

**İZLENİMCİ RESİM VE SOYUT
DIŞAVURUMCU RESİM ARASINDAKİ
İLİŞKİ**

Samet UYAR

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV
2014
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Samet UYAR

İZLENİMCİ RESİM VE SOYUT DIŞAVURUMCU RESİM
ARASINDAKİ İLİŞKİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV

ERZURUM-2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU



25.12.2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum **"SOYUT DIŞAVURUMCU RESİM VE İZLENİMCİ RESİM ARASINDAKİ İLİŞKİ"** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt 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/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Samet UYAR



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV danışmanlığında, Samet UYAR tarafından hazırlanan bu çalışma 25/12/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV

İmza:

Jüri Üyesi :Doç.Dr. Süreyya TEMEL

İmza:

Jüri Üyesi :Yr.Doç. Ayça ALPER AKÇAY

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 25 /12 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İZLENİMCİLİK (EMPRESYONİZM)

1.1. İZLENİMCİLİK VE İZLENİMCİ	3
1.2. İZLENİMCİLİĞİN ÖZELLİKLERİ VE SANATÇILAR	6
1.2.1. Claude Monet	7
1.2.2. Vincent Van Gogh.....	8
1.2.3. Edouard Manet	10
1.2.4. Pierre-Auguste Renoir	11
1.2.5. Paul Cezanne	12
1.3. SANATÇI, IŞIK, RENK VE NESNE “SANATÇI ESER İLİŞKİSİ”	13
1.4. 1914 TÜRK İZLENİMCİLER KUŞAĞI.....	15
1.4.1. Feyhaman Duran	17
1.4.2. Hikmet Onat	19
1.4.3. Hüseyin Avni Lifij.....	19
1.4.4. Nazmi Ziya Güran	20
1.4.5. İbrahim Çallı.....	21
1.4.6. Mehmet Ruhi Arel.....	23
1.4.7. Namık İsmail	24
1.4.8. Sami Yetik.....	27
1.4.9. Ali Sami Boyar	28

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

2.1. DIŞAVURUMCULUK “SOYUT DIŞAVURUMCULUK’UN ALT YAPISI”	30
2.2. SOYUT DIŞAVURUMCULUK VE SOYUT DIŞAVURUMCU.....	32
2.3. AVRUPA VE AMERİKA’DA SOYUT DIŞAVURUMCULUK VE SOYUT DIŞAVURUM’UN ÖNDE GELEN İSİMLERİ	42
2.3.1. Jackson Pollock	45
2.3.2. Mark Rothko.....	48
2.3.3. Arshile Gorky	50
2.2.4. Williem De Kooning	51
2.2.5. Robert Motherwell	54
2.2.6. Marc Tobey	55
2.2.7. Franz Kline	56
2.3. TÜRKİYE’DE SOYUT DIŞAVURUMCULUK.....	57
2.3.1. Sabri Berkel.....	60
2.3.2. Ferruh Başağa.....	62
2.3.3. Abidin Elderoğlu	63
2.3.4. Şemsi Arel	64
2.3.5. Adnan Turani.....	65
2.3.6. Zeki Faik İzer	70
2.3.7. Mübin Orhon	71
2.3.8. Nejat Melih Devrim.....	72
2.3.9. Adnan Çoker (1927-....).....	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZLENİMCİLİK VE SOYUT DIŞAVURUMCULUK ARASINDA RUH GEÇİŞİ	
3.1. İZLENİMCİ RESİM VE SOYUT DIŞAVURUMCU RESİM ARASINDAKİ İLİŞKİ.....	76

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
AYRI AYRI VE BERABER İKİ AKIM

4.1. KENDİ ÇALIŞMALARIM	81
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ	96

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOYUT

DIŞAVURUMCU RESİM VE İZLENİMCİ RESİM ARASINDAKİ İLİŞKİ

Samet UYAR

Tez Danışman: Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV

2014, sayfa 100

Jüri: : Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV

Doç.Dr.Süreyya TEMEL

Yr.Doç.Ayça ALPER AKÇAY

Bu tezde İzlenimci Resim ve Soyut Dışavurumcu Resim arasındaki ilişki işlenmiştir. Birinci bölümde İzlenimcilik hakkında genel bilgi verilmiştir. Önemli izlenimci sanatçılar anlatılmıştır. Birinci bölümün sonunda izlenimci Türk resamlara değinilmiştir. İkinci bölümün başında soyut dışavurumun ortaya çıkışı, dışavurumculuk ve soyut dışavurumculuk hakkında genel bilgi verilmiştir. Daha sonra soyut Dışavurumculuk'un Amerika da ve Avrupa da gelişiminden bahsedilmiştir. Daha sonra ünlü Soyut Dışavurumcular hakkında bilgi verilmiştir. Son kısmında ise türk soyut dışavurumcular hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde birinci ve ikinci bölümde verilen bilgiler ışığında İzlenimci resim ve Soyut Dışavurumcu resim arasındaki ilişki açıklanmıştır. Dördüncü bölümde Samet UYAR'ın kendi çalışmaları hakkında yüzeysel bilgi verilmiştir. Ve UYAR'ın çalışmaları üzerinden; izlenimci resim ve Soyut Dışavurumcu resim arasındaki ilişki tekrar vurgulanmıştır.

ABSTRACT**MASTER’S THESIS****RELATIONSHIP BETWEEN IMPRESSIONISM AND ABSTRACT
EXPRESSIONISM****Samet UYAR****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV****2014, 100 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV****Assoc. Doç. Dr. Süreyya TEMEL****Assist. Yr.Doç. Ayça ALPER AKÇAY**

This thesis engages itself with the relationship between impressionist and abstract expressionist paintings. In the first part of the study, general information about impressionism has been given, and important impressionist artists are introduced, and at the end of the first part Turkish impressionist painters have been mentioned. In the second part, emergence of expressionism, expressionism and abstract expressionism have been examined. Later on, abstract expressionism’s development in Europe and America has been examined and information about other Expressionist artists has been given and Turkish abstract expressionists have been mentioned. In the third part of the thesis, in the light of information given in the first and second part, relationship between Impressionism and abstract expressionism has been studied. In the fourth part, Samet UYAR’s personal paintings have been generally introduced, and based on them relationship between impressionist and abstract expressionist paintings have been emphasised.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Claude Monet, ‘‘İzlenim, Gündoğumu’’, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi, Paris.	4
Resim 1.2. Claude Monet, Argenteuil Köprüsü, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 60.5 x 80, Orsay Müzesi, Paris.....	8
Resim 1.3. Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 51 x 101 cm. Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....	9
Resim 1.4. Edouard Manet, Folies-Bergeres Barı, 1881-82,tuval üzerine yağlı boya, 96x130 cm. Courtauld Galleries, Londra.....	10
Resim 1.5. Pierre-Auguste Renoir, Tekne partisi, 1881, 129.5 x 173 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Washington	12
Resim 1.6. Paul Cezanne, Château- Noir ve Sainte-Victoire Dağı, 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, 65.5 x 81cm, Bridgestone Museum (Bridgestone Müzesi) , Tokyo.....	13
Resim 1.7. Namık İsmail: Çıplak, (1922).Tuval üzerine yağlıboya. 130 x 90 cm.	17
Resim 1.8. Feyhaman Duran, Yıldız Çiçekli Natürmort, 41x33. İstanbul.....	18
Resim 1.9. Hüseyin Avni, Pipolu kadehli otoportre, 1908-9, 64x46, İstanbul.....	20
Resim 1.10. Nazmi Ziya, Mustafa Kemal Paşa	21
Resim 1. 11. İbrahim Çallı, Manolyalar	22
Resim 1.12. İbrahim Çallı: Oturan kadın, Tuval üzerine yağlıboya, 57 x 97 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	23
Resim 1.13. Namık İsmail, Harman,1923,Tual üzerine yağlıboya, (165 x 200 cm.) .	25
Resim 1.14. Namık İsmail, Güvertede Adamlar, 32,8x40 İstanbul	26
Resim 1.15. Namık İsmail, İstanbul, 1926,Tual üzerine yağlıboya, (80 x 121,5 cm.).....	27
Resim 1.16. Ali Sami BOYAR.Ayasofya.....	29
Resim 2.1. Topçular, 1915, Ernst Ludwig Kirchner.....	32
Resim 2.2. Ernst Ludwig Kirchner, Sokak Sahnesi (G 336), 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 121 x 95 cm. Brücke Müzesi, Berlin.	40
Resim 2.3. Franz Marc, ‘‘Büyük Mavi At’’, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	41
Resim 2.4. Jackson Pollock, 32 Numara, 1950, Tuval lake boya, 269 x 457,5 cm. Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf.	47

Resim 2.5. 1952, Blue Poles, Jackson Pollock	47
Resim 2.6. Mark Rothko “Beyaz Merkez” ,1950	50
Resim 2.7. Ashile Gorky “Nişanlanma” 1947, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 -96cm	51
Resim 2.8. William de Kooning, “Kadınlar VI”, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 174 x 149 cm.	53
Resim 2.9. William de Kooning, “Queen of Hearts”, 1943, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	54
Resim 2.10. Robert Motherwell, “İspanyol Cumhuriyetine Ağıt”, 1965-67, Tuval üzerine yağlı boya, 208 x 351cm, Museum of Modern Art, New York, ABD	56
Resim 2.11. Marc Tobey, “Untitled”,17-12cm.....	56
Resim 2.12. Franz Kline, “Cardinal”, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79-58 cm...57	
Resim 2.13. Ferruh BAŞAĞA. Aşk.....	60
Resim 2.14. Sabri Berkel, “Simitçi”,1952.	62
Resim 2.15. Ferruh Başağa,1987, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	63
Resim 2.16. Abidin Elderoğlu	64
Resim 2.17. Şemsi Arel, “Yeşil Kompozisyon”, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 81-166.....	65
Resim 2.18. Adnan Turani.	66
Resim 2.19. Adnan Turani	67
Resim 2.20. Adnan Turani	69
Resim 2.21. Zeki Faik İzer, “Siyah Kelebek” , 1959, Kağıt Üzerine Guaj	71
Resim 2.22. Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya,76-51 cm.....	72
Resim 2.23. Nejat Melih Devrim, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	73
Resim 2.24. Adnan Çoker Açık simetri 10-Kapalı Simetri 10 26.90 x 21.00 cm. 26.90 x 21.00 cm.	75
Resim 3.1. Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Kartona yağlıboya, guaş, kazein ve pastel, 91 x73,5 cm. Nasjonalgalleriet (Ulusal Galerî), Oslo.	78
Resim 4.1. Samet Uyar, Natürmort 1, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2010, Erzurum	82

Resim 4.2. Samet Uyar, Natürmort 2, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2008, Erzurum	83
Resim 4.3. Samet Uyar, Natürmort 3, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2009, Erzurum	84
Resim 4.4. Samet Uyar, Natürmort 4, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2009, Erzurum	84
Resim 4.5. Samet Uyar, Özgür 1, Kâğıt Üzerine Karışık teknik (Yağlı Boya, Kara Kalem, Kömür), 110 x 70, 2012, Erzurum.....	85
Resim 4.6. Samet Uyar, Özgür 2, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik (Yağlı Boya, Kömür), 220 x 70, 2011, Erzurum.....	87
Resim 4.7. Samet Uyar, Ortadoğu, Kâğıt Üzerine Sanayi Boyası (Yağlı Boya), 110 x 70, 2010, Erzurum	88
Resim 4.8. Samet Uyar, Geride Kalan, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 80, 2012, Erzurum	89
Resim 4.9. Samet Uyar, Kısa Yaşam 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 240 x 110, 2012, Erzurum	90
Resim 4.10. Samet Uyar, Kısa Yaşam 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 160 x 70, 2012, Erzurum	91

ÖNSÖZ

Tez çalışmamı oluşturma sürecinde değerli katkılarını benden esirgemeyerek çalışma sürecinde bana yön veren dekanımız Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU ve danışmanım Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV başta olmak üzere;

Tez çalışmamda eksiklerimi tamamlamamda yardımcı olan Yrd. Doç. Ayça Alper AKÇAY ve Doç. Süreyya TEMEL hocalarıma;

Maddi ve manevi yönden bana destek olan bu süreçte beni anlayışla karşılayan aileme ve bana tez boyunca rehberlik yapan arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim

Erzurum – 2014

Samet UYAR

GİRİŞ

Çağdaş sanatın ilk adımlarının atıldığı İzlenimcilik’le, sanatçının gerçeklikten kaçışta ve iç dünyasını ortaya sermede zirveye çıktığı Soyut Dışavurumculuk arasında ki ilişkiyi anlatabilmek adına yazılmış bu tez; bu iki akımın sanatçıyı gerçek görüntü zorunluluğundan kurtaran ve sanatçının, enerjisini üzerine alabilecek eserler ürettiğini anlatmayı amaç edinmiştir. Fakat bu idida, görsel olarak değerlendirilmemelidir. Evet görsel ilişkiler de bulunmaktadır, fakat bu kesinlik içermiyor. Aslında bu iki akımın en önemli benzerlikleri sanatçı üzerindeki etkileridir. Sanatçı izlenimci resimde de soyut dışavurumcu resim de olduğu gibi içsel rahatlamaya ulaşır.

Bu tezde de değinilmiş olan iki sanatçı var ki, bu iki sanatçıya özellikle dikkat edilmelidir. Bu sanatçılar “Namık İsmail” ve “Jackson Pollock” dur. Namık İsmail kararsızlığı ve sürekli arayışı yüzünden farkını ortaya koymuş ve sadece bir akıma bağlı kalamamış bir sanatçıdır. Jackson Pollock sınırları, yaptığı çalışmaların boyutları olsun, çalışmalarında ki estetik anlayış olsun, enerjisini ve bedensel hareketlerini resme katış şekli olsun, gene farkını ortaya koymuş bir sanatçıdır.

Soyut Dışavurumcu anlayış kendini beğenmiş akılcılığa karşı çıkmaktır, aslında modern sanatın amacı, modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlayabilmek için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle de bu sürece katılmasıdır.¹

Her zaman her yerde, bütün toplumlarda görülen ve “hiçbir zaman ve mekân kuralına” uymayan saf edebi sanat ögesi “içsel zorunluluğun etkisi ve dolayısıyla sanatın gelişimi, objektif-sonsuzun, sübjektif-zamansal içerisinde aşamalı olarak dışa vurması, ifade edilmesidir” “Ruhun içsel zorunluluğundan doğan şey güzeldir. İçsel olarak güzel olan şey güzeldir”. Kandinsky’ye göre, Sanat ve doğa aynı derecede büyük ve dolayısıyla aynı derecede güçlüdürler. Sübjektif içsellliği canlandıran kozmik güç, doğayı objektif dışsallığa canlandıran kozmik güçle aynıdır.” Böylelikle, “Dünyayı oluşturan iki öge”, sanattaki sübjektiflik ve doğadaki objektiflik, panteist türde gizemli bir bağıntı içerisinde birbirlerine cevap verirler; kimi zaman birbirleriyle uyum halindedirler. Kandinsky’nin amacı, kozmik güçleri görselleştirmek ve belli bir düzene

¹ Nazan, İbşiroğlu ve Mazhar, İbşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993, 57.

kavuşturmadır ki, bu güçlerin fethedilmesi, Kandinsky'ye göre, insanın dönüşümüne giden yolu açacaktır.²

Soyut dışavurumcu akımı her ne kadar sanat tarihi içerisinde yeni bir hareket olarak ortaya çıksa da, bütün Avrupa sanatından ayrıştırılarak açıklamak da olanaksızdır. Çünkü her şeye rağmen bu akım çıkış noktasını, ışık ve renkle dokunmuş olağanüstü görünümüyle izlenimcilikten alır. İzlenimci resim ve Soyut Dışavurumcu resim arasında derin bir akraba ilişkisi vardır.

² Farago, France, *Sanat*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2006, 185-188.

BİRİNCİ BÖLÜM

İZLENİMCİLİK (EMPRESYONİZM)

1.1. İZLENİMCİLİK VE İZLENİMCİ

“Unutmayın ki resim- bir savaş atı, çıplak bir kadın yada herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce- belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir.”

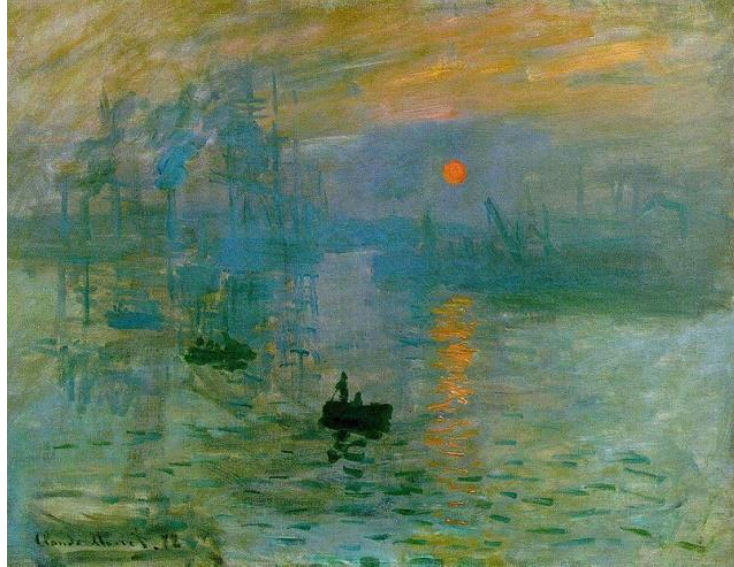
Maurice Denis

İzlenimcimlik, 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmış ve tüm sanat dallarını, bunların içinde en başta resmi etkilemiştir. Gerçek hayattaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri, duygusal izleri yansıtmaları izlenimciliğin en önemli özelliği ve aslında genel tanımıdır. İzlenimci sanatçılar, doğayı objektif bir gerçek olarak değil, kendilerinde yarattığı izlenimi resme aktarırlar.

Akımın öncüleri Claude Monet ve Camille Pissarro; Işık ve renkten kaynaklanan görsel izlenimleri yansıtmayı hedeflerler. Resmedilen nesnelere veya olaydan çok günün belirli bir zamanına özgü ışığın sanatçı üzerinde yarattığı izlenimlere önem verilir. İzlenimcilere göre sanatçı doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almalıdır. Gerçekçiliği ve nesnelliği ikinci plana atarak, kişisel yorumu ön plana çıkarmalı ve bu yolla sonuca ulaşmalıdır. Monet; Gündoğumu'nda, işte tam bunu yaptı. Bunu yapmanın alışıldık bir durum olmadığı için eleştirildi, hatta alay edildi ve bu alaycı tavırlar izlenimci kelimesinin doğmasını sağladı. Fransa'da Le Havre Limanı'nı resmeden sanatçı alışıldık manzara kalıbının dışına çıktığı için eleştirildi ve “olsa olsa bu bir izlenimdir” dedirtti insanlara. Resmin adında da izlenim kelimesi geçiyor.

Akımın adı da burdan geliyor. İzlenimcilik adını buradan almış oldu. Ama izlenimciler bu isimden hiç rahatsız olmadılar aksine bu anlayışa ve isme sahip çıktılar. Ve “Gündoğumu” bir baş yapıt olarak görevini tamamladı. Artık “izlenim” de, resimdi.!

Monet'in Gündoğumu (Resim 1 .1.), parlak renklerin yanı sıra mozaik benzeri fırça darbelerini görüyoruz. Oldukça acık ve zarif bir resim. Sanki o anı yakalama çabası var ressamın. Derinliği renklerin değişik tonlarını kullanarak vermiş, dereceli ton geçişleri ve gölge oluşturmak için de bu yöntemi kullanmış. Tam bir izlenimciye yakışır şekilde nesnelerin gerçek renklerine bağlı kalmamış. Güçlü fırça darbeleri ve öne doğru gittikçe koyulaşan renk etkisiyle resmi tamamlamıştır. Resimde derine gidildikçe renkler grileşip karışıyor. Bu hem renk perspektifini sağlar hemde o griliğin içinden etkili ve güçlü bir güneş doğar. Resmin genelindeki bu soluk renk tutumu aslında bir yandan da sandalın ve göneşin etkisini arttırmıştır.



Resim 1.1. Claude Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi, Paris.

İzlenimcilikte, yorumlar ve izlenimler, sanatçıdan sanatçıya değiştiği ve her sanatçı eserinde kendinde oluşan duyguyu ve izlenimi anlatacağı için, meydana getirilen eser, sanatçının kişiliğine dair izler taşır. Bu akıma mensup sanatçılar genellikle hayale ve soyut betimlemelere yer verirler ve kendilerini dış dünyanın etkilerinden uzak tutarlar. Onlara göre dış alemdeki varlık ve nesneler göründükleri gibi değil, hayal güçlerinde canlandırdıkları gibidir. Bu sebepten dolayı da gerçeği görüldüğü gibi ele almayıp duygusal yönlendirmelerin eşliğinde eserlerine işlemişlerdir. İzlenimciler, gün ışığından ve gerçek görüntüden faydalanırlar. Gerçek görüntüyü alıp, kendi

dünyalarında, duygularında süzüp daha sonra tuvale aktarırlar. Bu aktarımın sonucu, sanatçının iç dünyasına paralel bir yon izler. Yani aynı gerçek görüntü, farklı sanatçıların farklı öz gerçeklikler' ine maruz kalarak sonuç alır. Bu durum gerçek görüntüyü tamamen yok saymak anlamına gelmez, ama sanatçının eser üzerindeki etkisi kadar önemsenmez. Öyle ki iki farklı sanatçının aynı zamanda aynı manzaraya bakarak tuvale aktardıkları manzara resimlerinin birbirine benzememesi mümkündür, hatta bize farklı manzaralar ele alınarak ortaya çıkarılmış eserler olduğuna dair duygu verebilirler. İzlenimcilik kelimesindeki 'iz' tam olarak da yerini bulmuştur. Eser sanatçının izidir. Sanatçı gerçek görüntü ve kendi gerçek dünyası arasındaki ruh geçişini sağlama çabasıdır. Yani sanatçı tuval üzerinde biçimsel olarak düşündüğü ve kaygı duyması gerektiği bir durumla pek karşılaşmaz çünkü zaten içsel olarak ruh geçişi sağlanmıştır. Her şey tamda gerçekteki gibi olmak zorunda değildir. Sanatçının sadece istediği şekle de bürünebilir.

“Paris’te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar’ın (1820-1910) Capucines Bulvarı’ndaki stüdyosunda “Adsız Sanatçılar Birliği” (Societe anonyme des artistes) adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon’a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akıma adını veren, tüm bu sanatçıların “İzlenimcilik” olarak tanımlanan üsluba yakın olmaları değil, akademik resme alternatif arayışları duyurmaları, bu anlamda aykırı bir duruşu Monet’ nin sergide yer alan “İzlenim: Gündoğumu” başlıklı resmiyle ilgili olarak eleştirmen Louis Leroy’ nın Le Charivari gazetesinde yazdığı yorumlar etkili olmuştur. Leroy, Monet’nin resminin bitmemişlik duygusu uyandırdığını bu anlamda “düpedüz izlenimden ibaret” kaldığını yazmış, bu tür resimler karşısında genellikle hayrete düşen izleyicinin duygularına tercüman olmuştur. Sergide yer alan Monet, Renoir, Degas, Pisaro, Cezanne gibi sanatçıların resimleri o dönemin egemen sanat beğenisi olan akademik resimlerden, örneğin Alexandre Cabanel (1823-1889) yada William – Adolphe Bouguereau (1825-1905) gibi ressamların yapıtlarından o kadar farklıdır ki, bu hayretin nedeni kolayca anlaşılabilir.”³ 1880’de izlenimcilik belli bir doyum noktasına erişmiştir.Yeni arayışlara yönelmeye başlayan sanatçılardan Seurat, İzlenimcilik’ in renk kullanımından hareketle Divizyonizm’ i geliştirmiş ve Yeni –İzlenimcilik’ i oluşturmuştur. Cazenne, Van Gogh ve Gauggun gibi sanatçılarsa Ard-İzlenimcilik’i geliştirerek kuramları ve teknikleriyle

³ Antmen Ahu, 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.s 21

çağış resmin gelişmesinde etkili olmuşlardır. İzlenimcilik' in, Fransa' da etkisini yitirdiği bu yıllarda İngiltere, ABD ve Almanya'da kısa süreli de olsa etkili olduğu izlenmektedir. Ama izlenimcilik'in tarlası paris'tir.

‘Benim için bir resim her şeyden önce güzel, hoş ve eğlenceli olması gerekir, evet, gerçekten hoş görünmelidir resim. Hayatta o kadar çok kötü şey var ki, onlara bir yenisini eklemek niye?’

Pierre-Auguste Renoir⁴

1.2. İZLENİMCİLİĞİN ÖZELLİKLERİ VE SANATÇILAR

Akımın en önemli özelliği bir izlenimin uyardığı duy olup, bu akımın sanatçısı, doğrudan doğruya gördüğü gerçeği değil de, gördüklerinin ve izlediklerinin kendisi üzerinde bıraktığı izlenimi ve duyumu esas alır. Daha çok edebiyatta ve resimde gelişmişlik gösteren akımın sanatçıları, dış âleme, ondaki varlıklara ve nesnelere karşı ilgisizdirler. Edebiyatta, resimde, müzikte okuyucunun, seyircinin, dinleyicinin eserle karşı karşıya gelir gelmez edineceği izlenim, bu akımın tatlı, yumuşak, kucaklayıcı ve canlı teması olmuştur. Empresyonist sanatçının anlattığı dış dünya değil, dış dünyadaki varlıkların hayâle bürünmüş izlenimleridir. Empresyonistler, ismini de aldığı impression kelimesinin anlamı olan etkici ve duygucu bir kimlik taşır. Empresyonizm, her şeyden önce esas itibarı ile özgürlüğün simgesi ve sembolü olma rolünü, hayale ve soyut betimlemelere yer verdiği bir kimliğe büründürür. Her şey sanatçının duyumuna bağlı olarak anlatılır. Sanatçılar eserlerinde kendi iç dünyalarını dile getirirler. Objenin kişi üzerindeki izlenimleri önemli olduğu için realizmin karşıtı olarak kendine yer bulur.

Ve 19. yüzyılın sonlarında sanatçılar yalnız eskinin kahramanlıkları ve akademinin hala en sevdiği tür olan 'tarihsel resmi' hiçe sayarak manzarayı, portreyi ve natürmordu öne çıkardı ve realizme sırt çevirdiler. Öncekinin aksine açık tonlar, adeta tek bir anı yakalamak ister gibi, tuvale aktardıkları rastlantısal sahneler ve gelişigüzel sürülmüş boyalar bu ressamı akademik resmin kahverenginin ağırlıklı bulunduğu, ince kompozisyonlarından kendini ayırıyordu.

