

**DIŞAVURUMCULUKTA ESTETİK DEĞERLER VE ORHUN
ANITLARI'NIN RESİMLERİMDE KULLANIMI**

Gülay ÇOBAN

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Yrd. Doç. Numan ÖZEN
2012
Her Hakkı Saklıdır**

**TC.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Gülay ÇOBAN

**DIŞAVURUMCULUKTA ESTETİK DEĞERLER VE ORHUN
ANITLARI'NIN RESİMLERİMDE KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Numan ÖZEN**

ERZURUM-2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU



07/06/2012

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlanmış olduğum “Dışavurumculukta Estetik Değerler ve Orhun Anıtları'nın Resimlerinde Kullanımı” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezimin sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Gülşay COBAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. ... danışmanlığında, ... tarafından hazırlanan bu çalışma ... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından ... Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. ... İmza: ...
Jüri Üyesi : Dr. Filiz ... İmza: ...
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. ... İmza: ...

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİM LİSTESİ	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

1.1 DIŞAVURUMCULUK TERİMİ VE TARİHÇESİ.....	3
1.2.VİNCENT VAN GOGH (1853 - 1890)	6
1.3. AVRUPA SANATINA GENEL BİR BAKIŞ	10
1.4 AVRUPA RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU HAREKETLER	11
1.4.1. Die Brücke (Köprü Grubu)	11
1.4.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari Almancağı).....	15
1.4.2.1.Vasiliy Kandinsky (4 Aralık 1866 – 13 Aralık1944).....	16
1.4.2.2. Alexej von Jawlensky	19

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT EXPRESYONİZM

2.1.SOYUT EKSPRESYONİZM'İN TARİHÇESİ	22
2.2. 1945 SONRASINDA AMERİKA'DA SANAT	24
2.2.1. Jestüel Soyutlama (Action Painting-Gestural Abstraction)	27
2.2.2. Renk Alanı Resmi (Color field Painting).....	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE 1950 ÖNCESİ VE 1950 SONRASI SANAT

3.1.1950 ÖNCESİ TÜRK RESMİ.....	47
3.2. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT RESİM	51
3.3.SOYUT RESME YÖNELEN İLK TÜRK SANATÇILAR	54

3.4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT EKSPRESYONİZM'İN TEMSİLCİLERİ.....	55
3.4.1.Abidin Elderoğlu (1901-1974).....	55
3.4.2.Ercüment Kalmık (1908-1971)	58
3.4.3. Özdemir Altan (1931-).....	60
3.4.4. Devrim Erbil (1937-)	63
3.5. LİRİK NON-FİGÜRATİF SANATÇILAR.....	66
3.5.1.Hasan Kavruk (1919-)	67
3.5.2.Mübin Orhon (1924-1981)	68
3.5.3.Adnan Turani (1925-).....	69
3.5.4. Fethi Arda (1934-1996)	71

DÖRDÜCÜ BÖLÜM

BİREYSEL DUYARLILIKTA RENK, ÇİZGİ ve DOKU

4.1. RENK	74
4.2. ÇİZGİ.....	82
4.3.GÖRSEL ANLATIMDA DOKU.....	87
4.4. TARİHSEL BİR DEĞER OLARAK GÖKTÜRK ANITLARI	91

BEŞİNCİ BÖLÜM

ORHUN ABİDELERİNİN ÇALIŞMALARIMDA KULLANIMI

5.1ÇALIŞMALARIM ÜZERİNE YORUMLAR.....	94
SONUÇ	114
KAYNAKÇA	116
ÖZGEÇMİŞ.....	120

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DIŞAVURUMCULUK'TA ESTETİK DEĞERLER VE ORHUN ANITLARI'NIN
RESİMLERİMDE KULLANIMI**

Gülay ÇOBAN

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Numan ÖZEN

2012, Sayfa 128

Juri: Yrd. Doç. Numan ÖZEN(Danışman)

Doç. Fikret HAŞİMOV

Yrd. Doç. Dr. Fikri SALMAN

“Dışavurumculukta Estetik Değerler Ve Orhun Anıtlarının Resimlerimde Kullanımı” adlı, dört bölümden oluşan bu çalışmamızda, Dışavurumculuk ‘un tarihçesi, Die Brücke, der Blaue Reiter, soyut dışavurumculuk akımı, oluşumu, gelişim süreci, etkileri ve bu sanat akımının alt başlığı şeklinde irdelenen Jestüel Soyutlama ve Renk Alanı Resmi(Colorfield Painting) incelenmiştir. Öncelikle soyut dışavurumculuğun köklerini bulduğumuz dışavurumculuk olgusu her yönüyle inceledikten sonra, soyut dışavurumculuğun oluşumuna etki sağlayan diğer unsurlar; tarihi, kültürel, sosyal ve psikolojik açıdan anlatılmış, bu akımı oluşturan sanatçıların eserleri analiz edilmiş ve daha sonra da etkileri ve mirası ortaya konulmuştur.

Üçüncü bölümde ise Dışavurumculuk’un Türk ressamlar üzerindeki etkisi irdelenerek çalışmalarından örneklerle açıklanmıştır.

Dördüncü bölümde resim sanatının temel tasarım elemanlarından doku, renk ve çizgi tanımı, kullanımı, ilkeleri, resim sanatındaki yeri ve tarihsel gelişimiyle ilgili konular ele alınarak seçilmiş sanatçılar ve yapıtları üzerindeki özellikleri incelenmiştir. Çalışmalarına kaynaklık eden Orhun abidelerinin Türk Tarihi açısından önemi vurgulanarak Abidelerin plastik ve estetik değerleri üzerinde durulmuştur. En sonunda da Dışavurumculuk’un etkisinde kalarak Orhun Abideleri temalı yaptığım resimlerim ile bağlantılar kurulmuştur.

ABSTRACT
MASTER THESIS
EXPRESSIONISM IN THE ORKHON MONUMENTS AESTHETIC
VALUES AND TO USE MY PICTURES

Gülay ÇOBAN

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Numan ÖZEN

Erzurum, 2012 Page 128

Juri: Assoc. Prof. Numan ÖZEN (Advisor)

Asisst. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV

Assoc. Prof. Dr. Fikri SALMAN

" Expressionism In The Orkhon Monuments Aesthetic Values And To Use My Pictures " called, in this study consists of four chapters, the history of Expressionism, Die Brücke, Der Blaue Reiter, abstract Expressionism, formation, development process, current sub-title of this art form and reflected on the effects of abstraction and Jestüel Color Space Image (Colorfield Painting) was examined. First, we find the roots of expressionism abstract expressionism after reviewing all aspects of a case, other factors that influence the formation of abstract expressionism, historical, cultural, social and psychological aspects are explained and analyzed in this current form and then the effects of the works of artists and heritage have been determined.

In the third chapter examines the work of Expressionism explained with examples of its impact on Turkish painters.

The fourth section, the basic design elements of painting texture, color and line definition, usage, policies, the coverage of topics related to the historical development of painting the place and on the properties of the selected artists and their works are examined. Emphasizing the importance of the Orkhon monuments of the source of my studies in terms of the Turkish Historical Monuments of plastic and aesthetic values are emphasized. Expressionism in the end, under the effect of established links with the Orkhon Inscriptions themed paintings I did.

RESİM LİSTESİ

Resim 1. 1. Vincent Van Gogh. Ren Nehrinde Yıldızlı Bir Gece -1888.....	8
Resim 1. 2. Vincent Van Gogh Sonsuzluğun Eşiğinde 1890	9
Resim 1. 3. Ernst Kirchner “Papağanlı Adam” , 118x78 cm, Ağaç Baskı, 1924.....	14
Resim 1. 4. Erich Heckel “Boşluktaki Adam”, 100x75 cm., Ağaç Baskı, 1917.....	14
Resim 1. 5. Otto Mueller “Sevgililer”, 70x50 cm., T.Ü.Y.B., 1919	15
Resim 1. 6. Wassily Kandinsky “Cirinolinli grup ”, 95,2 x 150.1 cm, T.Ü.Y.B.,.....	18
Resim 1. 7. Alexej von Jawlensky “Şakayık Çiçekli Kız”, 101 x 75 cm, T.Ü.Y.B., 1909.....	20
Resim 2. 1. W. De Koning, “Kadın” 1950-52.....	25
Resim 2. 2. Hans Namuth, Jackson Pollock Atölyesinde, 1950.....	28
Resim 2. 3. Mark Tobey, “Gece töreni II”, 1971, siyah karton üzerine tempera, 33 X 46cm.....	29
Resim 2. 4. Ad Reinhardt, “ Kırmızı Soyut” tual üzerine yağlı boya, Yale Univerity Art Gallery.....	39
Resim 2. 5. Morris Louis “Çubuklar” tual üzerine akrilik, 260.4x 449.6cm,.....	40
Resim 2. 6. Clyfford Still.....	41
Resim 2. 7 Mark Rothko, “Kırmızı ve Beyaz”, 1956.....	44
Resim 2. 8. Bernard Newman, “Jericho” , 269.2x285.8 cm,tual üzerine akrilik.....	46
Resim 3. 1. Abidin Elderoğlu, “Fezadan Görünüş”, 75x116 cm., T.Ü.Y.B., 1968.....	56
Resim 3. 2. Abidin Elderoğlu, “Minare”, 130x93,5 cm., T.Ü.Y.B., 1961	57
Resim 3. 3. Ercüment Kalmık, “Altın Şehir”, 180x137,5 cm., T.Ü.Y.B., 1967.....	59
Resim 3. 4. Özdemir Altan, “Antik Anadolu Kralları”, 116 x 89 cm. T.Ü.Y.B. 1967...	61
Resim 3. 5. Devrim Erbil, “İstanbul”, 96x248 cm., T.Ü.Y.B.....	65
Resim 3. 6. Hasan Kavruk, “Sergey Rahmaninof’tan”, 140x150 cm., T.Ü.Y.B., 1969.	67
Resim 3. 7. Mübin Orhon, “İsimsiz”, 73x92 cm. T:Ü.Y.B., 1957	68
Resim 3. 8. Adnan Turani, “Soyut Kompozisyon”, 53x79 cm., Litografi, 1958	71
Resim 3. 9. Fethi Arda, “Kompozisyon II”, 95x78 cm., T.Ü.Y.B., 1969	72
Resim 4. 1. Matisse, “Şapkalı Kadın,” 1905. (Art Book Matisse, s. 41).....	78
Resim 4. 2. Paul Klee, “Villa R,” 1919. (Art of The 20th Century, s.113).....	81
Resim 4. 3. Paul Klee, YaşlıAdam Düşünüyor, 1929	84

Resim 4. 4. Paul Klee, Orheus İçin Bir Bahçe 1926.....	85
Resim 4. 5. Paul Klee, Eski Yandançarklı, 1922.....	86
Resim 4. 6. Picasso	89
Resim 4. 7. Picasso	90
Resim 4. 8. Bilge Kağan Yazıtı	92
Resim 5. 1. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60x120 cm	99
Resim 5. 2. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60x120 cm	100
Resim 5. 3. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60x120 cm	101
Resim 5. 4. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 80 x 140 cm	102
Resim 5. 5. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 90 x 130 cm	104
Resim 5. 6. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 80 x 130 cm	105
Resim 5. 7. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 120 cm	107
Resim 5. 8. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 90 cm	109
Resim 5. 9. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 90 cm	110
Resim 5. 10. Gülay ÇOBAN “ İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 90 cm	111

ÖNSÖZ

XX. yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olan Dışavurumculukla birlikte sanatçı içsel dünyasını açığa vurma şansı bulmuştur. Günümüz Çağdaş Türk Resminde izlerine rastladığımız ifade sel durum içsel bir dışavurum olmakla birlikte gelişim sürecinde, resimsel biçimlendirmede etken olan renk, çizgi ve doku günümüz sanatçıların yapıtlarında anlam ve derinlik kazanmıştır. Özellikle rengin değişim ve gelişim sürecinde sanatçının içsel ifadesinde tamamlayıcı bir eleman olmuş yeni yaratım olanaklarına ulaşmada önemli bir etken olmuş ve izleyiciyi sorgulamaya yöneltmiştir.

Eğitim sürecim içerisinde emeği geçen ve sanatsal formasyonumun oluşmasında rolü olan hocalarıma; çok değerli atölye hocam Doç. Mehmet KAVUKÇU' ya, yüksek lisans tezimin kurgulanış aşamasında önerileriyle bana yardımcı olan, planlama ve yazma aşamalarında sabırla bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Numan ÖZEN'e teşekkürü bir borç bilirim.

Hayatımın her anında desteklerini esirgemeyen aileme, özellikle anneme, çalışmamın tüm aşamasında her türlü sıkıntımı paylaşan müstakbel eşime de göstermiş olduğu sonsuz anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

Erzurum 2012

Gülay ÇOBAN

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, XX. Yüzyılda kendisini gösteren ve batı sanat dünyasında hızla yayılan ve özellikle savaş döneminde Avrupa'da etkisini gösteren ve toplumsal yapının bir dışavurumu sayılabilecek Dışavurumculuk (Expressionism) ile 1940'lar da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk'u (Abstract Expressionism) anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu sanat anlayışlarının terim ve eylem olarak çıkışını ve çağımız sanat anlayışına etkilerini, araştırılan dönemi kavramamızda bize ipucu olabilecek, dönemin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik yapısını, bu üslupta resim yapan öncü sanatçıları ve yapıtları yoluyla açıklanmasını sağlamaktır.

XX. yüzyılda gelişim gösteren sanat akımları, sanatçıya özgür düşünme ve dile getirme olanakları sağlamıştır. Dışavurumculuku, Soyut Sanatı bu bağlamda incelemek gerekir. Sanatçılar Dışavurumculukla toplumun genel özelliklerini duyguların öncülüğünde vermeye çalışmıştır. Bu durum sanatçıların özgün çalışmalar ortaya çıkarma olanaklarını geliştirmelerini sağlamış ve sanatçı içinde yaşamış olduğu toplumun özelliklerini, gerilimlerini, sevinç ve üzüntü gibi tüm kişisel duyguları kendine özgü bir dille ifade etmeye çalışmıştır.

Mağara duvarlarında başlayan resim süreci, o günden bu yana kendini ifade etme aracı olarak kullanılmıştır. Resim sanatının temelini oluşturan çizgiye rengin eklenmesiyle birlikte sanatçı kendini, yaşadığı çevreyi, düşlerini, heyecanını, korkularını daha nitelikli bir şekilde yansıttığı görülür. Bu etkileşimlere rengin eklenmesiyle birlikte ilkel yöntemlerle yapılan resimler modern bir yapıya bürünmüştür. Bireysel duyguların ifadesinde kullanılan renk maddesel dünyanın temsili mahiyetindeydi ancak empresyonizmle birlikte değişen bu süreçte rengin temsil değeri değil anlamsal değeri ön planda tutulmuştur. Resim sanatında empresyonizmle başlayan bu süreç beraberinde yeni akımların doğmasına sebep olmuş ve en nihayetinde bireysel duyarlılığın ifade edilmesinde önemli rol oynayan dışavurumculuk akımı ortaya çıkmıştır. Dışavurumculukta kullanılan renkler nesnenin kendisine ait olan renkler değil, nesnenin arkasındaki anlamları, duyguları ifade eden bir araçtır. Bu da her sanatçının farklı bakış açılarıyla yansıttığı bireysel ifadeciliğin bir sonucudur. Dışavurum sanatçıları tarafından farklılık gösterirken anlatılmak istenen ve algılanan arasında da farklılıklar olabilir. Bu durum izleyicinin duyumsamasıyla ve duyarlılığıyla paralellik gösterir. Renk olgusu yaşanan çevreye, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel

yapıya, sanatçının bireyselliğine, inanışlara bağılı olarak çeşitlilik göstererek değıştiğı görülür.

Modern bir sanat olarak Dışavurumculuk'u ve Soyut Dışavurumculuk'u hazırlayan sebepler, akımın tanımı, öncü sanatçılarının formasyonu, Renk Alanı Resmi, temel tasarım ilkelerinden renk, çizgi doku elemanlarının resim sanatı üzerindeki etkisi, Modern bir sanat olarak akımın yükselişı, Avrupa sanatındaki ve Çağdaş Türk Resim sanatındaki etkilerinin araştırılarak, kendi resimsel üretimimin çözümlenmesini sağlamak yüksek lisans tezimin kapsamını oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

1.1 DIŞAVURUMCULUK TERİMİ VE TARİHÇESİ

XX. yüzyıl akımlarından beklide en önemlisi olarak karşımıza çıkan ve yayılımı hızla gelişen Dışavurumculuk, bir akım olmaktan öte bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. XX. yüzyıl içindeki yayılımı göz önünde bulundurulduğunda bireyin, dolayısıyla sanatçınınözgür bir biçimde bu ifade dilini kullanarak yapıtlar ortaya koyduğu görülmektedir. Dışavurumculuk gelişen ve değişen dünyaya bir tepki niteliği taşır. Bu tepki, insanı basit bir alete dönüştüren, onu duygusuzlaştıran, ruhsuzlaştıran uygarlığa karşı tepkidir. Doğal olarak makineleştirilen insanlığın geri kazanımı için verilen bir savaştır. Dışavurumculuk'u takiben birçok yeni ifade biçimi ortaya çıkmıştır ancak hiçbir tanesi Dışavurumculuk kadar kendini yenileyip gündemde kalmamıştır.

'Expression', Fransızca kökenli bir terim olup, Türkçe' de anlatım ya da ifadecilik olarak anlanmaktadır. Dışavurum, duyguların ifadesi için kullanılan anlatım biçimlerinin tümüdür.

"Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) duygu ve tutkuların tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanatsal üslup olarak değerlendirilmektedir. Dışavurumcu üslupta resmin anlamı salt resimde görünen şey olmaktan çıkmış, resmin anlamı ile yansıtılan nesne bütünüyle birbirinden kopmuştur. Yapıt artık dış dünyanın gerçeğinin yerine, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini dile getirmekte, bu yolla günlük, rastlantısal, ruh bilimsel ve ussal gerçeklerin sanatçı üzerinde yarattığı baskıların çözümlenmesi sağlanmakta, kişisel yaratıcılık ve düşsel bir etki ile gerçekler yeniden ortaya konmaktadır. Dışavurumcular için gerçek, kişinin içindedir. Dışarıdan görülen gerçek özgün olamaz ve sanatçı tarafından yaratılamaz. Nesnenin anlamı onun görüntüsünün arkasındadır. Bu üslubu benimseyen sanatçı artık başkalarına güzel görünen şeyi vermek yerine kendisi için önemli olanı yansıtma isteğindedir. Dışavurumculuğun kaynağı duygularda yoğunlaşma, deforme edilmiş biçimler, şiddetli hisleri açığa çıkaran bir hüzündür. Bu bağlamda bireysel üsluplar içinde çarpıtmalar, biçimlerde deformasyonlar, coşku, heyecan, aşırı duygulanma ve yoğun dışavurumla plastik bir anlatım dili yaratmaktadır. Dışavurumcu üslubun örnekleri arasındaki farklılığın en önemli nedenlerinden birisi sanatçının içinde yer aldığı ulusal toplum

düzeni, tarihsel çevre ve tarih bilincidir. Dışavurumcu üslupta nesnelere yer aldığı mekân ve bunların çevresindeki boşluk, düşünülmeden kullanılan çarpıcı kontrast renkler, deformasyona uğramış figürdür. Nesnelere gerçek derinlemesine ve içten şekillendirilmekte ve bunlara saf duyguların katılımı ile sanatsal senteze ulaşılmaktadır.”¹

XX. yüzyıl toplumsal yaşamı değiştiren önemli gelişmelerin yaşandığı bir yüzyıl olarak nitelendirilir. Yüzyıl başında özellikle Orta Avrupa’da gelişmiş olan Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımı, resim sanatı dışında pek çok sanat dalında da etkisini göstermiş, anlatım olanakları açısından XX. yüzyıl sanatına önemli katkıları olmuştur.²

Dışavurumculuk akımını anlayabilmek için, dönemin toplumsal koşullarıyla birlikte değerlendirmek gerekir. Özellikle de XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük gelişme gösteren endüstri, aynı hızla büyüyen sanayi kentlerin yeniden yapılandırılmasına neden olmuştur. Tarıma dayalı üretimle köy yaşantısı süren insanlar, sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni sınıfsal ilişkiler ağı içinde, büyük sanayi kentlerinde yaşamaya başlamışlardır. Kentleşmeyle birlikte gelişen teknolojinin olumlu, yaşamı kolaylaştıran özelliklerinden yararlısalar da kent yaşamı, insanların kalabalıklar içinde yalnızlaşmasına, daha içe dönük yaşamasına neden olmuştur. Toplumsal yapıdaki bu değişim, dönem sanatında ifadesini Geç İzlenimcilik (Post-Empresyonizm) akımında bulur. Bu akım, içe dönük ve doğaya bağlı anlatımları içerir.³

Hasan Bülent Kahraman, dışavurumculuk akımının oluştuğu dönem koşullarını şu şekilde ifade eder;

“XX. yüzyıl başı burjuva topluma ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı, burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği, sanayide ve bilimde meydana gelen değişimlerle nesnel gerçeğin dahi sınındığı bir dönemi oluşturuyor. Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının insan bilincini geniş ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren ve Einstein’ın madde, Freud’un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz.”⁴

¹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1998, s. 110.

² Petek Yağmur Tanyeli, *Willem De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Yayınları, Adana 2006, s. 2.

³ Tanyeli, s. 2.

⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular Ve Öteleri* (2.Baskı), Everest Yayınları, İstanbul 2002, s. 137.

“Ernst Fischer, sanatın varlık nedeninin hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmadığını söyler. Ona göre, sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımlardan ayrılır.”⁵ Fischer’in bu görüşü, Dışavurumculuğun ortaya çıktığı dönem Almanya’sının Birinci Dünya Savaşı öncesi kaos ortamı olduğu düşünüldüğünde daha net anlaşılacaktır. Bu toplumsal koşullar içinde yaşayan sanatçı, sanatsal ifade için kullandığı araçları değiştirmiş, çalışmalarını daha eleştirel bir yaklaşımla oluşturmaya başlamıştır.⁶

Toplumsal, siyasi, dinsel ve kültürel etkenler her dönemde sanatçıların içinde yaşadıkları çağa karşı tutumlarını doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle sanatı ve sanatçıları, sözü geçen tarihsel gelişim dönemi içerisinde incelemek doğru olacaktır.⁷

Ekspresyonist hareket içinde yer alan değişik sanat anlayışları ve eğilimlerin geliştiği ülke Almanya olmuştur. Bu çıkışta özellikle 20.yüzyıl başlarında Almanya’nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik düzensizliğin de itici gücü çok büyüktür. “Tedirgin ve kaos içinde bulunan Alman aydınları ve sanatçılarının klasik kültürden ayrılan ve birliğini yeni kazanmış Almanya’nın benliğine uyan çağdaş bir sanat anlayışı içinde yeni ve belirlenmemiş sanat karşısındaki tedirginliği de ön plana çıkmaktaydı.”⁸

Burjuvazinin yaşam biçimine karşı çıkan Dışavurumcu Sanatçı, Almanya’daki olumsuz koşullar karşısında ancak, şiddetli, kaygılı ve huzursuz sanat eserleriyle durabilmiştir.⁹

Ekspsyonist sanatta seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Karikatürçünün insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sayılıyordu. Bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının ülküelleştirme yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanamıyordu. Var olmanın acımasız olgularını yoksullara ve çirkinlere duydukları acımayı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı. İfadeciler için zarafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak, kent soyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların gerçek ya da hayali kendini beğenmiş doyunluklarını sarsmak neredeyse bir namus belirgesi olmuştu.¹⁰

⁵Fisher Ernst, *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Prof. Cevat Capan), (7. Baskı), V Yayınları, İstanbul 1993, s. 11.

⁶Tanyeli, s. 3.

⁷Hatice Kübra Ergin, *Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2007, s. 21.

⁸ Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1994, s. 122.

⁹ Ergin, s. 22.

¹⁰ Ernst Hans Gombrich, *Sanat Ve Yanılsama*, (Çev. Ahmet Cemal), Remzi Kitapevi, İstanbul 1992, s. 448.

Almanya’da 1910-1915 yılları arasında, sanayi ve ekonomik gücün, hızla iyileşme ve yükselme göstermesi ve Avrupa’da yaşanan rekabete dayalı endüstriyel ekonomik sıkıntılar, Almanya’daki işsizliğin artmasına neden olmuştur. Endüstrileşme ile birlikte işçi gücüne olan ihtiyaç azalmış ve makineler, işten çıkarılan işçilerin yerini almıştır. Makinelere bağlı olarak çalışmak zorunda kalan işçinin, geleceğe dair kaygıları ve güvensizlikleri de bireydeki ruhsal çöküntüyü hazırlayan önkoşullar olmuştur.¹¹

İnsanın kendini keşfetme ihtiyacı endüstriyel ortamın oluşturduğu nedenlere dayanmaktadır. Endüstriyel ortamda, geleceği bilme endişesi bugünün insanını sarsmıştır. Toplumsal zenginliğin artması, birçok bakımlardan insan yoksulluğunun artmasıyla sonuçlanıyordu.¹²

Teknolojik güçlerin karşısında varlık sorunu yaşayan insanın ifade alanı, Dışavurumculuk ile genişlemiştir. İzlenimcilikteki resim gerçeği, dışavurumculuktaki bireysel ya da toplumsal gerçekliğe dönüşmüştür. Goethe "Resim insanın görebileceği ve görmesi gereken, ama çoğunlukla görmediği şeyi karşımıza getirir" demiştir.¹³

“Gombrich, izlenimlere dayalı bir sanatın, ifade ve anlatım olanakları açısından sanatçıyı sınırlandırdığını belirtir.”¹⁴ “Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapıları ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış “yüzeyler” sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı.”¹⁵

1.2.VİNCENT VAN GOGH (1853 - 1890)

XX. yüzyıla damgasını vuracak olan Dışavurumculuk akımının tohumları Van Gogh ile atılmıştır. Akımın gerilimlerini, hüznlerini, acılarını, kederlerini, yalnızlığını Van Gogh’un resimlerinde iyiden iyiye hissederiz. Yaşadığı gerilimli hayat onu yalnızlaştırmış, bunalıma sokmuş ve en nihayetinde her şeyden şüphe duymaya sevk etmiş ve yabancılaştırmıştır. İcra ettiği sanat ona kendini ifade etme olanağı sunmuştur. İfadesel yaklaşımıyla acılarını sevince, hüznlerini mutluluğa ve en önemlisi yalnızlığını birlikteliğe kavuşturma çabası sanatıyla gerçekleşmiştir.

¹¹ Ergin, s. 22.

¹² Ernst Fischer Gombrich, *Sanatın Gerekliliği*, E Yayınları, (3. Basım), İstanbul 1973, s. 55.

¹³ Ergin, s. 23.

¹⁴ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (4. Baskı), (Çev. Bedrettin Cömert) Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 40.

¹⁵ Richard Sheppard, *Alman Dışavurumculuğu*, (Çev. Güzin Özkan), Derleyen. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni* (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 239-249.

Van Gogh resimde kendini yaşamdan koparıp alacak yolu aramıştır. Coşkunu, içinde kopan fırtınaları, hüznüleri, aşırı hislerini portrelerine yansıtan ikinci bir ressam daha yoktur. Kendisiyle sürekli hesaplaşan, bir türlü emin olamayan, bir başkasının eline bakmaktan dolayı sürekli ezik ve hassas olan ama gittiği, inandığı yoldan vazgeçmeyen, çevresindekiler tarafından anlaşılammış bir Van Gogh. Acılarıyla, mutsuzluğuyla, huzursuzluğuyla, arayışları, hırsı, coşkusu, sonsuz yalnızlığı, sevgiye açlığı, yoksulluğu, yaptığına duyduğu saygı, kısa yaşantısına sığdırdığı onca yapıtı, erkek kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplar, hastalığı, krizleri, bir tas çorba ile boya tüpü arasındaki seçimleri onu Van Gogh yapanlar özelliklerdir.

Akım, özellikle yaratıcı, yetenekli sanatçılara yeni bir düzenin ve yeni bir insanın yaratılmasında öncülük yapma gibi ince bir görev yüklemiştir. Eski dönemlere ait sanat ürünlerinde, nahif ve ilkel sanatta ve çocuk resimlerinde ilk belirtileri görülen, dışavurumculuk; en yetkin ve güçlü anlatıma görsel sanatlarda kavuşmuştur. Çizgi ve renk doğadan bağımsız kılınarak duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla olabildiğince özgür bir biçimde kullanılmıştır. Kalın boya hamuru, yoğun renk, karışık değerler ve biçimleri bozma (deformasyon) dışavurumculuğun en tipik özellikleridir. Vincent van Gogh'un resimle birlikte duygularını da anlatması nedeniyle bu hareketin öncüsü kabul edilir.¹⁶

Vincent Van Gogh, bir papazın oğlu olarak 1853 yılında Hollanda'nın güneyinde bir köyde dünya'ya gelmiştir. XIX. yüzyılın yazgısı en trajik sanatçılarından biri olan Van Gogh, içinde sürekli bunaltılar yaşamış ve hiçbir işe yaramadığına olan inancı, onda bir şeyler yapma, bir çıkış bulma isteği yaratmıştır. Acı çeker, mutsuzdur, huzursuzdur ve yalnızdır ama resimleriyle neşe ve sevinç uyandırmak istemiş, acıları sevince, hüznüleri neşeye ve yalnızlığı birlikteliğe döndürmeye çalışmıştır. İnsanların yalnızlık, hüznü ve acı içindeki hallerinden etkilenip bunları da resimlerinde yansıtmıştır. İçinde yaşadığı dünyada kendisini uyumsuz hisseden bütün melankolikler gibi acı çekenlere ilgi duymuştur. Mutsuz olması yalnızlığındandır. Onu melankolik yapan hiçbir zaman hiçbir şeyi başaramayacağına olan inancı, kendisinden kuşku duyması, trajik yazgısı ve yaşamına son vermesidir.¹⁷

¹⁶Ekspresyonizm, Erişim Tarihi: 02.03.2012, <http://www.Msxlabs.Org/Forum/Sanat/200383-Sanat-Akimlari-Disavurumculuk-Ekspresyo-Nizm.Html#İxzz1nvkfbxn>,

¹⁷ Van Gogh, Erişim Tarihi: 02.03.2012, <http://www.Kimkimdir.Gen.Tr/Kimkimdir.Php?İd=533>

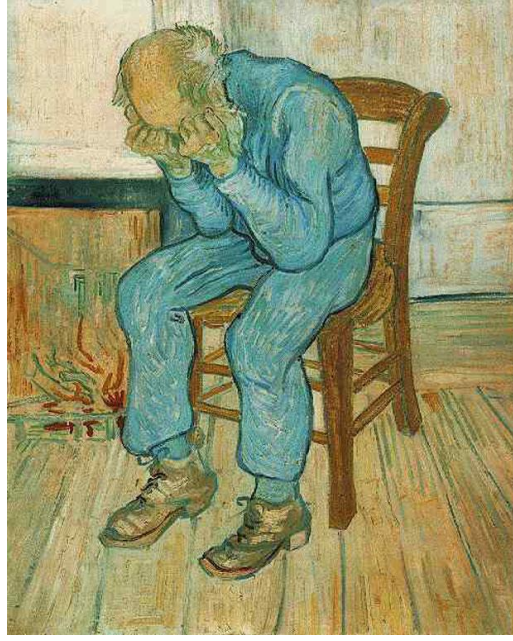


Resim 1. 1. Vincent Van Gogh.Ren Nehrinde Yıldızlı Bir Gece -1888

Ren Nehrinde Yıldızlı Bir Gece -1888- adlı manzarasında yıldızlı gecenin tasviri göz kamaştırıcıdır. Işık saçan yıldızlar, kıydan denize vuran yapay ışıklar ve lacivertle mavi tonları resmin bütününe yayılır. Ön planda yürüyen bir çift görülür. Buradaki ve başka resimlerinde görülen çiftlerden erkek olanı kızıl saçlı olarak tasvir edilmiştir. Hayatı boyunca yalnız olan ressam gerçek hayatta asla bulamadığı eşini resimlerinde hep yanında çizmiştir. Figürler manzarada çok küçüktür ve yüzleri seyredene dönüktür. Bir mektubunda " Gece manzaralarını ve gece ortamının özelliklerini, gecenin gerçek karanlığı içinde ve yerinde tuvale aktarma sorunu beni her taraftan kuşatmakta" diye yazmıştı. Gökyüzündeki yıldızlara gitmek için ölümün bir araç olduğunu belirtir. Ölümle ulaşılan yıldızların erişilir olabileceğini düşünüyordu. Gece karanlıktır, korkudur, ölümdür, uykudur, yalnızlıktır, hüzündür. ¹⁸

Van Gogh'un 1890 yılında "Sonsuzluğun Eşiğinde" adlı resminde de yine kederler içindeki bir insanın tasviri vardır. Resimde sandalye üzerinde oturan mavi pantolon ve gömleklili yaşlı bir adamın derin acısı yansıtılmıştır. Yaşlı adam yumruk yaptığı elleriyle yüzünü kapamış, dirseklerini bacaklarının üzerine dayamış ve öne doğru eğilmiştir. Gözleri ve yüzü görünmüyor ama o da ağlamaklı ve yıkılmış bir durumdadır.

¹⁸ Van Gogh, Erişim Tarihi: 03.03.2012, http://www.Turkcebilgi.Com/Ansiklopedi/Vincent_Van_Gogh



Resim 1. 2. Vincent Van Gogh Sonsuzluğun Eşiğinde 1890

Van Gogh'u özellikle hayatının son iki yılında ciddi şekilde etkilemiş olan akıl hastalığı için bugüne kadar 30'dan fazla teşhis veya olası sebep ileri sürülmüştür. Bunlardan bazıları, şizofreni, bipolar bozukluk (eski adıyla manik depresyon), frengi, boya zehirlenmesi (solunum veya yutma yoluyla), Meniere hastalığı ve güneş çarpmasıdır. Kötü beslenme, aşırı çalışma, uykusuzluk ve alkol düşkünlüğü, muhtemelen hastalığın etkilerini artırmıştır. Van Gogh'un özellikle son dönem eserlerinde açıkça görülen sarı renk düşkünlüğünün de tıbbi bir bozukluktan kaynaklandığını ileri sürenler olmuştur. Bu konudaki teorilerden birine göre, Van Gogh'un bolca içtiği absintte bulunan tuyo adlı madde, zaman içinde Van Gogh'un görüşünü bozarak nesnelere sarımsı renklerde görmesine sebep olmuş, bu da ressamın eserlerine yansımıştır. Bir başka teoriye göre, Van Gogh'a hastalığının tedavisi için yüksek dozlarda yüksük otu verilmiştir ve yüksük otunun sarımsı görüşe veya sarı lekeler görmeye sebep olduğu bilinmektedir.¹⁹

¹⁹Van Gogh, Erişim Tarihi: 03.03.2012, [Http://www.cicicee.com/Cocuk-Gorsel-Liste.aspx?MenuId=20&IcerikId=403&SayfaId=6348](http://www.cicicee.com/Cocuk-Gorsel-Liste.aspx?MenuId=20&IcerikId=403&SayfaId=6348)

1.3. AVRUPA SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

I. Dünya savaşıdan sonra Almanya topraklarının büyük bir çoğunluğu kaybedilmiştir. Kaybedilen savaş ile Alman halkı büyük bir ruhsal çöküntü içine girmiş ancak Hitlerin iktidarı ele geçirmesiyle birlikte gelecek için büyük umutlar beslemeye başlamışlardır.

Nazi Almanya'sında çılgınca girişimleriyle başlayacak olan savaş dünya tarihinin en kanlı savaşı olur. Neredeyse bütün dünya bu savaşın içinde yer alır. Akabinde bütün yönleriyle gerilecek olan dünya kendini buhranın, umutsuzluğun, çaresizliğin, yalnızlığın ve büyük bir yıkımın ortasında bulur.

28 haziran 1910'da imzalanan Versailles Antlaşmasıyla insanlık nefes alsada ülkeler bu antlaşmayı bir soluk alma dönemi olarak nitelerler. Bu devre hiçbir zaman siyasi gerginliği azaltmamış aksine II. Dünya savaşını tetiklemiştir.

I.Dünya savaşıdan sonra Nazilerin zulmünden kurtulmayı başaran Ekspresif sanatçılar yeniden resim yapmaya başlarlar. Savaş sonrasında sanat kendini hissettirmeye başlayacak ve Ekspresif sanatçılar çeşitli ülkelere yayılarak yeniden nitelikli eserler üretmeyi başarırlar Barnett Nevmann, mark Rothko, Clifford Still, Ad Reinhardt'ın etkinliği Action Painting ve colorfield Painting sanatçıları etkiler.

Çeşitli ülkelerde hissedilen Dışavurumcu kimlik Soyut Dışavurum olarak Avusturya'da ortaya çıkarır. Temel olarak Empresyoniz'in doğalcılığına karşı çıkan sanatçılar estetik ve düşünsel anlayışlarını benimsemiş ancak bu tavrı tartışmaya açarak ahlaki, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik bir eleştiri yaparak eserlerini üretirler. Eserlerinde sert ve kaba bir üslupla insan ruhunun derinliklerini araştırma çabası içinde olurlar.

