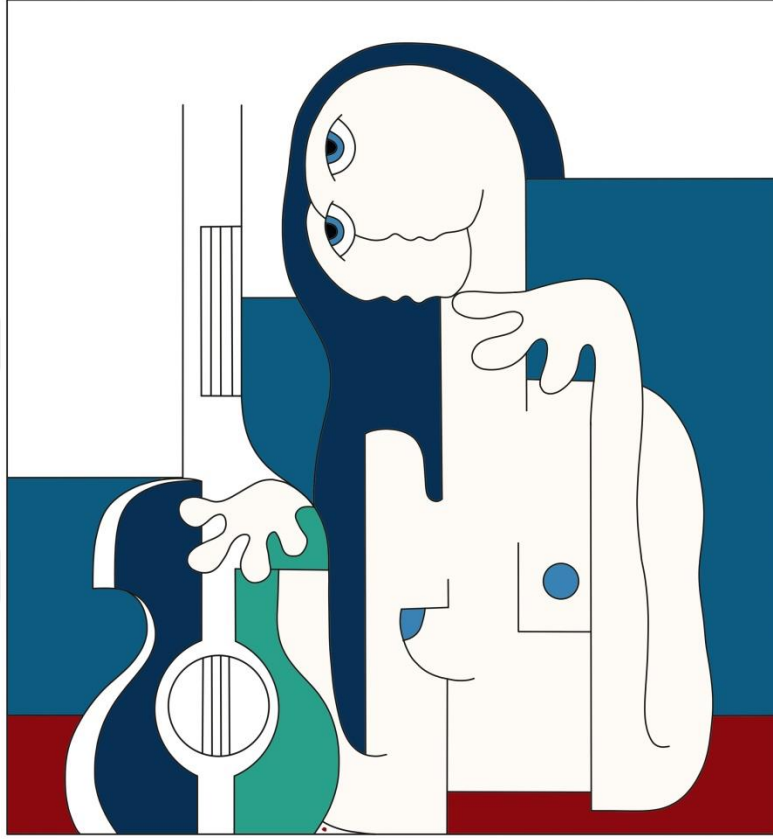
Bütün bu söylemler, sanatçının soyutlama eğilimini desteklemekte hatta haklı çıkarmaktadır. Artık sanatçının, anlatım biçimini kendisinin oluşturması gerektiği fikri benimsenmiştir. Sanatçı gördüğünü olduğu gibi aktarmamalı, bunları, kendi seçtiği betimleyici bir üslupla yansıtmalı, hatta görünür olanın kendinde uyandırdığı duyguyu veya zihninde beliren görünmeyi görünür kılmalıdır. Bu sebeptendir ki Empresyonistler; gün ışığının renklerinden, Ekspresyonistler; ifadeci bir tutumdan, Kübistler; geometriden, Fovistler; şiddetli renk kullanımından, Soyut eğilim gösterenler ise tamamen duygu dünyalarından yararlanarak, şaşırtıcı ve yeni eserler meydana getirmişlerdir.

Türk Resim Sanatı incelendiğinde, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Batı’dan esinlenerek, Çağdaş Türk Sanatı yaratma çabalarının yoğun yaşandığı yıllar olmuştur. Özellikle 1950’li yıllarda Avrupa’ya gönderilen birçok sanatçımız, Batı üslubunu kavrayıp, geleneksel Türk motifini de terk etmeden, Çağdaş Türk resim sanatının özgün bir anlatım tarzı yakalamasına öncülük etmiştir. Türk resminin ilerleme çabası, günümüzde yenilikler deneyen sanatçılarla ve halen yetişmekte olan genç sanatçılarla devam etmektedir.

7.1. Canan Tutaklar'ın Çalışmalarının Oluşturulma Süreci ve Değerlendirilmesi

Resim anlayışı, soyutlama eğilimli bir etki biçimi arayışına dayanır.

Onun için doğa biçimi değil, doğanın biçimlendirilmiş kurgusu önem taşır. Resminin temelindeki soyutlama eğilimi, figürü, kendi içsel dünyasındaki görünümünü aktarma isteğinden ileri gelir.



