

SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MALZEME KULLANIMI



Tolga TURAN

HAZİRAN, 2018

SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MALZEME KULLANIMI

Tolga TURAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
PLASTİK SANATLAR BÖLÜMÜ**

HAZİRAN, 2018

ONAY

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLLER
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans / Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Prof. Dr. Gülveli Kaya
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Yüksek Lisans / Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Prof. Dr. Gülveli Kaya
Danışman

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Gülveli Kaya (Jüri Başkanı) – Yeditepe Üni.

Prof. Dr. Gülveli Kaya (Danışman) – Yeditepe Üni.

Dr. Öğr. Üyesi Muammer Bozkurt - Yıldız Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hakan Özer - Yeditepe Üniversitesi



İNTİHAL

İNTİHAL

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

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

Tarih: 07.06.2018

Ad/Soyad: Turgu Turan

İmza: 

ÖZET

Araştırma 20.yy da, genellikle Orta Avrupa, Almanya ve Paris 'te yaşamış olan “soyut” sanatın , “soyut dışavurum”un başlangıcında rol alan ustalarla başlar.

Sadece coğrafi olarak yaşadıkları, çalıştıkları yerlerle ilgili olarak değil içinde buldukları zaman aralığı yani “Endüstri Çağı” da dikkate alınarak, üzerlerindeki etkileriyle incelenecektir.

Eserleriyle birlikte sunulacak olan 20.yy’ın, soyut sanata yön veren ustaları, soyut ifadeleriyle birlikte , “soyut” u sözlü olarak, anlatımlarına da yer verilecektir.

Soyut anlayışlarının etkileriyle yeni ve eski sanatçılar arasında “ köprü” kurarak, en tanınan eserlerine yakından bakılarak, birlikte inceleneceklerdir.

Soyut dilin ve ifadenin sadece sergilerde ve sanat alanlarında kullanılmadığını, sanatçılar tarafından ilginç bir şekilde hayatın bir parçası haline getirilme çabasını da (Bauhaus) la gözlemleyeceğiz.

.Zaman içerisinde ‘soyut’ un ve sanatçıların kendilerini başka yerlerde de (A.B.D) ifade ettiklerini göreceğiz.

Yine yer ve zamanı göz önünde bulundurarak, bazılarının vücut hareketleriyle (eylem resmi) bazılarının da daha sakin, dev renkli alanlar bırakarak ifadelerini inceleyeceğiz.

Soyut dışavurumcu resimde malzeme kullanımını araştırırken teknik ve bilgi olarak bize bilgi verirken, sanatçıların nasıl yaparlarsa yapsınlar bunu içten gelerek yaptıkları mesajını alacağız. Bunlarla birlikte sanat tarihinde yeni bir çağın başlangıcına – Soyut Dışavurumculuk- a şahitlik etmiş olacağız.

ABSTRACT

Including with the starter master artists of abstract and abstract expressionism, the research will begin with the period of those artists who lived mainly in Paris, Germany and other European countries by the beginning of 20 th century.

Surely not just about the geographic places of their living and working, but also about the time phrase which was an Industrial Age and its affections on them, will be mentioned.

Starting with the beginning of the 20th century , by giving examples about masters way of thinking and how they expressed their feelings, of “abstract”, on their works , they also tell us their understanding about the “abstract” by putting it to words.

By analyzing the influences of their abstract understanding, research will mark the “bridge” between new and old artists by getting closer look to their masterpieces.

By using the abstract language and expressions, interestingly not only in exhibitions or in the art field, artists will show us how they started to use this understanding in daily life and tried to combine in it with. (Bauhaus)

During the time, “abstract” and its artists will continue express themselves with their works in other places, like U.S.A. Again with the influences of their time and place, they expressed their feelings sometimes with gestures (action painting) and sometimes more silent by leaving giant color fields. As searching ‘the usage of material in abstract expressionism’, research gives us clues about the techniques and how they are made and also has a message that; how they done, they all have done it by the heart. Thus, we’ll be witnessed beginning of a new era in history of art – Abstract Expressionism.

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konumu seçerken isteklerimi göz önünde bulunduran, bu anlamda bana destek olan ve tez çalışma sürecim boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, değerli vaktini esirgemeyen, tez danışmanım Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Gülveli Kaya'ya teşekkür ederim. Tez izleme jürilerimde yer alan, hocalarım Prof. Ergin İnan ve Yard. Doç. Dr. Hakan Özer'e teşekkürlerimi sunarım. Süre boyunca desteklerini esirgemeyen, kıymetli hocalarım; Prof. Nilay Kan Büyükişliyen ve Prof. Zahit Büyükişliyen'e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Son olarak sevgili aileme sonsuz teşekkürler.

Tolga Turan

İstanbul, 2018

İÇİNDEKİLER

ONAY.....	i
İNTİHAL SAYFASI.....	ii
ÖZET	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
2. SOYUT NEDİR? – ‘SOYUT SANAT’ BAŞLANGICINI OLUŞTURAN DÜŞÜNCELER.....	3
3. 20. YÜZYIL BAŞLANGICINDA, SOYUT RESMİNİN OLUŞUMUNA ÖNCÜLÜK EDEN RESSAMLAR VE YAPITLARI.....	9
3.1. Cezzane	9
3.2. Seurat.....	14
3.3. Van GOGH.....	16
3.4. Gouguin- Bonnard-Rousseau-Ensor-Munch.....	20
3.4.1. Gauguin	20
3.4.2. Bonnard	23
3.4.3. Rousseau.....	24
3.4.4. Ensor.....	26
3.4.5. Munch.....	27
3.5. Matisse ve Fovizm	29
4. DIŞAVURUMCULUK- (ALMAN EKSPRESYONİZMİ) –	33
4.1. Die Brücke	34
4.1.1. Ernest Ludwig Kirchner –Sokak Sahnesi.....	36

4.1.2. Karl Schmidt -Rottluff.....	37
4.1.3- Max Beckman – Gece	39
4.2- Der Blaue Reiter – Mavi Süvari	40
4.2.1. Franz Marc – Manzaradaki At.....	42
4.2.2. Kandinsky.....	44
5. PİCASSO – AVİGNONLU KIZLAR	50
6. BAUHAUS.....	53
7. DE STIJL.....	58
7.1- Doesburg, Mondrian	58
8. SUPREMATİZM- MALEVİÇ	62
9. RESİMDE MALZEME KULLANIMI.....	66
9.1. Fresk Teknikleri	66
9.2- Bizans Mozaikleri	67
9.3- Altın ve Mozaik	68
9.4. Sentetik Kübizm.....	68
10. SOYUT İFADE ÇEŞİTLERİ, SOYUT DIŞAVURUMCULUK (SOYUT EKSPRESYONİZM) , BAZI SANATÇILAR İLE ÖRNEKLERİ VE MALZEME KULLANIMLARI	71
10.1. Jackson Pollock.....	77
10.1.1. Action Painting (Eylem Resmi).....	81
10.1.2. Geometrik Soyutlama	83
10.1.3. Op Art, Renkli Alan Boyama, Sert Köşe	84
10.1.4. Lirik Soyutlama Sanatı (Avrupa)	85
10.1.5. Taşizm (Art Informel)	87
10.2. Mark Tobey	88
10.3 Arshile Gorky.....	89
10.4 Willem De Kooning	90

10.5. Franz Klein.....	93
10.6. Sam Francis.....	94
10.7. Clyford Still.....	95
10.8- Helen Frankenthaler.....	97
10.9. Barnett Newman.....	98
10.10. Mark Rothko	101
10.11. Robert Motherwell	104
10.12. Ad Rheinhardt	106
10.13. Morris Louis.....	107
10.14. Kenneth Noland	109
10.15. Frank Stella	110
10.16. Jules Olitski.....	112
10.17. Ellsworth Kelly	113
10.18. Charles Biederman	114
11. TOLGA TURAN'IN RESİMLERİ VE SOYUT İFADE İLE İLİŞKİLERİ... 116	
SONUÇLAR.....	121
KAYNAKLAR	122

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 3.1** Cezanne, Otoportre, 1877- 80, tuval üzerine yağlıboya, 25,5x14,5 cm. Orsay Müzesi, Paris 11
- Resim 3.2** Cezanne, Chateau-Noir ve Sainte- Victoire Dağı, 1904-1906,tuval üzerine yağlıboya, 65.5 x81cm, Bridgestone Museum (Bridgestone Müzesi),Tokyo 12
- Resim 3.3** Cezanne, Soğanlı Natürmort, 1895-1900,tuval üzerine yağlıboya 63x78 cm, Orsay Müzesi, Paris..... 13
- Resim 3.4** George Seurat, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1885,tuval üzerine yağlı boya, 206 x 306 cm, The Art İnstitute Of Chicago (Chicago Sanat Enstitüsü) 15
- Resim 3.5** Van Gogh, Çalkantılı Bir Ruhun Görsel İfadesi: Buğday Tarlası Ve Kuzgunlar, 1890,tuval üzerine yağlıboya,51x101 cm. Vincent Van Gogh Müzesi. Amsterdam 17
- Resim 3.6** Van Gogh, Sarılı Kulakla Kendi Portresi, 1889,tuval üzerine yağlıboya, 51x45 cm, Mr ve Mrs. Leigh B. Block ,Şikago 18
- Resim 3.7** Van Gogh, Gece Kahvesi, 1888, tuval üstüne yağlıboya, 70 x 89 cm, Yale University Art Gallery New Haven..... 19
- Resim 3.8** Van Gogh, Yol, Yürüyenler, At Arabası Selvi, Yıldız ve Hilal, 1890, tuval üstüne yağlıboya, 91x71 cm Krölller-Müller Museum, Otterlo..... 19
- Resim 3.9** Van Gogh, 1889, Yıldızlı Gece, tuval üstüne yağlıboya, 74 x92 cm, Museum Of Modern Art New York..... 20
- Resim 3.10** Gauguin, Arearea,1892,Tuval üzerine yağlıboya,75x94cm,Orsay Müzesi, Paris..... 21
- Resim 3.11** Gauguin, Mata Mua, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 91 x 69 cm Museo Thyssen – Bornemisza Madrid..... 22
- Resim 3.12** Bonnard, Işığa Karşı Nü, 1908, Tuval üzerine yağlıboya,125x109 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Brüksel 23

Resim 3.13	Rousseu, Rüya,1910, tuval üzerine yağlıboya, 204x298,5cm The Museum Of Modern Art (Modern Sanat Müzesi) , Newyork. Nelson A. Rockefeller in bağışı.	24
Resim 3.14	Rousseu, Uyuyan Çingene, 1897, tuval üstüne yağlı boya, 130 x 180 cm, Museum Of Modern Art, New York.....	25
Resim 3.15	Amedee Ozanfant ,Gitar ve Şişeler ,1920 , Tuval üstüne yağlıboya , 80,5 x 100 cm Peggy Guggenheim Koleksiyonu , Venedik	26
Resim 3.16	Juan Gris, Gitar ve Meyve Tabakası, 1921, Tuval üstüne yağlıboya, 61 x 95 cm, Özel Koleksiyon.....	26
Resim 3.17	Ensor, Entrika, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 90 x150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers.	27
Resim 3.18	Munch, Çılgılık, 1893,Kartona yağlıboya, guaş, kazein ve pastel 91x73.5 cm Nasjonalgalleriet (Ulusal Galerisi), Oslo.....	28
Resim 3.19	Munch, Hayat Dansı 1899- 1900 Tuval üzeri yağlı boya, 125,5 x 190,5 cm, Nasjonall galeriet , Oslo.....	28
Resim 3.20	Matisse, Madam Matisse(Yeşil Şerit) 1905,tuval üzerine yağlıboya,40,5 x 32,5 cm Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag	29
Resim 3.21	Matisse, Dans, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 391 cm Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.....	30
Resim 3.22	Matisse, Yaşam Sevinci, 1905-1906, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 238 cm, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.	31
Resim 4.1	Dışavurumculuk, Rottluff, Otoportre (1914), tahta baskı 36 x 29.5 cm, Özel Koleksiyon.....	33
Resim 4.2	Brücke, Erich Heckel, Köy Gölü, 1910,tuval üzerine yağlıboya, 56,5x73,5 cm. Sprengel Müzesi, Hannover	34
Resim 4.3	Kirchner, Sokak Sahnesi, 1913,Tuval üzerine yağlıboya, 121 x 95cm, Brücke Müzesi, Berlin	36
Resim 4.4	Rottluff- Karl Schmidt, İki Kadın, 1912, Tuval üstüne yağlıboya 76 x 84 cm. Tate Koleksiyonu. Londra.....	37

Resim 4.5	Rottluff- Karl Schmidt, Kumsalda Yıkanan Dört Kadın , 1913, tuval üzerine yağlıboya,88x101 cm ,Sprengel Museum ,Hannover 38
Resim 4.6	Beckmann, Gece,1918-1919, tuval üzerine yağlıboya,133x154 cm, Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf 39
Resim 4.7	Franz Marc, Manzaradaki At, 1910, Tuval üstüne yağlıboya,85 x 112 cm Folkwang Museum, Essen 42
Resim 4.8	Franz Marc, Küçük Sarı Atlar, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 66x104 cm, Staetische Galerie im Lenbachhaus (Lenbach Konağı ndaki Şehir Galerisi)Münih. 43
Resim 4.9	Franz Marc, 1911,Karda Yatan Köpek, 62,5 x 105 cm Stadelscher Museums- Verein 43
Resim 4.10	Kandinsky, İlk Soyut Suluboya, 1913,Kağıt üstüne kurşun kalem, suluboya ve mürekkep, 50 x 65 cm. Musee National d'Art moderne 44
Resim 4.11	Kandinsky, Fabrika Bacalı Manzara, 1910,tuval üzerine yağlıboya, 44x54,5 cm. Solomon R Guggenheim Müzesi, Newyork 45
Resim 4.12	Kandinsky, Doğaçlama III, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 130 cm, Musee National d' Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa 45
Resim 4.13	Kandinsky, Kompozisyon 7, 1913,Tuval üzerine yağlı boya 195 x 300 cm, State Tretyakov Gallery, Moskova 46
Resim 4.14	Kandinsky, Kompozisyon II,1910,tahrip olmuştur , , tuval üzerine yağlı boya, ölçüleri bilinmiyor. 47
Resim 5.1	Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, (Avignon'lu Kızlar), 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 234,9 x 233,7 cm, Modern Sanat Müzesi, Newyork, Lillie P.Bliss bağışıyla alınmıştır. 50
Resim 5.2	Dogon Dans Maskesi 51
Resim 6.1	Bauhaus Okulu 53
Resim 6.2	Bauhaus, Katlanan Sandalye model no: B4 1927, Marcel Breuer, krom kaplama metal boru ve Eisengarn kumaşı, 71 x 78.5 x 63.5 cm, Museum Of Modern Art, Newyork, ABD 54

Resim 6.3	Bauhaus metal atölyesi 1923, Fotoğraf Bauhaus Okulu'nun Almanya'nın Weimar şehrindeki ilk binasında çekilmiştir.....	55
Resim 6.4	Bauhaus sergi afişi 1923, Joost Schmidt tuval üzerine yağlı boya, 76 x 47,5 cm, Bauhaus Arşivi, Berlin, Almanya	56
Resim 7.1	Doesburg, Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu, XVI, 1925, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 180 cm, Gemeentemuseum, The Hauge, Hollanda	59
Resim 7.2	Mondrian, Kompozisyon C, (Kırmızı Mavi Siyah Sarı ve Yeşil Kompozisyon) , 1920, tuval üzerine yağlıboya, 60,3 x 61 cm. The Museum Of Modern Art, New York.....	60
Resim 8.1	Maleviç, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, 1914-1915, Tuval üzerine yağlıboya,79,5 x 79,5 cm, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova	62
Resim 8.2	Maleviç, Suprematist Kompozisyon: Havadaki Uçak 1915, tuval üzerine yağlıboya,58 x 49 cm, Museum Of Modern Art, Newyork, ABD.....	65
Resim 9.1	Nebamun İçin Denetlenen Tarla, Sanatçılar Bilinmiyor, Fresk,46 x 107 cm British Museum, Londra, Birleşik Krallık	66
Resim 9.2	Giotto'nun İtalya – Assisi deki Basilica Superiore di San Francesco'da yer alan kafir Pietro'nun Kurtuluşu (1297-1300).....	67
Resim 9.3	Pantokrator İsa, Mozaik 700 x1300 cm (İsa figürü merkez yarım kubbe) Monreal Bazilikası, Sicilya, İtalya	67
Resim 9.4	Klimt, Öpüşme, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie (Avusturya Galerisi) ,Viyana.....	68
Resim 9.5	Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, Mayıs 1912, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, oval 29 x 37 cm, Paris, Picasso Müzesi	69
Resim 10.1	Jackson pollock- çalışırken	71
Resim 10.2	Amerikan Soyut Dışavurumcuları, Nina Leen, 1950, Huysuzlar, Life Dergisi, Willem de kooning (arkada solda) , Jackson Pollock (ortada soldan üçüncü) , Robert Motherwell (ortada sağdan ikinci) ,Barnett Newman(önde, ortada) ve Mark Rothko (önde,sağda).....	72

Resim 10.3	Matisse, Kırmızı Stüdyo, 1911, tual üzeri yağlıboya, 181 x 219 cm. New York Modern Sanat Müzesi , (Mrs. Simon Gugenheim Fonu).....	74
Resim 10.4	Monet, nilüferler, 1916-1926,tual üzerine yağlı boya, 197x 1211cm, Orangerie Müzesi, Paris	75
Resim 10.5	Jackson Pollock: Numara I, 1948, tual üzeri yağlıboya, 173 x 264 cm. New York Modern Sanat Müzesi.....	77
Resim 10.6	Pollock, 32 Numara, 1950, tuvale lake boya, 269 x 457,5 cm. Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf.....	78
Resim 10.7	Jackson Pollock, Mavi Direkler: Numara 11,1952, tual üzerine yağlıboya, sır, cam parçaları ve alüminyum boya,213 x 489 cm National Gallery Of Australia Canbera, Avustralya	79
Resim 10.8	Jackson Pollock, Sır Muhafızları, 1943, tual üzerine yağlıboya 123,8 x 190,5 cm San Francisco Museum Of Modern Art	80
Resim 10.9	Jackson Pollock, action painting, (eylem resmi).....	81
Resim 10.10	Jackson Pollock, No: 31, 1950, , tual üzeri yağlıboya ve vernik, 269,5 x 530,8 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD	83
Resim 10.11	Victor Vasarely, Lant II, 1966,Sunta üstüne tempera,80 x 80 cm, Ludwig Müzesi, Köln	85
Resim 10.12	Wols, Resim, 1946-47, tual üzerine yağlıboya, 80 x 80 cm, Ulusal Galeri, Berlin.....	86
Resim 10.13	Lirik Soyut, George Mathieu, tual üzerine yağlıboya, 295 x 600 cm, Musee National d'ART Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.....	86
Resim 10.14	Max Ernst, Büyük Orman, 1927,tual üzerine yağlıboya, 114 x 146 cm, Sanat Müzesi, Basel	87
Resim 10.15	Mark Tobey, Ormanın Gölge Ruhlari, 1961, Kağıt Üzerine Tempera, 48 x 63 cm, Düseldorf, Kunstsammlung, Nordrein – Westfallen	88
Resim 10.16	Arshile Gorky: Nişanlanma II. 1947. Tual üzerine yağlıboya, 129 x 96,5 cm. New York, Whitney Amerikan Sanat Müzesi.....	89
Resim 10.17	De Kooning, Kadın I, 1950-1952, tual üzerine yağlıboya 193 x 147 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD	91

- Resim 10.18** De Kooning, Kadınlar VI, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 149 cm. G.David Thompson Bağışı,Carnegie Museum Of Art (Carnegie Sanat Müzesi) ,Pittsburg 91
- Resim 10.19** De Kooning, Hafriyat, 1950, tuval üzerine yağlı ve emaye boya, 203,2 x 254,3 cm, The Art Institute Of Chicago..... 92
- Resim 10.20** Franz Klein, Köprü (yaklaşık 1955) tuval üzerine yağlı boya, 208,5 x 138,5 cm, Munson – Williams- Proctor Arts Institute, Utica, New York, ABD93
- Resim 10.21** Franz Klein , Mezar İşareti , 1955 , Tuval üzerine yağlıboya 191 x 131,5 cm .Cleveland Sanat Müzesi (bağışlayan bilinmiyor) 93
- Resim 10.22** Sam Francis, Around The Blues, 1957-62, 275,5 x 487,5 cm, tuval üzerine yağlı ve akrilik boya, Tate koleksiyonu, Londra 94
- Resim 10.23** Clyford Still, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 287 x 404 cm, Buffalo, Albright – Knox Sanat Galerisi (Seymour H. Knox un bağışı) 95
- Resim 10.24** Clyfford Still, İsimsiz 1953, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 235,9 x 174 cm, Tate Koleksiyonu, Londra..... 96
- Resim 10.25** Frankenthaler, Helen, Kanyon, 1965, tuval üstüne akrilik boya, 112 x 132 cm, Philips Koleksiyonu, Washington. 97
- Resim 10.26** Barnett Newman, Kim Korkar Kırmızı Sarı Ve Mavi'den, 1969-70,tuval üzerine yağlıboya,274 x 603 cm, Ulusal Galeri, Berlin..... 98
- Resim 10.27** Barnett Newman, Sözleşme,1949,tuval üzerine yağlıboya,122 x 152 cm. Washington, Hirshhorn Museum Ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü..... 99
- Resim 10.28** Barnett Newman, Ateşin sesi, 1967, tuval üstüne akrilik boya, 543,6 x 243,8 cm. National Gallery Of Canada, Ottawa 100
- Resim 10.29** Mark Rothko No. 8, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 204 x 173 cm. Meriden, Connecticut, Mr ve Mrs Burton Termaine Koleksiyonu 101
- Resim 10.30** Mark Rothko, isimsiz, 1968,suntaya yapıştırılmış kağıt üzerine yağlıboya, 99 x 63,5 cm, Özel Koleksiyon 102
- Resim 10.31** Rothko, Toprak ve Yeşil, 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 231,5 x 187 cm Museum Ludwig (Ludwig Müzesi) ,Köln 103

- Resim 10.32** Rothko, İsimli, Gri üstüne Siyah, 1969-1970 tuval üzerine akrilik, 204 x 175,5 cm, Salomon R. Guggenheim Museum, New York..... 104
- Resim 10.33** Robert Motherwell, İspanyol Cumhuriyetine Ağıt (1965-67) tuval üzerine yağlıboya, 208 x 351 cm Museum Of Modern Art, New York, ABD... 105
- Resim 10.34** Ad Reinhardt, Soyut Resim 1954 -1959, Tuval üzerine yağlı boya 276 x102 cm, Ludwig Müzesi, Köln..... 106
- Resim 10.35** Morris Louis, Gamma Delta, 1956-60, tuval üzerine sentetik polimer 259 x 388 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi (Mc Crory Corporation bağışı. New York)..... 108
- Resim 10.36** Kenneth Noland: Mach II 1964, tuval üzerine akrilik reçine, 249 x 528 cm, Aspen Colorado, Mr and Mrs Jhon Powers koleksiyonu..... 109
- Resim 10.37** Frank Stella, Sanbornville I,1966,Tuval üzerine alkit ve epoksit boya, 371 x 264x10 cm, Ulusal Galeri, Berlin 110
- Resim 10.38** Frank Stella, Fes, 1964, Tuval üzerine flüorişimalı alkid reçine bazlı boya, 198 x 198 cm, Albright –Knox Art Gallery, Buffalo..... 111
- Resim 10.39** Jules Olitski: Yoğun Sis, 1966, Tuval üzerine akrilik 424 x 235 cm Seattle, First National Bank Koleksiyonu..... 112
- Resim 10.40** Ellsworth Kelly: Kırmızı – Yeşil – Mavi – 1965.Tuval üzerine yağlıboya 231 x 231 cm ,Amsterdam ,Stedelijk Müzesi 113
- Resim 10.41** Charles Biederman: No, 23 Kızıl Kanat, 1968-9, Boyalı alüminyum 98 x 79 x 14 cm Minnesota, Mr and Mrs Carl R. Erickson Koleksiyonu..... 114
- Resim 11.1** Tolga Turan, İsimli, 2017, 200 x 200, tuval üzerine yağlıboya..... 116
- Resim 11.2** Tolga Turan, Figür, 2016, 200 x 212 cm, tuval üzerine yağlıboya..... 117
- Resim 11.3** Tolga Turan, İstanbul, 2017, 200 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.... 118
- Resim 11.4** Tolga Turan, Denizaltı, 2018, 84 x 139, 5 cm tuval üzerine akrilik 119
- Resim 11.5** Tolga Turan , İsimli, 2016 , 200 x 200 cm tuval üzerine akrilik boya 120

1. GİRİŞ

Soyut dışavurumcu resimde malzeme kullanımının ele alındığı bu araştırmada, konu çok kapsamlı olduğundan bölümlere ayrılarak incelenmiştir. İlk bölümde soyut sanatın oluşumunda, hem fikirleri hem malzeme kullanımlarıyla, soyut resmin oluşumunda rol oynayan ustalardan, en önceliklisi Kandinsky'nin, Worringer 'in düşüncelerinden etkilenişini Krausse şu şekilde anlatır:

“ Kandinsky tamamen soyut ilk sulu boya resmini 1910 da yaptı. Büyük boyutlu yapıtlarından her tür figüratif referans unsurunu, gönderiyi çıkarması ancak 1914 te mümkün oldu. Bu geçiş süreci sırasında tüm ilgisini öncelikli olarak, soyut görsel dili keşfetme şansını en fazla sunan manzara resmine verdi. Aynı zamanda konunun ayırt edilebilir olması mefhumuyla da uğraşıyordu. Figüratif olmayan resim anlayışına meyilliydi ama son hamleyi yapmak için sağlam bir kuramsal zemine ihtiyacı vardı. Yazdığı kuramsal metinlerle kendine sağladığı bazı olmazsa olmaz temeller, okuduğu felsefi, teozofik metinlerle özellikle Madame Blavatsky ve Rudolf Steiner'in Thoesophie (1904) adlı kitabıyla destekleniyordu. Wilhelm Worringer'in ilk baskısı 1907'de yapılan klasik eserleri Soyutlama Ve Özdeşleşim özel bir önem taşıyordu. Kandinsky, Worringer'in “sanat yapıtının doğa ile aynı mertebede, bağımsız bir organizma” olduğuna ilişkin düşüncelerinden çok etkilenmişti.” (Thompson-2014:130)

Soyut nedir? ve soyut sanatın başlangıcını oluşturan Kandinsky'nin düşünceleriyle birlikte, soyut resim hakkında diğer 20.yy başlangıcındaki soyut dışavurumu etkileyen ustalar ve tavırlarının incelendiği üçüncü bölümde ustalar ve bazı örneklerine yer verilmiştir.

Dördüncü bölüm, Almanya merkezli Dışavuruculuk tekrar ustaları ve örnekleriyle, modern resmin ilk yapıtı Avignonlu kadınlar bir diğer bölüm, soyut sanatın gündelik hayata girmesi ve ardından gelen çeşitli ekoller tekrar sanatçılar ve yapıtlarıyla incelenmiştir.

Dokuzuncu bölümde tarih boyunca malzeme çeşitliliğinden örnekler, tanınan 20.yy ustaları üzerinde etkileri (Altın ve Mozaik) , tuvale yabancı malzeme yapıştırılmaya varan örneklerle (Sentetik Kübizm), resim sanatında malzeme kullanımdaki çeşitlilik incelenmiştir.

Soyut ifade çeşitleri ve soyut dışavurumculuğa yer verilen Onuncu bölümde ise, coğrafya başka bir kıtayı işaret etmiş ve ABD ye geçilmiştir. Çevresinden ayrı düşünemeyeceğimiz sanatçı, dünyadan etkilenmiş ve bu şüphesiz iç dünyasını da etkilemiştir. Krausse o zamanları şu şekilde ifade etmiştir:

“Evrensel dil soyutlama” sıklıkla sanatta açılan yeni bir sayfa olarak değerlendirilir. 1945 ten sonra gelen sanat akımları, temelleri 20.yüzyılın ilk yarısında atılmış olduğu için her şeye sıfır noktasından başlamadılar; ama yine de savaştan sonra sanatta yeni bir sayfa açıldığını söylemek mümkündür. Sanat yeniden tanımlandı. Savaşın ardından artık elindeki fırçayla dünyayı değiştirebileceğine hiç kimsenin inancı kalmamıştı. Barnett Newman, 1941 de “Dünyanın sonunun geldiğine inandığını” anımsıyor. “Bununla beraber benim için resim sanatının da sonu gelmişti. Çünkü anlamını ve meşrutiyetini yitirmişti artık. Bundan sonra yine çiçek, insan, eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu.” (Krausse-2005:107,108)

“Sanatçılar savaşın ardından resim sanatını bir sınava soktular. Gerçek dünyayı tasvir etme işlevini tamamen ortadan kaldırıp onu makyajsız bıraktılar; bütün betimleyici özelliklerinden soyunan sanat bakalım ne söyleyecekti? Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki soyut ressamın resimlerinde yeni değerler üretmeye kafadaki ütopyalar uygun bir sanat yapmaya çalışmışlardı. İkinci Savaş’tan sonraki ressamın ise hep kendi etraflarında dönmeye başladılar; yeni bireysel ifade tarzlarıydı aradıkları. Bunun sonucunda ortaya bir dizi değişik akım ve üslup çıktı” (Krausse-2005:108).

Soyut dışavurumculuk, Taşizm, Informel, Action Painting gibi ifadelerin incelendiği bölümde, Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların yapıtlarından örnekler vererek malzeme kullanımlarına ışık tutulmuştur.

On birinci bölümde, Tolga Turan ve soyut resimle olan ilişkisi, ifadesi örneklerle incelenmiştir.