Avusturya betimleme sanatçıları olarak bilinen sezession grubu bir dergi yayımlayarak üyelerin resim, grafik, mimarlık gibi alanlardaki estetik kaygılarını bu yolla yaymaya başlarlar. Çeşitli sergiler açan grup üyeleri insan teması üzerinde yoğunlaşarak içsellığın, psikolojisinin irdelenerek iç dünyanın dışavurumu sayılacak birçok eser üretmiştir. Asıl amacın iç dünyanın gerçeklerini resmetme kaygısı olduğu açık ortadadır. Aynı tavırları sergileyecek olan İsviçre'deki sanatçılar Almanya'ya göre daha sonraki dönemlerde eserler üreteceklerdir. İsviçre sanat dünyasına hareketlilik getirecek olan bu anlayış çeşitli sanatçılar tarafından benimsenerek aynı duyarlılıklara sahip eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayacaktır.

1.4 AVRUPA RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU HAREKETLER

1.4.1. Die Brücke (Köprü Grubu)

Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritsz Bleyl'den oluşan ve mimarlık eğitimi alan bu dört genç Alman ressam 1905 yılında Dresden de Die Brücke (köprü) adını verdikleri bir sanat hareketini başlatmışlardır. Büyük yankı uyandıran bu gruba, 1906 yılında, farklı sosyal tabakadan ve farklı ülkelerden çok sayıda sanatçı katılmıştır. Bu sanatçıların arasında, Müller, Nolde ve Pechstein de bulunmaktadır.²⁰

Bu sanatçıların her şeyleri ortaktı: İşleri, yaşamları ve serüvenleri, evleri ve modelleri; ancak bir sanat programları yoktu. Hayatta kendilerine bir yer yapmış olan, öbür grupların karşısında bu sanatçılar yoksulluk içinde yaşama özgürlüklerini söylemek ve sağlamak ve yalnızca, kendilerini yaratıcılığa iten şeyi hem de anında yansıtmak istiyorlardı. Bir “misyon” gerçekleştirdiklerine inanıyorlardı. Bu misyon, bu görev çok büyük dolayısıyla da karmakarışık; sözleriyle ve yazdıklarıyla onlar kendi kendilerinin misyonerleriydiler ve kaynaşma halindeki ya da devrimci nitelikteki tüm öğeleri kendilerine doğru çekmek istiyorlardı.²¹

Die Brücke grubu, gelişme ve ilerlemenin gençliğin yoğun düşleri, sınır tanımaz yaratıcılığı ve hayal gücüyle sağlanabileceğine inanmışlardır. Yaratıcılığını, genel geçer resim kurallarının, geleneklerin ötesinde, çarpıtmadan ortaya koyabilen herkesi kendilerinden kabul etmişlerdir.²²

“Duyarlı ve yaratıcı bir kuşağa inancımızdan, tüm gençleri birlik olmaya çağırıyoruz” diyen manifesto, tahta kalıp üzerine, grubun öncüsü kabul edilen Kirchner tarafından yazılmıştır. Grubun adı, Nietzsche'nin “Böyle buyurdu zerdüşt” adlı kitabındaki, insan – üst insan ikilemini ve üst insana ulaşma felsefesini açıklayan şu pasajdan alınmıştır. İnsanın erek olarak hiçbir büyüklüğü yoktur. Çünkü o ancak, köprü olarak değerlidir: Üst insana götüren köprü: Üst insan yalnız insan değil, bütün yer yuvarlağının anlamıdır: yeryüzünde var olan her şey üst insanın yaratılmasına katıldığı ölçüde haklı çıkarabilir varlığını. Üst insandan yoksun insan, kargaşadan, yıldız doğurmamış bir karanlıktan başka bir şey değildir. Zaman gelmiştir: İnsan, biran önce kargaşasını, kendine anlam veren bir düzene çevirmese, yıldız doğurtmazsa

²⁰Ergin, s. 25.

²¹ Bayl, s. 98.

²² Ergin, s. 25.

karanlığında yok olacaktır.²³

Fovların Die Brücke grubu üzerinde etkisi olduğu söylenmiştir. Ancak dışavurumcular, hem sanat anlayışları hem de yaşam biçimleriyle Fovlardan ayrılmışlardır. Renk kullanımı ve biçimsel açıdan farklılıkların yanı sıra, fovlardaki plastik endişelerin yerini, dışavurumcularda ruhsal çözümler almıştır. Die Brücke grubu, konu olarak Dresten-Friedrichstadt'da bulunan atölyeleri ve göl kıyılarını seçmiştir. Grup üyelerinin aralarındaki dostluk duygusu ve samimiyetleri, başlangıçta birbirinden ayırt edilemeyecek kadar benzerliği olan eserler ortaya koymalarına neden olmuştu. Ancak herkesin kendi kişiliğini ortaya koyması fazla zaman almamıştır. Die Brücke sanatçıları, burjuvaziye, askeri kasta, modern yaşamın sahte kibarlığına karşın doğallığın gerektiğini düşünmüşlerdir. Yaşam en yoğun nerde ve hangi insanlarda akıyorsa onu resmetmişlerdir. Sokak resimleri, günlük yaşamın sıradanlığı, doğa görünüşleri, kahve sahneleri, sirkler, atölyeler Die Brücke grubu için önemli konular olmuştur.²⁴

İkellik (primitiflik), XX.yy yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı. O dönemde sanatçılar arasındaki uluslararası işbirliği yoğun ve verimliydi. Dresden ve Münih'de olduğu gibi Paris'te de ilkel sanat yeniden ortaya çıkmıştı. Ancak Die Brücke, sanatlarda canlandırmaya dönük genel akımı (ki bu daha sonra Alman ekspresyonizmi olmuştur.) önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu programda, toplu bir ülküye duyulan özlem, geçmişle olan bağları koparma isteğiyle sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu.²⁵

Die Brücke grubunun üyeleri henüz Berlin'i, ziyaret etmemişken, grup için önemli bir isim olan Pechstein Berlin'e taşınmıştır. 1910 yılında diğer üyelerde Berlin'e yerleşmişlerdir. Sanata değin birçok karşıtlığın çok daha belirgin özellikler gösterdiği Berlin, grup üyelerinin sanat dillerini oluşturmaları açısından oldukça önemli bir merkez olmuştur. 1913 yılında Die Brücke grubu üyeleri dağılmaya başlamıştır.²⁶

Die Brücke grubunun en önemli üyesi olan Kirchner 1880 yılında Aschoffonburg' da doğmuştur. Sorgulayıcı ve huzursuz bir kişiliğe sahip olması onu

²³ Bayl, s. 67.

²⁴ Ergin, s. 26.

²⁵ Richard Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 17.

²⁶Ergin, s. 26.

yeni oluşumlar yaratmaya itmiştir.²⁷

“Kirchner, kendisine kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan Alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanmış kişidir”²⁸

Kirchner, Dresten Teknik Koleji ’nde mimarlık öğrencisi iken, 1903 yılında kazandığı bir sınav ile, Münih atölyelerinde bulunup ‘Art Nouveau’ sanat ortamı içine girmiştir. Bir yandan alt yapısını güçlendirmeye çalışırken, diğer yandan da, nerede ne zaman olursa olsun gördüklerini hızlı çizimlerle resmetmeye çalışmıştır. Bu yoğun çalışmaların sonucunda, ifade dilinde yeni dışavurum taslakları oluşmaya başlamış ve bu taslaklar atölyesinde imgesel çizimlere, ağaç oymalara dönüşmüştür. İlk kez Münih’te kullanılan bu ağaç oyma tekniği, daha sonraları Alman Ekspresyonizmin güçlü bir anlatım aracı olmuştur. (Resim 1) Aynı zamanda, Kirchner, Rembrant’ın ve Dürer’in tahta oyma baskılarını inceleyip, Alman Gotik sanatına da ilgi duymuştur.²⁹

“Münih’ te kesinlik kazanan ülküsü Alman sanatını canlandırma isteğiydi. Akademik atölye resimlerinin gerçek yaşamla hiçbir ilişkisi olmadığını gördü. Yaşamı kendine özgü devinimi içinde yakalamak ve bunu sanatla birleştirmek işine girişti”³⁰

Grubun bir diğer önemli ismi olan Erich Heckel, 1904 yılında Dresden’de mimarlık eğitimi aldığı sırada Kirchner ve Bleyl ile tanışarak, Die Brücke grubunun oluşumunda yer almıştır. Ağaç baskı tekniği üzerine yoğunlaşan Heckel’in resimlerinde Van Gogh’un portrelerinde görülen psikolojik etkiler hissedilmektedir.³¹

²⁷Ergin, s.26.

²⁸Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (3. Basım) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1992, s.574.

²⁹Ergin, s.28.

³⁰Lionel, s.66.

³¹Ergin, s. 28.



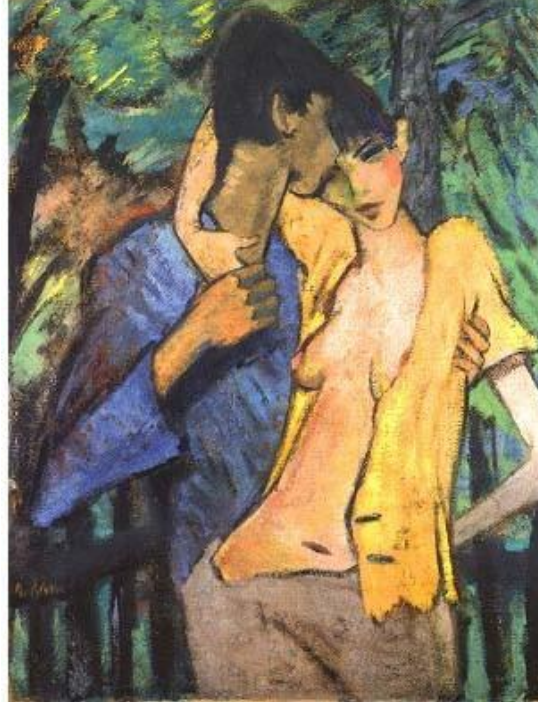
Resim 1. 3. Ernst Kirchner “Papaganlı Adam”, 118x78 cm, Ağaç Baskı, 1924



Resim 1. 4. Erich Heckel “Boşluktaki Adam”, 100x75 cm., Ağaç Baskı, 1917

‘Romantik dışavurumcu’ olarak adlandırılan Otto Müeller, Die Brücke grubu üyelerinden farklı olarak, dingin bir üsluba, yumuşak fırça vuruşlarıyla oluşturduğu zorlamasız kompozisyonlara sahiptir. Sanatçı özgürlüğü ve sevgiyi konu olarak seçtiği resimlerini yaparken Çingeneleri kullanmış, onların yaşam tarzıyla örtüşen üslubuyla, doğal yaşam içerisindeki figürleri, tüm samimiyetiyle resmetmiştir. Müeller, romantizm

ve kadın-erkek ilişkilerinin ön plana çıktığı, çoğunda mekan olarak doğanın kullanıldığı, sıcak-soğuk renk ilişkilerinin armonisiyle oluşturduğu resimlerinde, dışavurumunu kullandığı kesik ve köşeli çizgi anlayışıyla oluşturduğu desen tadıyla yansıtmaktadır.³²



Resim 1. 5. Otto Mueller “Sevgililer”, 70x50 cm., T.Ü.Y.B., 1919

1881 yılında Zwickau’da doğan Max Pechstein, çok yönlü bir sanatçı olarak bilinmektedir. İç mimari alanında dört yıllık çıraklık eğitiminden sonra, Dresden’e taşınmıştır. El sanatları okulunda öğrenim gördüğü sırada altı konunun tümünde beş birincilik ve bir ikincilik almıştır. 1906’da Erich Heckel sayesinde, Die Brücke grubuna katılmış ve o yıl Saksonya’da devlet ödülünü almıştır.³³

1.4.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari Almanığı)

Alman ekspresyonizmi, Münih’te ‘Yeni Münih Sanatçıları Birliği’ adı altında birleşen bir grup aracılığıyla yayılmıştır. Wassily Kandinsky, Alexej Von Jawlensk, Gabrielle Münter bu grubun kurucularındandır. Amaçları, “uluslararası olmak” olan grup üyelerine daha sonraları, Franz Marc ve Augus Macke da katılmıştır.³⁴

³²Ergin, s.28.

³³Ergin, s.30.

³⁴Ergin, s.31.

Grubun kurulduğu Münih, 1890'dan beri Avrupa'nın aktif merkezlerinden biriydi. Doğu ile Batı arasında bir kavşak noktası olan bu etkinliklerin ve kaynaşmaların kenti olarak Münih, Almanya'nın yönetim başkentinden daha fazla önemliydi. Gerçekten de Münih, olağanüstü canlılıkta bir kaynaşmanın yaşandığı bir kavşak noktasıydı; nitekim buradan 20. yüzyılın en zengin ama en az tanınan akımlarından biri olan Alman Ekspresyonizm'i çıktı. Özellikle Saksonya'nın sanayi havzasında doğan Die Brücke'ye karşıt olarak Münih sanat çevreleri kendi farkını, kendi karmaşıklığını ortaya koydu. Ayrıca Münih'li sanatçılar, özellikle Fransızlar olmak üzere Picasso, Braque, Vlaminck, Rouault, Le Fauconnier, Van Dongen gibi yabancı sanatçıları da çağırmaktan geri kalmadılar. Böylece Münih kenti, Dresden, Moskova ve Paris'ten gelen sanatçıların buluşma yeri oldu.³⁵

Der Blaue Reiter üyelerinin objeleri deforme etme istekleri, zamanla yerini daha soyut kavramlara bırakmıştır. Der Blaue Reiter grubunun düzenlediği etkinliklere, Kandinsky, Henrie Moore, Münkessin de katılmıştır ve eserler tüm Alman kentlerinde sergilenmiştir. Picasso, Malevitch, Brague gibi sanatçıların da bu isimler arasında olması, Der Blau Reiter grubunun dönemin yeni eğilimlerini desteklediği düşüncesini vermektedir.³⁶

Der Blaue Reiter'in 1912'de çıkardığı almanakta Gotik heykellerle, Çin popüler resim ve maskelerine, Japon desen ve masklarına, baskı resimlerine, Mısır figürlerine, Afrika masklarına ve eski Kolombiya heykel ve dokumalarına yer verildi. Dergilerdeki yazılarda sanatın gerçek ve maddi dünyadan kopuşu, manevi değerlerini ve yarı dinsel bir iletişim oluşumunu vurguladılar.³⁷

1.4.2.1.Vasiliy Kandinsky (4 Aralık 1866 – 13 Aralık1944)

Rusya doğumlu Fransız ressam ve sanat kuramcısıdır. Sanatsal ve kültürel ortamın oldukça ateşli olduğu 20. yy.da, ilk kıvılcımları parlatanların başında Kandinsky gelir. Teorileri ve uygulamalarıyla etkin rol oynayan önemli bir kuramcı ve ressam olmuştur.

³⁵ Pierre Cabane, *Die BrückeModernizm Serüveni*,(Çev. Mehmet Rıfat, Der: Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.232.

³⁶Ergin, s.32.

³⁷ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*,(Çev. Gülin Ekinci), Altıkırkbeş Yayınevi, İstanbul 2001, s.85.

10 yıl beraber yaşadığı Gabriele Münter o dönemde devlet okullarına kadınların alınmaması nedeniyle erkek ve kadınlara eşit davranılan Phalanx okuluna katılmıştı. Kandinskiy ile Phalanx'da tanıştı ve öğrencisi oldu. Bunu birliktelikleri ve yaşadıkları aşk izledi. 1904'de Kandinskiy ve Münter 4 yıl sürecek olan Venedik, Tunus, Hollanda, Fransa ve Rusya gezilerine başladılar. Gezileri boyunca Van Gogh, Gauguin ve Monet gibi empresyonistlerin sanat yaklaşımları konusunda incelemelerde bulundular. 1908'de tekrar Münih'e dönerek yerleştiler. Kandinsky 1909 yıllarında ünlü emprovizasyonlarına başladı. 1911'de Kandinskiy, Münter ve diğer arkadaşları ile Münih'deki geleneksel sanatçılar derneğini ile bağlantılarını kopartarak Der Blaue Reiter (Mavi Binici) akımını oluşturdu. İki kısa yıldan sonra bu yeni grup Kandinskiy'nin önderliğinde Matisse, Picasso, Delauney ve Klee gibi zamanın önemli yaratıcılarını etrafında toplamıştı bile. Der Blaue Reiter yeni dönem için müzik, tiyatro ve bilimsel alanları da kapsayarak soyut resim, gerçekçilik akımları, primitive sanatlar ve çocuksu çizimler için adeta bir yön gösterici işlevindeydi. Böylece Münih dünyada önemli bir sanat merkezi haline geldi. Kandinskiy yaklaşımını 1912 yayımlanan *Sanatta Zihinsellik Üzerine* adlı kitapta geliştirdi. Kandinskiy için sanat, manevi değerlerin betimlenmesidir. Her sanat dalı dışsal yapısı itibariyle birbirinden ayrılrsa da buluştukları ortak nokta, insan ruhunu arıtp, harekete geçirebilecek i amaç için çaba vermeleridir diye ifade etmiştir.³⁸

1866 yılında Moskova'da doğan Kandinsky, modern resmin en önemli temsilcilerinden birisi olarak sayılmaktadır. Soyut resmin yaratıcısı olarak kabul edilen Kandinsky, Moskova Üniversitesinde hukuk ve ekonomi eğitimi almıştır. Moskova'da açılan sergide, Monet'in 'ot yığınları' adlı eserini görmüş ve resmin içinde geleneksel anlamda hiçbir nesne goremediği için etkilenmiştir. Ayrıca Wagner'in "Lohengrin Operası" nı dinlediğinde müziğin ona renkleri düşündürmesi yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Kendisine teklif edilen hukuk kürsüsünü reddederek, nesnesiz bir sanat sorunuyla ilgilenmiştir. Resim yapmayı profesyonel bir avukat olmaya tercih ettikten sonra, Münih'e yerleşmiş ve Art Nouveau ortamıyla tanışmıştır.³⁹

"Kandinsky, noktacı (pointilist) üslupta doğa görünümleri, tarih ve folklordan alınmış masal dünyasından birçok figürleri içeren görünümleri yaptı. Aynı zamanda,

³⁸Wassily Kandinsky, Erişim Tarihi:03.03.2012, [Http://www.Msxlabs.Org/Forum/Sanat-Ww/13502-Vasiliy-Kandinsky-Vasiliy-Kandinsky-Kimdir-Vasiliy-Kandinsky-Hakkinda.Html#İxzz1o3gnzerzHakkinda.Html#İxzz1o3fj7xre](http://www.Msxlabs.Org/Forum/Sanat-Ww/13502-Vasiliy-Kandinsky-Vasiliy-Kandinsky-Kimdir-Vasiliy-Kandinsky-Hakkinda.Html#İxzz1o3gnzerzHakkinda.Html#İxzz1o3fj7xre)

³⁹ Ergin, s.32.

tahta kalıpla basılmış Art Nouveau desen ve resimleriyle yakından ilgilendi”⁴⁰



Resim 1. 6. Wassily Kandinsky “Cirinolinli grup ”, 95,2 x 150.1 cm, T.Ü.Y.B,

1909 Kandinsky’nin önderliğinde, renkler ve biçimler arasındaki uyumun müzikteki uyuma eşdeğer olduğu gündeme gelmiştir. Sanatçının, soyut resim konusunda yaptığı araştırmalar, rengin sembolik ve ruhsal bir işlevi olduğunu ortaya koymuştur. Resim ve müziği bir tutarak, müzikteki notalarla renk ve çizgi gibi resim elemanların aynı görevi üstlendiğini savunmuş ve ilk soyut resimlerin oluşmasına öncülük etmiştir. Müziğin etkisi ile çizginin türü, rengin tonu biçimlerle dile gelip, müziğin resmini oluşturduğunu ifade eden sanatçı, resim ve müziği ortak bir zeminde düşünmüş ve renkleri notalar olarak duymuştur.⁴¹

Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme ‘ruhsal doğaçtan yaratma’ demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur.⁴²

Savaşın başlamasıyla birlikte Almanya’dan ayrılmak zorunda kalan Kandinsky, Moskova’da birkaç yıl yaşadıkdan sonra tekrar Almanya’ya dönerek Bauhaus’da çalışmaya başlamış ve döndüğünde sanatında önemli gelişmeler olmuştur.⁴³

⁴⁰ Lionel, s.63.

⁴¹ Ergin, s.33.

⁴² Lionel, s.34.

⁴³ Ergin, s.33.

1.4.2.2. Alexej von Jawlensky

1902 yılında Marianne von Werefkin ve Helene Nesnakomoff ile beraber yaşadığı evde Heleneden oğlu Andrej (André, Andreas) doğdu. Büyüdüğünde oğlu da ressam olacaktı. Jawlensky Münih Realizm aşkıktan sonra uzun bir zaman van Gogh stilinde boyamıştı. 1908 yılında renklerde Fransız ressamların dışavurumcu stilinden etkilenerak kendi stilini geliştirdi ve 1914'de Birinci Dünya Savaşının başlangıcına kadar stilini değiştirmedii.⁴⁴

1909'da Jawlensky, Wassily Kandinsky, Adolf Erbslöh, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin ve başka ressamilar beraber ressamilar birliği Neue Künstlervereinigung München'i kurdular. Bu birlikte Kandinsky ve Franz Marc'ın kurduğu ve Jawlensky'nin de katıldığı Der Blaue Reiter'in fikirleri gelişmişti. Jawlensky ve birliğin diğer ressamilari resimlerini sergiliyorlardı. Bu sergilerden birisi 1912 yılında Münih Galerisi *Hans Goltz* 'da olmuştu. Jawlensky'nin ilk çalışmalarının stili gerçeksiydi. Realizm stilini 1900'de Münih'e taşındığında bıraktı ve stilini *Ander Zorn* 'nun kuzey izlenimciliğinden etkilenerak değiştirdi. Jawlensky'nin bu stilini gösteren resimlerinden birisi 1901'de yaptığı „*Helene im spanischen Kostüm*“⁴⁵

1906'dan 1908'e Jawlensky'nin stili *Wasserburg am Inn* 'i ve *Murnau am Staffelsee* 'i Marianne von Werefkin, Gabriele Münter ve Wassily Kandinsky ile beraber yazınları gezdikten sonra değişti. Bu zamanda dışavurumcu natürmortlar ve manzaralar boyadı (örneğin: “*Die Lampe*”, 1908). 1910'dan itibaren portrelere daha da çok odaklandı. Baltık denizine gittikten sonra 1911-1912 yıllarda önemli, güçlü renkli portreller oluşturdu (örneğin: “*Der Buckel*” (1911), “*Selbstbildnis*” (1912) ve “*Barbarenfürstin*” (1912).

Birinci Dünya Savaşının başlangıcıyla Jawlensky'nin yaratıcı olduğu dönem de bitmişti. İsviçrede sürgündeyken seriler hazırlayan ilk ressamilarlardan olmuştu. Birinci serisinin adını “*Variationen*” koydu. Bu seriden 1914'den 1921'e kadar yüzlerce resim boyadı. Örneğin aynı manzarayı renkleri ve bakışaçasını değiştirip birkaç kez boyuyordu. İsviçreden geri gelmeden daha “*Mystische Köpfe*” ve “*Heiligengesichte*”

⁴⁴Von Jawlensky, Erişim Tarihi:03.03.2012, [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Alexej_Von_Jawlensky](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Alexej_Von_Jawlensky)

⁴⁵Von Jawlensky, Erişim Tarihi:03.03.2012, [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Alexej_Von_Jawlensky](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Alexej_Von_Jawlensky)

serilerine başladı. “*Abstrakte Köpfe*” serisine 1918 yılının başında, Wiesbadene taşındıktan sonra başladı ve 1933 yılına kadar devam etti.



Resim 1. 7. Alexej von Jawlensky “Şakayık Çiçekli Kız”, 101 x 75 cm, T.Ü.Y.B, 1909

Jawlensky, sonraki eserlerinde şekilleri daha fazla basitleştirdi. 1934'den sonra boyadığı yüz portrelerini soyutlaştırdı ve bu portrelerin adını *Meditationen* koydu. Bu çalışmalarda kaba renk kullanımının sebebi Jawlensky'nin artrit hastalığından ellerini serbest kullanamaması. Bu hastalığın sonucu olarak Jawlensky giderek daha fazla felç oldu ve sonunda 1938 yılında resim yapmaktan vazgeçmek zorunda kaldı. Boyadığı *Meditationen* portreleri simgelerin bir modern türü olarak anlaşılıyor. Yüzleri soyutlayarak hisslerini dışa vurması Jawlensky'yi 20. yüzyılın önemli ressamlarından yapıyor.⁴⁶

1864 yılında Kuslovo'da bir Rus albayın oğlu olarak doğan Jawlensky ise 1877'de Harp Okulu'nda, 1882'de ise Askeri Akademisi'nde bulunmuş ve Moskova'da teğmen olmuştur. Resimleri kopya etmekle başlayan resim heyecanı, St. Petersburg'da Akademi'ye başvurmasıyla devam etmiştir. 1900'de Normandiya ve Paris'e giden sanatçı, Van Gogh'dan etkilenerek puantist tarzda resimler yapmış, Britanya'da ise daha parlak renkli resimler yaparak bunları Fovlarla birlikte sergilemiştir.⁴⁷

⁴⁶Von Jawlensky, Erişim Tarihi: 04.03.2012 [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Alexej_Von_Jawlensky](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Alexej_Von_Jawlensky)

⁴⁷Ergin, s.33.

Der Blaue Reiter ressamaları içinde Franz Marc, geleneksel Alman romantizmini ve lirik naturalizme en yakın ruhtu. Paris'te Van Gogh'un resimlerindeki kişisel çözümü kendi ruh acısı ve derin kuşkunun köklerini aradı. Aynı zamanda kendisi ve dünya arasındaki iç uyumu arıyordu, bunu resimlerinde ifade etmeye çalıştı. Bu harmoniyi hayvanların formunda buldu. Hayvan resimlerine getirdiği mistizmle tanınır, çalışmalarına tanrıbilimi ve felsefeyle başlamıştır. Dinsel birlik olmazsa, hiçbir sanatın var olamayacağını iddia etmiştir. 1909 yılında, Kandinsky, Macke ve Jawlensky gibi sanatçılarla tanışması sanatının dönüm noktası olarak sayılmasının yanı sıra, insanı doğayla bütünleştirme konusunda Gauguin'in de büyük etkisi olmuştur. Özellikle de atlar ve geyik. Erken resimlerindeki dalgalanma çok görüldü. Bu Art Nouveau için de hala önemli bir şeydi.⁴⁸

Jawlensky rengin bir nesneyi betimlemek için kullanılmadığını, nesnenin, sanatçının duygularını ve “nesnelerin özünü” ortaya koyan bir renk yapısı için olanak sağladığını anladı. “Olmadan var olan nesnelere yapmak için” renkler, uyumsuzluklar tarafından kesilen bir uyumda birleştirilmelidir. Bu konu, Jawlensky'nin Matisse ile tanıştıktan sonra tanıdığı Fovların amacına tam olarak uygun düşmektedir.⁴⁹

Almanya'dan ayrılarak St. Prex' e yerleşen Jawlensky, dışavurumunu çok sayıda resmettiği, farklı biçimsel çeşitlilikten oluşan portrelerle yansıtmıştır.⁵⁰

⁴⁸Ergin, s.34.

⁴⁹Lionel, s.62.

⁵⁰Ergin, s.34.

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT EXPRESYONİZM

2.1.SOYUT EKSPRESYONİZM'İN TARİHÇESİ

XX. yüzyılın ortalarında ABD merkezli olarak görsel sanatlarda varlık bulan bu akım şiddet, şiirsellik, gizem, gibi duyguları anlatmak için kullanılan yeni bir sanat biçimidir. Soyut Dışavurumcu ressamlar duygularını dilediğince ve özgür bir biçimde anlık olarak tuvallerine aktarıyorlardı. Bu durum iki şekilde meydana çıkar. Birincisi fiziksel hareketlerle tuvale aktarılan eylem (Aktion Painting) ikincisi ise geç soyutlama olarak karşımıza çıkan renk alanı resmi (Colorfield Painting) yani renksel soyutlamadır. Her iki anlatım biçiminde duygusal derinlik ifade edilirken, ifadenin aktarımında renk önemli yer tutar. Boyayı tuval üzerinde istediği gibi özgürce kullanmanın bilinçaltını resme dökülebilmek anlamına geldiğini düşünülür.

“XX. yüzyıl başlarında tüm modern öncü sanat akımlarının ve sanatçıların genel eğilimini oluşturan sanatsal anlatımdaki yeni tavır ve söylemler, biçime ilişkin değişmeler, biçim bozmaları, çarpıtma ve parçalamalar, Sigmund Freud’a göre uygarlıkla gelen bir rahatsızlık duygusunun ürünüdür.”⁵¹

“Batı sanatı, sanatın merkezine nesnel gerçeklik ile özne/suje arasındaki çelişkiyi yerleştirmiştir. İşte 1950’lerin Soyut-Dışavurumcu anlayışı böyle bir dışavurumcu miras üzerine kuruludur.”⁵²

“Kandinsky’de temelleri atılan soyutlama ve Soyut Dışavurumculuk, tarih içinde geçirdiği bir oluşum ve gelişim sürecinden sonra II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerika’da Soyut-Dışavurumculuk olarak etkin biçimde yeniden ortaya çıkar. Soyut dışavurumcu eğilimler akım olarak Avrupa ve Amerika’da farklı başlıklar altında değerlendirilir. Örneğin, Lirik Soyut, Dışavurumculuk, Eylem Resmi (Action Painting), Informel Sanat ve Lekecilik/Taşizm gibi soyut dışavurumcu eğilimler Avrupa ve Amerika gibi iki ana sanat merkezinde ortaya çıktıktan sonra kısa sürede Güney Amerika, Japonya, Türkiye ve diğer ülkelere yayılarak gerçek anlamda uluslararası bir kimlik kazanmıştır.”⁵³

“Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası XX. yüzyıl sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktadır. Bunlardan birincisi, çocukların daha imge oluşturmayı bile

⁵¹ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çeviri: Yıldız Gölünü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 396.

⁵² Halil Akdeniz, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2*, Ankara 2004 s. 27.

⁵³ Akdeniz, s. 27-28.

bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlemde. İkincisi ise, terazinin öteki kefesinde yer alan ve “saf resim”in sorunlarına karşı duyulan entelektüel ilgiydi. Böylece Pollock Action Painting ya da Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcılarından birisi olarak karşılandı.”⁵⁴Sanat çevresinde bu tarz çalışmalar başlangıçta anlamlandırılmasa da, soyut sanat zamanla birçok sanatçının odak noktası olmuştur.

“Hollandalı ressam Mondrian, kübizme ilgi duymadan önce, yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmıştır. Hollanda manzaraları, onun dikey ve yatay unsurları vurgulamaya, böylece elde ettiği iki boyutlu yapının, yine Hollanda manzaralarına özgü derinlik özelliğiyle oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirdi.”⁵⁵

Rus asıllı Kasimir Malevich de kişisellikten arınmış, modern soyut sanatın öncülerinden bir diğeridir. Maddenin hacimselliğinden uzak, başka bir uzay derinliği arayan sanatçı, gizemsel kaygılarını hayal gücüyle destekleyebileceğini düşünmüştür. Süprematizm adını verdiği üslubuyla soyut resimde o günlerin doruğuna erişmiştir. Malevich’in “Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen” ve “Siyah Fon Üstünde Beyaz Dörtgen” adlı yapıtları resim sanatında figüratif olan her şeyin bir yana bırakılıp, yadsınması olmuştur.⁵⁶

1925 ile 1930 yıllarında dünyanın her yanına soyutlamanın çeşitli biçimleri yayılır. Hikâyecilikten uzak, realist anlayışta olmayan ortak bir sanatsal amaçtan, çeşitli esinlemeler ve yönelmeler ortaya çıkar. Ortak bir soyutlama anlayışı yoktur. Ortak bir üslup olmamasına rağmen tüm sanatçılar kendi tarzlarını izlemiş fakat birbirlerinden de devamlı etkilenmişlerdir.

Türk sanatçılarının soyut ve Soyut-Dışavurumculuğa ilgilerinin Batı sanatıyla birbirine yakın olduğu söylenebilir. 1946-50 arasında Türk resminde soyut ve soyut-dışavurumcu eğilimlerin ilk örnekleri, o dönemler Paris’te yaşayan Selim Turan, Nejat Devrim ve Fahrünisa Zeid ile Zeki Faik İzer’in çalışmalarında izlenir. 1950 sonrası Türk resim sanatında ve daha sonraki yıllarda Soyut Dışavurumcu anlayış içinde özgün bir üslup yakalayabilmiş olan sanatçılar Zeki Faik İzer ve Adnan Turanî olmuştur.⁵⁷

1950’den sonra çok çeşitli eğilimler, akımlar, düşünceler yan yana ve hatta iç içe

⁵⁴E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 602, 604.

⁵⁵Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 74.

⁵⁶ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, *Sanatta Soyutlamanın Başlangıcı*, Görsel Yayınlar, (C.IV), İstanbul 1983, s. 662.

⁵⁷ Akdeniz, s. 29.

yer alır. Farklı anlatımlarda, farklı birçok sanat yapıtı üretilir.

2.2. 1945 SONRASINDA AMERİKA'DA SANAT

1945 sonrasında, sanatın uzun yıllar anavatanı olan Avrupa savaş yaralarını sararken, savaş nedeniyle ülkelerinden kaçarak Amerika'ya gelen göçmen sanatçılarca yeni bir sanat oluşumu başlatılacaktı. Gerçekte bu tarihten sonra dünyanın görünümü hayli paradoksal bir durum sergiler. Savaşın en büyük iki galibi dünyayı ikiye ayırmıştır artık. Bir yanda gelecek devrimci ütopyayı düşleyen, büyük bir direniş hareketinden çıkmış olan sosyalist ve komünist kesim, diğer yanda ise özgürlük ülkesi Amerika bulunur. Ancak bu çatışmadan daha ilginç olanı ise, faşizmin baskıcı rejimlerine son vermiş, Nazilerin dünyayı istila ederek ırksal bir kıyıma dönüştürdüğü savaşı bitirmiş insanlığa özgürlük vaat eden Amerika ve Mc Carthy'cilik ve komünist avı ile Japonya'ya yerle bir eden atom bombaları, öte yanda Avrupa'da, özellikle Fransa'da direnişçilerden sonra işbaşına gelen sosyalistlerin tekrar De Gaulle'i başa getirerek Cezayir'e asker çıkarmaları! Bu dengeleri alt üst olmuş dünyada yine savaş nedeniyle göç etmiş olan Frankfurt Okulunun en sıkı Marksist düşünürleri, özellikle Marcuse ve Fransız Varoluşçu Felsefesi bu ülkeye taşınırken, yüzyılın sanatını etkileyecek olan pek çok sanatçı ve beraberinde sanat görüşleri de taşınmış oluyordu. Marcel Duchamp, Andre Breton kadar Grosz, Tanguy, Ernst, Miro ve Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıları doğrudan eğitecek ve etkileyecek olan Hans Hofmann gibi pek çok sanatçı artık burayı vatan seçmişlerdir. Yukarıdaki göç etmiş sanatçıların isimlerini vurgulamaktaki amacım Amerikan sanatını etkileyecek olan sanat anlayışlarının asıl temsilcileri olmaları bakımındandır. Çünkü genel bir görünüm sunmuş olsalar bile Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların arasında farklı kişisel eğilimlerin iki büyük akım tarafından belirlendiğini göreceğiz. Bunlardan biri Dışavurumculuk, diğeri ise Sürrealizm'dir.⁵⁸

Hans Hofmann ise, kendini aşmasını bilen bu mükemmel eğitici sanatçı, post-kübit yöntemler kadar dışavurumsal ifadeyi ve Amerika'da özellikle Pollock'a etki edecek olan Dripping/Damlatmalarıyla Soyut Dışavurumcu Amerikan sanatçılarının pek çoğuna yol göstermiştir. Amerika'da 1945 sonrasında ortaya çıkan yeni sanatsal oluşuma Clement Greenberg tarafından "New York Okulu" ya da birinci kuşak

⁵⁸ 1945 Sonrası Sanat, Erişim Tarihi: 19.05.12

http://www.Felsefeekibi.Com/Sanat/Yazilar/Yazilar_1945sonrasiSanat.Html

Amerikan ressamlarınca gerçekleştirilen Abstract Expressionism/Soyut Dışavurumculuk denmiştir. Özellikle Pollock'un resim yapma yöntemleri ve davranışları nedeniyle onda simgeleşen ancak yine de bütün bu kuşak sanatçıları da kapsayan Action Painting /Eylem Resmi, Harold Rosenberg tarafından kullanılan bir tanım olmuştur. Bu dönemde ulusal-evrensel sanat tartışmalarının yoğun olarak yaşandığını ve Amerikan sanatının içinde figüratif resmin Amerikan gerçekçileri kanalıyla sürdürülmesi ve bunları destekleyen eleştirmen ve yazarlar yanında, özellikle J.J.Sweeney evrensel değerlerle yapılan bir sanatın sözcüsü konumundadır. Soyut Dışavurumculuk akımının, öteden beri sanatın merkezi olarak sayılan Avrupa kaynaklı olması ve sanatçıların da orda gelişmekte olan soyut sanatın NewYork'da bir okulunu yaratmış olmaları bakımından hem evrensel dünya sanatı, hem de yeni Amerikan sanatı olmaya hakkı vardı. Böylelikle neredeyse tümü göçmen olan ve yaşları Pollock hariç kırkını aşmış sanatçılar tarafından Amerika'nın ilk kez ihraç edebileceği sanatı doğmuş oldu. Bu tarihten ve bu akımdan sonra da dünya sanatını etkileyecek pek çok yeni anlayış artık Amerika kaynaklı olacaktır.⁵⁹



Resim 2. 1. W. De Koning, “Kadın” 1950-52

Amerikan Soyut Dışavurumcu Ressamlar arasında bazı farklar bulunur, örneğin grup içinde De Kooning fazla ekspresif/ifadeci olduğu ve figüratif işler yaptığı için, Barnett Newman ise fazla soyut olduğu için grup içinde çatallı bir durum yaratmışlardır.