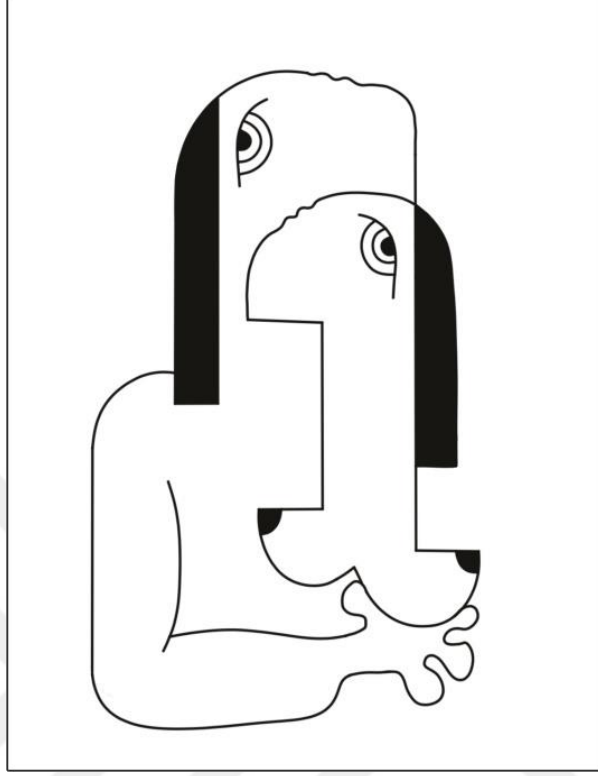
Resim 7.1. Canan Tutaklar, Müzisyenler, 2019

Resimlerinin ana konusu olan figürler, geometrik öğelerin tamamlayıcılığıyla desteklenmiştir.

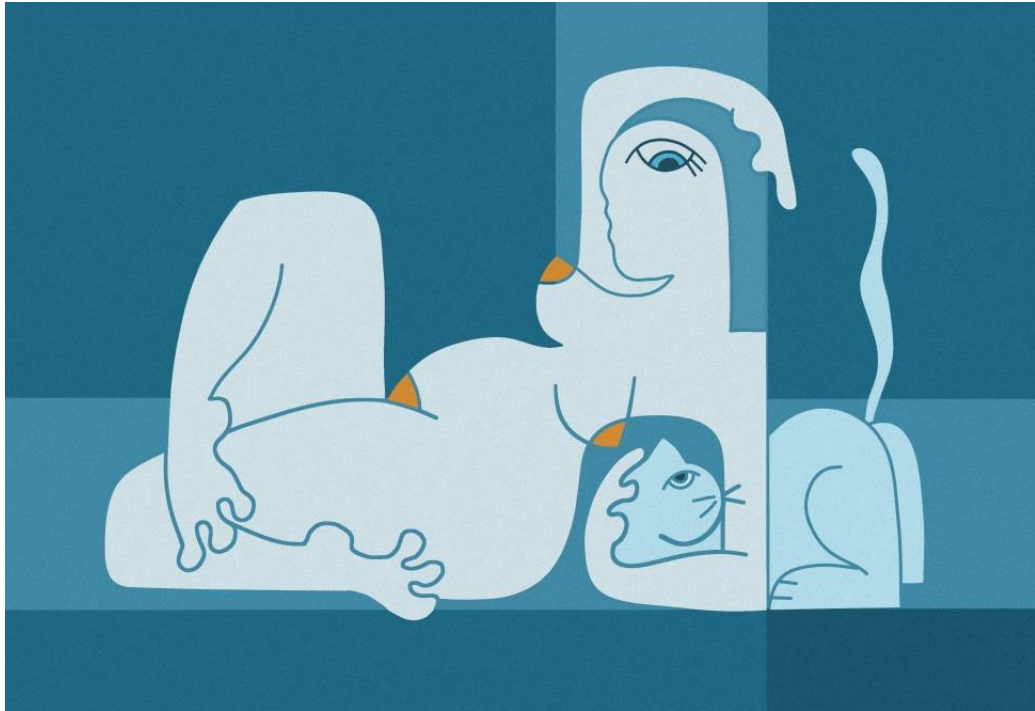
Figüratif soyutlama eğiliminin temelinde, resmin fazlalıklarından kurtulup, ana nesneye odaklanmak vardır. Böylelikle sanatçılar geri kalan ayrıntıları ayıklayıp, sadece anlatmak istedikleri obje veya figüre odaklanıp, o obje veya figürün kendilerindeki yansımaları renk veya çizgi ile aktarırlar. Bu çalışmalarda da figürler çıplaktır. Bu resimlerdeki soyutlama eğilimi, önce dünyaya çıplak gelen insanın en

savunmasız, en yalın halini yansıtmak için kıyafetlerinden arındırarak başlamıştır.