⁴ Anna-Carola Krausse, *Rönanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Geschichte der Malerei)*. Literatür Yayıncılık. Almanya 2005.s 73

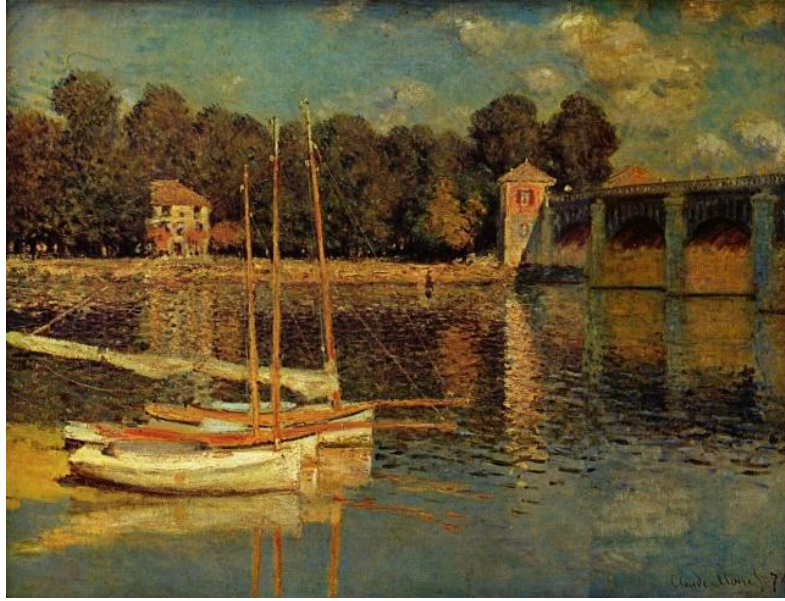
1.2.1. Claude Monet

Claude Monet, İzlenimcilik akımına uluslararası saygınlık kazandırdı ve bu akımın yaygınlaşması ve ya kurumsal açıdan temellendirilmesini hedeflemediği halde, kendi döneminde baş temsilcisi oldu. İzlenimcilik'ten sonra gelen akımlar' da bile uzun ömrünün son zamanlarında çok önemli eserler verdi. Monet yaptığı deniz resmiyle izlenimciliğin zeminini hazırlamıştı. Denizi ve gökyüzünü, Rönesans döneminden itibaren yapılmış olduğu gibi homojen bir arka plan malzemesi olarak görmüyordu. Mekanı atmosferik görüntülere ayırıyor ve gökyüzüne, denize ve manzaraya özel renklendirme teknikleriyle hayat veriyordu. Resim unsurlarının renklerini artık resmin tüm'üne hakim bir tona uydurmaya çalışmıyordu. Monet'in gözünde her görüntü kendi özgün renk değerine sahip olmuştur. Ve ressam betimlemeler bu öznelliği göz ardı etmeden çalışmalarını yapmıştır. Monet doğadaki bütün ışık fenomenler'ini ayrı ayrı resme aktarmak konusunda oldukça ilerleri gitmiştir, ışığa boğulmuş nesneler, motifleri ve her şey neredeyse tanınmaz hale gelmiştir. Sanki fırça ile tuvale boya değil ışık sürüyordu. Ressam resim yapmıyor sanki resimden önce resmin kurgusunu oluşturuyordu. Kocaman bir ağacı tek bir hamlede ortaya çıkarıyor ve başka hiçbir müdahale yapmasına gerek kalmıyordu.

“Resminin ana unsuru artık doğal ışık ve onun değişen halleri oluşturuyordu; resmin diğer tüm unsurlarına tabiydi. Eserleri işte bu nedenle arkalarında somut nesneler barındırmayan ışıklı manzaralara benzer; monetin çalışmalarında gerçeklik sadece değişik renk tonlarından oluşmuş izlenimi vermektedir. Renkler canlı ve parlaktır, böylece resim elamanları saydamlaşmış gibi görünür. Sayısız renk tonunu güneşin yerel ışığı tarafından belirlenen ve “yerel renk” adı verilen kendi değerleriyle yan yana getirmiştir. Böylece nesneler, resim sanatında alışlageldiği gibi üç boyutlu, derinlikli ve gölgeli değil, değişik renk kombinasyonlarıyla tuvalde dağılmış gibi durur”.⁵ Sanatçı; Argenteuil Köprüsü'ünde (Resim 1 .2.) gün ortası izlenimini, o anın tüm güzelliğini kendi gördüğü şekilde 1874 ten bugün'e, bize aktarmış. Evet “kendi gördüğü şekilde” çünkü bize ne kadar gerçek bir görüntü sunmuş olsada bu görüntü Monet'in iç eleğinden geçip gelmiş. Monet yeşil ve yeşilin tüm tonlarını, sarı ve sarının tüm tonlarını, maviyi ve mavinin tüm tonlarını kullanmış. Ve ayrıca mavinin içinde

⁵ Anna-Carola Krause, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Geschichte der Malerei)*, Literatür Yayıncılık. Almanya 2005, 74.

yeşil ve sarı darbeler, sarının içinde mavi ve yeşil darbeler, yeşilin içinde mavi ve sarı darbeler bulundurmıştır. Resimdeki tüm renkler neredeyse her yerde var. Fakat bu renkler önlerde daha bi can buluyor derinleştikçe soluklaşıyor ki buda izlenimcilerin Leanordo'nun sfumato'nunu özümsemelerinin nedenidir.



Resim 1 .2. Claude Monet, Argenteuil Köprüsü, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 60.5 x 80, Orsay Müzesi, Paris

1.2.2. Vincent Van Gogh

Vincent Van Gogh; İzlenimci sanatı özümsemiş ve onu kendi tarzıyla aşmış bir sanatçıdır. Dışavurumculuğun yolunu açan en önemli sanatçılardan biridir.

Dinsel konulardan çok toplumsal yardım konularıyla ilgilendi ve bütün çabalarına rağmen insanlar iletişim kurmayı başaramadı. 1885 yılında uzun etütlerin ardından “Patates Yiyenler” tablosunu yaptı.

Van Gogh'un resimlerinde renk ve ışık her zaman önemli olmuştur. Özellikle renk; sanatın renk babası Van Gogh' tur . Bu durum Paris'te izlenimcilerle tanıştıktan sonra, hayatının dönüm noktasında belirleyici etken olmuştur. İzlenimcilerle tanıştıktan sonra artık hayatına daha saf renkler ve zıt tonlar girmeye başladı. Van Gogh'un resimlerinde deformasyon ve ışığın prizmada kırılmasıyla elde edilen renkler

bulunmaktadır. Noktacı üslubunun içinde gene kendine yakışır titreşen fırça darbeleriyle farlılık oluşturuyor. İzlenimcilere göre aslında resimleri oldukça koyu tonlardan oluşur .

Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” (Resim 1 .3.) resmini yaparken doğaya bakarak mı çalıştı? Evet! Peki doğadan baktıklarını mı yaptı? Evet! Peki ya doğada böyle bir görüntü varmı? Cevap; Van Gogh dışında herkez için hayır! İşte izlenimciliğin önemli bi özelliği daha; sanatçı gerçek doğadan o resmi yapıncaya kadar. Görüntü her sanatçının hatta her insanın kendi izlenimindeki görüntüdür...

Van Gogh buğday tarlasında ki başaklarıda, gökyüzünüde, kuzgunlarıda, yeşillikleride ve hatta patika yolu bile aynı fırçayla ve kocaman darbelerle tamamlamıştır. Aynı fırçadan evet! İncelik kalınlaşma veya ayrıntı resmin hiçbir yerinde görünmüyor. Kaba fırça darbelerini rahatça savuran ressam nerdeyse hiç bir kural koymadan, fırçasına yön belirlemeden ve renkleri karıştırmadan yalın ve yaban bırakıveriyor öylece. Buğday Tarlası ve Kuzgunlar; üç farklı renk alanından oluşmaktadır. Bunlar; gökyüzünü oluşturan mavi renk alanı, buğday başaklarını oluşturan sarı renk alanı birde yol ve yeşilliğin bulunduğu kahverengi ve yeşilin oluşturduğu üçüncü bi alan. Tuvalin alt yarısıyla üst yarısı arasındaki zıt renkler gökyüzü ve buğday tarlasının arasında ufuk çizgisini net bir şekilde çizmiştir aslında ressam.



Resim 1 .3. Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 51 x 101 cm. Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

1.2.3. Edouard Manet

Edouard Manet, Paris burjuvazisinden geliyordu. Manet modern, çağdaş konular seçmiş ve izlenimcilerle ortak sergilere katılmıştır. Fakat bir izlenimci olarak nitelendirilemez. Boyalarını paletinde karıştırır ve izlenimcilerin aksine ayrı ayrı kullanmazdı; alansal bir resim üslubu kullanırdı ve konturlarla tamamlardı. Bunların yanı sıra siyahı ana renklerden biri olarak bol bol paletinde bulundurur ve manzaradan çok insan resimleri betimlerdi. Alansal boyama tarzı ve konturlarını gayet belirgin çizmesi, resimlerindeki kişilerin aralarındaki bağlantıyı yok eder ve aralarında hiçbir ilişki yokmuş yargısını uyandırır. Manet hiçbir zaman kendisini izlenimci olarak nitelendirmediği gibi, resimleri de izlenimcilerden farklılıklar gösterir. Fakat bu Manet'in izlenimci olmadığı anlamına gelmez. Evet Manet'in "Folies-Bergeres Barı" (Resim 1 .4.) adlı çalışmasına bakarkende ilk bakışta gerçekçi resme yakın görülür. Fakat motifler ve ayrıntılar alel acele yapılmış gibi görülür. Sanki biran önce bitirmeye çalışır gibi fırça darbeleriyle halledilmişler. Arka plandaki figürler ise tam bir izlenimci elinden çıkmış gibidir. Fakat siyahı ana renklerden biri olarak kullanması, boyaları paletinde karıştırıp sonra tuvale sürmesi ve ayrı ayrı kullanmaması figürlerdeki keskinlikle (kontürlerle) bu resmiyle de izlenimcilerden farklılık göstermiştir. Kontürlerle de dağılmayı yok edip keskinliği arttırmıştır.



Resim .4. Edouard Manet, Folies-Bergeres Barı, 1881-82, tuval üzerine yağlı boya, 96x130 cm. Courtauld Galleries, Londra

1.2.4. Pierre-Auguste Renoir

Claude Monet'in etkisiyle izlenimcilik tekniğini geliştiren sanatçı, bu tekniği manzaradan çok açık havada figür resimlerinde vurgulamıştır.

Renoir; tamamen rengin kendi anlatım gücüne güvenirdi. Kısa, yumuşak çizgilerle, ince nüanslarla hafif, muğlak (anlaşılması güç, karışık, çapraşık) konturlar oluşturmuştur. Öyle ki, resmin tüm unsurları iç içe geçer, gözümüzün önünde “yüzmeye” başlar. Bu renk örtüsünün altında herhangi bir ayrıntı yakalamak zordur. Ama Renoir'ın resimleri, “sentetik görme” olarak adlandırılan, gördüğümüz nesneleri zihnimizde birleştirme özelliğimizden ötürü yine de bir bütün olarak çıkar karşımıza. İzleyici karşısındaki tuvalde gördüğü bulanık, muğlak betimleyici imajı ister istemez bilinçaltındaki “tipik” başka imajlarla karşılaştır ve eksikleri kendi tamamlar. Arkadaşı Monet gibi Renoir da “sentetik algılama sürecine” bilinçli olarak gönderme yapardı; çünkü her resim, izleyici onu iç gözüyle tamamladığı zaman daha etkileyici hale gelir. Leonardo'nun sfumato tekniğini de hatırlatan üslubun 20.yüzyılın soyut resminin zeminini hazırladığını söylemek mümkündür.⁶

Renoir'ın resimleri (Resim .5) “Tekne partisi”inde de olduğu gibi canlı hareketli ve neşelidir. Işığın yansıması, pırıltılar, canlılık Renoir için önemli şeylerdir. Figürleri Manet'in figürlerinin aksine birbiriyle diyalog içinde, canlı ve neşelidirler. Kısa yumuşak çizgiler ve ince nüanslarla resme yön veren Renoir; herşeyi iç içe geçirir ve rahat kaygan bir resim oluşturur. Bazı yerlerde bulanıklık ve muğlaklık vardır. Bu bulanık, muğlak örtüyü izleyicinin kendi gözünde canlandırmasını bekler.

⁶ Krausse, 73.



Resim 1 .5. Pierre-Auguste Renoir, Tekne partisi, 1881, 129.5 x 173 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Washington

1.2.5. Paul Cezanne

Genç-İzlenimcilik'in (Post-Impresionizm) en büyük ustası sayılan Cezanne izlenimcilikten yola çıkarak yepyeni sanatsal ifade biçimlerine ulaşmıştır. Kübizm, Fovizm ve Dışavurumculuğun temellerini atmıştır. Yenilikçi sanatçı İzlenimciliğe yanılısma ve bol ışıqla damgasını vurmuştur. Işığın ve havanın pek yanılısamaları görülmez. Gerçekliğı tuhaf bir şekilde, fazla bir derinlik duygusu oluşturmıyacak biçimde tuvalde canlandırmıştır. İzlenimcilerin rengarenk noktalardan oluşan hareketli resimlerine karşın Cezanne boyayı geniş fırça darbeleriyle cömertçe kullanır. İlk önce açık hava resim yapmaya alışması gerekiyordu ve bunu yaptı. Ve aynı manzarayı değişik bakış açılarından resmetmiştir. Biçimleri kendinde uyandırdığı izlenimle küp, silindir ve kareye indirgemıştır. Cezanne Château- Noir ve Sainte-Victoire Dağı'nı (Resim 1 .6.) farklı açılardan suluboya ve yağlıboya resimlerini yapmış. Dağdan vadiye doğru inen bu resim doğalcı bi doğrulukla değil Cezanne'nin algıladığı biçimde resmedilmiştir. Cezanne bu resimde renk lekelerini üst üste bırakmış, dağı ve gökyüzünü bütünlük içinde çalışmış daha sonra yumuşak ve kesik kontürlerle dağ ve gökyüzünün sınırlarını belirlemiştir.

Paul Cezanne çalışmalarında ters perfektif kullanmıştır. Bunu boyalarla güçlendirmiştir.



Resim 1 .6. Paul Cezanne, Château- Noir ve Sainte-Victoire Dağı, 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, 65.5 x 81cm, Bridgestone Museum (Bridgestone Müzesi) , Tokyo

1.3. SANATÇI, IŞIK, RENK VE NESNE “SANATÇI ESER İLİŞKİSİ”

İzlenimciler, doğayı bir adalet adamı edasıyla inceliyor ve gözlemlerinde objektif davranıyordu. Fakat gerçekçiliğin temelindeki tarafsızlıkla karıştırmamak gerek. İzlenimci sadece gözlemde tarafsızdı. Aslında izlenimciler, tam tersine, objeyi obje, eşyayı eşya, nesneyi nesne olarak görmüyorlar, birtakım biçimlerin ve yüzeylerin bir araya gelmiş şekli olarak görüyorlardı. Gerçekçiliğin tam tersine, kendi kişiliklerine göre tabiata baktılar ve İzlenimci farklı sanatçılar, aynı temellere dayanarak resim yaptığı halde, aynı modelden veya tabiat sahnesinden tuval üzerine aktardıkları ve sonuca ulaştırdıkları eserler şaşılacak kadar farklılık gösterirler. İzlenimci sanatçılar, nesneler üzerindeki ışığın, güneşin renklerinin karşılığı olan boyalarla saptanmasını amaçlar. Nesnenin üzerindeki ışığın rengini doğada görülmedik şekilde, boyalar karıştırılmadan, turuncu, kırmızı, mavi , mor, yeşil, , lacivert ve sarı boyalarla resmi tuvalde oluşturmak istediklerinden, onlar için doğa bilimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Dolayısıyla nesnelerin biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek derecede azalıyordu. Işık gibi gölgeler de renklerle gösterildiğinden, renge renkle karşılık verilmesi, İzlenimci için amaç oluyor ve ışıklar, kırmızı, turuncu, sarı; gölgeler de yeşil, mavi, lacivert ve morlarla

düzenleniyordu. Demek ki, İzlenimciler resimde yeni bir sistem kuruyorlardı. Bu yüzden resimdeki nesne biçiminin yerini bir renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kullanılıyordu. Nesne üzerindeki ışık farklı açılardan, tuval üzerindeki bakışa farklı sonuçlar çıkarıyor. Işığın günün farklı zamanlarındaki ve farklı renklerle gelişinde değişime etkisi tartışılmaz. Nesne üzerindeki ışık kırılmaları ise; tuval üzerinde şekil alırken, doğadaki nesnelerin aktarım aşamasında, o nesnenin doğadaki diğer nesnelerin renklerinden de hırsızlık yapmasına neden olur. Bu hırsızlık sonucunda renk cümbüşü ortaya çıkar ve karmaşayı sağlar. Eğer doğadaki bir dalın rengi kahverengi ise izlenimci bir sanatçı bu dalı, pekala mor da yapabilir. Çünkü nesnenin rengi tek değildir; objenin kendi rengi yanı sıra birde ışıktan aldığı renk vardır. Işık günün her saatinde değişim gösterdiğine göre eşyanın rengide sabit kalmaz.

“ Bütün monarşik dönemlerde rengin, nesnenin biçimlenmesi için araç olarak kullanıldığı; demokratik parlamenter dönemin başlamasından bu yana ise, rengin dağasal biçime feda edilmek istenmediği anlaşılır. Nesnelerin görüntü olarak yapısal kuruluşlarının ihmali, Rönasans’tan beri ömrünü sürdürmekte olan bilimsel perspektifin de önemini yitirmesi demektir. Dolayısıyla nesnelerin yapısal kuruluşları ile yakından ilişkili yüzeyden, artistik anatomi de gereksiz bir bilgi durumuna düşüyor ve unutulmaya başlıyordu. Yüzyılımızın daha ilk çeyreği içinden başlayarak itibaren güzel sanatlar akademilerin de “artistik anatomi” dersinin kaldırılmasının nedeni budur.” “Her ne kadar Yeni- İzlenimciler’in biçimi tekrar ihya etme çabası varsa da, nesne yüzeylerinin ışık ve gölge renkleriyle gösterilmek istenmesi ve renk tuşlarının egemen olarak yan yana kullanılmaları, biçimin dağılmasını önleyemiyordu. Ayrıca pırca tuşlarının, karıştırılmış renkler halinde sürülmeleri ve gözün retina tabakasında, bunların birbirlerine etki yaparak renk karışımlarının optik yasaya göre oluşmasının istenmesi, sanatçıyı, yaratıcılıktan çok akli bir renk düzenine, kısacası yine akli bir sisteme doğru sürüklüyordu. Eğer izlenimci sanatçılar yanında Yeni- İzlenimciler’i ve hatta onlardan sonra gelenleri (post-impresionistler) göz önüne alırsak, hepsinin birer renk sistemi peşinde koştukları görülür. Dolayısıyla bunlarda Romantik dönemdeki ressamın coşkusu, ikinci planda bir duygu olarak kalır. Bütün biçim niyetlerine rağmen, Yeni- İzlenimciler’de de, nesnenin ışık renklerinin düzenlenmesiyle elde edilmek istenmesi ön planda idi. Bu husus, onlarda bir bilimsel çaba olarak önem kazanıyor; ancak sonuç, uçuşan bir renk kompozisyonu yaratmaktan ileri gidemiyordu. Bunun nedeni rengin ve

onunla ilgili sistemleri, oylum yaratacak tonlarla yapılan biçim ifadesine olanak vermesi idi ve buda ancak XX. yüzyılın başında anlaşılacaktı.”⁷ Van Gogh, Cézanne, Gauguin ve Munch biçimi yeniden resme sokmak isteyen sanatçılar; harcadıkları çabalar sonucunda ve nesne biçimine verilen öneme rağmen, tabloda doğru renkle elde edilen bir perspektifi resme getiremediler. Cézanne, nesnelerin yapısal kuruluşlarını dağıtmak istemedi ve bu isteği doğrultusunda, renklerin arasına siyahı ana renklerden biri olarak koydu ve görüntüyü de geometrik biçimler üzerine oturarak kendine has üslubuyla sağlamlaştırmayı kendine hedef ve prensip edindi. Biçimin gerektirdiği boyasal çözümlemelere yönelmiş olan Gauguin, nesne çevresine renkli kalın konturları bu düşünceyle getirmiştir. Bu sağlam biçim düşüncesi, hem Cézanne’ı hem Gauguin’i yapısal birer sistem kurmaya yöneltmiştir. Her iki sanatçıda kontur kullanmaktan vazgeçmemiştir. Oysa ışığın eşya üzerindeki tesiri, kenar çizgileri kesinlikten uzaklaştıracak şekildedir. Yani eşyanın kenar çizgilerini ışığın göz önündeki tesiri yer yer eritir. Ama, Gauguin ve Cézanne’ın konturları bundan etkilenmemiş gibi duruyordu. Renoir ise desen bakımından vuzuh ve açıklıktan uzak, belirsizdir. Ayrıca ifadeyi kuvvetlendirmek için nesnedeki gerçek ölçülere bile aykırılık göstermiştir.

Havanın uzaklaşan nesne ve objeyi soluklaştırdığı fikrini ilk bulan Leonardo’ydu. Fakat bunu zenginleştirerek soğuk renklerin uzak, sıcak renklerin ise yakın etkisi vermesini sağlayan izlenimciler olmuştu. Aynı rengin farklı tonlarını kullanarak ta; düşük tonların uzaklık, şiddetli tonların ise yakınlık etkisi dikkat ettiler. Arka arkaya sıralanmış dağlara sahip olan bir manzarada en öndeki dağın rengi hem en sıcak hemde en şiddetliydi. Bu durum arkaya gittikçe dağların renkleri soğuyor ve bu renklerin şiddetleri de düşüyordu. En arkadaki dağ en soğuk renkle ve o rengin şiddeti en düşük haliyle resmediliyordu. Tabi arkaya gittikçe doğal olarak mavileşip grileşirdi. İzlenimciler’in bu koyu- açık konusundaki uğraşlarının sonucunda ulaştıkları nokta renkle ifade’dir.

1.4. 1914 TÜRK İZLENİMCİLER KUŞAĞI

“Batı’ daki anlamına giderek daha çok yaklaşan bir resim patlaması, 1914 yılına rastlar. Sanayii Nefise’de açılan “Avrupa Sınavını” kazanan gençler, 1910 Paris’e

⁷ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2003, 43.

gönderilmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine yurda geri çağrılmışlar ya da Fransa, Almanya ve İtalya'dan kendi istekleriyle ülkeye geri dönmüşlerdir.”⁸ “Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde izlenimciliği Türk resmine taşıdılar. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grupta Hüseyin Avni Lifij simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul'un görünümüleri (Peyzajları) olduğu, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın İstanbul'un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmalarından da anlaşılmaktadır.”⁹

“1914 kuşağına “Çallı Kuşağı” adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anekdotlar'ı ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır. Çallı'nın dışındakiler askeri okul çıkışlılar orta halli, diğerleri ise İstanbul'un yüksek tabakasına mensup ya da bu tabakanın koruduğu gençlerdir”.¹⁰

“1914 kuşağı sanatçıları, çağdaş Türk resim tarihi içinde Şişli Atölyesi olarak bilinen ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteği ile Viyana ve Berlin Sergileri için konusu savaş ve kahramanlık olan resimler yaptırmak amacıyla Şişli'de açılan atölyede de çalıştılar. Cumhuriyet döneminde de etkinlikleri süren bu sanatçılar, toplumsal konulu eserler yanında Atatürk ve devrimlere bağlılığı konu alan resimler de yaptılar. Aralarında eğitimci yönleri bulunanlar ise Cumhuriyet dönemi resim sanatçılarının yetişmesinde önemli rol oynadılar”¹¹

Türk resim sanatı yenilenip çağdaş bir görüntü kazanma yoluna gittikçe, sanatçılar “çıplak (nü) ” sorununa ilişkin yeni çözümler arama zorunluluğuyla karşı karşıya kalmışlardır. Belirli bir tarih dönemlerinde meydana getirilmiş olan çıplak tasvirlerin, her şeyden önce canlı modelle herhangi bir bağlantısı yoktur. Özellikle eski minyatür sahnelerinde karşımıza çıkan çıplak kadın ya da erkek tasvirleri, belli bir gözlem ürünü olsalar da, bunların bir modele bakılmaksızın, klişeleşmiş bir şema esasına göre

⁸ Sezen Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, 118.

⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Çallı_Kuşağı, Erişim Tarihi: 12.08.2014

¹⁰ Tansuğ, 120.

¹¹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Çallı_Kuşağı, Erişim Tarihi: 12.08.2014

yapılmış oldukları kesindir. Ancak resim eğitimi, Avrupa yöntemlerini izlemeye başlayınca, canlı model kullanma zorunluluğu kendiliğinden ortaya çıkmış sayılabilir.¹²

İslam inancının resme karşı kuralları vardı ve camia tarafından çıplak resme karşı ön yargılar, spekülasyonlar ve tartışmalar çıkmıştır. Bu güçlü resim sanatı her şeyin ötesinde bu gelenekçi tutumunda üstesinden gelmiştir. Ve modern çağın ışığında yol alma sürecini durduramamıştır. Çıplak figürün Türk sanatına girişi Türk sanatının çağdaş biçimin ortaya çıkış simgesidir. Bu durum çok göz önünde olan bir değişimdir. Çıplak resmin en iyi örneklerinden biri Türk resmine büyük katkılarda bulunan Namık İsmail'in "Çıplak" kadın resmidir. (Resim 1 . 7.)



Resim 1 .7. Namık İsmail: Çıplak, (1922).Tuval üzerine yağlıboya. 130 x 90 cm.