⁵⁹ 1945 Sonrası Sanat, Erişim Tarihi: 19.05.12

http://www.Felsefeekibi.Com/Sanat/Yazilar/Yazilar_1945sonrasiSanat.Html

Yine de her ikisinin çıkış noktası Picasso'ya dayanır. Hem dışavurumculuğuyla, hem soyutlama ve kübizmiyle Picasso Avrupalı ve Amerikalı o dönem ressamı için hem bir örnek, hem de aşılması gereken biridir. Pollock için onun Guernica'sı örnek olurken, De Kooning için Avignon'lu Kızlar bir çıkış noktası oluyordu. Resimlerine toplumsal eleştiri yüklemek isteyen ve kara mizahın yansımaları olan ürkünç kadın dizisiyle De Kooning kalın, kaba fırça vuruşlarıyla figürlerini bozup, çarpıttığı hatta tümüyle boyasal desenleriyle müdahale ederek abartılı bir ürkünçlüğe dönüştürdüğü resimleriyle grubun en figüratif ve en ifadeci sanatçısıdır.⁶⁰

Türkiye'den göç etmiş biri olarak Arshille Gorky, Sürrealistlerle kendi arasındaki bağı daha önceden Amerika'ya gelmiş ve sanat piyasasında aranan bir kişi olan Miro yoluyla kurmuştur. Çünkü Sürrealizmin büyük isimleri olan Magritte, Dali, Delvaux, Ernst gibilerinin figüratif çalışmaları yanında Tanguy ve Miro gibi soyut sürrealistlerin çalışmaları Amerikan Soyut Dışavurumcularını daha derinden etkilemiştir. Bu etkiye bir yandan kaligrafî, diğer yandan Jung'un ruhbilimsel çözümlenmeleri eklenmektedir. Bu kuşak sanatçıları hem soyut, hem ekspresif sürrealist görünülerinin çifte/düalist yapısı Jung sözlüğünden edinilmiştir. Ayrıca Uzakdoğu düşünülerinden de etkilenen bu sanatçılar bir tür méditatif eylem olarak ele aldıkları resimlerinde bedensel /tinsel ilişkilerinin yansımalarını kaligrafik motifleriyle ya da jestüel resimleriyle aktarmaktaydılar. Anlık karar ve dönüşümlere dayanan bir yaratım süreciyle ilişkili olan lirik soyut eğilimdir. Doğaya alternatif yeni bir düzen peşinde olan ressamı için II. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan bu süreç, sanatçıların yeni bir "güzellik" keşfetme hayallerine işaret eder. Ressamı, renklere yüklediğimiz anlamları özgürlüğüne kavuşturur, biçimler arasında armonik bir ilişki kurmak ister. Kimi zaman tekne, kuş, deniz, fırtına gibi görünümüleri soyutlar kimi zamandatuval yüzeyinde yeni bir imge keşfetmeye girişir.⁶¹

Sanatçı izleyicisini duygularıyla sezdiği ama asla emin olamadığı bir gerçekliğe çağırır. Fakat önemli olan şey, resim yapmaktır. Ressam; renk, biçim, jest ve ifadeyle sonuçlarını önceden kestiremediği bir oyun oynamaktadır. Yeri geldiğinde lirik bir coşkuyla resmin yüzeyine dokunur, kompozisyonun oluşum evresini adım adım

⁶⁰ 1945 Sonrası Sanat, Erişim Tarihi: 19.05.12,

http://www.Felsefeekibi.Com/Sanat/Yazilar/Yazilar_1945sonrasiSanat.Html

⁶¹ Sevgi İşgören, *Resimsel Soyutlamada Kurgu Farklılıkları ve Geometrik Oluşumlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli 2007, s.79.

izlememize yardımcı olur yeri geldiğinde de kesik, aralıklı ve dinamik sürüşlerle resim yaparken resmini keşfeder. Yoğun duyguların yönlendirici olduğu bu tip bir resimde, rastlantı eseri keşfedilen değerler de resmin oluşumuna katkıda bulunur. Parçalardan oluşturulan bir kompozisyon yerine, bütüncül bir kompozisyon anlayışı vardır. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkar.⁶² Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınır, yapıt bir düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulur. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler gibidir. Uygulanan bu yöntemle, resim yapma süreci önem taşır.⁶³

2.2.1. Jestüel Soyutlama (Action Painting-Gestural Abstraction)

Hareketli Soyut ve Eylem Resmi gibi isimlerle de anılan bu anlayışın başlıca sanatçıları Jackson Pollock, Willem De Kooning, Tworckow ve Franz Kline'dir. Pollock'un öncüsü olduğu bu anlayış kaynağını büyük ölçüde Sürrealizm akımının otomatizm kavramından almıştır.⁶⁴

Resmin oluşum süreci ve bu sürecin kaydının önemli olduğu Jestüel Soyutlamada, sanatçı herhangi bir taslak olmaksızın içgüdüsel ve anlık duygularla tuval yüzeyini bedeninin bütün hareketlerini kaydettiği bir alan olarak kullanıyordu.⁶⁵

1930'lu yıllarda Meksika duvar ressamlarından Siqueros, Rivera ve Orozco'nun simgeci ve dışavurumcu büyük duvar resimlerinden etkilenen Pollock -ki bu etkilenme resimlerin sosyal içerikli konularından çok totem imajları üzerinden olmuştur- 1940'lı yıllarda Carl Gustav Jung'un bilinçaltı teorileri ve ilkel sanat ve mitlerinin etkisinde kalmıştır.⁶⁶

⁶²İşgören, s.79.

⁶³*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt 3), YEM Yayınları, İstanbul 1997, s.1688.

⁶⁴ Zeynep Bingöl Çiftçi, *Soyut Dışavurumculuk'un Sorunsalı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s.20.

⁶⁵Çiftçi, s.20.

⁶⁶Çiftçi, s.21.



Resim 2. 2. Hans Namuth, Jackson Pollock Atölyesinde, 1950.

XX. yüzyılın ortalarında Pollock'un sadece elini ve parmaklarını değil kollarını ve vücudunu da kullanarak gerçekleştirdiği boya akıtmaları (drip painting ya da dripping) dansın fiziksel enerjisini taşır. Yere yayılmış bez üzerinde gerçekleştirdiği boya akıtmaları zaman içinde 'all over' bir hal almış ve sanatçının dolaysızca bilinçaltını dışa vurduğu, klasik form, kompozisyon ve derinlik ilkelerini tamamen terk ettiği bir duruma düşmüştür.⁶⁷

Taşizm, 1940 yıllarda ABD'de gelişen soyut dışavurumcu resim ışığında *Tobey*'in sanatı daha iyi anlaşılabilir ve kendine yeni bir çerçeve bulmuştur. *Tobey*'in resimlerinde kütleli bir mekan ve atmosfer vurgusu, ışık ve yüzey titreşimi egemendir. *Tobey* biçim yalınlığı kadar renk yalınlığını da amaçladığından resimlerinde canlı renklere yer vermiştir.⁶⁸

⁶⁷Çiftçi, s.22.

⁶⁸*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*,(Cilt 3), YEM Yayınları, İstanbul 1997, s.1797.



Resim 2. 3. Mark Tobey, “Gece töreni II”, 1971, siyah karton üzerine tempera, 33 X 46cm

Tobey'den daha güçlü olarak lekeci eserler vermiş olan Amerikalı *Jackson Pollock* 1940'tan itibaren de soyut çalımsalar yapmıştır. Onun leke düzenli eserleri boya akan fırçasından yere yayılmış olan renklerin tuvalin yüzüne sıçratılmasından doğar. Resimleri büyük boyutlardadır.⁶⁹

Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeyesermiş, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırıcı biçimler elde etmiştir. Lekeci anlayış ilk olarak Amerika'da *Mark Tobey*'de görülmüştür. O, renkli unsurları bir merkeze bağlamadan tuvalin bütün yüzeyine yayarak, resmin akısını süratlendiren çalışmalarıyla Avrupa resminden ayrılıyordu. Çinli bir sanatçıyla tanıştı ve ondan Doğu Asya fırça kullanma tekniğini öğrendi. *Tobey*'in beyaz yazı olarak adlandırdığı bu üslubu, *Pollock*'unkine sadece yüzeysel bir benzerlik gösterir.⁷⁰

Mark Tobey koyu renk üstüne beyazla yaptığı ritmik, soyut kaligrafik imgelerle tanınan ressam olma özelliğini taşır. Chicago Sanat Enstitüsü'nde okumuştur. Bir süre New York kentinde moda ve portre ressamı olarak çalışmıştır. 1918'de evrenselci doğu dini Bahailiği benimsedikten sonra Doğu tinselliğine ilgi duymuştur. 1930'lu yıllarda Uzakdoğu sanatıyla ilgilenmeye başlar (lavi ve hat). 1934'te Uzakdoğu'ya bir gezi yapar. Bir ay Kyoto'daki bir Zen manastırında yaşadı; Şanghai'da Çinli kaligraflarla çalıştı. Bu deneyim üslubunun olgunlaşmasına yardımcı oldu. Yapıtlarındaki ilk kaligrafik imgeler karmaşık fırça vuruşları halinde ortaya çıktı ("Broadway", 1936).

⁶⁹Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s.625.

⁷⁰Mark Tobey, Erişim Tarihi:05.03.2012, [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Mark_Tobey](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Mark_Tobey)

Kısa sürede "beyaz yazılar" yapıtlarındaki betimsel öğelerin yerini alır. Amerikan ölçütlerine göre küçük boyutlu yapıtlar üreten Tobey suluboya, tempera ve pastel kullanımında ulaştığı incelik ve yetkinlikle çağdaşlarından ayrılır. İlk "beyaz yazılar"dan ("white writing") başlayarak (*Broadway Norm*, 1935) figüratif olmayan ve aynı zamanda doğal biçimlerle az çok belirgin bir benzerlik gösteren resmi, gergin bir uzam (*Meditative Series*, 1954) ortaya koyan ve iç dünyayla evren arasındaki algılanabilir ilişkileri dile getiren (*Sagittarius Red*, 1963, Basel Müzesi) çizgi ve gösterge karışımından oluşur.⁷¹

Her birinin Avrupa resminin genel boyutları dikkate alındığında devasa tuvaleri ve bu nedenle de ancak sehpa dışı, çoğunlukla yerde çalışmaları kendilerini resmin içinde gibi hissetmelerine olanak verir. Bir hareket/eylem alanı olan resmin üzerinde geziniyorlar, ya da büyük hareketlerle bir tür dans hareketleriyle resmi gerçekleştirirler. Beden hareketlerinin kolaylıkla izlenebildiği bu resimler Zen budizminin zaman kavramıyla ilişkisidir. O nedenle de düzeltilmeksizin olduğu gibi bırakılan, rastlantı sonucu oluşan fırça ve boya izleri olduğu gibi tuval üzerinde gözlenebiliyordu. Boya dökmeler, fırlatmalar, uzaktan atmalar, püskürtmeler kadar, kaba badana fırçalarıyla geniş yüzeyleri boyamaları, aynı biçimde desenleriyle alt alanlara ya da figürlere müdahaleleri, yakın plan kaligrafik öğeler bütün bu yeni bir resim yapma yöntemi ve teknikleri merkezi kompozisyona odaklı geleneksel resmin kenar çizgileriyle sınırlanmış geleneğini alt üst etmekteydi. Bu resimler tuvalin sınırlı yüzeyine de müdahale ediyor ve yeni kadrajlamalar ortaya koyuyor. Büyütülmüş ve bu yüzden kesilmiş gibi görünen Still ya da Kline'in çalışmaları, Pollock'taki gibi tuvalin dışında devam ettiği varsayılan mekanın iması, Newman'ın sonsuz ve tuvalin sınırlarını aşan tek renk alanları, De Kooning'in tuvale sıkışmış ve neredeyse mekanın dar geldiği hissini yansıtan figürleri gibi örnekler sınırlı mekan, merkezi, kapalı kompozisyon fikrini yadsıyordu. Örneğin Hofmann'ın drippingleri, Picasso'nun Guernica çizimleri, kum üzerine çizimler yapan Kızılderililer kadar Meksika duvar ressamı, özellikle Siqueiros'dan esinlenen Pollock, resmin altüst, sol-sağ gibi önceden belirlenen kurallarını da yıkmıştır. Çoğunluk gibi hamur boyayla resim yüzeyinde kalın tabakalar kadar, drippinglerinde akıcı boyalar da kullanmaktadır. Resminin üzerinde Pollock kendi hareketinin/eyleminin izini çıkarıyordu her bir hareketi resim yüzeyinde

⁷¹ Mark Tobey, Erişim Tarihi:05.03.2012, [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Mark_Tobey](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Mark_Tobey)

yansıtılıyordu. Oldukça yorucu bir çalışma ressamın hesaplamadığı, önceden planlamadığı anlık yaratıya ve rastlantısal sonuçlara olanak veriyordu. Yine de aralarında genel yaklaşımlar olduğu kadar örneğin büyük boyutlu, kalın fırçalar kullanarak geleneksel kompozisyon fikrini dışlayarak yaptıkları çalışmalarda kaligraficiler, renk alanı ressamları, jestüelciler, lekeçiler gibi bazı ayrımlar yapmamız da mümkündür. Örneğin Rothko'nun yumuşak geçişlerle oluşturduğu geniş renk alanları yanında Newman'ın tek renkli ve dikine şeritlerle kestiği resimleri veya Reinhardt'ın saydam-mat ilişkileriyle koyu resimleri daha aşkın bir tinselliği çağrıştırdığı gibi daha sonra kuşağın geçiş sanatçıları olarak serinkanlı bir soyut dışavurumculuk olarak değerlendirilebilir. Gerek Newman, gerekse Reinhardt'ın yalın yüzeyleri ve geniş renk alanlarını sevmeleri bakımından diğerleriyle aralarında ciddi farklar oluştururlar. Bu sanatçılara belki Picasso'nun dramatik, ekspresif ve soyutlamacı resimleri yerine, Matisse'in geniş renk alanları ve yüzeyi seven, ince boya katmanlı çarpıcı ve canlı renklerle yaptığı resimleri etkilidir. Hatta ifadeyi doğrudan rengin kendisine yüklemeleriyle bile Matisse ile yakınlık kurarlar. Matisse hiç kuşkusuz Amerikan sanatçılarının ilk kuşağının bazı sanatçıları olduğu kadar, bir sonraki Ressamca Soyutlamacılar ya da Renk Alanı Ressamları denilen kuşağı da etkileyecektir, hatta Pop sanat içinde de doğrudan etkisini gösteren bir örnekte verilebilir; Wesselman'ın "Büyük Amerikan Çıplak"ında olduğu gibi.⁷²

“De Kooning’in New York’lu Soyut Dışavurumcularla ilişkisi vardır. Bu sanatçılar tuvalin üstüne dökülen ya da akıtılan boyayla yapılmış kendiliğinden ve ‘hareketli’ soyutun önemini vurgularlar. Ancak De Kooning grubun pek çok üyesinin tersine kendini salt soyutla kısıtlamamıştır. En çok ilgilendiği konu insan, özellikle kadın figürü olmuştur.”⁷³

“Kline’ın, önde gelen temsilcilerinden biri olduğu Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile ilişkisi, yapıtlarındaki enerjik ancak yalın fırça vuruşlarının kendiliğindenci tavrında ortaya çıkar. Sanatçı Doğu kaligrafisinden etkilenmiş ve doğal olarak renk kullanımını siyah, beyaz ve griyle sınırlamış; ancak 1959’da resimlerine

⁷² 1945 Sonrası Sanat, Erişim Tarihi: 19.05.12

http://www.Felsefeekibi.Com/Sanat/Yazilar/Yazilar_1945sonrasiSanat.Html

⁷³ Adam, Butler, Claire Van, Cleave, Susan Stirling, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*,(Çev. Mine Haydaroglu), Yem Yayınevi, İstanbul 1997, s.256.

canlı renklerde katmaya başlamıştır.”⁷⁴

Action Painting terimi, ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından 1952 yılında kullanıldı. Terim, kullanımının ardından New York Okulu eleştirmenlerinin estetik perspektifinin yönünü değiştirici bir etkide bulundu. Jackson Pollock, Willem De Kooning gibi Soyut Dışavurumcular resim hakkındaki görüşlerini açık bir biçimde dile getirmeye başladılar ve Clement Greenberg gibi eleştirmenlerden destek gördüler. Greenberg, action painting sanatçılarının çalışmalarını onların varoluşsal mücadelesi olarak değerlendirir.

Jestüel Soyutlama anlayışı 1960'lara doğru, Renk Alanı resminin yaygınlaşmasıyla hem etkisini yitirmiş hem de aklın denetiminden uzak duruşu yüzünden eleştirilere hedef olmuştur.

2.2.2. Renk Alanı Resmi (Color field Painting)

Renksel Soyutlama olarak da adlandırılan ikinci anlayış ise 1947–1953 yılları arasında en olgun dönemini yaşar. Başlıca sanatçıları Barnett Newman, Ad Reinhardt ve Mark Rothko'dur.⁷⁵

Ad Reinhardt ve Barnett Newman'ın öncüsü olduğu renk alanı resmi, düşüncenin psişik enerjisini taşır. Eylem resminde bir ritüeli andıran beden hareketlerinin kullanımıyla boyanın tuval yüzeyine uygulanması önemliyken, renk alanı resminde rengin gözde bıraktığı etki, tuvalin sükûneti ve bütünlüğü önem kazanır. Rastlantıya yer vermeksizin önceden tasarlanan bu yapıtların ortak özellikleri yalınlıkları ve tek renkli (monokrom) olmalarıdır.⁷⁶

“Reinhardt, sanatı en temel özüne indirger. ABD’ de Soyut Dışavurumcuların yoldaşı olan sanatçı, en saf iletiyi verebilmek için tüm gerçekçi ve imgeci öğelerden vazgeçmişti. Bir kuramcı ve eğitmen de olan Reinhardt “Sanat, sanat olarak sanattır, başka şeyler de başka şey. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir,” diyerek sanatın yaşamdan tümüyle ayrılması gerektiğini savunur.”⁷⁷

Rotkonun resimlerinde “Tuvalin üstünde dikdörtgen renk alanları yüzüyor. Kenarlarındaki bulanık renk kütlelerine sisli ve büyümlü bir titreşim veriyor. Resmi kaplayan göksel bir ışık, biçimin gerilimi ile renklerin karşıtlığını yok ederek bir iç

⁷⁴Butler, s. 253.

⁷⁵ Çiftçi, s.23.

⁷⁶ Çiftçi, s.23.

⁷⁷ Butler, s.381.

parıldama sağlıyor. Sınırlı olmalarına karşın dipten gelen çağrışımlarla dolu olan Rothko'nun resimleri uzun ve zorlu bir meditasyon içerirmiş gibi, yakıcı gerçekler taşıdıkları duygusu verir. Kendi kendini eğiten sanatçı çoğunlukla dev boyutlarda çalışmıştır. İzleyiciye toplu bir renk deneyimi yaşatma isteğini 'Ben büyük resimler yaparım, çünkü izleyiciyle sıkı bir ilişki yaratmak istiyorum. Büyük bir resimde anında alışveriş başlar; resim sizi içine çeker' sözleriyle ifade eden Rothko, Soyut Dışavurumculuğun önde gelen üyelerindendir. Figür içermeyen tuvaleri bu akımın gerçek ruhunu, yani insan ruhunun anlaşılabilir gizemlerine en uç yanıtı çağırır.⁷⁸

Daha sonraları "Ard Ressamca Soyutlama" adıyla anılan anlayış, Avrupa'da Lirik Soyutlama adıyla anılmıştır.

Resimde lirizm, içsel bir görüntünün dışavurumudur. Bu dışavurumda sanatçı dilediğinde özgürdür, bu özgürlüğü ifade ederken de dilediği malzemeyi araç olarak kullanır. Sanatçının gözünde boyalar, fırçalar, tuvaler sadece birer araç olurlar. Sadece malzemede değil, konu ve teknik bakımından da oldukça özgürdür sanatçı. İç dünyasında ne varsa onu ifade eder. Bazen de doğadan esinlenir, bir çiçek, bir kadın, bir erkek, sanatçı için bir çıkış noktası olabilir. İzleyicinin gözünde varlık gerekçesini kendi içinde oluşturan bu resimler, kendinden başka anlamlar da kazanabilir.⁷⁹

Modernizm, aydınlanma felsefesiyle belirginliğe ulaşır. Aydınlanma, Kant'ın tanımıyla "İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile dönmüştü; bunun nedeni de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. " Sapere aude"! Aklını kendin kullanma cesaretini göster. Bu düşüncenin çıkış yeri tabii ki Descartes'tir. Ona göre insan zihninde doğuştan düşünceler bulunduğunu, iyi yönetilen zihnin kesin, genel geçer bilgiye ulaşabileceği görüşündedir. Başlangıçta, geçici olarak bütün bilgilerinin doğruluğundan kuşku duyar. (Metodik şüpheli yöntemi) O, aklın basit ve mutlak doğrulardan hareket ettiğinde, kendisinden kuşku duyulmayan bilgilere adım adım ulaşabileceğini göstermeye çalışır. "Düşünüyorum, o halde varım" (cogito ergo sum) yargısına, bu yöntemine dayalı akıl

⁷⁸Butler, s.400.

⁷⁹ Serpil Akdağlı, *1950 Sonrası Soyut Sanat*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2007, s.32.

yürütmesiyle ulaşır.⁸⁰

Modernite sürecinin oluşumu, Descartes'in çıkış noktasını oluşturduğu, Kant'ın aydınlanma fikriyle hazırlanmıştır. Modernizmin tarihsel bir yenilik olması, 1789 Fransız İhtilali sonrası varılan bir sonuçtur. Bu işi en ileri noktalara taşıyan kuşkusuz Batı uygarlığı olmuştur. Aydınlanmanın manası özeleştirelidir ve buradan hareketle modernizmi besleyen ve gerçekleştiren özeleştiri yapma durumudur. Ancak etkin bir özeleştiriyle varlığımızı tanımlayabileceğimiz fikrinden hareketle, her disiplinin kendi oluşum sürecini, anlamını ve tanımlamasını yapması özeleştirel yaklaşımla mümkündür. Bu durum ancak aklın yardımıyla olabilecekti ve onu doğru kullanma yöntemiyle, doğru ve yetkin sonuçlara gidilebilirdi.⁸¹

Her disiplin “kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemek zorundadır. Elbette böyle yapmakla her disiplin kendi yetki alanını daraltmış olacak, ama aynı zamanda bu alana daha emin bir biçimde sahip olacaktır” Bu bağlamda her disiplinin doğasına özgü şeylerin bütününe karşılık kendine ait yetki sınırları da belirlenecekti. Özeleştiri işiyle disiplinlerin (resim, heykel vs) etkileşimlerinden dolayı alınabilecekler disiplinlerden arındırılmaya başlayacak, böylece disiplinler Greenberg'in tanımıyla ‘saflaştırılacak’ ve bu ‘saflıkta’ kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarını bulacaktır.⁸²

‘Resim sanatının daha basite indirgenemeyen iki temel geleneği ya da normu; yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması olgusuyla, modernist resmi aynı sınırlılıkları açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gören Greenberg, üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Monet'in resimlerini ilk modernist resimler olduğunu söyler. Monet'i izleyen izlenimcilerin, zemini boyamayı ve resim cilalamayı reddettiklerini; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmadığına; Cezanne çizimi ve deseni tualin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği feda ettiğini vurgulamıştır.⁸³ “Monet'nin 1920'ler de yaşamının son döneminde yaptığı büyük tablolar Renk Alanı Resmi'nin ilk habercileri olarak değerlendirilebilir.”⁸⁴

⁸⁰ Medine Irak, *Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuk'un Anlamı ve Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s.77.

⁸¹ Irak, s.78.

⁸² Irak, s.78.

⁸³ Irak, s.79.

⁸⁴ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt II) Yem Yayınevi, İstanbul 1997. s.1547.

Bu durumda resim sanatının kendisini modernizm mentalitesinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yüzeyselliği oldu. Bu sanata (resme) özgü olan tek şey yüzeysellikti ve bu yüzeysellik, iki boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek unsurdu. Bu sebeple modernist resim, her şeyden çok bu yüzeyselliğe yönelmiş, yoğunlaşmıştır. Massaccio'un kilise duvarına yaptığı aziz resminin üç boyutlu görünümü hayretler uyandırır da özeleştirisini yapma yolunda ondan çok önce Giotto, iki boyutluluğa ulaşmış ve günümüzün tanımıyla zamanının modernist resmini yapmıştı. Bu örnek, zamanımızda gösteriyor ki her dönemin geçmişine bakarak kendi döneminde, döneminin canlılığını, nefesini de içerisinde barındırma fikri modernizm fikrini netleştirebiliyor. Bu yaklaşımla modernist resim tanımlamasına ulaşabilirdik; çünkü özeleştiri işi birazda farkında olmakla başlamıştı. “Resmi farklılaştıran, özünü açıklayan iki boyutlu olmasıydı. Burada sözü edilen iki boyutluluk nesnelere de sınırlıyordu belki, ama burada netleşmesi gereken modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi değil, üç boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmemesi durumuydu.⁸⁵ Dolayısıyla “tüm tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dahil) üç boyutlu mekanda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren şey bu tür mekanın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün ya da bir fincanın eksik bir silüeti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekânı resim sanatının bağımsızlığı olan iki boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç boyutluluk heykel sanatı alanındadır ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini betimsel ya da “edebi” olanı dışlamak için değil, yukarıda anlatılan çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır”⁸⁶

Modernist resmin heykel sanatından farklılığı noktasında yürüttüğü direniş içinde geleneksel temaları sürdürdüğünü ve üç boyutluluğa direnişin modernizmin ortaya çıkışından çok daha önce başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Resim sanatı heykele çok şey borçludur. Massaccio duvar resmi buna örnektir. David'in 19.yy'da üç boyutlu resmi canlandırmaya çalışması, resim sanatını, renk üzerine yapılan vurgunun neden olduğu dekoratif yüzeyselleşmeden kurtarmak içindir. Buna bağlı olarak David'in en iyi resimlerinin, çoğunlukla portrelerinin gücü, çoğunlukla başka şeylerin yanında renge

⁸⁵Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s.358.

⁸⁶Batur, s. 358.

dayanmaktadır. David'in öğrencisi Ingres, hocasına göre tutarlı davranıp rengi geri plana atmış gibi görünse de aslında resimleri, Greenberg'in tanımıyla Batı'da 16.yy dan beri sofistike bir sanatçının yaptığı en yassı, en az üç boyutlu resimler arasındaydı. 19.yy'ın ortalarına gelindiğinde, resimdeki bütün tutkulu eğilimler (farklılıklarına rağmen) üç boyutluluğa karşı birleşecek, bu yöndeki eğilimler modernizm ışığında daha ileriye daha bilinçli olarak götürülecekti. Manet ve izlenimcilerle birlikte sorun "çizime karşı renk" olmaktan çıkıp, dokunsal çağrışımlarla revize edilmiş ya da değiştirilmiş görsel yaşantıya karşı, katıksız görsel yaşantı sorunu halini almıştır. İzlenimcilerin gölgelemeye, modellemeye ve üç boyutlu olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adınadır. Cezanne ve ondan sonra da kübistlerin izlenimciliğe karşı gösterdikleri tepki ise, David'in Fragonard'a karşı üç boyutluluk adına gösterdiği tepkiye benziyordu.⁸⁷

"Ne var ki bir kez daha, tıpkı David ve Ingres'in tepkisinin öncekilerden daha da az üç boyutlu resimlerde doruğuna varması gibi, kübist karşı devrimi de, Batı sanatının Fransız ressam Cimabue'den beri gördüğü en yüzeysel resim türüyle sonuçlandı, o kadar yüzeysel ki, bu resimlerin tanınabilir imgeler içermesi neredeyse mümkün değildi."⁸⁸

Resim sanatının diğer normları titizlikle incelense de yüzeysellik kadar ön planla çıkmamışlardır. Resmin dış biçimi ya da çerçevesiyle ilgili normun birbirini izleyen durumlarla resmin bitirilmesi, boyanın dokusu, değer ve renk kontrastıyla ilgili normlar... Tüm bunlarda üstlenilen riskler resmin sorgusunu derinleştiriyor, belki de bu normların etkisiyle de soyut sanat ve beraberinde kavramsal olana gidiyorduk. Tüm bu normlar resmi sınırlayabiliyordu. Elbette bu duruma etkin bir disiplin yöntemiyle ulaşılabiliyordu. Nitekim sözü edilen normların doğurduğu sınırlılıkların sonucudur ki soyut bir resimde keyfiliğe düşmek şöyle dursun, zaman geçtikçe daha disiplinli, uzlaşımara fazlaca bağlılık olduğunu gözleyebiliriz.⁸⁹

Böylesine bir disiplinliğe sahip resmin tıpkı ustaların, geleneğin yetkinliğinde, tavrında meydana getirildiğini söylerken bu tarz resmin aslında bir derece de geleneksel olduğunu fark ederiz. Bu duruma örnek olarak, giderek daha denetimli ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit soyut ekspresyonizm yoluyla, renk alanı resmi içerisinde son

⁸⁷ Irak, s.80.

⁸⁸Batur, s.359.

⁸⁹ Irak, s.85.

derece seçkin bir geometrik soyutlamaya yani aslında sistematik bir görünüşe geçiş yapan Reinhardt'ın resmi gösterilebilir. Dinsel olgunun etkisiyle değişmesi, yıkılması zor düzenin, buna bağlı olarak sarsılmaz bir simetrisinin hakim olduğunu, 1960 dan öldüğü yıl olan 1967'e kadar, sadece hep aynı boyutta tuallere çalışarak birbirinden zorlukla ayırt edilebilen iki kırmızı renk tabakası bir haç biçiminde kesişerek, tual yüzeyini dört ayrı parçaya böldüğü (Resim 6) bu ve benzeri yapıtlarıyla beraberinde geometrisinin sabit yasaları bir kez daha gözler önüne sermiştir.

Görülen o ki geometri, matematik çok net bir şekilde gözler önündeydi ve eski ustaların daha çok resmi oluştururken kullanma durumu şimdi kavramsal olarak da yüzeydeydi. Her yönüyle içinde barındırdığı disiplinle ve mutlaklıkla matematik resimde yüzeyselliğe ulaştırabilecek önemli bir alandı.⁹⁰

Şimdi buradan hareketle soyut dışavurumculuğun kapsamını da anlatmaya çalıştığımız, akılcı bir yöntemle 'modernist resim' tanımlamasına bizi götüren öğeler ki bunları tekrar edersek ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışı, yer alır. Greenberg'in tanımından hareketle "sanat toplumsal, siyasal ve ekonomik gerçekleri değil, kendi biçimsel güçlerini irdelemeli, doğrudan sanatsal malzemeden ve mekan, yüzey, biçim ve renklerin düzenlenmesinden esinlenmeliydi" sözünün özümsemesinin sonucuyla da Reinhardt'ın resmi için modernist bir resimdir diyebiliriz.⁹¹

Reinhardt; "Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan değildir." savıyla sanatın özeleştirisini yapmış, nasıl yetkinliğe ulaşabileceğini göstermiştir. Bu doğrultuda "Reinhardt süreç, anlam, kimlik, farklılık, bildiri, evrimleşme, tarih, yazgı, onur, öz, mantık, ahlak ve vicdan bilincini modern sanatın konusu olarak görmüştür. 'Özel, olumsuz, mutlak ve zamansız' olarak tanımladığı güzel sanatların ilk kuralı 'çok, daha az' iken ardından gelen altı kuralı da şu şekilde sıralamıştır: Gerçekçilik ya da varoluşçuluk'un olmaması, izlenimciliğin olmaması, dışavurumculuğun ya da gerçeküstücülüğün olmaması, yapımcılığın, heykelin, resmin ya da grafik sanatların olmaması, göz aldatımının, iç dekorasyonun ya da mimarlığın olmaması." Sanatçı, bu

⁹⁰ Irak, s.82.

⁹¹ Irak, s.83.

kurallara ulaşabilmek için 12 teknik kural ileri sürmüştür. Bunlar: doku, fırça izi ya da kaligrafi, taslak ya da çizim, biçim, tasarım, renk, ışık, mekan, zaman, boyut ya da ölçek, hareket, nesne, konu, madde, simge, imge ya da gösterge kullanılmamasıdır”⁹² Reinhardt’ın bu kurallarının belki sadece bir kısmı Doğu sanatına dayandırılabilir. Sanatçı Doğu sanatı üzerinde uzun zaman çalışmış ve bu konuyla ilgili sözleri onun amacını açıkça ortaya koyar nitelik taşımaktadır: “Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiç bir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor.”⁹³

Önemli olan boşluk, anlamsızlık, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik. Sahipsiz ve tinsel; boş ve olağanüstü yapıda, akılcı bir kafaya sahip sanatçı, yalnız sanatçı olarak var; simetri ve düzenlilik önem taşıyor; değişmeyen ‘insan öz’ünden, sonsuz üstün ilke’den, eskimeyen evrensel formül’den başka bir şey düşünmüyor sanat”⁹⁴ Buna bağlı olarak Ad Reinhardt 12 kuralı ışığında giderek nesnelere temsiline gerçekten yer vermemiş, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakalarından oluşturduğu alanları (color field painting) kesiştirerek, tuval yüzeyinde oluşturduğu geometrik parçaları, tuvalin kendi geometrik yapısıyla da destekleyen yalın ve etkili resimlerle bir anlamda sanatın sonunu ima etmiştir.⁹⁵

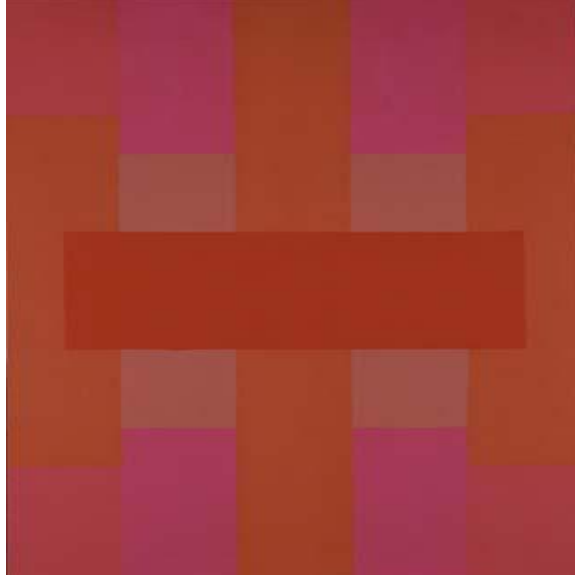
Resim 4: sanatın sonunu betimler nitelikteki yaklaşımı ile özeleştiriyeye başlamış, böylece Reinhardt resmi bilinçli olarak resmin özü sorununda son noktaya getirmişti. Bu kaçınılmaz olandı yani sınırlılıklar bizi buraya getirmiş, öze indirgemişti. Bu durum belki sondu; ancak bu modernist resmin yöneldiği yüzeysellikte, Greenberg’in tanımıyla hiçbir mutlak yüzeysellik olmaması fikrinden hareketle resim düzlemine duyarlılığın artması artık üç boyutlu yanılsamaya izin vermeyebilir, ama optik yanılsamayı verebilirdi ve vermeliydi sonucu çıkıyor.

⁹² Ad-Reinhardt, Erişim Tarihi: 17.05.12, [Http://www.Poetikhars.Com/Madde/Ad-Reinhardt](http://www.Poetikhars.Com/Madde/Ad-Reinhardt)

⁹³ Irak,s.83.

⁹⁴Nobert Lython, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.244.

⁹⁵ Irak, s.84.