Daha sonra figürler yalınlaştırılmış ve geometrik unsurlarla desteklenmiştir.

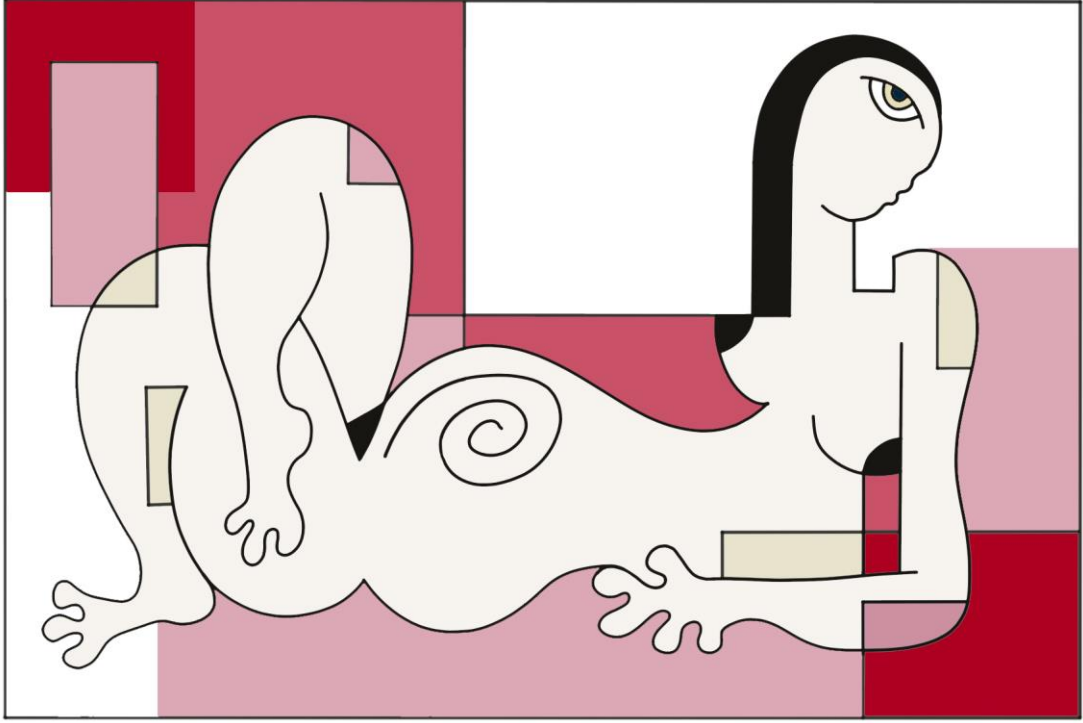


Resim 7.2. Canan Tutaklar, Simple Love, 2017



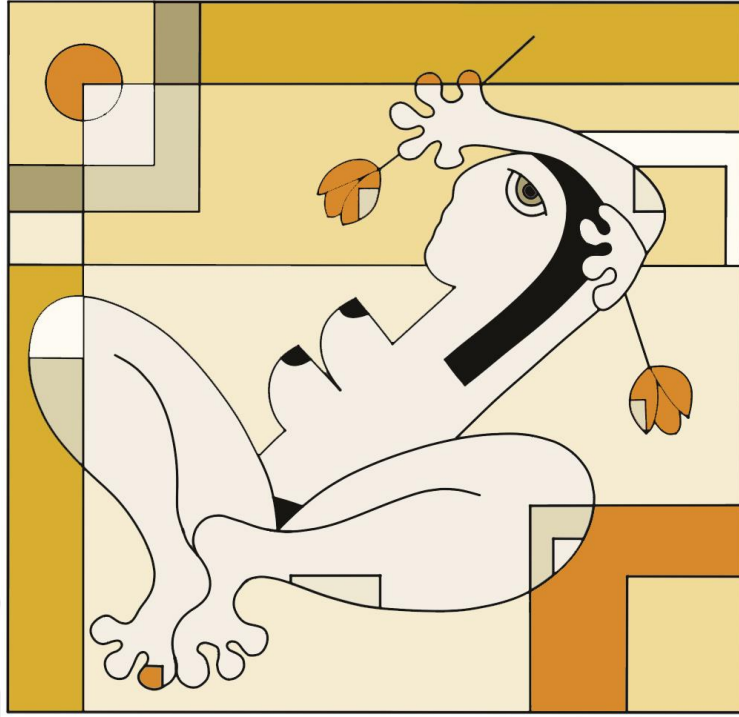
Resim 7.3. Canan Tutaklar, Kedili kız, 2018