1.4.1. Feyhaman Duran

1886'da İstanbul'da dünyaya gelen Feyhaman Duran 1911 ile 1913 yıllarında Paris'te "Sanat Eğitimi" gördü. Paris'te izlenimcilerle tanışan Duran bu guruptan etkilendi. 1.Dünya Savaşı'nın başlayınca yurda döndü. 1923'te Türk Ressamlar Cemiyeti'nin yönetim kurulu üyeliğine seçildi. 1926'da Sanayi-i Nefise Birliği, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adlarını alan dernekte yönetici oldu. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kapanınca, artık karma eğitim veren Sanayi Nefise Mektebi'nde 1927'de *Usul-ü Tersim*, 1933'te ise "*Resim Atölyesi*" öğretmenliğine atandı. Burada on yapıtla döndü. 1951

¹² Tansuğ, 123.

yılında emekli oldu. Emekliliğinde çalışmalarını sürdürdü. 6 Mayıs 1970'te İstanbul'da öldü. Özellikle Atatürk ve İnönü portreleriyle ünlenen Duran ilk ve en önemli portre sanatçılarından olma özeliğiyle Türk sanatında yerini almıştır.¹³

Türk resmin de natürmort nesneleri, meyve, çiçek, sebze ve benzerlerinin yanı sıra cam, porselen ve madeni kabkacak v.b. olabilir. Kahvaltı tepsisinden içki masasına kadar natürmort temasının, ressamların ilgisini çeken yönleri var. Bazen resme ait konstrüktif (inşacı) bir amaca vesile oluyorlar. Nesnelerin seçiminde bazen kıvrımlarıyla masa örtüleri, giysiler, şapkalar, yapay dokularıyla duyarlı bir atmosfer ya da artizanal bir beceri için ele alınabiliyor.¹⁴

Sanatçının Yıldız Çiçekli Natürmort adlı çalışmasında (Resim 1 . 8.) izlenimci özellikleri açık bir şekilde görülür. Canlı renkler ve kalın fırça darbeleriyle hızlıca yapılmış izlenimi veren eser. Zıt renklerin buluşumu ile de oluşturduğu enerjiyle ilgi çekiyor. Bir rengin farklı tonlarını kullanarak derinlik veren ve gittikçe grileşerek eriyen arka planla da tam bir izlenimci özeliği yansıtıyor.



Resim 1 .8. Feyzaman Duran, Yıldız Çiçekli Natürmort, 41x33. İstanbul

¹³ Mehmet Kavukçu, *Ders Notları*, 2011.

¹⁴ Tansuğ, 131.

1.4.2. Hikmet Onat

Hikmet Onat; Empresyonist akımı Türkiye’de devam ettiren sanatçılardandır. Sadece bir kere sergi açan sanatçı ilköğreniminden sonra, Heybeliada Deniz Harp Okulu’nu 1903 yılında bitirdi. Bahriye fotoğrafçısı Ali Sami Bey’in yanında çalıştı. Bahriye’den ayrılarak 1905 yılında İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girdi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi). 1908’de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Güzel Sanatlar Birliği’nin kurucuları arasında yer alarak sergilerine katıldı. Paris’e gitti. Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde dört yıl çalıştı. Gene aynı sebepten, yani savaştan dolayı yurda dönen sanatçılardandır. Müdür Halil Ethem’in isteği üzerine Sanayi-i Nefise Mektebi’ne geçti. 1914-1918 yılları arasında, Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın desteklediği Şişli Atölyesi’nde diğer 1914 kuşağı sanatçıları gibi savaş ve asker konularında resimler yaptı. 13 Mart 1977’de İstanbul’da hayatını kaybetti.¹⁵

Hikmet Onat; ustalığını belli eden, özenli portreleriyle tanınırdı. Uzun bir hayat yaşayan ve bu uzun hayatta üslûp çizgisine kesin damgasını koyan sanatçı; diğer sanatçılara göre daha çok duyarlılık gücü göstermiştir.

1.4.3. Hüseyin Avni Lifij

1896 yılında resim ve müzik dersleri aldı. Boya tekniğini öğrenmek için öğrencisi olmamasına rağmen Eczacı Mektebi’nin fizik kimya derslerine girdi. Anatomi öğrenmek için de Mülkiye Tıbbiyesi’ne gitti. 1906 yılında Pipolu Oto portre (Resim 1 9.) adlı resmini beğenen Osman Hamdi Bey, bundan sonra da yaptığı resimleri kendisine göstermesini istedi. İstanbul Erkek Lisesi ve Kandilli Kız Lisesi’inde görev yaptı. Galatasaray’da 1906-1907 yılları Yurdu Resim Sergisi ve Savaş Resimleri ve Diğerleri sergileri gibi ve Türk ressamlar Cemiyeti’nin düzenlediği 4. Galatasaray Resim Sergisi’ne katıldı.¹⁶

Hüseyin Avni Lifij simgeci görünümü ile diğer önde gelen ressamlardan farklılık göstermektedir. Çallı kuşağının başlıca ilham kaynağı İstanbul’un görünümü olduğu, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat’ın İstanbul’un çeşitli bölgelerini konu alan eserlerinden de anlaşılmaktadır.

¹⁵ Mehmet Kavukçu, *Ders Notları*, 2011.

¹⁶ Mehmet Kavukçu, *Ders Notları*, 2011.

“Veliaht Abdülmecid’in mesenliğiyle Paris’e giden Avni Lifij ise, kuru akademik eğitim ölçülerini en çok zorlamış bir deha olarak gösterilebilir ki bu haklı bir görüştür: Diğerleri de kendi kişisel üslup çizgilerinin tutarlı yolundan ayrılmamışlardır.”¹⁷ Resim, kompozisyon, desen ve renk konusunda dengeyi ve uyumu kavramış Avni Lifij iç dinamizmi, resmin ritmik ilişkisine ortak etmiştir.



Resim 1.9. Hüseyin Avni, Pipolu kadehli otoportre, 1908-9, 64x46, İstanbul

1.4.4. Nazmi Ziya Güran

Mülkiye Mektebi’nden mezun olan sanatçı 1902 yılında Sanayi-i Nefise’mektebi’ne kaydoldu. Öğrenciliğini yaptığı Hoca Ali Rıza’nın kimseden etkilenmemesi yönündeki tenkitleri sanatçıyı hayatı boyunca etkilemiştir. Avrupa’da da, Türkiye’de de boş zamanlarında açık hava resimleri yapmayı hiç ihmal etmemiştir. 1914 yılında Avrupa’dan yurda dönüp Sanayi-i Nefise Mektebi’ne Müdür oldu ve devletin resmi siparişleri yaptı. “Nazmi Ziya Güran’ın Fransız empresyonistlerine yakınlığı üzerinde durulmuş; fakat bu sanatçının gerçekte Hoca Ali Rıza’ya bağlılığı yeterince dikkate alınmamıştır. Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza’nın serbest, özgür ve işlek örüş

¹⁷ Tansuğ, 127.

açısının boyutlarını, Batı resminin etkisi altında genişletmiş ve tam bir pentür dokusuna dönüşmüştür.”¹⁸

1937’de Akademi’nin düzenlediği ve Güran’a 35 yılını sergileme fırsatı veren sergi daha bitmemişken sanatçı 1937 ömrünü tamamladı.¹⁹

Geniş ve rahat fırça darbeleriyle muğlak ve geçişli etkilerin oluşturulan “Mustafa Kemal” resmini “GÜRAN” genel olarak soğuk renklerle tamamlamış ve resmin merkezinde sıcak renk kullanarak dikkati portrenin merkezine çekmiştir. Keskin bakışlarla bunu desteklemiştir. İzlenimci etkilerle geçişli ve belirsiz görünüm sağlamıştır.



Resim 1.10. Nazmi Ziya, Mustafa Kemal Paşa

1.4.5. İbrahim Çallı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden (olan dönemin Sanayi-i Nefise Mektebi) mezun olan sanatçı; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ne (Türk ressamlarının ilk örgütü) üye oldu. Fransa’ya gidip döndükten sonra Türkler’ in değişimini sanat yoluyla anlatmak amacıyla Viyana ve İstanbul sergileri açtı. 1914 Kuşağı İbrahim Çallı’nın adıyla anılır. Ayrıca çok iyide bir öğretmendi. Çallı “Manolyalar” resminde de ustalığını gösteriyor. (Resim 1 . 11)

¹⁸ Tansuğ, 121

¹⁹ Tansuğ, 121



Resim 1. 11. İbrahim Çallı, Manolyalar

“Manolyalar” resminde İbrahim ÇALLI parlak renk tonlarına yer vermiş ve doğal ışıktan faydalanmıştır. Fırça darbeleri kabaca vurulmuş, ayrıntıya girilmemiştir. Fakat buna rağmen gerçek görünüm oldukça iyi betimlenmiştir. Vazonun dibinde belirli belirsiz yapraklar görülmektedir. Bu dağınıklık ve belirsizlik izlenimci resmin özelliklerindendir.

“Figür ve portreye gösterilen resimsel ilgiler, dramatik iç gereksinmelerin yanı sıra, toplumsal ilişkilere bağlıdır. Tek ya da toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı bulunan altyapı özellikleri de abartılmadan göz önüne alınmalıdır. Portre ise her zaman yarı narsistik bir sorundur. Ancak güçlü bir portre bu ölçütü aşar”.²⁰ İbrahim Çallı’nın yaptığı “Oturan Kadın” ı gibi. (Resim 1. 12)

²⁰ Tansuğ, 126.



Resim 1. 12. İbrahim Çallı: Oturan kadın, Tuval üzerine yağlıboya, 57 x 97 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1.4.6. Mehmet Ruhi Arel

“1900'de Bahriye Mektebi'ni bitirdi. 1909'da Sanayi-i Nefise'de, Avrupa'ya öğrenci göndermek amacıyla açılan sınavı kazanarak Paris'e resim öğrenimi için gitme hakkını elde etti. 1914'te I. Dünya Savaşı başladığında Mehmet Ruhi Bey de arkadaşları gibi Türkiye'ye döndü. Sanat yaşamına Akademi'de öğretim üyesi olarak devam etti. Mehmet Ruhi A. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucusu idi. Keman çalar, iyi derecede İngilizce ve Fransızca bilirdi. I. Dünya Savaşı sonunda İstanbul'da Enver Paşa tarafından açılan resim atölyesine Sami Yetik, Ali Cemal, Sami Boyar, Namık İsmail, Hikmet Cevat ve İbrahim Çallı ile birlikte o da devam etmiş, savaşın etkilerini de yansıtan tablolar üretmişti.”²¹

Arel gerçekçi temalar kullanarak yaptığı figürlerle ün bulmuş ve canlı model sorununun da üzerine giderek bu yönde büyük çaba göstermiştir. Çıplak ve yarı çıplak modellerden çalışmalar ortaya koymuştur. İslam dünyasının çıplaklığa bakış açısı na rağmen Arel çalışmalarına bu yönde eserler de katmıştır.

Mehmet Ruhi Arel'in figürler, renk kompozisyonunun öğeleri olarak ön planda olur. Bu resimler, izlenimciliğin alışıldığı, klasik resim anlayışının gerisinde kalmıştır. Figür ön plana çıkmıştır. Fırça darbeleri gayet belirgin bir şekilde fark edilmektedir. Kullanılan ışık doğal ve tek yönlüdür.

²¹ https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Ruhi+Arel&oq=Ruhi+Arel&gs_l=serp.3..013.302415.305018.0.306617.13.7.0.0.0.414.568.0j1j4-1.2.0....0...1c.1j2, Erişim Tarihi: 13.08.2014

1.4.7. Namık İsmail

Paris’te resim dersleri alan Namık İsmail, ilk dönemlerinde resimsel tekniği biraz eksikti. Fakat eserleri duygu yönünden çok güçlü olan sanatçı Akademi anlayışının etkisinde de kalmıştır.

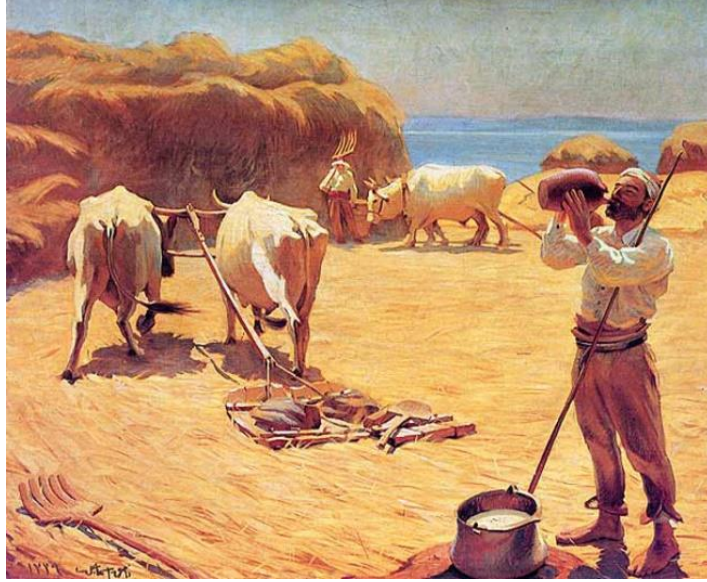
Değişken ve çok yönlü tavrıyla diğer Çallı kuşağı sanatçılarından da farklılık gösteren çalışmaları, tarihe damgasını vurmuştur. Çalışmalarında renkler, pastelleriyle homojenleştirilerek kullanılmıştır ve detaya kaçan fırça vuruşları kullanmıştır. Yumuşak geçişlerle de perspektif etkilerine ulaşmıştır. Batı sanatçıları gibi grileşmelerden faydalanmış ve üstte gri renklerin içinde yeşillerin de yer aldığı gökyüzü, alttaysa karakteristik Namık İsmail tarzı lekeci anlayışla oluşturulan temalar göze çarpar.

Berlin’e giden Namık İsmail 1919’da Türkiye’ye döndü. Kalın fırça darbeleriyle ve ışık – gölge kontrastı kullanarak yaptığı Kendi portresinde izleyiciye karcı anlatım gücünü kullanmıştır. Zaman ilerledikçe kalın fırça vuruşlarından, lekeci, serbest, hızlıca yapılmış eserler ortaya koyuyor ve konu; renklerin boya ve dokusunun arkasında kalmaya başlıyordu. “Namık İsmail’in yapıtlarında izlenebilen en önemli iki öge vardır. Bunlardan birisi ışık ögesi, diğeri ise harekettir. Peyzajlarında, natürmortlarında ve figürlerinde, ana temanın üstüne odaklaşan bir ışık hüzmeleri vardır, ve bu hüzmanın altında cansız varlıklar bile durallıklarından sıyrılıp, adeta hareket etmek üzeredir, “harman” da çiftçinin su içmesi, “Manolya ve Karanfillerde” çiçek yapraklarının masanın üstüne henüz düşmesi ve “Vapur” da, denizi yarararak ilerleyen vapurun akşam karanlığının basması ile ışıklarını sanki o anda yaktığı duygusunu uyandırması gibi.”²²

(Resim 1. 13.)“Harman” resminde iyice ayrıntıya giren sanatçı uzaktaki figürü bile net bir şekilde algılamamızı sağlayan bir etki kullanmış, öndeki figürün su içerken vermiş olduğu ifadeyi bile iyice işlemiştir. Patlayan bir ışık kullanan Namık İsmail diğer izlenimci Türk resamlardan farklılıklar gösterir. Akademi etkisinden kurtulamamış olan sanatçı izleyiciye izlenimciliğin boyutunu değiştiren farklı eserler sunmuştur. Genel olarak aynı rengin ve bu rengin renk tonlarının kullanıldığı eserde renkten kaynaklanan ve aniden patlayarak ilgi uyandıran hiçbir şey yoktur neredeyse. Batıdaki izlenimci resmin aksine fazla kaynaşma olmayan bu resimde keskin ve ani geçişer

²² Tansuğ, 129.

bulunmaktadır. Gökyüzü, harman ve deniz net çizgilerle bölünmüş ve fırça darbeleri birbiriyle buluşmamıştır.



Resim 1. 13. Namık İsmail, Harman,1923,Tual üzerine yağlıboya, (165 x 200 cm.)

“Namık İsmail, döneminin en değişken sanatçısı idi. Çok yönlülüğü onu kararsızlığa ve sürekli arayışlara sürüklemiştir. Yapıtlarının tümü incelendiğinde izlenimcilikten – gerçekçiliğe, gerçekçilikten – dışavurumculuğa uzandığı görülür. Fransız izlenimciliğinin temel ilkelerini benimsemesine karşın, saf bir izlenimci olmamış, özellikle teknik açısından Alman İzlenimciliğinin etkisi altında kalmıştır. Bazı peyzajlarında gerçek ve saf bir izlenimciliği yansıtmış, hafif fırça darbeleri ile tuvali renklendirmiş, bazı peyzajlarında ise kalın fırça darbeleri ile parlak ve biliçli renk karşıtlarını kullanarak, Alman İzlenimciliğinden kaynaklanan bir dışavurumculuk yaratmıştır.”²³

Namık İsmail “Güvertede Adamlar” (Resim 1. 14.) resminde “Harman’ın” aksine kalın ve kabaca fırça darbeleri kullanmış ayrıntıya yer vermeden tam bir renk cümbüşü ortaya koymuştur. Karşıt renklere bolca yer verdiği bu eserinde kaba fırça darbeleriyle ani ışıklar vermiştir. Alelacele yapılmış hissini veren en iyi örneklerden biri olan “Güvertede Adamlar” öndeki iki figür’ ün haricinde neredeyse hiç bir şey belli değildir. Planların renk lekeleriyle bölünerek, tuşlarla ve kontur kullanılmadan verilmiştir. Öyle

²³ Tansuğ, 129.

ki figürlerin üzerini kapatsak, resmin geri kalanı ilk bakışta izleyiciye soyut resim algısı uyandırabilir. Dışavurumcuların kullandığı gibi kaba ve özensiz alan boyamaları da gözden kaçmıyor.



Resim 1 .14. Namık İsmail, Güvertede Adamlar, 32,8x40 İstanbul

“1920 yazındaki sergiye çeşitli portrelerle katılan Namık İsmail, “koyu ve az ışıklı renkler kullanan, gerçeklere uyan, modelinin yüz kırışıklıklarını ve yorgunluğunu yansıtmaktan kaçınmayan bir portreci” olarak tanımlanmaktadır.”²⁴

Sanatçı belli bir üslup ve teknikle ilerlememiş, aynı sene içinde bile birbirlerinden çok farklı eserler ortaya koymuştur. Konuya göre gönlünce çalışmayı tercih etmiştir.

²⁴ https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Namık+İsmail&oq=Namık+İsmail&gs_l=serp.3..014j0i22i30i6.459149.461734.0.462940.1.1.0.0.0.631.631.5-1, Erişim Tarihi: 13.08.2014



Resim 1.15. Namık İsmail, İstanbul, 1926, Tual üzerine yağlıboya, (80 x 121,5 cm.)

“Bazen paletinde hafif fırça vuruşları ve ışıltılı renklerin görüldüğü empresyonist, zaman zaman parlak renklerin ve karşıt tonların egemenliğinin hissedildiği ekspresyonist bir doğa ressamı, bazen realist bir figür ressam, sırasında akademik bir çıplak ressamı olmuştur. İkinci dönem resimlerinde renklerin ve boya dokusunun, konunun önüne geçtiği yoğun boya tabakaları dikkati çekmektedir.”²⁵

1.4.8. Sami Yetik

Resme olan ilgisi Kuleli Askeri İdadisi'ne gelene kadar beğeni düzeyinde iken; Kuleli Askeri Lisesi'nde, arkadaşı Mehmet Ali Laga'nın tutku derecesinde resimler yapması üzerine o da resim yapma yönünde motive oldu. Paris'te doğa gözlemine dayanan Empresyonizm'i devam ettiren Sami Yetik, 1908-1912 yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup; Avrupa'ya gönderilen İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail ve Hüseyin Avni Lifij gibi yurda dönüşlerinde Türk Resmi'nde ekol (Empresyonizm) yaratacak sanatçılar da vardı.²⁶

²⁵ https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Namık+İsmail&oq=Namık+İsmail&gs_l=serp.3..014j0i22i30i6.459149.461734.0.462940.1.1.0.0.0.631.631.5-1, Erişim Tarihi: 13.08.2014

²⁶ https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Sami+Yetik&oq=Sami+Yetik&gs_l=serp.3..013.408751.412980.0.414352.30.9.0.0.0.2.390.902.0j3j0j1.4.0....0...1c.1, Erişim Tarihi: 13.08.2014

Juan Paul Lauren'in atölyesinde de çalışan Sami Yetik, klasik ekolun etkisinden kurtularak Empresyonizmin heyecanına girdi. Sami Yetik askeri konularda olduğu kadar peyzaj, natürmort ve portrelerinde de başarılı oldu. 1945 yılında kurulan Asker Ressamlar cemiyeti'nin de ilk üyesi olan sanatçı aynı yıl, ardında çok sayıda başyapıt denebilecek eser bırakarak öldü.²⁷

1.4.9. Ali Sami Boyar

Büyük boy suluboya tabloları resim tarihine geçmiş ve İstanbul manzaraları, çeşme ve cami resimleriyle sağlam bir ün edinen Boyar Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk pul ve paralarındaki resmi ve ilk kâğıt parası olan 1 TL'yi yapan kişidir. Eserlerinin büyük bir kısmı tarihi belge niteliği taşır. 1880 doğumlu sanatçı 12 yaşında yağlı boya ve sulu boya tekniklerini öğrendi. Suluboya, karakalem, pastel, tarama, yağlı boya teknikleriyle pek çok eser vermiştir. 1908'de Sanayi-i Nefise'yi birincilikle bitirdi. Paris'te mum heykel ve mulaj sanatını öğrenen sanatçı Paris'ten döndükten sonra ordudan ayrıldı. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk müdürüdür ve ayrıca Ayasofya Müzesi, Bahriye Müzesi, Evkaf Müzesi, müdürlükleri yaptı.²⁸

Ali Sami Boyar Ayasofya yı tüm mimari öğeleriyle görkemli bir şekilde ele almıştır. Caminin iç görünümünde dini unsurlara ve dini atmosfere vurgu yapılmıştır. İşlemeler ve süslemeler belirgindir. Sütunlarla geniş mekenın boşluk görünümü yok edilmiştir. İzlenimci resmin ışık ve renk özelliklerine uygun, fırça darbeleri hareketli ve canlıdır. Sanatçı boyada rengi ve dokuyu hissettirmiştir.

²⁷ https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Sami+Yetik&oq=Sami+Yetik&gs_l=serp.3..013.408751.412980.0.414352.30.9.0.0.0.2.390.902.0j3j0j1.4.0....0...1c.1, Erişim Tarihi: 13.08.2014

²⁸ Mehmet Kavukcu, *Ders Notları*, 2011.



Resim 1.16. Ali Sami BOYAR.Ayasofya

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

Soyut Dışavurumculuk ve Dışavurumculuk bir bütün olarak incelenmelidir. Çünkü; Dışavurumculuk; Soyut dışavurumculuğu etkilemiş, hatta Dışavurumculuk Soyut Dışavurumculuk'a zemin olmuştur. Bu yüzden, Dışavurumculuk ve Soyut Dışavurumculuk bütün bir konu gibi ele alınıp işlenmelidir. Her iki akımında en büyük özelliği içlerinden geldiği gibi üretmeleri ve dış gerçeklikten kaçma çabalarıdır. Tek başına bu özellik bile fazlasıyla iki akımı bir bütün altında toplama yeterlidir. Bu iki akım bir akımın, ayrı iki dönemi gibidirler. Bu yüzden soyut dışavurumu bilmeden önce dışavurumu bilmek gerekir.

2.1. DIŞAVURUMCULUK “SOYUT DIŞAVURUMCULUK’UN ALT YAPISI”

“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.”

Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke Manifestosu (1906)²⁹

Dışavurumculuk; yüksek duyarlılığı, çizim, renk, mekân, boyut ve form bozumu veya yoğun konular yoluyla anlatmayı hedefleyen ve bu şekilde izleyene ulaşan sanat akımıdır. Birinci Dünya Savaşı yaşanırken oluşan, ruhsal ve sosyal krizlerle yüzleşmek için, güçlü bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle Almanya’da etkili olan dışavurumculuk 20. yüzyıl, sanayi ve teknoloji alanlarında sayısız icat ile psikoloji, sosyal bilimler ve fende çığır açıcı gelişmelerle başladı. Albert Einste’nin Görecelik Kuramı, Sigmunt Freud’un psikanalizi geliştirmesi röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmelerin olması insanın artık bambaşka, daha soyut düşünmesini gerektiriyordu. Dış dünya ressamın gözünde artık boş ve cansız bir kabuktur. Önemli olan sanatçının kendi dünyası; yaşantılar 1, duyguları, acıları, sorunları ve diğer bütün hisleridir. Konuyu esinlenebilir gerçi, ama gerçek hayat

²⁹ Antmen s40

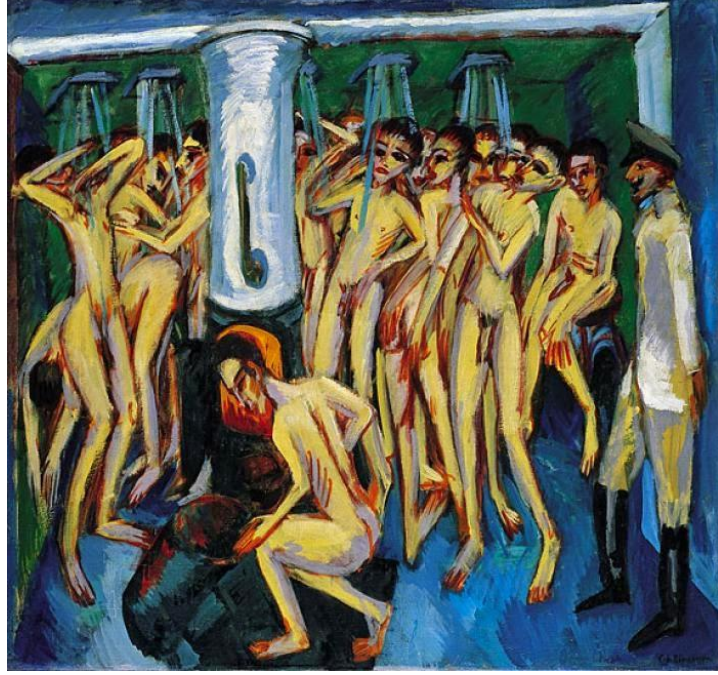
artık resmin içeriğini tek başına içeriği oluşturamaz. Dışavurumcular kendi sanatlarını, hayatın ruhunun açıklaması ve resimsel jestleri sezgi yoluyla öğrenmeyi becermek olarak ifade ediyorlardı. Ama uzun bir sanat geleneğinin içinden gelmişlerdi. Gauguin'in sentetik resim dünyalarından yararlandılar. Van Gogh'un "jestik" üslubundan ve Ensor ile Munch'un da dışavurumcu Sembolizminden de faydalanmışlardır

"Dışavurumculuk kökleri Van Gogh, Edvard Munch ve James Ensor'da bulunabilecek, duygusal aşırılıklarla karakterize bir Kuzey Avrupa olgusudur. Huzursuzluğun ve gerçeği arayışın sanatıdır. Almanya'da akımın önder sanatçıları Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) guruplarında gelişi güzel toplandılar. Her iki grup da içten duyguların, "temizlenmesi" veya "saflaştırılması" gerektiğini hissettikleri bir toplum tarafından yok edildiğini keşfettiler. Sanatçılar bu süreci çoğu kez doğal afetlerin, örneğin bir ormana düşen yıldırımın betimlenmesi veya dünyanın hiddetli bir Tanrı tarafından yıkılıp yeniden yapıldığı Apokalips gibi İncil sahnelerine gönderme yaparak görselleştirdiler." ³⁰

Dışavurumcular, bulundukları toplumu eleştirir. Sorunları ve kendi hayatlarında rahatsızlık duydukları şeyleri konu edinirlerdi.