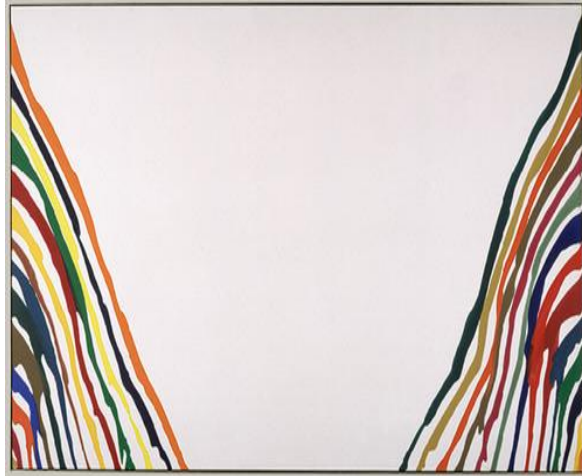


Resim 2. 4. Ad Reinhardt, “ Kırmızı Soyut” tual üzerine yağlı boya, Yale Univerity Art Gallery

Nitekim bu sonuçta Greenberg’in soyut dışavurumculuktan sonra ilan ettiği resim planından hareketle modernist resmin odağına oturduğu, Morris Louis resminin bir yönüyle modernist resim yaparı belki de bu yanılsama olgusunun olabilirliği durumuydu. Kısacası Morris Louis (ki parantez içinde Keneth Noland ve Olitsky de övülmüştür.) Greenberg’e göre modernist resim yapıyordu. Bu yargıya modern resme hala egemen olan kübizmin merkezci kompozisyonuna karşı yaygın ve geniş kompozisyonu kastetmesi sonucuyla vardığımızı söyleyebiliriz. Bu bağlamda düzene sokulmamış renk alanları, derinlik yanılsamasına yol açmayacak tarzda dengeleniyor ve resim, kenarlarıyla açık bir biçimde ilişkisi olduğu görülen çizgilerle belirgin parçalara bölünüyordu. Nobert Lython’un tanımlamasıyla “...Morris Louis akrilik boyanın son zamanlarda geliştirilen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başlamıştır. Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanmış, boyanın nüfuz etmesini sağlayarak tualle dokusal bir bütün haline gelmesine çalışmıştır. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan yapıtları “Çubuklar” olarak bilinmektedir. Çubuklar, insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken, geniş tualler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği yapıtların ‘açılmış biçimlerinin köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan bir manzarayı akla getirirken hem aşağıya bakan bir o kadar da gökyüzüne açılan, ağlayan ve aynı zamanda sevinen insanın tezatlı içyapısı olabileceğini düşündürmektedir. Resmin fonu diye kabul edebileceğimiz en büyük parçası olan ve boşluk hissi uyandıran

biçim, yanlardan akan veya yükselen çubukların ritmine karşılık denge sağlarken aynı zamanda bir gerilim yaratmaktadır. Pollock resminde biçimlerin eylem sonucu hareketi devam ederken, Morris Louis'te bu durum kendiliğindenlik göstermektedir.”⁹⁶

Greenberge'in tanımıyla temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereğiydi. Resmin özeleştirisi ışığında görülen o ki 'soyut dışavurumun şatafatından sonra sanata gerekli olan şeyin açıklık' fikri yerine oturuyordu. Bu anlamda modernist resmin kapsamında Morris Louis resminde tanık olduğumuz optik yanılsamanın yarattığı yüzeyselliğe Mark Rothko ve Bernarh Newman'ın çalışmalarında tanık olduğumuzu söylerken, yalnız bu durum kendi içinde modernizmin ilkesine uygun olarak sadece yüzeysellikte kalmıyor duyguyu da yükleniyordu.⁹⁷



Resim 2. 5. Morris Louis “Çubuklar” tual üzerine akrilik, 260.4x 449.6cm,

Renk alanı akılcı bir yaklaşımın yüzeye yansıtılmış haliydi. Bu haliyle action painting (eylem resmi) den ayrıldığını söyleyebiliriz. Eylem resminde böylesine bir efor söz konusu değil, aksine bilincin, düşünebilme durumunun, arka plana atılma amacı güdülmüş dolayısıyla sürrealist yaklaşımın asli normları onlara çok uygun gelmişti. Şimdi burada söz konusu olan aklın kullanımıyla gerçekleştirilen Still'in resimlerine tanık olunur.⁹⁸

Still, Batı Avrupa'nın çöküşünün kısır sonuçları olarak niteleyip reddetmiş, görünür dünyaya ilişkin tüm unsurları yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi, çağrıştırdığı

⁹⁶ Lython, s.248.

⁹⁷ Irak, s.86.

⁹⁸ Irak, s.87.

tüm anlamlardan ve boyanın kullanımını, el yazısının kişisel niteliklerinden ya da duygusal niteliklerinden yahut da duygusal ifadeden ayırmak için uğraşmıştır. Daha önceleri kullandığı, oldukça tumturaklı adlar yerine, yapıtlarına numara vermeye başlamıştır.⁹⁹

Still ,“Bir kimsenin yalnız başına ve dosdoğru yürüyerek yapmak zorunda olduğu bir yolculuktu bu ve artık hayal gücü, korku yasalarının egemenliğinden kurtuldu, görüş biçimiyle bir olur. Gerçek ve mutlak olan eylem, hayalgücünün anlamı ve tutkularının taşıyıcısı olur.”¹⁰⁰demektedir “Still’in 1949’da ve daha sonra yaptığı resimlerinde, kahramansı ve düşsel bir şeyler olduğuna tanık oluruz. Kilisenin ana duvarında yani mihrap duvarında bir triptik (üç kanatlı resim) oluşturacak biçimde üç tane tual yan yana bulunmaktadır. Clyfford Still, resimlerinin sergileniş şekliyle titizlikle ilgilenen ressamdır”¹⁰¹



Resim 2. 6.Clyfford Still

“Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan bu büyük resimler, hepsi kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilmektedir. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümü olduğu gözlenir. Dikey

⁹⁹ Irak, s.89.

¹⁰⁰Lython, s.238-239.

¹⁰¹Lython, s.238.

oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi vermektedir. Parlak, göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgeler”¹⁰².

Still gibi Rothko resminin gelişim sürecinde geçirdiği evrelere bakınca gayet uyumlu bir üsluba gidildiğine tanık oluruz. Çoktan beri düz alanları boyamaya meyilli olan yüzeyden sonuç olarak nesnelere temsiline yer vermeyen bir yüzeyselliğe gitmiştir. Bunun tek örneği olan optik yanılsamaya da tanık olabildiğimiz işleridir.¹⁰³

“1903 yılında Rusya’da doğan Rothko, on yaşında Birleşik Devletler’e gelir. 1947’den 1949’a dek San Fransisco ‘da profesörlük yapan Rothko, De Kooning’le birlikte elli yıllarındaki New York okulundan geriye kalan sanatçılar içinde en tanınmış olanıdır. Rothko, çağımızın büyük bir yaratıcısı, bugün yeryüzünde yaşayan ressamların en önemlilerinden biri olmuştur. Genellikle iki geniş lekenin oynadığı konuşmaz, baştan aşağı inceliklerden, kesinliklerden oluşan büyük tuallerini röprodüksiyonla çoğaltmak güçtür. 1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin, düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirmiştir. 1964’de Rothko’nun tek renge kayma eğiliminin uyandırdığı merakla birlikte bu, acaba olanaksızlığın dürtüsüne kapılışın göstergesi midir? sorusunu akıllara getirmiştir”¹⁰⁴

Genellikle resmiyle Uzak Doğu uygarlığı arasında bağlar kurulmaya çalışılmışsa da sanatçı zen mistisizminin kendini ilgilendirmediğini, zaman zaman zen yazarlardan mektuplar aldığını söylerken; “Bu benim sorunum değil onların sorunuydu. Batı uygarlığında zorbalıktan geçilmiyor, ama kendimi başka yerde yaşarken düşünemiyorum. Son resimlerim bence Japonların ya da Çinlilerin etkisinden çok, Rembrandt’ın son dönem etkisini taşımaktadırlar. Her hafta onları görmeye Metropolitan Museum’a gidiyorum. Kurtuluş konusunda bana en çok şey öğreten ressam da Matisse’dir. Matisse, yüzey resimleri gerçekleştiren ilk ressam oldu”¹⁰⁵ diyerek bu konuyu bir anlamda sonlandırmış olur. Bu anlamda Rothko’nun özellikle koyu ton geçişleriyle oluşturduğu resimlerinde koyu içinde koyu derecelendirmesinin mükemmelliğini Rembrandt’tan alınan mirasla oluşturduğu sonucuna varabiliriz. Aynı

¹⁰²Lython. s.238.

¹⁰³ Irak, s.90.

¹⁰⁴ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev.Vivet Kanetti), Cem Yayınları, İstanbul 1997, s.103.

¹⁰⁵Ragon, s. 103.

şey, Rembrant'ı yüceleştiren şeyin ışık olduğu durumdan hareketle Rothko resminde de aynı ışığın etkisine tanık oluruz.¹⁰⁶

Zemindeki renklerin görünmeyecek kadar değişmeye yatkın olmadığı gözlenirken belli belirsiz, yumuşak renklerin birbiri içinde gidiş gelişleri ile buna bağlı olarak vibrasyonuna (titreşim) tanık oluruz. Rothko'nun tabloları, Lython'a göre, ilahi kudretin nasıl görüldüğünü verirken ve hissettirirken bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur.¹⁰⁷

Rothko resimlerini oluştururken gösterdiği inceliği, hassasiyeti resimlerinin sergilenmesi konusunda da göstermiştir; "1958'de Rothko, New York'taki yeni Seagram Binası için bir dizi duvar resmi hazırlamaya girişmiştir. Fakat bu resimlerin, lokanta olarak kullanılacak bir salona asılacağına öğrenilmesi üzerine, böyle bir ortama göre olmadıklarını söyleyen Rothko'nun geri aldığı yapıtları şimdi Londra'daki Tate Galerisi'nde yer almaktadır. Bundan sonra Teksas 'taki İnstitute for Religion and Human Development 'in kilisesi için bir dizi resme başlamıştır. Kilise resimleri kiliseye göre tasarlanmış ve Rothko, ışık ve yer bakımından daha sonra asılı duracakları yere çok benzeyen bir stüdyo yaptırarak, yapıtlarını burada hazırlamıştır. Bu resimler Rothko'nun intiharından bir yıl sonra, 1972'de yerlerine konmuştur."¹⁰⁸

¹⁰⁶ Irak, s.91.

¹⁰⁷ Irak, s.94.

¹⁰⁸ Lython, s.239.



Resim 2. 7Mark Rothko, “Kırmızı ve Beyaz”, 1956

Bernard Newman, “güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat” olarak adlandırıldığı olguya ulaşabilmek için çok çalışmıştı¹⁰⁹. Buradaki amaca baktığımız zaman neden esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat sorusu sorun haline gelecek ve belki de böylece Bernard resmini’in anlayabilecek, anlatabilecektik. Bu şimdiye kadar ki bilgilerimiz çerçevesinde resmin üstünde bir durumdu ve aslında çoktan ‘modernist resim’ normlarına uymuştu.¹¹⁰

Belli ki güzellikten kaçılıyordu ya da onun üstünde bir şey aranıyordu. Bu gerçekten sorun olmuştu ve bu sorun güzellik dışında başka nitelermelerde olabilirdi. Buradaki amaç daha üst bir olguya ulaşmaktı; yöntem amaçla uyum göstermeliydi. Güzellik ancak niteleneceği bir varlık bulduğu müddetçe mümkündü, yani varlığı ancak başka bir varlıkla olasıydı. Newman’ın esrarlı yücelik’le ima ettiği aslında Tanrıydı ve güzelliği, “iyiliği niteleyen bir sıfat olarak sınırlamalardan bağımsız olma hali, göreceli olmama, kesinlikle doğru olan yargı ve önermenin, başka veri veya olaydan bağımsız bir değer ve yüce olma durumu için gerekli olabilecek benzeri durumlar söz konusuydu. Buna göre güzeli biliyorduk ve başka bir durumun kıyaslamasıyla güzel yargısına varmıştık; ancak esrarlı yücelik bu durumdan farklı ve bunların ötesinde varlığı için

¹⁰⁹Lython, s.238.

¹¹⁰ Irak, s.96.

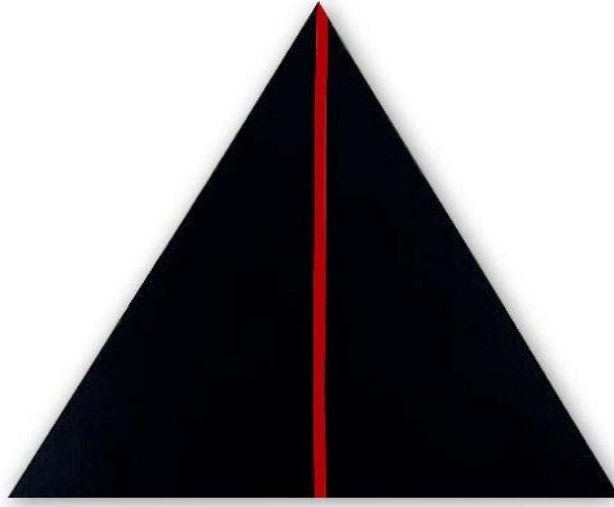
hiçbir şeye ihtiyaç duymayan, fakat tüm diğer varlıkların var oluş ve etkinlikleri için, kendisine bağlı oldukları ve bir anlamda kendisine indirgenebildikleri varlık için, aktüelleşme süreci içinde, tüm sonlu varlıkları görünüşleri ve geçici var oluşu meydana getiren gerçeklik, bizdeki görünüşünden farklı olarak, kendi içindeki gerçeklik, kendi içinde varlık”¹¹¹ bizi mutlak (absolute) fikrine ulaştırıyordu. Buna göre, mutlak, bize görünüşlerde veya fenomenler dünyasında verilmeyen bir yetkin, ezeli ve ebedi, nedeni olmayandı. İşte Newman’ın esrarlı yücelik en yüce anlamı içeriyor ve bu fikrin içinde yatan, Tanrı’nın içerdiği mutlak, kesin varlığın hiçbir şeyle kıyaslanamamasıydı. Görünen o ki Bernard Newman’ın artık neredeyse sembollere dönüştürdüğü bilinçlice, akıllıca seçilmiş biçimleri, bu durumu destekler nitelikteydi.¹¹²

Onun seçtiği renkler tesadüfî de değildi, “Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim korkar” (Resim 17) adlı yapıtında kullanılan kırmızı sarı ve mavi, bu üç ana renk ayrı ayrı oluşumu için başka hiçbir renge ihtiyaç duymuyor; ancak diğer renkler bunlardan türeyebiliyordu. Dolayısıyla tüm bunların toplamında bütün olarak baktığımız ve algıladığımız resim de varlığı için başka bir şeye ihtiyaç duymayan mutlaklığa ulaşıyorduk. Buradan hareketle kesin olarak bir yerde durduğumuzu hissediyorduk; başka kaçış yolumuz yoktu; artık bu Tanrının yüceliğinin amaçlandığı noktada mutlak varlık olan Tanrı fikrinin yüzeyde yansması oluşturulmuş, bu düşünce Newman resminde bilinçli olarak fenomene dönüşerek somutlaşmıştı Bu da şu anlamı içeriyordu, insana, fenomenlere Tanrı’nın yansması fikri ve yansımanın yansması olan yapıt ve sonuçta tüm bunların nedeni, sebebi ve sonucu... Newman’ın resmi bu fikir etrafında oluşumuna ulaşabilecekti; çünkü amaçlanan düşünce ezeli ve ebedi olmayan, mutlak olan Tanrı fikriydi. Ancak böylesi bir ruhsallık boyutunda yapıt varlığını sonsuzlaştırabilirdi. Dolayısıyla Newman resimlerinde fikir oturmuşa benziyordu. Büyük olmaları bu yüceliğin büyüklüğünden, etkisinden oluşan bilinçli bir yaklaşımdı. “Tıpkı bir yıldırım düşmesi ya da Tanrı’nın suları yarması gibi. Newman’ın bazı resimleri çok büyüktür, renk alanları ve sütunlarla saplanan renk kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağrıştırır.”¹¹³

¹¹¹ Ulaş Sarp Erk, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim Sanat Yayınları, Ankara 2002, s.1239.

¹¹² Irak, s.97.

¹¹³ Lytho, s.239.



Resim 2. 8. Bernard Newman,“Jericho”, ,269.2x285.8 cm,tual üzerine akrilik

Newman “İnsanlığın ilk ifade biçimini, içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, ‘ boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak niteler’. Daha sonra,1966’da yaptığı ‘The Stations of the Crossa’ adlı on dört resimlik dizisinde, İsa’nın çarmıhtaki son sözleri olan ‘Beni neden bıraktın?’ sorusu bu kez çılgın olmuştur. Newman’ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ve büyük bir olasılıkla sonsuz bir ortamda, olumlu hareketler olarak yorumlanabilir.”¹¹⁴

Nobert Lython’a göre, dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlı olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekün savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle resme dönmüş olan bir dünyanın istediği anlamları yakıştırabileceği imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk başlardaki tutumları, soyut ekspresyonizm akımının diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmeyerek, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Ancak bu ressamın öznel arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile, anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda izleyicilerini bir anlamda ikna etmişlerdir. ¹¹⁵

¹¹⁴Lython, s.240.

¹¹⁵ Irak, s.99.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE 1950 ÖNCESİ VE 1950 SORASI SANAT

3.1.1950 ÖNCESİ TÜRK RESMİ

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında XIX. yüzyıla kadar, temeli Türk İslam geleneğinde yatan minyatür resmin egemen olduğu görülmektedir. Batılı anlamda sanata geçişte birden bire olmamıştır. 18. yüzyıl başlarından itibaren köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik siyasi toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği doğal olarak resim sanatında yankısını bulur. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genel sanat karakteri, geleneksel tekniklerle yapılan, renk mekan ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluştururlar. Minyatür resimde, gelenekçi bir biçim ve manzara geleneği hakimdir. Işık gölge ve perspektif kullanılmamıştır. Nesnelere ve figure gerçek görünüşlerinden farklı, hikayeye uygun bir dille anlatılır. Minyatür sanatında gerçekçi unsurlardan çok, simgesel anlatımlar mevcuttur. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise, batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamış, bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamaları söz konusu gelişmeye öncülük etmiştir.

“Türkiye, batı teknolojisiyle yarışma sürecini benimsediği son dönemler içinde, sanat alanları üzerinde biçim ve davranışları belirleyen yeni malzeme ve teknik olanaklar açısından zaman zaman ihtiyaç duyduğu gereksinimlere yönelmek zorunda kalmıştır. Buna karşın iletişim olanaklarının artması ile Batı'daki akım ve yenilenmeler, eskisinden daha büyük bir süratle izlenip uygulama alanına hızla geçirilmişlerdir.”¹¹⁶

“1950'lerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir durağanlığı denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve değerleri yönünde çözümler aramışlardır.”¹¹⁷

“Bireysellik kavramı 1950'li yıllardan itibaren ülkemizde de çok vurgulanmıştır. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı, çeşitli düşünce akımlarının sağlı sollu irdelenmeyle alındığı kaotik bir sürecin izlerini taşır.”¹¹⁸

“1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda ve sonrasında Türk sanatındaki ilgilerle

¹¹⁶ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s. 245.

¹¹⁷ Tansuğ, s. 247.

¹¹⁸ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 34.

çağdaş dünya sanatı arasındaki ilgiler, artık hem zaman hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye başlar. Özellikle de 1980 sonrası dönemde figüratif ve yeni figürasyon, soyut ve yeni dışavurumcu, kavramsal ve postmodernist gibi geniş perspektifli yaklaşımlar, Türk resim sanatında, sanatsal üretimin, kavramların ve sanatsal düşüncenin çağdaş noktada yakalanmış yönelimleri olarak görülebilir.”¹¹⁹

20. yüzyıl başında hem Sanayi-i Nefise Mektebi’nden hem de askeri okullardan ressamlar yetişmiş olup, kimi devlet adına, kimi de özel olarak Avrupa’ya eğitim almaya gönderilmiştir. I. Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla vatana dönmek zorunda kalan sanatçılar resim atölyeleri açarak, Batıda aldıkları sanat anlayışını yaymışlardır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Sami Yetik, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran gibi sanatçılar yurda döndüklerinde, 1914-15 yıllarında ilk sergilerini açarlar ve Çallı Kuşağı ya da 1914 Kuşağı sanatçıları olarak bilinirler. Empresyonist bir anlayış içinde, atılımcı bir ruhla çalışan bu sanatçılar Türk resmine portreyi, figürü ve nü’yü katmışlardır. Aynı zamanda savaş resimleri de yapmışlardır.¹²⁰

1908’de ilk Türk Ressamlar Derneği olarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur. Derneğin adı 1921’de Türk Ressamlar Birliği” olarak değiştirilir. “1916 yılında 48 ressamın katılımı ile Galatasaray Lisesi resim atölyesinde gerçekleştirilen ilk resim sergisi, daha sonraki yıllarda da tekrarlanarak devam etmiştir. Güzel Sanatlar Birliği’nin bu sergilemeleri günümüze doğru süreklilik kazanmıştır. Ankara’da Cumhuriyet’in ilân günü açılan birinci Ankara Sergisi, Ankara’ya ve başkente duyulan ilginin de başlangıcı olmuştur. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik ve arkadaşları bu sergilere büyük yapıtlar göndererek ilgilerini sürdürmüşler, desteklemiş ve yorumlarda bulunmuşlardır. 1926’da Güzel Sanatlar Birliği kurulmuş ve Ankara sergileri başlamıştır.”¹²¹

Cumhuriyetin ilânından sonra sanata verilen değer artmıştır. Birçok eserin restorasyonu başlatılmış ve restore edilen yerlerden bazılarında ya sergiler açılmış ya da güzel sanatlar eğitimi verilmesi için kullanılmıştır. Resim ve sergi işlerinin geniş kitlelere yayılması için gazete ve dergiler yayımlanmış ve bu mecmualarda sanatçılar,

¹¹⁹ Halil Akdeniz, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2*, Ankara Kasım 2004, s. 19.

¹²⁰ Serpil Akdağlı, *1950 sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2007, s.6.

¹²¹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s. 22.

yazarlar ve düşünürler çeşitli sanat tartışmaları ve yorumları yapmışlardır.1928'de Avrupa'da resim eğitimi gören bir grup gencin yurda dönmesiyle yeni bir birlik toplanır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanan grubun üyeleri; Muhittin Sebati, Çev.:at Dereli, Hale Asaf, Mahmud Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Ekipman ile heykeltıraş Hadi Bora, Ratip Acudoğlu ve Zühtü Müridoğlu'dur. Hem uyguladıkları teknik açısından hem de konu olarak birbirinden çok farklı çalışan grup üyeleri, Batı'da öğrendikleri hemen her tür üslupları uygulamışlardır.¹²²

Bu grup içinde 20. yüzyıl akımlarını özümseyerek konstrüktif bir yapı oluşturmayı başaran Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, sağlam kompozisyonlarıyla Türk resminde yeni bir dönemin öncüleri olmuşlardır.Cumhuriyetin 10. yılında 1933'te kurulan D Grubu Türk resim sanatı tarihinin kurulan 4. Grubu olduğu için, adını alfabenin 4. Harfi olan D harfinden almıştır. Bu grup Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş ve bu sanatçılar Batı'da uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlardır.Türk resminde modern bir dönemin başlamasında öncü olan D grubu, kübizm, konstrüktivizm ve soyut üsluplarda sergiler açmış, ilk zamanlar kendilerinden olumlu ve olumsuz birçok şekilde söz ettirmişlerdir. Siyasal bir niteliği olmamakla beraber, ilerici ve devrimci yapıtları da vardır.¹²³

Gruba daha sonra Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu da katılmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun geometrik soyut biçimleri, Anadolu'nun yöresel nakış biçimleriyle bir bağ oluşturmuştur.D Grubu ressamlarının, Batı üsluplarından çok fazla etkilenen anlayışlarına karşı bir tepki olarak, 1940'lı yıllarda bazı resim sanatçıları da yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır. “Yeniler Grubu” adı altında bir araya gelen grup D Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yenen, Ferruh Başağa, Faruk Marel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejad Melih Devrim, Fethi Karakaş'dan oluşmuştur.“1955'ten sonra Türk resim sanatçıları, bazen gerçeküstü denebilecek nitelikte toplumsal içerikli bir figür etkinliğini denemişler ve 1960'tan sonra toplumsal içerikli resimler yapma yönünde, ancak yeni üslup yenilenmeleri oranında başarılı olabildikleri bazı çabaları

¹²²Akdağlı, s.7.

¹²³Akdağlı, s.8.

göstermişlerdir.”¹²⁴

1945-50 arası sanatta kişisel yorum gücünü egemenliği ele geçirdiği ve yeni anlatım ve biçimleme uğraşlarının duyurulup yoğunlaştığı bir dönem olmuştur.

“Yenilerden önceki gruplar ve Yeniler, Türk resminde henüz tanınmayan akım ve eğilimleri tanıtmaya amacını taşımışlardır. 1942’de kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, 1950’de kurulan Ressamlar Derneği, 1950’den sonra kurulan diğer dernekler ise daha çok sanatçıların ortak sorunlarının çözülmesi amacını taşımışlardır.”¹²⁵

1946’da Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölye öğrencilerinden oluşan on kişilik bir grup kurulur. Batı ve Doğu sanatlarının değerlerini özümseyip, sürekli bir arada tutmaya çalışan grubun adı “Onlar Grubu” dur. Batı resmi tekniğini kullanırlar ve Doğu sanatının resimsel değerlerini kurmayı amaçlar.¹²⁶

“Grubun kurulmasına temel oluşturan iki neden vardı. Bunlardan ilki B. Rahmi’nin kişiliğinde toplanan ve Türk resminde Doğu-Batı birleşimini yaratmak olarak nitelenebilecek sanatsal kaygı, diğeri ise yeni mezun öğrencilere kendilerini tanıtmaya ve sanat ortamında bir yer sağlama kaygısı olarak değerlendirilebilir.”¹²⁷

Atatürk döneminde güzel sanatlar alanındaki yayınlar devlet tarafından desteklenmiştir. Bu dönemde özenli yurtdışı sergi etkinliklerinden, Moskova, Atina, Belgrat ve Bükreş’te açılan Türk Resim Sergileriyle, 1934’te de Türkiye’de açılan “Sovyet Birliği Resim Sergisi”, uluslararası sanat etkileşimini başlatmıştır. CHP’nin kültür politikası gereği düzenlediği “Ressamların Yurtiçi Gezileri Programı” (1938-1943)’nin sanatçıların halkı ve yaşantısını, yörenin doğal ve tarihi zenginliklerini tanıması ve sevmesi açısından katkısı büyük olmuş, başarılı yapıtlar gerçekleştirilmiştir. Halkevleri sergilerine katılan yapıtların, devlet koleksiyonu için satın alınması devletin sanatçıya olan desteğini göstermektedir.

“1950’ler Türk resminin teknik aşamalar, biçimsel ve üslup arayışları ve ulusal içerik deneyimlerinin sonunda, iki ayrı yoldan anlatım gücü kazandığı bir dönemdir. Bir yanda Bedri Rahmi ve onu izleyenlerin Türk görsel geleneklerine ve Anadolu coğrafyasına yönelen çalışmaları, öte yanda ilk kez tümüyle soyut biçim kullanarak bir

¹²⁴ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988. s.228.

¹²⁵ Esin Yarar Dal, “Türk Resminde Grupların Yeri”, *Yeni Boyut Dergisi*, Kasım 1984, s.26, s.4.

¹²⁶ Akdağlı, s.9.

¹²⁷ Esin Yarar Dal, “Onlar Grubu”, *Yeni Boyut Dergisi*, Haziran 1984, s.24.

yaşam görüşü, bir duygu ve varoluş dünyası anlatmaya çalışan Soyut-Dışavurumcuların resimleri, 1950'lerin attığı özgür, anlatımcı ve artık resim dilinde kendini rahat hissedene çabalar, bugünkü yeni kuşağın güç aldığı ortamı hazırlamıştır.”¹²⁸

3.2. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT RESİM

Türk Resim sanatında gerçek anlamda geometrik soyut, geometrik non-figüratif, lirik soyutlama ve lirik nonfigüratif olarak nitelendirilen çalışmalar 1950 ve sonrası çalışmalarda görülmektedir. Bu yıllar aynı zamanda Türkiye’de yerel mahalli-ulusal sanat ve evrensel sanat değerlerinin tartışıldığı yıllardır.¹²⁹

1950-60 arası, Türkiye’de çok partili demokratik rejim yönündeki çalışmaların siyasal yaşamda etkisini gösterdiği bir dönemdir. Üretim teknolojisi için alınan kararlar, kamu ve özel sermaye aktarımları hızlı bir değişim yaşarken, bu değişim kültürel ve sanatsal yapıda da kendini gösterir. Toplumsal-siyasal değişim periyotlarına paralel yeni anlatım biçimlerinin uygulanmasıyla Türk resminde “yeni bir dönem” başlar.¹³⁰

“Yurt dışına gönderilen öğrencilerin artması, diğer ülkelerin yurtiçinde açtıkları kültür merkezlerinin sanat alanındaki etkinliklerinin güçlenmesi, yurtdışından basılı malzemelerin getirilmesi ve Batı ile yakın ilişkiler sonucu Türk sanatçıları özellikle Fransa’da yayılan soyut dışavurumcu resim araştırmalarını 1949’da başlayarak bugüne kadar devam ettirmişlerdir.”¹³¹

“1960’larda olgunluk yaşlarını sürdüren sanatçılar arasında özgünlüğü içtenlikle ve yaşamla özdeş değerler çizgisinde arayanlar önemli yer tutar.”¹³²

Genellikle figür çıkışlı bu ressam, doğa ve yaşam gerçeğine bağlı olsalar da bunu yorumlama biçimleri bakımından ayrılırlar.”¹³³

1960’ların başında kısa bir süre toplumsal içerikli eğilim canlandırılmaya çalışılmışsa da bir grup oluşturulamamış, bu girişim kişisel çabaya bağlı kalmıştır. Bu kuşak sanatçıları yöresel bilince daha bir bağlı kalmış ve resimlerinde tüm samimiyetlerini göstermişlerdir.¹³⁴

¹²⁸Esin Yarar Dal, “Türk Ressamları”, *Yeni Boyut Dergisi*, Ekim 1984, s.13-25.

¹²⁹Akdağlı, s.22.

¹³⁰Akdağlı, s.22.

¹³¹Tamur Atagök, “Beş Özel Koleksiyon İle 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış”, *Artist Dergisi*, Temmuz-Ağustos 2007, S.7/80, s. 43-49.

¹³²Tamur, S.7/80, s. 43-49.

¹³³Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, (C. III), Tıglat Yay., İstanbul 1982, s. 71.

¹³⁴Akdağlı, s.23.

“1960 kuşağını iki ayrı yönelim içinde görmekteyiz. Bir yandan bozkır görüntüsünün bodur ağaçları, kerpiç düz damlı evleri, toprak yapıları insanlarıyla birlikte lekeci ve şiirsel bir üslupla verilirken, öte yandan gerçekliğin özüne yönelen, toplumsal içeriğin kişisel açıdan yorumuna öncelik veren bir anlayış” etkisini duyurmuştur. Toplumsal ya da toplumcu içerik taşıyan resimlerle, yöresel anlayışta konusal olarak aynı nitelikte olmuştur.¹³⁵

“1970’li yıllarda İstanbul’da sanatı çevreye yaygınlaştırmayı amaçlayan “Maltepe Ressamları” ve Ankara’da “Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği”nin kurulması ve “Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği”nin örgütlenmesi”¹³⁶ özellikle bu yıllarda Ankara’ya da sıçrayacak ve ikili kültürel ilişkilerin sağladığı olanaklar, Türk resmindeki kimliksel ve kişiliksel arayışları olumlu yönde etkileyecektir. Özel galeri olgusunun henüz yoğunlaşmadığı fakat filizlendiği bu yıllarda bazı özel galerilerin etkinlikleri, İstanbul ve Ankara gibi iki büyük kente özgü yeni bir sanat yaşamının oluşmasında etkili olmuştur. 1970’ten sonra galerilerin yaygınlaşması bir sanat piyasası oluşturmada ilk adımı atmıştır.¹³⁷

“Türk resminde 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden, yüzyılın ikinci yarısına uzanan çizgide biçimsel olarak klasik ve geleneksel anlayıştan beslenen ve 1940’larda “Yeniler Grubu” ile ortaya çıkan sosyal içerikli çalışmalar 1970’lere, 1980’lere ve hatta bugüne kadar uzanır.”¹³⁸

“1980’li ve onun arkasından gelen 1990’lı yıllar, daha genç bir sanatçı kuşağının biçimlendiği ve atak çıkışlar yaptığı bir dönemi kapsar. Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yoroğlu gibi soyut ya da soyut anlatımcı bir çizgiyi sürdüren sanatçılar, bu yöndeki kimliklerinden ödün vermemeyi ilke edinirken, genç kuşağın yarı fantastik, yarı gerçekçi bir doğrultu üzerinde şanslarını denemekte kararlı olmaları dikkat çeker. Bu sanatçıların önemli bir bölümü, özel galeriler çevresinde toplanmakta ve söz konusu galerilerin tanıtıcı etkinliklerine toplu biçimde katkıda bulunmaktadır.”¹³⁹ 1991’de Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra tanınmayan sanatçıların, özellikle Özbek, Azeri, Türkistanlı ve Kazakistanlı sanatçıların-Türkiye’de kendilerine bir yer edinme çabaları, ikinci alternatif bir pazar olgusu meydana getirmiştir. 1990’lı yıllarda resim

¹³⁵ Özsegin, s.106.

¹³⁶ Özsegin, s. 76.

¹³⁷ Özsegin, s. 64.

¹³⁸ Halil Akdeniz, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2*, Kasım Ankara 2004, s. 22.

¹³⁹ Özsegin, s. 81.

sanatı tarihimizle ilgili birçok yayın yoğunlaşma aşamasına girmiştir.¹⁴⁰

Günümüz Türk resmindeki başlıca yönelişleri Kaya Özsezgin şu şekilde gruplandırmıştır.

İzlenimci bir anlayış doğrultusunda, kazanılmış eserlere bağlı kalarak, çalışmalarını kararlı bir çizgi üzerinde sürdürenler. Eski eserleri, yeni anlayışlara doğru geliştirenler, biçimci ve inşacı eğilimde yapıt verenler. Yöresel görünümleri ve Türk insanını çağdaş anlayışla yorumlayanlar. Geleneksel Türk kültüründen ve sanatından yararlanma çabası gösterenler. “Naif” ressam, ya da resimlerinde belirli ölçülerde “naif” öğelere yer verenler.

Eleştirel, toplumsal ya da toplumcu gerçekçiler. Fantastik gerçekçiler, Türk resmine özgün bir kişilik katmak isteyenler.

Non-Figüratif ya da soyutçular.¹⁴¹

“Farklılaşma, değişme, özgünleşme gibi bireysel tasaların ressamlarımızı değişik tutum ve davranışlara götürdüğü gibi, toplumumuzdaki çalkantıların, olguların ve örneğin kentleşme sürecinin, cepheleşmelere kadar varan ideolojik karşıtlıklarında sanatımıza ve dolayısıyla resmimize yansımaması düşünülemezdi”¹⁴² diyen sanatçı Turan Erol ise resim sanatçıları kullandıkları anlatımlara göre dört grup altında toplar. “Boğaziçi Manzaraları” geleneğini sürdürenler ve onlara yakın olanlar. Bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere Batılı yöntemlere göre soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşenler. Doğayı kendine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere, folklorla ilgi duyanlar, bazı naifler. Genel ve yuvarlak bir niteleme ile “non-figüratifler” diye isimlendirilenler.

Sanatçı Devrim Erbil ve Yeşim Karatay’a göre, Batıyı “ilk kez Türkiye’ye taşıma çabası”nın değerlendirmede tek ölçü olarak alınması yanlıştır. Bu yanlışı gidermek için Erbil ve Karatay “yeni bir sınıflandırmaya gitmekte, ressamları “sadece eğilimleri açısından iki kategoriye ayırmaktadırlar:

1. Evrensel eğilimli sanatçılar 2. Yerel ve ulusal eğilimli sanatçılar. Onlara göre bu iki grup arasındaki çatışma, “var olma” kavgasının işaretidir. Ve “bugün Türk resmi bir oluş ve kendini bulabilme süreci içindedir.”¹⁴³

¹⁴⁰ Akdağlı, s.24.

¹⁴¹ Özsezgin, s.80-90.

¹⁴² Erol Turan, *Son Dönem Resmimizde Simgecilik, Gerçeküstücülük ve Yeni Uzay ve Zamansallık Kavramı*, Hacettepe Üniv., G.S. F. I. Ulusal Sanat Sempozyumu Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, (Tebliğler) Ankara 1985, s. 7.

¹⁴³ Özsezgin, s. 163.