2. SOYUT NEDİR? – ‘SOYUT SANAT’ BAŞLANGICINI OLUŞTURAN DÜŞÜNCELER

“Her yapıt, teknik olarak evrenin meydana gelmesi gibi, çalgıların kaotik gürültüsünden, sonunda küreler (sferler) müziği denenen bir senfoni oluşturan felaketlerle doğar. Sanat yapıtı yaratmak dünyayı yaratmaktır.” Soyut sanat, ifade sanatı, Kandinsky ‘ye göre, işte böyle bir evren küreleri müziği, bir senfoni gibi doğar. Elbette, bu sanatın biçim dünyasından özce farklı olacaktır. Bu yeni, kendine özgü biçim verme, yeni bir kavramda somutluk kazanır. Bu kavram “soyut”tur. ‘İfade’ ve ‘soyut’ bir anlamda birbiriyle örtüşürler ve birlikte yeni bir evren tablosunu oluştururlar. 1900’lerden sonra biçim kazanmaya başlayan bu evren tablosu tüm bir çağa, giderek egemen olur. Soyutluk, tüm bir dünya görüşünü, bu arada bilme ve duyma tarzını da belirleyen bir kategori olur. Bunun için, çağın sanatı soyut olduğu gibi, bilim anlayışı ve felsefesi de soyuttur. Bu soyutluk kategorisi ile insan birdenbire somut bir dış dünya evreninden çıkar ve yeni bir evrene, soyut bir evrene girer. Kandinsky’nin deyimi ile, “bir küreler müziğinin” egemen olduğu yeni bir evrene.” (Tunalı -2008:131).

“Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni felsefi bir kavram olan ‘kendiliğinden şey’ kavramında bulur. Ancak insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak, ‘kendiliğinden şey’ duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını ‘maja nın’ bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olan şeyi (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır. Worringer ; soyut sanatı bir psikolojik etken bir içtepi ile açıklıyor. Ne var ki, bu soyutlama içtepisi ilkelerde bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. ” (Tunalı- 2008: 127).

Paul Klee “Modern Sanat Üzerine” adlı yazısında sanatı, sanatçının ifadesini, şu şeklide betimler:

“Bir mecaz bir ağaç mecazı kullanabilir miyim? Sanatçı bu çeşitlilik dünyasını inceledi ve onun içinde alçak gönüllü bir şekilde yolunu buldu. Yön duygusu akan imge ve deneyim nehrine bir düzen getirdi. Doğadaki ve yaşamdaki bu yön duygusunu, bu dallanıp yayılan dizilimi, bir ağacın köküyle karşılaştıracam. Kökten çıkan özsu sanatçıya akar, onun içinden akar, gözüne akar. Böylece sanatçı ağacın gövdesi olarak durur. Akışın gücüyle dövülen ve heyecanlanan sanatçı, vizyonunu eserinde şekillendirir. Dünyayı tam olarak görür gibi, ağacın taç kısmını nasıl zaman ve uzam içinde açılır ve yayılırsa, eseri de öyle olur. Kimse ağacın taç kısmını kökünün imgesinde büyüttüğünü kabul etmez. Yukarıyla aşağısı arasında birbirini yankılayan bir yansıma olamaz. Farklı öğelerde genişleyen farklı işlevlerin yaşamsal farklılıklar üretmesi gerektiği bellidir. Ama sanatçının bazen sanatının talep ettiği o doğadan uzaklaşmalara girmesi engellenir. Hatta beceriksizlik ve kasıtlı çarpıtma yapmakla suçlanmıştır. Yine de, kendine belirlenen yerde, ağacın gövdesi olarak dururken, derinliklerden ona gelen şeyi toplayıp aktarmaktan başka bir şey yapmaz. Ne hizmet eder ne yönetir – o aktarır. Onun konumu mütevizdir. Taçdaki güzellik de onun değildir. O sadece bir oluktur.” (Harrison-Wood-2016 397)

Picasso *“Modern resme karşılık olmak üzere doğacılıktan söz edilmektedir. Kim hayatında doğal bir sanat eseri görmüştür? Doğa ve sanat birbirinden tamamen ayrı iki şeydir ”* der (Turani -2004: 586).

Picasso, şu sözleriyle modern resme ve sanata bakış açısını dile getiriyor ; *“Ben, resim yapmak için ne kendimi üzüyor ne de denemeler yapıyorum. Eğer söyleyecek bir şeyim varsa onu, yapmaya zorunlu olduğuma inandığımdan öylece söylüyorum. Sanatın ne olduğunu söylemek gerekirse, ben bilseydim kendime saklardım. Ben aramıyorum, buluyorum.”* (Turani- 2004: 586)

Boudlaire (1821-1867) Delacroix hakkındaki denemesinde şöyle yazıyordu:

“Bir kompozisyonun renkli armonileri ve çizgi uyumları, bize doğrudan doğruya etki yaparlar ve bizim resimlenen konudan daha haberimiz olmadan, bizi dünyadan uzaklaştırmaya güçleri vardır.” (Turani-2004: 590)

Aynı şekilde modern şiirin gerçek kurucusu ve ileriye gayet iyi gören Arthur Rimbaud (1854-1891) şöyle kehanette bulunuyordu:

“Artık objeler oldukları gibi resmedilmeyecekler, dış dünyadan alınmış fakat basitleştirilmiş ve disiplin altına alınmış hatlar, renkler ve şemalar yoluyla duygular biçimlendirilecektir: Yani gerçek bir büyü.” (Turani- 2004: 590).

“1908 de sanat tarihçisi Wilhelm Worringer’in “Abstraktion und Einfühlung” adlı eserinde sanat güzelliği, doğa güzelliğinden keskin hatlarla ayırt ediliyor ve soyutlaştırma anlayışı, insanın anlama ihtiyacının karşı kutbu olarak gösteriliyordu.” (Turani-2004: 590)

“Kandinsky ilk soyut akvarelini boyadığı zaman (1910) soyut sanat eseri dünyaya geldi.” (Turani-2004:590).

“Pont- Aven’de Paul Gauguin’in himayesi altında yapılan resmin, Serusier’in, ona taklitçilikten kurtulması ve iç mantığı ile sembolik gücüne göre uygun saf renkler kullanması gerektiğini söyleyen ustasına verdiği bir cevap olduğu düşünülür. Maurice Denis’in tecrübe edilen bir duygunun tutkulu eşdeğeri olarak tanımladığı, tılsım, bir resim olarak aslında tamamen Gauguin’in yapmaya çalıştığı şeyi aşan tamamen soyut resimsel dile doğru ilerlemektedir. Yaklaşık yetmiş yıl sonra bu resimsel, leke temelli , ‘itme ve çekme ‘ yaklaşımı Amerikalı soyut ressam ve eğitimci Hans Hofmann tarafından gündeme getirilmiş ve savunulmuştur. Üstelik bunun bir resim yapma tekniği olduğu, Soyut Dışavurumculuk gelişene kadar tam anlamıyla keşfedilmemiştir.” (Thompson-2014: 56)

“Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Bunda pek çok etkenin payı vardır ve böyle bir açıklama pek çok tanımı gerektirir. Fakat Picasso ile Braque’in, özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (Figürasyon’a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Bu üsluba Çözümsel (Analitik) Kübizm denir. Bu terim bütün kaba yakıştırmalara gibi yanıltıcı olmakla birlikte, yapılan işin niteliği ve türü konusunda bize kestirme ipucu veriyor. (Bu terim, sözü edilen yapıtlarda açıkça görülmeyen bir açıklama ve akılcı araştırma yöntemini de çağırıştırır.)” (Lynton -2004: 56).

“‘Soyut’ kelimesinden korkmamalıyız. Sanatların başlıca özelliği soyut olmalarıdır. Zaten tesadüfi bağlantılar bir yana, güzellik denemesi insan vücut ve kafasının belli bir ahenge karşı takındığı tavırdan başka nedir? Sanat kaostan bir

kaçıştır. Sayılarla ifade edilen bir harektir. Ölçüyle sınırlanan kütledir. Sanat hayatın ahengini arayan bir madde kararsızlığıdır.” (Read-2014: 22).

“Ingres’in biçim değiştirmeleri (deformasyon) ; Delacroix’nın yeni renk olanaklarını göstermesi, Degas’nın “ sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir” sonucuna varması, empresyonizmin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması; Cezanne’in resminde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resimden uzaklaştırması; Gauguin’in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığa geri götürmesi; Picasso ve Braque’ın doğa biçimlerini parçalayarak analatik kübizm anlayışına varmaları ve böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçim hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi; Delonay’in ‘renk yalnız başına biçim ve objedir ve resim kendini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır’ kanısına varması ve sonuç olarak Kandinsky’nin ‘doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır ‘ inancı ile mutlak bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini kesin olarak açıklar.” (Turani-2004: 555,556).

“Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) , 1936 tarihli Kübizm Ve Soyut Sanat ‘ adlı kitabında tüm bu yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayrımın altını çizmiştir. Barr’a göre soyut sanat, biri Kazimir Maleviç ‘e diğeri Wassily Kandinsky’e dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğerinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğerini mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı ‘ Klasikçi’ ve ‘Romantik’ olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayrım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal ve geometrik kanadında Cezanne-Kubizm – Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurumcu/ geometrik olmayan kanadında Gauguin- Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir.” (Antmen-2008: 80,81).

“Leonardo, resme bakarken hayal gücünü kullanmayı daha 1500’lerde ‘Resim Sanatı Hakkında’ adlı risalesinde de ön plana çıkartmıştı: “ Bazen üzerinde bir sürü karalama olan bir duvara bakarsın. Eğer keşfedecek durumun varsa bu baktığın yerde

çeşitli manzaraları andıran şeyler görürsün. Zira zihnimiz, karmaşa ve belirsizlikler karşısında yepyeni icatlar bulabilme özelliğine sahiptir. Yeni görme tarzı işte budur.” demiştir (Krausse-2005: 109).

“Her sanatçı, içinde yaşadığı toplumsal koşullarda, bireysel yaratılışının ve aldığı kültürün etkisindedir. Bu etkiler, onun yaşam ve güzellik anlayışını biçimlendirmektedir. Sanatçıların çoğu her türlü dış baskıya kapılmadan, özgür bir ruhla çalışmak ister. Ancak bazıları toplumun isteği doğrultusunda çalışırken, bazıları da her türlü amacı bir yana bırakarak soyut sanat yapıtları üretirler. ‘Sanatın amacı yine sanattır’ ilkesi, bu tür sanatçıların en güçlü dayanağı olmuştur. Güzel sanatların her türünde, bağımsızlık ve özgünlük adına ortaya çıkmış olan soyut sanat, ilkel ve çocuksu hayalleri çeşitli sembollerle birleştirerek oluşturmaktadır. Ortaya çıkan yapıtları anlayıp, değerlendirebilmek için ne denli çaba harcanırsa harcanırsın, onları kavramak ve anlamak mümkün değildir. Bu tür yapıtlar izleyenin zekasına göre farklı değerlendirildiğinden, özgür ve bireysel zevklere hizmet etmektedir. Bu sanatın kuralı ve yöntemi olmadığı gibi zoru kolay, kolayı da zor göstermeye çalışır. Klasik güzellik anlayışı ve geleneksel teknikleri bir tarafa bırakmıştır. Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirir. Şiirde tekrarlamaları, tiyatrodaki ukalalığı, müzikte tutku çılgınlıklarını, heykelerde çarpık organlı yaratıkları, resimde de renk ve çizgi ile süslemeyi vurgulamaya çalışmaktadır. Bilim ve tekniğin getirdiği yaşam sonunda, insanlar fazla düşünmeye ve üzülme hatta dinlenmeye vakit bulamamışlardır. Yaşamda her şey çabukluk ve pratiklik kazanmıştır. Sanatçılar da bu durum karşısında ancak estetik kültür almış olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte kendileri için yarar bularak soyut sanatı yaratmışlardır.” (Ersoy- 2016: 112).

“Soyut sanatın doğuşunda, Cezanne’ın “ doğayı silindir, küp ve konilere göre al” sözünün yanında, bize göre, en önemli bir diğer düşünce, Kandinsky’nin kişisel gözleminden doğan bir düşüncedir. Bu gözlemi Kandinsky şöyle dile getirir : ‘ Henüz başlayan bir gürub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum; Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı olan tablo idi. Ertesi

gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, ama, bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim ve şimdi artık gurubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum; obje resimlerime zararlı olmaktadır.’ Objenin nesnel biçiminin resme zararlı olması düşüncesi, diyebiliriz ki, soyut sanat için bir genel kural değeri taşır. Bu, Kandinsky ‘ye göre, yalnız günümüz sanatı değil, gelecek sanatlar için de geçerlidir. ‘İnsan’ diyor Kandinsky, çevresinden vazgeçemez, ama, o, objeden nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü günümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur.” (Tunalı – 2008: 128,129)



3. 20. YÜZYIL BAŞLANGICINDA, SOYUT RESMİMİN OLUŞUMUNA ÖNCÜLÜK EDEN RESSAMLAR VE YAPITLARI

“20.yy sanatında, özellikle de yüzyılın ikinci yarısındaki ‘ Soyut Dışavurumculuk’ akımı için izleyicinin resme anlam kazandırmak üzere girdiği işbirliği, resimle izleyicisi arasındaki o sessiz iletişim gitgide daha önemli hale gelecekti. Ancak resmin uyandırdığı çağrışımlar ve duygular, akla getirdiği düşünceler ve onunla girilen yaratıcı iletişim ortamı bir resmi uykusundan uyandırabilir ve onu özel bir şey, yani sanat haline getirebilirdi. Yüzyılın başındaki çeşitli yaşam tarzları birbirinden ne kadar farklıysa, sanattaki yansımaları da o derece değişik olmuştur. Yeni gerçekliği ifade etmeye çalışan sanatçılar birbirinden çok farklı yöntemlere başvurdular, üsluplar geliştirdiler. Bu farklı eğilimler kısmen birbirine paralel gitmiştir. O nedenle 20. Yüzyıldan itibaren sanatta eskisi gibi birbiri ardına inci gibi dizilmiş, birbirinden etkilenen ve selefinin içinden doğan akımlara rastlayamayız. Alman Dışavurumcu akımına paralel olarak Fransa’da yepyeni bir resim diliyle ortaya çıkan bir sanatçı ortalığı ayağa kaldırıyor. Bu ressam, yarıda kesilmiş izlenimi veren kaba imajlarla bir grup genç, çıplak genç kıızı betimlemiştir: ‘Les Demoiselles d’Avignon’ (Avignon’lu Kızlar) ressamın adı Pablo Picasso idi. Resim 1907 ‘de parçalarına ayrılmış üslubuyla ve betimlediği kadınların maskeleri andıran suratlarıyla, avangard sanat çevrelerinde dahi skandal yaratmıştı. Büyük formatlı resimde biçimler ilk kez parçalanmış, adeta değişik dilimlere ayrılmıştı. Picasso bu üslubu ilerleyen yıllarda arkadaşı George Braque ile beraber yeni bir düzeye taşıyacak ve adını kübizm koyacaktı.” (Krausse-2005: 90).

3.1. Cezanne

Cezanne yaratıcılık ile ilgili fikrini soranlara şöyle derdi:

“Sanat işçiliğinin dayandığı üç esas vardır; tereddüt, dürüstlük ve itaat. Fikirler karşısında tereddüt, nefse karşı dürüstlük ve çevredeki eşyaya itaat.” (Altuna-2013: 228).

Ünlü Alman Şair’i Maria Rilke; “Birbiriyle tartışan, hatta kavga eden bir sürü renk. Ama her birinin ruhu ayrı ayrı incelenince, aslında çok iyi anlaşlıkları görülür. İşte bu birbiriyle olan bağları, gerçek resim dediğimiz şeyi meydana getirmektedir.” (Altuna-2013:232).

“ Cezanne, Emile Bernard’a yazmış olduğu bugün sanat tarihinde önemli bir vesika teşkil eden, 15 Nisan 1904 tarihli mektubunda şöyle demektedir: Tabiatı bir küre, bir koni, bir silindir olarak kabul etmeli ve bunların topunu birden öyle bir perspektife sokmalı ki, her şeklin her yüzü belirli bir noktada birleşsin. ’ İşte bu kübizmin ana formülü idi.” (Altuna -2013:234).

Cezanne ile ilgili Marcel Brion , “Cezanne” adlı kitabında:

“Fovlardan sonra kübistler; teknik ve estetik ilkelere yenilik getirmek amacıyla, büyük bir özgürlük içinde, çeşitli nedenler bulmuşlardır. En sonunda kendilerine doğa ile daha geleneksel bir ilişki yaratmak için bu öncü hareketlerden uzak duran ressamlar dahi, empresyonizm den değil de Cezanne’dan esinlenmeyi yeğlediklerini söyleyeceklerdir. Cezanne’ın sanatına, perspektif resimden çok renkle gerçekleştirilmiş yeni bir uzay kavramı; klasik bir kavram denecek kompozisyona bir dönüş; empresyonizmin ansızın olarak ele aldığı peyzajda bir durağanlık araştırması; özellikle portrelerde olmak üzere plastik değerlere verilen kesin bir öncülük de duygusal öğelerin dışarı atılması ile ilgili öneriler keşfedeceklerdir.” (Brion 1980:82).

“Şeklin tuale aktarılmasında Cezanne; bir portresinin çizimi sırasında sanatçının, annesine yönelttiği sözlerden daha iyi hiçbir şey özetleyemez. Resim sorunlarından başka hiçbir şeyle ilgilenmek istemediğini göstererek annesine şöyle demiştir: “ Senin, bir elma gibi poz vermeni istiyorum.” (Brion- 1980:82,83).

“Böylece yarım yüzyıl boyunca Cezanne’ın anlaşılamayan hatta küçümsenen sanatı, en cüretkâr ve başkaldırıcı girişimlere neden ve örnek oluşturacaktır. Maddesel gerçeğin, resimsel gerçeğe dönüştürülmesi için gönüllü kurallara dayanmak gerekliliğini anlatarak, çağdaş sanatı tüm akademik baskılardan kurtaracaktır.”(Brion, 1980:83).

Adnan Turani ise, Dünya Sanat Tarihi adlı kitabında, Cezanne’ın çalışmalarını, resmin yüzeyini değerlendirmesi ve fırça darbeleri konusundaki açıklamalarını şu şekilde dile getirir:

“1885-1895 arası onun en olgun dönemi olur. Geometrik kuruluş, koni, silindir, küre gibi geometrik biçimlere dönüştürme fikri bir parça daha gelişmiştir. Bütün biçimler açıktır. “Komodin (Münih)”, “Mavi Vazo (Louvre) “, “Le Mardi- Gras (Moskova), “Gustave Geffroy’un Portresi” ile “ Kırmızı Yelekli Çocuk”, “ Banyo Yapan Erkekler”,

“ Banyo Yapan Kadınlar”, O’nun “modulation cadencee” adını verdiği bir yüzeyin anlatımındaki sıcak- soğuk renk sıralamasını bütün açıklığı ile gösterirler. Marsilya Körfezi ve Saint Victoire Dağı ‘nı gösteren eserleri hep bu devrede yaptığı 250 eserin içinde yer alır.Eserlerinin yapımında yeni prensipler bulur .Ve problemini çözmek için ortaya koyduğu prensiplerin yarının resminin yapılmasında önemli esaslar olacağına inanır.” (Turani -2004: 547).



Resim 3.1 Cezanne, Otoportre, 1877- 80, tuval üzerine yağlıboya, 25,5x14,5 cm. Orsay Müzesi, Paris

Şair Reiner Maria Rilke O’nun için : “O limon ve elmalarında krom sarıları, yanan lak renklerinin bağırıcılığını dizginlemesini iyi biliyor.” diyordu. Natürmortlarında kullandığı örtüler beyaz renkli olmasına rağmen, beyaz etkisi çeşitli sıcak ve soğuk renklerden oluşturulmuştur. Renkleri müzikal bir arpej gibi sıralar o. Bütün bu disiplin ve yeni görüşlerine rağmen, eserleri Salon’dan sürekli red edilir.” (Turani, 2004: 547).

Cezanne: “Doğa yüzeyde değildir. Tersine derinliktedir. Renkler, bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir. renkler, dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar.” İşte sanatın aradığı da, bu derindeki varlık olacaktır. Sanatın izlediği yol, bu derinliğe götüren yol olur. P. Mondrian’a göre, yine bunu çağımızda ilk kavrayan sanat adamı Cezanne olmuştur. “Cezanne’a göre” diyor P. Mondrian, resim git gide doğanın dış görünümünden kurtulur... Fütürizm, kübizm ve pürizm başka bir biçim vermeye varırlar. Ne türden olursa olsun, nesne biçimini kullanana, biçim verme salt ilgileri ifade

etmeyecektir. Bu nedenden yeni biçim verme her bir nesne formundan kendini kurtarmıştır. Nesne biçimlerinin egemenliğinden böylece kendini kurtaran insan, evrenin yüzeysel görünüşlerinden çıkıp, derinliğe, varlıkta derinliğe uzanmak isteyecektir. Bu içinde bulunduğumuz çağın, çağdaş modernizmin özünde olan bir istemdir. “Modernlerin resmetmek istediği şey , sanatta ‘tinsel olan’ dır , nesnelere iç yüzüdür.” Nesnelere bu içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir, bu anlamda da mutlak ve değişmez olan şey varlığın özüdür. Ama, bu öz, varlığın yüzünde değil tersine varlığın derinliğinde bulunur ve bu, varlığın iç yüzünü oluşturur.” (Tunalı-2008: 146).



Resim 3.2 Cezanne, Chateau-Noir ve Sainte- Victoire Dağı, 1904-1906,tuval üzerine yağlıboya, 65.5 x81cm, Bridgestone Museum (Bridgestone Müzesi),Tokyo

Cezanne; “Doğa öğelerinin, resim yüzeyinin düzeni için bir araç olduğunu söyler ve doğayı, sanatçının bir lügat gibi müracaat edeceği kitap olarak görür. Doğa unsurlarını, resmin yüzey düzeni için değiştirir. Fırça darbelerini yukardan aşağı ve yatay olarak sürer. Peyzajlarında ya da natürmortlarında uzaktaki bir dağ ile yakındaki bir ağacın renk şiddetleri arasında değişiklik yapmaz. Yukarıdan aşağı, sağdan sola renkler, bir hacim etrafında toplanmaz. Hacimlerin mantıklı sıralaması eserlerinde yoktur artık. Hacimler parça parça ve yan yana tek tek çıkıntılı yüzeyler halindedir. Natürmortları da ilginçleşir. Bilimsel perspektif, eserlerinde tamamen kaybolmuş haldedir. Rönesans’ın getirdiği perspektif esasen böylece tarihe karışmıştır. Ayrıca ilk kez siyah- beyaz değerlerle yapılmış olan hacim yerine, renklerin frekanslarına, ahenkli geçiş (modulation cadence) e dayanan bir hacim ilk kez tarihte yeni bir aşamada

görülür. Eserlerinde nesnelere yapısal düzeni söz konusu olunca, nesnelere görüntü izlenimine dayanan eserlerin anlayışı, yerini Cezanne'ın bir çeşit soyutlamasına bırakır.” (Turani -2004: 547,548)

“1904'te Salon d'automne da, O'nun şerefine büyük bir salon ayrılır. “Sur Le Motif” (motif üzerine) çalışan Cezanne empresyonist akımı durdurmuş, yeni bir dünya görüşü getirmişti. Artık son yıllardır bunlar. Kübizm'in temelini atmış, Picasso ve Braque'a yeni modern dünyanın biçimleme prensiplerini veren fikirlerini açıklamıştır. Emil Zola'nın rate (yeteneksiz, başarısız) dediği Cezanne çağa damgasını vurmuştur. “Resim yaparak öleceğime yemin ettim” diyordu. Ve öyle oldu.” (Turani, 2004: 548).

“O'nun resimlerdeki hayat, resmedilen nesnelere değil, düzenin renklerle olan ilişkilerindedir. O, çağımızı kuran, fikir dokusunun ilk yaratıcısı olarak kabul edilmiştir” (Turani, 2004:548).



Resim 3.3 Cezanne, Soğanlı Natürmort, 1895-1900, tuval üzerine yağlıboya 63x78 cm, Orsay Müzesi, Paris

Jhon Thompson'un 'Modern Resim Nasıl Okunur' 'modern ustaları anlamak' adlı kitabında Cezanne'ın çizim tekniğini 'natürmort'undan örnekle anlatır:

“Mekandaki Nesnelere Fark etmek: Cezanne'ın natürmortlarının temel odağı, nesnelere kenarlarını ve sınırlarını birbirleriyle ilişkilendirmektedir. Nesnelere arasındaki geçiş alanlarına pek önem verilmemiş gibi görünmektedir. Tual yahut kâğıt, sıklıkla boyanmamış halde bırakılır. Yağlı boya resimlerde bu durum oldukça farklı iki

çizim yönetimiyle kendini gösterir. Birincisinde çizgiler, şekillerini ve boyutlarını tanımlayacak ve aynı zamanda nesnelere için yer alacak şekilde nesnelere kenarlarından dolaşır ve kenarları yuvarlaklaştırır. Dümdüz boyutsuz bir dünyada bile resmi yapılan nesnenin bir yerde durması gerekir. İşte Cezanne'ın resimlerinde bu " bir yer " , yassı bir rölyefe (shallow relief) benzeme özelliği taşır ki bu noktada sahneye ikinci çizim tekniği girer. Bu teknik, nesnelere merkezine doğru yahut merkezinden çıkan küçük ve diyagonal biçimde düzenlenmiş –daha çok keski izlerini andıran –fırça darbelerini içerir." (Thompson, 2014:71).

Mektuplarından Kesitler:

"Büyük ustaların doğa betimlemelerini aceleyle yaptıklarına inanıyorum, çünkü hiçbiri doğanın getirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşıyor." (Emile Zola'ya, 1886) (Antmen -2008:28).

"Çalışmalıyım çünkü her şey, başta da sanat, fikirlerle gelişir, doğayla ilişki halinde gerçekliğe kavuşur .(...) Couture öğrencilerine, 'Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre'a gidin ' dermiş. Oysa orda dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız." (Charles Camoin'e,1903) (Antmen-2008:28).

3.2. Seurat

Lionel Richard'ın hazırladığı "Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi" adlı kitabında "puantilist" Seurat'nın getirdiği yenilikçi tekniği şu şekilde anlatmıştır:

"George Seurat (1859-1891) Empresyonizmin ışığı yalnız içgüdülere dayanarak çözümlemesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir akli vardı. Empresyonizmi ileriye götürmek için, rengi nesnenin boyundurluğundan kurtaran bir yöntem uyguladı : "renkli bir ışık resmi" elde etmek için ışık tayfinin katışıksız renklerini kullandı. Bilimsel renk kuramları ve ışık çözümlemeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karşıtlıklarını incelemesi onu şaşırtıcı bir sonuca götürdü. Renkler artık palet üstünde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu. Bu nedenle ışık tayfinin katışıksız renkleri tuval üstünde yan yana minik noktalar biçiminde konduruluyordu. Bu noktalar, resimden yeterince uzakta olan izleyicinin gözünde birbirine kaynıyordu." (Richard, 2005:23,24).

“Resim artık doğanın yenilenmesi değildir, çizgi ritim ve renk karşıtlığından doğup gelişerek kendi başına ayrı bir bütün oluşturan varlıktır. Sanatçı özgür bir değerlendirmeden geçtikten sonra, resmin özelliğini saptar. Ressam kendisini saran yoğun duyguları, renk ve çizgiye dönüştürerek, bir ozan bir yaratıcı olur”. (Signac) (Richard-2005: 24).

Jon Thompson “Modern Resim Nasıl Okunur” adlı kitabında, puantilizmi, tonun renge çevrilmesini şu şekilde açıklar:



Resim 3.4 George Seurat, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1885,tuval üzerine yağlı boya, 206 x 306 cm, The Art İnstitute Of Chicago (Chicago Sanat Enstitüsü)

“Goethe, ne kadar açık olursa olsun her rengin gri ton değeri olduğunu söylediğinde ton ve renk arasındaki bağlantıyı ilk kez ortaya koyan kişi olmuştu. Çok geçmeden bu tespit, J.M.W. Turner tarafından – biraz da komik bir şekilde – her rengin, ‘hatta sarının bile siyaha çaldığı’ şeklinde yorumlandı. Fakat Goethe’nin öngörüsüne sistematik bir açıklama getirme işi Chevreul ve Rood gibi 19.yy renk bilimi kuramcılarına kaldı. Chevreul, bugün ‘renk çarkı’ dediğimiz, birincil ve ikincil (ara ve ana) renklerin – sarı, turuncu, kırmızı, mor, mavi ve yeşil –sıralandığı bir çember hazırladı. Çemberin en üst kısmına bir sarı, en alt kısmına mor yerleştirildiğinde çemberin her iki yönünde

hareket etmesi halinde açıktan koyuya doğru bir hareket gerçekleştiğini ortaya koyan ilk kişi Chevreul oldu. ‘ Doğal ton sıralaması ’ adını verdiği bu grafik, basit bir şekilde, saf sarının saf yeşilden yahut saf turuncunun, buna bağlı olarak, saf maviden veya saf kırmızıdan daha açık, saf morun daha doğal en koyu renk olduğu anlamına geliyordu. Rood , ‘doğal ton sıralamasının’ prensipte doğru olduğunu ancak Chevreul’un renk bölümlerini kullanma şeklinin sarıdan mora- açıktan koyuya doğru hareketinin aslında kademeli bir ‘kromatik’ geçiş olduğu gerçeğini perdelediği konusunu tartışmaya açarak bu kuramın kapsamını biraz daha genişletti. Chevreul’un kuramı , ‘doğal ton sırası’nın ters yöne çevrilmesine neden olan renk uyumsuzluğu kuramıyla karmaşıklaşsa da Seurat’nın Puantilizminin merkezinde yer alan genel kuram buydu. Daha kapsamlı anlatmak gerekirse, Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü’ndeki daha koyu alanlarda yer alan renk ‘noktaları’, ‘renk çemberinin’ yeşil, mavi, mor, kırmızı yarısına doğru, aydınlık alandakiler ise kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, yarısına doğru kaymaktadır. (Thompson, 2014:52,53).

“Uyum; hem baskın renge göre hem de belirli bir ışığın etkisi altında neşeli, sakin veya hüzünlü kombinasyonlar oluşturulacak şekilde düzenlenen benzer ve zıt tonlar, renkler, çizgiler arasında gerçekleşen bir örtüşmedir.” George Seurat (Thompson, 2014: 53).