Kaba fırça darbeleriyle vurulan ham renkler ve deforme edilmiş, çarpıtılmış insan vücutları *Topçular'ın* (Resim 2 .1) dışavurumcuların hemen hepsinde görülen özelliklerindendir ki bunlar da bu eseri tipik dışavurumcu yapan unsurlardır. Resmin sanatçının kişisel duygularıyla toplumsal eleştiriyi birleştiren gerilimli, duygusal bir etkisi vardır. Kirchner çıplak adamları bir subayın bakışları altında bir duшта birlikte gösteriyor. Savaş sırasında yaşadığı incinme duygusunu anlatıyor. Savaş'ın Kirchner üzerinde oluşturduğu kırgınlık ve incinmişlik bu resimle can buluyor. Kirchner, zorunlu olarak askere alınmış fakat ruhsal rahatsızlıkları terhis edilmesine neden olmuştur. Buda kendi dünyasıyla alakalı olduğunu düşünmemizi sağlıyor ve aynı zamanda içinde yaşadığı inandığı tutucu, vahşi dünyaya duyduğu nefreti böyle ortaya koyuyor.

³⁰ Stephen Little, *İzimler, Sanatı Anlamak*, YEM Yayıncılık, İstanbul 2008, 104.



Resim 2 .1. Topçular, 1915, Ernst Ludwig Kirchner

2.2. SOYUT DIŞAVURUMCULUK VE SOYUT DIŞAVURUMCU

Modern çağın sanat görüşü bazı tarihi süreçler sonrasında ortaya çıkmıştır. Endüstri çağı, bütün çağı etkisine alan oldukça geniş bir kavramdır. Endüstri, toplumsal çevreyi dolayısıyla da insan hayatını, dünya politikasını ve insan hayatına bakışını etkileyen en büyük etkenlerden sayılabilir. Sanatçının da böyle bir ortamdan endüstriden etkilenmemesi düşünülemez. Bir süre sonra endüstri insanda da değişikliklere, psikolojik olarak oldukça fazla etkilerde bulunmuştur. Endüstri, insanı iç huzursuzluklara götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Materyalizmin doğurmuş olduğu bu durum, insanları sürekli olarak endişeli ve huzursuz hale soktuğundan sanatçılar bu duruma tepki göstermeye başlamışlardır. Tepkilerini eserlerinde eşyanın gerçek görünüşünü parçalamakla göstermiştir. Eşyanın bu şekilde dış görünüşünün anlatım konusu olmasının reddedilmesiyle materyalizme olan düşmanlık soyut akımların ortaya çıkması olarak gerçekleşmiştir.³¹

Soyut dışavurumculukta görsel duyguların geri planda kaldığı, daha çok tinselliğin ön plana çıktığı eserler ortaya çıkmıştır. Gözle görünen gerçeğin ötesine geçmek, sanatçıların kendilerine göre doğru olan ve bütünselliği bozan bir yapısı vardır.

³¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1999, 550.

Gerçekçi sanat anlayışı artık dönem insanının psikolojik sorunlarını, iç huzursuzluklarını, endişelerini anlatmaya yetmiyordu. Sosyal ve kişisel sorunlar artık sanatının iç dünyasına yön veriyordu. Sanatı artık sanatçı değil, sanatçı çevre bütünlüğü icra ediyordu. Yani sanatçı sorunlara ve hissettiklerine göre konuları belirliyordu. Örneğin; Kirchner askere zorla alınmasaydı acaba “Topçular” resmini yaparmıydı? – hayır!. Belkide yapardı ama aynı resimmi olurdu?-hayır!. Bu yüzden sanatçının sadece eserleriyle eleştirip incelenmesi tam anlamıyla eksiktir.

Yaşadığımız yüzyılın sosyal, kültürel ve artistik gelişimini temsil eden modern sanatçıları anlamak için sadece eserlerini incelemek yeterli değildir, daha önceki XIX. yüzyılı incelemek gerekir. Bu yüzyıla kadar bireysel olarak farklı dönemlerde gelişimini sürdüren dışavurumcu yaklaşım, XIX. yy sonlarına doğru akım olarak nitelendirilmiştir. Modern sanat hareketlerinden biri olan Dışavurum (ekspresyonizm) 1952’den itibaren Almanya’da var olan bir sanat akımının temel ögesidir. Bu akım XX. yy. başlarında etkin bir akım olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Aslında dışavurumculuk 1905-1925 yılları arasında Almanya’da ortaya çıkan bir olgudur. Bundan dolayı Soyut Dışavurumculuk olgusunun alt yapısını söz konusu sanat akımının oluşturduğu söylenebilir. Zaten her akımın doğmasına sebep bir önceki akımın eksikleridir. Her akımın iki akımın da ortak ve en belirgin özelliği içten geldiği gibi ve karşı gelme, isyankâr bir tavır sergilemeleridir. 1920’li yıllarda Almanya’da gündeme getirilen soyut dışavurumculuğun tanımını, ilk olarak Kandinsky’nin resimlerini açıklamak için kullanılmıştır. Amerika’da ise bu terim ilk kez 1946 yılında Hoffmann bir yazısında kullanılmıştır. Tarihsel açıdan bu akım hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olma özelliği taşır.³²

Soyut Dışavurumcular resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaştılar. Resimdeki geleneksel yöntemleri fiziksel olarak da yıkmak için boyayı tuvallerinin üzerine fırlatıyorlardı, bundan dar anlamalı “Eylem Resmi” terimi doğdu. Üçü de Gerçeküstücülük’ün önderleri olan Breton, Ernst ve Masson İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD’ye göçtüler ve başlangıçta akımın gelişiminde etkili oldular. Ne var ki Gerçeküstücüler bilinçaltını toplumun benimsediği düzeni karıştırmanın aracı olarak araştırırken Soyut Dışavurumcular bilinçaltına İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hem

³² Özkan Eroğlu, Erişim Tarihi: 02.07.2012, <http://www.fotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-soyut-disavurumculuk>.

sanatı hem de toplumu onarabilecek evrensel anlamdaki simgeler için döndüler. Psikolojik Carl Gustav Jung'un, üzerlerinde önemli bir etkisi vardı. Jung, arketip niteliğinde olan, simge üreten duygu ve davranışların her ruh ve kültürde bulunabileceğini iddia ediyordu. Soyut Dışavurumcular resimlerinin bu evrensel simgeleri ifade ettiğine inanıyorlardı. Renk Alanı Resmi, Eylem Resmi'nin tam karşısı gibi görünse de Eylem Resmi gibi o da Soyut Dışavurumculuk'un yalnızca başka bir türevidir. Onda, Eylemsel Resmin üslupsal canlılığı kaybolmuştur. Onun yerini aydınlık ve örtücü renkler tuvali sükunetle doldurur. Eğer Eylem Resmi dansın fiziksel enerjisini taşıyorsa, Renk Alanı Resmi de düşüncenin psişik enerjisini çağırır.³³

Psikolojiden önemli ölçüde faydalanan Dışavurumcular, bu iç sorunları ve kişisellikle ilgili tüm sorunları fırçalarına konu edinmişler ve sanatı beslemişlerdir. Bu yüzden bazen bu sanatçıları anlamak zor olabilir. Eseri ortaya koyan sadece sanatçı değildir. Sanatçının yanı sıra çevre ve çevrenin sanatçıya uyandırdığı duygularda eseri ortaya koyan unsurlardır.

Endüstri beraberinde materyalizmi getirmiştir. Materyalizm de insanda sürekli olarak endişe ve huzursuzluğa neden olmuştur. Sanatçı da bu durumu iç tepkisel olarak eserlerine parçalayıp yok etme olarak işlemiştir. Buna ilk tepkiyi Kübist ve Ekspresyonist sanatçılar, eşyanın dış görünüşünü parçalamakla göstermişlerdir.

İkinci dünya savaşı yıllarına uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris, 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında bir değil, birçok etken vardır. Bu etkenler, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimlere ve birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya savaşının patlak vermesi ise Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da artırmıştır.³⁴

Sanata karşı kötü politikalar ve ikinci dünya savaşının etkisiyle ouşan bu eksen kayması, sanatın geleceğine yön vermiş. Fakat bu kadarıyla da kalmamış ve 1930'lu yıllarda Nazizm'in ilerlemesi, savaşın da etkisiyle sanatsal ortam artık özgürlüklerden

³³ Little, 122.

³⁴ Antmen, 143.

çıkılmış sanat, baskıcı bir ortamda devam etme çabasına girmiştir. Artık özgürlükçü sanatçılar Alman ordusunun olmadığı yerlere kaçıyorlardı. Alman ordusu da aynı zamanda Avrupa'ya yayılmaya başladığından ve bazı zorluklardan dolayı sanatın merkezinde kaymalar gerçekleşmiştir. Oylar bu şekilde cereyan edince de Avrupalı sanatçılar Amerika'ya göç etmeye başlamışlardır. Amerika hükümeti de göç eden bu sanatçılara sahip çıkıp onları maddi olarak desteklemiştir. New York, Paris'teki yaşamları savaş yüzünden alt üst olan Dali, Ernst, Masson, Matta ve Tanguyile Almanya'dan gelen Musevi sanatçılar Chagall, Lipscitz, Leger ve Mondrian New York'ta müze direktörleri, sanatçılar, koleksiyonerler ve sanatseverler tarafında desteklendiler. Bunlar arasında koleksiyoner Peggy Guggenheim, Modern Sanat Müzesi Direktörü Alfred Barr, sanat eseri alıp satan Jullien Levy, Pierre Matisse ve Nierendorf da vardı.³⁵

İkinci Dünya savaşında sonra kendine ortam bulan sanat artık sıçramaya hazırды. Avrupadan ABD'ye göç eden sanatçılar ve Amerikanın sanat adına doğru politikaları bu sıçramaya olumlu yönde etkili olmuştur.

1940-1970 yıllarında Amerika hemen her konuda olduğu gibi sanatsal etkinliklerde de ön plana çıkmıştır. İkinci Dünya savaşından sonra Avrupa, dünya lideri olma konumunu kaybetmiştir. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki liderliğini de olumsuz yönde etkilemiştir. Avrupa'nın Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall, ve Moholy-Nagy gibi önemli sanatçıları savaş boyunca Amerika'da kaldırdılar ve sanatsal üretimleriyle kendinden önce yapılanlara katkıda bulundular.³⁶ Bu durum savaşın, sanatın talihini başka topraklara çektiğinin açık bi göstergesidir.

Endüstrinin gelişmesi, insanı yaşam içinde türlü endişelere sokup gelecek korkusuyla yaşamasına sebep olmuştur. Bu endişelerinde bireyde ruhsal olarak birikimlere sebep olduğu düşünülürse, psikolojik boşalmanın sanatsal yaşamı doğal olarak etkilememesi düşünülemez. Psikolojik boşalma eğilimi de bireylerin yaşamına ve güzel sanatlara duygu boşalımı şeklinde yansımıştır.³⁷

Birey ve kitle bilinç altılarının modern sanata etkisi 19.yy son çeyreği ile 20 yy. ilk çeyreği arasındaki dönem sanatçıları ön plandaydı. O dönemdeki sanatçılar kendi

³⁵ Stephen Little, *İzmler*, (Çeviren: Derya Nukhet Özer), Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul 2006, 122.

³⁶ Lynton, s. 230.

³⁷ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 59.

rüya yorumlarını ve bilinçaltı derinliklerini keşfedip bunu ruhsal dünyasına özgü bir ifadeyle “monologue interieur” kendiyle konuşması olarak anlatıyordu.³⁸ Yani sanatçı bilincinin dışında oluşan ruhsal yaşantısını ortaya koyuyordu. Bu durumda şunu göstermiştir ki Ekspresyonizm ve Sürrealizm öz kaynaklarını insanın bilinçaltı derinlikleri oluşturmaktadır.

Sanatçıların bu buhranlı dönemlerindeki yapıtlarında, endüstri köleliği, hayatın sunduğu katı kurallar ve kültürsüz bilgisiz kişilerin yapmış olduğu hoş olmayan endüstri ürünlerine karşı başkaldırıları görülmektedir. Bu başkaldırma o dönemde sanatın merkezi olan Fransa (Paris)’te değil de Almanya’daki endüstri insanının sanatında görülmüyordu. Bu da şunu göstermiştir; XIX. yüzyılda bunalan insanoğlu kendi iç dünyasına kapanarak mutluluğu, huzuru araması düş kırıklıklarıyla sonuçlanmıştır. Bu da gerçeküstücülükle kendini ortaya koyacaktır; fakat insanın iç dünyasındaki umutsuzluğunun açığa çıkarılması Ekspresyonistler sayesinde olmuştur. Ayrıca Dışavurumculuk belirli bir yer ve zamanla sınırlandırılmayacak kadar genel bir eğilim olmasında, gelişmesinde ve ilerlemesinde ona köprü görevi yapan Die Brücke VE Der Blaue Reiter gruplarının etkinliği oldukça fazladır³⁹

Soyut Dışavurumcu sanatçılar Kübizmin biçimsel sonuçlarından ve sürrealistlerin ilkel temalarından yararlanmışlardır. Ayrıca bu sanatçılar Meksika duvar resimlerinden de yararlandıkları gibi Avrupa modernizminin işlenmemiş konularına değinmişlerdir. Dışavurumculuk üzerinde Hristiyan kültürünün ve felsefesinin de etkisi büyüktür. Yahudi- Hristiyan kültürüne ait olan anlam, içerik ve yorumların dışavurumcu betimlemede kullanıldığı ve bu etkiler sonucunda dışavurumculuk akımında olan birikim Fovizm aracılığıyla ortaya çıkmıştır.⁴⁰

Bu yüzyıldaki görsel sanatları derinden etkilemiştir. Bu açıdan da bakıldığında dışavurumculuğu bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak görmek mümkündür. XX. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de

³⁸ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 61.

³⁹ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 70.

⁴⁰ Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Everest Yayınları, İstanbul 2002, 136.

dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur. Öznel bir ifade biçimi olan dışavurumculuk sanatçının içsel özgürlüğünün sınırsız dışavurumunu esas alır.⁴¹

Soyut Dışavurumcular resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaştılar. Onlar için çok daha önemli olan şey eserlerinin başlangıç ve bitiş noktasıdır. Eserlerini anlık olarak oluşturduklarından dolayı, bu süreç içinde yaratacakları oluşumların tahmini yoktur.

Sanat akımları; tarzları, üslupları, görüşleri ve bunlara bağlı olarak eserleri birbirine benzeyen sanatçıların bir araya gelmiş halleridir. Bu tüm sanat tarihi boyunca genellikle geçerlidir. Fakat Soyut Dışavurumcular adeta sonuçları birbirlerine benzemeyen sanatçılar topluluğudur. Tabiki bunun nedeni her sanatçının süzgecinin başka başka olmasıdır. Yoksa Soyut Dışavurumculuk'un veya Dışavurumculuk'un elbette ortak görüşleri ve idealleri vardır. Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki, görüntünün karşıtlığıdır ve her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikati değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değilde anlamı araştırılır; insan kendi kendine bunu sorgular ama bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal içeriklerden dolayı seçilmiştir, bu durumda hiçbir anatomi ve perspektif uymayan deformasyonlar yaratır ve deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya yönelik hiyogliflerden başka bir şey değildir.⁴²

İkinci Dünya savaşından sonra eski-yeni birçok eğilim ve anlayışın çeşitli yönlerinin birleşmesiyle meydana gelen soyut dışavurumculuk; Kübizmin son dönem ürünlerinde etkilendiği gibi Sürrealistlerden de etkilenmiştir. Bu etkilenme süreci de akımların gereçlerine ve tekniklerine yeni bir anlayış geliştirmeleriyle olmuştur.

Sanat insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur ve insanın geçirdiği değişimler, yaşama şartları ve biçimleri, hayattan beklentileri sanata olan bakışlarını değiştirir. Bu da her dönemde ve toplumda sanatın farklı görünümünde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Soyut bir eğilim olan soyut dışavurumculuğun iyice anlaşılması için hangi dönem şartları içinde hangi psikoloji ve ideolojik düşünceyle ortaya çıktığının bilinmesi ve anlaşılması, öncelikle soyut sanatın temellerinin,

⁴¹ Antmen, 34.

⁴² Batur, 269.

oluşumunun kökenlerinin irdelenmesiyle olur. Çünkü dönem şartlarının her şeyi etkilediği düşünüldüğünde sanatın da bundan nasibini alacağı unutulmamalıdır.

İkinci Dünya Savaşının, dünyadaki var olan düzeninin tepe taklak olmasındaki etkisi büyüktür. Bundan dolayı Amerika, İkinci Dünya savaşından sonra sanat alanında Soyut Dışavurumculukla birlikte sahip olmadığı bir gelişim yaşamaya başlamıştır.

Soyut Dışavurumculuk eleştirmen Clement Greenberg'in tabiriyle resimsel soyutlama 1940'ların ortalarında New York'ta ortaya çıkan, ressamların gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır. İlk Amerikan sanat akımı olarak kabul edilip, sanat dünyasının merkezinin Paris'ten New York'a kaymasında etkili olmuştur.

Soyut dışavurumcu sanatçıların çoğu yurtlardan göç etmek zorunda kalan göçmen sanatçılardır. Bunlar Gorky, Rothko, de Kooning, Andre Mason, Chagall Still, Newman, Pollock, Kline'dir. Avrupa'dan gelen bu sanatçılar sanatını icra etmek için uygun bir yer bulmuşlardır. Bu isimler Amerikan resim tarihinin doğal akışının gelişmesinde önemli katkıları bulunmaktadır.⁴³

Paris Okulu olarak bilinen, Avrupalı sanatçıların oluşturduğu grubun içinde İkinci Dünya savaşının yaratmış olduğu olumsuz etkilerden kaçan Ernst, Dali, Masson ve Matta gibi sanatçılar da vardır. Bu sanatçıların kaynaşmalarıyla ortaya çıkan bu akım zenginleşerek gelişimini sağlamışlardır. Amerika, Avrupa'dan gelen bu sanatçılar için sanatlarını icra etmeleri bakımından uygun bir konumdaydı. O ana kadar sanatsal anlamda çokta başarılı olmayan, bölgesel içerikli sanat anlayışına sahip olan Amerika, yüzyılı etkileyen bir akıma ev sahipliği yapmış olacaktı.

Soyut Dışavurumculuk akımına mensup sanatçılar eserlerinin içeriğini ilk olarak Alman Ekspresyonizm ile kübizmin biçimsel sorunları ve sürrealistlerin kullandıkları ilkel temalardan almaktadırlar. Aynı zamanda bu sanatçılar Meksika duvar resimlerinden de etkilenmişlerdir. Ama akımın oluşmaya başladığı ilk yıllarda sürrealistlerin temel ilkelerinden olan 'çağrışımlardan' ve 'özdevinimlerden' yola çıkmışlardır.⁴⁴

⁴³ Lynton, 223.

⁴⁴ Lynton, 223.

Soyut Dışavurumcu sanatçılar kendilerine katkıda bulunacak yeniliklere açık insanlardır. Jung felsefesi ve varoluşçulukla ilgilenmelerinin yanı sıra Amerika geleneğini de içlerinde barındırıyorlardı. Sanatçılar dış dünyayla değil de daha karmaşık olan kendi ruhlarının derinliklerindeki evrensel değerlerle ilgileniyorlardı.

Amerika'nın desteklediği sanatçıların oluşturmuş olduğu sanat okulu, hızla ilerlemeye başlamış; sanatçılar birbirleriyle anlaşarak Ernst'in eşi Peggy Guggenheim'in galerisinde ortak sergiler düzenlemişlerdir. Sergiye Action Painting üslubundaki resimler hâkimdir.⁴⁵ Soyut Dışavurumcular Fransız fovistlerden ve Alman Dışavurumculuğun önde gelen hareketi olan Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarından etkilenmiştir. Die Brücke (Köprü) grubu, Alman sanatçı Ernst Ludwig Kirchner tarafından 1905 yılında kurulmuştur. Bu gruba bağlı olmalarının yanında aynı zamanda farklılıklarıyla ortaya çıkıp özgünlükleri, amaç farklılıkları da göz ardı edilemez. Şöyle ki Fovlar ile Die Brücke arasında renk kullanımı ve biçim hareketleri açısından karşılaştığında Fovlar daha resimsel plastik, Die Brücke daha tinseldir.

Dışavurumcular için canlı ve belirginlik durumu her şeyden önce ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Bunun sonucunda Fransız sanatçılarda görülen geniş, esnek tamamıyla anıtsal bütünlük taşıyan ritmin aksine Almanlarda; kaygılı, deliliğe varan kızgınlık, kesik, kırık ve dar açılı bir biçimde dile getiriliş, ruhtaki taşkınlığın yansıması olarak görülür. Fovlar; barışın yücelmesine, Alman dışavurumcular; zihin göz ve el üzerindeki baskısına uyarlar.⁴⁶

Ernst Ludwig Kirchner'ın "Sokak Sahnesi" (Resim 2.2) adlı çalışmasında dikkat çeken mavi ve kırmızı gibi şiddetli ve zıt renkleri yan yana kullanmış olmasıdır. Şehir hayatının bireysellik yoksunluğu, kimliksizlik ve yabancılaşmayı ifade eden Kirchner; derinliği olmayan bir sokağın ortasında istiflenmiş gibi yan yana dikilmiş şehirli insanları yorumlamıştır. Asabi ve hızlı fırça darbeleri kullanan sanatçı büyük bir enerji ile çalışmış ve dinamik, modern, heyecanlı bir resim ortaya çıkarmıştır. Biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimini verir.

⁴⁵ Anonim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul 1997, 168.

⁴⁶ Batur, 233.



Resim 2.2. Ernst Ludwig Kirchner, Sokak Sahnesi (G 336), 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 121 x 95 cm. Brücke Müzesi, Berlin.

Belli bir yer ve zamanla sınırlanamayacak kadar genel bir eğilim olan Dışavurumculuk, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi grupların etkinliği sayesinde 20. yy ilk yarısında genel olarak Almanya'yla özdeşirilen bir akım olmuştur. Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'na uzanan süreç, gerek figüratif, gerekse soyut anlamda dışavurumculuğun çok çeşitli ve zengin örneklerinin görüldüğü bir dönem olmuştur.⁴⁷

'Der Blaue Reiter' (Mavi Süvari); Kandinsky ile Marc'ın 1912 yılında yayınladıkları, içinde genellikle plastik sanatlarla ilgili ama aynı zamanda müzikle de ilgili yazı ve resimlerin bulunduğu yıllıkın adıdır. Bu grubun adının Franch Marc'ın ve Wassily Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden, hem de Marc'ın 'ruhani' bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden alındığı sanılmaktadır. Yayımlanan bu yılda elli resim bulunmaktadır (Resim 2.3). Resimler dinsel içerikli olup cam üstüne yapılmıştır. Çalışmalarının yanında dindışı Rus baskılarından oluşan Avrupa halk sanatı resimleride mevcuttur. Ayrıca bu yılda yeryüzündeki çeşitli ilkel toplumların yaptıkları mask, insan ve başka nesnelerin on altı resmi bulunmaktadır. Bu dönemin

⁴⁷ Antmen, 38.

sanatçıların üslup sorunlarında düşünsel yaklaşımın yerine, ağırlığını sanatın özünü araştırmaya yönelik olduğu gör

ülür. 1912 yılında yayımlanan bu yılda Almanya ve Rusya'nın halk sanatı örnekleri, Japon estampları, Afrika ve Okyanuslardan kültürel nesneler, Henri Rousseau'un naif resimleri, çocuk resimleri ve ortaçağ resimleri yer alır. Der Blaue Reiter sanatçılarından olan Kandinsky grubun kurulduğu yıllarda özellikle resim ve müzik arasındaki ilişkiye, ayrıca renklerin müzikal-simgesel özelliklerine odaklanması sonucu ilk Soyut Dışavurumcu çalışmalarını ortaya koymaya başlamıştır. Soyut Dışavurumculuğun atalarından sayılabilecek olan Kandinsky'ye göre sanatta manevi anlama, gözle görünen dünyanın sadece öykünmeci bir yaklaşımla değil de, aynı zamanda soyut düzenlemelerle ve bir şiirsel anlatımla varabileceğini savunur⁴⁸

Kendini tamamen açık hava resmine odaklayan Marc “sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü” olduğunu savunur.⁴⁹

Soyut dışavurumculuğun özgün ve dinamik bir oluşum olarak gelişmesinde ve ilerlemesinde en büyük etken İkinci Dünya Savaşıdır.



Resim 2 .3. Franz Marc, “Büyük Mavi At”, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya

⁴⁸ Antmen, 38.

⁴⁹ Lynton, 48.

2.3. AVRUPA VE AMERİKA'DA SOYUT DIŞAVURUMCULUK VE SOYUT DIŞAVURUM'UN ÖNDE GELEN İSİMLERİ

“Alman ekspresyonistler natüralist sanat geleneğinin sınırlarını ekspresyonizmde aşamamışlardır. Bu yüzden onlar da ayrı biçim dilinde önemli bir değişiklik yapıyorlardı. Nolde, Beckmann, Kircher, Otto Müller gibi sanatçılar yeniliği konu ve içerikte arıyorlardı. İçerik hususunda Nolde dinden yararlanırken; Otto Müller, hayalindeki ilkel yaşamı resimlerinde canlandırıyordu. Weimar Almanya'sının (Hitlerden önceki cumhuriyetin adıdır) sosyal düzeni, sınıf farkları, savaş sakatları, yer altı insanları, dansları ve büyük kent yaşamı, Alman ekspresyonistlerin sevdikleri konulardı. Bu konuların anlatımı için geleneksel biçim dilini kullanmışlardır. Konunu etkisini artırmak istedikleri zaman hareketli çizgilere, bağırان renklere ve biçim çarpıtmalarına başvuruyorlardı. Resim bir tür afiş görevi görmektedir. Temsili gerçeklikten koparak sadece renk ve şekillere odaklanan ve bu şekilde soyut resimsel ifadeyi savunan Alman Ressam August Macke göre sanatçıların anlatmak istedikleriyle anlatım araçları arasında uyum olmadığını savunur.”⁵⁰

“Alman ekspresyonist sanatçılar, sanatta doğa biçimi ile soyutlama biçimi arasındaki farka önem vermişlerdir”⁵¹.