3.3.SOYUT RESME YÖNELEN İLK TÜRK SANATÇILAR

“1940’lı yılların sonları, batıda olduğu gibi, Türk resminde de soyut anlatımların yoğun olarak incelendiği ve uygulandığı bir dönemdir. Soyut uygulamaların özünde, sanatçı duyarlılığın özgürlüğü yatar. Sanatçı, belirlediği konuyu resimleme anında yüz yüze kaldığı nesnelere ya da doğa görünümünü bireysel duyarlılığının ışığı altında özgürce elemeye yönelir.” Tüm bilgi birikimini, duygu ve düşüncelerini dilediğince eserine katar.¹⁴⁴

“Felsefenin ışığı, soyut sanatı Platon’un idealar dünyasından başlayarak aydınlatır. Varlığın nitelikleri nesnelere bağımsız var olabilir kuramı, biçim ile renk ilişkisinin sanatçı duyarlılığı ve kültürel birikiminin ışığında sınırsız örnekler verebilmesinin anlamını vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda mekânsal derinlik kavramını da sorgulamaya olan çok kapsamlı bir araştırma alanına düşünsel açıklamalar kazandırır.”¹⁴⁵

1950’den itibaren Türk resim sanatı çok farklı sanat anlatımlarının bir arada geliştiği bir döneme girmiştir. Ulusallık ve evrensellik kavramları tartışılmıştır. Ulusallık, “millilik” kelimesine dönüşür ve her yerde kullanılmaya başlanır. Bu arada Non-Figüratif ve geleneksel resim tartışmaları da sürmektedir. Türk sanatçıları soyut anlatımları hızla benimsemiş, batının evrensel sanat dilini takip ederek, çağdaş bir resim sanatına ulaşabileceğini savunmuşlardır.¹⁴⁶

Türk resmi Batıyı takip ederken, Türkiye çok partili rejime geçiş dönemine girmiştir. Bu dönemle birlikte, sanatta da birçok değişimler yaşanmıştır.

“Bir yandan çok partili siyasal yaşamın getirdiği ve Türkiye’yi batılı sistemin koşullarına uyum sağlayıcı bir yönde yeni arayışlara iten çağdaş düzenlemeler, öte yandan tarımsal kalkınmaya bu düzenlemeler paralelinde yeni bir alternatif oluşturacak olan sanayileşme çabalarının, 1950’lerden yeni bir ivme kazanmış olması, Cumhuriyetle başlayan gelişmeler açısından Türkiye’de yeni bir döneme girildiği izlenimine ağırlık kazandırır.”¹⁴⁷

Ülke önemli bir sosyo-ekonomik değişim içindeyken, sanat ve kültür alanında da

¹⁴⁴ Kıymet Giray, *İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Kompozisyonundan Örneklerle Marmara*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 1997, s.507.

¹⁴⁵ Giray, s. 507.

¹⁴⁶ Akdağlı, s.11.

¹⁴⁷ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998, s.47.

çok yönlü anlayışlar egemen olmuştur.¹⁴⁸

Türk sanatçıları bir yandan bu sosyo-ekonomik değişimi yaşarken bir yandan da bu koşulları özgün bir dille sanata dönüştürme çabasına girmişlerdir. Soyut sanata yönelmiş, farklı yapıtlar üretmişlerdir. “Tam bu bağlamda sanat alanında iki önemli görüş ortaya çıkar. Birincisi, milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini taşıyan bir sanat anlayışına yönelmek, ikincisi ise, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşma için çaba harcamak olmuştur. Bu ikinci grup batı sanatının soyut eğilimlerini, esin kaynakları arasına alacak ve o günlerin gündemine, Non-figüratif sanat olarak giren bir anlayış yaygınlık kazanacaktır.”¹⁴⁹

Türk resim sanatında soyut anlayışa yönelen ilk öncüler arasında Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu ve Füreya Kılıç gösterilebilir. Ayrıca Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk, Refik Epikman, Fahrünnisa Zeid, Zeki Faik İzer ve Salih Urallı’yı da soyut sanata yönelen ilk sanatçılar arasında sayabilir.¹⁵⁰

3.4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT EKSPRESYONİZM’İN TEMSİLCİLERİ

3.4.1. Abidin Elderoğlu (1901-1974)

1901’de Denizli’de dünyaya gelen sanatçı Türk Eğitim Derneği’nce temin edilen bir bursla 1930 yılında resim öğrenimi için Paris’e gitmiştir. Paris’te Albert Laurens ve Andre Lhote Atölyeleri’nde çalışmıştır. Paris’ten döndüğü zaman yarı kübizme bağlı modern akademizm denilebilecek biçimci bir anlayışa sahipti. 1940 yıllardaki figüratif anlayıştan uzaklaşmış. 1950 ve 60’lı yıllarda soyut dekoratif anlayışına yönelmiştir. Türk kaligrafi ve süsleme motiflerinden etkilenerek resim yaptığı düşünülse de tam tersine bu soyutlama Mondrian’da olduğu gibi resminin doğal gelişimi, üslubunun biçimlenişi içinde gerçekleşmiştir.¹⁵¹

Türk resminin ve kendi resminin geleceği konusunda kuramsal ve düşünsel kavramlar açısından çözüm arama çabaları, yeniliği sanatın öz sorunu olarak görmesi kendi özgün kimliğini oluşturmasında etken olmuştur. Sanatçı doğadan yaptığı

¹⁴⁸ Akdağlı, s.11.

¹⁴⁹ Kıymet Giray, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kompozisyonundan Örneklerle Marmara*, Türkiye İş Bankası Yay. İstanbul 1997, s.510.

¹⁵⁰ Akdağlı, s.12.

¹⁵¹ Akdağlı, s.32.

çalışmalarında, nesnelerin ışık-gölge durumlarını incelemiş, gölgeli ve ışıklı parçalar arasında iki farklı ton yakalamış ve iki tona dayalı ve yüzeye indirgenmiş biçimlemeler yapmıştır.¹⁵²

“Bu tavır ve eğilim sanatçının doğadan giderek soyutlandığını ve iki tondan kaligrafik, desensel aktiviteye vardığını göstermektedir. Yani Abidin Elderoğlu soyuta vardıktan sonra geleneksel hat sanatımızın esprisi ve İslam kaligrafisinin olanakları olan biçim sentezine varmıştır denilebilir.”¹⁵³ 1955-1960 arası katı bir geometrizm ile soyutlamaya girişmiş ve önceden hazırladığı taslaklarla, geçmişin kültür değerleri arasında bir çıkış kapısı bulmaya çalışmıştır. 1965’ten sonraki çalışmalarında önceden hazırlanmış taslak etkisi giderek kaybolmuştur.

Plastik bir müzikaliteye sahip resimleri, Uzakdoğu’ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi ile biçimlenmiştir. Kalın çizgilerin geniş kavislerle birbirini kestiği, düz renklerin kesin biçimleri doldurduğu resimler yer yer figür çağrışımlarına yol açar.



Resim 3. 1. Abidin Elderoğlu, “Fezadan Görünüşü”, 75x116 cm., T.Ü.Y.B., 1968

Plastik bir müzikaliteye sahip resimleri, Uzakdoğu’ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi ile biçimlenmiştir. Kalın çizgilerin geniş kavislerle birbirini kestiği, düz renklerin kesin biçimleri doldurduğu resimler yer yer figür çağrışımlarına yol açar. Düşünsel olarak varmış olduğu geleneksel tabanlı resimleri yalın ve açık seçik çizgi ve renk düzeniyle uzaysal oluşumları anımsatan çağdaş bir senteze ulaşmıştır. Sanatçının ulaştığı lirik soyut çizgide, renk alanları sürekli ve ritmik, fon ise derinlik etkisine

¹⁵² Akdağlı s.32.

¹⁵³ Zahit Büyükişleyen, “Çağdaş Türk Resminde Abidin Elderoğlu”, *Yeni Boyut Dergisi*, İstanbul Ocak 1983, S.10, s. 56.

ulaşmıştır.¹⁵⁴

“Son dönem resimlerinde ortak motifler ve giderek daha da soyutlaşan bir çizgi zemini üzerinde, bugün nerede görsek, bize Elderoğlu adını çağrıştıracak bir doğrultuda biçimlenegelmiştir. Kendi dışından aldıklarıyla kendi bulguları ve çözümleri arasında kurduğu, kurmayı başardığı köprü, günümüzde bir sergi ve pazar hummasına kapılmış görünen pek çok sanatçıya örnek olacak niteliktedir.”¹⁵⁵

Düz bir zemin üzerinde boşluklara yerleştirilmiş mavi ve kahverengi tonların egemen olduğu bu resimde, kendi ifadesiyle açıklamaya çalıştığı amacı yönünde çalışmış olduğu saptanmaktadır. Fırçanın ritmik hareketleriyle kesintisiz kıvrımlı ve düz çizgilerin oluşturduğu kompozisyon, bir cami ve minare görünümünü çağrıştırmakla beraber, sanatçının böyle bir görünümünden çok, bu görünümün aracılık ettiği kaligrafik uyumu elde etmek istediği görülüyor. 1960’lı yılların soyut-dekoratif anlayışına ışık tutmakta ve esnek bir yapılandırmanın somut bir göstergesi olarak kendini kabul ettirmektedir.”¹⁵⁶



Resim 3. 2. Abidin Elderoğlu, “Minare”, 130x93,5 cm., T.Ü.Y.B., 1961

“Düz bir zemin üzerinde boşluklara yerleştirilmiş mavi ve kahverengi tonların egemen olduğu bu resimde, kendi ifadesiyle açıklamaya çalıştığı amacı yönünde çalışmış olduğu saptanmaktadır. Fırçanın ritmik hareketleriyle kesintisiz kıvrımlı ve düz

¹⁵⁴ Akdağlı, s.33.

¹⁵⁵ Kaya Özsezgin, “İzer Ve Elderoğlu Sergileri”, *Milliyet Sanat*, S. 495, İstanbul Ocak 2001, s. 65.

¹⁵⁶ Kaya Özsezgin, “Devrim Erbil’de İncelikli Bir Değişim Arayışı”, *Milliyet Sanat*, İstanbul Ekim 2000, s. 490, s. 55.

çizgilerin oluşturduğu kompozisyon, bir cami ve minare görünümünü çağrıştırmakla beraber, sanatçının böyle bir görünümünden çok, bu görünümün aracılık ettiği kaligrafik uyumu elde etmek istediği görülüyor. 1960'lı yılların soyut-dekoratif anlayışına ışık tutmakta ve esnek bir yapılandırmanın somut bir göstergesi olarak kendini kabul ettirmektedir.”¹⁵⁷

3.4.2.Ercüment Kalmık (1908-1971)

1908'de İstanbul'da dünyaya gelen Ercüment Kalmık, 1929'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Önce Nazmi Ziya Atölyesi'nde, sonrada İbrahim Çallı Atölyesi'nde çalışır. 1939'da kendi imkanlarıyla Paris'e gider ve Andre Lhote Atölyesi'nde çalışır. Aynı zamanda Sorbonne Üniversitesi'nde Sanat Tarihi dersleri alır.¹⁵⁸

Paris'te daha çok izlenimci anlayışla manzara resimlerine yönelir. Paris sokakları, parkları ve kırları onun peyzajları için ideal mekanlardır. Kendinden emin anlatımı ve fırça vuruşlarıyla peyzajlar, natürmortlar yapmıştır. İlk soyut izlenimleri, onun resimlerindeki ağaç dallarından, deniz çarpıntısındaki düz renkli lekelerden, kalın boyasal çizgilerle şekillenen soyut biçimsel olgulardan edinebiliriz. Bu tarihlerde sadece doğanın lirizmini duyumsamakla yetinir sanatçı.”¹⁵⁹

1940 yılında İstanbul'a döndükten sonra bir süre daha manzara resimlerine devam eder. Yaşadığı Büyükkada'yı ve Moda'yı resmeder. Soyutlayıcı resim anlayışından, doğa izlenimlerinin tabloda bütünüyle silindiği bir evreye geçişte Ercüment Kalmık'ın çalışmaları da rol oynar. Soyutçu eğilimin daha esnek boyutlar içinde ele alındığı, bir çeşit inceleme dönemi olarak görülen 1950'lerde soyutlamanın lirik biçimleme öğelerinin de içinde olduğu örneklerle rastlamaktayız.¹⁶⁰

“Kübizmden başlayarak çeşitli yollar denedikten sonra lirik bir soyutlamayayönelen sanatçının eski çalışmalarıyla, lirik soyutlamalarını kesin bir sınırla ayıramayız. Fakat 1956'dan sonra lekesel ve çizgisel soyutlamaları başlar. 1960'lı yıllardan sonra soyut anlatım tamamen egemen olur.”¹⁶¹

Figüratif tarzda başarılı bir ressam olan Kalmık'ın resimlerinde, Martılar,

¹⁵⁷ Kaya Özsezgin, “Devrim Erbil'de İncelikli Bir Değişim Arayışı”, *Milliyet Sanat*, İstanbul Ekim 2000, S. 490, s. 55.

¹⁵⁸ Akdağlı, s.35.

¹⁵⁹ Akdağlı, s.35.

¹⁶⁰ Akdağlı, s.35.

¹⁶¹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul1998, s. 59.

Yelkenliler, Ağaçlar, İstanbul Limanları, Oyuncakçı Arabaları, Gemiler, Tekneler, Balıklar ve Kotralar, polikrom ve geometrik katmanların egemen olduğu resimler olarak, resim sanatında yer alırlar. Ercüment Kalmık'ın bu dönem içinde ürettiği resimler, çoğu zaman dairesel ya da kare formlu lekelerin kendi içlerinde çoğalan katmanları ile, bazen de koyu konturların dikey hareketleri ile farklı katmanlara ayrılan yumuşak armonileri anımsatmıştır.¹⁶²

Ercüment Kalmık'ın lirizme, aslında o çok sevdiği manzara resimlerini daha bağımsız bir anlatım için yöneldiği, resimlerinden de anlaşılmaktadır. Manzara resimlerinde kullandığı, krom sarılar, yeşiller, kahverengiler, kırmızılar ve maviler, soyut resimlerde daha sade ve özgür kullanılmıştır. 1967 yılında yapılmış olan "Altın Şehir" isimli eserinde sanatçı, renk sevdasını alabildiğince yaşamış ve yaşatmıştır. Resimde ne gökyüzü ne de deniz kendi rengindedir. Sanatçı kendi hayal dünyasındaki krom sarısı gökyüzünü ve denizi yapmıştır. Yine de kompozisyon okunur bir şekildedir. Cami, evler ve kayıklar, onun eserlerinde vazgeçilmez nesnelere durumdadırlar. Resim çalışmalarının yanında sanata yazarlığı ile de hizmet eden sanatçı "Renklerin Armoni Sistemi" ve "Tabiatta ve Sanatta Doku" adlı iki kitap yazmıştır.¹⁶³



Resim 3. 3. Ercüment Kalmık, "Altın Şehir", 180x137,5 cm., T.Ü.Y.B., 1967

¹⁶²Giray Kıymet, "Zahit Büyükişleyen'in Resimlerinde Doğa Kesitleri Ve Renk Coşkuları", *Sanat Çevresi*, S. 164, Haziran 1992, s. 47.

¹⁶³ Akdağlı, s.35.

3.4.3.Özdemir Altan (1931-)

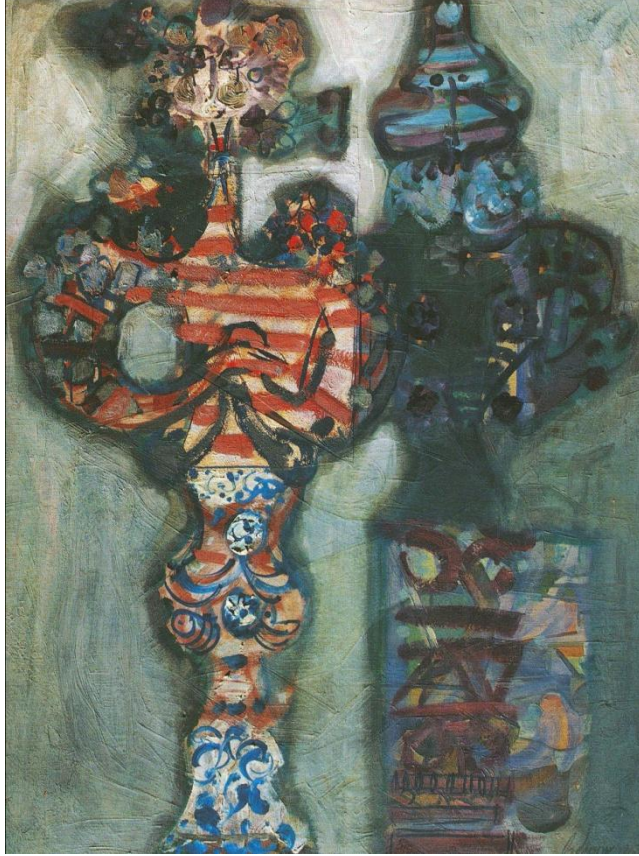
1956 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra 1960'lı yıllarda mitolojik konuları yorumlamaya başlar. Sanatçı duyarlılığı ve düşünsel dinamizmi ile Anadolu mitolojisi ve efsaneleri üzerine soyutlamalar yapar. 1965'lerden sonra Anadolu'nun zengin antik kültürlerinden aldığı esinle resimsel arayışları devam etmiş ve bir dizi resim üretmiştir. Aslında hiç var olmayan “Kral ve Kraliçeler” serisi, “Sinek Kralının Oğlu” serisi, lekeler, simgeler ve espriler barındırır.¹⁶⁴

“Özdemir Altan'ın 1970 sonrası resimleri, genellikle fotoğraf ve kolaj kökenli olup, birbirine yabancı elemanların birleşmesinden oluşmaktadır.”¹⁶⁵O yıllarda cereyan eden toplumsal çalkantılar sanatçıyı da etkilemiştir. Sanatçı bu olayları dönüşümlü olarak kolajlarında yorumlamıştır. Gençlerin hayatları üzerine oynanan oyunlar karşısında sanatçı duyarlılığın önüne geçmeyip, yaşananları kompozisyonlarında dile getirmiştir. Genelde yatay kompozisyonları, boşluk hissi veren fonları, kukla figürleri ve soluk bir ışığı tercih eder. Pop etkilere rağmen bu çalışmalarını da lirik soyutlama anlayışı içindedirler. Karışık tekniklerle oluşan bu dönem çalışmalarına “Karmakarışık Bir Ekonomi Üzerine Karmakarışık Bir Araştırma”, “Soyağacı”, gibi dikkat çekici isimler vererek, bir şekilde toplumu yönlendirmeyi düşünmüştür.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Akdağlı, s.37.

¹⁶⁵ Halil Akdeniz, “Adnan Turanî (Desenler, Boya Resimleri)”,*Enlem 80 Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi*, Ankara 1989, s.29.

¹⁶⁶ Akdağlı, s.38.



Resim 3. 4. Özdemir Altan, “Antik Anadolu Kralları”, 116 x 89 cm. T.Ü.Y.B. 1967

“1988-1992 yılları arasında giderek netleşen bir düşünce ile sanatsal espasın birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların birleşmesiyle oluştuğunu uç noktada kanıtlamak için bir rastlantısal birleştirme yöntemi gelişir. Sonuçta, büyük boyutta ve çok sayıda kişiyle yapılan binlerce rastlantısal ayrıntı; sanatın, desen, valör, renk armonisi, kompozisyon, ritm gibi zorunlu sanılan uygulamalara hiç başvurmadan da oluşabileceğini gösterir.”¹⁶⁷

“Çalışmalarındaki soyutlamada, renkli, geniş parçalı, düz yüzeyler üzerinde yazısal, hamleli, cesur, kıvrak, sürprizli çizgiler yer almaktadır. Dinamik, süratli bir etki yaratan fırça sürüşlerinde, zıt etkili renkler daha çok siyah-beyaz değerli olup, derin hacimler oluşturmaktadır.”¹⁶⁸ 1980’li yıllarda modernist indirgemeciliğine karşı derin bir huzursuzluğu açığa vuran çalışmalarında ağırlıklı olarak klasik sanata göndermede bulunmuştur. 1988-1992 yılları arasında yaptığı dört büyük pano da, izleyenin yorum yapmakla kalmayıp, resim yapmaya dahil edildiği bir projedir. Sanatçıların özgürce

¹⁶⁷ Yalçın Sadak, Özdemir Altan, “Farklı Dönemlerden Başyapıtlar, 1965-2005”, *Kare Sanat Galerisi Yay.*, Mart 2006, s. 47.

¹⁶⁸ Adnan Turanî, *Türk Resim Sanatı 19. Yüzyıldan Günümüze*, İstanbul 1989, s.187.

üzerini boyamaları için panolar sipariş etmiş, sonra sanatçı ilk panoyu yarı happening nitelikte değerlendirmiştir. İkinci pano 1990 yılında gerçekleşmiştir ve bu panoda sanatçının da fırça tuşları vardır. Üçüncü ve dördüncü panolara yine müdahale etmemiş, parçalar, sanatçılara, amatörlere, çocuklara, resimle ilgisi olmayan kişilere dağıtılmıştır. Amaç birbirine yabancı teknik, renk, eğilim ve doku açısından kaotik bir bütün yaratmaktır.¹⁶⁹



Resim 3. 5. Özdemir Altan, “Köpek Gezdirme Alanları Projesi”, 220x510 cm., Karışık Malzeme, 4. Pano

“Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi” gibi mizah yüklü ve bir anlam paradossi olarak yapıta açılış yapan genel bir başlık altında topladığı bu anıtsal panolarda Altan, her türlü öznelliği Avangardizm’in utkusu ve yenilgisi olan ayrıksı dil olanaklarının kaotik bir bütününe katarak aşar ve böylece burjuva bireyciliğinin sonunun geldiğini ilan eder. Yeni bir kolektivizmin olabirliğini sorgulamaya çağırır bizleri ve aynı zamanda, söz konusu kolektivizmin dinamiklerinin yaşadığımız sürecin karmaşası içinde saklı olduğunu da açıkça duyurur.”¹⁷⁰

Altan, çalışmalarında alışılmışın dışında dengeyle dengesizliğin, uyumla uyumsuzluğun, değerle değersizliğin arasındaki kavram, kaynak ve mantıksal gerçekleri vurgular. Böylece bu kavramlar kült olmaktan çıkmış, sınırları aşmıştır. Bu sınırlar ve sınırsızlıklar için kullanılan malzemeler ise çok çeşitlidir. Bu malzemeler ise kırık dökük eşyalar, önemli önemsiz proje artıklarıdır. Teknik ise çok çeşitlidir. Bu malzemeler kendi anlamlarının dışında artık başka ve bütün bir anlama sahip olurlar ve bu çalışmalarda yakalanılan ifade zenginliği, ayrıca çok yönlülüğü ve farklı yaşamışlıkları da barındırır içinde.¹⁷¹

¹⁶⁹ Akdağlı, s.38.

¹⁷⁰ Sadak s.7.

¹⁷¹ Akdağlı, s.39.

Çözümlemesi artık izleyenlere kalır. Sanatın çözümlenmesi konusunda Altan şunları söyler:

“Başka bir sanatçının yaptığı gibi bunların üzerine çözümlenmelerde bulunmak bana yaratıcısı olarak gereksiz geliyor. Nasıl olsa bunlarda bir şeyler oluyor. Er geç bunlar yerine oturtulur ama yapım sürecini, oradaki psikolojimi, zamanın kullanılış biçimini, yapıtın temposunu vb. dile getirmeye başladığımda hakikaten epey bir şeyler çıkıyor, birkaç kez yaptım bunu. Bunlar için şu söylenebilir: Sevgi ve inanç ürünü”¹⁷²

3.4.4.Devrim Erbil (1937-)

1937’de Salihli’de dünyaya gelen Devrim Erbil, 1954’te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne girer, Bedri Rahmi ve Halil Dikmen öğretisinde yetişir. 1959’da “Soyutçu Yediler Grubu”nu 1962’de “Mavi Grup”u kurar.¹⁷³

Devrim Erbil 1952’de kasaba ve kent görünümünün soyutlamalarını yapar. Bunların kimi boyasal deneyler kimi çizgisel yüzey düzenlemeleridir. 1958’de soyutlanmış düzleştirilmiş ve geometrik olarak katılaştırılmış renkçi çalışmalardan, Mondrian göndermeli çizgisel renkli kimi deneylere ve figür nesne düzleştirmelerine dayanan kompozisyonlara varmıştır. 1960’larda etkileyici bir boyasal anlatım, kent planlamalarında piktural bir anlatım vardır. Bu çalışmalarda soyut-geometrik, yazısal düzenlemeler tek renk üzerinden kurulmuştur. 1970’li yıllarda da kent mimarisini çizgisel, resimsel notlara dönüştürmüştür. Kent planlamalarında, Matrakçı Nasuh’un şehir krokilerinden etkilenmiştir. 1980’lerde İstanbul camilerini konu edinmiştir. 1990’larda Amerikan sanatından etkilenmiştir. Kendi portresini ya da anonim figürleri kendi yazısal lekeleriyle kompoze etmiştir. Yine de kent motifleri ağaç ve İstanbul konusu onun resimlerindeki yerini hep korumuştur. Erbil’in tekniğine bakıldığında olgun ve çok kimlikli bir sanatçının yapıtı karşısında durduğunuz hissedersiniz. Kolay okunan fakat derinlere çekip düşündüren, kendine has paletiyle incelikli bir pentürle karşılırsınız. Onun çizgi temelli, yaptığı işe çok hakim, sabır, dikkat ve birikime dayanan bir tarzı vardır. Resimlerinde öyle bir bağlantı vardır ki, resmin küçük bir

¹⁷² Özkan Eroğlu, “Nedir Benim Bu Çektiğim Türk Resminden”, *Artist Dergisi*, S.80, Tem-Ağt. 2007, s.62.

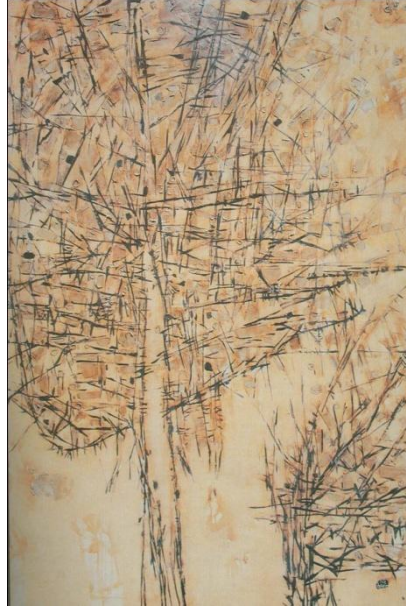
¹⁷³ Akdağlı, s.40.

parçasını çıkardığımızda tüm dokusal örgüyü bozmuşsunuz gibi bir izlenime kapılırsınız.¹⁷⁴

Kişisel bir anlatıma sahip Erbil'in büyük bir özveriyle sanata yıllarını vermesinin meyvesi elbette kendine has bir "dil"e sahip olmasıdır. Bu sanatsal dili Celal Soycan şu satırlarla maddeleştirmiştir. Erbil'de süreçselliği içinde kavranan oluşu imleyen en doğru biçim çizgi ve noktadır. Budoğa tasarımıyla çakışacak resimsel oluşun ana elemanı da elbette çizgidir. Erbil'in ortaokul yıllarından beri çizgiye duyduğu ilgi, soyutlama iradesinin emrindeki en önemli plastik ögedir. Onda çizgi, konturlanamaz her türlü oluşumun içine sığabileceği bir kılıftır. Devrim Erbil'de resim dili, başlangıçtaki modeli hızla aşarak, bir ifade aracı olmaktan çıkar. Figürler nebula parçacıkları halinde şekilsiz belgeler oluşturarak tuval yüzeyine yağarlar. Böylece kendisi için bir dil kurulmaya başlanır. Devrim Erbil başlangıçtan beri resmi bir temsil aracı kılan geleneksel tavrın dışındadır. Sanatçının monokrom armoniye olan yatkınlığı da tuval içinde rengin yüksek sesle konuşmasını sevmediğini gösterir. Monokrom çalışmaları yanında diğer renk ilişkilerinde de karşıt renklerin kullanımı hemen hiç görülmez. Böylelikle rengin temsili özelliğine itibar edilmeyişinin doğallığı anlaşılır. Erbil'in rengi sevmesine rağmen resim dilinde ona tanıdığı hak, oldukça dramatiktir. Mekan ve yön duygusunun iptalini amaçlayan düzenleme ilkesiyle öyle yüksek bir ritim sağlanır ki, oluş sürecinin her kesiti, tereddütlü bir imge halinde tutunmaya çalışan başlangıç, imgeyi dilin içine soğurur. Devrim Erbil kusursuz çözümü sağlanmış resim dilini her fırsatta ve farklı malzemelerle sınamaktadır.¹⁷⁵

¹⁷⁴Serpil Akdağlı, *1950 sonrası Türk Resminde Soyutl Eğilimler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2007, s.40-41.

¹⁷⁵Celal Soycan, *Bir Dil Olarak Devrim Erbil Resmi*, Sanat Çevresi, İstanbul Mart 2004, s. 305, s. 18-19.



Resim 3. 6. Devrim Erbil, “Doğa Tutkusu Üstüne Çeşitlemeler”, 130,5x88 cm., T.Ü.Y.B., 1965

Lirik soyutlamalarında çizgi, hem düzleştirilmiş biçimleri, hem de yüzeyi saran geometrik örgüyü kurar. İnsan figürünün pek olmadığı resimlerinde daha çok kuş kümeleri, kıvrılan ağaçlar, kımıldayan kentler, dalgalanan denizler vardır. Resimlerindeki dokunun etkisi, doğanın görünür kılınmasını belirler. Doğadaki her şey dokulardan oluşur. Bu dokularla her şey dokunulur kılınır. Bu dokuları en yoğun ve en ilginç şekilde İstanbul’u konu edinen resimlerinde görürüz.¹⁷⁶



Resim 3. 7. Devrim Erbil, “İstanbul”, 96x248 cm., T.Ü.Y.B.

¹⁷⁶Akdağlı, s.42.

Renkleri kullanırken sanatçı, oldukça tutumlu davranır. Orta griye yakın renk seçimleri, minyatürle çağdaş bir dil içinde yakınlık kurar. Monokrom renkler, tonlu geçişlerden uzaktır. İlk resimlerindeki lokal renk kullanımı yerini ayrıntıcı, parçalardan bütünü oluşturan bir anlayışa bırakır.¹⁷⁷

“Devrim Erbil’in resimlerinde, devinimsel öge olarak kendini içten içe duyumsatan biçimsel arınmışlık, aslında devinimselliğin soyutlanmış mantığına daha yakın düşmektedir. Devinen şey, nesne görüntülerinin doğa içindeki konumlarından kaynaklanan bir olgu değil, bu olgunun doğrudan doğruya ışık elemanı ile ifade edilmiş yorum biçimleridir. İster doğa kaynaklı bir imajın renksel-ışık gösterimi olsun, ister bir imajı anımsatma amacı gütsün bütün resimleri kavrayan plastisite arayışının temelinde renge yedirilmiş bir ışık etkisi, akranlarından üstün bir işlev üstlenmektedir.”¹⁷⁸

Gerçek bir başarı timsali olan Devrim Erbil, başarı için şunları söylüyor; “Başarı için heyecanın yanı sıra süreklilik gerekiyor... Süreklilik içinde çok büyük bir inanç ve çok büyük bir sevgi gerekli... Çünkü yaşam kutsal bir olay... Ama bu yaşamı bir şeye adanmak en güzeli...”¹⁷⁹

3.5.LİRİK NON-FİGÜRATİF SANATÇILAR

İnsan psikolojisini derinlemesine irdeleyen lirizm, farklı söylemlere, fantastik ve gerçek dışı yaklaşımlara yatkın bir ifade biçimidir. Düşünsel yönde ulaşılan kavramlar, çevre değişimi ve algılama çevresiyle yeni boyutlar kazanırken, sanatçılar bu anlamları belirlemede etkin rolde olurlar. Bilinmeyen bir boyutta bilinmeyen bir serüvene başlamak lirik non-figüratifçilerin öncelikli tercihi olur. Lirizmde çevresel etkiler bazen soyutlanarak bazen de oldukları gibi alınırken, lirik-nonfigüratifte, bu etkiler sadece hayali soyutlamalar olmuştur.¹⁸⁰

“Modüler yapıda kurulumlanan ve her yeni kurulumda farklı modeller ve varyasyonlar sunan, böylesi resimlerin gelecekteki serüvenini, hiç şüphesiz, yapıtı rastlantısallıktan kurtaran, özerk ve zorunlu bir imge anlayışını öngören, yeni açılımlar oluşturacaktır.”¹⁸¹

¹⁷⁷ Akdağlı, s.43.

¹⁷⁸ KayaÖzsezgin, “Devrim Erbil’de İncelikli Bir Değişim Arayışı”, *Milliyet Sanat*, İstanbul Ekim 2000, S. 490, s.55.

¹⁷⁹ Erdoğan Tanaltaylı, *Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1994, s. 47.

¹⁸⁰ Akdağlı, s.55.

¹⁸¹ Yıldız Ersaçdıc, “Lirik Görüntüler”, *Artist Dergisi*, S.4/77, Nisan 2007, s. 56.

Bu bölümde Lirik Non-Figüratif sanatçılardan Hasan Kavruk, Mübin Orhon, Adnan Turani ve Fethi Arda ele alınmıştır.

3.5.1.Hasan Kavruk (1919-)

Türk resim sanatında soyutlamaya ilk yönelen sanatçılar arasında yer alan Hasan Kavruk genelde doğa soyutlamaları yapmıştır. Lirik, küçük boyutlu tuvallerinde, spatül ya da fırça ile yapısal görünümlü müziksi ve rastlantısal bir soyutlama vardır. Renklerle oynayan sanatçının resimleri müzik kadar soyuttur. Kendini kaptırdığı resimlerinde, yapılaşta ne kadar özgürse kompozisyon kuruluşunda da bir o kadar kurgulu, disiplinli ve biçimsel kaygıları taşır. Tesadüflere yer vermez, her fırçanın hareketini hesap eder. Resimlerin konuları ve anlamlarından çok, boyasal güzellik ve dokusal espri onun için daha önemli olmuştur.¹⁸²

“Doğadan çıkışla sürekli ayıklayarak soyut sınırın kararlı bir noktasında durmayı bilmiş, kişisel yorumu içinde doğaçlama tayfi ve teknik becerisini birleştirerek yapıtlar üretmiştir. Coşkulu bir paletle kırmızılar, maviler, yeşiller kirletilmeden duyarlı bir yaklaşımla tuvalere aktarılmaktadır.”¹⁸³



Resim 3. 8. Hasan Kavruk, “Sergey Rahmaninof’tan”, 140x150 cm., T.Ü.Y.B., 1969

Doğa soyutlamacısı Hasan Kavruk’un eserlerinde oldukça rahat bir ortamın içinde olursunuz. Bu rahatlık onun rengi kullanımındaki dışavurumculuğundan

¹⁸² Akdağlı, s.55.

¹⁸³ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s. 49.

kaynaklanır.Sanatçı bu eserinde mavi rengin tonlarıyla fantastik bir dünya yaratmış gibidir. Çok az sarının, yeşilin ve siyahın ütopik formlar oluşturmada yardımcı renkler olduğunu görürüz. 1969 tarihli bu resimde ve daha sonraki yıllarda çok renkli ve karmaşık düzenlemeler yapmıştır. Hayal dünyasının çok renkli imgeleriyle dolu bu eserde bir hareket, bir devinim söz konusudur.¹⁸⁴

3.5.2.Mübin Orhon (1924-1981)

Mübin Orhon 1947’de Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde eğitimini tamamladıktan sonra, ekonomi doktorası yapmak için gittiği Paris’te, sanata olan yoğun ilgi ve merakı nedeniyle “Academie de la Grande Chaumiere”e kaydını yaptırmış ve 1950’li yıllardan başlayarak sanat yaşamına Paris’te yaşam koşullarını da kendisi oluşturarak, 1981’e kadar çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür.¹⁸⁵



Resim 3. 9. Mübin Orhon, “İsimsiz”, 73x92 cm. T:Ü.Y.B., 1957

Mübin Orhon’un çalışmaları salt lirik soyuttur. Bu anlayışını az renk ve öz biçim ile minimalist bir anlayışa vardırılmış, inceltilmiş yağlıboya ile soyut lekeçiliği benimsemiştir. Coşkuyla, renk ve ışıkla, düz boyama tekniği kullanmış, koyudan açığa giden ışığı değişik formlar oluşturmak için devingen bir güç olarak biçimlendirmiştir.¹⁸⁶

1950 başlarında Mark Rotko, Barnett Newman ve Nicolas de Stael’in yapıtlarının etkisiyle birlikte, Josef Albers’in “Kare’ye Saygı” adlı dizi resimlerini çağrıştıran, tek rengin tonlarıyla ya da ara renklerin birleşimlerini, kareye yakın iç içe düzenlediği dikdörtgen biçimli yüzeylerle ve tablonun ortasında fırça darbesiyle oluşturduğu çizgi

¹⁸⁴ Akdağlı, s.56.

¹⁸⁵ KayaÖzsezgin, “Devril Erbil’de İncelikli Bir Değişim Arayışı”,*Milliyet Sanat*, S. 490, İstanbul Ekim 2000, s. 140.

¹⁸⁶ Akdağlı, s.57.

ya da figürü, bazen bir ışık bazen de koyu lekeli işleyişiyle anlatımına gizem katmıştır.