3.3. Van GOGH

“Artık hayata karşı fazla mukavemet edemeyeceğini anlamıştı. Karga vurmak bahanesiyle yanına bir tabanca alarak iki gün sonra aynı tarlaya gitti. Tabanca ile kargalara değil, kendi kalbine nişan aldı ama kurşunlar hedefi bulamayıp ciğerini deldi. Kanlar içinde sürüne sürüne evine döndü. Felaketi haber alan Dr. Gachet’in oğlu hemen yanına koştu. Van Gogh geceyi sükûnet içinde sevdiği piposunu içerek geçirdi. Bu durumda bile kendine daha fazla yük olmamak için Theo’nun adresini vermek istemedi. Kötü haber yine de Paris’e ulaştı. Deli gibi Auvers’e gelen kardeşinin gözyaşları arasında, 29 Temmuz 1890’da günü can verdi. Ölürken son sözü şu oldu: Istrap hiç dinmeyecek.” (Altuna, 2013: 257).

“Paul Cezanne ve Vincent Van Gogh birbirinden çok farklı da olsalar, eserlerinde bağımsız resim sanatının sınırlarını zorlamışlardır. Cezanne dünyayı analitik bir

yöntemle parçalara ayırırken, Vincent Van Gogh resim sanatını “yakıcı duyguların ifadesi” olarak nitelemiştir.” (Krausse, 2005:80).



Resim 3.5 Van Gogh, Çalkantılı Bir Ruhun Görsel İfadesi: Buğday Tarlası Ve Kuzgunlar, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 51x101 cm. Vincent Van Gogh Müzesi. Amsterdam

“ Van Gogh, doğanın aldatıcı görünüşünü taklit etmek ya da entelektüel sosyeteye hoş görünmek için değil, aksine kendi zekâ ve duygusuna uygun ikinci bir dünya yaratmak için çalıştı. Sanatta hürriyetin neleri yaratacağını görmek isteyenlerin, Van Gogh’un kişiliğine özgü olan ve beş yıl gibi kısa bir zamanda ortaya koyduğu eserini görmeleri yeter. Van Gogh resimlerinde rengi yoğunlaştırarak kullanmış ve renge insan içinin duygusal kuvvetini vermiştir. O’nun resimlerinde objeyi çizen ve biçimlendiren, ritimleri düzenleyen, oran ve derinliği belirleyen renktir. Renklerin sembol olma gücü, ruha olduğu kadar göze de hitap eder.” (Turani 2004: 563).

“Van Gogh’un kişiliğinin yoğunluğu , ‘otoportre’ adlı resminde açıkça görülebilir. Sanatçı on yıl içinde kırk üç otoportre yapar. Kız kardeşine yazdığı mektupta “Bir fotoğrafçının elde ettiğinden daha derin bir benzerlik arayışındayım” demiştir. 1889 yılında yaptığı bir portresinde, ressama özgü helezonik ve kalın impasto fırça dabeleri bulunur ve böylelikle kendi sabit, donuk bakışını vurgular. Tuvale hâkim mavi ve yeşil renkler, sanatçının kızıl saçı ve sakalıyla zıtlık oluşturur.” (Farthing, 2014:330).



Resim 3.6 Van Gogh, Sarılı Kulakla Kendi Portresi, 1889,tuvale yağlıboya, 51x45 cm, Mr ve Mrs. Leigh B. Block ,Şikago

“Van Gogh, Kesik Kulaklı Adam; Bu resimde bizi Van Gogh’un iç dünyasına götüren ne yüzün ifadesi ne de kendi eliyle kesilmiş kulağıdır. Şüphesiz onlarda ruhunda olan bitenleri haber veriyorlar; fakat Van Gogh’un bir ressam olarak yaşadığı ipuçlarını daha çok üslubunda, çizgileri kullanımında ve renkleri kendine göre seçip yoğurduğunda buluyoruz. Yukarıda sözüne ettiğimiz ikilik, şöyle bir resim sorusunun işareti sayılabilir; Ressam, gördüğünü mü yapacak düşündüğünü mü? Tabiatın hazır renkleri ve biçimleri mi, yoksa zihnimizin yarattığı ya da seçtiği renkler ve biçimler mi esas olacak? Dışımızdaki uyum mu ağır basacak, içimizdeki mi? Bir yol resmi ışık-gölgeye, derinliğe, hacme götürüyor, bir yol tabiatla olmayan çizgilere yüzeye götürüyor. Empresyonistler gibi mi çalışmalı, Japon estampçuları, minyatürcüler gibi mi? Hangi yoldan ressam kendini bütünlüğü ve iç derinliğiyle anlatabilir.” (Eyüboğlu & İpşiroğlu, 2013:144,146).

“ Van Gogh renkleri anti natüralist ve anti – realist olarak kullanıyor ve bu biçimde renklerin telkin kuvvetini arttırıyor. Armoniler ciddi göze batıcı, hatta bazen insana acı vericidir. “Ben kırmızı ve yeşille insana dehşet veren insani ihtirasları tasvir etmek istedim”. Diyordu. Fakat O hiçbir zaman biçimden vazgeçmedi. Desenleri de boya resimleri kadar kuvvetli, özlü, yırtıcıdır. Onun resimleri bazılarının iddia ettikleri gibi bir ruh hastasının çalışmaları değildir. O zamanının, insan içine seslenmeyen, yüzeysel, sahte sanat eserlerine cephe alan bir sanatçısıdır. Van Gogh doğrudan hiçbir sanat

geleneğini miras edinmemiş, fakat bütün modern sanatı etkisi altında bırakmıştır.”
(Turani, 2004:563).

“Bu sabahçı kahvesinin insanın kendini rahatlıkla harap edebildiği, suç işlemeye yatkınlaştığı bir yer olduğunu göstermeye çalıştım. Kırmızı ile yeşili kullanarak dehşet verici insani arzuları ifade etmeyi denedim.” Van Gogh. (Thompson, 2014:59).



Resim 3.7 Van Gogh, Gece Kahvesi, 1888, tuval üstüne yağlıboya, 70 x 89 cm, Yale University Art Gallery New Haven



Resim 3.8 Van Gogh, Yol, Yürüyenler, At Arabası Selvi, Yıldız ve Hilal, 1890, tuval üstüne yağlıboya, 91x71 cm Kröller-Müller Museum, Otterlo

“... Bir yıldızla selvi daha var ; son bir denemeydi bu – gece gökyüzü ,parıltısız bir ay ,üstüne yansıyan yerin yoğun gölgesinden zar zor kurtulmuş , ince bir hilal ,aşırı denilebilecek kadar parlak bir yıldız,...pencere sarı ışıkla aydınlanmış eski bir han ve çok uzun bir selvi ,çok düz ,çok kasvetli .Yol üstünde beyaz bir atın koşulu olduğu sarı bir araba ve geç kalmış iki adam. Çok romantik ...” Vincent Van Gogh’un Gauguin’e yazdığı bir mektuptan. (Thompson, 2014: 62).



Resim 3.9 Van Gogh, 1889, Yıldızlı Gece, tuval üstüne yağlıboya, 74 x92 cm, Museum Of Modern Art New York

Kardeşi Theo’ya ,(1888):

“Ah kardeşim bazen ne istediğimi ne kadar iyi biliyorum. Hayatımdan ve resmimden Tanrı eksik olabilir ama hastalığıma rağmen onsuz olamayacağım, beni ele geçirmiş bir şey var ki o da hayatımın kendisi – yaratma gücü. Ve eğer fiziksel gücüyle akli karışık bir insan çocuk yerine düşünce üretmeyi seçmişse bu dünyada, o da insanlığın bir parçası sayılır. Resimlerimle teselli edici şeyler ifade etmek istiyorum, resimlerin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuluyorum. Eskiden halelerle simgelenen sonsuzluğu taşıyan erkekler ve kadınlar resmedebilmek ve bunu renklerimizden parlaklığından ve titreşiminden nakletmek istiyorum .” (Antmen, 2008:30).

3.4. Gouguin- Bonnard-Rousseau-Ensor-Munch

3.4.1. Gauguin

“Gauguin kariyerinin ikinci yarısını Tahiti de geçirmeden önce Karayipler’deki Martinik adasına gider. 1887 de beş ay boyunca burada kalır ve “Tropik Manzara,

Martinik “ile adanın egzotik bitki örtüsü ve manzaralarından etkilendiği birkaç resim daha yapar. Martinik resimleri, sanatçının düz ve daha sıcak renklere yaklaşmasını sağlar ve tekniği, koyu ve kalın çizgilerin parlak renkleri çevrelediği bir resim üslubu olan cloissonnism’e doğru kayar.” (Farthing, 2014:329,330).



Resim 3.10 Gauguin, Arearea,1892,Tuval üzerine yağlıboya,75x94cm,Orsay Müzesi, Paris

“Gauguin, Paris’in metropol hayatını ve dönemin uygarlık anlayışını eleştirip şehirden kaçır. Pont – Avon adlı küçük bir köye yerleşen sanatçı Bretagne’nin o devirde hiç gelişmemiş olan bu taşra yöresinde aradığı saflığı, bozulmamışlığı ve naifliği bulur. Ve kendisini dışavurumcuların atası yapacak olan resim üslubunu geliştirir. Gauguin nesnelere göze göründükleri gibi betimlemeye uğraşmamıştır. O’nun anlayışına göre duygu dünyası, zihinsel ve iç gerçekler her zaman ön planda olmalıydı. “Önce duygu ve ruhsal kavrayış gelir, sonra akılla anlama” derdi. Resimlerini dış gerçeğin salt birer kopyası olarak tasarlamadığından ne renkleri gerçeğe uygun kullanmaya çalışmıştır, ne de mekânda derinlik yaratmak için perspektif kurallarına dikkat etmiştir. Gauguin biçimleri basite indirgemiş, derinlik veren gölgelerden kaçınmış ve motiflerin detaylarına fazla girmemiştir. Renkli yüzeyler yaratır, bunların sınırlarını kalın konturlarla iyice belirginleştirdi. Perspektif derinlikle betimlenmiş üç boyutlu resimler yerine iki boyutlu, yüzeysel karakteri ağır basan, arka planın pek umursamadığı resimler yapmıştır. Gauguin’in kompozisyonlarında vurguladığı ana prensip resmin kendi içindeki ritmidir; görüntü bir bütün olarak uyumlu ve doğru bir izlenim yaratmalıdır. Gauguin’de bedensellik ve soyutluk, algılanan dünya ve sanatın hayal dünyası bir senteze ulaşır.

Resimleri her ne kadar dış dünyadan etkilense de, resmin kendine özgü içsel yasalarına tabiydiler. Gauguin resim sanatını salt betimleme güdüsünün çok ötesine taşıyarak Modernizm'in öncülerinden biri olmuştur.” (Krausse, 2005:80,81).



Resim 3.11 Gauguin, Mata Mua, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 91 x 69 cm Museo Thyssen – Bornemisza Madrid.

“Deniz kıyısını sınırlayan yolu aşım, dağların içlerinde yükselen oldukça uzak ağaçlık alanların derinliklerine doğru ilerledim. Küçük bir vadiye vardım. Buradaki yerliler eski çağlardaki gibi yaşamak istiyorlardı.” Paul Gauguin (Thompson, 2014:67).

“Gauguin, ömrü boyunca tabiat karşısında sehpa kurmamış, bütün resimlerini imgeleminden yapmıştır. Ona göre bir sanatçı, ancak kendi kendine yeni bir dünya yaratabilen insandı. Böylece, Verlaine ve arkadaşları gibi, sembolist görüşü açıklamış oluyordu. Aslında Gauguin yorum yönünden sembolist, yapı bakımından dışavurumcu, renkçi olarak da izlenimciydi.” (Altuna, 2013:260).

“ Renk: Bilgi mi yoksa sezgi mi?: Arkadaşı Vincent Van Gogh gibi Gauguin de 1880'lerin sonunda puantilist tekniği özümsemeye çalışıp kendini renk kuramını öğrenmeye adadı. Fakat tahmin edildiği gibi bu girişimi, sezgiyi bilime tercih etmekle ve optik gerçekten önce sembolik güce yönelmekle son buldu. Gauguin, sonunda, rengin salt temsiliyete dayalı bağını koparmayı başardı ve bu bağlamda muhtemelen on dokuzuncu

yüzyılın en etkileyici ressamlarından biri oldu. Gauguin, geleceğe giden yolu diğer resamlara nazaran daha fazla işaret ediyordu.” (Thompson, 2014:67).

3.4.2. Bonnard

“Piere Bonnard ‘ın eserleri güçlü etkisini, resmin bütün bir yüzeyini parlak bir örtü gibi örten renk cümbüşünden alır. Amacı kendi değimiyle ‘ hayatı resmetmek değil, resimlerine canlılık vermektir. İlk bakışta tam olarak neyi betimlediği anlaşılmayan, ancak bir süre seyrettikten sonra farkına varılan ve Doğu’nun Şark halılarından alınmış gibi duran desenleri rengin kendi değerini ön plana çıkartarak Dışavurumcu ve soyut resme gönderme yapar. Bonnard’da hayatı boyunca nesnelere motif olarak kullanmış bir ressamı olarak kalmıştır. Resimlerin nesneye bağlı kalmayan soyut havası onu 19. ve 20. yüzyıl resim akımlarının tam ortasına yerleştirerek ikisi arasındaki bir bağlantı halkası haline getirir.” (Krausse, 2005:81).



Resim 3.12 Bonnard, Işığa Karşı Nü, 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 125x109 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Brüksel

3.4.3. Rousseau



Resim 3.13 Rousseau, Rüya,1910, tuval üzerine yağlıboya, 204x298,5cm The Museum Of Modern Art (Modern Sanat Müzesi) , Newyork. Nelson A. Rockefeller in bağışı.

“Naif resmin en önde gelen temsilcisidir. Ürkütücü ve tehditkar görünen vahşi orman manzaraları seyirci üzerinde tüm naiflikleriyle büyümlü bir etki yapar. Gerçi resimlerini daha barışçı bir dünyaya duyulan özlem şeklinde okumak da mümkündür; ancak günümüzün ‘naif’ resminin o cici dünya ve insan imajlarından da hayli uzaktır. Çoğunlukla soğuk bir gece ışığında betimlediği resimleri yer yer kabusları hatırlatır. Rousseau’nun gerçek dünyadan kopuk, etkili manzaraları Gerçeküstücü ressamı çok etkilemiştir. Avangard sanatçılardan bazıları ise özellikle Rousseau’nun zengin hayal gücünden fıskıran motif yelpazesinden hoşlanırlar ve onun tüm akademik kuralları hiçe sayarak Modernizm’in aradığı ‘dolaysız’ ve ‘bozulmamış’ imajları yakaladığını düşünürler (Krausse, 2005:82).



Resim 3.14 Rousseu, Uyuyan Çingene, 1897, tuval üstüne yağlı boya, 130 x 180 cm, Museum Of Modern Art, New York

“Rousse’ nun resimleri daima tam anlamıyla bitmiş olur: çözümlenmemiş hiçbir şey kalmadığı hissi taşıyan imgeler ve tümüyle boyanmış yüzeyler. Boya özenle ve pürüzsüz bir şekilde sürülmüştür, son vernik uygulamasıyla bütünleştirilmiştir. Aslan en yakın kum tepesinin profiliyle uyumlu bir silüet şeklinde görünmektedir. Ama bu resimle ilgili asıl şaşırtıcı olan çingene figürünün yukardan bakıyormuşçasına, fazla derin olmayan bir kabartma halinde öne doğru eğilme şeklidir. Bu buluş figürün resimselliği ile ‘düzleştirilmiş’ testi ve mandolin arasında bağ kurar. Juan Gris’ nin, Gitar ve Meyve Tabakası’ nı (1921) , Amedee Ozanfant ‘ın da Gitar Şişelerini (1920), resmetmelerinden yirmi yıl kadar önce yapılan bu uzamsal buluşta, Sentetik Kübist natüremortları hatırlatan pek çok unsur vardır.” (Thompson -2014:72).



Resim 3.15 Amedee Ozanfant ,Gitar ve Şişeler ,1920 , Tuval üstüne yağlıboya , 80,5 x 100 cm Peggy Guggenheim Koleksiyonu ,Venedik



Resim 3.16 Juan Gris, Gitar ve Meyve Tabakası, 1921, Tuval üstüne yağlıboya, 61 x 95 cm, Özel Koleksiyon

3.4.4. Ensor

“James Ensor ve Edvard Munch’un resimleri de Rousseau’nun kilerle aynı oranda derinlikli ve ürkütücü bir hava taşır. Dışavurumcu ve simgeci resim diliyle, yapıtlarındaki somut motiflerin ötesinde mistik, dinsel ya da psikolojik mana alemlerine gönderme yaparlar.” (Krausse-2005:82,83).



Resim 3.17 Ensor, Entrika, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 90 x150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers.

“Ensor’un tüm resimlerinde leomotif olarak rastladığımız maske yabancının düşmanın simgesidir. Ensor gibi Edvard Munch da güçlü ifadelerle yüklediği resimleriyle geleceğin dışavurumcu akımının öncülü sayılmalıdır. Norveçli sanatçı, bitmekte olan doğalcı akımdan yola çıkarak stil açısından sembolizme akraba bir dışavurumculuğa yaklaşmıştır. Bu O’nun kendi ruhsal yaşamının da bir yansımasıydı.” (Krausse-2005: 83).

3.4.5. Munch

“Munch’un resimlerinde Fin –de-siecle (yüzyıl sonu) atmosferine hâkim olan simgeler damgasını vurur: Korku, çaresizlik, yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık, ölüm düşünceleri. Bütün bunlar, Munch’un kendi deyişiyle ‘içindeki cinleri kovmak için’ sürekli olarak tuvale aktardığı temalar ve imajlardır. Çılgılık da, bir arkadaşıyla çıktığı bir gezintide bizzat yaşadığı bir dehşet anının olduğu gibi resme yansıtılması sonucu ortaya çıkmıştır. Ama Munch’ın bu resmiyle tüm kuşağın duygularına tercüman olduğunu da eklemek gerekir. ‘Çılgılık’ , 20. Yüzyıl başında sanatta ve edebiyatta genel olarak insanın hızla daha karmaşık ve içinden çıkılmaz hale gelen gerçek dünya karşısında kapıldığı acz duygusunun simgesi haline gelmiştir.” (Krausse, 2005:83).



Resim 3.18 Munch, Çılgılık, 1893, Kartona yağlıboya, guaş, kazein ve pastel 91x73.5 cm Nasjonalgalleriet (Ulusal Galeri), Oslo

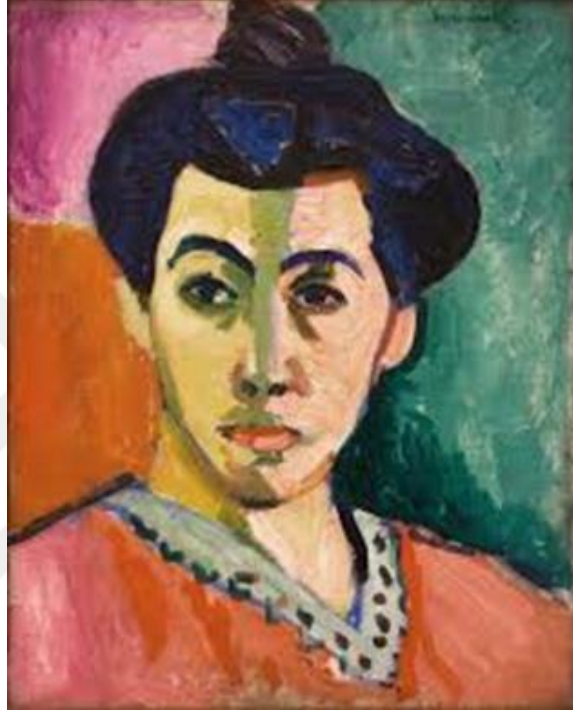
“Gerçek aşkımla –onun hatırasıyla- dans ediyorum. Aşk çiçeğini anlamak isteyen, gülümseyen sarışın bir kadın içeri giriyor ama aşk çiçeği kendisini kadına vermiyor. Öte yandan bir başkası i bu gülümseyen kadını, bu kez siyahlar içinde ve çiftlerin dansından rahatsız olmuş (...) onlar tarafından dışlanmış halde görebiliyor.” Edvard Munch, Edebi Günlükler (Thompson, 2014:75).



Resim 3.19 Munch, Hayat Dansı 1899- 1900 Tuval üzeri yağlı boya, 125,5 x 190,5 cm, Nasjonall galeriet, Oslo

“Munch’un kompozisyonunun en sıra dışı boyutu belki de muhalif ve çelişkili dişil kimliklerin kullanılma tarzıdır. Beyaz giyisili genç, güzel reddedilmiş ve sevilmemiş kadın karşısında duran yine kendisi gibi yalnız figürle aynı şekle bürünmüştür: siyahlar içindeki yaşlı, kasvetli, zayıf ve kırışık yüzlü bir kadın. Bu resimde, olumlu ve olumsuz psikolojik enerjilerin yıkıcı güç birliğine şahit oluruz.” (Thompson, 2014:74).

3.5. Matisse ve Fovizm



Resim 3.20 Matisse, Madam Matisse(Yeşil Şerit) 1905,tuval üzerine yağlıboya,40,5 x 32,5 cm Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag

“Fovlar kendilerini, ‘Hayatta yakalanıp klişelere benzeyen herşeye’ (Derain) uzak tutuyorlar ve resmi, her türlü taklitten ve itibari bağlardan kurtarıyorlardı. Bu ressamın perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına (trompe l’oeil) karşıydılar. Resimlerin öğeleri: Yüzey, kontür ve renk, özellikle de renk idi. Derain , ‘Renkler bizim için dinamit lokumlarıydılar, biz resme derhal renk ile başlıyorduk’ diyordu. Doğa biçimi, esas yapılması gereken ve insanı duygulandıran soyut (abstrait affectiv) yanında ikinci derecede bir rol oynuyor ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade ediyor, fakat resimden tamamen kalkmıyordu.” (Turani, 2004:566).

“Kendine özgü üslubu Matisse 1903 ‘te buldu. Bu üsluptaki öğeleri: Renk, biçim, çizgidir. Fovizmin çıkış noktası, Matisse ‘in sözüne göre; ‘Aracın saflığını yeniden bulmak cesarettir’. Renk onun esas arzusu idi. ‘Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü, seyredene nakletme zorunludur.’ Matisse, bütün Fov ‘lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zara vermiyordu. Bu değerlerin birbiriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse ‘in renk fantazisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise, son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse ‘in resimleri , ‘duvarda bir delik’ izlenimi vermezler. Onca önemli olan yalnız kendine özgü bir organizması olan resimdir.” (Turani-2004:567,568)

Anne Carola Krausse ‘ da Matisse ‘in katkılarını şu şekilde dile getiriyor:

“Sanatın araçlarının kullanımında gerçekleşen bu değişimi Gauguin, Van Gogh, Seurat ve Cezanne gibi Geç izlenimciler zaten çoktandır hazırlıyordu. Bu dev sanatçılar yüzyıl dönümünde Paris ‘te büyük retrospektif sergilerle anıldılar. Bu sergiler genç Fransız ressamı sonradan anlaşılacağı üzere çok etkilemiştir. Örneğin Matisse, eserlerinde Gauguin ‘in bozulmamış, geniş renkli yüzeylerine, Seurat ‘ın saf renklerine, Van Gogh ‘un dışavurumcu spontane betimleme tarzına ve Cezanne ‘in resim içi ilişkiler üzerine bina edilmiş kompozisyonlarına rastlarız.” (Krausse, 2005:85).



Resim 3.21 Matisse, Dans, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 391 cm Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya

“Cezanne gibi Matisse’de resmi bağımsız bir organizma olarak ele alır. Doğa resminde yeniden üretilmeyecek, resmin kendi düzeneği içinde temsil edilecektir. Matisse bilinçli olarak, resimsel alanı bir yüzey olarak algılamış fakat üslubuyla resimlerine ilginç bir mekânsaldık da kazandırmıştır. Renkleri öylesine ayarlar ki, renklerin bir araya geldiklerinde resme olağan üstü bir derinlik katar. ‘Sıcak ve soğuk kontrastları’ ile renkli alanlar öne ve arkaya doğru hareket ettirilir; böylece resimde hacim yaratılmasını yaratan bir renk ritmi oluşur. Bütün hacimli motifler kalın ve kavisli kontür çizgileriyle çevrilerek ve bir bakıma süslenerek, özgün renk alanları olarak karşımıza çıkarlar. Matisse ince renk nüanslarını veya birbirini tamamlayan canlı kontrast renkleri yan yana kullanarak eserlerinde ‘içten dışa’ aydınlatan bir parlaklığı sağlamış, kendi içinden ışıldayan resimler yaratmıştır. Eserleri adeta birer canlı varlık gibidir. Ne gerçeği olduğu gibi temsil etme iddiasındadırlar ne de içerdikleri simgelere hayali dünyalara göndermeler yaparlar. Biçim ve içerik bu resimlerde yekvücut olmuştur. Birbirinden ayrılmaları artık imkansızdır.” (Krausse, 2005:85).



Resim 3.22 Matisse, Yaşam Sevinci, 1905-1906, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 238 cm, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.

“Yaşam Sevinci; bu resmin sarsıcı ve şaşırtıcı olmasının tek sebebi sadece geneline hakim olan parlaklık, aydınlık değil gerek ölçek, gerek renk tonu, gerekse renk doygunluğu açısından neredeyse çiçek dürbünü görüntüsü kadar canlı, hatta cüretkar geçişler sunmasıydı. Resimde canlı renklerdeki boya pigmentlerinin kullanıldığı geniş düz tezat alanların hacmi koyu renkli, karanlık vurgular ve kıvrım şeklindeki çizgilerle artırılmıştır. Paul Gauguin’in Tahiti resimlerinde rengi hayat dolu bir hamlıkla ve saf

duygusallıkla kullanma şeklinin, Matisse üzerindeki etkileri açıkça görülmektedir ancak Matisse bunu bir parça ileri boyuta taşımıştır. ‘Yaşam Sevinci’ nde Matisse, rengi tamamen sentetik bir şeye dönüştürmüştü. Bedenler pembe ise, tercihen tamamen doğal olmayan bir pembe tonu kullanılmalıydı. Yaşam sevinci pek çok açıdan kehanete benzeyen bir çalışmadır; kavramsal dille söylemek gerekirse bu yapıt, Matisse’in 1920’lerde, 1930’lardaki çalışmalarını atlayıp 1940’ların sonunda yaptığı daha ‘müzikal’, ritmik resimlerin ve yaşamının sonuna doğru yaptığı kolaajların habercisidir.’” (Thompson, 2014:86).

“Matisse; Avrupa’daki renkli resimler ve renk alanı resmi: Hiç kuşku yok ki, doygunluğu yüksek renklerle oluşturulmuş düz ve birbirleriyle kesişen alanlarla vurgu yapmasıyla, Avrupa resmindeki modern renk yaklaşımlarından Matisse- Paul Gauguin’in ayak izlerini takip eden – sorumluydu. Paris ekolünün son dönemlerinde öne çıkan çoğu ressamın yanısıra Patrick Caulfield, David Hockney ve Howard Hodgkin gibi sanatçılarla birlikte savaş sonrası dönemin ünlü çok sayıda farklı İngiliz ressamı da ondan etkilenmişti. Ancak Matisse, Amerikan soyut sanatının ve özellikle renk alanı resminin evrimi açısından da önemli bir figürdü. Matisse saplantısı olan, her ne kadar figüratif çalışmalar yapıyorsa da Mark Rothko ve Barnett Newman’la arkadaşlığı sayesinde sanat dünyasında hatırı sayılır bir nüfuz elde eden ressam Milton Avery, bu bağa büyük saygı duyuyordu.” (Thompson, 2014:109).

4. DIŞAVURUMCULUK- (ALMAN EKSPRESYONİZMİ) –



Resim 4.1 Dışavurumculuk, Rottluff, Otoportre (1914), tahta baskı 36 x 29.5 cm, Özel Koleksiyon

“Ekspresyonist sanatçı, kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendini ruhunun uyumuna bırakır. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser koyar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur. Bundan dolayı ekspresyonist sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış etkisini verir. Ekspresyonist bir taslağın bile etkisi anıtsaldır. Çünkü, bütün adı ifadeler, küçüklikler onun ilkel hamlesine yabancısıdır.” (Turani, 2004:572).

“Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) terimi, bugün anlaşıldığı haliyle, ilk kez 1912 de, yenilikçi sanat dergisi Der Sturm'un (Fırtına) sahibi Herwath Walden tarafından kullanıldı. Büyük bir kısmı akımın doğduğu Almanya'da çalışan ekspresyonist sanatçılar, sanatçının betimlemelerine yansıyan yoğun, dolaysız ve kişisel ruh haliyle izleyiciyi karşı karşıya getiren bir sanat yaratmak istiyorlardı. Ekspresyonist sanat, belli başlı temel öğeler içeren temsili bir sanat formuydu: Çizgisel biçim bozma, güzellik kavramının yeniden değerlendirilmesi, ayrıntıların ve koyu renk kullanımının radikal derecede sadeleştirilmesi..” (Farthing, 2014:378).

4.1. Die Brücke

“Die Brücke manifestosunda şu satırlar yer alıyordu: İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılarla, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskisinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.” (Erden, 2016:144).

“Fovistlerdeki gibi sadece renk ve biçim üzerine kurulmuş görünen ve resmin iç ilişkilerine dayanan kompozisyonlarında renk çok önemli idi. Sanatçılar stilizasyonu ve simgesel kodlarla oynamayı red ediyordu. Bunun yerine biçim dillerini gayet bilinçli olarak sade, ilkel formlara indirgemişlerdir. Ressamın ve sanatçının kişisel yaşantısına bu kadar sıkı sıkıya bağlı olan bu resim akımından beklenen, Brücke'nin kendi manifestolarında da bahsettikleri gibi ‘doğal ve bozulmamış’ eserler çıkartmaktı.” (Krause, 2005:88).