“Fransız Ekspresyonistleri konu yoluyla sanatta yeni bir atılımı geçilemeyeceğini Almanlardan çok daha önce anlamışlardı. XIX. yüzyılın büyük Fransız ressamlarıyla (Delacroix, Courbet, Corot, Manet vb.) Paris'te incelmış bir sanat duyarlılığı uyanmıştır. Bu duyarlılık onları konuya yaslanmaktan, biçimlendirmede aşırılığa düşmekten kurtarıyordu. Matisse'nin çevresinde toplanan Fransız Ekspresyonistleri (Vlaminck, Rouault, Derrain, Marquet, Manguin, Puy), eleştirmen Louis Vauxelle'in kendilerine verdiği “Fauves” (vahşiler; yırtıcı hayvanlar) adını seve seve benimsemişlerdir. Ama bunun nedenini işledikleri konulara bakarak anlamak güçtür. Çünkü ele aldıkları konular, cansız doğa ve manzara gibi alışıla gelen türlerin dışında farklı değildir.”⁵²

Soyutlama anlayışına yeni yaklaşımlar getiren soyut dışavurumculuk dönemin Amerika'sına sadece sanat olarak değil kültürel açıdan da hizmet etmiştir. Soyut

⁵⁰ Atmen, 81.

⁵¹ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 83.

⁵² İbşiroğlu, 23.

dışavurumculuğun özünde olan özgürlükçü yaklaşım, soğuk savaş boyunca ABD'nin politik yapısına uygun düşmüştür.⁵³

Amerika'daki genel politik tutumun etkisinde kalan sanatçıların, resimsel soyutlamayı ön plana atmasıyla resimde vurgu, canlı renkler ve hard edge tavırlarının fazlasıyla göz önüne çıkmasını sağlamıştır.

“1950 öncesine kadar Amerika halkı sanata karşı ilgisizdi. O döneme kadar sanat, reklam endüstrisinin yarattığı popüler kültür öğelerinden oluşmaktaydı. Yapılan incelemeye göre halkın çoğunluğu “plastik sanatlar reklam ve endüstriyel kullanımlarının dışında var olmamaktadır” sonucu çıkmıştır.⁵⁴

Amerikan sanatı 1940'lı ve 1950'li yıllarda yoğun bir sanatsal gelişim süreci yaşamıştır. ABD'deki bu durum 1920'lerde ve 1930'larda üretilen sanattan biçimsel ve üslupsal olarak farklıdır. İkinci Dünya savaşından önce Amerikan sanatı daha çok yerli temalardan ve figüratiflikten oluşmaktayken, İkinci Dünya savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği soyut ve dışavurumcu olmasıdır. Amerika'daki bu dönüşümün altında sadece sanatsal nedenler yatmamaktadır. Sanatsal nedenlerin yanında, ideoloji, politika üçgeninde yaşananlarında göz önünde bulunması gerekir. Amerikan soyut dışavurumculuk akımının önde gelen temsilcileri savaş öncesi ve sonrasındaki gelişmelerin hükümetin bilinçli uyguladığı bir politikası olarak görmüştür.”⁵⁵

“Amerika hükümeti 1935-1941 yılları arasında ki dönemde Marksizm'den uzaklaşan sanatçıları desteklemek ve o dönemde yaşanan ekonomik bunalımından kurtulmak için sanatçılara maddi manevi yoğun destek vermiştir. ABD hükümetinin 1935-1943 yılları arasında verdiği bu destek kampanyası, Federal Sanat Projesi olarak adlandırılır. ABD hükümetinin “Federal Sanat Projesi” (Museum of Modern Art, MOMA) adı altında projeler yapmasının yanı sıra galeriler, sanat dergileri ve müzeler aracılığıyla da destek sağlamıştır. Soyut dışavurumculuğun gelişiminde önemli bir yeri olan projeler sayesinde birçok sanatçı devletten maaş alıp sanatlarını geliştirme imkânları bulmuşlardır. Bu projenin amacı kamusal alanların sanatsal olarak zenginleşmesidir. 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı

⁵³ Sally, Yard, *William De Kooning*, Rizzoli International Publications, New York 1997, 50.

⁵⁴ Alfred A. Knopf, *Knopf Publishing*, (An Amerikan Master), 2005, 123.

⁵⁵ Antmen, 146.

kamusal koleksiyonlara 150 bin yapıt üretmiştir. Bu sayede birçok okul, hapishane gibi kamusal alanlar duvar resimleriyle dolmuştur.”⁵⁶

“Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunu anlatırken bununla ilgili olarak “artık tuvalde gördüğünüz bir resim değil, bir olaydır” yorumunu yapmış ve dışavurumcu soyut resimler yapmanın özgürlük eylemi olduğunu savunmuştur.”⁵⁷

“Amerikan soyut dışavurumculuğu Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt’ın deyiimiyle, “gündelik yaşamın gerçekleriyle resim sanatının arasındaki sınırların kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. 1940-1950 yılları arasında uluslararası sanat ortamına damgasını vuran bu akımı şekillendiren isimler kendi özgün üsluplarını geliştiren ve çoğu 40’lı yaşlardaki sanatçılardır. New York Okulu olarak da bilinen bu akımın başlıca sanatçıları arasında Jackson Pollock, William de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell, Franz Kline gibi isimler yer almaktadır.”⁵⁸

Dönemin sanatçılarıyla birlikte kendi dönemlerinde radikal değişiklikleri resim sanatına taşımışlardır. Resimde ‘zamansızlığı’ vurgulamışlardır. Anlık oluşumlar ve deneyselciliğin göz önünde bulundurulduğu dönemde sanatçıların eserleri daha çok tinsel ifadeciliğe dayanmıştır.

“İkinci Dünya savaşıdan sonra egemen sanat olarak varlığını sürdüren Amerikan soyut dışavurumculuğu aslında savaş öncesinde çeşitli sanatların da mirasçısıdır. “Kandinsky’nin soyut dışavurumculuğunu ve Van Gogh’un ham dışavurumculuğunu, bünyesinde barındıran Amerikan soyut dışavurumculuğu, kendine özgü özellikleriyle diğerlerinden tamamen farklıdır.”⁵⁹

Resimde klasik anlayışla kullanılan espas Soyut Dışavurumculukta değişiklik göstermiştir. Sanatçının anlık hareketleriyle resmettiği fırça darbeleri diğer resim anlayışlarına göre farklılık göstermiştir. Ahu Antmen’in sözleriyle bu şöyle desteklenebilir;

⁵⁶ Antmen, 146.

⁵⁷ Antmen, 146.

⁵⁸ Antmen, 146.

⁵⁹ Antmen, 147.

*“Resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması” sözleriyle Hofmann, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan resimsel bütünselliğin yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü farklı bir kompozisyon anlayışına yol açtığı savunulmuştur. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerine değil de tuval üzeri kaplayan dinamik ya da durağan alanın bütün olarak algılanmasına yol açan kompozisyon anlayışı, soyut dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların ortak özellikleridir.”*⁶⁰

2.3.1. Jackson Pollock

“Soyut dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan Amerikalı ressam Jackson Pollock, NewYork Art Students League Okulunda Thomas Hart Benton’un öğrencisiyken, hocasının ve yerel ressamların etkisini taşıyan ilk dönem resimlerini yapmıştır. Pollock 1930’lu yılların sonuna alkol ve depresyonla boğuşurken Jung ekolünden olan psikanalistlerden gördüğü terapinin de etkisiyle bilinçaltı olgusuna ve gerçeküstücülük akımına ilgi duymaya başlamıştır.”⁶¹

“John Graham 1937 yılında kaleme aldığı “Primitif Sanatlar ve Picasso” adlı makaleyi okuması sanatçının hayatında dönüm noktası olmuştur. Bilinçaltının sanat üzerindeki etkisini anlatan bu makalede, sanatı için iç dünyasına yönelmeye büyük ilgi duyan Pollock’u etkilemiştir. Sanatçı, Graham’ın yazdıkları doğrultusunda bilinçaltındaki gizli duyguları ve imajları eserlerine aktarmaya başlamıştır.”⁶²

“Pollock’un törensel eyleme dönüştürdüğü resim yapma eylemi birçok çevrede geniş etkilere sebep olmuştur. Dünyanın çeşitli yerlerindeki sanatçılar bu sanatı şok edici olarak değerlendirmişlerdir. Bazı genç ressamlar boyayı çılgınca kullanarak duygularının bireysel olarak ifade etme yollarını aramışlardır.”⁶³

Pollock’un aksiyon resimleriyle ün saldıği dönemde, onun için önemli olan resmin süreç çizelgesi çok önemlidir. Sonucunun bir önceki eserlerine benzemeyecek

⁶⁰ Antmen, 148.

⁶¹ Antmen, 154.

⁶² Tuğba Yener, *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Maleviç, Pollock ve Giacometti’nin Yapıtlarında Plastik Açıdan İncelenmesi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta 2006, 28.

⁶³ Lynton, 230.

olması onu resimlerini oluştururken fazlasıyla farklı boyutlara ulaştırmıştır. Kendisinden sonra gelecek olan çoğu sanatçıyı etkisi altında bırakmıştır.

“Pollock bu akım için çok önemli bir isimdir. Onun çalışmalarının yayınlanmasından sonra bu tarz çalışmalar fark edilmiştir. Pollock bu tarzda çalışmasının gösterdiği ve fotoğraflarının üst üste tekrar yayınlanan fotoğrafların da sanatı blucin, tişört giymiş ve ayakların da lekeli botlarıyla boya kutularıyla ve kovalarla karmakarışık atölyesinde büyük bir tuvalin etrafında göstermektedir. Bu haliyle eleştirmenler tarafından resmi ‘batıdaki Kızılderili kum ressamlarının yöntemine yakın bir yöntem’ diye tasvir edilmiştir.”⁶⁴

“Pollock’un resim çevresinde dolaşabilmesi neredeyse kendisinin de resmin bir parçası gibi olduğunun bir göstergesidir. Sanatçının geleneksel şövale resmini reddetmesi savaş sonrasında sanat için uluslararası bir dönüm noktası sayılır. Pollock’un resimleri görüldüğü kadar rastgele ortaya çıkmamıştır. Sanatçı çalışmalarını şu şekilde açıklamıştır. “Duygularımı resimlemek yerine onları dışavurmak istiyorum. Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonraları olmadığı gibi”⁶⁵

“Pollock’un o yıllarda yaptığı resimleri diğer sanatçılardan farklılıkları gösterir. Esreleri Tobey’inkiler gibi mistik özellik taşımakla birlikte düşünsel; Ernst’inkiler gibi büyücünün tılsımları peşinde koşmamakla birlikte yaratıcı; hepsinin üstünde taze ve çekicidir. Sanatçının damlatma (dripping) tekniğiyle yaptığı işlerine bakıldığında sürrealist sanatçılardan Max Ersnt’in boya dolu delikli bir kutuyu, tuvalin üzerine değişik yönlerde sallayarak ve Andre Mason’un tuvali yere sererek resim yapma eyleminden etkilenmiştir.”⁶⁶

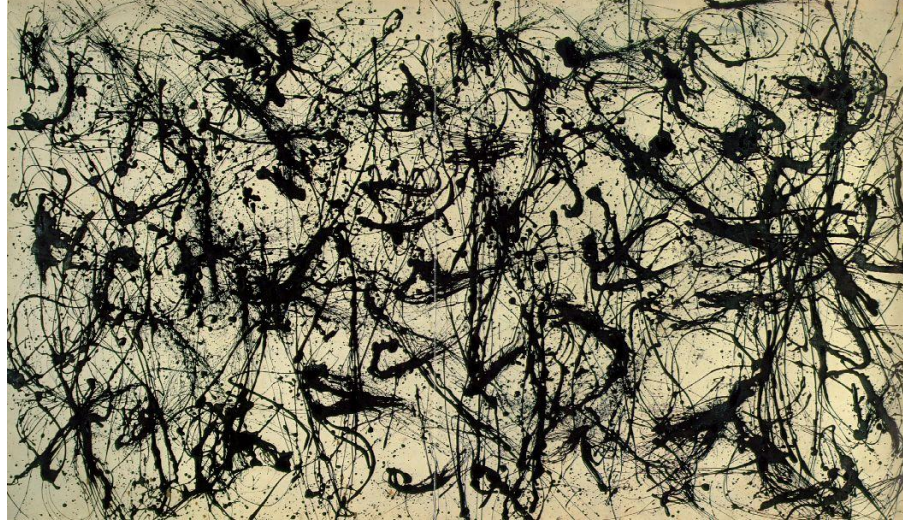
(Resim 2.4) “32 Numara” adlı eserinde Pollock, tuvaline renkleri rastlantısal bir süreç içinde, ama denetimi elden bırakmadan kondurur. Resmin içinde kurgulanmış bir ağırlık merkezine ve tasarlanmış uyumlu ilişkilere rastlanmaz. Pollock yine de resimlerinde figüratif biçimlerle mekan yanılması oluşturma ihtimallerini saklı tutar. Ne tamamen kaotik olan ne de tekrarlanabilir bir desen oluşturan siyah lekeler

⁶⁴ Lynton, 235.

⁶⁵ Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı-500 Sanat Eser*, (Çeviren: Mine Haydaroğlu), Yapı – Endüstri Merkezi, İstanbul 1994, 367.

⁶⁶ Lynton, 235.

yumağına dikkatli bakıldığında içinde mekânsal özellikler keşfederiz; kimi lekeler diğerlerinin önünde ve daha yakın görünerek resme derinlik kazandırırılar. Ressam bunları tariflemediği için izleyicinin kendisi keşfetmek zorundadır.”⁶⁷



Resim 2.4. Jackson Pollock, 32 Numara, 1950, Tuvale lake boya, 269 x 457,5 cm. Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf.

Çalışmalarında sanayi boyası kullanan Jackson Pollock, resimlerinin üzerinde yürüyerek çalışmıştır. Oldukça büyük boyutlu çalışmaları yapan Pollock .çalışmalarını yaparken boyayı çubuk yardımıyla dağıtıp, gönlünce boyayı akıtıp, ellerini kullanmıştır. Ressamın çalışmalarında ressamın bedenide işin içine sokulmuştur. Eylem resminin enerisini görebiliriz bu resimde.



Resim 2.5. 1952, Blue Poles, Jackson Pollock

⁶⁷ Krausse, 108.

2.3.2. Mark Rothko

“Ben tuvalde renk ve form ya da başka bir şeyin ilişkisiyle ilgili değilim. Beni ilgilendiren resim yaparken insanların duyguları, halleri, coşkuları ve duygulanımlarıdır.” Bu sözleriyle Rus asıllı sanatçı Mark Rothko; Ameriken soyut dışavurumculuk akımının ve boyasal alan resminin en önemli temsilcileridir. NewYork Art Students League okulunda eğitim gören Rothko dışavurumculuk ve gerçeküstücülük etkisindeki ilk çalışmalarından sonra soyut resme yönelerek 1947 yılından sonra kendine özgün üslubunu geliştirmiştir.”⁶⁸

Barnett Newman, Jackson Pollock, Clyfford Stili gibi sanatçılarla birlikte kendi dönemlerinde radikal değişiklikleri resim sanatına taşıyan grubunda yer alır. Rothko ve çağdaşları resimde ‘zamansızlığı’ kullanmışlardır. Bu ilke Rothko da daha da ileriye taşınarak tıpkı müzik gibi soyut ifadeye dönüşmüştür (Rothko-Şapel).

“Rothko eserlerini oluştururken insani duygularını, sevinçlerini, trajedi ve ölüm gibi duyguları ön plana çıkararak işlemiştir. Bu tür duyguları ifade edebilmek içinde rengi kullanmıştır. Rengin önemli bir ifade aracı olarak kullanıldığı resimlerinde geniş boyasal alanlara yer veren Rothko, soyut resimlerinin soyut olduğunu kabul etmeyerek acı, haz, keder, gibi duyguların somut bir ifadesi olduğunda ısrar etmiştir.”⁶⁹

Rothko’nun resim kariyeri dört bölümden oluşmaktadır. 1943-46 yılları coşkulu formlar ve geçirgen sınırları denediği yıllar, 1947-49’lu yıllar renklerle kurulan bir yüzeyde bir-iki nesnenin ön plana çıktığı kompozisyonlar, 1950’li yıllarda lirik boya kullanımının öne çıktığı dönem ve bir taraftan sanatçı olarak giderek takdir toplarken, diğer taraftan aşırı alkol bağımlılığı ve nörotik krizleri artmaktaydı. Renkli alan (bölge) resminden etkilenen soyut bir ressam olarak sınıflandırılmayı, Rothko hiçbir zaman kabul etmedi. İlgi alanı sadece trajedi, ekstaz (kendinden geçme), ölüm gibi ilkel insani duyguları ifade etmeye yönelikti. Bunu yaparken insanlara dinsel deneyimler kazandırmak istiyordu. Yapıtlarının metafizik yönünü vurgulamak için sergilerinde ışıkların kasılmasını ısrarla talep ediyordu. Böylelikle renkli blokları sonsuzlukta uçuyor gibi algılanıyorlardı. Çerçeve kullanmaması da bu izlenimi kuvvetlendiriyordu. Renkli alanlarını tuvalin ucuna kadar götürdüğü için, resimleri duvardan çıkmışçasına

⁶⁸ Antmen, 156.

⁶⁹ Antmen, 156.

optik bir yanılsamaya neden oluyorlardı. 1960'lar ise monokram boya kullanılışı ile elde ettiği ifadelerdir. Rothko rengin, farklı tonlarında ruh hallerini açığa çıkarıp, tuvale rengi büyük bir cesaretle taşımıştır. Sanatçı kırmızı, sarı, turuncu, ve pembeyi vurucu bir tarzda kullanmıştır (Resim. 2.6.). Monokram döneminde kahverengi ve siyah renkleri kullanarak insanın acısını ve trajedisini yansıttığını söyleyerek eklemiştir: Büyük koyu tuvaler bana insan ruhunun mahremiyetlerinde yoğunlaşma olanağı veriyor.

“Soyut dışavurumculuğun önde gelen üyelerinden olan sanatçı çoğunlukla büyük hatta dev boyutlarda çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarına kenarları belli olmayan, yumuşatılmış renkli dörtgenler hakimken aynı zamanda izleyiciyi de içine alan, derinlik hissi uyandıran etki yaratmaya çalışmıştır. Kendini ve çalışmalarını anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır: “İzleyiciye toplu bir deneyim yaşatma isteğini “ Ben büyük resimler yaparım, çünkü izleyiciyle sıkı bir ilişki yaratmaya çalışıyorum. Büyük bir resimde anında alış veriş başlar; resim sizi içine çeker.” Figür içermeyen tuvaleri bu akımın gerçek ruhunu, yani insan ruhunun anlaşılmaz gizemlerine en uç yanıtı çağırıştır.”⁷⁰

“Rothko resimlerinin, gerçekçi olduğunu ve temel insan duygularını (trajedi, sevinç, kötü kader) ifade ettiğini iddia etmiş ve sadece renk ilişkileri ile hareket etmenin önemli noktayı kaçırmak olduğundan itiraz etmiştir.”⁷¹

“Sanatçı belli dönemlerde daha organik formların yer aldığı kompozisyonları ele alırken, bir dönem portre, nü, soyut kompozisyonlar, ve son dönemlerinde ise tamamen soyut renkli alanlar üzerinde üst üste duran dikdörtgenlerin oluşturduğu tablolar yapmıştır. Rothko, izleyiciyi dev tuvaler ile kapatarak onunla tablo arasında özel bir ilişki oluşturmaya çalışır.”⁷²

⁷⁰ Press, 400.

⁷¹ Yağmur Tanyeli, *William De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamda İncelenmesi*.(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2006, 66.

⁷² Mark Rothko Kimdir, Erişim Tarihi: 3 Temmuz 2012, <http://www.uyurgezer.net/mark-rothko-kimdir-sanati-eserleri-hayati-tl-55851.html>



Resim 2 .6. Mark Rothko “Beyaz Merkez” ,1950

Rothko ‘nun başyapıtı olarak nitelendirdiği 1967-69 tarihli resimler dizisi, Texas’ta Rothko Şapeli olarak bilinen küçük kilisede yer almaktadır. Müzeler tablolarına sürekli talep oldukları halde, Pop-Art’ın doğuşu Rothko’nun paniğe kapılmasına neden oldu. Kaba saldırılarla bu sanat akımının temsilcilerine "şarlatan" diye küfür etti. Sanatçının depresif halleri giderek endişe verici boyutlara vardılar. 1969’un sonunda karısını terk ederek atölyesine taşındı ve burada bir dizi siyah/gri resimlere imza attı. 1970’in başında 66 yaşındaki sanatçı New York’taki atölyesinde canına kıydı.

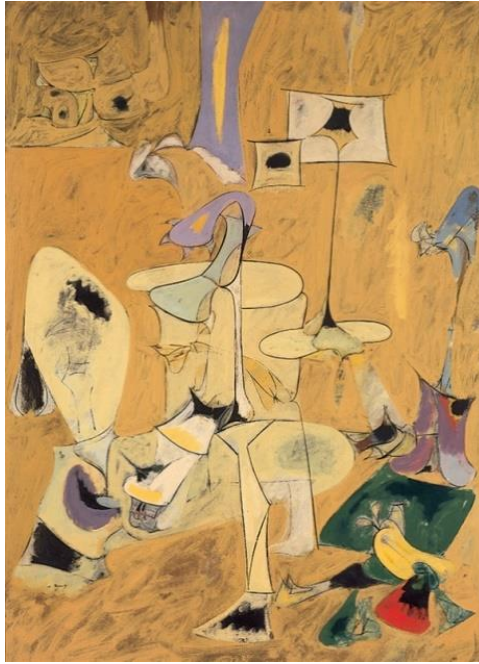
2.3.3. Arshile Gorky

“Gorky’in resimlerinin konusunu evine ve ailesine olan bağlılığın belirgin bir şekilde ifadesidir. Gorky’in çalışmaları bir dizi seri halindedir. Sanatçı çalışmalarında kendiliğindenlik sağlamak, taze görünüm verebilmek için bir tuvale veya bir kompozisyon üzerinde teker teker çalışmaktansa, bir tablolar dizisi için taslakları temel olarak kullanmıştır. Bunun yanında çalışmalarında melankolilikte görülmektedir. ”⁷³

⁷³ Lynton, 238.

Sentetik kübizmden önemli ölçüde etkilenen sanatçı, Cezanne ve Picasso'dan da etkilenmiştir. Bu sanatçılara öyle yoğun ilgi duymuştur ki bazı çalışmaları Cezanne'nın bazıları ise Picasso'nun eserlerine benzer.

Çalışmalarında (Resim 2.7.) heyecan, sevinç gibi duygular yerine yitirilmişlik duygusu ve umutsuzluk hakim olan sanatçı, ancak ölümünden sonra soyut dışavurumcu olarak kabul görmüştür. Bunun nedeni de derin bir melankoli halinden kaynaklanmasıdır.



Resim 2 .7. Ashile Gorky “Nişanlanma” 1947, Tuval Üzerine Yağlı Boya,130 -96cm

2.2.4. Williem De Kooning

Soyut ve figüratif sanatı aynı anda kullanılan bir diğer soyut dışavurumcu sanatçı da De Kooning'dir. Hollandalı ressam Bir şarap tüccarıyla bir bar kadınının oğlu olarak Rotterdam'da doğdu. Çocuk beş yaşındayken annesiyle babası boşandılar ve Willem annesinin yanında büyüdü. 1916'da bir reklam ve dekorasyon şirketine çırak olarak girdi. Arkasından levha boyamak ve mağaza vitrinlerine dekor yapmakla geçimini sağladı. Bu işleri yanı sıra Rotterdam Güzel Sanatlar Akademisinde akşam kurslarına 1924'e kadar devam etti. çalışmalarında Avrupa resim geleneğinin etkisi olan yapıtlar vermiştir.

Hollanda’da ressamlıkla hayatını kazanamayacağını anlayınca, De Kooning 1926’da bir gemiye saklanarak ABD’ye gitti. New York’a yerleşerek bir ayakkabı mağaza zincirinde badanacı ve vitrin dekoratörü olarak çalıştı. 20’li yılların sonuna doğru tanıştığı avangart sanatçı Arshile Gorky ile çok iyi bir arkadaşlık kurdu. 1935’den sonra De Kooning tamamen resme yoğunlaşarak ABD hükümetinin finanse ettiği bir federal sanat projesine katıldı. Ne var ki Amerikan uyruklu olmadığından, bu projeden birkaç ay sonra çekilmek zorunda kaldı.

30’lu yılların sonunda gerçekleştirdiği bir dizi erkek resminde sadece işçileri canlandırdı. Bu karamsar tablolara iktisadi buhran damgasını vurmuştu. 1938’ yılında tanıştığı sanat eleştirmeni Elaine Fried ile beş yıl sonra evlendi. Karısı 1940’tan sonra sayısız kadın tablosuna modellik yaptı. Kadın bedeninin kimi bölümleri silinmiş olup, kimi uzuvları yer değiştirmiştir. Zaman geçtikçe resimleri daha ekspresif ve soyut bir hal aldılar. Böylelikle Pink Lady’de (Pembe Hanım) (1944) dinamik, karakteristik bir resim tarzı kullanarak parlak renk lekelerine ve deformasyonlara yer verdi.