Figürler, dışavurum felsefesinin ilkelci tutumunu baz alarak, çizgilerle en yalın şekilde yapılmış, eller ve ayaklarda ilkel çizimleri andıran veya bir çocuğun resim çizerken ki saf ve soyutlayıcı bakış açısından esinlenilmiştir. Fakat temelde doğayı geometrik formlarına göre değerlendiren Kübizm akımının etkileri gözlenebilir.



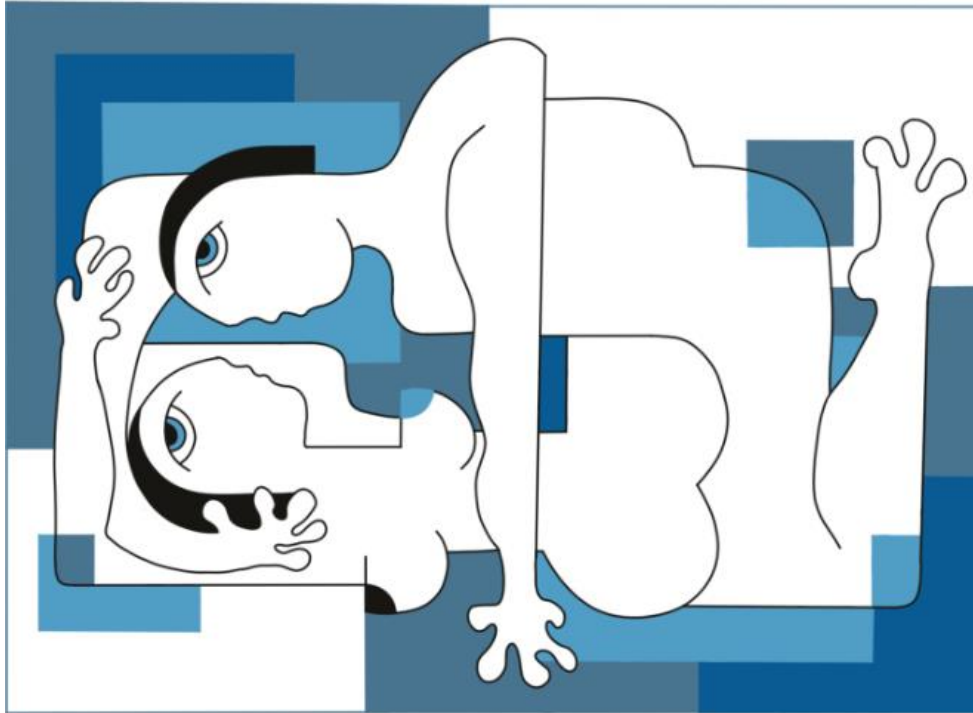
Resim 7.4. Canan Tutaklar, Anne, 2019

Resimlerinde genelde kadın figürü ön plandadır. Kadın, tarih boyunca mitolojilerde de her zaman bereket sembolü olarak betimlenmiştir. Bu çalışmalarda kadının sadeliği, en yalın biçimiyle anlatılmaya çalışılmıştır. Figürler çıplak olmasına rağmen erotik bir çağrışım olmamasına özen gösterilmiştir. Çünkü vurgulanmak istenen kadının dişiliği değil, dişiliğinin getirisi olan zariflik, yalınlık ve yaradılışın O'na veridiği doğurganlık özelliğidir. Yukarıdaki resimde de kadının hamileliğinin mucizesine, anne olarak yeni bir hayatı meydana getirme yetisine vurgu yapılmıştır.