Resim 4.2 Brücke, Erich Heckel, Köy Gölü, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 56,5x73,5 cm. Sprengel Müzesi, Hannover

“Dışavurumcular kendi sanatlarını, hayatın ruhunun açıklanması ve resimsel jestleri sezgi yoluyla öğrenmeyi becermek olarak ifade ediyorlardı. Ama onlar da elbette uzun bir sanat geleneğinin içinden süzülüp gelmişlerdi. Gauguin'in sentetik resim

dünyalarından olduğu kadar, Van Gogh'un "jestik" üslubundan ve Ensor ile Munch'un dışavurumcu sembolizminden de yararlanmışlardır. El Greco ve Grünwald resimlerini yeniden keşfedip örnek alıyorlardı. Ama aradıkları güçlü dışavurumcu ifadeler başka kültürlerin sanatında da rastlamışlardır.20.yy'ın başlarında Afrika'dan ve Okyanusya'dan gelen ve arkaik bir ilkelikle yapıldıkları için insan üzerinde büyümlü etkiler bırakan heykeller ve maskeler, Avrupalı sanatçılara değerli bir esin kaynağı oldu." (Krausse, 2005:88).

"Ekspresyonist ressam, Albert Dürer (1471-1528) ve Mathis Grünewald (yaklaşık 1475-1528) gibi Alman Rönesans sanatçılarıyla da ilgilendiler. Bu ressamın eserleri, beyaz üstüne siyah renk kullanmanın yarattığı ifade gücü konusunda ekspresyonistleri hayli ikna etti ve ahşap kalıplarla yapılan Ortaçağ baskı tekniklerini yeniden hayata geçirmeye çalıştılar." (Farthing, 2014:379).

"Die Brücke sanatçıları erken dönem eserleri genellikle Gauguin, Van Gogh ve 'post-ekspresyonizm' etkileri taşıırken, 1905-1908 yıllarından akım daha farklı bir 'ekspresyonist' üsluba kaymaya başladı. Daha parlak bir palet kullanmaya başlayan sanatçılar, Krichner'in 'Sokaktaki İki Kadın' adlı resmiyle örneklendirilebilecek ve ışığın adeta titrediği bir etki yaratmak için tuval üzerinde boyayı oymuş gibi görünen kısa fırça darbeleriyle hayli yoğun bir 'impasto' tekniği kullanmaya başladılar. Sık sık birlikte çalışan sanatçılar, dikkat çekebileceklerine inandıkları kolektif bir üslup geliştirerek birbirlerini eleştirip, birbirlerinin resimlerinin kopyalarını yaptılar. Genellikle açık havada çalışmalarına rağmen sınırlı bir perspektif kullandılar ve doğayı giderek az taklit etmeye başladılar. 1908'den itibaren boyaya benzin karıştırıp, daha geniş, kalınlığı daha ince tek renkli kuşaklar halinde uyguladılar, bu boyanın kuruma sürecini bir hayli kısalttı." (Farthing, 2014:380).

"Die Brücke grubunun dağılışı, ortaklığın reddi: Die Brücke grubunun liderleri tanıştıklarında yirmili yaşların başındaydılar. Asıl amaçları, birlikte yaşamak ve birlikte üretmekti. Gençliğin verdiği yaratıcı gücü toplumsal yaşamı dönüştürmeyi sağlayacak şekilde kullanmak istiyorlardı. İlk bildirimlerinde bunu açıkça ifade ediyorlardı; 'Tüm gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceği şekillendirecek gençler olarak özgürlüğümüzü ve yaşamlarımızı kurumsallaşmış köhne iktidarların elinden kurtarmak istiyoruz. Deneyimlediği her şeyin onu hemen ve içtenlikle yaratıcı olmaya zorladığını düşünen herkes bizdendir.' Ancak ortak bir toplumsal ideal olarak başlayan bu hareket, bir şekilde

birbirine benzeyen resimlerin üretildiği neredeyse denetimli bir estetik projeye dönüştü. Berlin'e taşındıktan sonra grubun üyeleri kendilerini farklı yönde geliştirdiler ve grup yavaş yavaş çözülmeye başladı. Kirchner, Mayıs 1913'te grubun en önemli sanatçısı ve üslubu belirleyen lideri olduğunu açıkladı 'Die Brücke günlükleri'ni yayımladığında her şey sona erdi.' (Thompson, 2014:133).

"Ekspresyonistlerde önemli olan, Empresyonistlerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, aksine Kirchner'ın dediği gibi ; 'Çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır.' Ekspresyonistlerde duygu kendini ölçsüz bir biçimde gösterir. Onlar bakmıyorlar, yorumluyorlardı. Onların kendine özgü yüzleri vardı." (Turani-2004:543).

4.1.1. Ernest Ludwig Kirchner –Sokak Sahnesi



Resim 4.3 Kirchner, Sokak Sahnesi, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 121 x 95cm, Brücke Müzesi, Berlin

"Büyük şehir, Dışavurumcu edebiyatta ve resimde sürekli karşımıza çıkan bir motiftir. Dinamizmin, modernliğin ve heyecanlı bir yaşantının simgesi olduğu kadar yabancılaşmayı, kimliksizliği ve bireysellikten yoksunluğu da ifade eder. Bunlar 20.yy başlarında modern insanın yaşadığı tecrübelerdir. 'Brücke' topluluğunun en ünlü ve

etkili üyesi Ernest Ludwig Kirchner, Berlin'deki sokak sahnesi'nde şehirin nabzını asabi, hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışır. Derinliği olmayan bir sokağın ortasında insanlar balık istifi gibi yan yana dizilmiş yürümektedirler. Çerçeveyi patlatacak gibi görünen bu rahatsız edici yığılmaya rağmen caddede yürüyen kokoşlar ve züppeler burnundan kıl aldırılmayacak mesafeli tiplerle anlatılmıştır. Soğuk mavi renk onları bizden uzaklaştırır. Hızlı yaşam, tempo, fazlasıyla kalabalık kaldırımlar, itiş kakış ve soğuk mimikler, insanın ayaklarını yerden kesen kitleler resmin diline tercüme edilmişlerdir. “ (Krausse-2005:88).

4.1.2. Karl Schmidt -Rottluff



Resim 4.4 Rottluff- Karl Schmidt, İki Kadın, 1912, Tuval üstüne yağlıboya 76 x 84 cm. Tate Koleksiyonu. Londra



Resim 4.5 Rottluff- Karl Schmidt, Kumsalda Yıkana Dört Kadın, 1913, tuval üzerine yağlıboya,88x101 cm, Sprengel Museum, Hannover

“Die Brücke döneminin son yıllarına ait bir yapıt olan ‘Kumsalda Yıkana Dört Kadın’ – grup bu yapıt tamamlandıktan kısa bir süre sonra Mayıs 1913 te dağıldı – Schmidt Rottluff’un akıcı çalışma tekniğini gözler önüne sermektedir. Yazlarını manzara resmi ve açık havada ‘nü’ eskizleri yaparak geçirdiği Dangast köyü civarlarındaki kırılık bölgeye büyük bir tutkuyla bağlıydı. Kent temelli konulara ilgi duymayan sanatçı için kumsallar, kış mevsimi boyunca resimlerini desteklemek açısından gerekli görsel malzemeleri topladığı yerdi. ‘Kumsalda Yıkana Dört Kadın’ bu süreçte ürettiği aşikar resimlerden biridir. Açık havadan ziyade atölyede yapılmış bir resimdir. Schmidt-Rottluff’un, Dangast Manzarası gibi yapıtlarındaki motiflerin aksine bu resimde konuşulabilecek bir perspektif yoktur ve figürler, 1912 de Dangast’ta yaptığı , ‘Banyo Yapan Kadın’ resmindeki gibi, bireysel yaşama ilişkin resimlerden farklı kılan özelliklerini korumuştur. ‘Kumsalda Yıkana Kadın’ı yapmadan bir yıl önce Schmidt-Rottluff, Köln’de açılan ‘Sonderbund’ adlı sergiye katıldı ve burada Picasso ile Braque’ın Kübist yapıtlarını gördü. Bu tecrübe Afrika heykeliyle yakından ilgilenmesine yol açtı. Hamburg’a döndükten sonra ‘Afrikalaştırılmış’ kübist formlarla denemeler yaptığı bir dizi yapıt üretti. Kısa bir süreliğine resimdeki figürler daha keskin hatlı ve açılı olmaya, yüzler ise ‘iki ‘kadın’ resmindeki gibi daha çok maskeye benzemeye başladı. Bu etkilerin

ve deneyimlerin izleri 'Kumsalda Yıkanan Dört Kadın'da da görülmektedir ama formların dairesel bir akış oluşturulacak şekilde düzenlenmesi ve resme müzikal bir nitelik katmak amacıyla, karşıt renk kullanımı sayesinde söz konusu etkiler bu resimde büyük oranda yumuşatılmıştır." (Thompson, 2014:132).

4.1.3- Max Beckman – Gece



Resim 4.6 Beckmann, Gece, 1918-1919, tuval üzerine yağlıboya, 133x154 cm, Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf

“Gece tam bir kâbustur. Dar açıları ve perspektif yoksunluğu yüzünden tam olarak belirlenemeyen klostrofobik bir mekânın içinde korkunç bir sahne yaşanmaktadır. İşkenceciler bir adamla iki kadına saldırmıştır. Aslında olayın karakteri açık değildir ama son derece ürkütücüdür. Bu şiddetin nedeni nedir? Caniler kimdir? Resmin ön planında gözümüze çarpan mum, gramafon, kedi gibi küçük burjuva huzurunun simgeleriyle işkencecilerin görece düzgün kıyafetleri, burada gerçek bir işkence odasının resmedilmediği, bu sahnenin mecaz anlam taşıdığı tahmini güçlendirir. İnsanoğlu şiddetin birdenbire o çok güvendiği rahat dünyasına girmesiyle ne yapacağını şaşırmıştır. Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte, Dışavurumcu resme kayan Beckmann, 'Gece' resminde insanlığın çaresizlik ve acz duygusunun resmini yapmıştır. Olağanüstü çarpıcı üslubu nedeniyle 'Dışavurumcu' teriminin bile sınırlarını zorlayan Beckman bu

resminde George Groz ve Otto Dix'in aşırı gerçekçi üslubuna yaklaşıp." (Krausse, 2005:89).

4.2- Der Blaue Reiter – Mavi Süvari

"Güney Almanya'da ise Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) etrafında daha farklı bir ressam grubu toplamaya başladı. Gabriele Münter ile birlikte Murnau adlı küçük bir kasabaya taşındılar. 1908-1910' a kadar Murnau'da geçen yıllar hayli önemliydi çünkü Kandinsky, Münter ve ressam arkadaşları Alexei von Jawlensky (1864-1941) bu sırada oldukça farklı bir ekspresyonist üslup geliştirdiler. Jawlensky'nin Fovizm ile bağından etkilenerek yaptıkları parlak, renkli manzara resimleri ve sokak sahnelerinde, kompozisyona ilişkin giderek güçlenen fikirler doğrultusunda, nesneyi saf özünü ortaya çıkaracak tanımlayıcı ayrıntılara indirgemeye başladılar. Kandinsky'nin Murnau'daki Kilise adlı resmi, şekil ve renk açısından eski eserlerindeki ayrıntılardan çok daha azını içeriyordu. Aralık 1909 da Kandinsky, (Neue Kunstlervereinigung München'i) Münih Sanatçılar Birliği ya da kısaltılmış haliyle NKVM'yi kurdu. Grup 1911 sonunda dağılmadan önce üç sergi düzenledi ve hiçbiri beklenen ilgiyi görmedi. Bununla birlikte basın, Münihli sanatçı Frank Marc'ın (1880-1916) Kandinsky ile iletişime geçmesine ön ayak oldu. Marc'ın olgunluk döneminde yaptığı Manzara ve At gibi eserleri, hayvan portreleri ve geleneğin dışına çıkan ana renk kullanımıyla dikkat çekiyordu." (Farthing, 2015: 380,381).

"Mayıs 1912 tarihinde ise Kandinsky ve Franz Marc editörlüğünde Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adlı bir almanak yayımladılar. Bu almanakta grubun amacıyla ilgili şunlar yazıyordu: 'Doğayı doğrudan betimlemek istemiyoruz. Doğanın özünü yorumlamak, ruhaniliğini vurgulamak gayesindeyiz. Grup üyelerinin ortak bir üslubu olması gerekmez zira kendi ifadelerine göre sanatçıların ruhları farklı olduğu için formları da farklıdır. Primitif sanat örnekleri, çocuk sanatı, ortaçağ kitap illüstrasyonları ve sanatçıların kendi yazılarından, resimlerinden oluşan almanak, yalnızca bir kere yayımlandı. Grubun üyelerinden Franz Marc, almanakta yayımlanan 'Almanya'nın Vahşileri' başlıklı yazısında şöyle diyordu: Yeni bir sanat için büyük bir mücadelenin verildiği şu günlerde, eski ve yeni kurumsal güçler karşısında darmadağın vahşiler gibi savaşıyoruz. Eşitlikten uzak bir savaş bu, ama ruhani meseleler rakamlarla değil, fikirlerin gücüyle ölçülür. Asilerin korkulan silahı , yeni fikirler .Yeni fikirler çelikten daha beter öldürür., hiç yıkılmaz sanılanı yıkıp yok eder. Onların fikirlerinin yeni bir

hedefi var: Yapıtlarında kendi zamanlarına ait simgeleri yaratabilmek, geleceğin ruhani dininin sunaklarına yakışır eserler verebilmek, arkalarındaki teknik mirasın görünmez olduğu yeni yaratılar sunabilmek.” (Erden, 2016: 68).

“Sanatçılar kamuoyuna artık kavramlarla ifade edilebilecek fikirler iletmek niyetinde değillerdi. Resim onlar için hem duygularını yansıtacakları alan hem de duyguların kaynağı olmuştu. Mavi Atlı grubunun sanatçıları için duygu aktarımı, ressamla izleyici arasındaki bir zincir gibidir: Önce , ‘sanatçının ruhundaki duygu uyanışı’ vardır. Ressam yapıtında bu duyguları ifade etmeye çalışır. Resim izleyiciye ulaştınca bu kez onda belli duygular uyandırır, yani ‘izleyicinin ruhundaki kıpırdanış’ ın sorumlusu olur. Bir resimde ne gördüğüne, baktığı resmin içinde hangi duyguları uyandırdığına herkes kendisi karar vermelidir. Yani resme anlam vermek, onda bireysel duygularının kaynağını bulmak artık yalnızca izleyicinin elindedir, onun görevidir. Artık sanat eseri halka gerçeği ve doğruyu iletcek olan bilge bir aracı değil, izleyiciyi kendi ‘ruhsal titreşimleri’ konusunda uyaran, duyguları harekete geçirmekten başka bir görevi olmayan bir medyumdur.” (Krausse, 2005:90).

“Temmuz 1911’den itibaren Kandinsky ve Marc, Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adlı bir sanat yıllığı çıkarmak için çalışmaya başladılar ve iki gezici sergi yaptılar. Kandinsky ve Marc, sergide kendi resimlerinin yanı sıra Avrupa’nın önde gelen ressamlarının bazı röprediksiyonlarına, çocukların ve zihinsel engellilerin çalışmalarına da yer verdiler. Yılığın kapağında ağaç baskı tekniğiyle yapılmış çarpıcı, siyah-beyaz bir at ve binici resmi vardı. Die Brücke gibi Der Blaue Reiter grubu da malzemenin ifade gücünün farkına varmıştı. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla grup dağılsa da savaş sona erdikten sonra ekspresyonist sanat Almanya’nın tamamına yayılmıştı. 1933 te Nazi yönetimi başa geçtiğinde , ‘dejenere’ buldukları diğer avangard sanat eserleriyle birlikte ekspresyonist sanat eserlerini de baskı altına aldılar. 1930’ların ortasından itibaren ekspresyonizm kaçarak Birleşik devletlere sığınan Avrupalı sanatçılar sayesinde pek çok genç Amerikan sanatçıyı etkisi altına aldı.” (Farthing, 2014:381).

4.2.1. Franz Marc – Manzaradaki At



Resim 4.7 Franz Marc, Manzaradaki At, 1910, Tuval üstüne yağlıboya, 85 x 112 cm
Folkwang Museum, Essen

“Manzaradaki at, Marc’ın natüralist renk kullanma alışkanlığından başladığı erken dönem resimlerinden biriydi. O yıl yaz mevsiminin sonunu August Macke ile resim tartışmaları yaparak geçirmişti; Macke saf renklerin sahip olduğu soyut ve sembolik potansiyel konusunda onu ikna etmişti. Marc, hemen güçlü bir psikolojik içerikle desteklediği kişisel sembolik renk kuramını geliştirmeye koyuldu. Üç ana renge özel nitelikler atfetmekle işe başladı. ‘Mavi’ ye sertliği, dayanıklılığı ve zekâyı temsil eden eril bir öge; ‘sarı’yı zerafeti, zevki ve duyarlılığı ifade eden, dişilik özelliklerine sahip bir unsur; ‘kırmızı’yı da maddesel dünyanın – ağır, savaşçı ve zalim – simgesi olarak görüyordu. Bu ana renkleri karıştırmak, belli başlı özellikleri de karıştırmak demektir. Kırmızı ya sarı eklendiğinde kırmızının ağırlığı ve zalimliği zarafet ve duyarlılıkla yumuşatılır. Kırmızıya mavi eklendiğinde savaşçı özellik sertlik ve dayanıklılıkla kıvama gelir. Marc’ın ‘Manzaradaki At’ resmini okurken sanatçının bu resmi kendi sembolik renk kuramını geliştirdiği dönemde yaptığı gerçeğini akılda tutmak gerekir; böylece yapıt salt bir resim olmaktan çıkıp zorlu bir psikolojik dram haline gelir.” (Thompson - 2014:106)



Resim 4.8 Franz Marc, Küçük Sarı Atlar, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 66x104 cm, Staedtische Galerie im Lenbachhaus (Lenbach Konağı ndaki Şehir Galerisi)Münih.



Resim 4.9 Franz Marc, 1911,Karda Yatan Köpek, 62,5 x 105 cm Stadelscher Museums-Verein

“Franz Marc’ın hayvan krallığına odaklanması –insanoğluna herhangi bir gönderme yapmaksızın – o dönemin modern sanatı için hayli özgün bir tutumdur. Bu sofu ressam, tutkusunu ve hayranlığını şöyle açıklıyordu: “ Bir sanatçı için doğanın hayvanların gözüne nasıl görüldüğü düşüncesinden daha gizemli bir şey olabilir mi? Bir at dünyayı nasıl görür? Ya da bir kartal geyik veya köpek?” 1909’da Marc, iki kedi, iki evcil geyik ve Karda Yatan Köpek(1910) adlı tabloda resmini yaptığı Sibiryaya çoban köpeği Russi ile birlikte yaşadığı Yukarı Bavyera’daki Sindelsdorf kasabasına taşındı. Hayvan anatomisi üzerinde çalıştı ve bu konuda dersler vererek kazancına katkı sağladı. Yapmak istediği şey aslında hayvan davranışlarının kaydını tutmaktan çok farklı türlerde

gözlemlediği “erdemleri” betimleyerek – insanoğlunda eksik olduğunu hissettiği ahlak değer sistemini göstermekti .” (Farthing, 2014:385).

4.2.2. Kandinsky

“Kandinsky renge karşı duyarlı bir ruha sahiptir. Bu renk duygusu onun ekspresyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına da yardım etmişti. Bundan dolayı konuşuz ve yalın renklerin resmine giden bu olanak, onun aklına Monet’nin ‘Ekin Yığınları’ önünde geldi. Ben, bu resimde konunun yitirildiğini seziyor ve resmin insanı yalnız fethettiğini değil, aynı zamanda insanda silinmeyen bir izlenim bıraktığını şaşkınlıkla görüyordum. Bu, bana göre, o zamana kadar hiç aklıma gelmeyen her türlü rüyanın hududunu aşan paletin gizli gücü idi. Boya sanatı efsanevi bir kuvvet ve görkemlilik kazanıyordu.” (Turani, 2004:592).



Resim 4.10 Kandinsky, İlk Soyut Suluboya, 1913, Kağıt üstüne kurşun kalem, suluboya ve mürekkep, 50 x 65 cm. Musee National d’Art moderne

“İlk soyut resmi 1910 yılında yaptığı bir suluboyadır; gene de figüratif resme bağlı kaldığını görürüz. Bu eserlerinde rengi, betimlediği gerçeklikten kopararak yeni bir algılama biçimine yönelen resmin taşıyıcı ögesi olarak geliştirmiştir. 1913’e kadarki yaratım sürecinin ürünü olan resimleri doğadan aşırı duygusal esinlenmelerle

'doğaçlama' yapılan resimlerdir. Fabrika Bacalı Manzara bunlardan biridir." (Krausse, 2005:91).



Resim 4.11 Kandinsky, Fabrika Bacalı Manzara, 1910,tuval üzerine yağlıboya, 44x54,5 cm. Solomon R Guggenheim Müzesi, Newyork



Resim 4.12 Kandinsky, Doğaçlama III, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 130 cm, Musee National d' Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa

“Wassily Kandinsky'nin 'Doğaçlama 3' adlı eseri, sanatçının hem Almanya'daki Murnau adlı kasabanın ve çevresinin resimlerini yaptığı hem de hayali manzaralar betimlediği bir dönemde üretilmişti. Bu hayali sahneler genelde folklorik hikâyelere ve masallar göndermeler içeriyordu. Kandinsky'nin tekniğindeki yoğun renk kullanımı, kalın dış çizgiler ve basitleştirilmiş formlar giderek daha özgün bir hal alıyordu. Genellikle, Alexei von Jawlesky ile yan yana çalışıyorlardı ve 'Doğaçlama 3' ün sert, verev fırça darbeleri fovizmin izlerini taşıyordu. Bu resimde ve serinin diğer resimlerinde, Kandinsky konuyu rengin ifadeci, dışavurumsal potansiyelini başarıyla ortaya koyacak şekilde saklamıştı. Her yapıtında basitleştirilmiş topografik öge- kilise kuleleri, dağlar yahut bu resimde olduğu gibi at ve binicisi gibi – içeren motifler kullanarak temsili bir öz yaratıyordu. At ve binici motifi, Kandinsky'nin eserlerinde sıklıkla karşılaşılan figürlerdi; mavi binici, sanatçının tıpkı toplumda olduğu gibi sanatta da ruhani yenilenmeyi sorguladığı bir sembol haline gelmişti. Bu yüzden mavi süvari figürü, Kandinsky'nin öncülük ettiği ekspresyonist Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) sanatçı gurubunun adına ilham kaynağı olmuştu.” (Farthing, 2014:382).



Resim 4.13 Kandinsky, Kompozisyon 7, 1913, Tuval üzerine yağlı boya 195 x 300 cm, State Tretyakov Gallery, Moskova



Resim 4.14 Kandinsky, Kompozisyon II, 1910, tahrip olmuştur, tuval üzerine yağlı boya, ölçüleri bilinmiyor.

“Kandinsky, daha çok müzikle ilgilenen kültürlü bir aileden geliyordu ve bu, resme karşı tutumunu başından beri etkilemişti. Müzikal ses, yerlere, doğa olaylarına ve hatta özel karakterlere ilişkin izlenimleri aktarabilir ancak bunu taklitçi (mimetik) olmayan veya soyut yöntemlerle yapar. Kandinsky’i renklerin, işaretlerin çizgilerin ve şekillerin soyut niteliklerinin açıklanmasına yönlendiren şey, işte bu bilgiydi. Yapıtlarındaki farklı dizileri ve katmanları ifade etmek için ‘kompozisyon’ yahut ‘doğaçlama’ gibi müzik terimlerini kullanmaya başlamasının nedeni de buydu. 1911’de Arnold Schönberg ile tanışmadan önce iki temel müzikal etki altındaydı. Bunlardan biri, Richard Wagner’ın sözcükleri, müziği ve görüntüyü bünyesinde barındıran ‘topyekün sanat yapıtı’ mefhumu, Gesamtkunstwerk, diğeri de Aleksander Scriabin’in renk ile müzikal ses arasında sistematik bir ilişki kurmaya yönelik araştırmasıydı. Bu sonuncusu, resimde renklerle duygular arasında bağ kurmayı arzuladığını ifade eden Kandinsky’ye daha yakın geldi. Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce Kandinsky, son beş tanesi atonal müziği bulan besteci Schönberg ile dostluğunun geliştiği döneme denk gelen yedi “Kompozisyon” resmetti.” (Thompson, 2014:102).

“1910 yılında sanat tarihinin ilk soyut resmini yapan Kandinsky, dış gerçek ile sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasında bir senteze varmak istedi. Piyano ve çello çalan sanatçı, çeşitli resim serilerine imza attı. Bu serilere müzik terimlerinden isimler vermeyi uygun gördü. 1909 yılında ilk doğaçlama’yı yaptı. Bir yıl sonra ilk ‘kompozisyon’unu resmetti. 1911 yılında ise ‘izlenim’ serisinin ilk resmini yaptı.

Kandinsky, 1912 yılında yayımladığı *Sanatta Ruhsallık Üzerine* isimli kitabında bu resim serilerini şöyle açıkladı:

1. Tamamiyla sanatsal bir formla ifade edilmiş, dış doğanın doğrudan bir izlenimi. Buna “izlenim” adını veriyorum.
2. İçsel karakterin maddi olmayan doğanın, büyük ölçüde bilinçsiz, kendiliğinden bir ifadesi. Buna “doğaçlama” adını veriyorum.
3. Yavaş yavaş biçimlenen ve yalnızca uzun süren olgunlaşmadan sonra dile gelen içsel duygunun ifadesi. Buna “kompozisyon” adını veriyorum. Kandinsky kitabı şu cümlelerle sonlandırır:

Son olarak, kanımca ressamın eserinin yapısal olduğunu bildirmekten gurur duyacağı mantıklı ve biçimli kompozisyon zamanına hızla yaklaştığımızı söylemek isterim. Bu, izlenimcilerin hiçbir şeyi açıklayamayacakları, sanatın onlara esin yoluyla geldiği iddiasına ters düşecektir. Önümüzde bilinç çağı var ve resimdeki bu yeni ruh, düşüncenin ruhuyla el ele tutuşarak büyük bir ruhsal öncüler çağına doğru ilerlemektedir.” (Erden, 2016:146,147).

“Onun 1922 ile 1933 arasındaki resimlerinde üçgen, dörtgen ve çember biçimleri vardır. Kandinsky, çemberlerin kozmik bir dünyayı ima etmediklerini, bunların her şeyden önce çember olarak görülmelerini istemektedir. Gene Kandinsky, evrenin yaratılmasının, önceden meydana gelen felaketlere bağlı olduğunu söylüyor ve “*Werkschöpfung Weltschöpfung*” (sanat eserinin yaratılması, dünyanın yaratılmasına benzer) diyordu. ‘Doğa, kendi biçimini kendi amaçları için, sanat kendi biçimini kendi amaçları için yaratır’ diye yazan Kandinsky, yüzyılımızın sanat alanında yetiştirdiği en ilgi çeken düşünürlerden biridir.” (Turani, 2004:595).

“Kandinsky Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinin ardından Moskova’ya geri döndü. Ancak 1921’de Almanya’ya gelerek 1933’de Paris’e göç edene kadar Weimar ve Dresau’daki Bauhaus okullarında biçimsel tasarım dersleri verdi. İki savaş arasındaki dönemde yaptığı resimlerde geometrik biçimleri belli başlı sistemler oluşturacak şekilde geliştirmiş ve resimlerin ana unsurları haline getirmiştir. Kandinsky 1933’ten 1944 Aralık ayındaki ölümüne kadar Paris’te yaşadı ve çalıştı, 20. Yüzyılın bütün soyut akımları üzerinde tayin edici etkisi oldu. Bu etki günümüzde hala sürmektedir.” (Krausse, 2005:91).

“O’nun son aşaması olan 1933’ten 1944’e kadar devam eden üçüncü soyut döneminde, tüm olarak gerçekçi bir anlayış vardır. O, bu son resminde bir şeyin kopyasını değil, yani hayat formlarının kopyasını değil, kendisi bizzat yaşam olan resimler boyuyordu; bir mektubunda şöyle yazıyor: “ Soyut sanatın saf gerçekçiliği, objeyi amaç edinen resmin gerçekçiliğinden çok ileridedir ve yeni gerçekçilik zaman ve oylumun dışında kalır.” (Turani, 2004:595).



5. PİCASSO – AVİGNONLU KIZLAR



Resim 5.1 Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, (Avignon'lu Kızlar), 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 234,9 x 233,7 cm, Modern Sanat Müzesi, Newyork, Lillie P.Bliss bağışıyla alınmıştır.

“Kesin başlangıçlar; Tabula rasa fikri modern resme musallat oldu, yeni bir görüntünün meydana geleceği uygun anı bekleyen boş tuval. Oysa bu durum nadiren yaşanır. Hatta bazı sanatçılar hiç yaşanmadığını söyler. Yine de o ‘uygun ana’ oldukça aykırı bazı anlar vardır ve Avignonlu Kızlar ‘o anın’ ürünlerinden biridir. Hatta bu durum karşısında Picasso bile şaşırmuş gibidir. Resim üstünde çalışırken pek çok eskiz yapmıştır ancak bunların hiçbirinde nihai resimde hayat bulan şiddetli enerji görülmez. Gördüklerimizin çoğu doğrudan tuval üzerinde gerçekleştirilmiştir. Sanki hiçbir tarihi emsali yokmuş gibidir, üstelik kübizmin de habercisi değildir. Resim pek çok açıdan bağımsız ve tektir.” (Thompson, 2014:96).

Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü’nde” Avignon’lu Kızların sanat dünyasının nasıl ‘bilinen bir parçası olma’ hikâyesini şu şekilde anlatıyor:

“Sürrealistlerin en çok önemsedikleri yabancı ise kuşkusuz Picasso’ydu. Bu görüşlerinde de haklıydılar. Picasso uzun sanat hayatında birçok rolleri benimsemişti,

fakat bütün bu rollerin ortak yanı, sayısız başyapıtı ve sıradan önemsiz yapıtlarının yüzyulumuz için büyük bir çekicilik taşımasının önemli nedenlerinden biri, onun imgelemin yaratıcı gücüne duyduğu büyük saygıydı. Kendisinin bu sözcükleri kullanacağını sanmıyorum. Çünkü o, herhangi bir imgenin manevi bir güç taşıdığına ve çevrenin gelecekle ilgili haberler ilettiğine inanan ilkel insanlar gibi boş inançlı biriydi. Sürrealizmin işlevlerinden biri, insandaki o çok eski korkma ve şaşma duygusunu yeniden uyandırmaksa, Picasso bunun en doğal habercisiydi. Kendisi ayrıca Apollinaire'in baş sanatçı- kahramanı ve Apollinaire 'yi ustaları sayan, Breton ve Paul Eluard gibi şairlerin yakın dostuydu. Modacı Jacques Doucet'in 1921'de Picasso'nun neredeyse unutup kaldırılmış Avignon'lu Kızlar tablosunu satın almasını da gene Breton sağlamıştı. Breton, 'Sürrealist Devrim' in temmuz 1925 tarihli sayısında, Sürrealizmi sanatın ötesinde sayanlara karşı yazdığı polemikte, Picasso 'yu silah olarak kullandı ve böylece onu da ilgi alanı içine çekmiş oldu. Bu yazıyı aralarında ayrıca aralarında Avignonlu Kızlar ve Picasso'nun yeni resimlerinden Üç Dansçı gibi bazı yapıtlarının kopyalarıyla örnekledi.(Avignon'lu Kızlar tablosu böylece sanat dünyasının bilinen bir parçası oluyordu.) Picasso o yılın kasım ayında karma sergilere katılmama kararına rağmen, Sürrealistlerin sergisine katıldı." (Lynton, 2004:184).