“De Kooning, 1948 yılında açtığı bir sergiyle NewYork sanat dünyasını etkisi altına almıştır. Sergideki bu çalışmalar soyut görünüme sahip kışkırtıcı anlamlar taşıyan siyah beyaz resimlerden oluşmaktadır. Çalışmalarında fırça vuruşlarındaki özgürlük ve özgünlük izleyenleri etkilemiş olup, çalışmalarının en beğenilen yanı ateşli görünümüdür. Bu görünüme sahip olan ‘Bavk’ (siyah) adlı eseri Picasso’nun ‘Guernica’ da yarattığı efekti, De Kooning fırça vuruşlarıyla ve boya akıtmalarıyla elde etmiştir. Eserde aynı zamanda Gorky etkisinde görünür. Bu da şunu gösterir Picasso ve Gorky, De Kooning’in resminde buluşmuştur. Sanatçı 1953 yılında anıtsal kadın konusunu işleyen sevmeye ve reddetmeye imgelerinin olduğu resimlerinden bir dizi sergiyle izleyicilerini etkilemiştir.”⁷⁴

William de Kooning’in “Kadınlar VI” (Resim 2 .8.) adlı eserinde ise ana karakteri oldukça hareketli bir boyama uslubuyla yapmıştır. Resimlerine canlılık katan renklerin parlaklığı yanı sıra rahat ve hareketli uslubuydu. Kalın fırça ve geniş hareketlerle çalıştığı bu resimde kadın vücudundan çok “resmin vücudu” ön plana çıkmış olan resim, renk cümbüşüyle dikkatleri çeker. Kadınlar dizisinde renk canlılığı, zıt renkler, kesik kontürler ve Picasso tarzı üslupla da ilgileri uyandırmıştır.

⁷⁴ Lynton, 238.



Resim 2 .8. William de Kooning, “Kadınlar VI”, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 174 x 149 cm.

De Kooning de Pollock gibi soyut dışavurumculuğun ‘action painting’ alanının öncülerinden kabul edilir. Pollock’tan farklı olarak De Kooning’in resimsel eylemini fırça darbeleriyle gerçekleştirir. De Kooning’in stiline gelişmesinde, Picasso ve Aschile Gorky gibi iki önemli sanatçı etkili olmuştur.

Sanatçının portrelerinde, Picasso’nun, soyut çalışmalarında ise Gorky’nin etkileri görülür. Sanatçının ‘Queen of Hearts’ çalışmasında (Resim. 2.9.) bakıldığında aynı Picasso’nun Dora’sı gibi portrede bizim bakış açımızla görülmeyen ancak beynimizle tamamlanan bölümler, arkadaki soyut fon ve ellerin giderek kollara doğru yok oluşu görünür.

Kooning resimlerinde soyutlama ve figürasyon çatışmasını ortaya koyar. Sanatçı 1950-1955 yıllarında ilk kadın figürleri ve boyalarıyla dolu resimlerini yapmaya başlamıştır. De Kooning’e göre “soyut biçimlerin bile birşeye benzemesi gerekir.” Sanatçının Kadın adlı tabloları bu savunusuna açıkça anlatmaktadır. Sanatçının fırçası ağzlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme çabasıdadır.⁷⁵ Bu seri halindeki çalışmalarında, pastel çizimleri ve fırça vuruşlarının ustalığı ile etkili ekspresif öğelerle dişi özellikler görünür.

⁷⁵ Lynton, 239.



Resim 2.9. William de Kooning, “Queen of Hearts”, 1943, Tuval Üzerine Yağlı Boya

2.2.5. Robert Motherwell

Amerikalı soyut dışavurumcu ressam ve grafiker olan sanatçı aşırı tutumuyla tanınır. Çalışmaları kuralsızdır. Motherwell yaşamı ile ilgili çalışmalar yapmaktadır. Bu çalışmalarında yaşamla ölüm arasındaki çelişkiyi mecazi olarak tasvir etmektedir.

Soyut dışavurumculuğun öncü kişilerinden olan fakat soyut dışavurumculardan farklı bir kişiliğe sahip olan sanatçı, sanatını belirleyen geometrik eğilimlerden kurtulmak için aksiyon resim tekniklerinde yararlanmıştır. Motherwell’in resimleri geniş fırça hareketleriyle yapılan ve zaman zaman da kaligrafiyi anımsatan görünüme sahiptir.

“ Bazı soyut ekspresyonistler, hem aksiyon resimlerindeki dışavurumcu fırça darbelerini hem de renk alanı resimlerindeki doygun renkleri ve tuval boyutunu kullanarak deneysel çalışmalar yapıyorlardı. Robert Motherwell’in “İspanyol Cumhuriyeti’ ne Ağıt” adlı resmi bunların tipik örneklerindendi. Resim, sanatçının 1948’de yapmaya başladığı, lekeye benzeyen oval formlardan ve beyaz renkli dikey

dikdörtgenlerden ibaret, 140 parçalık bir seriye aittir. (Resim 2.10.). Oval lekeleri boğa güreşinde ölen bir boğanın testislerine benzettiğini ifade eden Motherwell bu seriyi İspanya İç Savaşı'nın ertesinde toplumda yaşanan kayıp hissini yansıtmayı amaçlıyordu.”⁷⁶



Resim 2.10. Robert Motherwell, “İspanyol Cumhuriyetine Ağıt”, 1965-67, Tuval üzerine yağlı boya, 208 x 351cm, Museum of Modern Art, New York, ABD

İspanyol Cumhuriyeti’ne Ağıt adlı bu resimde dikey çizgiler resmi bölmüş ve yansıma etkisi vermiştir. Odak noktası siyah alandır. Robert Motherwell çalışmasını alansal boyama yöntemiyle tamamlamıştır. Soyut Dışavurumun çok güzel örneklerinden olan bu resimde Robert Motherwell aşırıcılığını gözler önüne sermiştir.

2.2.6. Marc Tobey

Soyut dışavurumculuğu hem katkıda bulunan hem de öncülerinden olan bir diğer sanatçı da Marc Tobey’dir. Aslen Amerikalı kozmopolit bir sanatçı sayılan Tobey kaligrafi, oryantal ve Uzak Doğunun hat, lavi ve minyatür sanatlarıyla ilgilenerek çalışmalarında bunları işaretler olarak kullanılmıştır.

Bir süre Avrupa’da yaşadktan sonra Çin’e ve Japonya’ya giderek Uzak Doğu Zen manastırlarında kalmıştır. Tobey’in çalışmalarında bundan dolayı mistik özellikler görülmektedir (Resim. 2.11.). Sanatçı Uzak Doğu sanatından da etkilenmiştir. Doğu

⁷⁶ Stephen Farthing, (çevirmenler: Aldoğan Gizem, Çullu Firdefs Candler), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, 2012, s 454

kaligrafisinden etkilenecek yaptığı resimleri, koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden oluşmaktadır. Bu yüzden sanatçı üslubunu “beyaz yazı” diye adlandırmışlardır.⁷⁷



Resim 2. 11. Marc Tobey, “Untitled”,17-12cm

2.2.7. Franz Kline

Gerçekçi üslupta resimler yapan sanatçı, aynı yıl içerisinde soyut dışavurumcu resimler yapmaya başlamıştır. Doğa görüntülerini ve gelenekselleşmiş anlatım biçimlerini reddederek, geometrik formların temelini, yeni gerçekleri yakalamaya çalışır (Resim 2.12.). Kağıt üzerine büyük fırçayla karakterler taşıyan sıçratılmış mürekkeplerle çalışmalar yapmıştır.⁷⁸ Bu üslubu büyük fırçaları kullanarak elde etmiştir.

“Kline’nin resimleri Pollock’ un resimlerine nazaran daha kaligrafik görünüyordu çünkü sanatçının kendiliğinden gelişen ve geniş boya sürme tekniği tuvaldeki boş alanlarla renkli alanları birbiri içine geçiriyordu.”⁷⁹ Pollock’un resimlerindeki gibi tuvalin her yanına yoğunluk hakimdir .(Resim 2.11.) Kline akıtma yerine boyayı fırçayla sürmeyi tercih etmiştir. Ayrıca resmin görünen bir zemini vardır. Bu çalışmada az renk kullanılmış ve tek bir noktada herhangi bir rengin yoğunlaşmasına izin verilmemiştir.

⁷⁷ Lynton, 223.

⁷⁸ Lynton, 241.

⁷⁹ Stephen Farthing, (çevirmenler: Aldoğan Gizem, Çullu Firdefs Candl), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, 2012, s 455



Resim 2. 12 . Franz Kline, “Cardinal”, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79-58 cm.

2.3. TÜRKİYE’DE SOYUT DİŞAVURUMCULUK

XVII. yüzyıl başlarından itibaren köklü bir değişim ve gelişim yaşamaya başlayan çağdaş Türk resim sanatı, XIX. yıla kadar Türk islam geleneğindeki minyatür sanatının egemenliği altındaydı. Resim sanatımız bu yüzyılın sonuna kadar minyatür dalında resimler vermiş ve kökünü Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından almıştır. Batı etkileri anlamında resme geçiş XIX. yüzyılın başlarında Levni’nin minyatürleriyle başlamıştır.⁸⁰

II. Dünya savaşına kadar Avrupa egemenliğinde olan ve sanatın merkezi olma konumuyla Paris, savaştan sonra bu özellikleri ABD’de geçerli olmaya başlamıştır. B da şunu göstermiştir ki artık Abd uluslar arası sektörde Painting hareketi Amerikalı sanatçıların resim yöntemleri olarak kabul edilmiştir. Bu durumun kabul görmesin de J. Pollock, A.Gorky’inde katkıları büyüktür. Grçeküstücülerden etkilenen soyut dışavurumcular, gerçeküstücüler gibi bilinçaltına dayanan deneyimlere tıkanıp

⁸⁰ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 200’e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, 12.

kalmayıp, o yöntemlerden de esinlenerek doğaçlama-spontane bir eylem içinde resim çabasına çabasına girmişlerdir.⁸¹ Savaşa kadar uzanan zaman zarfında sanat dünyasındaki akımlar oldukça gelişme göstermiştir. Bu gelişmede etkili olan üç akım bulunmaktadır ki; Bunlar: Kübizm, Gerçeküstücülük ve Soyut Expresyonizm'dir. Modern çağa bu üç ana akım egemen olup, diğer akımların da bunlara bağlı olarak geliştiği görülür.

ABD'nin dünya piyasasında ki prestiji savaş sonrasında, sanat merkezi olma yönünde güçlenmiştir. Bu piyasadan da en çok soyut dışavurumcular yararlanmıştır. Gelişmelerin Türkiye yansıması 1950-1960'larda özellikle de kübizme karşı soyut dışavurumcuların, non-figüratif, informel, taşist (lekeci) resim eğilimlerinin devam etmesiyle gerçekleşmiştir.⁸²

İkinci Dünya savaşından sonra Türkiye, dünya ülkeleriyle olan ilişkilerinin yoğunlaştığı bir sürece girmiştir. Bu süreç boyunca da diğer ülkelerle sanat alanında etkileşime girmiştir.

Türkiye'de başlayan ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan gelişmelere paralel olarak batılı tarzda yaşama isteği, resim sanatını da etkilemiştir. Türk resmi geleneksel tekniklerle yapılan resimlerden ve perspektif açısından üsluplaşmış çalışmalardan oluşmaktayken; XIX. yy sonlarına gelindiğinde batılı anlamda tuval resmine geçilmiştir.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde sanatçı gruplarının, birlik ve desteklerinin önemli bir yeri vardır. Bu grupların oluşmasında; köklü bir resim geleneğinin olmayışı, halk kitlelerinin üretilen sanat yapıtlarını değerlendirmeyişi ve sanatçıların eserlerini sergileyerek sergi ve galerilerin bulunmayışı etkili olmuştur⁸³

Avrupa'da XX. Yyda ortaya çıkan soyut kavramının 1950 sonrası çağdaş Türk resminin gelişmesinde etkisi büyüktür. Soyut; elle tutulan gerçekliği hareket noktası olarak kabul edilmeyi ve betimlemeyi reddeden, bu gerçekliği soyutlama yoluna giden

⁸¹ Tansuğ, 296.

⁸² Tansuğ, 198.

⁸³ Esy, 24.

plastik ve grafik sanat akımı olarak tanımlanabilir. Yani doğada bizden bağımsız olarak varolan gerçek kavramı olarak da tanımlanabilir.⁸⁴

Türkiye’de modern sanat gelişiminin çıkışları 1950-1990 yılları arasında , batı sanat anlayışı çerçevesinde Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Modern sanattan söz ederken de Batıda olduğu gibi birbirlerini izleyen, boyasal ya da zihinsel akımların sürekliliğinden değilde çıkış gücünü XX yüzyılda Almanya ve Fransa’dan alan, kendi özgün çalışmalarını ortaya koymasıyla oluşmuştur.⁸⁵

Ülkemizde İkinci Dünya savaşının sona erdiği, 1950’li yıllardaki gelişmelere bakıldığında çok partili dönemin başladığı ve çeşitli toplumsal, siyasal değişimlerin yaşandığı, toplumsal, gerçeklik anlayışını benimseyen ve bu tarz resimler yapan ressamın varlığı görülmektedir.1950’li yıllar Türk resim sanatının farklı görüşlerin yanyana iç içe gelişme gösterdiği bir dönem olmasının yanında soyut resim de Türkiye’ye girdiği yıllardır. Ülkenin yaşadığı bu sosyo-ekonomik değişime sebep olarak ülkenin sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmuştur. 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resim yapan sanatçıların 1950’li yıllarda soyut sanata yönelmelerinde ve sanatın gelişiminde ünlü sanat yazarlarının, eleştirmenlerin katkısı büyüktür.1950’lerde başlayan modern sanatın sanatsal gelişmesinde, deneyim ve birikimleriyle katkısı olan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu, Ali Hadi Bara gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar 1930’lardan başlayarak 1950 ve 1960’lı yıllar boyunca modern sanatı temsil etmiş kişilerdir. Santsal yaratıcılıklarıyla bir sonraki kuşağı etkilemişlerdir. Çalışmalarında soyut ve figüratif ifadeleri kullanmışlardır. O zamana kadar kübist ağırlıkta çalışan sanatçıların kompozisyonlarında bu dönemden sonra soyut ağırlıkta çalışan sanatçıların kompozisyonlarında bu dönemden sonra soyut dışavurumcu çalışmalar etkinliğini artırmıştır. 1960’lı yılların resimlerinde hareketliliği renk, ritm ve dinamik fırça vuruşlarıyla sağlayan; boya akıtmalarına,dokusal etkilere yer veren soyut dışavurumcu anlayış etkili olmuştur. Bu anlayışı benimseyen sanatçıları arasında Adnan Çoker, Şaden Bezeyiş, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Zeki Faik İzer gibi sanatçılar gelmektedir. Türk modern sanatının yeni bir ivme yapmasında Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel’in serbest

⁸⁴ Kazım Artut, *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Anı Yayıncılık, Ankara 2001, 19.

⁸⁵ Semra Germaner, vd., *Modern ve Ötesi:1950-2000*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, 1.

ritmik hareketleri, canlı renklerle oluşmuş olduğu fırça vuruşları, biçim, renk ve motif üzerine yaptığı araştırmalar etkili olmuştur.⁸⁶1950 ve 1970’li yıllarda ise modern sanatta soyutluğu araştıran ve bunu İslam kaligrafisi ve yerel motiflerle işlemeye çalışan sanatçılar Şemsi Arel, Cemal Bingöl, Abidin Ederoğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turani ve Nuri İyem’dir.⁸⁷



Resim 2.13. Ferruh BAŞAĞA. Aşk

1949 yılında düzenlenen Devlet Resim sergisinde Ferruh Başağa ‘Aşk’ adlı soyutlaşmış resmiyle (Resim 2.12.) ödül almıştır. Bu resim bir kadın ve bir erkek figürünün soyutlaşmasından oluşmaktadır. Sanatçımın bu çalışması Türk resmindeki soyuta yönelişin ilk örneklerindendir. Aynı dönemde Cemal Bingöl, Nejat Melih Devrim, Halil Dikmen, Arif Kaptan, Adnan Turani, Lütfü Günday, ve Adnan Çoker gibi sanatçılar soyut resme ilk yönelen ressamlardır. Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Halil Dikmen, geometrik soyut; Z. Faik İzer, Lütfü Günay, Arif Kaptan, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Erdal Alantar ve Adnan Çoker Lirik soyut, çalışmalarıyla bilinirler. Avrupa’da çalışmalarını sürdüren Fahrünnisa Zeid, Selim Turan, Nejat Devrim ve bazı çalışmaları ile Abidin Dino aynı eğilimde çalışmalar vermiştir.⁸⁸

⁸⁶ Germaner, 9.

⁸⁷ Germaner, 2.

⁸⁸ Ersoy, 33.

2.3.1. Sabri Berkel

İsmi soyut sanatla özdeşleşen Sabri Berkel, geometrik bir üslup içinde Türk resim tarihinde modernleşmenin öncülerinden sayılır. Sanatçı resimlerini doğaya bağlı kalmadan oluşturmuştur. Sanatçının soyut çalışmaları öncelikle zihinde gelişimini tamamlayan anlayışla geliştirir.

Berkel'in sanatı iki bölümden oluşur. 1950 öncesi dönem ve 1950 sonrası dönem. Birinci dönem resminde daha çok doğa, portre ve natürmort resimlerine yoğunlaşmıştır.

1950'lerin başında, geometrik-kübik bir eğilimle görüntüyü parçalama ve analitik kübizme yönelmiştir. Eski anlayışını geride bırakarak, yalın biçim ve renk birleşimleri içinde yoruma ağırlık vermiştir. 1950'li yılların sonlarına doğruysa soyutlayıcı üsluptan uzaklaşıp, eski Türk sanatının ritimli çizgi öğelerinden yararlanarak, soyut kompozisyon çalışmalarına yönelmiştir. Sanatçının çalışmaları Abidin Elderoğlu'nun kaligrafisi kökenli çalışmalarına yakındır.⁸⁹

Geometrik soyut yapıtlarında ve lekeci çalışmalarında kurgulama anlayışını ön plana çıkarır. Geometrik kompozisyonlarının yanı sıra spontal görünümlü lekesele çalışmaları da vardır. Berkel soyut çalışmalarında tesadüflere ve anlık fırça vuruşları yerine akılcı düzenlemelere daha çok önem vermiştir.⁹⁰ Sabri Berkel 1952 yılında yaptığı 'simitçi' (Resim 2.14.) adlı eserinde nesnelerin geometrik biçimlere dönüşümü görülür. Sanatçının soyut kompozisyonlarına bakıldığında birbirine eşit gibi görünen fakat incelendiğinde birbirinden biçim ve renk düzeni bakımından oldukça farklı olduğu görülür.⁹¹

Cemal Tollu Berkel'in soyuta geçişi ile ilgili olarak; "Sabri'nin sanatının, Ozanfant'ın müdafa ettiği Purisme'e bağlamak mümkündür. Onların istediğide akli bir sanat idi. Açık, itinalı ve kontrol edilebilen bir sanat. Renklerinde ve şekillerinde daima açıklık katılık arayan Sabri Berkel, simitçi ve yoğurtçu gibi tablolarında yerli motifler,

⁸⁹ Sabri Berkel, <http://www.edebiyatsanat.com/turk-ressamlari/991-sabri-berkel.html>, Erişim Tarihi: 03.07.2012,

⁹⁰ Ersoy, 36.

⁹¹ Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi Cilt 2*, Tilgat Basımevi, İstanbul 1981, 110.

yerli renkler kullanmıştır. Bazen eski ebrulardan faydalanmış, daha mücerret şekiller aramıştır.⁹²



Resim 2.14. Sabri Berkel, “Simitçi”,1952.

2.3.2. Ferruh Başağa

‘Aşk’ adını taşıyan soyut çalışmasıyla Devlet Resim ve Heykel Sergisinde birincilik ödülü alan sanatçının soyut resimleri organik kavramlar üzerine temellenmiştir⁹³. 1980’lerden itibaren geometrik kompozisyonlar gerçekleştiren sanatçının çalışmalarında üçgen formlar ağırlıktadır. Başağa çalışmalarında, geometriden faydalanmaktan ziyade, geometri düşüncesinden hareketle çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçı bu yaklaşımını; ‘Geometri bir problemdir, ben problem dışına çıkarak geometrinin estetiğini aradım.’ Sözleriyle özetlemiştir.

Sanatçının resimlerinde, mozaiklerindeki küçük parçaların titreşiminden kaynaklanan etki görülmektedir. (Resim 2.15..) Genellikle her resmi için tek bir renk

⁹² Germaner, 8.

⁹³ Tekin Gönenç, “Ferruh Başağaya Saygı”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 88, Şubat 1988, 13.

kullanan sanatçı, ince duru bir duyarlılıkla kurguladığı üçgen formların sivrilen uçlarını birbirini içinden geçerek, ön planda daha koyu ve belirgin biçimlerin arkaya doğru giderek saydamlaşması çalışmanın espas derinliğini artırmaktadır.⁹⁴

Başağa çalışmalarında sınırsızlık, süreklilik izlenimi vererek, gizemli bir durum yaratmaya çalışmaktadır. Yerçekiminden kurtulmuş bir dünyada geometrik formlar üzerindeki gizli ışığa dönüşüp, bu ışıklık çizgilerin toplanıp dağılmasıyla varlık göstermektedir.⁹⁵



Resim 2.15. Ferruh Başağa, 1987, Tuval Üzerine Yağlı Boya

2.3.3. Abidin Elderoğlu

İlk dönem resimlerinde yarı kübist bir anlatım benimseyen Abidin Elderoğlu, daha sonra kübizmden uzaklaşarak farklı kaynaklara yönelmiştir. Sanatçı, soyut sanat çalışmalarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden ve süsleme motiflerinden esinlenerek çağdaş bir resim dili oluşturmuştur. Elderoğlu, çalışmalarını geleneksel tabana dayandırıp çağdaş bir sentez yapmaya çalışmıştır. Lirik soyut tarzda çalışmalar veren sanatçı, hat sanatından esinlenerek geleneksel içerik ile modern biçim anlayışını

⁹⁴ Ersoy, 38.

⁹⁵ Ersoy, 38.

birleştirmiştir. Sanatçının çalışmaları doğu sanatından gelen etkinliklerin batılı resim anlayışına karışımıdır.⁹⁶

Elderoğlu'nun lirik non-Figüratif kabul edilen çalışması (Resim 2.16.) açık maviden gri- beyaza doğru yükselen fon üzerindeki siyah kaligrafik özellikler taşımaktadır.



Resim 2.16. Abidin Elderoğlu

2.3.4. Şemsi Arel

Sanatçının Paris öncesi eserlerinde izlenimcilik anlayışının egemen olduğu figür ve manzara konuları hakimdir. Paris'te geçirdiği bir yılın ardından da kübizme yönelmiştir. Uzun bir süre gerçekçi üslupta resim yaptıktan sonra soyut türü benimseyen ressamlar arasında en başarılı araştırmalarda bulunmuştur. 1950'lerin sonlarına doğruysa resimlerini rastgele ve içgüdüsel olarak değil, bilinçli olarak hat sanatın aldığı öğelerle zenginleştirilmiştir.(Resim 2.17.) Eski yazılardaki arabesk hareketleri, çizgisel melodileri, çukur ve kabartılardan oluşan kompozisyonları soyutluğun anlam ve amaçlarını kavramış başarılı yapıtlarıdır. Sanatçı siyah renkle sarı, gri ve mavi zeminler üzerine yazınsal öğeleri yerleştirmiştir.⁹⁷ Sanatçı Yeşil

⁹⁶ Ersoy, 34.

⁹⁷ Berk, 28.

Kompozisyon çalışmasında, geleneksel içerik ile modern biçimi aynı kompozisyonda birleştirmiştir.



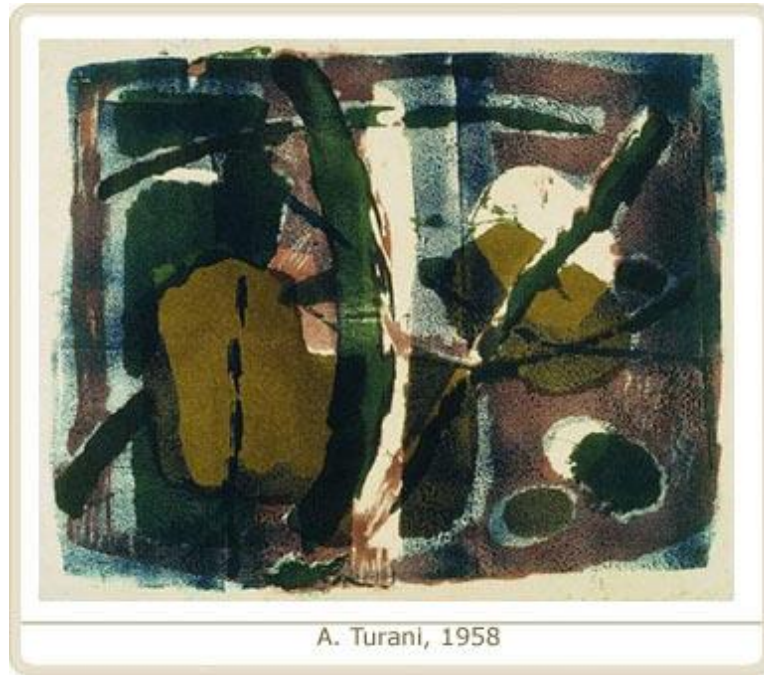
Resim 2.17. Şemsi Arel, “Yeşil Kompozisyon”, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 81-166.

2.3.5. Adnan Turani

Resmin, kendi içinde çizdiği oluşum grafiği, tabloyu belirleyecek öğelerin, parça - bütün ilişkilerinden kaynaklanan çok yönlü bir süreci kapsar. Öyle ki, çoğu zaman bu sürecin nerede başladığını ve nasıl bir sonuca doğru yöneldiğini kestirmek zordur. Ama resim, kendi dinamizmi aracılığıyla, bize bu oluşumun dayandığı estetik değerlerin neler olduğunu sezinletir. Biz, oluşumun yönünü saptamakta zorluk çeksek bile, oluşumu yönlendiren prosedürlerin izlemekte olduğu yolun niteliğini kavrayabiliriz.