Orhon bu eserinde açık bir zemin üzerinde, kompozisyonu dikey-yatay çizgilerle çevreleyen, siyah çizgilerin altında açık bir ışık görevi gören beyazı ve bu siyah çizgileri duygusal bir zıtlık için öne çıkarmıştır diyebiliriz. Orhon'un amacı, bu resimde herhangi somut bir imge aramaksızın, lekelerle ve renklerle var olan saf duyguyu ortaya çıkarmak, görünenin ardındaki mistik anlamı yakalamaktır. Bunu yaparken sade bir renk kombinasyonu ve soyut ışık arayışıyla yapar. Bu resimde dış gerçekliğe ait bir şey yoktur, bunun yerine her şey sanki ruhsal bir iletişimle yakalanılabilecek soyut bir uzama aittir. Bu da duygusal kökenli lirizmin en belirgin özelliklerindedir. İnsanı ve evreni düşündüren yapıtları, özünü doğu düşüncesinden almıştır.¹⁸⁷

3.5.3. Adnan Turani (1925-)

1925 yılında İstanbul'da doğan Adnan Turani, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nü bitirdikten sonra 1940-43 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir süre konuk öğrenci olarak çalışmıştır. Avrupa sınavını kazanarak 1959'a değin Münih Stuttgart ve Hamburg'ta güzel sanatlar akademilerinde resim ve grafik öğrenimi görmüştür. Plastik sanatlar, sanat tarihi, sanat felsefesi ve terimleri üzerine kitaplar da yayınlamıştır.¹⁸⁸

Lirik non-figüratif anlatımcı ve kavramsal çalışmalarıyla, doğasal biçimleri, kendine heyecan veren biçim haline getirmeyi görev edinmiştir. Renkçi tutumu içinde renk ön planda kalır, çizgi ise rengin ardından kendini hissettirir.¹⁸⁹

“Türk resminin en seçkin dışavurumcu eserlerini vermiş olan Turani'nin kendi sanatsal gelişim süreci içinde 1955-56'lı yıllarda başlayan dışavurumcu soyutlama çalışmaları giderek 1960-70 arası yıllarda lirik soyut dışavurumcu yönde kişilik gösterir. Döneminin nitelikli örnekleri arasında yer alan bu devre resimlerinde genel olarak doğadan herhangi bir çıkış noktası arama niyeti yoktur. Resimler sanatçının doğaçlamaları ve kendi fantezilerine dayalı renk ve biçimlerden oluşurlar. Turani için boyasal değerler, boyama hızı ve kaligrafik değerler önemlidir. Resimlerinin yapısını ve biçimlendirme mantığını, kendi sanatsal deneyim biçimleri ve kişisel yorumları belirlemektedir.”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Akdağlı, s.57.

¹⁸⁸ Akdağlı, s.58.

¹⁸⁹ Akdağlı, s.58.

¹⁹⁰ Halil Akdeniz, Adnan Turani, *Desenler- Boya Resimleri*, Enlem 80 Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara 1989. s. 37.

Doğa biçimi değil, doğa biçiminin resimleştirilmiş biçiminin önem kazandığı resimlerinde çizgiler kendiliğinden ve amaçsızca oluşmuş çizgi niteliği taşımazken, uyumlu boya katlarını “merkezi” bir kompozisyon anlayışı çevresinde ölçülü, dengeli, arınmış renk ve leke bölümleriyle biçimlendiren soyutlamalar, dokusal araştırmalar arasında kimi zaman eski yazımızı anımsatan eğri çizgilerden oluşan arabesklerde belirmektedir.¹⁹¹

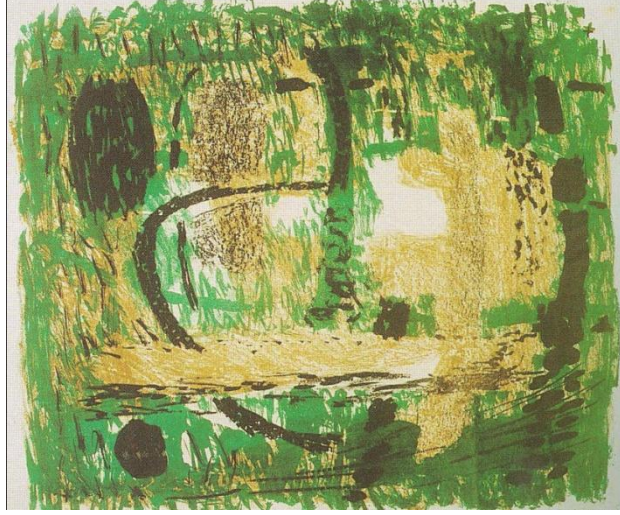
Sürekli yeni heyecanlar arayışında olan Adnan Turani, resim hakkındaki görüşlerini şöyle ifade ediyor: “Resim kesinlikle soyut bir organizma, bir heyecan efsanesi olayı. Dozu biraz artırırsan başka bir şey olur. Biraz artırırsan coşkuya yaklaşırsın. Biraz daha artırırsan ölür. Resim yapma, heyecanlı bir biçimleme serüvenine girişmektir. Resim yapma bir fala bakma olayı gibi. Ama bu falı sen kendi kendine açıyorsun, kendi kendine bunu sonuçlandırılıyorsun. İşin enteresan tarafı ona da inanıyorsun.”¹⁹²

Turanî yapıtlarını oluştururken doğada gördüğü herhangi bir nesneyi olduğu biçimiyle değil, kendine heyecan oluşturacak biçimiyle ele alırken resimsel serüvenini başlatıp hiç durmadan araştırıyor. Bu araştırmanın sonunda resimsel boya biçimlenmesi iç dünyanın tüm çarpıcılığı ile farklı renklere, farklı biçimlere dönüşür. Resmin odak noktasını da resmin ortası veya bir kenarı olarak belirlemez. Beklenmedik herhangi bir köşeyi de seçebilir. Soyut yenilikçi ve renkçi üslubuyla, özgün rahat ve uyumlu bir atmosfer içinde çizgiyi, rengi plastik bir öge olarak kullanmıştır. Bu plastik öğelerin kullanımındaki titizliğe rağmen sanatçı eserlerinde şaşırtıcı sonuçlara da ulaşmıştır.¹⁹³

¹⁹¹Akdağlı, s.58.

¹⁹²Şerif Kahramankaptan, *Resmi Geçit Ressam Söyleşileri*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2001, s. 235.

¹⁹³Akdağlı, s.59.



Resim 3. 10. Adnan Turani, “Soyut Kompozisyon”, 53x79 cm., Litografi, 1958

“Soyut Kompozisyon” isimli bu eser, zemin üzerinde yer alan soyut renkler, biçimlerden yola çıkarak soyut plastik bir pentür beğenisine ulaşmıştır. Sadece doğasal bir hareket noktasından çıkıldığı varsayılırsa, renksel ve biçimsel anlamda ilk özelliğini yitirdiğini düşünebiliriz. Birbiri içine geçen ve birbirini kesen bağlantısal bir kompozisyon niteliği gösteren renkler tabloya yatay-dikey olarak dağılmakta, yeşilin üzerinde, ışıklı sarı, çok az beyaz ve siyah bağlantının vurgusunu biraz olsun yumuşatmaktadır. Teknik olarak da tonsal geçişlerin kısıtlı olması derinlik hissini vermez. Ancak renkler, biçimsel olarak temel öğeleri yerine getirebilmektedirler.¹⁹⁴

“İki kez Devlet Resim Ödülü’ne layık görülen sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında pek çok sergi açmıştır. Fransa, İtalya, Almanya, İspanya, Yugoslavya, Japonya, Hindistan, Mısır, İsrail ve İsviçre gibi ülkelerde birçok önemli bienal ve uluslararası sergide yer aldı.”¹⁹⁵

3.5.4.Fethi Arda (1934-1996)

1934 doğumlu Fethi Arda, 1958’de Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi atölyesinden mezun oldu. 1965-1969 yılları arasında Akademi’de asistanlık yaptı. Bu süreçte, Avrupa’da Henri Goetze ve Prof. Emilio Vedova ile çalıştı. Gerek yağlıbovalarında, gerekse pastellerinde objeyi ya da görüyü ait olduğu gerçeklik bağlamından kopararak tuval düzlemine taşımış, plastik dili ve Kocamemi atölyesinden

¹⁹⁴Akdağlı, s.57.

¹⁹⁵Sezer Tansuğ, “Zamanın İçinde Bilinmeyeni Arayan Ressam Adnan Turani”,*Sanat Çevresi*, S.318, Nisan 2005, s.95.

aldığı görsel disiplini kullanarak sağlam bir kompozisyon kurgusu elde etmiştir. Tüm bunların sonucunda resimlerini, izleyenlerin belleklerine kazıyabilmiştir. Arda'nın resimlerinde coşkulu ve lirik bir anlatım hiç eksik olmaz. Ancak bu anlatım, öykülemeye değil sezdirmeye dayanır. Gözlemlediği konularda coşkusuna aracılık edecek yanları bulup çıkarmaya özen gösterirSınırsız mekân kavramı ile tuvalin bütününe yayılmış iri fırça darbelerini de anlatımcı ifadesine katmıştır.

Sanatçının yazısal tuşlu, cesur, lirik non-figüratif anlatımı, soyut eğilimleri 1960'ların sonuna kadar devam eder. Konu fark etmez, hemen hemen her konuda aldığı resimleri lekesele tatta geometrik kurgu içeren soyut etkiler taşır. Arda, 1975'lerden sonra yakın çevresine yönelmiş, gözlem gücünü kullanarak ve içtenliğini de katarak duyarlı resimler yaratmıştır. Yazısal fırça tuşlarıyla yaptığı resimlerinde belirgin bir motif yoktur, sadece fırça serbestliğinden kaynaklanan heyecan verici yazısal bir dil okunur. Bu soyut çalışmalarda, boya dokusal kullanılmış olmasına rağmen hacim endişesi yok olmuştur.¹⁹⁶



Resim 3. 11.Fethi Arda, “Kompozisyon II”, 95x78 cm., T.Ü.Y.B., 1969

1969 tarihli 95x78 cm boyutundaki “Kompozisyon II” isimli yağlıboya resmi, bu isim ve anlayışla yapılmış bir serinin II. parçasıdır. Fonda ağırlıklı olarak kullanılan beyaz ve çok açık sarının tonları sanki bir küme bulutunu andırmaktadır. Resmin sağ üst köşesinden başlayan ve sol alt köşesine doğru hareket eden mavi, resmin alt ve üst bölgeleri arasında bir sınır teşkil ederek resme hareket kazandırmıştır. Mavinin

¹⁹⁶Akdağlı, s.60.

kenarlarında kullanılan siyah ise, resmin siyah-beyaz etkisini kuvvetlendirir. Öte yandan geniş fırça darbeleriyle kütleli bir hacimsellikten de söz edilebilir.¹⁹⁷

1980'li yıllardan sonra Arda için çiçekler, önem kazanmıştır. Vazo içinde formunu pek değiştirmeyen, her defasında aynı coşkuyla yapılmış natürmortlar, peyzajlar onun çok sevdiği resimler olmuştur.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Akdağlı, s.61.

¹⁹⁸ Akdağlı, s.61.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİREYSEL DUYARLILIKTA RENK, ÇİZGİ ve DOKU

4.1. RENK

Renk, ilk insanın var olduğu dönemden beri bilinen bir olgu olmasına karşın, bilimsel tanımını ilk defa Newton yapmıştır. Newton'a göre renk beyaz ışığın tayfidir, yani nesnelere rengi yoktur.¹⁹⁹ “güncel yaşantıda karşılaşılan birçok olay, beyaz ışığın değişik renklerden oluştuğunu göstermektedir. Kristal avizeden duvara düşen renkler ve gökkuşağı renkleri bu gerçeğin anlaşılmasını sağlamaktadır” der.²⁰⁰ rengi, “ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki” olarak tanımlar. Işık bulunmadığı ortamlarda rengi algılamak mümkün değildir.

Resim sanatı sürecine bakıldığında renk kullanımını çok farklı unsurların belirlediğini görmek olasıdır. Bunları inançların sınırlamaları; anlatım felsefeleri; görsel algılama ve görsel iletişim ile ilişkili olarak rengin fizik, fizyolojik ve psikolojik etkileri; içgüdüsel değerlendirmeler ve tesadüfi oluşumlar olarak belirlemek mümkündür.²⁰¹

Yaşamda renk, insanın karşısına her an çıkabilir; soyut bir kavram olarak ele alındığında da insan yaşamının renkliliğine, kültürlerin çeşitliliğine ve zenginliğine işaret edebilir. Yaşamda olmadığı durumlarda ise renk, mutsuzluğa dönüşebilen bir öze sahip olur. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda rengin insan için önemi açıktır.²⁰²

Resmi yapan kişinin birinci amacı ise en uygun biçim ve renkle halka inanışlarını etkili bir biçimde aktarmak olmuştur. Gombrich 'e göre; *sanatçılar bu yapıtları, her biçimin, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar. Sanatçılardan bunları değiştirmeleri beklenmez... Koşutluklar bulmak için çok uzaklara gitmeye gerek yok. Ulusal bir bayrağın özelliği, her yapımının kafasına göre değiştirebileceği renkli bir kumaş parçası olmasından ileri gelmiyor.*²⁰³

Gombrich'in ifade etmek istediği şey tarih öncesi dönemlerde olsun,

¹⁹⁹ AbdullahDemir, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1993, s. 29.

²⁰⁰ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1992, s. 200.

²⁰¹ Necla Coşkun, *Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Eskişehir 2006, s. 7.

²⁰² Coşkun, s. 5.

²⁰³ Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), (4. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992. s. 22.

teknolojinin son hızla geliştiği XXI. yüzyılda olsun belli biçimlerin ve renklerin her zaman insanlar için bir anlamının yani özünün olduğudur. Bu açıdan bakıldığında renk, resim sanatında temelde iki şekilde kullanılmıştır: Birincisi, doğaya bağlı olarak rengin kullanımı ikincisi, rengin doğaya bağlı kalınmadan kullanımınıdır.

Renk biçimlerden yansıyarak gelen ışınların görsel algı sonucu kişide oluşturduğu duygudur. Görme duyusu ile ortaya çıkan renk, ışınların göze gelmesi ile fiziksel; göz organında oluşan işlemlerle fizyolojik ve beyinde algılanması ile psikolojik bir olgu haline gelir. Renkler ışık dalgalarıyla ortaya çıkarlar. Ancak algılama ile gerçeğe dönüşürler. Farklı renkleri, ışığın farklı dalga boyları oluşturur. Tümünün bir araya gelmesiyle beyaz renk meydana gelir. Renkli boyaların aynı oranda karıştırılması ise siyah rengi ortaya çıkarır. Renklerin tümünün bir araya gelmesiyle ortaya çıkan beyazlık ve siyahlık gerçekte renksizliktir.²⁰⁴

Renklerin varlığı ışığın yansıdığı yüzeyin pigmenti ile ilgilidir. Rengi mavi dediğimizde yüzeye çarpan ışınlar pigment tarafından emilir, mavi rengi oluşturan ışık yansır. Bu emilme ve yansıtma şeklindeki her iki sistemi de tasarımcı bilmelidir. Nitekim ressamlar bu yansıtma özelliği ile, sahne dekor tasarımcıları, fotoğraf sanatçıları ve iç dekorasyon ile ilgili tasarımcılar, rengin emilme özelliği ile ilgilidirler. Birinci özellik olan tür (Hue), bir rengi diğerinden ayrılmasını sağlayan niteliktir. Renk spektrumunda ya da renk çemberindeki yerini gösterir. Kırmızı, sarı şeklinde adlandırdığımız kavramlardır. Bu ayrıma göre renkler; ana renkler, ara renkler ve nötr renkler olarak gruplanırlar. Ana renkler diğer renklerin karışımı olmadan ortaya çıkan kırmızı, mavi, sarı renkleridir. Diğer renkler teorik olarak bu üç rengin karışımından oluşurlar. Ara renkler, iki ana rengin karışımı ile oluşan renklerdir. Renklerin aynı zamanda malzemenin öz niteliğini de hatırlamakta yardımcı olurlar. Örneğin kırmızı kiremit, mavi deniz, yeşil orman, sarı başaklar gibi nitelermeler bize malzemenin öz niteliğini hatırlatır.²⁰⁵

İkinci özellik değer'dir (Value). Bir rengin siyah ve beyaz karşısındaki açıklık veya koyuluk derecesidir. Rengin tonu olarak da ifade ettiğimiz değer beyazın veya siyahın eklenmesiyle meydana çıkar. Açık mavi ile koyu mavi arasında ton farkı

²⁰⁴Jülide Edirne, *Tasarımın Temel Prensipleri ve İç Mimari Tasarımda Uygulama Örnekleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2004, s. 34.

²⁰⁵Edirne, s. 34-35.

vardır. Renk çemberindeki her rengin tonu farklıdır. Sarı renk maviden daha açık tonludur. Çünkü sarı parlak veya değeri yüksektir. Koyu renkli elemanlar ağır, açık renkli elemanlar ise daha hafif görünür. Siyahtan beyaza doğru gri tonlarını gösteren 10 kademeli bir ton çubuğunda en parlak, ışıklı renk beyaz, en koyu ışiksiz renk ise siyahtır. Renklerin değerini siyah ve beyaz ilavesiyle değiştirmek mümkündür.²⁰⁶

Renk değeri çubuğunda, ortada üç renk türü yer almaktadır. Tüm renkler doğal bir renk değerine sahiptirler. Her renk kompozisyonunda, parlak, orta, koyu değerler yer alır. Gün ışığını ve renklerin psikolojik etkilerini kontrol etmek amacıyla renklerin değerleri ile çalışılır.²⁰⁷

Renk spektrumunda karşılıklı gelen renkler zıt renkler olarak isimlendirilir. Sarı ve mor, kırmızı ve yeşil, turuncu ve mavi zıt renklerdir. Zıt renklerin birlikte kullanımı kompozisyonda etkili bir vurgu sağlar. Zıt renkler karıştırıldıklarında birbirlerini nötr hale getirmelerine karşın, yan yana kullanıldıklarında, kendi parlaklıkları şiddetlenir. Zıt renklerin kullanıldığı tasarım kompozisyonlarında farklı renklerden oluşan bir çeşitlilik vardır. Aynı zamanda vurgu sağlamak için de zıt renklerden yararlanır. Yatay çizgilerde zıt renklerin kullanımı genişlik hissini, düşey doğrultularda kullanımı yükseklik hissini uyandırır. Armonik renkler ise birbirine yakın yer alan renklerdir. İsminden de anlaşıldığı gibi uyumlu bir etkiyi sağlarlar. Mor ve mavi, turuncu ve kırmızı, sarı ve yeşil armonik renklerdir. Kompozisyonda bütünlüğe katkıda bulunurlar. Renklerin diğer bir özelliği de sıcak ve soğuk renkler olarak gruplanmalarıdır. Kırmızı, sarı, turuncu renkler sıcak renklerdir. Uyarıcı, dikkat çekici aynı zamanda enerji ve gücü ifade ederler. Mavi, yeşil ve mor renkleri ise soğuk renklerdir. Sakinliği, sükûneti ve hüznü çağrıştırırlar. Sıcak renkler ön plana çıkar, soğuk renkler geri planda kalırlar.²⁰⁸

Resim sanatında sanatçı öznelliğini vurgulayan öge renktir. Öznel renk olgusu, yeni bir anlayışı ve farklı bir felsefeyi gündeme getirmiştir. Renklere sanatçının içselliği yansımıştır.

Sanatçını öznel ifadeye yönelik yaklaşımlarını ve rengi uygulama yöntemlerini sentezlemiş; bu açıdan renge, esinleyici özelliği kazandırmıştır. Bu durumu içten içe yaşayan Gauguin için Krausse şunları söylemektedir: “Gauguin nesnelere göze

²⁰⁶Edirne, s. 36.

²⁰⁷Edirne, s.36.

²⁰⁸Edirne, s.37.

göründükleri gibi betimlemeye uğraşmamıştır. Onun anlayışına göre duygu dünyası, zihinsel ve iç gerçekler her zaman ön planda olmalıydı. Önce duygu ve ruhsal kavrayış gelir, sonra akılla anlama.”²⁰⁹

Van Gogh renk ile ilgili olarak düşüncelerini Theo’ya yazdığı mektupta dile getirmiştir. Ergüven bunu şu şekilde aktarmaktadır: *benden önce herhangi bir kişinin esinleyici renkten söz edip etmediğini bilmiyorum. Sana bir örnek vereyim. Büyük düşler peşinde koşan sanatçı bir arkadaşın resmini yapmak istiyorum. Bu adam sarışın olacak. Resme, ona olan tüm hayranlığımı, sevgimi koyacağım. Yani nasılsa öyle resmedeceğim; yakalayabilmek için olabildiğince sadık kalarak. Ama resmin işi burada bitmiyor; tamamlamak üzere kendi istencimle renkçi olacağım. Saçların sarısını abartıp, turuncu tonlardan krom sarısı ile açık limon rengine doğru geleceğim. Başın arkasında kalan bölüme ise, sıradan bir odanın yine öyle duvarı yerine sonsuzluğu resmediyorum. Elde ettiğim en güçlü mavi burada yer alacak. Böylece, zengin mavi dip yüzeyin önündeki parlak sarı baş, tıpkı gök mavisinde ışıldayan yıldızlar gibi, gizemli bir etki kazanmış oluyor, burada.*²¹⁰

Munch’un kullandığı renk değerleriyle içindeki karanlık dünyayı, hüznü duyguları resim yüzeyine aktarmıştır. Richard bu ressam için şöyle der; *gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünümleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular. Munch’un sanatının, hem duruluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi.*²¹¹

Rengin ifade aracı olarak kullanılmasında Freud’un Psikanaliz Kuramından ve Einstein’ın Görecelik Kuramından etkilenilmiştir. Ayrıca ekonomik sistem, toplumsal yaşamdaki değişimler, kişisel duyarlılık bu duruma buna katkıda bulunmuştur. Sanatçı resmini çeşitli arayışlarla oluşturmuştur. Bu durum sanatçıların farklı ifade biçimlerine sahip oldukları ve renkleri, biçimleri, lekeleri, çizgiyi farklı biçimlerde kullandıkları bir anlayış ortaya çıkarmıştır.

Matisse’in “Şapkalı Kadın” resminde tüm bunlar ifade edilmiştir. Lynton “bu

²⁰⁹Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev.: Dilek Zaptıoğlu) Literatür Yayıncılık, 2005. s. 80.

²¹⁰Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, (İkinci Basım), YKY, İstanbul 2002. s. 122.

²¹¹Richard, Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş İkinci Basım), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991, s.29.

resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok anlamsızdı: resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı, öbür yanı da yeşil miydi; sonra yüzünde gerçekten öyle leylak rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı?” der.²¹²



Resim 4. 1. Matisse, “Şapkalı Kadın,” 1905. (Art Book Matisse, s. 41)

Teknolojiden ve uyarlıktan tedirginlik duyan ve renkleriyle bunu yansıtan ressamlardan biri de Kirchner'dir. Resimlerinde doğayı ve çıplakları tüm yabaniyetleriyle ifade etmek istercesine çarpıcı renklerle ve içgüdüsel fırça vuruşlarıyla biçimlendirmiştir. Lloyd Kirchner'in doğayı ele alış tarzına ilişkin olarak şunları söyler: *Ernst Ludwig Kirchner'in 'Ağaçlar Altında Oyun Oynayan Çıplaklar' (1910) adlı resminde, figürler, doğanın güçleri ve renklerinin baskınına uğramıştır. Aslında, modern uygarlığı doğayla bağıntı içerisinde yeniden yaşama kavuşturma düşüncesinin, Alman tarihinin bu döneminde büyük bir yaygınlık kazanmış olduğu söylenebilir.*²¹³ Kirchner, insan ve doğa arasındaki uyumu aradığı resimlerde “pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendine özgü renklendirme yöntemini”²¹⁴

²¹²Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.:CevatÇapan, Sadi Öziş, İkinci Basım), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991. s.27.

²¹³Jill Lloyd, *Sanatsal Ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk*, P Kültür Sanat Antika, sayı.16, 2000, s.102.

²¹⁴Richard Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş İkinci Basım), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991. s. 61.

geliştirmiştir.

Uygar toplumun göstergeleri olan caddeler, istasyonlar, kuleler, çok katlı yapıların geceleri parlayan pencereleri, makinelerin karmaşık ve hayran bırakıcı mekanizmaları, ışıltıları ve bunların hepsinin üzerinde var olan renkli dünya resamlara sonsuz bir kaynak olmuştur. Kirchner ve arkadaşları rengi ve biçimi kullanarak şehri ve şehirde yaşanan yabancılaşma duygusunu soğuk renklerle yansıtmışlardır. Bu sanatçılar sokakları konu alan resimlerinde kötülüğü ve kabalığı betimlemişlerdir. Karanlığa gömülmüş renkler içindeki patlamaya hazır aşırı sıcak renkler, şehir sokakların barındırdığı çirkinliği gözler önüne sermek ister gibidir. Şehrin yoğun işleyen çarkında oluşan hareketlilik canlı renklerle ve saldırgan tuşlarla verilmiştir.

Richard “doğa deneyimi ve İncil’e dayanan bir yalınlık Nolde’nin düşgücünde bir renkte yoğunlaştı, aşırı bir coşkunlukta bir renge dönüştü”²¹⁵ der. Nolde’un renkleri, komplementer renk ilişkisi içindedir. Bu renkler resimlerde şiddet duygusu uyandırmaktadır. Parlak sarılar, kırmızılar, yeşiller ve maviler resmin her bir tarafından bağırarak etkiler oluşturmaktadır.

Sanatçı içinde yaşadığı baskıcı dönemin ve kendi ruhsal bunalımlarının etkisiyle resimde rengi ve fırçayı yoğun yıkıcı, yırtıcı etkiler bırakacak şekilde kullanmıştır. Richard Nolde hakkında şunları söylemektedir; *renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle rengin ışıldamasına yoğun bir anlatım katıyordu.*²¹⁶

Kandinsky’nin resimlerinde kullandığı renk ile ilgili olarak Gombrich kısaca şunları söylemektedir: *Katıksız rengin ruhsal etkilerini, canlı kırmızının bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtiyor. Bu yolla, ruhsal bir iç ilişkinin elde edilebilme olanağına ve zorunluluğuna inanıyordu. Bu inanç ise ona ilk denemelerini sergileme korkusuzluğu verdi. Bu ürünlerde müziksel dil, renklere uygulanmış, böylece de ‘soyut sanat’ başlatılmış oldu.*²¹⁷

Soyut sanata giden yolda diğer adımları Paul Klee atmıştır. Richard Klee’nin “ruhsal doğaçtan yaratma” olarak adlandırdığı yöntemini şöyle aktarmaktadır; *resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur. Bozulmamış renk biçimleri artık*

²¹⁵Lionel, s. 31.

²¹⁶Lionel, s.92.

²¹⁷ Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.:Bedrettin Cömert), (4. Basım), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1992. s. 451.

*bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelere kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir.*²¹⁸

Krausse Klee'nin sanat anlayışını şu şekilde ifade etmektedir: “Amaç, dış kabuğun arkasında yatanı görebilmektir. Paul Klee'nin dediği gibi sanat ‘artık görüneni yansıtmaktan çok görünmeyeni görünür kılmaya’ çalışmalıydı.” Bu amacında ona özgül renk değerleri yardımcı olmuştur. Resim ...te sarı daire, nesnel bir biçimi ifade etmese de bulunduğu yer nedeniyle izleyende güneş izlenimi yaratmaktadır. Kırmızı yolun sola yönelen akışını kesen ve resmi dengeye sokan ise yeşil R harfidir. R' nin yönü de resme hizmet etmektedir, gözü resmin sağına çekmektedir. Ayrıca kırmızı ve yeşilin birlikte kullanımı komplementer renk ilişkisi oluşturmaktadır. Sol üstteki yeşil yarım daire de resmin dışa yönelişini hem rengiyle hem de biçimiyle engellemektedir. Resmin ortasındaki binaya benzeyen geometrik biçimin tepesindeki küçük kırmızı daire bile resmin dengesi için gerekli olan bir unsurdur. Klee, bu resimde, renk değerlerini kullanarak oluşturduğu yeni bir doğayı, resmin temel plastik öğeleri ile harmanlayarak ifade etmiştir. Resimde kullanılan renkler ve biçimler, doğadaki benzerlerini imgeleyen soyut geometrik formlara dönüşmüşlerdir. Bu soyut geometrik formlar, özgül renk değerleri ile birleşince resmin kendi doğası oluşmuştur.²¹⁹

²¹⁸Richard Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş),(2. Basım), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991, s.34.

²¹⁹Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev.: Dilek Zaptıoğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s.89.



Resim 4. 2. Paul Klee, “Villa R,” 1919. (Art of The 20th Century, s.113)

Richard Franz Marc’ın renk anlayışıyla ilgili olarak “hayvanlar ve doğa görünümlerinin özyapısını, dışavurumun katıksız renkleriyle dengede tutulmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde...”²²⁰birleştirmek olduğunu söyler. Krausse ressamın kendine özgü renk sisteminde oluşturduğu sembolik anlamları şöyle aktarmaktadır: “Mavi erkek, sarı ise dişi ilkeyi simgeler; kırmızı renk ise şeylerin, ölü malzemenin rengidir”²²¹der.

Bu ressamlar, Dışavurumcuların içsel gerçekleri güçlü renklerle ifade etme mantığından yola çıkarak tamamen biçimden yoksun resimler ortaya çıkarmışlardır. Sonuç olarak Richard’ın dediği gibi; Ekspresyonizm bir taraftan modernizmin yaratılışını ve sosyal bir sanatta, sözlü bir deneyime, resimsel soyutlamaya, yapay tiyatro oyununa ve çağdaş müziğe doğru yönelişini tanıtırken, öte yandan da çağın tüm yaşayan eğilimlerinin bulunduğu noktada olmaktadır. Hiçbir eğilim ya da akım çağının toplumsal ve bireysel sorunlarıyla bu denli iç içe olmamış, karşıtlıklarının köküne inmek için böylesine çaba gösterip onları zorlamayı ve yenmeyi denememiştir.

Mark Rothko ise üst üste uyguladığı dikdörtgenimsi renk alanları ile oluşturduğu belirsizliğe dikkat çekmektedir. Zaman zaman bu belirsiz renklerden çıkan küçük küçük renkler izleyenlerde çarpıcı etkiler yaratmaktadır. Bu resimlerde anlatılmak istenenleri Lynton şu şekilde açıklamaktadır: *İlk insana ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana,*

²²⁰Lionel, s.80.

²²¹Krausse, s. 90.

ilahi kudretin nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekûn savaş ve yine topyekun yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgeleri oluşturmaktadır.²²²

4.2. ÇİZGİ

Çizgi, iki noktayı birbirine bağladığımızda oluşan elemandır. Bütün kompozisyonların temel strüktürel elemanı çizgidir. Çizginin uzunluğu olmasına rağmen, eni yoktur. Durağan olan noktaya karşılık çizgi hareketi, dolayısıyla görsel olarak yönü ifade eder. Tasarım elemanları arasında çizgi önemli bir yer tutar. Çünkü diğer elemanları birleştirme, bağlama, çevreleme veya kesiştirme görevlerini yerine getirir. Çizgi şekli tanımlar ve biz objeleri, şekillerle tanırız. Fotoğrafta yer alan objelerin ifadesi çizgilerle gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafta aralarındaki renk, değer ve doku farklılıkları ile gözüken objeler, çizimde birbirlerinden konturlarını belirleyen çizgilerle ayrılmışlardır. Bir biçimde, uzunluğun enine göre daha baskın olması da çizgi etkisi yaratır. Belli doğrultuda yeterli sayıda tekrar eden elemanlar da çizgi etkisi verir. Uzunluk-en orantısını, hatlarını ve devamlılık derecesini algılama şekli çizginin karakterini belirler. Çizgisel olarak ifade ettiğimiz elemanların; ölçüsü (ince, kalın, kısa, uzun), türü (eğrisel, doğrusal, keskin, zikzak), yönü (düşey, yatay, diyagonal), konumu (kompozisyondaki yeri) karakteri (verdiği duygusal izlenim) şeklinde özellikleri vardır.²²³

Bu özelliklerden çizginin yönü, görsel kompozisyondaki rolünü belirler. Bu hareket nitelediği elemanlar ile onların özellikleri arasında bir ilgi kurar. Dikey çizgiler denge durumunu, yatay çizgiler durgunluğu ifade eder. Diyagonal çizgiler ise dinamizm ve derinlik hissi verir. Göz diyagonal çizgileri kolayca algılar. Çizginin karakteri insan duygularıyla da yorumlanabilir. Çizgiler kendilerini oluşturan etkiyi yansıtırlar.²²⁴

²²²Lynton, s.246.

²²³ Edirne, s. 26-27.

²²⁴Edirne, s. 27.

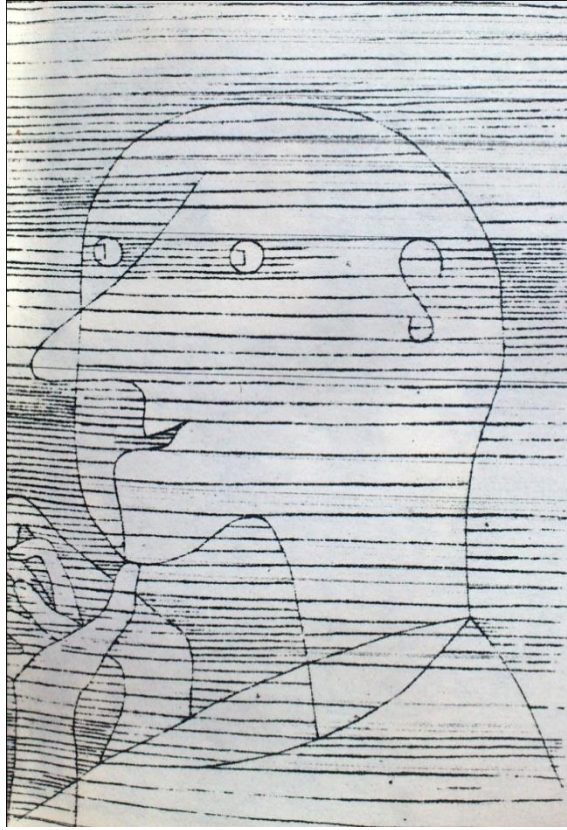
Tasarımda ve sanatta çizgi elemanın sonsuz kullanım şekli ve ifade çeşidi mevcuttur. Tek boyutlu bir eleman olmasına karşın çizginin görünür olması için belirli bir kalınlığa sahip olması gerekir. Çizginin görevleri; bir alanı bölmek ya da sınırlamak, şekillerin ve biçimleri belirlemek, üç boyutlu formları ifade etmek, bir düşünce veya değer sembolünü oluşturmak, bir konunun konturlarını oluşturmak, gözü belli bir yöne yönlendirmek, tarama tekniği ile biçimlerin dokularını ve değerlerini vermek, bir desen veya düzen oluşturmaktır.²²⁵

Sanatçı çizgiye hükmederek bizde değişik duyular uyandırabilir. Manzara resminden Picasso'nun karakalem deseninden aldığımız daha ince, daha karmaşık hazlanma çeşidine doğru gelişir. Bu durumların her birinde duygularımızın uyarılışı sanatçının çizgisine bağlıdır.

Çizgiyle resim yapmak, tabiattaki nesnelerin görünüşünü tespit etmek için oluşturduğumuz yollardan biridir. Bir nesneyi çizgiyle tespit etmek o nesneyi daha yakından tanımamıza yardım eder. Çevremizde gördüğümüz ve sayıları gitgide artan nesneleri gruplandırmak, onların özelliklerini belirtmek için çizgiyi kullanırız. Çizgi yoluyla yapılan bu tespit bizleri çevreleyen dünyayı algılamamıza yardımcı etkindir. Bir nesneyi algılamamızdaki ilk adım çoğu zaman onun biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanmasıdır. Çünkü biz nesnelerin biçim yapısını ilk anda dış kenar çizgileriyle algılarız. Gerçekte nesneyi bütünüyle algıladığımızın farkında değilizdir. Nitekim öncelikle algıladığımız şeyin nesnenin dış hatları olduğunu görürüz ayrıntı ise dışı çevreleyen çizgilerin içinde saklıdır. Çizgiler sadece nesnenin dış hatlarını göstermemekle beraber içinde birden fazla anlamı barındırır. Dikey çizgiler “kuvvetin kalesi”, “toplumun temel direği”, “ayağı toprakta adam”, “kökleri gerçeğe bağlı bir hüküm”, gibi bazı mecaz anlamları barındırabilir. Bunun yanında ilerlemeyi, gelişmeyi, yükselmeyi de ifade eder. Yatay çizgiler durağanlığı, duraklamayı, ifade ederken sağlam bir konumu da sembolize eder. Paul Klee'nin metal gravüründe çizgileri güçlkle fark edebiliyoruz. Bu sanatçının eserinde enlemesine çizgiler, eşit olmayan aralıklar meydana getirir. Valorü ancak sezdirenen eserin özünü ifadede önemli bir rol oynar. Eşit olmayan aralıktaki bu çizgiler koyu-açık lekeler meydana getirerek ilgimizi doğrudan doğruya figürün duygusal algılama alanlarına, dikkatimizi ellere, gözlere ve kulağa çeker. Manet'teki kullanımın aksine, koyu ve açık arasındaki ince farklar adamın

²²⁵Edirne, s. 28.