Resim 5.2 Dogon Dans Maskesi

“Afrika etkisi; Afrika sanatı Picasso için önemli bir ilham kaynağıydı ve *Les Demoiselles d'Avignon* resminde, Dogon kabilesinin tören maskelerinde görülen soyut formlar ile imgeleri kullandı. Dogonlar dans maskeleri ve heykelleriyle bilinen etnik bir

Mali kabilesiydi. Bu maskların “primitivizmi” Picasso için canlılığı temsil ediyordu. Afrika sanatının Picasso üstündeki etkisi kübizmin doğduğu 1907’den 1909’a kadar sürdü. Fransa Afrika’da koloniler kuruyordu ve medya sık sık egzotik hikâyeleri gündeme getiriyordu. Paul Gauguin de kabile sanatının cazibesine kapılmıştı; pek çok fovist sanatçı Afrika masklarını ve heykellerini biriktirmeye başlamıştı. 1907’nin yaz aylarında, Les Demoiselles les Avignon resmini tamamlamadan önce Picasso Paris’teki Musee d’Etnographie du Trocadero ‘yu ziyaret etti ve burada belki de tuvalindeki betimleme tarzını değiştirmesine yol açan Afrika ve Okyanusya koleksiyonlarını gördü. Bu ziyaret sanatçı üzerinde büyük bir etki yaratmıştı.” (Farthing, 2014:393).

“O masklar büyülü şeylerdi... Herşeye karşıydılar –bilinmeyen mütecaviz ruhlara karşıydılar... Ben de herşeye karşıyım .”(Farthing – 2014:393)

6. BAUHAUS

Sanatın ve zanaatın birleştirilerek yaygınlaşmasını hedefleyen, “ Bauhaus” programı, “modernizm serüveni” adlı Enis Batur’un hazırladığı kitapta, Walter Gropius tarafından şu şekilde açıklanmıştır:



Resim 6.1 Bauhaus Okulu

“Eski sanat okulları bu birliği oluşturmadılar; sanat, öğretilmez bir şey olduğuna göre nasıl oluşturabilirlerdi ki. Okullar yeniden atölyelerin içinde erimelidir. Şu sadece çizen ve resim yapan çizim ustaları ve uygulamalı sanatçılar dünyası yeniden, yapı kuran bir dünya olmalı. İçinden plastik sanat sevgisi gelen genç insan, bu yola bir zamanlar olduğu gibi yeniden zanaat öğrenerek başlarsa, o zaman yaratıcı olmayan ‘sanatçı’ da ilerde yersiz bir biçimde sanat üretiminde bulunmaya mahkum edilmemiş olur, çünkü el becerisi o zaman, kendini pek güzel bir biçimde gösterebileceği zanaat kimliği altında kalıcılık kazanır. Mimarlar, heykeltıraşlar, hepimiz zanaata dönmeliyiz! Çünkü ‘sanat mesleği’ diye bir meslek yoktur. Sanatçıyla zanaatçı arasında özden gelen bir ayrım yoktur. Sanatçı zanaatçının bir yüksek derecesidir. Göklerin lütfu sanatın sanatçının el işinde kendiliğinden, isteğe bağlı olmayan ender aydınlanma anlarında, bilinçdışı yoldan yerleşmesini sağlar; ama bu el işini becermek hiçbir sanatçının kaçınamayacağı birşeydir. Yaratıcı biçimlendirmenin ana kaynağı bu alandadır. Öyleyse, zanaatçılarla sanatçılar arasına bir kibir duvarı çekmek isteyen sınıf ayrımcı üstünlük duygusundan uzak, yeni bir zanaatçılar loncası kuralım! Geleceğin, bir biçim içinde aynı zamanda hem

mimari, hem plastik, hem resim olacak ve günün birinde milyonlarca zanaatçının elinden, yeni, gelecek bir inancın kristal sembolü olarak göğe yükselecek olan yeni yapısını beraberce isteyelim, düşünelim, yaratalım.” (Batur, 2015:293,294).



Resim 6.2 Bauhaus, Katlanan Sandalye model no: B4 1927, Marcel Breuer, krom kaplama metal boru ve Eisengarn kumaşı, 71 x 78.5 x 63.5 cm, Museum Of Modern Art, Newyork, ABD

“Bauhaus okulunun ilk eğitimcileri arasında Wassily Kandinsky (1866-1944) , Lyonel Feininger (1871-1956), Oscar Schlemmer (1888-1943) , Paul Klee (1879- 1940) ve Johannes Itten (1888- 1967) gibi sanatçılar bulunur. Bütün bu eğitimcilerin özellikle vurguladıkları nokta, bireyin yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini keşfetmesidir. Dolayısıyla Kandinsky'nin önceki yıllarda Rusya'daki Vkhutemas okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program, bireysel yaratı sürecini dışlamayan Bauhaus'ta, özellikle ilk yıllarda, benimsenmiştir. Klee 1930'a, Kandinsky de 1922 den 1933 yılına kadar Bauhaus'ta eğitimcilik yapmışlardır.” (Antmen, 2008:107).

“Kavranması zaten çok güç olan soyut sanatın bir de günlük hayatın parçası haline gelebileceği düşüncesi insanı ilk başta şaşırtabilir. Böyle bir sanatın hayatla ne ilişkisi olabilirdi ki? Sorunun yanıtı gayet basittir: Aslında bir ilişkisi yoktur ve tam da

bu nedenle müdahaleci olabilir. Dışavurumcuların duygu yüklü yeni bir sanatla 'yeni insanı' yaratma hayali Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra salt bir ütopya olarak tarihin tozlu raflarına kaldırılmıştı. Ancak kitle kültürünün giderek çoğalan sinemalarla, spor saraylarıyla, kabare ve varyetelerde yaygınlaşması sonucu sanatçılar giderek marjinalleşmekten korkmaya başladılar. Sanatın yeniden günlük hayatın bir parçası haline getirilmesi fikri işte bu kaygulardan doğmuştur. Ama sanatçılar, yeniden gerçeği taklit eden bir sanat anlayışına dönmek istemiyorlardı. Dışavurumculukla temelleri atılmış olan soyut sanatı iyice geliştirmeyi niyetleri. Böylece sanat artık somut gerçekliklerle hiçbir şekilde kıyaslanmayacak ve ölçülmeyecek, tümüyle kendi kıstaslarına göre değerlendirilecekti.” (Krausse, 2005:96).



Resim 6.3 Bauhaus metal atölyesi 1923, Fotoğraf Bauhaus Okulu'nun Almanya'nın Weimar şehrindeki ilk binasında çekilmiştir.

“Bauhaus öğretisi öncelikle zanaatkarların ve sanatçıların basit, yalın ürünler verdiği bir toplum ütopyasını yansıtıyordu. Grubun öncü öğretmeni aynı zamanda mistik bir kişilik olan ve zorunlu hazırlık dersleri veren Jhonnes Itten'di (1887-1967) . Kandinsky ve Klee 1921'de okula katılarak renk teorisi ve analitik çizim dersine girdiler. De Stijl grubunun önde gelen üyelerinden Theo van Doesburg, okulu endüstriyel üretimden çok zenaate eğilmesi sebebiyle eleştirdi ve görüşleri okulda bir değişim

yarattı. Moholy-Nagy öğrencilerine ısrarla, dengeli tasarımlar yapmalarını, renk ve dokunun yanında ağırlığa ve mekanda kapladığı yere de yoğunlaşmalarını söylüyordu. 1925'te muhafazakar hükümetin kurulmasıyla bu yenilikçi tasarım okulunun kapanmasına yönelik baskılar arttı. Tasarımını Walter Gropius'un yaptığı, Dessau'da kurulan yeni bir tesise taşındı, taşınan okul yeni bir yaklaşım getirerek; modern evler, ev aletleri ve mobilyalar üretmeye odaklandı. Üretim odaklı tasarımları sayesinde okul, 1925'in kasım ayında kurumsal şirketini, Bauhaus Co. Ltd 'yi kurdu. Bauhaus'un Nazi estetik anlayışına uyum sağlamasının imkânsız olması, 1933'te kapanmasına yol açtı." (Farthing, 2014:414,415).



Resim 6.4 Bauhaus sergi afişi 1923, Joost Schmidt tuval üzerine yağlı boya, 76 x 47,5 cm, Bauhaus Arşivi, Berlin, Almanya

“Salt geometrik soyut sanat; ‘kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasallık gibi en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir.’ Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da, salt bir matematik düzeni gösterirler. Böyle bir düzen sadece yüzeysel bir düzen ya da üç boyutlu bir düzen olabilir. ‘Ama onların kendi kendilerinden biçim ve renkten doğan bir autonomileri (özerkliği) vardır. Sanat yapıtı,

salt soyut bir tasavvurdan oluşur ve onun, matematik kavramların dışında empirik gerçeklik ile herhangi bir ilgisi yoktur.’ Konstruktiv sanatçı, bu matematik düşüniş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmada kılavuzluk ederler. Bundan ötürü, non –figüratif ya da konstruktiv sanat yapıtları, birer matematik yasal biçimlenmeyi gösterirler. Ancak, ne var ki, bu biçimlendirmeler aynı zamanda birer sembol (simge) değeri taşırlar. Bunu Max Bill’in değeriyle söylersek: ‘Bu konstruktiv anlamında, çağın duygu dünyasını doldurabilecek yeni semboller yaratılmış olur.’ Bunun sonucu olarak da, ‘sanat olarak görünen şey’ ,uyumlu, ölçülebilir geometrik yüzey üzerinde olan bir etkinliktir ve bu etkinlik, tüm illustration ve duygululuktan kurtulmuştur, yalnız belli bir ereğe bağlı olmayan bir biçimsel düzene kendini verir. Bu biçimsel düzen, zaman zaman kolayca iki boyutluluğu aşarak üç boyutlu biçimlere geçmek ister. Bu da, yine çok kolayca konstruktiv, non-figürativ sanatı, mimarlık ve hatta uygulamalı sanatlarla yakın bir ilgi içine koyar. Böyle bir ilgiyi en çok somut bir yandan Le Corbusier’in mimari anlayışında, öbür yandan da Bauhaus’un sanat ve yaşam anlayışında bulabiliriz. Ama, hiç şüphesiz, konstruktiv sanatı en salt olarak Hollanda da ‘stijl’ resminde, Mondrian ve Doesburg’da, Rusya’ da Malewitsch’in ‘suprematizm’inde bulabiliriz.” (Tunalı, 2008: 177,178)

7. DE STIJL

“De Stijl grubu Hollanda da yayımlanan De Stijl isimli bir bültenle birlikte ortaya çıktı. Bülten soyut estetik anlayışı paylaşan mimarlar, tasarımcılar ve ressamlar için ortak bir forum yaratmak isteyen ressam Piet Mondrian (1872-1944) ve çok yönlü sanatçı, şair Theo Van Doesburg’un (1883-1931) teorilerini içeriyordu. Bu ortak anlayış düz renkli düzlemlerle ve ince siyah çizgilerle hazırlanan dekoratif vitraylar ve tasarımları 1910’da düzenlenen bir gezici sergide gösterilen modernist mimar Frank Lloyd Wright’ın (1867-1959) da aralarında olduğu çok sayıda kaynaktan türetilmişti. De Stijl aynı zamanda felsefi içerikli ve ütopyacı sosyalist metinler ile temsile dayanmayan resim anlayışına yönelik çağdaş eğilimlerin ortaya koyduğu fikirleri birleştirmişti.” (Farthing, 2014:406).

7.1- Doesburg, Mondrian

“Mondrian’ın ve Doesburg’un resim deyince anladığı şeyden hareket etmek istiyoruz. Resim, her iki sanatçı için de, doğanın dışında, doğa ilgilerinin ötesinde vardır. Doğa başka bir varlıktır, sanat yapıtı başka bir varlıktır. Bu iki varlık alanlarının biçim düzeyi de birbirinden farklıdır. Bu farklılık, bir karşıtlık anlamında anlaşılmalıdır. Çünkü doğanın sahip olduğu biçim düzeni sanat yapıtının düzeni karşısında bir biçim yokluğunu ifade eder. Bunun için sanat, doğal orantıları ve ilgileri yıkarken, bunları estetik -sanatsal ilgiler ve orantılar uğruna yapar. Doesburg’un dediği gibi: ‘ Doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır.’ Bu temel sanatsal orantılar, her şeyden önce geometrik ilgilerde anlamını elde eder. Bundan ötürü: ‘Piet Mondrian’ın ve Theo van Doesburg’un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dikaçısında dile gelir.’ Bu ise, apaçık bir geometridir. Neoplastisizm, bu anlamda sanatın bir geometrikleştirilmesidir.



Resim 7.1 Doesburg, Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu, XVI, 1925, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 180 cm, Gemeentemuseum, The Hague, Hollanda

Ancak, resim sanatı şüphesiz, yalnız bir biçimler sanatı değildir. Biçimin yanında rengin de önemli bir yeri vardır. Resmi bu derece 'geometrikleştiren' neoplastisizm in renk karşısındaki tavrı ne olacaktır? Bu sorunun karşılığını, Mondrian'ın renk karşısındaki tavrında bulabiliriz. Şöyle ki : '1916'ya kadar Mondrian rengi renk skalasına geri götürüyordu, ama konstruktif bir eleman olmasına değil. Ancak, Van der Leek'e rastladıktan sonra, Seurat'ı ve divisionizm'in salt renk hakkındaki öğretilerini hatırlar. Bu divisionizm'in varmayı amaçladığı temel biçim verme için temel renklerin – kırmızı, mavi, sarı-yeni yapıtaşları teşkil edebileceklerini öğrenir. Renk, şimdi, resmin organizmasında plan olarak doğar. Planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise, dikey ve yatay temel karşıtlığına dayanır. Harmoniye sahip resmin biçimsel yapısının yapıtaşı, salt yatay ve dikey, yüzey içindeki primer renkli dikdörtgenlerdir. O halde renk de, bir yapı elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır. Başka türlü denildiğinde, renk artık duyuşsal niteliğini yitirerek, bir biçim elemanı olarak kompozisyonun yapısına katılır. Bunun için, renk, bir geometrik biçim elemanı olmanın dışında başka bir fonksiyonu üstlenmez." (Tunalı, 2008:180,181).

"Theo Van Doesburg: Van Doesburg ve Piet Mondrian, yatay ve dikey çizgilerle kesişen bloklarda sınırlı renk paleti kullanılan soyut resimler yaparak birbirlerini etkilediler. Bununla beraber, 1924'ten itibaren Van Doesburg, tualin doğrusal formatıyla kompozisyonu arasında dinamik bir gerilim oluşturan diyagonal, ızgara benzeri bir desen kullandığı yapıtlarında diyagonal çizgilere ağırlık vermeye başladı. 'Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu, 16' bu tarzda yaptığı bir dizi resimden biridir. Ona göre bu yenilik onu De Stijl'de kullanılan maddi ve standart dikey – yatay çizgilerden kurtarıyordu.

1926'da yayımladığı manifestoyla *De Stijl*'in bu yeni evresine 'elementarizm' adını verdi. Van Doesburg'un üslubundaki değişim Mondrian ile aralarında geçici bir ayrılığa neden oldu. Meslektaşının Neo-Plastisizm prensiplerine uymadığını hisseden Mondrian sonunda *De Stijl*'den ayrıldı." (Farthing, 2016: 408).

"Neo-Plastisizmin kuruluş prensibi Theo Van Doesburg tarafından açık bir şekilde şöyle tanımlanıyordu : 'Akıl henüz yapmaya başlamadan önce sanat yapıtını bütünüyle algılamalı ve şekillendirmelidir. .. Ne doğadan ne duyulardan ne sezgilerden edinilen yapısal izlenimleri taşımalıdır... Lirikliği, dramatikliği, sembolizmi ve benzeri her şeyi bir kenara atıyoruz.' Bu kadar katı bir yaklaşımdan bakıldığında Mondrian'ın başarısız olduğunu söylememiz gerekir. Öncelikle sanatçının resimleri, işin en başında değil tuval üzerinde çalışırken –bitmemiş resimlerini sergiledikçe yaptığı uzun bir düzenleme sürecinde –tasarlanır. Ne de doğadan yahut duyulardan edinilen izlenimleri taşır. Mondrian'ın düşey ve yatay unsurlar arasındaki karşıtlığa verdiği önem, örneğin, doğada yaptığı uzun etütlerden, çalışmalarından sonra ortaya çıkmıştır; yapıtları mesafeli bir şekilde nesnel olmaktan uzaktır, doğrudan duyulara hitap eder; görsel enerjiyle doludur ve gücünü biçimsel gerilimden alır." (Thompson, 2014:158).



Resim 7.2 Mondrian, Kompozisyon C, (Kırmızı Mavi Siyah Sarı ve Yeşil Kompozisyon) , 1920, tuval üzerine yağlıboya, 60,3 x 61 cm. The Museum Of Modern Art, New York

“Kompozisyon C; Mondrian’ın hayli geniş renk aralığı kullandığı ve ton karşılığını bastıran yaklaşımı benimsediği figüratif olmayan dönemin ilk evrelerinde (1917-1921) yapılmış bir grup geçiş çalışmasından biridir. Daha sonraki yapıtlarında ilgisini daha ‘yalın’ renk dinamiklerine yöneltmiştir: siyah çizgilerden ibaret bir kafes içinde tutulan, her parçanın bembeyaz bir zemin üstüne yerleştiği saf kırmızı, sarı ve mavi parçalar. Kompozisyon C; de odak noktası daha çok gri renk tonlarının uyumudur. Grinin üç farklı tonu, özenle düzenlenmiş ana renk parçalarıyla tezat teşkil eder. Kırmızı turuncuya çalmaktadır, mavinin tonu bir parça beyazın eklenmesiyle açılmıştır, sarı yeşile, siyah da kahverengiye kaymaktadır. Kafes sistemi, renkleri bağlamaya ve renk tonlarını ayırmaya yardımcı olan iki farklı gri tonuyla boyanmıştır. Genel etki, renkli düzlemlerin hayli kısaltılmış resim alanında kontrollü bir şekilde ileri ve geri hareket ettiği yönündedir.” (Thompson, 2014).

8. SUPREMATİZM- MALEVİÇ

“Kasimir Maleviç, kübist ve fütürist eğilimlerinin biraraya geldiği Kübo-Fütürizm’den yola çıkarak tasviri en radikal biçimde reddeden yeni bir resim konsepti geliştirdi. 1914-1915 yıllarında, sonradan birçok versiyonunu geliştireceği ilk ‘Beyaz Zemin Üzerine Kare’ sini yaptı. Soyut resmin ikonası haline gelen resmi üzerine kendisi şöyle diyordu: ‘Hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim. Siyah Kare, onun için saf duygusunun ifadesidir; çünkü nesnelerin dünyasında hiçbir göndermede bulunmaz.’ Maleviç sanatını, duyguyu tamamen nesnenin üstüne koyduğu için, ‘Süprematizm’ olarak adlandırmıştır. Maleviç’in sanatsal radikalizmi, Bauhaus ve DeStijl akımlarına yol gösterecekti.” (Krausse, 2005:97).



Resim 8.1 Maleviç, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, 1914-1915, Tuval üzerine yağlıboya, 79,5 x 79,5 cm, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova

“Maleviç’in deyimiyle süprematizm, ‘içeriksiz bir dünyadır’ ya da ‘kurtarılmış hiçlik’tir. Bundan ötürü, süprematizm ilkece kübizmden farklıdır ve bu farklılık, iki sanat anlayışını en keskin biçimde birbirinden ayırır. Kübizmde diyor Malewitsch, ‘gerçi nesnenin ortadan kaldırılması bellidir, ama kübizmde resim, resim sanatının en aşırı sınırına kadar ulaşır; bu sınırın arkasında ise içeriksizliğe (nesnesizlik) başlar.’ Süprematizm, kübizmin ötesinde başlar. Kübizm ötesi ise, içeriksizlik ülkesidir. Bundan ötürü: Kübizm, içeriksizliğe (nesnesizliğe) yaklaşır yaklaşmaz, konstrüksiyon kavramı da ortadan kaybolur. Çünkü ortada konstrüksiyona sokulacak bir şey kalmaz.’ Bu nedenden

ötürü, suprematizm, kübizme ve kübizme dayalı bir konstrüktivizme geri götürülemez. Yalnız kübizme değil, Malewitsch 'e göre, başka hiçbir sanat anlayışına da geri götürülemez. Malewitsch şöyle diyor : 'Suprematizm ne kübizmden, ne fütürizm den doğmuştur, ne Batı'dan ne Doğu'dan. Çünkü, içeriksizlik, hiçliktir ve hiçlik, başka bir şeyden meydana gelemez. 'Böyle bir amaca yönelen yol, doğadan ve nesnelere, görünüşlerden ve empirik gerçeklikten uzaklaşacak ve böyle bir anlayışa sahip olan sanatçı, duyuşsal nesnelere dünyasının dışında, onun üstünde (suprema) olan bir dünyaya yönelecektir. Bu 'suprema' dünyası, salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır. Bu dünya, sürekli çaba ve deneyime isteyen bir varlığa götürür. Bundan ötürü, Malewitsch'in söylediği gibi, o, 'daha çok salt içeriksizliğin deneylenmesidir.' (Tunalı, 2008:183).

"Suprematizmin bir akım değil bir ruh hali olduğunu öne süren Maleviç, resimlerdeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin anlama gebe olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Tıpkı Kandinsky gibi, materyalist dünyada bir tinsellik arayışı içinde olan Maleviç'in resimlerini Rus evlerinde ikonaların yerleştirildiği gibi sergilemesi anlamlıdır. Sanatı kilisenin devletin, toplumsal ya da politik amaçların üstünde gören ve her türlü işlevden arındırılması gereğine inanan Maleviç, bu yöndeki görüşleriyle 'toplum için sanat' a inanan Konstrüktivistlerle çatışmıştır." (Antmen, 2008:82).

"Her ne kadar Süprematizm 1915 yılında başlatılsa da kökleri 1913 yılına kadar uzanabilir. Maleviç'in, Aralık 1913'te sahneye konan, Rus Fütürizmi'nin müziğe yansımaları sayılan 'Güneşe Karşı Zafer' adlı opera için yaptığı sahne ve kostüm tasarımları Süprematizmin habercisi gibiydi. Şairlerin, ressamın ve müzisyenlerin işbirliği ile sahneye konan opera, Rus modern sanatında sıklıkla karşımıza çıkan, farklı disiplinlerin bir araya gelerek ortak üretim yapmalarının çarpıcı örneğidir. Kübo-fütürist tarzındaki sahne tasarımı içinde bir ayrıntı dikkat çekmektedir. Sahne gerisinde yeralan perdenin üzerinde diyagonal olarak siyah ve beyaz bölümlere ayrılmış bir kare motifi yer almaktadır."(Eden, 2016:209).

"Mutlak resim, mutlak gerçekliğin resimidir. Başka deyişle, mutlak resim, suprematizm, nesnelere üstünün, görünüş üstünün (suprema) resmi olarak içeriksizliktir. İçeriksiz resim, bu anlamda mutlak resimdir ve aynı zamanda mutlak gerçekliktir. Bu gerçeklik, Malewitsch 'te ilk defa beyaz üzerinde siyah kare olarak ortaya çıkar. Ama

giderek, bu gerçeklik daha gelişmiş biçimler gösterir. “Yalın geometrik biçimlerden geçerek Malewitsch mekanı üç boyutlu cisimlerin perspektifine dayalı çizimler içine koymayı dener ve 1919’da çizgisel bir tür soyut bir mimariye ulaşır. Bu, aynı zamanda, tamamen bağımsız olarak doğan Hollanda ‘Stijl’ grubunun yaptıkları ile karşılaştırılabilir.” Bundan ötürü, bir’ mutlak gerçeklik’ olarak, süprematizm, geometrik bir düzeyde, geometrik konstrüksiyonlardan oluşur ve bu oluşum her tür nesnelliğe karşıdır.” (Tunalı, 2008:187).

“Maleviç bu yapıtta atfettiği önemi bütünüyle kavramak için, öncelikle ‘his’ sözcüğüyle kastettiği şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmamız gerekir. Maleviç’e göre gördüğümüz kadarıyla dünyayla ilgili sorun ‘kasıtlı’ karışıklığı, kendini nesnel ve fikirler çeşitliliği olarak ortaya koyma eğilimidir. ‘Şeyler’ dünyasının ötesinde – ve nesnel dünyanın yüzünden kurulan fikirler krallığının dışında – bir yerlerde kendini ‘nesnel olmayan his’ şeklinde gösteren tamamen farklı bir deneyim düzeni bulduğuna inanıyordu. Dahası, bu ‘duygunun’, evrensel boşluk/ hiçlik halinin karşıtı olarak görülen ve bu fikre dayanan saf geometrik formlar sayesinde en iyi şekilde ifade edileceğini savunuyordu. Maleviç bu alternatif düzeni basit bir denklem şeklinde tanımlıyordu: Siyah kare eşittir beyaz alan, eşittir bu hissin ötesindeki boş alan.” (Thompson, 2014:140,141).

“Sanatçının bu koyu siyah tonunu seçmesi, resme mistik bir hava katmıştır. Siyah kare, ‘0.10 Son Futurist Sergi’de gösterildiğinde, tıpkı ikonaların hanlarda yahut evlerde bulunduğu yerler gibi, sergi salonunun girişinin tam karşısında yer alan köşeye, aşağı doğru eğimli olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu tesadüfi bir seçim değildir. Maleviç resmi neden bir ikona gibi yerleştirdiğini şöyle açıklamıştır. “ Bu köşe bu köşeye giden yol dışında bizi mükemmelliğe götürecek başka yol olmadığını simgesidir.” (Farthing, 2014:403).



Resim 8.2 Maleviç, Suprematist Kompozisyon: Havadaki Uçak 1915, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 49 cm, Museum Of Modern Art, Newyork, ABD

“Kasimir Maleviç, süprematizm kavramına ulaştığı zaman materyal dünyasındaki nesnelerin fiziksel varlığına ilişkin tüm referansları yadsımaya karar vermişti. Ama bunun yerine izleyiciye ‘ bir dünya inşa etme isteğinin tümünü’ içerdiğini hissettiği yeni bir resimsel dil sundu. Maleviç ‘in süprematist yapıtları ilk kez St. Petersburg’da açılan ‘0.10: Son Futurist Sergi’ de (1915) gösterildi. ‘Süprematist kompozisyon: Havadaki Uçak’ adlı resmi sergide yer alan otuz dokuz tuvalden biriydi. Kırmızı, sarı, siyah mavi renklerdeki kare, dikdörtgen ve çizgiden on üç parça beyaz bir arka plana titizlikle yerleştirilmişti. Şekiller alçalıp yükseliyormuş gibi görülüyor ve böylece akış hissi vurgulanmış oluyordu. Maleviç resim hakkında şunları söylemişti. ‘Yeni resmim salt bu dünyaya ait değil. Bu dünyada tıpkı bir ev gibi terk edildi, büyük bir kısmı yok edildi.’ Maleviç’in soyutlamalarını ruhani düzleme taşıyan şey, en temel fiziksel güce – yerçekimine- meydan okumasıydı.” (Farthing, 2014:402).

9. RESİMDE MALZEME KULLANIMI

9.1. Fresk Teknikleri



Resim 9.1- Nebamun İçin Denetlenen Tarla, Sanatçılar Bilinmiyor, Fresk,46 x 107 cm
British Museum, Londra, Birleşik Krallık

(Nebamun İçin Denetlenen Tarla) M.Ö. 1350, 'fresco secco' (kuru fresk) metoduyla yapılmıştır. Duvarlar, önce Nil nehrinin kıyılarında getirilen saz ve balçık karışımıyla kaplanmış, daha sonra da üzerlerine ince bir tabaka halinde beyaz alçıdan bir harç uygulanmıştır. Boya ise harç kurduktan sonra sürülmüştür. Bu teknik, kısmen ıslak olan harç bölgelerine sulu pigmentlerin uygulandığı ve böylelikle beyaz harcın pigment ile karışmasına izin verildiği buon ya da 'gerçek' fresk metodundan farklıdır. Buon Freski'nin bir örneği de, Giotto'nun İtalya – Assisi deki Basilica Superiore di San Francesco'da yer alan kafir Pietro'nun Kurtuluşu (1297-1300) adlı eseridir. Mısırlıların 'fresco secco' resimleri, İtalyanların yaptığı 'buon fresco'lar kadar dayanıklı olmasalar da; Mısır tekniği, sanatçılara tasarımlarını yapabilmeleri için daha çok zaman verir. (Farthing, 2014:31).



Resim 9.2 Giotto'nun İtalya – Assisi'deki Basilica Superiore di San Francesco'da yer alan kafir Pietro'nun Kurtuluşu (1297-1300)

9.2- Bizans Mozaikleri

“Sanatçılar Aziz Petrus'un Başı gibi Bizans mozaiklerinin yaratılması sırasında, resmin ilk çiziminin yapıldığı alçı yüzey üzerine, tesserae olarak adlandırılan, binlerce küçük ve tek tek kesilmiş taş veya cam parçaları uygulamışlardır. Eserde, mermerler, doğal taşlar, sedefler değerli taşlar, altın kaplamalar ve gümüş varakların yanı sıra, kutsal temaya uygun olarak, smalti adı verilen ve Kuzey İtalya'daki kalın cam tabakalarından elde edilen özel cam tesserae'ler kullanılır. (Farthing, 2014:79).