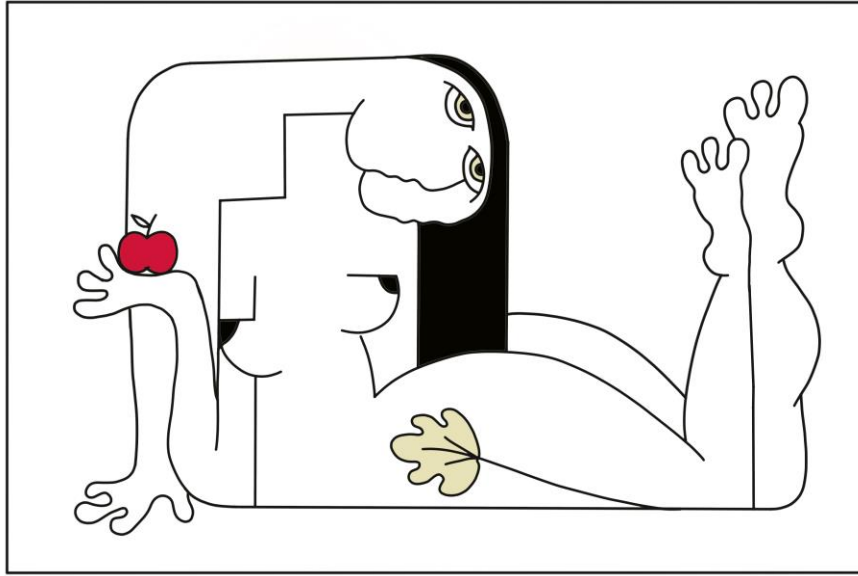


Resim 7.5. Canan Tutaklar, Goodmorning, 2019

Çalışmalarda kullanılan monokrom renkler, soyutlanmış olan figürlerin daha da yalın görünmesini amaçlamıştır. Geometriyle desteklenen mono renkler vitray efekti görünümü vermektedir.



Resim 7.6. Canan Tutaklar, İsimsiz, 2020



Resim 7.7. Canan Tutaklar, Adem ve Havva, 2019

Bu çalışmada Semavi dinlerin öğretisi olan Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek ilk günahlarını işlemesi ve cennetten kovulma hikayesi ele alınmıştır.



Resim 7.8. Canan Tutaklar, Kuşlar, 2019

SONUÇ

Bu çalışma, iki büyük dünya savaşından sonra, 1950 yıllarından itibaren, resim sanatı alanında meydana gelen farklı düşünce, sanat anlayışları ve akımların oluşma süreçlerini ve bu süreçte Türk Resim Sanat'ında yaşanan değişimi incelemektedir. 1950 yıllarında başlayan, yeni sanat anlayışı çerçevesinde gelişen sanatçının soyutlama eğilimini anlayabilmek için, önce neyin bu değişime sebep olduğuna değinmek gerekmiştir. “Sanayi Devrimi” diye nitelendirdiğimiz dönemin, Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıllardaki yeni buluşlarla üretime olan etkisi, buhar gücüyle çalışan makinelerin makineleşmiş endüstriyi doğurması ve bunun sonucunda meydana gelen toplumsal değişimlerin, ilerleyen yıllarda bireyin, sanatçının ve dolayısıyla sanatın üzerindeki etkisi çok büyüktür. Bu dönemin sanat alanında yaptığı en köklü değişimlerden biri, sanatçının “Soyutlama” eğilimi ve akabinde “Soyut Sanat”ın bir sanat anlayışı olarak kendini var etmesi olmuştur. Kökleri sanayi devrimine dayanan soyutlama tavrının bir üslup olarak gelişmesi, tıpkı bahsi geçen dönemde toplumsal ilişkilerin, inançların ve değerlerin sarsılması gibi sancılı olmuştur. Resimde biçimlerin bozulmaya hatta yok olmaya başlaması, Kandinsky’nin de dediği gibi atomun parçalanması gibi dağılmaya başlamıştır.

1950’lerde Avrupa’da gelişimi hız kazanan bu yeni sanat tavrı, dünyanın geri kalanı ile görünmeyen ağlarla birbirine bağlı ilerlemiş, Türkiye’de de gelişime açık ve yenilikçi ressamların çabalarıyla bulunduğu yerden öteye taşınmıştır. Serüvenine minyatürle başlayan, ardından Avrupa’ya gönderilen sanatçıların yurda izlenimci akımı ülkeye taşımalarıyla devam eden Türk Resim Sanat’ı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar Birliği ve D Grubu gibi sanat gruplarını kuran ressamlar sayesinde, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm ve daha bir çok yeni akımla tanışmıştır. Böylelikle ardından gelecek olan soyut sanatın da temeli atılmış olur.