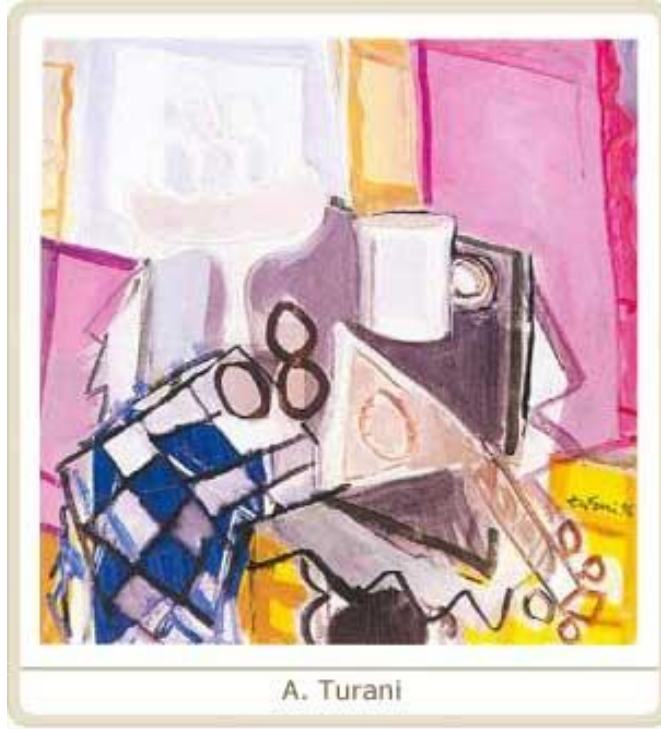
Adnan Turani'nin resmini, bu prosedürlerin bir toplamı, bir bileşke değeri olarak tanımlamak mümkün. Bileşke değer sözü, bize farklı etkenlerin varlığını düşündürür. Gerçekte de öyledir. Bir resmin oluşumunda, kuşkusuz değişik etkenlerin payı ve katkısı var. Etkenler, bir başka resimden gelebileceği gibi kişisel deneyimlerin ışığında biçimlenmiş izlenimlerin bir sonucu da olabilir. Sanatçı, tuvali başına oturduğunda, kafasını o zamana kadar meşgul etmiş olan görsel bir sorunun çözümüne ilişkin kapı açarak, resim yüzeyine ilk lekeyi yerleştirir. Sonra bu lekeyi, başka resimsel katkılar

izler. Resim sonuçlandığında, sanatçının işe başlarken öngördüğü ya da tasarımıadığı projenin çok dışında yeni bir oluşumun ilk ışıkları ortaya çıkmış demektir. Bu ışığı başka ışıkların izlemesi için, resimsel oluşumun süreçsel bir etkinliğe dönüştürülmesi gerekir. Bir resim ötekini izledikçe, bu süreçsel etkinliğin yumakları açılır, sorun, kapsamlı bir analiz halinde çözüme doğru yönlendirilir. Ama kesin ve sonuçlu bir çözüm, gene de söz konusu değildir. Burada “nihai” bir çözümden çok, sanatçıyı bu çözümün derinliğine çekecek olan keyifli bir serüvenden söz edilebilir.



Resim 2.18. Adnan Turani.

Adnan Turani’nin sanatı, böyle bir serüvenin içinden gelmiş ve bu serüvenin yaratabileceği bütün sürprizlere açık tutmuştur kendini. Sürprizlere açık olmak, her şeyin gelişigüzel içinde akıp durduğu bir oluşuma kendini kaptırmak anlamına gelmez. Nitekim Turani de, Almanya’da uzmanlık öğrenimini tamamlayıp yurda döndüğü 1960’lı yılların başından bu yana geçen otuz yıllık birikim ve araştırma döneminde, doğa biçimlerinin resimsel bulgulara olanak verebildiği oranda geçerli olabileceği bir zemin üzerinde, çalışma yönteminin sınırlarını belirlemiş olarak, resmine belli bir yörünge çizdi. Sonra da bu yörüngenin ön gördüğü değer kıstaslarından ö dön vermeksizin, özgür ve gelişmeye açık bir yöntemi, kendisine rehber edindi.



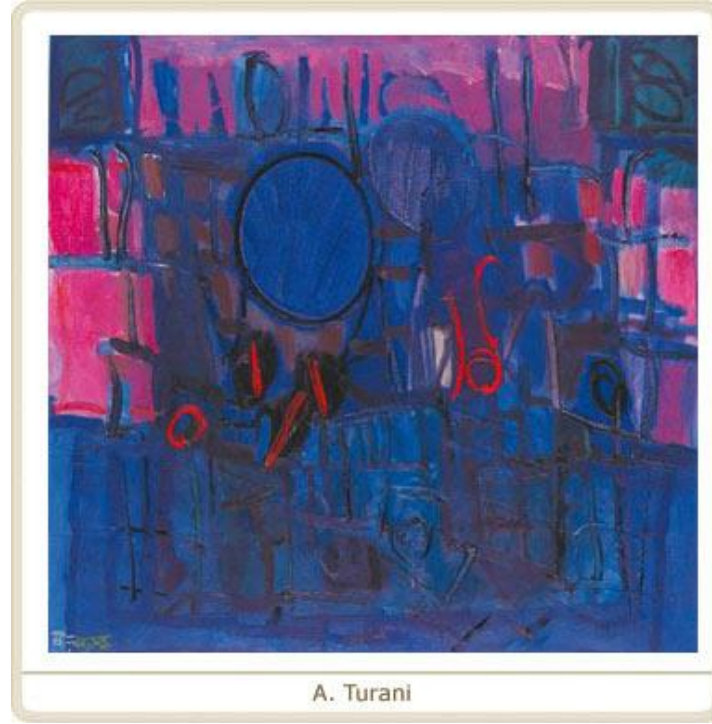
Resim 2.19. Adnan Turani

Benimsenen bu değer kıstasları, katı ve değişmez kurallara bağlı değildi. Resim sanatını, plastik bir “form” oluşturma çabasının o dağına çeken bütün ısrarlı çalışmalar, bu kıstasları da belirlemekteydi. Bozup değiştirmek, yeni uyum olanakları denemek, rengin ifade özelliklerini daha ileri düzeylere taşımak, “form”un iletim kapasitesini yetkinleştirmek, Adnan Turani’nin sanatında “olmazsa olmaz” ilkesinin belirleyici unsurları olarak, günlük çalışma takvimindeki yerlerini hep koruya geldiler. “Form”un ait olduğu sanatsal disiplin içindeki yerinden çok, iletmekle yükümlü olduğu sanatsal mesajın kalitesi ön plana çıktı. O nedenle de, biçim ve içerik yönünden ortak bir çalışmanın ürünü olan bir dizi, daha doğrusu resim dizileri, araştırmaya kaynaklık eden temel görüşün çeşitlenme olanaklarını ortaya serecek bir yoğunluğa yol açtı. Bir resim, kendisinden önceki bir başka resimden türüyor, ama onun zorunlu bir uzantısı olmuyordu. Arada ki bağlantılar, ilişkinin organik düşünce birikimlerine dayalı

olduğunu gösteriyordu, ama her resim, aynı zamanda yeni bir başlangıcın varlığını aydınlatıcı ipuçlarını da kendi yapısı içinde geliştirebiliyordu. Bir süreklilikti bu.⁹⁸

Adnan Turani, bir kitabının ön sözünde de belirtmiş olduğu gibi, lokal değerlerle sınırlı kalmaması gereken sanatı, kendi kişisel deneyimlerinin ışığı altında, varabileceği en uzak noktalara götürmekle, sanatın değişmeyen bir kuralına göndermede bulunur: Bu kural, değişimin gösterdiği yolda, değişmezliğin gizlerini yakalamaktır. Bir başka değişle, farklı ya da ayırık olanın, bütünsellikle kan bağıını bulup ortaya çıkarmaktır. Adnan Turani, bir döneminde kaligrafinin çizgisel armonisinden, boya resmin nefes alıp veren ve yaşayan organizmasına yönelmiş, bir başka döneminde (rakkaseler dizisi) figürün uyumlu hareketlerinden görsel bir şema oluşturmuş ya da portrenin klasik örgüsünden yeni bir çehre tipolojisi üretmiştir. Bütün bunlar dönemsel etkinlikler olarak, kendi sınırları içinde, özgün birer grup karakteri gösterirler, Aynı zamanda da, onları çalışma gündemine getiren görüşe de her defasında göndermede bulunurlar. Konu ya da tema, resimsel olgunun kıvama gelmesinde, boyasal bir nitelik kazanarak pentür düzeyine yükselmesinde itici birer nedendir. Sanatçıyı bu etkinliğe iten neden, bütün bu konuların kapsamıyla ilgili olabilir, ama sonuç, resimsel olgunun kendisidir. Kendisiyle yapılan bir görüşmede de değinmişti: Adnan Turani'nin, resimlerinde konu edindiği şey, doğa biçimi değil, doğa etkisinin ona heyecan veren “biçim”idir. Dolayısıyla ayırım, kendiliğinden ortaya çıkmış oluyor: Doğa biçimi ile doğa etkisinin sanatçı üzerinde yaratmış olduğu biçim, kuşkusuz aynı şey değildir. Birin de doğanın yansıması, ötekinde ise yorumu egemendir. Resimle sanatçı arasındaki “diyalog” sürdükçe, bu diyalogun ürünü olan yorum da çeşitlenir, başkalaşır.

⁹⁸ http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_adnan_turani.html, Erişim Tarihi: 12.08.2014



Resim 2.20. Adnan Turani

Adnan Turani'nin resimde aradığı, işte bu başkalaşımdır. 1960'lardaki gelişmeler açısından bakıldığında, Turani'nin temsil ettiği sanatçı işlevini hangi açılardan değerlendirebiliriz? Adnan Turani, Almanya'da soyutçu eğilimlerin kişilik bazında önem taşıdığı atölyelerde deneyim kazanmış bir sanatçı olarak Türkiye'ye geldiğinde, bu tür eğilimlerin ortalama yirmi yıllık bir geçmişi vardı Türkiye'de. Ancak soyutçu resim mantığı, bu kısa deneyimin getirmiş olduğu sınırlı birikim temeli üzerinde biçimlenmiş olmaktan uzaktı. Adnan Turani'nin bu doğrultudaki ilk çalışmaları, sorunun temelden kavranmasına olanak verecek birtakım lekesel ve biçimsel çözümler düzeyinde oldu. Soyut biçim elemanlarının re- kil formlar çerçevesinde ele alındığı ve kapsamlı bir desen sergisiyle sunulduğu bu çalışmalar, kısa bir süre sonra analitik aşamadan sentetik bir aşamaya yöneldi. Soyut biçim elemanları, geniş bir kompozisyon çerçevesinde, kapsamlı bir çalışmaya yön verecek işlevlerle geliştirildi. Biçimlerin, bütünsel bir olguya zemin yaratacak görsellik ilişkileri, giderek oluşmaya başladı.

İşte 1980'li yıllarda tipik örneklerini vermeye başlayacak olan resim serüveninin arkasında, bu oluşumun kesin katkısını bulmak zor değil. Oluşum, ortadaki ana biçimi çevreleyen iç çerçevenin belirgin bir görüntü kazanmasıyla, kimlikli bir kompozisyona

dönüştü. Bu kompozisyon, kendini oluşturan görsel biçim elemanlarının, saptayıcı bir görüş doğrultusunda ana biçimi destekleyici görevine yeni bir hız kazandırdı.

Turani'nin yeni çalışmalarında, doğa elemanlarıyla soyut elemanlar arasındaki dönüşüm mantığının, resimsel bir kurguya yol açacak yöntem (prosedür) açısından irdelendiği gözlemlenebiliyor. Resim yüzeyi üzerinde tasarımılanan ve çalışma sürecine bağımlı olarak biçimlenen bir “doğa” görüntüsü yer alır bu çalışmalarda. Eski resimlerinde olduğu gibi, bu resimlerde de renk, kompozisyonun temel bileşenidir. Palet üzerinde, değişik karışımlardan oluşan renkler (sert kırmızılar, çiğ sarılar, olgun neftiler) kimi zaman tüpten sıkıldığı gibi çarpıcı tonlar halinde de tuale aktarılabilir. Bunlar, Adnan Turani'nin resmine vurgu (dissonance) katan ve görsel izlenimi güçlendiren öğeler olarak, ön safta yer alırlar.

Adnan Turani, resim çalışmaları ve sanat yayınlarıyla, bugüne kadar genel tartışma ortamının görüntüsünü değerlendirmeye yatkın bir tutum izleyerek inançlarını, görüş ve beğenilerini, nesnellik planında sergilemekle yetindi. Resim sanatımızda orta kuşağın üstlenmiş olduğu işlevin önemli üyeleri arasında yer almış olduğunu, bugüne kadar ulaşan çalışmalarıyla kanıtlamış olmakla beraber, aktif tartışmaların uzağında kalmaya, ama inandığı doğruları savunmaya devam etti. Bir sanat kuramcısı ve yorumlayıcısı olma düzeyinden de hiçbir zaman ödün vermedi⁹⁹

2.3.6. Zeki Faik İzer

Sanatçının çalışmaları ne kadar soyut, ne denli doğadan uzak olursa olsunlar izleyende bir takım doğal etkiler bırakır.(Resim 2.21.) Zeki Faik İzer'in bazı büyük ebetlerdeki eserleri kah camilerle pırıldayan renkli camları, kah fırtınanın etkisiyle eğilen, yaprakları dökülen ağaç dallarını hatırlatır niteliktedir.¹⁰⁰

⁹⁹ <http://www.sanalmuze.org/sanatci/Adnan%5ETurani.htm>, Erişim Tarihi: 12.08.2014

¹⁰⁰ Berk, s.102.

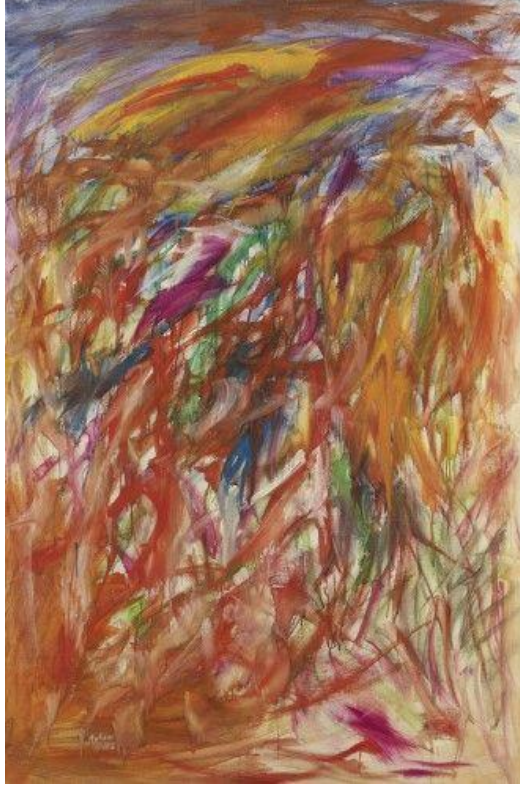


Resim 2. 21. Zeki Faik İzer, “Siyah Kelebek” , 1959, Kağıt Üzerine Guaj

2.3.7. Mübin Orhon

1964-68 yılları arasında Türkiye’de yaşadıkdan sonra Paris’te yaşamını sürdüren Mübin Orhon, 1950’lerin başında bir süre geometrik tarzda çalıştıktan sonra Paris okulu sanatçıların resimlerine benzerlik gösteren lekeci yaklaşımlı çalışmalar ortaya koymuştur. (Resim 2.22.) Orhon bu çalışmalarında boyayı farklı yoğunluklarda kullanarak dokusal değerleri ortaya çıkarmıştır. Giriştiği yüzey araştırmaları, onu hareketli fırça vuruşlarına yöneltmiştir. 1950’lerin sonuna doğru boyayı incelten ve hareketli fırça vuruşları arasında akıp gitmesini sağlayan sanatçının bu çalışmaları soyut dışavurumcu etkide ki akıtma resimleri gibidir.¹⁰¹

¹⁰¹ Germaner, s. 92.



Resim 2.22. Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76-51 cm.

2.3.8. Nejat Melih Devrim

Sanatçı tuval üzerinde çok yönlü kişiliğini kullanarak, tüm bilincini ve iç dünyasını yansıtan dokuyu oluştururken, birbirine benzemeyen yalın farklı dokular kullanmıştır. Renkler üst üste yerleştirilirken saydamlık etkisi vermiştir. Sanatçının resimleri çok renkli olmasının yanında hem renk kompozisyon içinde farklı armonilerle kullanılmıştır.¹⁰²

¹⁰² Ersoy, s. 50.



Resim 2. 23. Nejat Melih Devrim, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya

2.3.9. Adnan Çoker (1927-....)

1944-51 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) Zeki Kocamemi'nin öğrencisi oldu. 1953'ten 1955'e değin İstanbul ve Ankara'da çeşitli kuruluşlarda kartograf ve desinatör olarak çalıştı. 1955'te açılan Avrupa sınavını kazanarak burslu olarak Paris gitti. Orada Henri Goetz ve André Lhote'un öğrencisi oldu. 1960'ta Türkiye'ye döndü: aynı yıl akademinin Resim Bölümü asistan olarak atandı. 1963'te akademiden bir grup ressamla Mavi Grup'u kurdu.

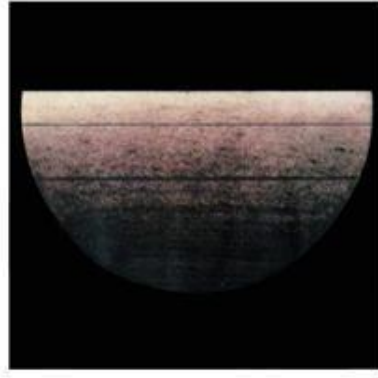
1964'te Fransız hükümetinin bursuyla yeniden Paris'e gitti ve bir yıl süreyle Hayter'nin atölyesinde oymabaskı çalıştı. 1965'te Salzburg Yaz Akademisi Emilio Vedova'la çalışmalar yaptı. 1966'da yeniden döndüğü akademide 1969'da doçent, 1976'da da profesör oldu, 1981-95 arasında Resim Bölümü başkanlığı yaptı. 1961'de İstanbul Sanat Festivali Resim ve Heykel Sergisi'nde, 1962'de 23. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik, 1973'te DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda başarı ödülü, 1976'da XI. Uluslararası İskenderiye Bienali'nde ikincilik ödülü. 1981'de Türkiye İş

Bankası Resim Büyük Ödülü, 1982’de Ev-Ofis dergisi Büyük Onur Ödülü’nü, 1990’da da Uluslararası Asya-Avrupa Bienali’nde “Dostluk ve Barış Sanat Ödülü ”nü kazandı.

Adnan Çoker öğrencilik yıllarında Mondrian, Kandinsky ve Maleviç’in sanatına ilgi duymuştu. 1951’den başlayarak geometrik- soyut denemelere girişti ve bu eğilimini 1950’lerin ortalarına değin sürdürdü. Paris’te bulunduğu yıllar soyut anlayışın Avrupa ve dünyada yoğun olarak uygulandığı bir dönemdi. 1960’ların ortalarına değin Çoker soyut-dışavurumcu yapıtlar gerçekleştirdi. Bu yapıtlarında desen ve renge ağırlık vermedi; başta beyaz olmak üzere siyah ve Prusya mavisini karıştırarak kullandı. 1964’te bir süre boya maddesine ağırlık vererek yürüyen, asılmış, başsız soyut bedenler çizdi. Bunlar, soyut dışavurumculukla bugünkü tutumu arasında bir geçiş oluşturan resimlerdi. Çoker 1964’ten sonra Selçuklu ve Osmanlı mimarlık yapıtlarından etkilenecek yeniden soyut anlayışa yöneldi. “Askı ya da kalıp biçim” olarak adlandırdığı bu mimari biçimleri siyah bir boşluk içinde verdi. Kullandığı siyah fon, biçimleri belirginleştirerek karşıt bir değer yaratmakta, hem tarafsız ve edilgen bir etki yapmakta, hem de tam bir boşluk izlenimi sağlamaktaydı. Çoker bu dönemden sonra, yapıtlarında, yalın geometrik biçimler kullanıp renkleri en aza indirerek (pembe ve mor tonları) biçim- renk dengesini sağlamayı amaçladı.

Çoker 1970’lerin ortalarında gerçekleştirdiği “Açık Simetri” (1975) gibi resimlerinde simetri ögesini kullandı ve ton derecelendirmeleriyle parlıtlı ışıklar ve metal etkisi elde etti. Çoker 1980’ler ve 1990’lar boyunca da simetri olgusunu işlemeye ve kullandığı geometrik imgeleri sadeleştirmeye devam etti, metal etkisi veren renklerin yanı sıra yeşil, kırmızı, sarı gibi daha canlı renklere de yer verdi. Çoker 1990’ların ortasında yaptığı ve “Yapı- süs” olarak adlandırdığı bir dizi resminde kimi geometrik biçimlerin içini, serbest fırça vuruşlarıyla, geleneksel motifleri çağrıştıran renk lekeleriyle doldurdu.¹⁰³

¹⁰³ http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_adnan_coker.html, Erişim Tarihi: 12.08.2014



Resim 2.24. Adnan Çoker Açık simetri 10-Kapalı Simetri 10 26.90 x 21.00 cm. 26.90 x 21.00 cm.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZLENİMCİLİK VE SOYUT DİŞAVURUMCULUK ARASINDA RUH GEÇİŞİ

3.1. İZLENİMCİ RESİM VE SOYUT DİŞAVURUMCU RESİM ARASINDAKİ İLİŞKİ

Soyut Dışavurumcu Resim ve İzlenimci Resim; her ikisi de içsel meselelerle ilgilenmişler ve bu yönde çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu akımlardaki sanatçılar içlerinden geldiği gibi resimler yapmıştır. Soyut Dışavurumcu sanatçılar gerçek görüntüyü hiçe sayarak hatta gerçek görüntüden kaçarak sadece kendi duygu ve düşünceleri üzerinden yola çıkarlar. İzlenimciler ise gerçek görüntüden faydalanırlar. Fakat onlarda gerçek görüntüyü hiçe sayarcasına değişim ve deformasyona uğratırlar. Yani gene görüntüyü alıp kendi süzgeçlerinden geçirirken, görüntü en baştaki gerçekliğinden çoktan uzaklaşmış olur. Aslında yaptıkları şey pek farklı değildir. İzlenimciler, Soyut Dışavurumculara farkla gerçek görüntüyü araç olarak kullanırlar. Sonuçta ikisi de resme kendi iç dünyalarını katar. Bu iki akım kendilerini birbirlerine yakın görüyor olsalar gerek ki aynı sanatçılar hem izlenimci eserler hem de dışavurumcu eserler ortaya koymuştur.

Bu iki akıma mensup sanatçılar kendi gerçekliklerini yakalama peşindedirler. Ve bu yola giden tek kapının da kendi psikoloji ve ruh halleriyle olduğunu fark etmişlerdir. Kendi birikim ve öz gerçeklikleriyle sanat yapma yoluna giden bu sanatçılar, bu anlamda başarılı olmuşlardır.

Gerçek görüntüyle çalışan sanatçıların; özgün görüşlerini yeteri kadar resme aktardıklarını söylemek pek mümkün değil. Fakat gerçek görüntünün yetmediğini düşünen Soyut Dışavurumcular ve gerçek görüntünün eksik kaldığını düşünen İzlenimciler özgürlük ve özgünlüğün çitasını yeterince aşmışlardır. Tabi bunu yaparken her sanatçının farklı depolara sahip olduğu düşünülür ve eserlerin farklı psikoloji depolarından geldiği için birbirinden farklılık gösterdiği anlaşılırsa; aynı akımdaki sanatçıların çıkardığı sonuçların farklı olması, hatta İzlenimci ressam ve Soyut Dışavurumcu ressamın da aralarındaki farklılık kolayca anlaşılacaktır. Diğer yönden kısmen gerçekliği ele alış yönleri, gerçeklikten kaçma çabaları ve hatta çalışma

üzerinde ki rahatlık ve özgürlük arayışları fazlası ile bu iki akımı akraba yapmaya yetiyor. Bu yüzden Dışavurumcular ve İzlenimciler arasındaki ilişkiyi konuşurken, ortak yönlerini konuşmak yerine farklılıklarından bahsetmek gerekir. Birinci ve ikinci bölümlerde Soyut Dışavurumculuk ve İzlenimcilik' in tanımlarını yaptık ve bu tanımları yaparken bu akımların özelliklerine de değindik. Ortak yönlerinden ve tarihsel olarak yakınlıklarından bahsettik. Bu sebepten öncelikle yaratıcılıktan biraz bahsetmek gerek ve yaratıcılığa neden olan psikolojiden.

“Psikoloji: ilk önceleri Psikolojinin tanımı zihnin yapısının incelemesi bilimi olarak bilinirdi. Fakat daha sonra bu tanımın yetersiz kaldığı anlaşıldı ve "gözlenebilen davranışların bilimsel incelemesi" olarak değiştirildi. “İnsan zihninin davranış üzerindeki etkisini kabul etmeyen bu yaklaşıma, psikoloji içinde tepki oluşmaya başlamış, bellek süreçleri ve düşünme gibi zihinsel işlevleri inceleyen bilişsel psikoloji ortaya çıkmıştır.”¹⁰⁴ Günümüzde ise, davranışı ve davranışın altında yatan süreçleri bilimsel olarak inceleyen çalışma alanı olarak tanımlanır. Yani insan zihni direk olarak incelenemez, ancak hareketler ve bu hareketler altında yatan psikolojik nedenler incelenebilir. Örneğin Edvard Munch' un “Çılgılık”adlı eseri sanatçının gösterdiği davranış ve bu resmi yapmasına neden olan (iten) kişisel durumlarının bir sonucu olarak doğmuştur. -Sanatçı “Çılgılık” resmini yaparken onu düşünüyor olabilir mi? -Bu olgunun her anı kontrolünde mi?-Yapım aşmasının her anında bilinçle mi yoksa bilinçaltının da etkisiyle mi yaptı? İzlenimci ve Soyut dışavurumcu sanatçıların eserleri için de ve hatta soyut resmin her bir temsilcisi içinde öncelikle bu sorular sorulmalı ve sanatçılar arasında ki fark çemberinin her soruda ne kadar daraldığı görülmelidir.

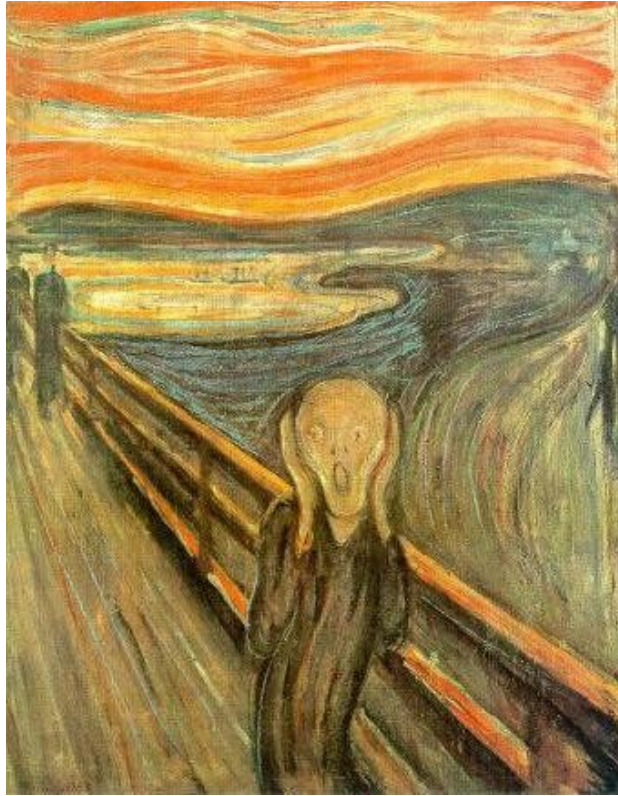
*“1906 yılında gençlik dönemlerimizde, Modigliani ile birlikte Paris’e ilk kez geldiğimizde gördük ki herkesin kafası biraz karışık. Birtakım şeyleri ancak bilinçaltında biliyorduk, ama bunların farkına sonradan varacaktık. Özellikle o ilk birkaç yıl, içimizin ta derinliklerinde kaynayan bir ikilemin varlığıyla yaşadık – bir yanda sen, bildiğin sen; öte yanda tamda yaratıcı eylem anında ortaya çıkan, tanımadığın ama olmaya heves ettiğin bir başka sen. Bu iki farklı kişiyi buluşturmak kolay değildi, ama kişisel gelişim için şarttı”.*¹⁰⁵

Gino Severini (1956)

¹⁰⁴ Doğan, Cüceloğlu, "Psikolojinin Tanımı", *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, 7.