Resim 9.3 Pantokrator İsa, Mozaik 700 x1300 cm (İsa figürü merkez yarım kubbe) Monreal Bazilikası, Sicilya, İtalya

9.3- Altın ve Mozaik

“Klimt’in zanaat bilgisi, resimlerini hayli etkiler. Babasının kuyumcu olması sayesinde Klimt altın sanatıyla tanışır ve bu durum ileride oldukça işine yarar. Ünlü öpüş resmindeki pırıltılı arka varak planı oluşturmak için altın tozuyla yapılan bir kaplama tekniği kullanmıştır. Figürlerin kıyafetlerine parlak altın uygulayan Klimt’in zengin altın kullanma merakı mozaiklere olan ilgisinden de ileri gelir. Daha önce de mozaik çalışan Klimt’in konuya ilgisi, 1903 ‘te İtalya’nın Ravenna şehrine yaptığı bir seyahat ile iyice artar. Klimt’in kendi eserlerine uyguladığı mozaik tekniği, olgunluk döneminde geliştirdiği uslubu büyük oranda etkilemiş ve şekillendirmiştir. Mozaiklerden aldığı ilham , ‘Öpüş’ resmindeki parçalı formu ve sert katmanlar haline getirilen yüzeyi ile aşıkları dış dünyadan ayıran altın kozadan anlaşılabilir.” (Farthing, 2014:353).



Resim 9.4 Klimt, Öpüşme, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 180 cm.
Österreichische Galerie (Avusturya Galerisi) ,Viyana

9.4. Sentetik Kübizm

“1912 ile 1914 arasında Picasso resim kağıdını ve odun parçalarını ve diğer gerçek ‘reel’ eşyaları resme sokuyordu. Bu sıralardaki resimlerini fırçadan ziyade çekiçle yapıyordu. Çekiç darbelerinden rahatsız olan komşuları, ondan gürültüyü kesmesi için rica ettikleri zaman Picasso özür dileyerek : “Que voulez vous, c’est la

peinture “ (ne istiyorsunuz bu bir resimdir) diyordu. Bu suretle Picasso en saf gerçeğe ulaşıyor ve kendi heyecanını araya hiçbir vasıta sokmadan somut bir hale getiriyordu.” (Turani, 2004:585).



Resim 9.5 Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, Mayıs 1912, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, oval 29 x 37 cm, Paris, Picasso Müzesi

“Sanatçı artık resimleriyle diyalog halindedir. Nesnelerin ve resimlerin dünyasıyla girdikleri bu diyalog. Kübistleri 1910’dan sonra değişik dengesel çalışmalara sevk etti. Artık sadece boya ve fırçayla değil, gerçek hayattan ek malzemelerle de çalışıyorlardı. ‘Objects Trouves’ yani, etrafta ‘bulunan nesnelere’. Bunlar duvar kağıdı ya da gazete parçaları olabiliyordu. Resimlerine bu malzemeyi sokarak ‘kolaj’ı (Collage)’ı yaratırlar. Kübistler eskiden nesnelere yeniden birleştirmek üzere parçalarken şimdi artık ‘analitik kübizm’ adı verilirken, 1912’den sonraki döneme ‘sentetik kübizm’ denmiştir. ‘Sentetik Kübizm’ de resimlere entegre edilen günlük nesnelere resmin içinde aynı boyanmış yüzeyler gibi bir işlev üstlenmişler ve kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri olmuşlardır.” (Krausse, 2005:94).

“Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Fakat bunlardan önce, kübistler resimlerinde gazete kağıtlarını, tahta elyafını ve mermer desenlerini soktular. Resim yüzeyine canlılık vermek için, bazen kumla karıştırılmış renklerden de yararlandılar. Sentetik – kübist tablolarla, resim sanatı, önceden sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşır. “ La Nature existe mais ma toile aussi” (doğa vardır ama benim tuvalim de) diyen Picasso, resmin doğadan tamamen ayrı bir organizma olduğunu bu suretle kesin olarak belirtir.” (Turani, 2004:583).

“Kübizm, bu tavrıyla, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut akımlarının oluşumu için bir okul görevi görür. İster non- figüratif, ister ‘stijl’ sanatı olsun ve isterse süprematizm olsun, bir yerde hepsi kübizimde hareket noktalarını bulmuşlardır diyebiliriz. Yalnız ondan hareket etmekte kalmamışlar, ilk çağdaş estetik eğitimi ve kübizimde almışlardır. Bu eğitimin temelleri, ölçü sayı ve orantıya dayanır, sağlam biçim ve biçimlerin oluşturduğu yapıda bulunur. Yine ‘collage’ sanatının öncüleri de kübist sanat çevresinde bulunurlar. “ 1914-19 yılları arasında, kübizmin üçüncü döneminde Picasso ve Gris gibi İspanyollar, kübist hareketli bir tür magik (büyüleyici) realizme dönüştürdüler. Bu magik realizm’de bir ‘başka doğa’ egemen olur, yani salt tasavvur gücününün doğası. Collage larda kullanılan material, resimde önemsiz bir rol alır, örneğin bir sigara paketi parçası, bir kağıt parçası üzerinde bir parça odun taklidi yaptırılmış bir kağıt parçası, kübizmin en karakteristik teknik elemanlarından biridir. Nesnelerin tekrarı, nesnelerin yaratılmasının yerini almalydı. Teknik yönünde gelişen bir ‘collage’ sanatı, giderek başlı başına bir resim türü olacaktır.” (Tunalı, 2008:175)

“ Kübist kolaj, ayrıca sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik sıradan malzemelerin sanat yapının ögesi haline gelmesi büyük adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olmayacağı ile kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. Yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır.” (Antmen, 2008:48,49)

10. SOYUT İFADE ÇEŞİTLERİ, SOYUT DIŞAVURUMCULUK (SOYUT EKSPRESYONİZM) , BAZI SANATÇILAR İLE ÖRNEKLERİ VE MALZEME KULLANIMLARI

“Amerikan kültürünün sanat tarihine kattığı ilk özgün akım olan Soyut Dışavurumculuk’un ortaya çıkmasında, savaşın başlamasıyla Avrupa’dan kaçan gerçeküstü sanatçıların etkisi söz konusudur. Max Ernst, Andre Mason, Salvador Dali, Robert Matta gibi sanatçılar New York’a yerleşmiş ve buradaki sanat ortamında ilgi çekmişlerdi. Gerçeküstücülük’ün otomatizm yöntemi, çağrışıma dayalı üretim tarzı çok sayıda Amerikalı sanatçıyı etkiledi. Gerçeküstücülerin yöntemlerinin yanısıra psikolog Karl Gustav Jung’un bu dönemde Amerika’da popüler olan metinlerin de Soyut Dışavurumculuk üzerinde etkisi vardı. Jung’un yalın insan gerçekliğinin evrensel formunun mitler olduğunu ve bunun arketipler aracılığıyla ifade edildiğini iddia etmesi yüzyıl başında Avrupa’da görülen Primitivizm’in Amerika’da yeniden ortaya çıkmasına yol açtı. Hem gerçeküstücü yöntemler hem de Primitivizm, en somut olarak Jackson Pollock’un sanatında bir araya geldi. Pollock, Amerikan yerli sanatındaki kum resminin yöntemini (damlatma) ve gerçeküstücülerin otomatizm yöntemiyle benzerlik taşıyan doğaçlama harekete dayalı tekniği (action painting) birleştirdi.” (Eden, 2016: 295).



Resim 10.1 Jackson pollock- çalışırken

“İlk kez dışavurumcu akımda ortaya çıkan sanatçının özneliği meselesi merkeze oturmuş, sanatın sanat sayılmasının kriteri haline gelmiştir. Sanatçının estetik geleneklerden veya oturmuş kompozisyon biçimlerinden ne kadar faydalanıp faydalanmayacağı artık kendisine kalmıştı. Kurallara uyma zorunluluğunun kalkmasıyla birlikte sanatçının özgürlük alanı da fevkalade genişliyordu. Ama bu kez de geniş kamuoyu ile sanat arasındaki ilişki giderek zorlaşmaktaydı. Gündelik hayatla hiçbir ilgisi olmayan bu yeni sanat akımlarının nasıl olup da modern hayatın yansıması olarak alkış topladığına akıl erdirmek güçleşti. Birçok kişi yeni resimlerin beceriksiz ressamların elinden çıkmış anlamsız fırça hareketleri olduğunu düşündü. Bunlara prim vermek hata değil miydi? Bütün bu yeni çalışmaların en bariz özelliği hiçbir somut nesne veya olaya gönderme yapmamış olmalarıydı. Onlara bakmak da artık eğitilmiş bir göz istiyordu. Artık bir resmin neyi betimlediğini bakıp çıkarmak değil, resme bakıp çağrışımlar yaratmaktı izleyiciden beklenen. Hayalgücü, konsantrasyon, tefekkür ve kendini sorgulama gibi meziyetler gerekiyordu. Bu açıdan bakıldığında resimlerin zamana pekala uyduğunu söyleyebiliriz. Görünürde hiçbir mesaj içermedikleri için izleyici onlara bakıp kendi içine dönüyordu; kendisi ve dünya hakkında düşünmek zorunda bırakılıyordu.” (Krausse, 2005:108).



Resim 10.2 Amerikan Soyut Dışavurumcuları, Nina Leen, 1950, Huiszuzlar, Life Dergisi, Willem de Kooning (arkada solda) , Jackson Pollock (ortada soldan üçüncü) , Robert Motherwell (ortada sağdan ikinci) ,Barnett Newman(önde, ortada) ve Mark Rothko (önde,sağda)

“Herhangi bir anlam içermeyen soyut ekspresyonist resimler, resmi sanat kurumlarına sanat eserlerini ciddiye almamalarını mesajını vermeyi amaçlıyorlardı ve teknik açıdan radikal bir yenilikçi anlayışın ürünleriydiler. 1950’de, yirmi sekiz sanatçı bir araya geldi ve New York’taki Modern Sanat Müzesi’nin yöneticisine, kurumun çağdaş sanat koleksiyonunu genişletmek amacıyla düzenlenen jüri sergiyi protesto eden bir mektup gönderdiler. Mektup ‘ta müze yetkililerini ‘ilerici sanata’ ve özellikle soyut ekspresyonizme karşı olan eleştirmenlerin yer aldığı bir jüri seçimi yaparak, muhafazakar anlayışa ayrıcalık tanımakla suçuyorlardı. Fotoğraf sanatçısı Nina Leen (1909-95), protestocuların ondördünü biraraya getirdi ve daha sonra ‘Huysuzlar’ olarak adlandırılacak fotoğraflarını çekti. Önceleri akımla yakından ilgilenen, savunan ve sözcülüğünü yapan sanat eleştirmeni Greenberg, ironik bir şekilde, soyut ekspresyonizmle ilgili bir yanlış anlaşılmaya neden oldu. Greenberg’in eleştirilerini odak noktası eserlerin yapısal eleştiri anlayışı soyut ekspresyonistlerle ilgilenen kitlenin daralmasına neden oldu.” (Farthing, 2014:454,455).

“Amerikan sanat ortamında 1940’lı ve 50’li yıllardaki bu yoğun gelişme sürecinde izlenen sanatsal gelişim, ABD sanat ortamında 1920’lerde ve 30’larda üretilen sanattan biçimsel ve üslupsal temelde son derece farklıdır. Örneğin, İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı çok daha yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği soyut ve dışavurumcu olmasıdır. Amerikan sanatındaki bu kesin dönüşümü salt sanatsal nedenlerle açıklayanların yanında, bu dönemde sanat, ideoloji, politika üçgeninde yaşanan dönüşümleri göz önünde bulunduran yazarlar da vardır. Örneğin, Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbaut, ‘Newyork Modern Sanat Düşüncesini Nası Çaldı’ adlı kitabında, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen temsilcilerinin savaş öncesi ve sonrasında sergiledikleri ideolojik ve sanatsal dönüşümü, soğuk savaş döneminde Amerikan hükümetinin yürüttüğü bilinçli bir politikaya bağlamıştır.” (Antmen, 2008:145,146).

“Bunların ilk anda karşı karşıya kaldıkları sanat konuları, Kübizm’in biçimsel sonuçları ve Sürrealistlerin ilkel temaları olarak özetlenebilir. Ancak Amerikalı sanatçılar, aynı zamanda örnek olarak Meksika duvar resimlerine, bu resimlerin taşıdıkları toplumsal bildirilere ve Federal Sanat Projesi’nin az çok uğradığı başarısızlığa dönüp bakabilmişlerdir. (Federal Sanat Projesi 1933’de, sanatçıları

desteklemek için New Deal – Yeni Düzen – Programı uyarınca başlatılmıştı. Yöneticisi Holger Cahill'in dediği gibi, toplumun günlük hayatıyla, sanatı bütünleştirme işlevini güdüyordu.) Ayrıca Amerikalı sanatçılar, resim sanatını çağdaş Amerikan hayatına sokmak amacıyla özellikle gerçekçi bir anlayışla, kentsel ve kırsal yaşamı resmetme yolunda son on yıllık dönemlerde Amerikan sanatında yapılan atılımları da gözlemlemişlerdi. Bunlarla birlikte, bu sanatçılar Avrupa Modernizmin'in bir ölçüde işlenmemiş konularına da eğildiler ve bu sırada Modern Sanat Müzesi'nin ve o zamanki adıyla Nesnel Olmayan Sanat Müzesi'nin – şimdi Solomon R. Guggenheim Müzesi - duvarlarında asılı duran eserlerden etkilendiler. Modern Sanat Müzesi'nde bulunan Matisse'in Kırmızı Stüdyo'su Monet'nin Nilüferler'i o güne değin hiç kimsenin işlemediği konuları ele almaktaydı: Matisse'in yaptığı durgun bir renk alanını uzaysal açıdan belli belirsiz bir biçimde yorumluyordu. Monet'in, Almanya'da Elementarizm, Fransa'da ise Sürrealizm oluşmaktayken yapmış olduğu dev boyuttaki yapıtları da kompozisyon açısından herhangi kesin bir yapısı olmayan, geniş bir yüzeyin, açıkça fark edilebilen ve yüksek bir ifade gücüne sahip fırça darbeleriyle birleşmesinden ibaretti.” (Lynton, 2004:227).



Resim 10. 3 Matisse, Kırmızı Stüdyo, 1911, tual üzeri yağlıboya, 181 x 219 cm. New York Modern Sanat Müzesi , (Mrs. Simon Guggenheim Fonu)



Resim 10.4 Monet, nilüferler, 1916-1926,tuval üzerine yağlı boya, 197x 1211cm, Orangerie Müzesi, Paris

“Soyut ressamlar, kimseye bir şey açıklamak niyetinde olmamışlardır. İzleyici; ikinci bir sanatçı gibi resmi anlamak, yorumlamak zorundadır. Böylece ‘kendi özel resmi’ni oluşturacaktır. Boyanmış tuval sadece bir dürtüden, bir çıkış noktasından ibarettir. Böyle yaratıcı bir anlamlandırma sürecine davet çıkaran resim elbette daima güncel kalacak, hiç eskimeyecektir; çünkü izleyici her bakışında ve yorumunda yeniden doğar. Ancak, izleyici üzerindeki renkleri ve şekilleri anlamlandıramadığında, tuval gözümüze pekâlâ kısmen boyanmış bir bez parçası gibi de görünebilir. Buna ‘sanat’ tan çok ‘zanaat’ olarak bile bakmak mümkündür. Gene de resim bir emeğin ürünüdür aynı zamanda o yüzden ‘gerçektir’ gerçekliğe gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla soyut olmasına rağmen her zaman gerçek, reel bir karakteri de vardır. Renkler yaşamın ürünüdür canlıdır. Resim artık bir hayal ürününden çok somut bir eylemin (action) kanıtı, göstergesi olarak algılanmaya başlar. Soyut Dışavurumcuların çoğu, resimlerinin gerçeğe yakınlığını daha da vurgulayabilmek için eseri çevresinden yalıtıma yarayan kalın çerçevelerden kaçınmışlardı.” (Krausse, 2005:109).

“ Farklı eleştirmenler, soyut ekspresyonizmle ilgili birbiriyle çelişen ve çatışan görüşleri ortaya atıyorlardı. Harold Rosenberg (1906-78) soyut ekspresyonist resimlerin ‘sanatçıların eylemde bulunacağı bir arena’ olduklarını iddia ediyordu. Resim yapma eylemini psikolojik bir drama benzeten Rosenberg, varoluşçu felsefede ifade edilen ‘bir birey olarak sanatçı’ fikrini ortaya atmıştı. Çok sayıda soyut ekspresyonist ressam Birleşik Devletler’in politik anlamda dünyadan soyutlandığı bir dönemde büyümüşlerdi ve ilk soyut ekspresyonistler, sanatçının rolünün ne olduğu ile ilgili fikirlerini yeniden

değerlendirmeye çalışıyorlardı. Akımın sanatsal özgürlüğe ulaşma çabası sağ eğilimli bireysellik ve gericilik ile ilişkilendiriliyordu ki bu akımın güvenilirliğini sarıyordu. Soyut ekspresyonizmin özgürlük fikri, sosyalist gerçekçi resimle ifade edilen, komünizm karşıtı propagandalarda kullanılıyordu.” (Farthing, 2014:455).

“Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil bir olay haline gelmiştir, diyor Rosenberg’e göre, ‘ elmaların masadan kaldırılması, mükemmel renk ve espas ilişkileri kurgulayabilmek için değildir.’ Esas mesele, her türlü nesnenin ‘ resim yapmak eylemi’ ne yer açılın diye bir kenara itilmesidir. Bu tür bir resimsel anlayışın sanatçının biyografisiyle birebir ilişkili olduğuna değinen Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir ‘anı’ nın ifadesi olduğunu ve dolayısıyla tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir. Amerikan resmindeki büyük dönüşümün ‘ politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak’ yaşandığını söyleyen Harold Rosenberg, iki Dünya Savaşı’ndan sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapayalnız sanatçı figürünün ‘dünyanın değişmesini değil, tuvalin bir dünya olmasını ister hale geldiğini savunmuştur.” (Antmen, 2008:148).

“Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çerçeveye almışlardır : ‘Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi.’ (Lynton, 2004 :235,237).

10.1. Jackson Pollock



Resim 10.5 Jackson Pollock: Numara I, 1948, tuval üzeri yağlıboya, 173 x 264 cm.
New York Modern Sanat Müzesi

“Jackson Pollock resimlerine bakanlara şu tavsiyede bulunmuştur :’ Resimlerime bakarken kafanızdaki ana mesaja ve yanınızda getirdiğiniz tükenmiş fikirlere rağbet etmeyin; resim size ne veriyor, bununla ilgilenin.” (Krausse, 2005:108,109). .

“Pollock’un ilk dönem figüratif çalışmalarında Meksikalı duvar ressamlarının, özellikle 1936’da deneysel resim odaklı atölye çalışmalarına katıldığı David Alfaro Siquieros’un izleri vardı. 1935-42 yılları arasında WPA Federal Sanat Projesinde çalıştı. O sıralarda Carl Jung’un psikanalizle ilgili metinleriyle ilgilendi. 1947’de Pollock ‘dökme’ ve ‘damlatma’ tekniğiyle resim yapmaya başladı. Bunları ilk kez gösterdiği Billy Parsons Gallery sergisinden kısa bir süre sonra Time dergisinde çıkan bir makalede (1951) Pollock, ‘Amerika’nın yaşayan en büyük sanatçısı’ olarak tanımlandı.” (Thompson, 2014:212).



Resim 10.6 Pollock, 32 Numara, 1950, tuvale lake boya, 269 x 457,5 cm. Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf.

“Eleştirmenler ilk kez 1948 sergisinden kısa süre önce ‘Olasılıklar 1’ adlı dergide (Motherwell ve Rosenberg ‘in yayımcısı olduğu bu dergi yalnızca tek bir sayı, o da 1947-48 kışında çıkabilmiştir.) ‘Resmim’ başlığıyla yayınlanan ve çerçeveye gerilmemiş bir tualin her yanında çalışmak konusundaki şu sözlerini tekrar tekrar aktardılar : “ Kızılderili kum- ressamlarının yöntemlerine yakın bir yöntem’ .Sanatçı sözlerini şöyle sürdürmekteydi : ‘Resmin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘tanışma’ döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.” (Lynton, 2004:231).



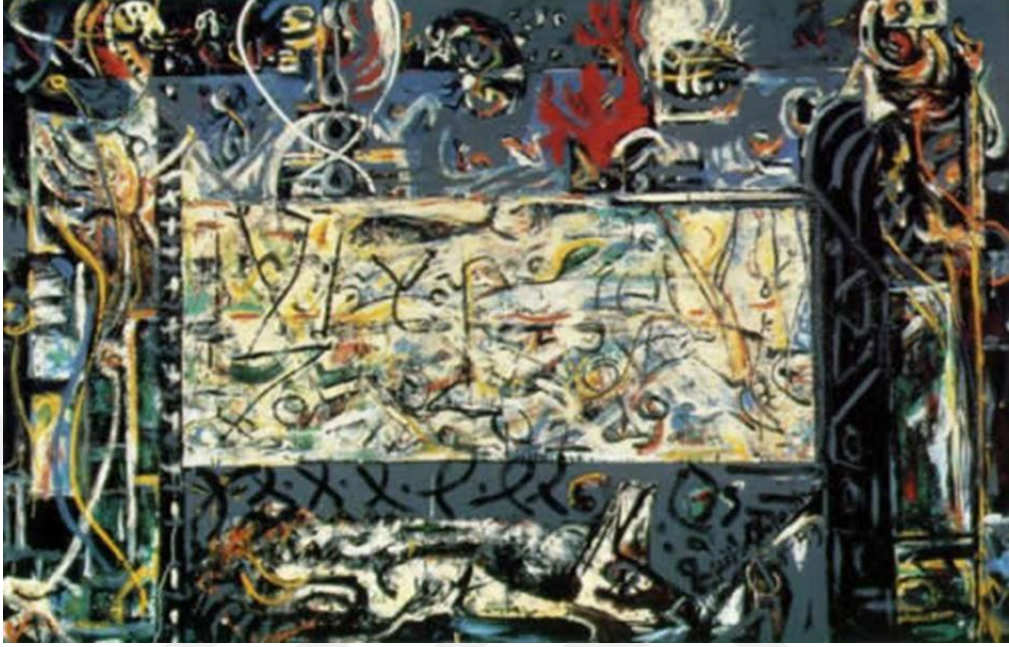
Resim 10.7 Jackson Pollock, Mavi Direkler: Numara 11,1952, tuval üzerine yağlıboya, sır, cam parçaları ve alüminyum boya,213 x 489 cm National Gallery Of Australia Canberra, Avustralya

Pollock, nasıl resim yaptığını anlatmaya şu şekilde devam ediyor;

“Şövalede resim yapmam. Resmi yapmadan önce tuval bezini de nadiren kasnağa gererim. Açık duran tuval bezini duvara serip sabitlemeyi tercih ediyorum. Yerde daha rahat çalışıyorum. Kendimi resme daha yakın, onun bir parçasıymışım gibi hissediyorum. Bu şekilde çevresinde dolaşabiliyor, dört tarafından çalışabiliyor ve hatta kelimenin tam anlamıyla resmin içine girebiliyorum. Bu yöntem Kızılderili kum ressamlarının çalışma tarzına çok benziyor.” Jackson Pollock . (Thompson, 2014:226).

Yaratıcı sanatçıyı dışavurumcu ustalar ve primitivizm den etkilerini Lynton şu şekilde gözlemlemiştir: “İlkel sanat örnekleri de Pollock, Avrupalı Kübistler, Ekspresyonistler ve Sürrealistlerle paylaştığı bu ortak ilgiyi, aynı zamanda, kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasına bir sınır koymada da kullanmıştır. Pueblo Kızılderililerinin farklı renklerde kumları ince ince dökerek, dinsel amaçlı sembolik simgeler oluşturdukları kum-resmi tekniği hakkındaki bilgisine çok önem veriyordu. Ernst ‘in boyu dolu delikli bir kutuyu, tualin üzerinde değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak, düz çizgiler meydana getirme yöntemini de duymuş olabilirdi. Tobey ‘in Doğu kaligrafisinden esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi sağladığı tablolarını ise mutlaka görmüş olmalıdır.” (Lynton, 2004:230,231).

“Pollock’ a göre tuval sanatçının duygularını ifade etmeliydi. O resim yapmıyordu; onlar kendiliklerinden oluşuyorlardı. Şöyle diyordu: Resimin kendine ait bir yaşamı var. Ben sadece onun ortaya çıkmasına izin veriyorum .” (Hodge, 2013:70).



Resim 10.8 Jackson Pollock, Sır Muhafızları, 1943, tuval üzerine yağlıboya 123,8 x 190,5 cm San Francisco Museum Of Modern Art

“Pollock’un sembolist dönemi olarak tanımlanan sürece aittir. Pollock, ‘ anlamın önceden verilmediği, sonradan üretildiği bir yer olarak resim’ fikini savunur; dolayısıyla yapıt, pek çoğu kastlı bir şekilde ‘ üstü örtülü’ simge ve piktogram bileşenleriyle doludur. Sır muhafızlarında Picasso’nun ‘ Avignonlu Kızlar’ da kullandığı, Amerika yerlilerine özgü masklara gönderme vardır. Resim genel görünümü – cepheden tasvir edilişindeki tutarlılık- sanatçının Kübizmin sentetik evresini tecrübe ederken kullandığı öğelerden ileri gelmektedir. 1940’ların başında ürettiği yapıtlarında Pollock, Picasso’nun temel görsel öğelerinden etkilendiyse de zihinsel gelişimini şekillendiren Carl Jung un fikirleri olmuştur.” (Thompson, 2014:212).

10.1.1. Action Painting (Eylem Resmi)



Resim 10.9 Jackson Pollock, action painting, (eylem resmi)

“Sehpada çalışacağına tuvaleri yere yayardı. Boyalarını kalın fırçalardan veya dibini deldiği konserve kutularından akıttığında; boyayı vahşi hareketlerle tuvale fırlatırken; püskürten ve kendisi de küçük bir derviş gibi durmadan resmin etrafında dönerken bu eyleme alışlagelmiş anlamda resim yapmak adını vermek artık oldukça zordu. Eleştirmenlerden biri buna “ Action Painting” (Eylem Resmi) gibi isabetli bir ad takmıştı. Gerçekten de bu niteleme Pollock’un niyetini gayet güzel açıklar: Resim yapmak onun gözünde hakiki bir eylemdi; sarhoş bir kafayla ve trans halinde gerçekleştirilen bir eylem. Nihai ürünün nasıl olacağını bilmek imkansızdı.” (Krausse, 2005:109).

“Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönde sallayarak, elini tual yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel biçimde’ temsil edilen şey’ olmaktan çıkmış, ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’ yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştur. Dünyanın heryerindeki eleştirmenler, bu sanatı şok edici olarak nitelediler.” (Lynton- 2004:230).

“Pollock’ un tekniği renklerin rastgele savrulmasından ibaret gibi görünmesine rağmen ressam herşeyin tamamen kasıtlı olduğunu belirtir ve ‘tesadüf yoktur’ der. Bu resimler için kafa yoran izleyicilerin modern dünyaya kişisel ve bilinçdışı bir yoldan ulaşacaklarına inanır.” (Farthing, 2014:458).

“Pollock’un düşey çalışmalardan yatay çalışmalara geçmek konusunda, Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen halka açık bir etkinlikte kum resmi yapan bir Navajo ‘ozanını’ (Kızılderili büyücüsünü) izlediği deneyimden ilham aldığı söylenir ama bu etkilendiği pek çok şeyden yalnızca biridir. Açıkçası David Alfaro Siqueiros ile yaşadığı deneyimin ve ona duyduğu hayranlığın yanında gerçeküstücülüğe karşı süren ilgisi de bu geçişte önemli bir etmendir.” (Thompson, 2014:226).

“Pollock 1943 ‘te Andre Mason ile tanışmış onunla, bağımsız otomatist teknikler hakkında konuşmuştur. Daha sonra aksiyon resminin başarıyla tamamlanması için gerekli ruh halinin tanımlamasını istendiğinde, Mason’un otomatik yazı tekniğinde uyguladığı yerleşik formüle yakın bir tarif yapmıştır: ‘Hiçbir şey yanlış gidemez ...kazalar olmaz ..Resmin kendine özgü bir yaşamı vardır ve ben de bunun gerçekleşmesine izin vermeye ...resmin yaşamıyla ilişkide kalmaya gayret ediyorum. Bu teması kaybettiğimde sonuç tam bir kaos oluyor.” (Thompson-2014:226).

“Pollock, bir süre çalışmalarını yalnızca numaralamamış ya da Yaz (Numara 9, 1948) veya Arabesk (Numara 13, 1948) gibi tanımlayıcı adlarla birlikte numaralar kullanmıştır. 1951-52’de Pollock’un çalışmalarında imgeler ya da üstü kapalı imgeler yeniden belirmeye başladı; bunlarla birlikte erken dönem yapıtlarında ağır basan huzursuzluk duygusu da tekrar ortaya çıktı. Bu durumun, sanatçının ruhsal durumundan çok daha başka etkenlerden kaynaklandığı düşünülebilir: Pollock, tual üzerinde olduğu kadar cam üzerinde de çeşitli renkler ve yoğunluklar denedikten ve ek-öğelerle birlikte ya da onlar olmaksızın (kolaj, kum, v.s) küçük ve büyük biçimlerle uğraştıktan sonra, buluşu olan üslubun sınırlı olanaklara sahip olduğunu kabullenmek zorunda kalmıştı.” (Lynton, 2004:231).



Resim 10.10 Jackson Pollock, No: 31, 1950, , tuval üzeri yağlıboya ve vernik, 269,5 x 530,8 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD

“Enerji, gerilim ve dram yüklü Bir: Numara 31, Jackson Pollock’un giderek daha fazla tanınmaya başlayan ‘damlatma’ tekniğini kullanarak yaptığı en büyük resimlerinden biridir. Yapıt, 1950’nin yaz aylarının sonunda, hızlı bir şekilde peşpeşe ürettiği üç devasa çalışmadan biridir. Katmanların yoğun, birbiri içine geçen elek dokusu, çubuklar ve kolalı fırçalarla uygulanan boyanın tuvale dökülmesi, damlatılması, sıçratılması yoluyla oluşturulmuştur. Hiçbir odak noktası, herhangi belli bir deseni veya yineleyen bir motifi olmayan bu yapıtın yine de temel bir yapısı olduğu görülebiliyor.” (Hodge, 2013:70).