Türk Resim Sanat'ında soyut anlayışın gelişmesi, Batı'daki olayların hemen bir adım gerisinde ve aynı olaylara paralel olarak ilerlemiştir. Sanatçıların Batı'nın üslubunu geleneksel değerler ile sentezleyerek kendi özgün sanat dillerini oluşturması çabası, çağın getirileriyle beraber Türk resim sanatının yeniden şekillenmesine yardım etmiş, Cumhuriyet'in ilanı ile beraber oluşan toplumsal ve kültürel dönüşümler, sanatın da yeni anlam ve değerler kazanmasına etki etmiştir.

1950'lerden sonra geometrik düzenleme ile çalışanlar, lirik soyutlamacılar, non-figüratifler, kübistler, kaligrafik çalışmalar kısacası sanatta çeşitlilik çoğalmış, teknik ve malzeme bakımından da sınırsızlaşan ve hala devamlılığını arayan Çağdaş Türk Resmi, soyut ve soyutlama eğilimli sanatçılar ile günümüzde gelebileceği en üst noktaya ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. YY. Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık. İstanbul
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. Çev: Rahmi Ögdül. Metis Yayınları. İstanbul
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni, Bir Temel Metinler Seçkisi*. Sel Yayıncılık. İstanbul
- Berk, N. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tıglat Yayınevi. İstanbul
- Berk, İ., Çalikoğlu, L., Edgü, F., Erol, T., Ural, M., (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1940*. Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını. İstanbul
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sarmal Yayınevi. İstanbul
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Yem Yayınları. İstanbul.
<https://www.scribd.com/document/417283745/Eczacıbaşı-Sanat-Ansiklopedisi-Cilt-1> adresinden erişildi.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Sanatın Tarihi*. Tekhne Yayınları. İstanbul
- Ersoy, A. (1991). *18. Yüzyılın Minyatürleri Ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş*.
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/40208/001641392010.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden erişildi.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*. Yorum Sanat Yayıncılık. İstanbul
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. Bilim Sanat Galerisi Yayınları. Ankara
- Gombrich, E. H. (2014). *Sanatın Öyküsü*. Çev: Ömer-Erol Erduran. Remzi Kitabevi. İstanbul
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev: Yıldız Gölünü. Remzi Kitabevi. İstanbul. <https://www.scribd.com/document/363160088/Arnold-Hauser-Sanatın-Toplumsal-Tarihi-pdf> adresinden erişildi.
- İpşiroğlu, N. (2009). *Sanatta Devrim*. Hayalbaz Kitap. İstanbul
- Kandinsky, W. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. Çev: Tevfik Turan. Hayalbaz Kitap. İstanbul
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza, Gelenekselden Modern'e*. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara
- Mannoni, O. (1992). *Sigmund Freud*. Çev: Veysel Atayman. Turgay Kurultay. Alan Yayınları. İstanbul
- Moran, B. (1972). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları. İstanbul

- Ömer Uluç'la Söyleşi. (2014). *I:Figüratif ve Soyut Resim*. e-Skop Sanat Dergisi.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/omer-uluc-la-soylesi-i-figuratif-ve-soyut-resim/1791> adresinden erişildi.
- Özsezgin, K. (1982). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tılgat yayınları. İstanbul
- Riegel, A. (1839). *Stilfragen*. Siemens in Berlin
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev: Beral Madra. Sinem Gürsoy. İlhan Usmanbaş. Remzi Kitabevi. İstanbul.
<http://digital.isikun.edu.tr/poster/NX600E9R5112005.pdf> adresinden erişildi.
- Sarıdikmen, G. Yrd. Doç. Dr. (2010). *Ressam Halil Paşa*, Uluslararası VI. Üsküdar Sempozyumu Yayını. https://issuu.com/uskudarbelediyesi/docs/semp1_8 adresinden erişildi.
- Serullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev: Devrim Erbil. Remzi Kitabevi. İstanbul
- Timuçin, A. (1998). *Estetik*. İnsancıl Yayınları. Eskişehir
- Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi. İstanbul
- Turani, A. (1998). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi. İstanbul
- Turani, A. (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi. İstanbul
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev: İsmail Tunalı. Hayalperest Yayınevi. İstanbul