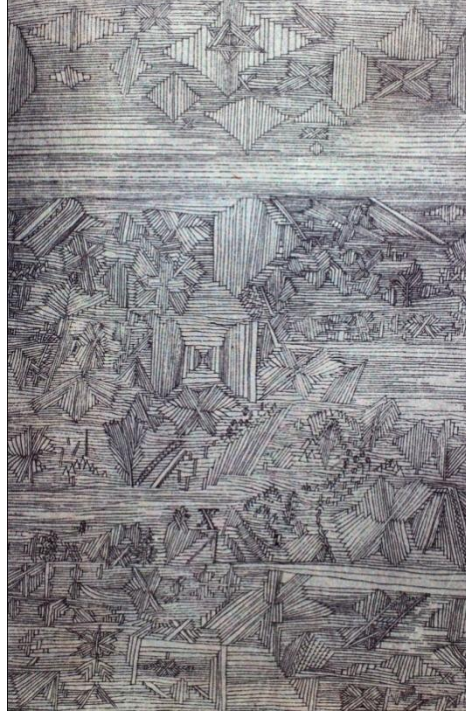
bizimki gibi maddi bir mekânda var olduğunu görmemize yardım ediyor. Çizgi örgüsü figürün etrafında ince bir hava tabakası yaratıyor ve gözümüzün hareketini yavaşlattığından o mekâna girmeyi de güçleştiriyor. Paul Klee'nin yarattığı hava tabakası böylece, hareketsizlik tesiri uyandırmaktadır. Diyebiliriz ki bu durum bizde, o yaşlı adamın kuvvetle işine bağlı olduğu fikrini yoğunlaştırmaktadır. Görünüşe bakılırsa adam, aklını işine vermiştir. Ne düşündüğünden emin olmasak bile gençlik ve ihtiyarlıkla ilgisi bulunmayan bu insanın bazı şeyler tasarladığı açıkça bellidir.



Resim 4. 3. Paul Klee, Yaşlı Adam Düşünüyor, 1929

1926'da Bauhaus'un yayımladığı *Nokta ve Çizgiden düzenleme* adlı kitabında, Kandinsky evrensel bir sözlük olarak biçimlerin etkili anlamları konusundaki araştırmalarının bir özetini veriyordu. Ressamların en değişkeni olan Klee, yirmilerdeki yapıtlarının bazılarında kolayca anlaşılabilir sistemlerden yararlandı, bunların evrensel bir geçerliği olduğu konusu üzerinde fazla durmadı. Kendi biçimlerinin yorumundan çok, kökenleriyle ilgileniyordu. Ona göre sanatçının önünde araştırılabilecek sonsuz olanaklar vardı. Charles Rosen'in Schönberg ile ilgili olarak söylediği şu sözler Klee'nin en çok benimsediği resim tekniği için geçerliydi. Küçük biçimlerin sınırları

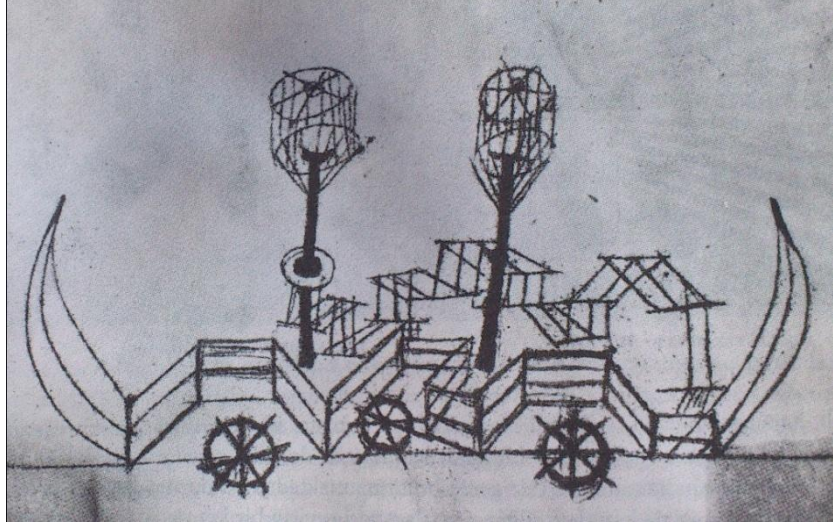
değişik yollardan belirlenebilirdi. Bunların en yalını çekirdeksel motiftir. Bu motifin çeşitli değişimleri ve bileşimleri yeterince ortaya konduktan sonra, parça tamamlanmış olur der. Schönberg ve Klee'nin yapıtlarının çoğu minyatür olarak tanımlanabilir. 1920'lerde Kandinsky ve Klee'nin uzun süre öğretmenlik yaptıkları Bauhaus'un amacı akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmaktı. Bunu sonucu temel biçim ve renklere önem veren, fakat hizmet etmeyi amaçladıkları endüstri tekniği ile ilgisi olmayan belli bir Bauhaus üslubuydu.²²⁶



Resim 4. 4. Paul Klee, Orheus İçin Bir Bahçe 1926

Biçim ruhbilimcileri, günlük yaşamın deneyimleriyle herhangi bir ilintisi bulunmayan biçimler söz konusu olduğunda bile, olası çeşitli çözümler arasından en yalınını seçmemizi kanıt göstererek kuramlarını güçlendirmeye çalışmaktadırlar. İlk bakışta bu kuram resimlerin yorumuna çok iyi uygulanabilir gibi gözükmektedir. Klee'nin Eski Yandan çarklı adlı fantastik resmine bakmakta yarar vardır.

²²⁶ E.H. Gombrich, *Sanat Ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi, İstanbul1992, s.256-257.



Resim 4. 5. Paul Klee, Eski Yandançarklı, 1922

Bu resmi uzaktan izlediğinizde çağrıştıracak bir taşıt aracını görmediğimiz ve deneyimlerimizin bu resimdeki nesneyi yorumlamamızı sağlayabilecek ipuçları vermediği kesindir. Buna karşın resimdeki nesneyi üç boyutlu olarak duyumsarız. Resme ilişkin değişik okuma biçimlerinin söz konusu olabileceğini ancak bu taşıtın nasıl bir görünüm taşımış olabileceğini kafamızda canlandırdığımızda anlarız. Dıştaki iki çarkın üzerinde bulunan tahtalar, uzamsal bakımdan hem çarkların üzerinde, hem de arkasında diye yorumlanabilir; ortadaki çarkın üzerindeki tahtaya ise bir derinlik yorumu daha iyi düşecektir; her iki uçtaki tuhaf çıkıntılara gelince, bunlar öne, arkaya ya da yukarı kıvrılmış olarak görülebilir. Bütün bu çokanlamlılıklar, aşılmalı biçimler alanında bir usta olan Klee'nin amaçladığı kesin olan bir izlenime, yani boşlukta bir dengesizlik izlenimine hiç kuşkusuz katkıda bulunmaktadır. Bu durumu çizgilerin çokanlamlılığıyla oluşturmuştur. Çizgilerin çeşitliliği bu durumun en belirgin özelliklerindedir. Öte yandan biçim ve renk dinamiği gittikçe daha büyük bir ilgi uyandırmaktadır ve aslında istenen, bizim figüratif olmayan resimlerimizde de üç boyutlu biçimlerin hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak bir açıklıkla betimlenebileceğine inanabilmesidir.²²⁷

²²⁷Lynton, s.157-158.

4.3.GÖRSEL ANLATIMDA DOKU

Doğadaki tüm varlıklar kendine özgü dokulardan oluşmuştur. Bir başka deyişle doğa, doku ile bezenmiş bir varlıklar ve oluşumlar topluluğudur. Onun bir parçası olan insanda kendini doğadan soyutlayamaz. Onunla bütünleşerek birlikte yaşar. Doğa insan için görsel ve duyuşsal bir yaşam alanıdır. Yapısı ile insana zevk veren, güzellikler sunan, heyecanlandırıcı ve hayranlıklar uyandıran bir beğeniler bütünüdür. İnsan bu duyguları yaşar, yaşatmak için de doğaya ve insanlığa yeni yapıtlar, yeni eserler sunar. Bilimsel üslupla sanat dediğimiz bu uğraşları gerçekleştiren de sanatçılardır. Bu doğadan aldığı tekrar doğaya veren bir duygu alışverişidir. Asıl olan sanatçının doğayı tanıması, doğayla bütünleşerek objelerin dokusunu yani özünü özümsemesi ve onu doğru kullanabilmesidir. Paul Klee şöyle der: “Yaratmakta her zaman tabiatın tuttuğu yolu tut. Biçimlerinin gelişmesini ve fonksiyonlarını izle. En iyi öğrenme yolu budur. Tabiat gibi bir gün sende kendi kendine yaratma noktasına erişirsin, sende tabiatın bir parçası olarak onun gibi yaratmaya başlarsın.”²²⁸

Doğada dokuları görme ve dokunma duyumuşla algılarız. Dokunma duyumuş objelerin dokusunu özetlerken, görme duyumuş zihnimizde bıraktığı objenin görsel dokusudur. Rengin parlaklık durumu ve ışığı yansıtmasına göre farklı ifadelerin oluşmasını sağlar. Dokular işlevlerine göre bir sistem içindedir. Görme duyumuş ve dokunma duyumuşa bağlı olarak dokular; 1.Sertlik (pürüzlük) 2. Yumuşaklık (kayganlık) olarak algılanır. Yapay dokunun görme duyusuşla algılanışı ile insan da psikolojik ve biyolojik açıdan farklı etkiler meydana getirir. Huzur, dinginlik, sessizlik etkisi olan yumuşak dokular ayrıca dinlendirici etkiler de yaratırlar. Sert dokular ise mücadele etkisi ile hareketlilik ve ruhsal yapıyı güdülemesi gibi tesirleri vardır. Korunma, büyüme, dirençle ilgilidir. Görsel sanatlarda dokusal ifade zıtlıkları büyük rol oynar.²²⁹

“Dokunun daima insana heyecan veren, vizuel özelliğı vardır. Özellikle zıt dokuların birlikteliğı, anlama işleve bağlı olarak, kendini yaşayan ve kendini yaşatan bir etki kaynağıdır.”²³⁰

Dokuların etkileri renk ve ışıkla dinginleşir ya da şiddetlenir. Aynı doku renk ve

²²⁸ Ercüment Kalmık, *Tabiatta Ve Sanatta Doku – Texture*, İ.T.Ü. Mim. Fak. Yay., (1. Baskı), İstanbul 1964, s.10.

²²⁹ Evrim Erbek, *Günümüz Türk Resminde Doku-Yüzey İmgelemi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Antalya 2006, s.9.

²³⁰ Faruk Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Yayınları Eskişehir 1994, s.19.

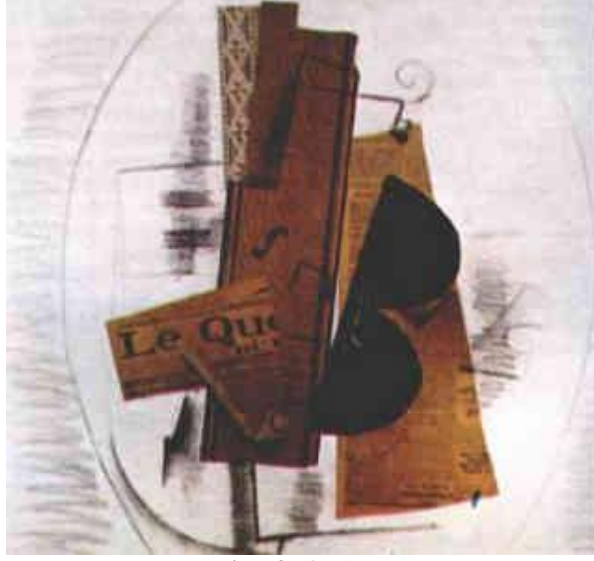
parlaklık durumuna göre ya da ışık alışına göre farklı etkiler oluşturur. Uyum ve zıtlık içinde doku çeşitlemesi estetik etkinin belirleyicisidir. Dokusal zıtlıklar etki hedefine göre egemen olan doku ifadelerde hazlanmayı şiddetlendirir. Örneğin durgunluk-hareket, huzurhuzursuzluk, sessizlik-gürültü gibi psikolojik duygulanmalar, dokusal ifade zıtlıklarıdır.²³¹ Bu hazlanmaya sebep olan görsel ve dokusal dokulardır. Yüzey üzerinde doku türleri oluşturmak sanatçının istemine bağlı olarak gelişir. Bazen yüzey üzerinde kum, çakıl, boya kabartmaları kullanır, bazen de kolaj tekniğiyle görsel ve dokusal doku yaratmaya çalışır.

Günümüzde görsel sanatların tümünde bir düzenleme tekniği olarak kullanılan kolaj, yeni bir biçim dili ortaya koymuştur. Kübist sanatçıların uygulamalarıyla bir biçim dilinin aracı olarak sanat biçimi düzeyine yükselmiştir.

Kolaj tanım olarak; tuval, karton, tahta...vb gibi yüzeyler üzerine kağıt, gazete, etiket, fotoğra.vb gibi basılı malzemeler ile cam, ayna, kumaş, gibi nesnelerin yapıştırılmasıyla elde edilen iki boyutlu ya da alçak kabartma resimsel bir kompozisyon tekniğini oluşturmaktadır. Aynı zamanda hazır malzemeler, çizim ve boya ile birleştirilerek de kullanılır.

1900’larda resme gerçek bir plastik eleman olarak harf ve sayılar girmiş ardından yağlıboyaya kum karıştıran kübistler, bu malzemelerle resme maddesel nitelik kazandırmışlardır. Sentetik kübizm döneminde gerçeklik sıradan nesne kullanımı Brague ve Picasso’yu sanat malzemesi olarak gelenekselin dışında fakat yine sıradan olan ve o güne kadar kullanılmamış seçmeye götürmüştür.

²³¹ Erbek, s.10.

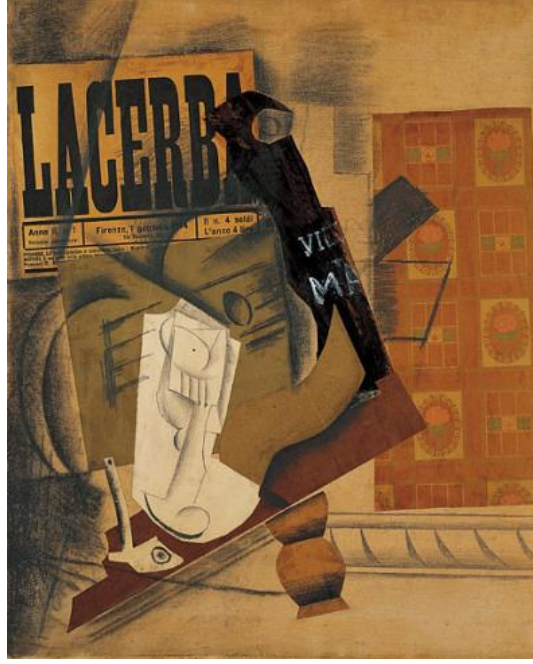


Resim 4. 6. Picasso

Yapılan düzenlemelerle artık taklit boyamanın yerini gerçek nesne alırken tablo da başına yeni bir nesne olacaktır. Aynı zamanda geleneksel resim aracı olan fırçanın yanına da tutkal ve makas eklenir. Bu durum nesnenin farklı konumlarını bir arada veren ve parçalanmış gerçeğin yeni bir bütünde sunumu içinde, gerçek nesne olan yapıştırılmış kâğıt parçalarını bünyesinde barındırması nedeniyle önemli bir ifade aracı olmuştur. Ayrıca yapıştırılan bu gerçek nesnelere bir biçim olma özelliği taşır. Düzenlemeleri yapılan nesnelere fiziksel yapısına ait bilgi verici özellikler taşır.

Oluşturulan malzemenin üzerinde bulunan yazılar düzenleme içinde bütünle ilişki kurularak kullanılmıştır. Kullanan sanatçı ve konuya göre değişmekle birlikte yazılar, harflerinden gelen soyut elemanlar olma dışında, kendi başlarına anlamlarından dolayı bir nesne olarak bu nesnelere dolaylı da üç boyut kazanarak düzenlemede yerlerini alırlar.

Yazıların içeriklerinin taşıdığı anlam kimi zaman düzenlemedeki diğer nesnelere bütünleşerek üst anlamlar, kelime oyunları ya da duyguları ifade ederler. Kolâjlarda iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut anlatımı yani resimsel anlamda biçim; üzerindeki yazıların anlamları dışında yapıştırılan kâğıt esaslı malzemenin taşıdığı, fiziksel özellik (rengi, dokusu... gibi) ve parçalarının kesilme şekilleri birlikte ya da tek başına kullanılarak algıda nesne oluşturma yöntemi ile elde edilmiştir.



Resim 4. 7. Picasso

Doku etkilerinin şiddetlenmesi ve zayıflamasında rengin etkisi vardır. Sıcak renkler dokuları kuvvetlendirir ve sert doku etkisi yaratırlar. Soğuk renkler ise yumuşak doku etkisi yaratırlar. Dokuların ışıkla yansıtma ve parlaklıkları ile de etkileri farklılaşır. Görsel anlamda karanlık, koyuluk, matlık, sert doku etkileri yaratır.²³²

Objelerin dış biçimsel çizgileri (köşeli, girintili, çıkıntılı, sert)dokuyu algılayışımızda etkili olur. Dokunun pürüzlü-pürüzsüz oluşu yükselişi hafifliği ifade ederken sert dokular ise yere yakınlığı ifade ederler. Dış hatları sert geometrik biçimli objeler dokuyu kuvvetlendirir.

Görsel sanatlarda plastik değerlerden renk ve biçim kadar doku da bir değere sahiptir. Çizgiyle, noktayla ve farklı malzemelerle yapay doku elde ederiz. Çünkü her kullanılan malzemenin hem yapısal hem de görsel bir dokusu olacaktır. Objenin dokusu veya sanatçının kullandığı doku açık olmasının yanı sıra bazen de gizlidir. Ama bir sanat yapıtında doku her zaman vardır.²³³

Tabiat yapısının bu önemli elemanı aynı zamanda sanat yapısının da önemli bir elemanıdır. Sanat eserine benliğini kazandırır. Hiç bir eser ister resim ister bina ister heykel olsun dokudan yoksun olamaz. Doku yerinde kullanıldığı zaman esere duyuşal

²³² Erbek, s.10.

²³³ Faruk Atalay, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994. s.19.

niteliğini kazandırır. Doku sanat yapıtında pictural etkiler elde etmek için kullanılmasına rağmen doku ne kadar gerçekse meydana getirdiği etkileşimde bir o kadar gerçektir. Dokunun armoni ve kontrastları doğanın güzelliğini oluşturan bir sırdır.
234

Gerçek dokulara dokunduğumuzda dokunsal değerler ifade eden (yumuşaklık – sertlik, sivrilik – düzlük, girinti – çıkıntı, gözenek ve çukurlar v.b.) doku unsurları ile o nesneyi algılarız. Ancak dokunduğumuzda duysal bir algılama yaratmayan dokunsal değer ifadeleri olmayan dokularda vardır. Örneğin bir kumaş üzerindeki renk ve deseni, bir mermerin kesitinde gözükken damar ve renklerini veya bir çam ağacının kesitinde oluşan odunsu yapı desenini dokunma duyumuzla algılamayız. Bu dokular çizgi, nokta, renk, ton ve değişik motiflerden oluşmuş iki boyutlu dokulardır. Bu dokuları sadece görme duyumuzla algılayabiliriz. Görme duyumuzla algıladığımız bu dokulara “görsel doku” diyoruz. Bir başka ifadeyle dokunmakla değil görme yoluyla algılanan doku etkilerine “görsel doku” denir. Çünkü “görsel dokular, görsel algılamada gerçek dokular gibi etki yaparlar. Doğal doku duyumlarına ise “eşdeğer” algı üretirler. Etki sonuçları, estetik hazlanmadır.”²³⁵

4.4. TARİHSEL BİR DEĞER OLARAK GÖKTÜRK ANITLARI

Göktürk imparatorluğunun ünlü hükümdarı Bilge Kağan devrinden kalma 6 adet dikilitaşlar Göktürk anıtları olarak değerlendirilirler. Moğolistan’ın kuzeyinde Baykal gölünün güneyinde yer almaktadırlar. Anıtlar Türk dili, tarihi, töresi hakkında önemli bilgiler vermektedir. Türk ve Türkçe adı ilk defa bu anıtlarda geçmektedir. Türk tarihi için önem arz eden bu anıtlardaki yazılar yukardan aşağıya doğru anıtların formuna uygun bir şekilde yazılmış ve sağdan sola doğru istiflenmiştir. Anıtların bulunduğu yerde yalnızca dikilitaşlar değil, yüzlerce heykel ve balballar bulunmaktadır.

Orhun ve Yenisey Yazıtları Türk dünyası için birçok yönden önem taşır. Bunların başında yazıtların Türkçenin ilk yazılı belgeleri olması gelir. Gerçektende günümüze dek yapılan araştırmalara göre Orhun alfabesiyle yazılmış yazıtlar ve belgeler, Türk dili tarihinin ilk somut verilerini oluşturur.

Türklerin İslam dinini kabul etmesinden önce yazılan Orhun Yazıtları, muhteva olarak Türk tarihi ve kültürü bakımından önemlidir. Yazıtlarda; Türklerin yabancıların

²³⁴ Evrim, s.11.

²³⁵ Atalayer, s. 194-195.

siyasetine alet olduğu zamanlarda bozulduğu, devlet kademelerinde bilgili ve ehil olmayan kadronun iş başına getirildiği zaman yönetim düzeneğinin iyi çalışmayıp, ahalide hoşnutsuzluk görüldüğu, yabancı kültürünün Türk birliğini zedeleyip, kişiliğini kaybettirdiği, konuşma sanatına uygun bir anlatımla verilmiştir. Türk milletinin en zor şartlarda bile içinden kuvvetli şahsiyetler çıkıp, ülkeyi kurtarıp, devleti yeniden kurup, güçlendirdiği anlatılan abidelerde; devlet deneyimi yanında Türklük, bağımsızlık fikrine yer verilmiştir. Ayrıca bu yazıtlar, kağanların ulusa hesap vermesidir.

Yazıtlar siyasal bir bildiriyle donatılmıştır; "Türklük bilincini oluşturmak ve Türk birliğini sağlamak." Kendinden önceki Kağanlar gibi Bilge Kağan'da, Orta Asya'da Türk birliğini gerçekleştirmeyi siyasal amacı olarak her şeyin üstünde tutmuştur. Ulusuna geçmiş dönemin dağınıklığına, başka ulusların buyruğu alanında geçirilen yılların acılığını verirken çözümü de göstermektedir: "Bilgili ve cesur Kağanların çevresinde ulus toplanmak ve töreyi kurmak. Bir askerlik ve siyaset tarihinden çok farklı olmayan yazıtlarda, "il" e. Ulusal bilince ve ulusal birliğe verilen önemin her biçimde ön planda tutulması boşuna değildir.

Orhun Yazıtları, Türk tarihi, toplum yaşamı, kültürel yapısı yönünden de aydınlatıcı bilgilerle doludur.



Resim 4. 8. Bilge Kağan Yazıtı

Göktürk Anıtları, kompozisyon örgümün temelindeki geometrik formlar ile bir paralellik oluşturur. Kül Tikin Anıtı kaplumbağa şeklindedir kaplumbağanın sırtında yükselir. Kaplumbağanın sert kabukları devletin sağlamlını, sarsılmazlığını, gücünü simgeler. Ayrıca temel olarak kaplumbağa sırtında yükselen anıt dikkatleri devletinuzun ömürlülüğüne çekerek içinde köklü bir tarihi barındırdığını vurgular.

Anıtlar üzerinde yer alan yazılar tarihin izlerini taşımakla beraber içinde doku özelliklerini de barındırır. Yazıların anıtlar üzerinde dikey konumlanması formlardan kaynaklanır. Bu formlar yükselişi, sağlamlığı, ilerlemeyi sembolize ederken gök tanrı inancını da niteler. Kültürel zenginliğimizin bir başka ögesi olan kubbe de bu inancı temsil ederek yeryüzünde bulunan ruhların en sonunda göğe yükseleceğini ve yeryüzünde her ne varsa bu kubbenin altında yer aldığını belirtir.

Bu yazıların çeşitliliği farklı anlamlar ve duygusal derinlikleri içinde barındırır. Yan yana gelerek kelime dizinlerini oluşturarak anlam kazanırlar. Kazandıkları anlam duyguların tercümesine yardımcı olur. Dikilitaşlar üzerinde yer alan bu yazılar ilk Türkçe karakterler olarak karşımıza çıkar. Okunması güç bu harfler, kullandığımız Türkçe harflerle özdeşleşir. Ancak bunu bir uzman yardımıyla anlayabiliriz. Anıtlar üzerindeki yazılar kişi tarafından eğer okunabiliyorsa çeşitli duygusal derinlikler yaşayacağı durumlarla karşı karşıya kalacaktır. Bireysel olarak alınacak haz çeşitlilik arz edecektir ki bu durum izleyicinin kişisel duyarlılığıyla paralellik arz eder. Birileri tarafından köklü bir tarih olarak algılanacakken, birileri tarafından sadece devasa boyutlarda bir dikilitaş olarak algılanacaktır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ORHUN ABİDELERİNİN ÇALIŞMALARIMDA KULLANIMI

5.1ÇALIŞMALARIM ÜZERİNE YORUMLAR

Doğada yer alan en yaygın doku türü dokunsal olarak niteleyebileceğimiz ü boyutlu gerçek dokulardır. Bu dokular dokunma duyularımıza hitap eder. Gerçek dokular bazen kendine ait biçimlerle dokunsallık etkisi yaratırken işlem görmüş dokularda dokunsallık etkisi yaratabilir. Anıtlar üzerine kazınan yazıları doğal formlara müdahale edilerek oluşturulan gerçek dokular diyebiliriz. Çünkü anıtların özünü oluşturan taşlar gerçek dokulara örnek teşkil eder ve üzerine müdahale edilerek dokunsallık ve görsellik etkisi yaratır.

Anıtların dikey konumu ve devasa büyüklüğü köklü bir tarihin yükselişini sembolize eder. Anıtların boyutları, şekli, oranları ve yüzey üzerindeki görsel düzenlemeler dokunsallık etkisi yaratır. Bu etkiler ışığında oluşturmaya çalıştığım çalışmalarım çizgi, renk ve doku anlamında yeniden değerlendirilmiştir. Tuvallerin dikey olarak tasarlanması, yazıların dikey olarak hizalanması, kompozisyon üzerinde yer alan renklerin armonisi bireysel duyarlılığıma hizmet ederek kompozisyonun dinamizmine katkı sağlar.

Anıtların formları dikkate alınarak kompozisyon düzlemine yansıtılan çizgi ise tasarım elemanı olarak dikilitaşların formlarını belirlemede yardımcı elemandır. Çizgi ile oluşturulan formlar bu durumu açıklarken Türk tarihinin sarsılmaz köklerine vurgu yapar. Diğer taraftan kompozisyon düzleminde yer alarak dinamizmi etkiler ve dikey yönde tasarlanarak ilerlemeyi, gelişmeyi, gök tanrı inancını ve sağlamlığı sembolize eder.

Yüzey üzerinde yer alarak bireysel duyarlılığı çeşitlendiren renk faktörü ise öz anlamlarıyla çizgi ve doku özellikleri kaynaştırılarak uyum elde edilmeye çalışılmıştır. Kullanılan renkler, kişide uyandırılmak istenen düşünceye bağlı olarak kompozisyon düzleminde yerini alır. Bazen huzuru, barışı, güveni simgelerken bazen de mutsuzluğu umutsuzluğu ifade eder. Ancak kullanılan her renk kendi içerisinde bir armoniye sahiptir. Bu armoni açık-koyu, sıcak-soğuk tezatlıklarıyla verilmeye çalışılmıştır. Kişisel duyumsamada renkler duygusal çeşitlilik oluşturur. Bu durum kültür farklılığı, yaşanan yer ilişkisi, tarihsel anlam, kültürel anlam bakımından açıklanabilir. Örneğin

Türk toplumlarında yeşil huzuru simgelerken, Amerikan toplumlarında doları ve doğal olarak ta ekonomiyi sembolize eder.

Resimlerin başlangıç aşamasında, çıkış noktası doku ve dokusal etkileşimlerden esinlenilmiştir. Mistik bir yaklaşımla kültür mirasımız olan Orhun anıtları üzerine yoğunlaşmam noktasında atölye hocam Doç. Mehmet Kavukçu ile fikir birliğine varılmış ve bu bağlamda, Orhun Anıtları araştırılarak taşlarının formları, taşıdığı simgeler, dokusal yapısı incelenmiş olup, çalışmalarımda yeni yorumlara gidilmiştir. Orhun Anıtları ve bu konuda yazılmış makaleler, her türlü yazınsal ürünlerin milli kültürümüzün nesiller boyu devamedegelmiş belgedir. Bu değerlerin halkımızın duygu ve düşüncelerini aksettirmesi ve ruhsal izdüşümlerime uygun biçimler olması nedeniyle; abidelerin dokusal ve imgesel oluşumları üzerine yönelmeyi uygun buldum. Bu etkileşimlerle gelişen duyuşal ve düşünsel imler kültürel ve yaşamsal simgelerin yansımalarıdır. Deneysel çalışmaların temelinde imge olgusu ön plana çıkar. Kişisel duyarlılığımla pekiştirdiğim ve izleyicide uyandırmak istediğim düşüncenin merkezinde kültürel mirasımıza ve ortak tarihimize vurgu yapmaktır. Toplumsal gelişmelere dayalı olarak zaman içinde hükmeden, gelişen, ilerleyen, sarsılan, yıkılan, tekrar toparlanarak ayakta durmaya çalışan köklü bir tarihe dikkat çekilmek istenmiştir. Tüm bu olgular renk, çizgi, ton, ritim, doku, imge, yüzey, form gibi değerlerle anlatılmaya çalışılmıştır. İnsanoğlu tarihindeki ilerleme ya da gerilemeye yönelik geleceğini şekillendirir. Tarihinizle yaşıyorsanız siz zaten bir tarihsiniz ve olan biten herşeyi içinizde barındırıyorsunuz demektir. Buna karşın eğer tarihinizden, geçmişinizden ders almıyorsanız ya da bütün bunlarla ilgilenmiyorsanız tarihiniz sizinle birlikte yok olmaya yüz tutaçaktır. Ötekileşeceksiniz ve başkası olmaktan kendinizi alıkoyamayacaksınız. Çalışmalarda tuval yüzeyi kullanılmış olup uygulanan tekniklerle simgesel nesnelere kendi imgelerime dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Çalışmaların zemininde kullanılan farklı malzemeler ve dışarıdan müdahalelerle temel plastik değerler olan dokusal tesirlerin kaygısı güdülür. Doku elemanın dokusal görsel tesirleri seyirci ve üzerinde bırakabileceği psikolojik etkileşimler düşünülerek çalışmalar yapılandırılır.

Deneysel çalışmalar, dokusal etkileşimlerle kompozisyonların yapısına uygun ve rastlantısal biçimlerin arayışları ile oluşur. Eskiz çalışmalarında, doku malzemeleriyle dokusal tesirlerin arayışlarına gidilir. Eskizler, farklı malzemelerin kullanımı ve kendiliğinden oluşan gelişmelerle sürprize açık bir şekilde

yapılandırılmıştır. Biçimsel tasarımlar çizgilerin, renklerin, tonların, doku özelliklerinin anlatımcı bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşur. Bu oluşumların içeriği betimsel ya da simgesel anlamlar taşıyabilir. Ancak bir duyguyu, uyumu, gerilimi ya da mekân, hacim, hareket, ışık gibi görsel kavramları yansıtmada renk ve biçim ilişkisi ön plana çıkar.

Biçim ve kütle de kompozisyonun oluşmasında önemli bir öğedir.. Geometrik biçimleri ifade etme yöntemi çağdaş bir sanatçı olan Paul Klee tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bir kare ya da daire bakışı kendi merkezine doğru çeker. Bir ikizkenar üçgen sağlamlık duygusu uyandırırken buna karşın tepesi üstüne duran üçgen dengesiz bir durumu belirtir. Kompozisyonlar içinde yer alan elipsler, paralel kenarlar, dikdörtgenler süreklilik, durağanlık duygularını içinde barındırır. Biçim ve kütleler arasında kalan boşluklar da kompozisyona katkıda bulunacak şekilde değerlendirilir.

Renk eskiz çalışmalarında göz ardı edilemeyen diğer bir unsurdur ve bezeme-betimleme amacıyla kullanılır. Renk üzerine kurgulanan kompozisyonlar içinde üç temel rengi sarı, kırmızı ve maviyi barındırır. Bütün öteki renkler bunların karışımından türediği gibi kontrastlarını da kendi içlerindeki karışımlarından doğar. Buna göre bir rengin görece koyuluk ya da açıklık derecesi ton olarak ortaya çıkar. Renkler ikili üçlü kümeler halinde kullanıldığında farklı etkiler ortaya çıkarır daha açık ya da koyu, daha sıcak ya da daha soğuk görünürler. Bu süreç algılamada çeşitliliğe sebep olur. Rengin simgesel anlamları herkesçe kolayca anlaşılmasa da, bazı renklerin bileşimlerinin yarattığı etkiler herkes tarafından algılanırlar. Bu durum bilinçli ya da rastlantısal oluşumlarla izleyicide görsel algılamalar ve yanılsamalar oluşturmak için kullanılır.

Seçilen nesnelerin yüzeyleri pütürlü, girintili çıkıntılı olarak seçilir ve bunlarresmin dokusal niteliklerini belirler.

Renkler yüzey üzerinde hacim ve mekân duygusu uyandırabilmek için kullanılır. Bu aşamada perspektif kurallarına ihtiyaç duyulmuş, eskiz aşamasında ve daha sonraki çalışmalar üzerinde titizlikle uygulanır. Bu olgu renk, çizgi, ton, hacim, kütle, doku gibi değerlerle anlatılır.

Resmin tasarlanmasında çeşitli ilkelerin kullanılır. Simetrik olan-olmayan, derinlik duygusu güçlü ya da güçsüz olan, geometrik ya da doğal biçimlere ağırlık veren, gerilim yaratan ya da yaratmayan düzenlemelere gidilir. Bunu yeniye açık bir tutum içinde kendi iç doğamı kavrayıp anlatma gayretine bağlı olarak görsel bilmeceleri

kendime özgü anlatım gerçekliği içinde süregelen bir çalışma ile biçimsel yeni oluşumları doku-imge-renk-yüzey ilişkisi yakalamaya çalıştım.

Teknik olarak farklı doku malzemeleri kullanılarak dokusal tesirlerin arayışlarına gidilir. Eskizler, farklı malzemenin kullanımı ve spontan oluşan gelişmelerle sürprize açık bir şekilde yapılandırılmıştır. Bu çalışmalar dokulu nesnelere izdüşümleri uygulanarak deneysel olarak uygulanır. Eskizlerin oluşturulmasında yağlı boya, plastik boya, sulu ve kuru boya, tuz, şeker, tutkal, kum, çakıl, çatlatan vernik, üstübeç doku elamanları kullanılmış ve malzemenin sunduğu imkânlardan yararlanılmıştır. Tuval üzerine öncelikle serbest bir şekilde boya katmanları oluşturulur. Katmanlar henüz kurumadan su ile müdahale edilerek çeşitli yönlerde doğru akıtılır. Rastgele dağılan renkler hayatın, tarihsel sürecin doğal seyrine, hayatın güçlü akışına bir gönderme niteliğindedir. Hayat su gibi akıp giderken suyun yolunu bulduğu engeller karşısındaki esnekliği onun hayatın akışıyla, yoğunluğuyla oluşmuş bir duygu ve zaman kavramlarını görselleştirmiş olur. Semboller ve dokunun belirlediği tarihi değerler ise bu sürecin kimliğini belirler. Bu yöntemle hem yüzeyde bulunan renklerin rastlantısal olarak gelişimleri izlenir hem de açık-koyu sıcak-soğuk zıtlığı oluşturulmaya çalışılır. Bu karışımlar sonucu ortaya çıkacak olan renklerin aslında yaşamsal süreç ile aynı paralele olduğu görülür. Nitekim yaşamsal faaliyetlerinizi gerçekleştirirken kendinize bir harita çizersiniz ancak sizi nelerin beklediğini bilemezsiniz. Bunların sonucunda başarı ya da başarısızlık, mutluluk, huzur, sevinç, durağanlık, hüznün ya da üzüntü gibi duygusal gelişmeler ortaya çıkar. Teknik olarak gerçekleştirilen bu işlemin yaşamsal faaliyetler doğrultusunda gerçekleştirildiği düşünülür. Spatul yardımıyla yüzey üzerinde yayılmış şekillerle biçim arayışlarına gidilir. Kurumadan önce müdahale edilerek rastlantısal (spontan) etkiler elde edilir. Yüzeyde oluşan lekeler ve boşluklar değerlendirilerek dengeli bir armoni yakalamaya çalışılır ve daha sonra hazırlanmış olan doğal malzemeler (üstübeç tutkal, çakıl, kum) akıtılıp resim yüzeyinde biçim verilir. Transfer tutkalla yüzey üzerine aktarılan kâğıt para ve madeni para görselleri dokunsallık etkisi yaratmaya yönelik olarak gerçekleştirilir. Bu yöntem, kâğıt para görsellerinin dokulu kısmına transfer tutkalı sürüldükten sonra resim yüzeyi üzerine yapıştırılır. Bu işlemden sonra pütürlü yüzeye sahip çita ya da cetvel yardımıyla form yüzey üzerine aktarılır.