“Pollock un ‘All-over-painting’ resmi, yani boyaları tuvaline herhangi bir odak saptamadan en kenar noktasına kadar akıtması, sanki bu renk izleri tuval bitmeseydi sonsuza kadar böyle sürüp gidecekti izlenimini bırakırlar. İzlenimciler de resimlerine daha büyük bir manzaranın anlık detayları havasını vererek gerçeğe yaklaşma çabasında olmuşlardı. Jack ‘The Dripper’ (karindeşen Jack’in İngilizce’ deki adı Jack the ripper ‘a gönderme yapıyor.) Ayrıca resimlerinde olağanüstü büyük formatlar vererek gerçeğe yakınlık duygusunu daha da arttırmayı amaçlamıştır. Resim seyircinin önünde adeta bir duvar gibi yükselir, nereye bakılsa, nereye gidilse ordadır. Sanki doğal çevrenin bir parçasıdır.” (Krausse, 2005:109).

10.1.2. Geometrik Soyutlama

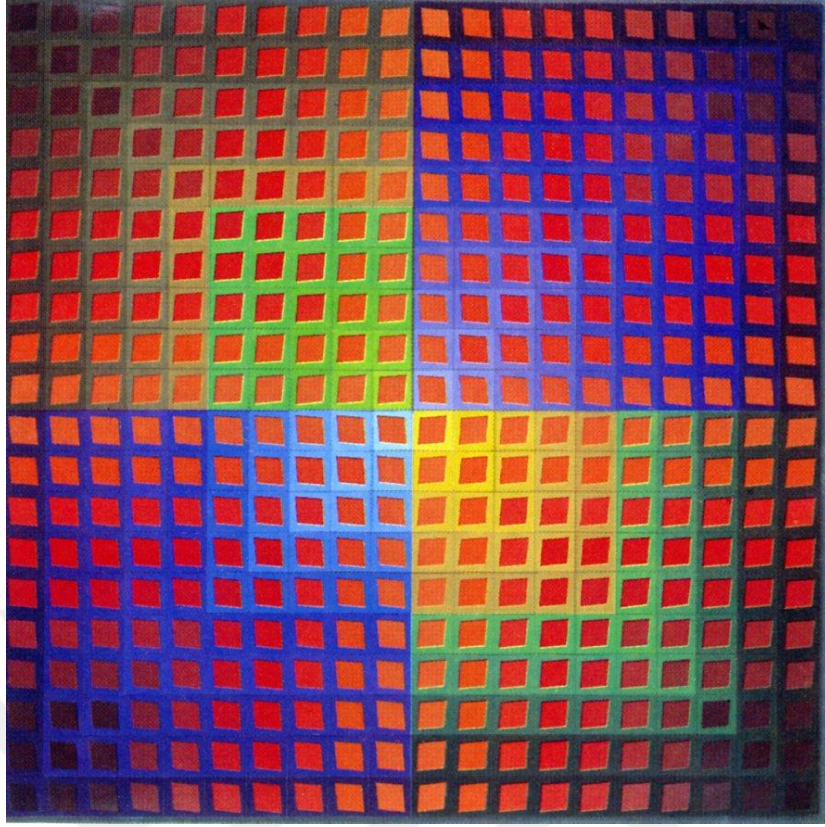
“Pollock ya da De Kooning ‘in şiirsel dışavurumcu soyutlamasının karşı ucunda, aşağı yukarı aynı dönemde ‘ Geometrik Soyutlama’ akımı doğdu. Bu akımın ürünlerinde de ressamın bireysel düşünceleri veya resmin oluşum süreci hakkında hiçbir ipucu

bulamayız. Bu yüzden akım ‘post painterly abstraction’ (Resim Sonrası Soyutlama) olarak da nitelenmiştir. Geometrik soyutlamacı ressamalar resim sanatından ‘ bireysel imzayı ‘ silmişler ve tuvali baştan aşağı renkli geometrik alanlarla doldurmuşlardır. Artık resim figüratif hiçbir şeyi hatırlatmayacaktır, yalnız kendine, resme gönderme yapacaktır. İzleyici kendine onun nasıl yapıldığını veya neyi anlatmak istediğini sormadan yalnızca resmin kendisine konsantre olacaktır. Önemli olan tek şey, karşılaşma anıdır: Burada resim vardır orada da izleyicisi. Soyutlamanın atası Kandinsky’nin kurguladığı ‘sanatçı-eser-izleyici’ zinciri artık son iki halkasına indirgenmiştir; izleyici resimle bundan böyle başbaşadır.” (Krausse, 2005:109).

“‘Ressam Sonrası Soyutlama’ akımını benimseyen ressamalar, Monet’in motiflerine çoğu zaman da, Mondrian’ın yatay ve dikeylerine başvurmazlar. Bu ressamalar, Matisse’in yapıtlarının gösterişten uzak enerjisine ulaşmaya de kalkışmamışlardır. Bütün bunlardan kaçınmakla, sözü edilen ressamalar Soyut Ekspresyonist atalarının seve seve kabul ettiği riskin tam tersini kabullenmişlerdi. Onların abartılı ifade ve melodram sınırlarını zorlama riskine karşın, mirasçıları sade zevkli boşluklar elde etme riskini yaşıyorlardı.” (Lynton, 2004:247).

10.1.3. Op Art, Renkli Alan Boyama, Sert Köşe

“Renklerle biçimlerin insan üzerindeki etkisini irdeleyen başka bir akım da ‘Op Art ‘ tır. (Optical Art, yani Optik Sanat). Op art’ın en önemli temsilcisi Victor Vasarely’dir. Daha 1930’larda optik yanılsamalar üzerinde çalışmalarda bulunan sanatçı İzlenimciler gibi görme olgusunun doğasıyla ilgileniyordu. Kadın ressam Bridget Riley aynı sorunsaldan hareketle durağan resmin içinde hareket yaratmakla uğraştı.” (Krausse-2005:111)



Resim 10.11 Victor Vasarely, Lant II, 1966, Sunta üstüne tempera, 80 x 80 cm, Ludwig Müzesi, Köln

“Josef Albers, *Homage to the Square / Kare’ye övgü* adlı resmin sayısız çeşitlemelerinde renklerin karakterini ve karşılıklı ilişkisini irdedei. ‘*Colour Filed Painting*’, yani ‘*Renkli Alan Boyama*’ adı verilen bu üslubun asıl amacı renk analizleri yapmak şeklinde tanımlanabilir. Renk burada Albers’in bizzat tanımladığı gibi, ‘biçime eşlik eden bir unsur değil, sanatsal çabanın asıl amacıdır.’ (Krausse, 2005:111).

“Frank Stella, Kenneth Noland ve Ellsworth Kelly gibi ‘*Hard Edge*’ (Sert Köşe) akımı ressamlarının odak noktasında da renk vardır. Resimleri adeta saf renkten ibarettir. Rengin bittiği yerde resim de bitmiş demektir. Stella’nın kesilmiş tuvaleri, (*Shaped Canvases*) izleyicilerini anlamsızlıklarıyla kışkırtırlar.” (Krausse, 2005:111).

10.1.4. Lirik Soyutlama Sanatı (Avrupa)

“Lirik soyutlama, biçimleri sistematik ve tamamen rasyonel biçimde ele alan geometrik soyutlama üslubundan etkilenen resamlara tepki olarak Avrupa’da ortaya çıktı”. Sürrealizmin, sanatçının pisişik durumunu özgürce ifade etmesine izin veren

imkanları ve soyut ekspresyonizmin sanatsal ‘ hareket ‘ vurgusunu birleştirerek gelişti.”
(Farthing, 2016:468).



Resim 10.12 Wols, Resim, 1946-47, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80 cm, Ulusal Galeri, Berlin



Resim 10.13 Lirik Soyut, George Mathieu, tuval üzerine yağlıboya, 295 x 600 cm, Musee National d’ART Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa

“Lirik soyutlamayla ilişkilendirilen sanatçılar yapıtlarının içeriğinden ziyade görüntüsüne yoğunlaşmışlardı. Bu sanatların resimlerinin çoğu sosyal kayđı hissini ifade ediyordu. İkinci Dünya Savaşı boyunca çağın tüm sanatları savaşın dehşeti karşısında ne tür bir sanatın icra edilmesi gerektiğine dair kafa yoruyordu. Lirik soyutlamacılar bu soruya cevap olarak yapıtlarında son derece hassas, kırılđan fakat sıkıntısını apaçık belli eden bir tarz yakaladılar.” (Farthing, 2016:469).

10.1.5. Taşizm (Art Informel)

“Art Enformel kapsamında gündeme gelen ressamın ortak özelliği ,sanatta ‘form’ dan(biçemden) yana olmamaları değil , kübizmin soyut- geometrik formelliğini reddetmeleri ,daha lirik ,dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayışı benimsemeleridir. Bir başka ortak özellikleri ise, tıpkı Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı’nın ve sonrasında hüzünlü atmosferine tepki verirken kendi içlerine dönmeleri ,zaman zaman son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlarıdır.” (Antmen, 2008:151,152).

“Georges Mathieu ve Wols gibi soyut Fransız ressamlar Gerçeküstücülüğün ‘écriture automatique’ine dayanarak denetimsiz bir üslup geliştirdiler ve adını ‘taşizm’ koydular. Taşizm değiştirilmiş biçimiyle Alman ressamlar tarafından da uygulanmıştır. Almanya’da değişik soyut sanat akımları Fransızca ‘informel’ adı altında toplanmıştı. Bu sözcük kısaca ‘nesne dışı’ yani somut olmayan sanatı ifade ediyordu.” (Krausse, 2005:108).



Resim 10.14 Max Ernst, Büyük Orman, 1927,tuval üzerine yağlıboya, 114 x 146 cm, Sanat Müzesi, Basel

“Çok yönlü bir sanatçı olan Max Ernst resim sanatında gerçeküstücülük akımının en önemli kurucusudur. ‘Dadamax’ olarak 1919 da hayali ve çok ince detaylara sahip makinemsi resimlerin naif resimlerini yaptı. Dadaist makinecikleri ve kolajları çok geçmeden mikroskobik organizmalar misali özerk bir yaşama kavuştular. Kendi içlerinden gelen dürtülerle hareket eder gibidirler. Ernst, Freud’ u okudu ve onun

simgeler, imajlar ve bastırma mekanizmaları hakkında söylediklerini resimlerine aktarmaya başladı. Soyut figürlerini artık Chirico'dan esinlendiği belirsiz ve ürkütücü bir mekanın içine yerleştiriyordu. Bütün bunları yaparken, kavram daha ortaya bile atılmadan yıllarca önce Gerçeküstücü bir sanatçı haline geldi. Max Ernst in sanatı 1924'ten sonra daha resimsel olur, soyut figürleri tüm resmi kaplayan renkli bir arka plandan ortaya çıkar. Böylece çok sayıda 'orman' oluşmuştur. Resimdeki doğa gerçek bir imaja bakarak resmedilmemiş ama resmin kendi içinde yetişmiş izlenimini uyandırır.” (Krausse, 2005:104).

“İster Dali'nin gerçeküstü düşsel imajlarıyla olsun ister Magritte'in düşünceye dayalı resimleriyle, nesnelerin dünyasının yabancılaştırılması, bilincin alt katmanlarına ulaşmanın sayısız yollarından sadece birisidir. Ressamlar ikinci bir yol olarak herşeyi tesdüfe bırakmayı bulmuşlardır. Özellikle Max Ernst bu imkanı kullanmayı seçer. Deneylerden en çok hoşlanan Gerçeküstücülerden biri olarak 'frotaj', 'grataj' ya da 'dekalkomani' gibi zor denetlenebilen süreçleri resim sanatına entegre etti. Böylece başta hiçbir şey betimlemeyen soyut bir yapı oluşturuyordu. Ancak gökteki bulutlar gibi resimlere bakıp bir takım şekiller seçmek mümkündü. Ernst çoğu zaman rastlantısal olarak oluşan yapılardan esinlenmiş, resimdeki motifi kendisi de sonradan bulup çıkarmıştır. Bu yöntem, psikolojiden tanınan 'Rohrschach Testi' ne benzer.” (Krausse, 2005:104).

10.2. Mark Tobey



Resim 10.15 Mark Tobey, Ormanın Gölge Ruhları, 1961, Kağıt Üzerine Tempera, 48 x 63 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung, Nordrhein – Westfalen

“Tobey’in beyaz yazı olarak adlandırdığı üslubu, Pollock’un kine sadece yüzeysel bir benzerlik gösterir. Sanatçı bu üsluba (Amerika’nın Batı Kıyılarına Avrupa’dan daha yakın olan) Uzak Doğu’dan etkilenerek ulaşmıştır ve Soyut Ekspresyonizm’e hem katkıda bulunan hem de onun öncülüğünü yapan biri olarak değerlendirilmelidir.” (Lynton, 2004:231).

10.3 Arshile Gorky

“1920 yılında Doğu Avrupa üzerinden Amerika’ya gelmiş olan bu genç sanatçı, Cezanne’den başlayarak modernizmin ustalarının izinden yürümüş, Miro ve diğerlerinden kaynaklanan bir çeşit soyut Sürrealizm geliştirmenin yolunu tutmuştur.1940’larda yaptığı resimler. Breton tarafından Sürrealist sanata özgün ve önemli katkılar olarak alkışlanmıştır. Bu resimler, çarpıcı bir akıcılıkta, yumuşak bazen büyüleyici renk derlemeleriyle bezenmiş, gergin, zaman zaman ince çizgilerle örülmüştür. Pollock’un 1947’den önceki döneminde yaptığı resimler gibi, Gorky’nin bu resimlerinde de mitler, uyarıcı bir unsur olmuştur.” (Lynton, 2004:231,232).



Resim 10.16 Arshile Gorky: Nişanlanma II. 1947. Tuval üzerine yağlıboya, 129 x 96,5 cm. New York, Whitney Amerikan Sanat Müzesi

“Gorky ölmeden bir yıl önce yapıldı. O zamana kadar, 1930’larda ürettiği yapıtlarda hayli baskın olan gerçeküstücülüğün etkisinden kurtulmuş ve şahsına münhasır bir üslup geliştirmişti. Bu geçiş sürecindeki en önemli resimler kuşkusuz, 1941-43 yıllarında yapılan nostaljik ve bir hayli melankolik Soçi bahçesi sergisiydi. Gorky, Ermeni kültürünün hakim olduğu doğduğu toprakların acımasızca elinden alınan kırsal bir düş, kayıp bir cennet- manzaraları, tepeleri gölleri, folklörü, kültürü, adetleri dansı ve müziğiyle – olduğunu düşünüyordu. Soçi bahçesi’ni çocukluğundan hatırladığı kadarıyla, babasının sahip olduğu bahçelerin bir kısmına dayanarak yapmıştı.” (Thompson, 2014:220).

10.4 Willem De Kooning

“Kooning de, tıpkı akımının öncülüğünü yapanlardan Pollock gibi, Avrupa ile bağlantıları olan biriydi. Sanatçı 1948’de NewYork sanat dünyasını soyut bir görünüme sahip olan ve kışkırtıcı anlamlar taşıyan siyah ve beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etkisi altına aldı. Fırça vuruşundaki özgürlük ve keskinlik, seyredenleri çarpıcı bir biçimde etkilemekteydi. Eleştirmenlerin beğendiği yan, çalışmalarındaki ateşli görünümüdü. Birkaç yıl sonra 1953’de, De Kooning anıtsal kadın konusunu işleyen, sevmeye ve reddetme imgelerinin çarpıştığı bir dizi büyük resimden oluşan sergisiyle hayranlarını şaşırttı. Bunlar adeta Avignon’lu Kızlar’ın çocukları gibiydi, ancak aynı zamanda ‘Devrim’in Çocukları’ydılar. Söz konusu yapıtlar, sanatçının önceki resimlerinde ipucunu verdiği yöneliminin kanıtı gibiydi: 1948-49 ların soyut siyah – beyaz resimleri de insan anatomisine dayanmaktaydı. Yeni yaptığı resimlerde, De Kooning’in fırça kullanmada ustalığını sergiliyordu. Yanlış değerlendirilmiş bile olsa sanatçıyı Yeni Amerikan Resmi ‘nin öncüsü olarak kabul ettiren, bu ustalığına duyulan hayranlıktı. Öncülük kisvesine bürünmesi, soyut sanattan ayrılmanın olumsuz etkilerinden onu korumuştur.” (Lynton, 2004:232,234).



Resim 10.17 De Kooning, Kadın I, 1950-1952, tuval üzerine yağlıboya 193 x 147 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD



Resim 10.18 De Kooning, Kadınlr VI, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 149 cm. G.David Thompson Bağışı, Carnegie MuseumOf Art (Carnegie Sanat Müzesi) ,Pittsburg

“Kadın 1, Williem De Kooning ‘in (1904-97) 1950 ve 1953 yılları arasında yaptığı ver bir kadın figürünü betimlediği altı resimden oluşan bir dizi çalışmanın ilkidir. Resim spontane görünmesine rağmen, De Kooning bunun üzerinde aylar boyunca aralıklı olarak çalışmış, resme boya ekleyip çıkarmış, sonrasında resim üzerinde çalışmayı bırakıp yeniden başlamıştır. Boya dönüşümlü olarak kalın ve ince, pürüzlü ve düz, opak ve yarı saydam olur. De Kooning, bunu diğer beş ‘Kadın’ resmiyle birlikte ilk kez 1953 yılının Mart ayında sergilediğinde pek çok sanatçı ve eleştirmen soyutlama ideallerine ihanet ettiği için korkmuşlardı. Ancak kadın figürü onun için çalışmasını hem yerleşik sanatsal geleneklerle ilişkilendirme hem de bunlarla karşıtlık kurma yoluydu. Söylediği gibi, ‘ Ten boyanın icat edilme nedenidir.’ (Hodge, 2013:194).



Resim 10.19 De Kooning, Hafriyat, 1950, tuval üzerine yağlı ve emaye boya, 203,2 x 254,3 cm, The Art Institute Of Chicago

“Hafriyat; ince ince işlenmiş bir resimdir. Kalın bir katman halinde uygulanmış, opak beyaz yağlı boya ile resme yabani bir canlılık ve yassı rölyef havası katan, Ripolin marka emaye boyası bir arada kullanılmıştır. De Kooning yapıtı İtalya’dayken izlediği ve Po nehri kıyısındaki çamurlu bir tarlada pirinç toplamakla boğuşan bir kadının yaşadıklarını anlatan sahnenin yer aldığı, Acı Pirinç (Riso Amaro) adlı filmle ilişkilendirilmiştir ve resimde gerçekten de böyle bir his vardır. Hafriyatta görüldüğü kadarıyla bedenlerin parçalanmış oldukları göze çarpmaktadır.” (Thompson, 2014:230).

10.5. Franz Klein



Resim 10.20 Franz Klein, Köprü (yaklaşık 1955) tuval üzerine yağlı boya, 208,5 x 138,5 cm, Munson – Williams- Proctor Arts Institute, Utica, New York, ABD



Resim 10.21 Franz Klein , Mezar İşareti , 1955 , Tuval üzerine yağlıboya 191 x 131,5 cm .Cleveland Sanat Müzesi (bağışlayan bilinmiyor)

“Siyah boya kullanarak kağıt üzerine küçük fırçayla yaptığı ve zaman zaman biraz Doğulu yazı karakterlerini andıran resimler; aynı şeyi daha büyük tualler üzerine ve badana fırçaları kullanarak de yapabileceğini düşündürdü. Böyle resimlerin etkisi son derece güçlü olabiliyordu: İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünümü vardı ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da ‘gözle görünür hale gelmiş bir eylem’ olarak okumak mümkündü. Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek, seyirci bu eylemi paylaşıyor ve onun enerjisini tadabiliyordu.” (Lynton, 2004:235).

10.6. Sam Francis



Resim 10.22 Sam Francis, Around The Blues, 1957-62, 275,5 x 487,5 cm, tuval üzerine yağlı ve akrilik boya, Tate koleksiyonu, Londra

“Soyut Ekspresyonizm akımı ortaya çıktığında henüz öğrenci olan genç ressam Sam Francis, büyük tuvalleri baştanbaşa kateden ve açık renk boya sürülmüş bir fırçanın hızla hareket etmesiyle meydana getirilen boyalı şeritlerden yeni bir formül buldu. Francis, daha hafif bir üslup geliştirdi. Olasılıkla New York kentinden uzakta bulunması nedeniyle – çalışmalarını önce Kaliforniya’da ve 1950’den sonra da Paris’te sürdürmüştür- tipik Soyut Ekspresyonizmin huzursuz ve çoğu kez de acıklı tonunu reddetmiştir. Ancak, meslektaşlarının çoğu gibi, dürüst ve tutarlı olma dürtüsü sanatının kendini tekrarlamasına yol açmıştır. Ancak, bizde korkuyla karışık saygı uyandırması beklenen yapıtlara göre, daha neşeli ve çekici olan bu üslup karşısında, yukarıda sözü edilen sorun daha az önem taşımaktadır.” (Lynton, 2004:235).

10.7. Clyford Still

“Clyford Still tüm Avrupa Sanatını ,’Batı Avrupa Sanatının çöküşünün kısır sonuçları’ olarak niteleyip reddetmiş; görünen dünyaya ilişkin tüm unsurları yapıtlarından söküp atmıştır. Rengin çağrıştırdığı tüm anlamlardan ve boyayı kullanışını, el yazısını kişisel niteliklerinden ya da duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Daha önceleri kullandığı oldukça tumturaklı adlar yerine, yapıtlarına numara vermeye başlamıştır. ‘Bir kimsenin yalnız başına ve dosdoğru yürüyerek yapmak zorunda olduğu bir yolculuktan bu’ diye yazmaktadır; ...Artık hayalgücü, korku yasalarının egemenliğinden kurtuldu. Görüş biçimleriyle bir oldu. Gerçek ve mutlak olan eylemi hayal gücünün anlamı ve tutuklarının taşıyıcısı oldu .” (Lynton, 2004:238).



Resim 10.23 Clyford Still, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 287 x 404 cm, Buffalo, Albright – Knox Sanat Galerisi (Seymour H. Knox un bağışı)

“Still ‘katılmayı’ her zaman zor bulan huysuz bir karakterdi. Özellikle 1940’lardan sonra NewYork ‘ta şekillenen sanat dünyası hakkında her zaman derin kuşkuları vardı. Belli başlı sanat eleştirmenlerinin kendilerine biçtiği role önem vermezdi. Hatta bazı sanatçılar, eleştirmenler ve galeri sahipleri arasında kurulan politik ittifaklardan haz etmezdi. Bu ittifakların ‘böl- yönet’ prensibi doğrultusunda işlediğine, aslında hiç olmayan biçimsel bir bölünme yaratıldığına inanıyordu. Özellikle Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenlerin sanatçılar; kamu kurumları ve halkın beğenisi üstündeki kontrol edici, güdümlenici etkisi hakkındaki, fikirlerini sözünü esirgmeden söylüyordu.” (Thompson, 2014:241).

“‘Still’in 1949 da ve daha sonra yaptığı resimlerinde, kahramansı ve düşsel bir şeyler olduğu tartışılmaz. Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan bu büyük resimler, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüşlerdir. Bu resimler, hepsi kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duyguyu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Bu biçimler daha donuk olarak boyanmış olsalardı, zamanla yıpranıp aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilirlerdi. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümüleri vardır. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, göz alıcı renk şeritleri büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duygumunu simgeler”. (Lynton, 2004:238).

“Clyford Still’in resme bakışı hayli romantikti . Resim yapma eylemini –saf renklerden ibaret kalın, koyu renkli boyaların ‘ şiddetle’ uygulanmasını- ‘aniden bastıran’ - ‘ birkaç dakika süren bir vecd ve haz’ anı olarak tanımlıyordu.” (Thompson, 2014:240).



Resim 10.24 Clyfford Still, İsimlessiz 1953, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 235,9 x 174 cm, Tate Koleksiyonu, Londra

“İsimsiz 1953, tam anlamıyla bağımsız bir yapıttır. Still yapıtların ne bir çizim ne resim ne de bulmaca olması, sadece ‘kendilerini görünür kılması’ gerektiğini hissediyordu. Bu ifadeyle renklerin örneğin İsimsiz 1953 ‘teki mavi ve kırmızının – birbirini beslemesi gerektiğini, böylece resim yapma deneyiminin yoğunlaşacağını kastediyordu. Ayrıca sanatçı resimlerinin ‘sınırladıkları alanların dışına taşma’ gücü olduğunu ve her birinin çok büyük bir ‘senfonik yapıtın bölümleri gibi bir işlev gördüğünü hissediyordu.” (Thompson, 2014:240).

10.8- Helen Frankenthaler



Resim 10.25 Frankenthaler, Helen, Kanyon, 1965, tuval üstüne akrilik boya, 112 x 132 cm, Philips Koleksiyonu, Washington.

“Kanyonu bitirmeden bir yıl önce Frankenthaler ,’ İçmekan Manzarası ’nu (1964) yapmıştı. Resim az bir miktar deterjan eklenen akrilik reçine bazlı bir boya kullanılarak yapılmıştı. Deterjan, sıvı boyanın yüzey gerilimini azaltmayı ve böylece astarlanmamış tuvalin üstünde hemen emilmesini sağlıyordu. Nispeten basit olan bu teknik, resimlerin görünümünde de geniş kapsamlı etkiler bıraktı. Yalnızca renk alanı resminin dağarcığını genişletmekle kalmamış, resim yüzeyine tamamen farklı bir görüntü ve duygu da katmıştı. Soyut Dışavurumculuktan aşına olunan eğri büğrü yüzey, kalın sürülmüş koyu renk boya ve leke yığınının üst üste binmesiyle oluşan minik sırtlarının yerini nerdeyse kendi kendilerine oluşmuş gibi görünen bir dizi renkli leke aldı. Yoğun renkli boyanın yayıldığı geniş ve yer yer seyreltiği alanlar resim yüzeyi üstünde sıkıca tutunmaktadır; böylece tuvalin pürüzlü dokusu halen görülebilmektedir. Jackson Pollock ressamının bilgi

dağarcığına dökme ve damlatma tekniğini getirmişti. Frankenthaler'ın leke oluşturma tekniklerini getirmesi , 'Kanyon'da ' da açıkça görüldüğü üzere, tıpkı Pollock'un tekniği gibi, büyük renk alanlarının yaratılmasına hatta tuval zeminin kendisine kadar genişletilebilecek bir serbestliği mümkün kılmıştı. Kanyon'un görünür kıldığı başka bir şey de boyayı dökmek ve leke oluşturmak suretiyle Frankenthaler'in Soyut Dışavurumculuğun lekenin eşsizliği konusundaki ısrarı yüzünden büyük oranda ortadan kalkan bir faktörü, resimde şekil mefhumunu yeniden gündeme getirmesiydi. Kanyon örneğinde, kırmızı boyanın döküldüğü yer, tuvalin ortasına doğru sol taraftaki renk yoğunluğuyla halen belli olmaktadır. Bu da resme güçlü ve belirsiz bir hacim, mekan duygusu katmaktadır." (Thompson, 2014:300,301).

10.9. Barnett Newman

"Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt gibi ressamlar, meditasyona ve tefekküre çağıran resimler yapmak istiyorlardı. Özellikle Newman'ın sonsuzluk mekânlarına Asya felsefesi damgasını vurmuştur. Resimlerinin 'boşluğu' izleyiciye kendi düşüncelerini oluşturmak için hiç alışık olmadığı kadar alan bırakır. Çoğu büyük formatlı resimlerinde zaman ve mekan anlamını yitirmiş görünür. Newman'ın devasa çalışmalarındaki renkli alanlara bir süre baktığınızda renklerin gözünüzün önünde neredeyse rahatsız edici bir hızla uçtuğunu ve resmin hareket etmeye başladığını hissedersiniz. Resimlerinden birine verdiği 'Who 's Afraid Of Red , Yellow and Blue? / Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Mavi'den? İsimi, bir bakıma haklı bir soru haline gelir." (Krausse, 2005:110).



Resim 10.26 Barnett Newman, Kim Korkar Kırmızı Sarı Ve Mavi'den, 1969-70,tuval üzerine yağlıboya,274 x 603 cm, Ulusal Galeri, Berlin

“Barnett Newman 1948’de ‘güzelden çok, esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat’ olarak adlandırdığı olguya ulaşabilmek için çok çalışmıştı. Bu sözleri iki yüzyıl önce Edmund Burke ‘ün klasik estetiğe meydan okumak için söylediklerinin bir yankısı gibidir. İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: İlki, geniş, parçalanmış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, ‘içinde bulunduğu trajik durumu kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak niteler. Daha sonra, 1966 ‘da yaptığı *The Stations of the Cross* adlı ondört resimlik dizisinde, İsa’nın çarmıhtaki son sözleri olan ‘ Beni neden bıraktın?’ sorusu bu kez evrensel çılgılık olmuştur. Newman ‘in resimlerindeki dikey işaretler, durgun ve büyük olasılıkla sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı bir yıldırım düşmesi ya da Tanrı’nın suları yarması gibi. Newman’in bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağrıştırır.” (Lynton, 2004:238,239).



Resim 10.27 Barnett Newman, Sözleşme,1949,tuval üzerine yağlıboya,122 x 152 cm. Washington, Hirshhorn Museum Ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü.

“Bir düşünür olarak Newman’in görüşleri tuhaf bir siyasi ve mistik karışımı içeriyordu. Anarşizmin ileri sürdüğü ‘ bireyselciliğin’ , Rus fikir liderleri Mikhail Bakunin ile Peter Kropotkin ‘in ve on dokuzuncu yüzyıl Amerikalı siyaset felsefesi uzmanı Benjamin Tucker ‘i desteklediğinden çok da farklı olmadığını savunuyordu. Ayrıca Amerika yerlilerin kültürlerinden özellikle de basit şekillerin görünür dünyaya gönderme yapmaksızın duyguları doğrudan aktarabileceğine inanan, British Columbia’nın kuzey sahilinde yaşayan Kwakiutl kabilesi yerlilerinin kültürlerinden çok etkilenmişti. En önemlisi de Yahudilikteki kabala geleneğine ve mekan bağlamında – kutsal (ve erotik)

yer-ilahi ışıkla – kozmik bilinçle- sozsuz boşluk mefhumlarını birleştirme şekline duyduğu ilgiydi.” (Thompson, 2014:316).