¹⁰⁵ Antmen. s. 76

“Norveçli Edvard Munch da Van Gogh gibi, bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki “modern ruhsal yaşamı” yansıtmayı amaçlıyordu. Olağan üstü etkileyici resimleriyle insanın sefaletini ve korkularını, aşkı, hastalığı, kıskançlığı ve ölümü betimler. Fırçasını aceleci bir üslupla tuvale dokunduran ressam, ölgün, donuk renklerle parlak, canlı renkler arasında dolaysız geçişler yaparak genel olarak insanoğlunun ve ruhsal problemlerle boğuştuğundan özelde kendisinin uğraşıp durduğu manevi sorunları anlatmaya çalışmıştı. “Çılgılık” (Resim 3.1) resminde kullanılan renkler ve formlar, resmin içeriğini gerçekten de güçlendirmiştir. Zemin ayakların altından kaymakta, çılgılığın yankısı yeri göğü titretmektedir.”¹⁰⁶



Resim 3 .1. Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Kartona yağlıboya, guaş, kazein ve pastel, 91 x73,5 cm. Nasjonalgalleriet (Ulusal Galerisi), Oslo.

İzlenimci ve “Dışavurumcular için tarafsız bir görüşle, sırf resim sanatının kurallarına uyararak eser vermek söz konusu değildir. Duygularının dışarı vurması için bir vasıta. Resim yapılmaz resimden faydalanılır. Bu sanatçılarca resim kendini hedef tutan bir sanat değildir; ancak insanın ruh hallerini hedef tutan bir sanattır.

¹⁰⁶ Krausse, 82.

Heyecanlarımızı ve duygularımızı ancak kendimizde en iyi tespit edebileceğimiz için, ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini gözleyen insanlar olmuştur.”¹⁰⁷

Modern sanatçı çoğunlukla zamanıyla yapıtı arasındaki etkileşimi algılar. Fransız ressam ve eleştirmen Jean Bazaine, “Notes sur la peinture d’aujourd’hui”sinde “insan istediği resmi yapmaz; söz konusu olan, bütün gücüyle çağın yapabileceğini yapmaktır” der. Birinci Dünya Savaşı’nda ölen Alman ressam Franz Marc, “büyük yaratıcılar biçimlerini geçmişin sislerinde aramaz, zamanlarının gerçek en derin ağırlık merkezine yönelirler.” diye yazmıştır. 1911’de Rus ressam Kandinsky bunu, “Sanattaki Apiritüel Üzerine” adlı ünlü yazısında “her çağın sanatsal özgürlük ölçüsü kendine göredir. Bu özgürlük sınırını da en güçlü deha bile geçemez” diye formüle etmiştir.¹⁰⁸ Soyut Dışavurumculardan önce Dışavurumcular olmasa; Soyut Dışavurumcular olmazdı. Dışavurumculardan öncede İzlenimciler olmasa sanat Dışavurumu bulamayabilirdi. İzlenimcilerin açtığı yol ve gerçek anlayışını değiştirme çabaları etkili olmuş ve bu durum Soyut dışavurumcuların işini kolaylaştırmıştır. Gerçek görüntünün değiştirilme fikri ortaya atılmadan, direkt gerçekten tamamen vazgeçmek herhalde düşünülmazdi. Yani İzlenimcilik Dışavurumculuğun, Dışavurumculuk Soyut Dışavurumculuğun ön adımları olmuştur. İzlenim ışığın parçalara ayrılmasıyla meydana gelen yedi renk, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasının nedeni idi. Dışavurumcular daha ileri giderek nesneyi ortadan kaldırdılar. Aslında İzlenimciler görsellik bakımından gerçekçi ama düşünce yönünden soyuttular diyebiliriz. Derinlik belki de Dışavurumcularla aralarındaki fark Dışavurumcular resmi daha yüzeye yakın ve espası daha dar bir resim anlayışına sahipti. Fakat izlenimciler derinlikli ve espası daha yüksek bir anlayışla dışavurumculardan farklı görünüyordular. Ve artık çağımızın her sanatçı herşeyi yapabilir anlayışıyla hareket le diyebiliriz ki Dışavurumculukla İzlenimcilik arasındaki fark bir hiçtir. Artık üslup zorunluluğu ortadan kalkmaz üzere olan böyle bir dönemde akımlar arasındaki keskin çizgiler yok olmak üzeredir. Yani Dışavurumcu diye adlandırdığımız bir ressamın birden bire realist çalışması veya izlenimci ressamın simgeci üslupla çalışması yadırganacak bir durum değildir. Olmamalıdır da zaten! Yahut bu akımların her birini bir tuval üzerinde biriktirmek saçma olmasa gerek. Önce

¹⁰⁷ Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, Ekin Basımevi, İstanbul 1960, 138.

¹⁰⁸ İbşiroğlu, 66.

izlenimci anlayışla yapılmış bir eser düşünün. Daha sonra bu eser üzerine yarı geçirgen boyalarla alttaki resmin görünümünü ve izlenim etkisini kaybetmeden soyut dışavurumcu etkilerle devam edildiğini. Pe ki biz bu resme Soyut Dışavurum mu demeliyiz? Ama diyemeyiz soyut dışavurumda gerçek görüntü söz konusu bile değil. Ya peki izlenimci resim onda boya serpmek var mıdır? Başka çaremiz kalmadı soyut dışavurumla izlenimci resmin bulunduğu bir resim diyelim! Peki ya bu işlemlerden sonra elimize bir fırça alıp dışavurumcu edasıyla izlenimci resmin ve soyut dışavurumcu resmin doldurmadığı ya da kopuk kaldığı yerlere müdahale etsek buna ne ad vereceğiz. Dışavurumla izlenimin fırça darbeleri birbirine çok benzemez mi? Önemli olan sadece nerden esinlendikleri birisi direk doğadan diğeri içindeki doğadan bir diğeri sadece içindekinden. Bütün mesele bu fakat bu sınırlar yok olmak üzere ve bu yok olma ilk önce birbirine en yakın olanların kaynamasıyla olacaktır. Kübizm le Fütürizm, Soyut dışavurumla Dışavurum ve İzlenimcilik gibi. Sonra ilk ikisi ile sonraki ikisi. Demek istenilen birleştirme çabası değil ayırtırmadan kaçıştır. Sanat akımlarına mensup olmuş sanatçıların en önemli eksikleri sadece kendinden önceki dönemlere şahit olmuş olmalarıdır. Acaba izlenimcilik akımı doğmadan Soyut dışavurum ortaya çıksa veya da soyut dışavurumdan sonra izlenim ortaya çıksa bu etkileşim aynı mı kalırdı? Hayır, kalmazdı! Bu yüzden İzlenimcilikle Soyut dışavurum arasındaki fark sadece tarihsel basamak farkından başka bir şey değildir. Kurulan cümleler anlatılmak isteneni tam olarak ortaya koyamıyor olabilir. Bu sebepten dolayı konunun anlatımına DÖRDÜNCÜ BÖLÜMDE (Kendi Çalışmalarım) de devam etmek ve düşüncenin anlaşılabilirliği için görsellerden faydalanmak daha doğru ve kolay olacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AYRI AYRI VE BERABER İKİ AKIM

4.1. KENDİ ÇALIŞMALARIM

Bu günün sanatçısı; her akımın sanatçısı olan, hiçbir akıma uzak duymayan ama gene de içinden geldiği gibi üreten sanatçılar olmalıdır. Sürekli yenilik ve arayış içinde olmalıdır. Üreteceği şey eğer kendi tarz ve uslubunun dışına taşıyorsa hiç çekinmeden o yöne yol almalıdır.

Çağdaş sanat'ın temelleri izlenimci resimler ile atıldı. Gerçeklikten ilk uzaklaşma çabası ve sanatçının iç dünyasını yorumla katması bu akımla başlamıştır. Sanatçının anı yakalama çabası hızlı ve aceleci eserler ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu hızlı ve aceleci tavır, gerçek görüntüye bağlı kalmayı engelleyen bir durumdur. İzlenimcilerinde gerçek görüntüye bağlı kalma çabası yoktu.

Samet Uyar'ın natürmortleride de gerçek görüntüye bağlı kalınmamıştır. Uyar natürmortlerinde fırçanın yanısıra spatül de kullanmıştır. Sanatçının kontrol gücünü zayıflatan spatül tekniği, sanatçıyı kontrollü olma çabasından uzaklaştırmıştır. İlk dönem çalışmalarında daha kontrollü ve ayrıntıcı çalışmalar yapan Uyar; spatül tekniği sayesinde keskin çizgilerden ve derin kontürlerden uzaklaşmıştır. Renkleri yalın halde kullanan Uyar, ayrıntıdan uzaklaştığı gibi renk alanlarını birbirleriyle karıştırmış ve resmin her köşesinde diğer renkleri de görmemizi sağlamıştır. Spatül kullanımı uyara özgürlük katmış ve bu özgürlüğü tuvale rahatlık karmıştır.

Samet UYAR çalışmalarına arayışçı ve meraklı tavırlar sonucunda ulaşmıştır



Resim 4 .1. Samet Uyar, Natürmort 1, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2010, Erzurum

Genelde renk tonlarının birbirine yakın olduğu ve nesnelerin eriyerek neredeyse yok olduğu natürmortlarda Uyar; resmin gerisine gittikçe gri tonlara yer vermiştir. Uyar eserlerinde doğal ışık kullanmıştır. Aynı rengin farklı tonlarını kullandığı çalışmalarında tonlar arasında geçiş sağlamıştır. Empresyonist mantığı kullanıp benimseyen ressam picassonun renk anlayışından yararlanmıştır



Resim 4 .2. Samet Uyar, Natürmort 2, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2008, Erzurum

Uyar bazı resimlerinde “Noktacılar” gibi davranmış, her rengi çiğ ve yalın kullanmıştır. Noktacılı çalışırken aniden fırçayı (veya spatülü) sürüp renkleri karıştırabilen Uyar, İzlenimci tabloların içinde dışavurumcu etkilerde bırakmıştır. Tanıdığımız objelerin resmin içinde bulunması bunu değiştirmez. Lisans dönemi boyunca ne yapacağına karar veremeyen Uyar; sürekli farklı şeyler denemiştir. Ve bir akıma bağlı kalma ve sadece o akıma yakışır şekilde eser üretmeyi düşünmemiştir.

Resim özgür olmalı. Resim yaparken kendini bir kalıbın içine koyup o kalıbın dışına çıkmama kaygısı niye ki?



Resim 4 .3.Samet Uyar, Natürmort 3, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2009, Erzurum



Resim 4 .4. Samet Uyar, Natürmort 4, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 40, 2009, Erzurum

Özgürlük sanatta da hayatta da sınırları zorlamayı gerektirir demiştir. Sanatta sınırları zorlamak olası olabilir. Fakat hayatta sınırları zorlamak başka insanların özgürlüğüne müdehale edebilmekle olur. Uyar ikinci grup çalışmalarında “ sonsuz özgürlük yoktur” düşüncesi ile yaptığı çalışmaları su sözlerle savunmuştur: “Sonsuz özgürlük hiçbir insanın isteyeceği bir şey değildir zaten. Özgürlüğün ve sınırsızlığın yanında daima geri dönüp tutunabilecek sağlam kurallar olmalıdır.”

Sınırsız özgürlük başkalarının özgürlüğüne tepeden bakmaya yol açar. Bu yüzden “Uyar” özgürlüğün ipini kısa tutmayı yeğlemiştir. “Özgür 1” de figür marur, güçlü, ve çirkindir. Özgür tutunduğu ve her an sarılmaya hazır olduğu güçle, varlığa yukardan bakmaktadır. Sınırsız özgürlüğe sahip olmak; özgürlüğü kaybetme korkusunu da yanında getirir. Fakat sınırlı özgürlük kişiyi yeni özgürlük arayışlarına iter. Bu yüzden sınırlı özgürlük kişiyi mutlu, sınırsız özgürlük ise korkulu yapar.



Resim 4 .5. Samet Uyar, Özgür 1, Kâğıt Üzerine Karışık teknik (Yağlı Boya, Kara Kalem, Kömür), 110 x 70, 2012, Erzurum

İzlenimci etkilerin rahatça görüldüğü bu resimlerde sanatçı konu üzerinde çalışırken, sınırlı özgürlüğü amaçlarken dahi, sanatsal özgürlüğün sınıra ihtiyacı olmadığını düşünür gibi sadece o an içinden geldiği gibi rahat çalışmıştır. (Sanatın sınırları vardır. Sanatsal özgürlüğün sınırları yoktur. Bu da zaten kişinin duygusal ve psikolojik sınırlarının ötesine geçemez.)

Çalışmaları gittikçe izlenimci etkilerden, soyut dışavurumcu etkilere dönüşen “Uyar” daha önce değindiği konuları dışavurumcu rahatlığıyla daha rahat anlatabildiğini farketmiştir.

Uyar ham renkler ve kaba fırça darbeleriyle yaptığı “Özgür 2” tamamen kişisel duyguların ve gerginliğin ürünüdür. Bu çalışmada adeta Munch’un “Çılgılık” ı gibi çılgılık atan uyar zıt renkler kullanılmış, ayrıntıya önem verilmemiş ve alansal boyama uygulanmıştır. Tamamen çarpıtılan figür gerçeklikten uzaklaşmıştır. Uyar natürmortlerinde attığı fırça darbelerinden çok fazla farklı fırça darbeleri atmamıştır bu resimde de. İçinde yaşadığı inandığı tutucu özgürlükten kurtulamayan sanatçı, bu resimde özgürlüğe daha belirgin bir karamsarlıkla yaklaşmıştır. Figürün dik duruşu ve yere sağlam basışıyla hissettirdiği güçlü yanını gösteriyor. Yüzündeki koyu ve açık olmak üzere ikiye ayrılan kısım da özgürlükle ilgili çelişkileri ve kararsızlığı ifade ediyor. Figürün elindeki sopa aşırı özgürlüğü temsil ediyor. Spanın dik ve sert duruşu ise otoriteyi ve başkalarının özgürlüğünü kısıtlamayı ifade ediyor.



Resim 4.6. Samet Uyar, Özgür 2, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik (Yağlı Boya, Kömür), 220 x 70, 2011, Erzurum

Soyut dışavurum; sanatçının içindekileri, sanat yoluyla ortaya sermesi demektir. Sanatçının pişmanlıkları, kızgınlıkları, sevinçleri ve diğer tüm duyguları tuvalde boya sıçramaları, akıtmalar, lekeler ve alansal boyamalar olarak can bulur. Bu yüzden o an ki düşünce ve duygu hali önemlidir. Ruh hali yapabileceği resmin yönünü kesinlikle değiştirecektir.

Irak –ABD savaşı (2003) tüm dünyanın gözleri önünde yaşanan ve dünyayı huzursuz eden bir olguydu. “Ortadoğu” bu düşünceler altında yoğunlaşarak çok kısa

sürede ortaya koyulmuş bir eserdir. Eser üretim aşaması'nda önemli olan, konu hakkında birikmişlik (gazete, televizyonlardan ve kişisel iletişim etkileşimleri) ve bu birikmişliği ortaya koymada uygun andır. “Ortadoğu” resmi savaşın kaybettirici yanı, zulüm, insanlar arasındaki bireysel iletişimsizlik ve tüm bu kötü duyguların sanatçı üzerinde uyandırdığı psikolojik durumun aynasıdır.

Eserin düşünce aşamasında, konuya yoğunlaşmak önemli olacağından, aksi bir duygu halinde (mutlu ve savaş konusundan uzaklaşmış bir duygu halinde) bu eseri ortaya koymaya çalışmak yanlış olacaktır. Tam da bu yüzden “Ortadoğu” bu duyguların en yoğun yaşandığı anda ortaya koyulmuştur. Tüm bu koşullar sağlanmışken, sanatçıya sadece eserin estetik ve dinamik yönlerini kontrol altına alarak resmi sonuca ulaştırmak kalıyor.

Renk çeşitliliğinin az kullanıldığı resimde sade bir etki sağlanmış. Derinliği olmayan ve siyah-beyaz renklerle oluşturulan eser az da olsa kullanılan kağıdın rengiyle canlılık bulmuştur. “Ortadoğu’da” karamsarlık ve estetik yan yana seyretmektedir.



Resim 4 .7. Samet Uyar, Ortadoğu, Kâğıt Üzerine Sanayi Boyası (Yağlı Boya), 110 x 70, 2010, Erzurum

Dışavurumcu çalışmaktan haz almaya başlayan “Samet Uyar” daha önce yaptığı Realist (Gerçekçi) veya İzlenimci resimler üzerine Dışavurumcu ve Soyut Dışavurumcu çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda izlenimcilik’de ki fırça darbelerinin verdiği rahatlığın Dışavurumda ki fırça darbelerinden ve Soyut dışavurumda ki sıçratmalardan, akıtmalardan farklı olmadığını fark eden “Samet Uyar” izlenimci ve soyut dışavurumcu etkileri aynı tuval üzerinde ortaya koymaya karar vermiştir.

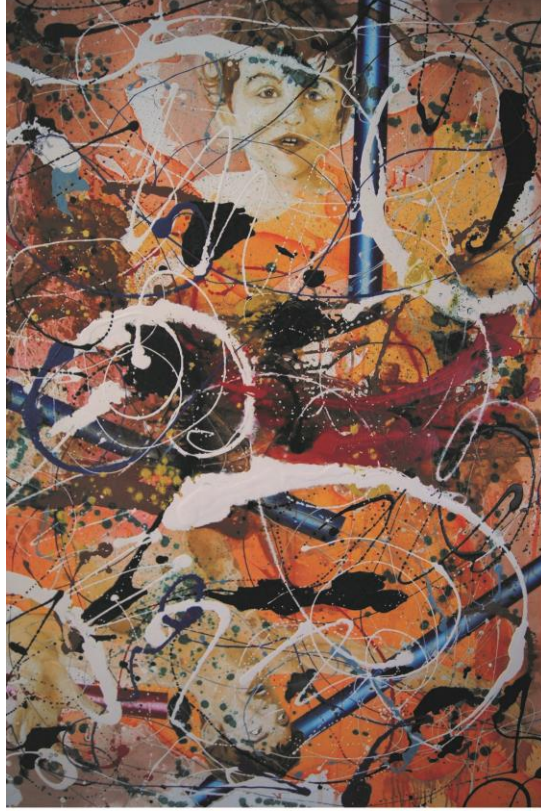


Resim 4 .8. Samet Uyar, Geride Kalan, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 80, 2012, Erzurum

Ölüm’ün konu alındığı “Geride Kalan” ölen kişinin arkasından tutulan yas’ı anlatmaktadır. Mutsuzluğunun ve karamsarlığının gerçek dünyanın neşeli, renkli ve coşkulu etkisinin gölgesinde kaldığını rengarenk sıçratma ve akıtmalarla göstermiştir. Kişinin yasının çevre tarafından önemsenmediğini düşünmektedir.

Uyar; İzlenimci etkilerle oluşturduğu figürlerin resmin diğer kısımlarıyla uyumunu renklerle sağlamış ve kopuk görünümü ortadan kaldırmıştır.

Uyar erken ölümü ve kısa yaşamı anlattığı bu eserde, göz açıp kapayıncaya kadar geçen hayatı anlatmıştır. Doğum – Ölüm arasında ki çabalamayı ve bu çabalama sırasında fark edilmeden geçen yaşamı anlatan Uyar bu resimde yaşlanma ve ölüm korkusunuda işlemiştir.



Resim 4 .9. Samet Uyar, Kısa Yaşam 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 240 x 110, 2012, Erzurum



Resim 4 .10. Samet Uyar, Kısa Yaşam 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 160 x 70, 2012, Erzurum

SONUÇ

Sanatçının ruh halini, akımların çıkış nedenlerini, sanatçıyı bu akımlara yönlendiren nedenleri ve bazı sanatçılar hakkında bilgiler vererek başlanılan bu tezde İzlenimcilik ve Soyut Dışavurumculuk hatırlatılmış ve bilinmeyen yada önemsenmeyen yönlerine değinilmiştir. Daha sonra Soyut Dışavurumcu resim ve İzlenimci resim arasında ilişkiye değinilmiş ve bu ilişki Samet UYAR'ın çalışmalarıyla sunulmaya çalışılmıştır.

Amaç estetik ilişkisinin yanı sıra; sanatçı üzerindeki etki ilişkisini ortaya koymaktır. Sanatçıyı sıkmadan, kasmadan sonuca ulaşmasını sağlayan ve hatta sonucun içinde sanatçının sıkıntılarını görebileceğimiz bu iki akım resminin önemli ortak yönlerinden birisi de özgünlüktür.

Amaç İzlenimci resimle Soyut Dışavurumcu resim arasındaki ilişkiyi kesinliğe kavuşturmak değildi. Amaç bu fikri okuyanın aklına düşürmektir.

KAYNAKÇA

- Anonim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul 1997.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008.
- Artut, K., *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Anı Yayıncılık, Ankara 2001. (19)
- Batur, E., *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Berk, N., Turani, A., *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi Cilt 2*, Tilgat Basımevi, İstanbul 1981.
- Cüceloğlu, Doğan, "Psikolojinin Tanımı", *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, 1991.
- Ersoy, A., *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 200'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998
- Farago France, *Sanat*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2006, ss.
- Germaner, S., Koçak, O., Rona, Z., Erdemci, F., *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008
- Gönenç, T., "Ferruh Başağaya Saygı", *Sanat Çevresi*, Sayı: 88, Şubat 1988.(13)
- İbşiroğlu N. ve İbşiroğlu M, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Kahraman, H.B., *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Everest Yayınları, İstanbul 2002.
- Knopf, A. A., *Knopf Publishing*, (An Amerikan Master), 2005.
- Krausse Anna-Carola , *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Geschichte der Malerei)*. Literatür Yayıncılık. Almanya 2005.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Mehmet KAVUKÇU. ders notları .2012 Erzurum
- Press, P., *Sanat Kitabı 500 Sanatçı-500 Sanat Eser*, (Çeviren: Mine Haydaroğlu). Yapı – Endüstri Merkezi, İstanbul 1994.
- Sally, Yard, *William De Kooning*, Rizzoli International Publications, New York 1997,

Stephen Farthing, (çevirmenler: Aldoğan Gizem, Çullu Firdefs Candl), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, 2012,

Stephen Little, *İzimler, Sanatı Anlamak*, YEM Yayıncılık, İstanbul.

Tansuğ S. *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

Tanyeli, William De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamda İncelenmesi, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2006.

Turani, a. *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Yener, T., *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Maleviç, Pollock ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açısından İncelenmesi*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta 2006.

Zahir Güvemli, Sanat Tarihi, Varlık Yayınları, Ekin Basımevi, İstanbul, 1960.(138)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Çallı Kuşağı](http://tr.wikipedia.org/wiki/Çallı_Kuşağı)

https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Ruhi+Arel&oq=Ruhi+Arel&gs_l=serp.3..0l3.302415.305018.0.306617.13.7.0.0.0.0.414.568.0j1j4-1.2.0....0...1c.1j2

https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&q=Namık+İsmail&oq=Namık+İsmail&gs_l=serp.3..0l4j0i22i30l6.459149.461734.0.462940.1.1.0.0.0.0.631.631.5-1

<http://www.fotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-soyut-disavurumculuk>.

Temmuz 2012, <http://www.uyurgezer.net/mark-rothko-kimdir-sanati-eserleri-hayati-tl55851.html>

3 Temmuz 201, <http://www.edebiyatsanat.com/turk-ressamlari/991-sabri-berkel.html>

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_adnan_turani.html,

2012,<http://www.sanalmuze.org/sanatci/Adnan%5ETurani.htm>, Berk, s.102.

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_adnan_coker.html,

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Samet UYAR
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Karma Sergiler -2007, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Fikret Haşimoy Atölye Sergisi” Erzurum -2008, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Lösev Sergisi” Erzurum -2008, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Seçmeli Atölyeler Ve Mezuniyet Sergisi” Erzurum -2009, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Mezuniyet Sergisi” Erzurum 08 Haziran 2010 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü “Mezuniyet Sergisi -2010, Akçaabat Belediyesi “Karma Resim Sergisi” Trabzon -2010, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Yüksek Lisans Ve Doktora Öğrencileri Karma Resim Sergisi” Erzurum -2012, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Yüksek Lisans Ve Doktora Öğrencileri Karma Resim Sergisi” Erzurum

	Haziran 2012 Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü “Yüksek Lisans Öğrencileri Resim Sergisi Mayıs 2013 Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü “Yüksek Lisans Öğrencileri Resim Sergisi” Nisan 2013 Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü “Yüksek Lisans Öğrencileri Atık Malzemeler Sergisi” Görev Aldığı Etkinlikler 2007 Atatürk Üniversitesi 50. Yıl Etkinlikleri – Görevli 2009 Atatürk Üniversitesi Lösev - Görevli 2010 – 2011 Atatürk Üniversitesi - Bahar Şenlikleri - Görevli 2010 Erzurum 1. Uluslararası Resim Sempozyumu – Görevli 2011 Atatürk Üniversitesi “Mehmet Kavukcu – Kristalleşen Sanat Nesnesi” Görevli 2012 - 2013 Atatürk Üniversitesi “Mehmet Kavukcu – Mevsimler ve Biçimler, Buza Duran Biçimler” Görevli 2014 Atatürk Üniversitesi “Mehmet Kavukcu – Buza Duran Biçimler II” Görevli
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	