Çalışmalarda soyut biçimlerle birlikte anıt taşların üzerindeki simgesel

işaretlerle, eski Göktürk Alfabesinden esinlenilmiş doku-imge-renk üçlemi içinde farklı kompozisyon araştırmaları yapılır. Anıt taşlarındaki motifler ve yazılar çalışmalarında (çağdaş bir kompozisyon anlayışı içinde);kültürel simgeler iç içe kullanılır, resimlerin içeriğı anlamlandırılmaya çalışılır. Bu biçim dilinde doku, renk ve imge ilişkileri bir bütünlük içerisinde yer alır.

Çalışmalar, doku-imge-renk ilişkisi ile resim yüzeyinin her tarafına yayılan ve hareketlenen bir nitelik kazanır. Tuvalin astarlanmış dokusu ve üst üste bindirilen boya katmanlarının oluşumuyla resimsel anlatım güçlendirilmeye çalışılır. Farklı malzemelerin resim yüzeyinde kullanılması (plastik boya, tutkal, kum, çakıl, üstübeç) ile rölyefi andıran dokusal etkiler araştırılır. Yer yer doymuş yer yer ışıklı renklerbir hareketi, bir kıpırtıyı oluşturur. Resim yüzeyinde rastlantısal oluşan biçimler yaşantıya ait izlerdir. Çizginin ve rengin yanı sıra dokusal oluşumlarla oldukça zengin çalışma olanakları elde edilmeye çalışılır.

Çalışmalarda form ilişkileri ve bu ilişkilerin düzenlenilişindeki plastik sorunlara eğilinmiş ve Anıt taşların formlarından yola çıkılarak dünyanın aldatıcılığı ve bütünlüğün parçalanışını yansıtmaya çabası vurgulanmıştır. Düşünsel yapı ile duyarlılığın lirik anlatımı arasında denge kurulmaya çalışılır. Kullanılan simgelerle bireysel duyarlılık birleştirilir imgelemeye ulaşılmaya çalışılır.



Resim 5. 1. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60x120 cm

Resim 60: Tuval 60 x 120 cm boyutlarında dikdörtgen bir tuvaldir. Ebatlar Orhun Abideleri'nin boyutlarını andırır. Renk, çizgi ve sembollerle örgülenmiş bir biçim yapısına sahiptir, yer yer transparan ve bazı yerlerde yoğunlaşmış bir etki ile düzenlenmişlerdir. Boş alanlar ve açık tonlarla kurulan ilişki ve bütünlük yoğun renk alanlarıyla zıt bir ilişki içindedir. Bı zıtlık, boş alanlarla yoğunlaşan renkler arasında derinlik ve vurgulu yüzeyler oluşturur. Renkler rastgele bir dağılım gösterirler, yer yer akmış sıçratılmış ve dağılmışlardır. Yüzeyi belirlediği kadar, nokta ve çizgi etkisinin oluşmasını da sağlarlar. Soğuk renk olan mavi sıcak bir sarı ve yer yer karışan ara bir ton olan yeşille dengelenmeye çalışılmıştır. Yatay ve dikey ince çizgiler ise resmin kenarlarını birbirine bağlayan ana hatlardır ve rastgele gelişen renk ve doku anlayışına karşı kompozisyonun dinamizmine, belirginliği hissedilen bir geometrik katkı sağlayan yön belirleyicileridirler. Yatay çizgiler sonsuzluğu ve durağanlığı belirlerken dikey çizgiler ise hayatın sürekliliğini sembolize eder. Yuvarlak boş formlar ise renklerin

transparan ögeliriyle aynı etkiyi paylaşırlar. Boşluk duygusu, resmin derinliklerinden sembolik ve geometrik dengeler içinde kesintiye uğramadan yaşar ve izleyiciye kadar ulaşır. Yazıların ritmik dizilişi rengin sağladığı düzensiz ritmik değerlere karşı alternatif etkilerdir. Dikey bir hat üzerine sıralanmış olup kompozisyonun dikey örgüsünü destekler ve resmi ortasında vurgulu, transparan boşlukları kullanan ritmik bir öge olarak bilirlginlik kazanır. Ton değeri açısından gri bir uygulama olarak söz söylemektedir.



Resim 5. 2. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60x120 cm

Resim 61: Tuzal 60 x 120 cm ebatlarında dikdörtgen bir yapıya sahiptir. Resme hakim renk olan mavi yoğun bir şekilde kullanılarak sarı renkle dengelenmeye çalışılmıştır.rastlantısal gelişmelerle sürprize açık bir şekilde yapılır. Ton değerindeki koyuluklar ve açıklıklar doku özelliklerine yardımcı niteliktedir.Mavi ve sarının birbiriyle etkileşiminden ortaya çıkan renklerin uyum ve uyumsuzlukları

algılamalar,yanılsamalar yaratır. Tuvalin genel yapısına hakim mavi ve onu dengeleyen sarı renk tonları resmin formunu, biçimini ve özellikle de yüzeyi karakterize eder. Birbirine paralel olarak uzanan çizgiler resmin dinamizmine katkıda bulunur. Resmin sol alt köşesine yakın duran daire bakışları kendi merkezine doğru çeker. Paralel olarak uzanan çizgiler tuvalin sol üst köşesinden giren bakışları sağ alt köşeye taşıyarak algılamayı rahatlatır.



Resim 5. 3. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60x120 cm

Resim 62: Tuval 60 x 120 cm boyutlarında dikdörtgen bir yapıdadır. Monokrom yeşil renk hâkimdir. Yazı etkisi espas içerisinde adeta ahenkle dans eder. Resmin kenar çizgileriyle paralellik gösteren yazı tuvalin biçimine vurgu yapar. Resmin yüzeyine yayılan harf düzenlemeleri, tuvalin kenar simetrisine hizmet eden yazıların dikey dizilişine tezat bir durum oluştururlar.Sürprize açık bir gelişme gösteren renk uyum ya da uyumsuzluk, paralellik veya zıtlık ilişkisi içerisinde ilerler. Kompozisyon içinde kırmızı ve mavi renkler birbirini dengeleyerek resmin dinamizmine katkıda bulunurlar. Tuvalin yüzeyinde kullanılan renk, simge ve biçimler duygusal derinliğin izdüşümüdür. Oluşan renk dalgalanmaları biçim ilişkisi içinde gelişen oluşumları yapılanarak spontan

etkilerden oluşan bir kurgu dünyası kurulur. Amaç sorgulamak, sorgulatmak, düşüncüyü harekete geçirmeye çalışmaktır. Bunu yeniye açık bir tutum içinde kendi iç doğamı kavrayıp anlatma gayretine bağlı olarak görsel bilmeceleri kendime özgü anlatım gerçekliği içinde süregelen bir çalışma ile biçimsel yeni oluşumları doku-imge-renk-yüzey ilişkisi yakalamaya çalıştım.



Resim 5. 4. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 80 x 140 cm

Resim 63: Tuval 80 x 140 cm boyutunda, hakim renk kırmızıdan kaynaklanan gri bir tonu belirleyen zemin yapılması içinde dışavurumcu bir kompozisyonudur. Kırmızı zemin üzerinde spontan oluşumlarla farklı yönlere akıp giden şiddetli geniş lekeler sarı renk ile kuvvetlendirilmiştir. Yüzeyde kullanılan 3 temel renk sarı, kırmızı ve mavi renkle renççi bir anlayış içinde uygulanan çalışma algılamada görsel çeşitlilik doğurur. Rengin karmaşık, dinsel ya da simgesel anlamları yoğun bir şekilde yüzey

içinde yaşar. Yüzye hakim renk olan kırmızı simgesel anlamda, dinamik, enerjik, yaşamsal, uyarıcı olarak kendini hissettirenken bunun yanında psikolojik olarak, canlandırıcı, heyecan verici, iştah açıcı, tahrik edicidir. Toplumsal anlamda ise ruhsal uyanış, aşk, mücadele, başkaldırı ve devrimin rengidir, iletişimde uyarı, tehlike ve alarmı simgeler. Mavi renk ise resimsel anlamda, erkek bebeği, tazeliği, serinliği, temizliği, gökyüzünü ve denizi simgeler. Koyu mavi, klasik görüş ve düzeni temsil eder. Bu özelliğinin yanı sıra psikolojik etkisi ise, huzur verici, rahatlatıcı ve sakinleştiricidir. Simgesel anlamda ise, sınırsızlık, sessizlik, sakinlik, soğukluk, şeffaflık, sonsuzluk, barış, güven, dostluk. Koyu mavi ise saygınlık ve güçlülük ifade eder. Rastlantısal bir gelişme izleyen sarı simgesel anlamda, çözülme, sınırların genişlemesi, uzaklık, parlaklık, aydınlık, değişiklik, macera duygusu, sevecenlik, atılganlık, mutluluk ve olumluluk duyguları içerir. Psikolojik etkisi, neşe, enerji vericidir. Resimsel anlamda gençliği ise, sıcaklığı, enerjiyi, geçiciliği, kısa sürede tükenen gücü ve fark edilebilir özelliği nedeniyle dikkat çekiciliği temsil eder. Lekeseli bir değer olarak duran yeşil ise yaşam, dinginlik, istikrarlılık, metanet, tazelik, güven, kararlılık, sadakati ifade eder. Yeşil doğada dinlendirici olmasına karşın, uzun süre izlendiğinde diğer ortamlarda ruhsal gerginlik yaratır. Psikolojik etkisi, bireyde sakinleştirici, mantıklı düşünme ve üstünlük duyguları uyandırıcıdır.

Resmin arka planındaki boşlukta ritmik ve dikey olarak uzanan yazı karakterleri Orhun Anıtlarına, boyutlarına vurgu yapar. Zaman içinde yaşayan bir değer olarak anıtlar maddi gerçeğinden uzaklaşmış, sanatsal bir değer olarak resmin espasında yaşarlar. Orhun abidelerine duygusal bir bakış olurlar.



Resim 5. 5. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 90 x 130 cm

Resim 64: 90 x 130 cm ebatlarındaki bu tuvalin 2/3 si mor renk ile oluşturuluyor. Rastlantısal karışımlardan oluşan yeşil rengin üzerindeki küçük lekeler ise dengeli bir şekilde serpiştirilir. Bu çalışmada hem renk hem biçim birer içeriktir; yeşil rengin dinsel bir simgeolarakda algılanabilir. Resim yüzeyinde kullanılan biçimlerde renkler doku ve rölyef etiklerle iki boyutlu resim düzleminde üç boyutluluk görünümü elde ederler. Üst üste gelen renkler ve hazırlanmış malzemelerin oluşturduğu kabartılı etkileri, derinlik hissi oluşturur. Katmanlaşarak imge değeri kazanmış biçimler dokunsal bir etkinin oluşmasını sağlar. Resmin hareketli yüzeyine vurgu yapan ve birbirinin tersi yönde uzanan çizgiler devamlılığı ve çeşitliliği simgeler. Tuvalin dikey yüzeyinin merkezinde yer alan büyük simgeler diğer simgelerle etkileşime girerek ön – arka, küçük – büyüklüğünü kurarak derinlik ve perspektif etkisi yaratırlar.

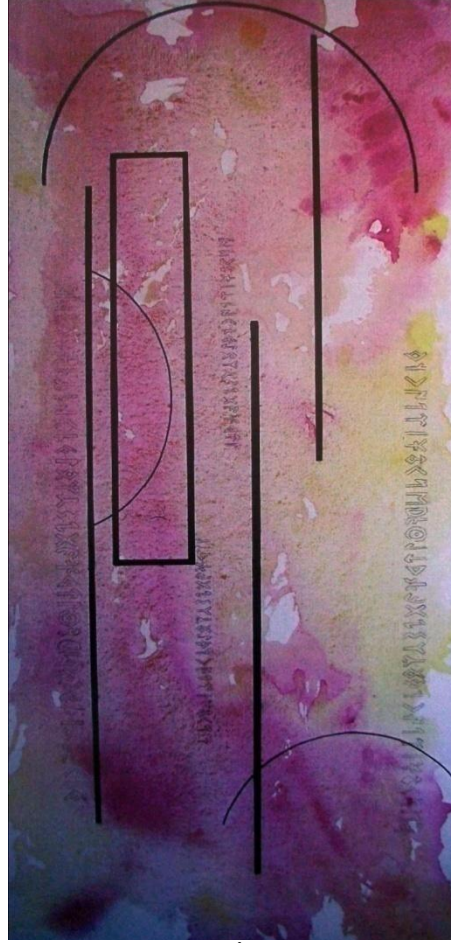


Resim 5. 6. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 80 x 130 cm

Resim 65: Tuval 80 x 130 cm ebatlarında dikdörtgen bir yapıya sahiptir. Monokrom bir kompozisyon kurgusuyla örülüdür. Soğuk bir renk anlayışına sahip olan kompozisyon mavi ve sarının karışımı sonucu ortaya çıkan ara renklerle dengelenmeye çalışılmıştır. Yer yer koyu, yer yer transparan etkiler kendiliğinden bir oluşumdur sürprizlere açık bir şekilde ortaya çıkar. Mavi rengin akıtılarak çeşitli yönlerde doğru dağıtıldığı görülür. Dik yönde tasarlanmış olan kompozisyona hakim renk olan mavinin, sınırsızlık, sessizlik, sakinlik, soğukluk, şeffaflık, sonsuzluk, barış, güven, dostluk gibi simgesel anlamları kullanılarak izleyicide uyandıracak çeşitliliğe vurgu yapılmıştır. Resimsel anlamda, temizlik ve tazeliği temsil eden beyaz renk izleyicide özgürlük, olumluluk, hoşgörü, bağlanma duygusu uyandırır ve bakışını rahatlatır. Tarihsel sürecin gelişimlere bağlı olarak ilerlediği, yorumlandığı, kurgulandığı ya da yerildiği aşikârdır. İnsanoğlu tarihindeki ilerleme ya da gerilemeye yönelik geleceğini şekillendirir. Tarihinizle yaşıyorsanız siz zaten bir tarihsiniz ve olan biten herşeyi içinizde

barındırılıyorsunuz demektir. Buna karşın eğer tarihinizden, geçmişinizden ders almıyorsanız ya da bütün bunlarla ilgilenmiyorsanız tarihiniz sizinle birlikte yok olmaya yüz tutaçaktır. Ötekileşeceksiniz ve başkası olmaktan kendinizi alıkoyamayacaksınız. Nitekim mevcut tarihimizde kimsenin yadırgayamayacağı bir gelişim söz konusudur. Bu gelişimle birlikte hissedilen duyguyla yönetim içi gelişim gösteren bir durumdur. Kimi zaman yönetimin mevcut gücünden ve halkın istikrarından dolayı dünyaya hükmedildi, kimi zaman da kişisel zaafırlara dayalı bir yönetim biçimiyle devlet ve tarih zayıflatıldı. Ancak bu köklü tarih çeşitliliği arzederken yüzyıllardır devamedegelmiş ve bu süreçten sonrada kişisel duyarlılık ve yönetim biçimiyle hayat bulacaktır. Ötekileşmeden, başkası olmadan bizler tarihimizi yaşatabiliriz. Bu duygular temelinde oluşturulan kompozisyon izleyiciyi etkisi altına alır.

Kompozisyon içinde yer alan ilk madeni para, orhun yazıları, simgeler aydınlanmanın ilk ışıkları olarak nitelendirilebilir. Madeni paranın üzerinde yer alan aslan figürü gücü, kuvveti ve kudreti sembolize ederken mavi isesadakati, istikrarı, liderliği, güveni, saygınlığı, statüyü, otoriteyi simgeler. Renklerin ifade ettiği değerler resme sembolik ifadelerin yanında insani değerlerin toplumsal ve sosyal olduğu kadar ruhsal ve öz içe dayalı derinliklerini vurgular. Kompozisyonda kullanılan dik yönde ve boşluk içinde yüzen yazı karakterleri perspektif olgusuna katkıda bulunurken Orhun Anıtlarının formlarına dikkati çekerek yükselişi ilerlemeyi sembolize eder.



Resim 5. 7. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 120 cm

Resim 66: Göktürk Anıtlarının formlarından yola çıkılarak oluşturulan 60 x 120 cm ebatlarındaki kompozisyonda form ilişkileri ve bu ilişkilerin düzenlenişindeki plastik sorunlara eğinilmiş çalışmalarda dünyanın aldaticılığı ve bütünlüğün parçalanışını yansıtmaya çabası vurgulanır. Yüzey üzerinde vurgulanan çizgisel formlar, yazı karakterleri, ve renklerin simgesel anlamları bütünlüğü, doğal olarak tarihsel süreci anlamlandırır. Sarı rengin simgesel olarak çağrıştırdığı çözülme, sınırların genişlemesi, uzaklık, parlaklık, aydınlık, değişiklik, macera duygusu, sevecenlik, atılganlık, mutluluk ve olumluluk gibi duygulara karşılık pembe ise çekingenlik, incelik, nezaket, şefkat, sevgi ve yumuşaklık gibi değerleri vurgular. Sarı rengin tüm simgesel anlamlarına karşın resimsel anlamda kısa sürede tükenen gücü sembolize eder. Dünyanın aldaticılığından maksat köklü bir tarihin yansıttığı incelik, nezaket, şefkat, sevgi ve yumuşaklık gibi değerler, mevcut toplumların kişisel duyarlılığıyla pekiştirilerek devam ettirileceğidir. Kişisel duyarlılık bunu hazmedemiyorsa o yok

oluşun, tarihsel sürecin sonunun gelmiş olduğu gerçeğidir.

Göktürk Abidelerinin boyutlarına ve formlarına bakıldığında bazı formlarının geniş, bazı formların dar, bazılarının küçük ya da büyük oldukları görülür. Resimlerde, kompozisyon örgüsü içerisinde yer alan dar dikdörtgen Anıtlardaki formlara vurgu yapar. Uzun ve kısa formlar abidelerin büyüklük ve küçüklüğüne işaret eder. Ayrıca kompozisyon içerisinde yer alan yarım daireler birbirleriyle ilişki içerisindeyken gök kubbeye ve gök tanrı inancına gönderme yapar. Canlı ritmik bir doku etkisi hakimdir. Dikey ve diyagonal bir kompozisyon kurgusuyla örülüdür. Yazılardaki espas anlayışı renklerle karışma girerek uzaklık yakınlık algısı yaratır. Birden çok rengin birbiriyle girdiği etkileşim sonucu kendiliğinden oluşumlarla birlikte, genel gri bir kompozisyon örgüsü oluşur. Bu örgü 3 temel rengin kullanımıyla ortaya çıkar. Ayrıca 3 temel renk olan sarı, kırmızı ve mavi aynı düzlemde karıştırılarakdoğaçlama etkiler kurulmaya çalışılmıştır. Kompozisyona hakim olan sıcak renkler resmin dinamizmine katkıda bulunur. Kullanılan simgelerle bireysel duyarlılık birleştirilerek doku-yüzey arasında imgelemeye ulaşılmaya çalışılır. Bu imgeleme sonucu izleyici resmin köklü bir tarihi işaret ettiğini algılar. Doku yüzey arasında kurulan denge bizleri kültür mirasımız ve tarihimiz hakkında düşünmeye sevk eder. Algı ve algılama süreci kişiden kişiye değişiklik gösterirken aynı algıyı da paylaşmak mümkündür. Bireysel duyarlılıkla oluşturulmuş olan bu kompozisyon bizi biz olmaya davet eder niteliktedir. Aynı duyguyu ve heyecanı yaşadığımız toplumlarda bizi biz yapan olguları unutmamak gerektiğine ötekileşmeden sahip çıkabileceğimiz bir ortak tarihimiz olduğuna, sahip çıkılmadığında ötekileşmiş olacağımıza ve tarih sayfasından silinmeye mahkum olacağımıza vurgu yaparak izleyiciyi derinden sarsarak kendini, tarihini ve toplumunu sorgulması gerektiğine vurgu yapmaktır.



Resim 5. 8. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 90 cm

Resim 67: 60 x 90 cm ebatlarındaki kompozisyonda dinamizm güçlü bir şekilde hissedilir. Kompozisyon içerisinde öncelikle doğaçlama gelişen boya katmanları oluşturularak çeşitli tonlarla açık-koyu ilişkisi vurgulanır. Yüzeyde oluşturulan lekeler ve boşluklarla dengeli bir armoni yakalanmaya çalışılır. Kompozisyona fırça ile müdahale edilen renkler olmasına karşın hareket, devinim ve ritim duygusu kazandırılması amacıyla renkler üzerine su dökülerek akıtma yöntemi kullanılmıştır. Bu sayede renkler kendiliğinden bir gelişim izleyerek çeşitli yönlere yayılarak resme hareketlilik kazandırır. Kompozisyon içinde boşlukta yüzen yazılar canlı ritmik doku etkisinin güçlendirmeye yönelik olarak kullanılır. Yazılardaki boyutlandırma, küçük-büyük zıtlığı, uzaklık yakınlık ve derinlik duygusu espas anlayışını verir. Dikey ve diyagonal bir yapıya sahip olan kompozisyonda kullanılan dairesel formun merkezci

anlayışına karşın iki farklı yönde uzayıp giden çizgiler sürekli gelişmeyi ve ilerlemeyi sembolize eder. Daha önceki tuvalerde kullanılan madeni paraya gönderme yaparak tuval yüzeyine transfer tutkalla geçirilerek doku etkisi yaratılmaya çalışılan kağıt para gelişme ve ilerlemeyi gösterir. Gerçekleştirilen transfer yöntemiyle izleyicide dokunma hissi uyandırır.



Resim 5. 9. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 90 cm

Resim 68: 60 x 90 cm ebatlarındaki tuvale monokrom bir mavinin hakim olduğu görülür. Yumuşatılmış renklerle dinamik bir etki yaratılmaya çalışılmıştır. Yüzey içinde yayılım gösteren renklerle sıcak soğuk ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Koyu yüzeyler içerisinde koyu renkteki yazıların kullanımı ise derinlik etkisini artırmaya yöneliktir. Kullanılan ton vurgusuyla biçimsel erimeler göze çarpar. Ayrıca yüzey üzerine fırça ile sıçratılan renkler nokta etkisi yaratmakla beraber tuvalin dinamizmine katkı sağlar. Dinamik noktalarla ve ritim etkisi resmi farklı bir senteze ulaştırır. Nokta ile doku ve ritim duygusu tüm yüzeye yayılır. Birlik bütünlük duygusu kompozisyonda homojen bir

etki oluşturur. Soyut düzlem içinde yer alan yarım daire sonsuzluğa, ulaşılmazlığa dikkatleri çekerken kainat içinde varolan herşeyin gök kubbe altında hüküm sürdüğüne vurgu yapar. Kubbe etkili çizgiler ile Türk mimarisinin örtüştüğü görülür. Türk minarisinde sıklıkla görülen kubbe örgüsü Allah inancını, evreni, kainatı, semayı sembolize eder. Türk tarihindeki devletlerin islamiyeti kabul edişinden sonra gök kubbe inancına dayalı bir düzenlemedir. Bu temel inanca göre kainat içindeki herşeyin bu kubbe altında toplandığı ve tüm yaşamsal faaliyetlerini burda gerçekleştirdiği öne sürülür. Bununla birlikte yeryüzündeki ruhun kubbe vasıtasıyla semaya ulaşacağı düşünülür. Kompozisyon üzerinde ilerleyen çizgilerin ilerlemeyi ve sürekliliği ifade ettiği düşünülür.



Resim 5. 10. Gülay ÇOBAN “İsimsiz”T.ü.a.b 60 x 90 cm

Resim 69: Tuval 60 x 90 cm ebatlarında dik yönde tasarlanmış bir kompozisyonudur. Tarihsel doku örneklerini içinde barındıran resmin dinamizmi güçlüdür. Renkçi bir anlayış içerisinde yorumlanabilecek kompozisyona monokrom bir mavi hakimdir. Boşlukta yüzen yazı karakterleri büyük-küçük zıtlığına ve derinliğe vurgu yapar. Monokrom resme bazen fırça ile müdahale edilirken bazende rastlantısal

oluşumlarla açık-koyu ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Tarihsel doku örneklerine rastlanan bu kompozisyonda tarihsel süreçte paranın katettiği ilerlemeye dikkat çekilir. Bununla birlikte tarihi sürecin devamlılığına vurgu yapılırken insanla yaşayan kültürün sürekliliğide ele alınmıştır

SONUÇ

İnsanoğlu kendini ifade etmede resim sanatını bir araç olarak kullanır. İlkel dönemlerde başlayan yönelim, modern dönemde Dışavurumculuk akımı ile birlikte büyük bir ivme yakalanır ve dünya sanat gündeminde yerini alır. İfade aracı olarak kullanılan çizgi resim sanatının önemli elemanlarından biridir. Çizgiye renk'in eklenmesiyle birlikte nesnenin tasviri de hayat bulur. Renk bazen nesnenin görüntüsünü anlatmak için, bazen de nesnenin arka planını ifade etmek için kullanılır. XX. yy başlarına gelindiğinde ise resimde teknik olarak ilerlemenin yansı sıra, sanayileşmenin gelişmesi ve siyasal etkiler, toplumsal yapıda ki değişiklikler, yaşam koşullarıyla birlikte bireyin kendine yabancılaşması, kalabalıklar içerisinde kendini yalnız hissetmesi gibi olumsuz durumların gelişmesiyle birlikte Dışavurumculuk bir sanat dili olarak ortaya çıkar. Yaşanan tüm bu gelişmelerin içerisinde kendini bulan sanatçı, pek çok değerini yitirmiş olduğuna inanır, kendi iç dünyasına ait endişelerini dile getirmek için mevcut düzene başkaldırır ve yeni plastik anlayışıyla eserler üretmeye başlar. Dışavurumculuk, bu sebepten dolayı insanın içsel, düşsel ve çalkantılı dünyasını ortaya çıkarmada ve kendini ifade etmede kullanılan en önemli sanat dillerinden biri olur.

Avrupa kaynaklı etkileşimler Cumhuriyet döneminde giderek hız kazanan sanat çabalarının ürünüdür. Bu dönem ile birlikte değişen ifade biçiminin, yurt dışına resim eğitimi almak için giden ressam ve ülkemizde açılan sanat kurumlarının etkisiyle bu etkileşimin hızlandığı görülür. Endüstri devriminin getirdiği sanat ve teknoloji ilişkileri üslûp ve biçim anlayışında da farklılıklara sebep olur. Bu değişim Türk dışavurumcu sanatçılar için kişisel duygularını ve iç dünyalarını ifade etmeleri bakımından çok önemlidir. Türk dışavurumcu sanatçılar kendilerine özgü bir çalışma içerisine girer ve eserlerinde değişimi, gelişimi daima en ön plânda tutarlar. Çağdaş resim sanatımız, Cumhuriyetin kurulmasından sonra sanatçıların eserleri için özgün ve özgür bir ortama kavuşmasından dolayı gelişmiş ve yaygınlaşmıştır.

Dışavurumculuk 1930'lardan sonra ülkemizde yerel kültürün ve batı kültürünün bir sentezi olarak uygulanır. Kültür mirasımızı, hat sanatı, halı ve kilimler, minyatürlerimiz, çinilerimiz, mimari öğelerimiz oluşturmaktadır. Bunlardan biri de Orhun Anıtlarıdır. Tarihimizin en önemli yapı taşlarından biri olan Orhun Anıtları, içinde birçok önemli kültürel öğeyi üzerinde barındırır. Anıtların dikildiği dönemin sosyal yaşantısı hakkında bilgiler verir. Üzerlerinde bulunan yazı öğeleri de keşfedilen

en eski Türk diline ait tarihsel metinlerdir. Sanatçı kendi geleneksel, kültürel, değerlerini anlatmak ve anlamlandırmak istiyorsa, tarihi verileri değerlendirip yeni ürünler vermesi gerekir. Kendi ruh dünyamızın yansıtılması, yeni tasarım ve düşünsel imkânların araştırılması, bunların evrensel bir dille sunulabilmesi için modern resim değerleriyle sentezlenmesi düşünülür. Tüm bunların ışığında oluşturmaya çalıştığım resimlerde kültürel ve tarihsel öğeleri vurgulanır. Çalışmalarında geleneğimizin, kültür mirasımızın evrensel bir dille yeniden aktarımının yapıldığı görülür. Seçilen Orhun Anıtları ve formlarıyla mimari değerler ele alınır. Böylece güncellenmiş yeni formlar, yeniden hayat bulur ve evrensel bir dille dünyaya duyurulur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akdeniz, Halil, Adnan Turanî “Desenler, Boya Resimleri”,*Enlem 80 Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi*, Ankara 1989.
- _____, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2*, Ankara 2004.
- Atalayer, Faruk, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994.
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 1999.
- Bayl, Friedrich Nietzsche, *Resimde Dışavurumculuk Modernizm Serüveni*, (Çev.: Sema Rıfat, Der: Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1994.
- Butler, Adam, Cleave, Claire Van, StirlingSusan *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, (Çev.: Mine Haydaroglu), Yem Yayınevi, İstanbul 1997.
- Cabane, Pierre, *Die Brücke. Modernizm Serüveni* (Çev.: Mehmet Rıfat, Der: Enis Batur) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Coşkun, Necla, *Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Eskişehir 2006.
- Demir, Abdullah, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1993.
- Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru*, (İkinci Basım), YKY, İstanbul 2002.
- Erk, Ulaş Sarp, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim Sanat yayınları, Ankara 2002.
- Eroğlu, Özkan, *Nedir Benim Bu Çektiğim Türk Resminden*, *Artist Dergisi*, S.80 Tem-Ağt. 2007.
- Ersoy, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi yayınları, İstanbul 1998.
- Erzen, Jale Necdet, *Soyut Sanat*, (Eczacıbası sanat ansiklopedisi, cilt 3), YEM Yayınları, İstanbul 1997.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, (3. Basım), E Yayınları, İstanbul, 1973, _____, *Sanatın Gerekliliği*, (7. Baskı), (Çev.: Prof. Çev.:at Capan) V Yayınları, İstanbul 1993
- Giray, Kıymet, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kompozisyonundan Örneklerle Marmara*, Türkiye İş Bankası Yay. İstanbul
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü* (4. Baskı), (Çev.: Bedrettin Cömert) Remzi Kitabevi,

- İstanbul 1992.
- _____, *Sanat ve Yanılsama*, (Çev.: Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, (2.Baskı), Everest Yayınları, İstanbul 2002.
- Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev.: Yıldız Gölünü) Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Kahramankaptan, Şerif, *Resmi Geçit Ressam Söyleşiler*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2001.
- Kalmık, Ercüment, *Tabiatta ve Sanatta Doku – Texture*, i.T.Ü. Mim. Fak. Yay. 1. Baskı İstanbul 1964.
- Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev.: Gülin Ekinci) Altıkkırkbeş Yayınevi, İstanbul 2001.
- Krausse, Anna Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev.: Dilek Zaptıoğlu), Literatür Yayıncılık 2005.
- Lionel, Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Sözen, Metin, TANYELİ Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yay, İstanbul 1992.
- Özsezgin, Kaya, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yay, (C. III), İstanbul 1982.
- _____, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları İstanbul 1998.
- Ragon, Michel, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti,) Cem yayınları, İstanbul 1997
- Rona, Zeynep, *Soyut Dışavurumculuk*, (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 3), YEM Yayınları, İstanbul 1997.
- Sadak, Yalçın, Altan Özdemir, *Farklı Dönemlerden Başyapıtlar, 1965-2005*, Kare Sanat Galerisi, Mart 2006.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi, *Sanatta Soyutlamanın Başlangıcı*, Görsel Yayınlar, (C.IV), 1983 İstanbul.
- Sheppard, Richard, *Alman Dışavurumculuğu*, (Çev. Güzin Özkan)Derleyen. Enis

Batur *Modernizmin Serüveni* (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları İstanbul 1998.

Tanaltaylı, Erdoğan, *Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1994.

Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

_____, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

_____, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

Turan, Erol, *Son Dönem Resmimizde Simgencilik, Gerçeküstüçülük ve Yeni Uzay ve Zamansallık Kavramı*, Hacettepe Üniv, G.S.F.I. Ulusal Sanat Sempozyumu Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, (Tebliğler) Ankara 1985.

Turanî, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.

_____, *Dünya Sanat Tarihi*, (3. Basım) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1992.

_____, *Türk Resim Sanatı 19. Yüzyıldan Günümüze*, İstanbul 1989.

Dergiler

Atagök, Tamur, “Beş Özel Koleksiyon İle 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış”, *Artist Dergisi*, S.7/80 Temmuz-Ağustos, 2007.

Büyükişleyen, Zahit, “Çağdaş Türk Resminde Abidin Elderoğlu”, *Yeni Boyut Dergisi*, S.10 Ocak İstanbul 1983.

Dal, Esin Yarar, “Onlar Grubu”, *Yeni Boyut Dergisi*, S. 24 Haziran 1984.

_____, “Türk Resminde Grupların Yeri”, *Yeni Boyut Dergisi*, S. 26 Kasım 1984.

_____, “Türk Ressamları”, *Yeni Boyut Dergisi*, S. 25 Ekim 1984.

Ersağdıç, Yıldız, “Lirik Görüntüler”, *Artist Dergisi*, S.4/77 Nisan 2007.

Giray, Kıymet, “Zahit Büyükişleyen’in Resimlerinde Doğa Kesitleri ve Renk Coşkuları”, *Sanat Çevresi*, S. 164 Haziran 1992.

Lloyd, Jill, “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk”, *P Kültür Sanat Antika*, Sayı.16, 2000.

Özsezgin, Kaya, “İzer ve Elderoğlu Sergileri”, *Milliyet Sanat*, S. 495 Ocak İstanbul 2001.

_____, “Devrim Erbil’de İncelikli Bir Değişim Arayışı”, *Milliyet Sanat*, S. 490 Ekim İstanbul 2000.

Soycan, Celal, “Bir Dil Olarak Devrim Erbil Resmi”, *Sanat Çevresi*, S. 305 Mart İstanbul 2004.

Tansuğ, Sezer, "Zamanın İçinde Bilinmeyi Arayan Ressam Adnan Turani", *Sanat Çevresi*, S. 305 Nisan 2005.

Tezler

Akdağlı, Serpil, *1950 Sonrası Soyut Sanat*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Erzurum 2007.

Çiftçi, Zeynep Bingöl, *Soyut Dışavurumculuk'un Sorunsalı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007.

Edirne, Jülide, *Tasarımın Temel Prensipleri Ve İç Mimari Tasarımda Uygulama Örnekleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2004.

Erbek, Evrim, *Günümüz Türk Resminde Doku-Yüzey İmgelemi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Antalya 2006.

Ergin, Hatice Kübra, *Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2007.

Irak, Medine, *Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuk'un Anlamı ve Etkileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008.

İşgören, Sevgi, *Resimsel Soyutlamada Kurgu Farklılıkları Ve Geometrik Oluşumlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli 2007.

Tanyeli, Petek Yağmur, *Willem De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Yayınları, Adana 2006.

İnternet Kaynakları

Dışavurumculuk Erişim tarihi 02.03.2012 <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/200383-sanat-akimlari-disavurumculuk-ekspresyo-nizm.html#ixzz1nvKFBRxN>,

Van gogh, Erişim tarihi 02.03.2012

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=533>

Van Gogh, Erişim Tarihi: 03.03.2012 http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/vincent_van_gogh

Erişim Tarihi: 03. 03. 2012 <http://www.cicicee.com/cocuk-gorsel-liste.aspx?menuId=20&icerikId=403&sayfaId=6348>

Vasiliy Kandinsky, Erişim Tarihi:03.03.2012, <http://www.msxlabs.org/forum/sanat->

ww/13502-vasiliy-kandinsky-vasiliy-kandinsky kimdir-vasiliy-kandinsky-
hakkında.html#ixzz1o3gNzERzhakkında.html#ixzz1o3fj7xRE

Von Jawlensky, Erişim Tarihi: 03.03.2012, ü

http://tr.wikipedia.org/wiki/Alexej_von_Jawlensky

1945 Sonrası Sanat, Erişim Tarihi: 19/05/12,

http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_.html

Mark Tobey, Erişim Tarihi: 05.03.2012, http://tr.wikiquote.org/wiki/Jackson_Pollock

http://tr.wikipedia.org/wiki/Mark_Tobey

Soyut Sanat, Erişim Tarihi: 17/05/12,

http://www.adasanat.com.tr/sozluk/harf_ara_detay.php?recordID=Action%20Painting

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülay ÇOBAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Mersin -1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal Faaliyetleri	08-06-2010 Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu ERZURUM 03-06-2009 Yüzler Serigrafi Sergisi Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Sanat Galerisi ERZURUM 20-05-2009 “Resimde Çözümler” Doç. Mehmet KAVUKÇU&Atölye Öğrencileri Resim Sergisi ERZURUM 06-04-2009 I. Sanatta Duyarlılık Günleri Atatürk Üniversitesi Yerleşkesi Atatürk Anıtı Önü ERZURUM
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	MEB
İletişim	
E-Posta Adresi	kursatozdenince@hotmail.com
Tarih	07/06/2012