Resim 10.28 Barnett Newman, Ateşin sesi, 1967, tuval üstüne akrilik boya, 543,6 x 243,8 cm. National Gallery Of Canada, Ottawa

“Ateşin Sesi; Newman’ın ‘fermuar’ ı yani tuvalin en üstünden en altına kadar uzanan renkli seritleri kullanmaya başlaması mekan ve uzay hakkındaki bu düşünceleriyle yakından ilişkiliydi. Ateşin Sesi’nde ‘fermuar’ mavi üstüne kırmızı şerittir. Renkler yan yana kullanılmıştır ve ışık ile ısı yayılması hissi, geniş kırmızı şeridin enerjisini besleyen mavinin birlikte kullanılması yani renk karşıtlığı sayesinde verilmiştir.” (Thompson, 2014:316).

10.10. Mark Rothko



Resim 10.29 Mark Rothko No. 8, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 204 x 173 cm.
Meriden, Connecticut, Mr ve Mrs Burton Termaine Koleksiyonu

“1947- 1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir. (belki de Newman’inkilerden bile basit); insana İlahi Kudret’in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerinden incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri öyledir ki, en iyi Rothko tabloları bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir kompozisyon olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılığı olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım topyekün savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın istediği anlamları yakıştırabileceği imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk baştaki tutumları, Soyut Ekspresyonizm akımının diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmeyerek, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdi. Ancak bu ressamların öznel arayışları tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların

bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır.” (Lynton, 2004:239).



Resim 10.30 Mark Rothko, isimsiz, 1968, suntuca yapıştırılmış kağıt üzerine yağlıboya, 99 x 63,5 cm, Özel Koleksiyon

“1950’de karmaşık dūřüncelerin basit dışavurumu ‘fikrini keşfederek kendi ideal üslubuna kavuştu. Büyük tuvaler üzerinde çalışan sanatçı, genellikle, tek renkli bir zemin üstünde canlı renklerle boyanmış iki veya üç adet yuvarlak köşeli dikdörtgenlerden oluşan resimler yaptı. Bu yapıt geniş fırçalarla ve üst kısımlarda sarı parlak gölgeler oluşturmak amacıyla kullanılan, kuru fırçayla sürülmüş sarı renkle yapılmıştır. Sanatçı, sakinleşmekten canlanma ve heyecanlanmaya kadar farklı ruh hallerini harekete geçiren atmosferik etkiler yaratmak üzere kullandığı geniş bir renk ve ton aralığı keşfetmişti. Betime dayalı tüm yan anlamlardan vazgeçen sanatçı, renk, ışık, çizgi, şekil, boşluk, oran ve ölçek dahil mekanik ve resimsel özelliklere odaklandı. Kelimenin tam anlamıyla renge

doyuran yapıtları, her ne kadar kendisi reddetse de, Renk Alanı Resmi olarak tanınmaya başladı. Resminin , ' insan olma halinin verdiği öfkeyi ve dini özlemlerinin tüm ağırlığını ifade ettiğini açıkladı ve ekledi: “ Renk, form veya herhangi başka bir şeyin ilişkisiyle ilgilenmiyorum. Yalnızca temel insani duyguları ifade etmekle ilgileniyorum: trajedi, coşku, kader ve benzeri.” (Hodge, 2013:80).



Resim 10.31 Rothko, Toprak ve Yeşil, 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 231,5 x 187 cm
Museum Ludwig (Ludwig Müzesi) ,Köln

“Mark Rothko'nun flu renkli alanları daha yumuşak ve daha az tehditkardır. Kenarları belli olmayan renkli dörtgenler uzunca bakıldığında şaşırtıcı bir derinlik geliştirirler. Mat ve kumaş yüzeylerini andıran renkler ise resmin yüzeyselliğini vurgular. Newman gibi Rothko'da resimlerini çok büyük tuvallere yapmayı tercih ediyordu. Öyle ki, seyirci kendisini tamamiyle renkle çevrili hissetmektedir. ‘ Küçük bir resim yapmak, kendini (ve izleyiciyi) o resmin dışında bırakmak demektir. Büyük bir resim yaptığında herkesi içine çeker der; Rothko . Rothko rengin içine, Rus kökeninden ötürü olsa gerek, neredeyse mistik bir derinlikle dalar; gerçekten de dini inancı gayet güçlü bir sanatçıydı. Aynı zamanda bütün savaş sonrası soyut ressamalar gibi o da levhamsı resimlerle izleyicisine seslenen yeni ve daha ‘gerçekçi’ bir sanat arayışındaydı.” (Krausse, 2005:110).



Resim 10.32 Rothko, İsimli, Gri üstüne Siyah, 1969-1970 tuval üzerine akrilik, 204 x 175,5 cm, Salomon R. Guggenheim Museum, New York

“İsimli, Gri Üstüne Siyah; Gri ve Siyah resimlerin Rothko'nun soyutlamadan vazgeçişini ve kendince yeni bir 'içerik' türüne dönüşünü temsil ettiği ileri sürülebilir. Resimlerin ne hakkında olduğu sorulduğunda Rothko son derece yalın bir şekilde bunların ölümle ilgili olduğunu söyledi. Ancak ne tür bir ölümden bahsettiğini anlamaya çalışmak önemlidir. Söz konusu resimler kesinlikle ıssız, boş imgelerdir ama aynı zamanda hayli zengin anlamlar içeren bir görsel deneyim de sunar.” (Thompson, 2014:324,325).

10.11. Robert Motherwell

“Gerçekte Soyut Ekspresyonizm'in öyküsünde anahtar kişilerden biri olmasına rağmen Motherwell derin sevecenliği ve çalışmalarıyla diğer Soyut Ekspresyonistlerden farklı bir kimliğe sahiptir. Sanatçı, Fransız kültürüne ve özellikle Sürrealizme olan şükran borcunu her zaman vurgulamıştır. Arkadaşları tarafından alaya alındığını görünce, 1965 yılında, şiir ve resimde Fransız geleneklerine olan sevgisinin, İngiliz ve Rus romanlarına olan saygısından farklı olmadığı ve sonuç olarak da ressam Motherwell'in, yazar Motherwell'den daha gerçek bir Motherwell olduğunu belirtmek gereğini duymuştur. 1944'ten itibaren Newyork'lu bir yayımcı için yönetmenliğini yaptığı 'Modern Sanatın

Belgeleri' adlı bir dizi kitap, sözünü ettiğimiz Amerikan sanatçıları hakkındaki temel bilgileri içeren bir kaynak niteliğini taşımaktadır. Motherwell'in yazı ve resim koleksiyonlarını kapsayan bu dizideki, özellikle Dada Şairleri ve Ressamları (1951) adlı cilt, 1950'lerin sonlarında Soyut Ekspresyonizm 'e karşı düzenlenen saldırıya malzeme sağlamıştır." (Lynton, 2004:243,244).



Resim 10.33 Robert Motherwell, İspanyol Cumhuriyetine Ağıt (1965-67) tuval üzerine yağlıboya, 208 x 351 cm Museum Of Modern Art, New York, ABD

“Rothko'nun çıkarmayı planladığı, ama sonunu getiremediği “Possibilities” ‘in ikinci sayısında Harold Rosenberg’in bir şiiri de yer alacaktı. Motherwell’in bu şiir için yaptığı süslemelerden İspanyol Ağıtları doğdu. Gerek bu yapıtlar, gerek başka yollarla ressam Motherwell, sürekli olarak yaşamla bağlar kurmaya, ona ulaşmaya çalışmıştır. Ressam, İspanyol Ağıtları’nı yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının görkemli mecazları olarak tanımlar. Bu resimler zulmu olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Duvar yazılarının (grafitti) belirgin kayıtsızlığı kadar reklam panolarının öne çıkan görüntülerinden de bir şeyler taşırlar. Aynı zamanda bu resimlerde tam anlamıyla hüznün olmasa da ciddi bir karşı çıkma ifadesi de vardır.” (Lynton, 2004:243).

10.12. Ad Rheinhardt



Resim 10.34 Ad Rheinhardt, Soyut Resim 1954 -1959, Tuval üzerine yağlı boya 276 x102 cm, Ludwig Müzesi, Köln

“Tobey gibi Reinhardt da doğu sanatı üzerinde uzun süre çalışmıştı. 1960’larda yazdığı bir makalede, Doğu sanatının beğendiği yönlerini açıklarken, aynı zamanda bir ressam olarak amaçlarını da ortaya koymaktaydı:

Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbirşey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan sadece boşluk, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik, sadece akılcı bir kafaya sahip ‘sanatçı olan sanatçı’ ‘sahipsiz ve tinsel, boş ve olağanüstü, sadece simetri ve düzenlilik, değişmeyen’ insanözü’nden, zaman ötesi ‘üstün ilke’, sanatın eskimeyen ‘evrensel formülü’, başka hiçbirşey değil.” (Lynton, 2004:244).

“Ad Rheinhardt , ‘sanat sanattır ve diğer her şey de her şeydir’ şeklindeki özlü sözünü de bu anlamda ele almak gerekiyor. Sanat artık tasvir etmemekte, kendi doğrularını haykırmaktadır.” (Krausse, 2005:110).

“Sanatçı Soyut Dışavurumculuğun duygusal taşkınlığı olarak gördüğü şeyi aşmayı ve ‘sanatın aslına dönmeyi’ her şeyden çok istiyordu. Bu nedenle Mark Rothko’nun resimleri ona bete noire (günah keçisi) gibi geliyordu. Ancak resmi bir dizi

salt görsel unsura da indirgemek istemiyordu. Mark Tobey'in oryantalizme duyduğu ilgi Reinhardt'ın yapıtlarında bir tür ruhani merkez olması mefhumunu irdelemesine yol açmıştı." (Thompson, 2014:293).

10.13.Morris Louis

"1953-4'te Washingtonlu ressam Morris Louis, akrilik boyanın son zamanlarda gelişen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başladı. (Akrilik boya, plastikten yapılma, suda eriyen, parlak ve dayanıklı, yağlıboyadan daha düz ve daha ince bir boyadır.) Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanıyor boyanın tualine işlemesini ve dokularına kadar nüfuz etmesini sağlayarak, tuale dokunsal bir bütün haline gelmesine çalışıyordu. İlk önce tatlı renk çeşitleri kullandı ve merkezi düzlemlerle bunları birbirinin içinden geçirdi. Yapıtlarının doruk noktasına ulaştığı yıllar, 1960-1962 arasına rastlar; bu olağanüstü verimli yıllar 1962 Eylülünde ölümüyle sona erer. Geniş tualler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği yapıtları Açılmış Biçimler (1960-1) diye adlandırılır. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan yapıtları ise 'Çubuklar' diye bilinir. Her iki tür resimde de renk bütünlüğünü, renkleri birbirinden ayrı ya da birbirine bitişik olarak yetiştirmekle sağlamıştır. Bu da tümüyle denetlenemeyen bir süreç üzerinde geniş ölçüde kontrol gücünü gerektirir. Çubuklar, insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken ;' Açılmış Biçimler 'in köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan manzarayı akla akla getirirler. Bu romantik kompozisyonlarda Newman ve Still 'in belirtileri olduğu kadar, boyaları dökme eyleminde Pollock üslubunun izleri vardır. Ancak Louis her öğeye, yeni bir görev ve yeni bir kimlik vermiştir." (Lynton, 2004:247).



Resim 10.35 Morris Louis, Gamma Delta, 1956-60, tuval üzerine sentetik polimer 259 x 388 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi (Mc Crory Corporation bağış. New York)

“Louis ketum bir adamdı ama sanat dünyasında bilinir hale gelmesinin nüveleri Perde resimlerinin ilkinin yaptığı 1954 yılına dayanır. Bu resimler Magna marka akrilik reçine boyanın sulandırıldıktan sonra katmanlar halinde akıtılmasıyla – sıkıca gerilmiş tuvalerin üstünde- yapılmıştır. Böylece şekiller birbirine karışmış birbirinin altından görünmüştür. Astarlanmamış su geçirmeyen keten tuval bezini sıvı boyayı haznesine almaya hazır kanallar oluşturulacak şekilde asıp sarkıtarak çalışırsa fırça kullanmayı bırakabileceğini hemen anladı. Sonuçta şekiller kendi kendine oluşmuş gibi görüneceklerdi. Spontane bir etkinliğin emsalsiz ve bütünlüklü imgeleriydi bu resimler. ” (Thompson, 2014:264).

“Louis , boyayı boyutsuz ve astarlanmamış su geçirmez keten tuval bezinin üstüne döker ..Boyayla sıvılaşmış ıslanan kumaş ,tıpkı boyanmış bir giysi gibi, tuval bezi de rengin kendisi , boyanın kendisi haline gelir: her tür iplik ve örgü , renklidir.” (Thompson, 2014:265).

10.14. Kenneth Noland



Resim 10.36 Kenneth Noland: Mach II 1964, tuval üzerine akrilik reçine, 249 x 528 cm, Aspen Colorado, Mr and Mrs Jhon Powers koleksiyonu

“Zarif bir üsluba erişme sürecinde Kenneth Noland, alışılmış tual biçimlerinden ‘şekilli’ tuallere (Bunlar dikdörtgen olmayan, olsa bile kenarları dikey ya da yatay gelmeyecek tarzda asılan resimlerdi) geçmiş, sonra dikdörtgen tuallere dönmüş, daha sonra da yeniden şekilli tualler üzerinde çalışmaya geçmişti. Bu gelişme süreci, açık ama sınırlı düzlemler sağlama çabası içinde, şu ya da bu yolu yineleyerek sürüp gitti. En son kullandığı dikdörtgen tuallerde (gerçi Louis, Noland ve öteki ressamlar tualleri için keten veya kendir yerine pamuklu branda bezini kullandılar; ama kumaştan düzlemi anlatmak için tual sözcüğünü kullanmayı sürdürüyorum) Noland, bütün yüzeyi yatay ya da dikey - yatay şeritler ve renk çizgileriyle kapladı. Sonraları tekrar alışılmış boyutlardaki tuallere döndü. Ancak bu kez biçimlerinde geometrik sınıflandırmalar ve bu geometrik biçimlerin çağrıştırabileceği anlamlardan kaçınmaya çalıştı. Resimlerde özellikle fırçayla çizilmemiş ya da boyanmamış, tümüyle renk alanları sınırlarının oluşturduğu düz çizgiler, tual yüzeyini düzgün ancak önceden kestirilemeyen alanlara böler. Bu resimler, renk alanlarından oluşmuş çok daha geniş bir yüzeyden alınmış rastlantısal birer kesit olduğu izlenimini verirler. Ancak, Noland resimlerindeki bölümleri o kadar bağımsız bir şekilde yapmıştır ki, renk alanlarının tualin dışında nasıl devam ettiklerini önceden kestiremeyiz. Bütünüyle açık seçik olmaktan kurtuluş, resim için iyi bir gelişme sayılabilir. Böylece ressamın aşırı ifadelerde bulunmasına gerek kalmaksızın, resimden beklenen karmaşıklık yaratılmış olur.” (Lynton, 2004:248,249).

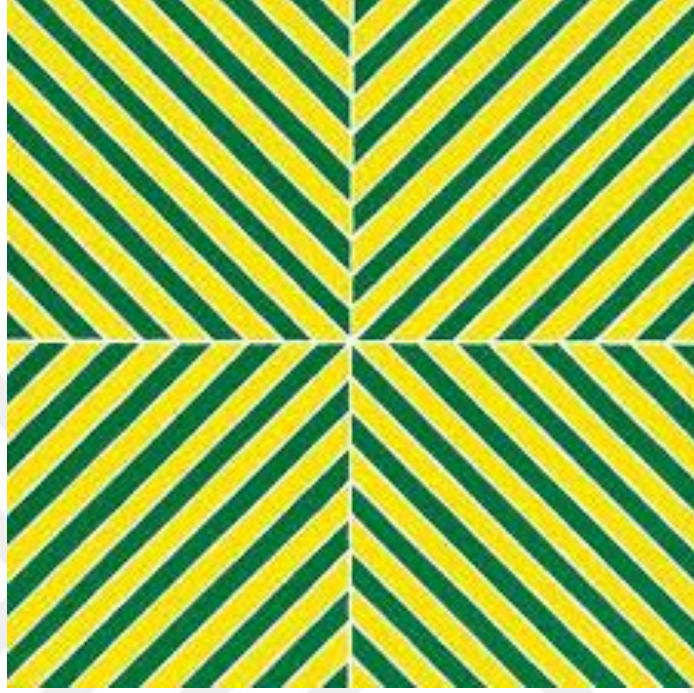
10.15. Frank Stella



Resim 10.37 Frank Stella, Sanbornville I, 1966, Tuval üzerine alkit ve epoksit boya, 371 x 264x10 cm, Ulusal Galeri, Berlin

“Frank Stella’nın ilk sergilediği resimlerinde, bir bütün halindeki biçimler ve içsel bir yapı dikkati çekiyordu. Stella’nın bu kimliği yıkmak için yaptığı resimlerde ise, Noland’inkilerle kıyaslanabilecek, belli bir mantığa uymayan biçimler ve bölümler görülür. 1960’da çubuklardan oluşan bir dizi resim yaptı. Bu resimlerdeki çubuklar, eldeki tual yüzeyini bölmek için kullanılmamışlardı. Daha çok, tualin dikdörtgen olmayışı bu çubuklarla gösteriliyormuş gibiydi. Büyük bir dikkatle yapılan ve gramerci kesinliğiyle geliştirilen bu diziler, Stella’yı birkaç yıl uğraştırdı. Açılan sergiler ve resimleriyle birlikte yayınlanan makaleler, sanatın uluslararası bir ün kazanmasına yol açmış ve bu arada diğer ressamı, alışılmamış boyutlarda tualler üzerinde çalışmaya özendirmiştir. Dikdörtgen biçimde olmayan resimler her zaman yapılmıştır; ancak 1950’lerde bunların sayısı son derece azdır. Bu çeşit yapıtların 1960 larda bir ölçüde daha sık görülmesi, söz konusu yıllarda daha serinkanlı bir sanat anlayışının benimsenmesine uygun düşmektedir. Alışılmıştan farklı tualler, büyük şiirsel bir görünüm taşımaktan çok, daha az tutkulu bir yaklaşımı yansıtır. Stella’nın dizileri, tek-renkli kompozisyonlardan, çok renklilere ve daha sonra metalik parlak boyalarla yapılmış tek-renklilere doğru ilerledi. Metalik boyalı resimlerinde, tual boyutu yatayda genişledi ve duvar boyunca uzanan bir çizgi barajı izlenimini verdi. Eski hayallerin yokluğu yenilerini ortaya çıkarır. Stella 1966’da sanki resimlerinin sayıca azlığından ve kolay anlaşılabilirliğinden rahatsız olmuşçasına, parçalanmış ve keyfi kompozisyonlara

başlayıp, karmaşık uzaysal etkiler yaratan mantık bilmeceleri yarattı. Buna aynı zamanda karmaşık uzaysal uygulamalar ekleyerek yeni bir kompozisyon biçimi benimsedi. Son çalışmalarında resimlerini, üç boyutlu kabartmalara dönüştürdü.” (Lynton, 2004:249,250).

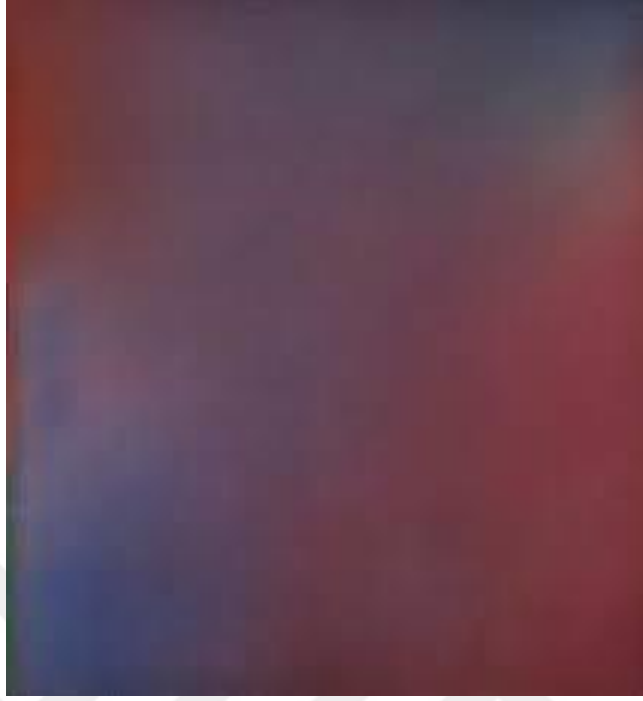


Resim 10.38 Frank Stella, Fes, 1964, Tuval üzerine flüorişimalı alkid reçine bazlı boya, 198 x 198 cm, Albright –Knox Art Gallery, Buffalo

“Op Art Değil, Optiklik; ‘Fes’, ilk kez sergilendikten hemen sonra eleştirmen Bruce Glaster’ın sanatçıya Avrupalılara özgü geometrik resim veya Op Art ile ilişkisini sormasının ardından Stella şu çok açıklayıcı ayırdı yapmıştır:

Geometrik resim yapan Avrupalı sanatçılar gerçekten de benim ilişkisel resim dediğim şeyin peşine düşmüş durumdalar. Düşüncelerinin temeli dengeye dayanıyor. Tuvalin bir köşesine bir şey koyarsanız, diğer köşeye bir şey yaparak bunu dengelersiniz. Artık ‘yeni resim’ simetrik olma niteliğiyle karakterize ediliyor. Ken Noland, herşeyi merkezde topluyor, ben de simetrik bir desen kullanıyorum ama biz simetriyi farklı şekilde ele alıyoruz. Bu simetri ilişkisel değil daha yakın dönemde üretilen Amerikan resminde her şeyi ortada ve simetrik şekilde toplamanın derdine düştük ama sadece tuvalin üstüne bir şey koymuş olmak için; bir tür güç kazanmak için bunu yapıyoruz. Denge faktörü önemli değil. Biz, hiçbir şeyi, hiç kimseyi aldatmaya çalışmıyoruz.” (Thompson, 2014:294).

10.16. Jules Olitski

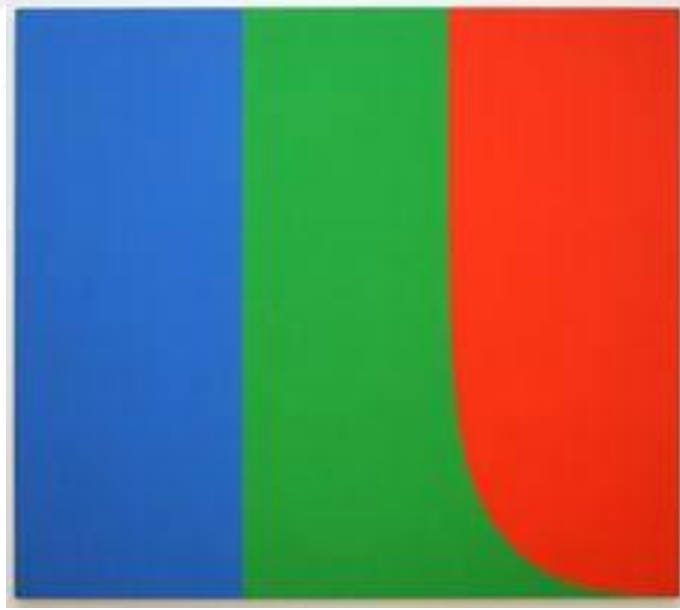


Resim 10.39 Jules Olitski: Yoğun Sis, 1966, Tuval üzerine akrilik 424 x 235 cm
Seattle, First National Bank Koleksiyonu

“Jules Olitski'nin 1963'ten sonraki çalışmaları, ortaya beklenmedik sorular çıkardı. Eğer bir ressam renklerini bir tual üzerine püskürterek, herhangi bir biçim oluşturmayan renk farklılıkları elde ederse, resmin düzlüğü ve bu düzlüğün sınırı ne olacaktı? Olitski, resmin bir kenarına doğru ince uzun renk şeritleri yerleştirerek hayali ve muhtemelen kozmik bir ölçek ve bir ölçüde anlam ima etti. Üzerinde çok az işlenmiş bir renk bulutundan ibaret olan bir resimde tek sınırlama olarak tualin kenarlarını bıraktı. Resmin düzlüğünü ise, yüzeyi bükülmüş gösteren ton değişimleri ve renk çeşitliliği yüzünden belirsiz bıraktı. Bu tür yapıtlar sevimli olarak görülmeye yatkındır. 1973'ten sonra Olitski yeniden fırça kullanmaya başlamış ve fırçasından, yüzeylere kalın ve çoğu zaman da sevimli olmayan boya tabakalarını sürmek amacıyla sert bir şekilde yararlanmıştı. Ötekiler çekici yapıtlarken, yeni resimler sıkıcı ve kasvetliydi. Aynı zamanda 'Action Painting'e özgü, boyayı sürüş şeklinin anlamla ilgili çalışmalarına güvenen bir özellik de taşıyorlardı. Avrupa ve Amerika'daki öteki ressamlar da, galeride gördüklerine narin, kibar renk lekelere ve zarif yüzeylere tepki olarak daha kalın ve ağır boya tabakaları kullanmaya başladılar.” (Lynton, 2004:250).

10.17. Ellsworth Kelly

“1954’de,31 yaşındayken NewYork’a döndüğünde Kelly’nin sanatçı kişiliği temel niteliğini kazanmıştı. Çevresinde gördüğü nesnelere kaynaklanan soyutlamalar ve rölyefler yapıyordu. Bunlar pencereler, çeşitli bitkiler, insan bedenleri, gölgeler, yansımalar ve renkler gibi yaşadığı çevrede doğal olarak bulunan ya da insanların yarattığı nesnelereydi. Kelly, çevresinde gözlemlediklerinde bulduğu görsel zenginliği yoğunlaşmış biçimiyle sanatında verebilmeye çalışıyordu. Soyut Ekspresyonizm ve buna karşı 1950 yıllarının ortalarında başlayan tepkiler, ona aynı derecede yabancıydılar. Bugün geriye dönülüp bakıldığında Kelly’nin renk kompozisyonuyla Newman ya da Rothko’nun kiler arasındaki farkın o kadar da büyük olmadığı düşünülebilir. Bu ressamın hepsinde, canlı renkler ve resimde verilen mesajın açıklığı güçlü bir görsel sonuç yaratır, zengin bir deneyim oluşturur. Ancak sözlü ya da resimsel söylev çekme, Kelly’e göre değildir. Sanatı, tüm ağırbaşlılığına ve temkinliliğine karşın, iyimser özellikler taşır. Yaşamın gösterişsiz yanlarından alınabilecek zevkleri işleyen, olgun bir sanat anlayışı vardır.” (Lynton, 2004:250,251).



Resim 10.40 Ellsworth Kelly: Kırmızı – Yeşil – Mavi – 1965.Tuval üzerine yağlıboya 231 x 231 cm ,Amsterdam ,Stedelijk Müzesi .

“Resimlerimin formu, içeriğidir. Yapıtlarım tek panelden veya birkaç panelden oluşur... Panellerdeki lekeler, panelin kendi varlığından daha az ilgimi çeker. Kırmızı, Sarı, Mavi’deki kare paneller, rengi gösterir. Her zaman şimdide var olmak üzere

yapılmıştır; bu yapıt bir fikirdir ve gelecekte yinelenebilir. Ellsworth Kelly.” (Thompson, 2014:323)

10.18. Charles Biederman



Resim 10.41 Charles Biederman: No, 23 Kızıl Kanat, 1968-9, Boyalı alüminyum 98 x 79 x 14 cm Minnesota, Mr and Mrs Carl R. Erickson Koleksiyonu

“Renk, açı, boyut, iç dünya, nicelik, ritm, düzen birliği; bunların tümü sanatçıya geniş olanaklar vermiştir. Bunların sağladığı anlatım çeşitliliği de sonsuzdur. Rölyefler konstrüksiyon yoluyla oluşturulmuştur. Yani Biederman, önce taslaklar sonra tahtadan bir model yapmakta, daha sonra kabartmayı oluşturacak öğeler alüminyumdan kesilerek, gerek görülen renge püskürtme yoluyla boyanmakta ve yerine yerleştirilmektedir. Sanatçı bir teknoloji çağında yaşadığının farkında olduğunu birçok kez yinelemiş ve yapıtlarını, bu çağa bir karşılık olarak nitelendirmiştir. Böylece Biederman, bir bakıma bilinçli olarak Konstrüktivist geleneklere uyma eğilimi göstermektedir. Biederman, yazılarıyla Kübizm ve De Stijl ile birlikte Rus modernizmini, yirminci yüzyılın sanatını oluşturan ana görüşler olarak niteleyen ilk sanatçılardan biridir. Yine de onun sanatı, sanayileşen dünyadaki teknoloji ve yaşamı yansıtmaktan çok, doğaya ilişkin temaları işlemektedir.

Biederman, rölyefi bir tür resim olarak kullanılır. Ancak ışıkla ve doğal gelişmeyle ilgili deneylerini özetlemek işini, bir tual üzerinde fırça kullanarak gerçekleştirmek yerine, renkli düzlemleri kesip bir zemine yerleştirme yolunu yeğler.” (Lynton, 2004:253,254).



11. TOLGA TURAN'IN RESİMLERİ VE SOYUT İFADE İLE İLİŞKİLERİ



Resim 11.1 Tolga Turan, İsimsiz, 2017, 200 x 200, tuval üzerine yağlıboya

Tolga Turan'ın resimlerine baktığımızda soyutun üç farklı türü karşımıza çıkmaktadır. Lirik soyut, geometrik soyut ve soyut ekspresif, soyut anlatım dillerinin üçüne de rastlamaktayız. Soyut ekspresif resimlerinde zaman zaman taşist etkiler, zaman zaman da boyanın spontan bir şekilde dökülerek, damlatılarak, akıtılarak elde edilmiş etkileri görmekteyiz.



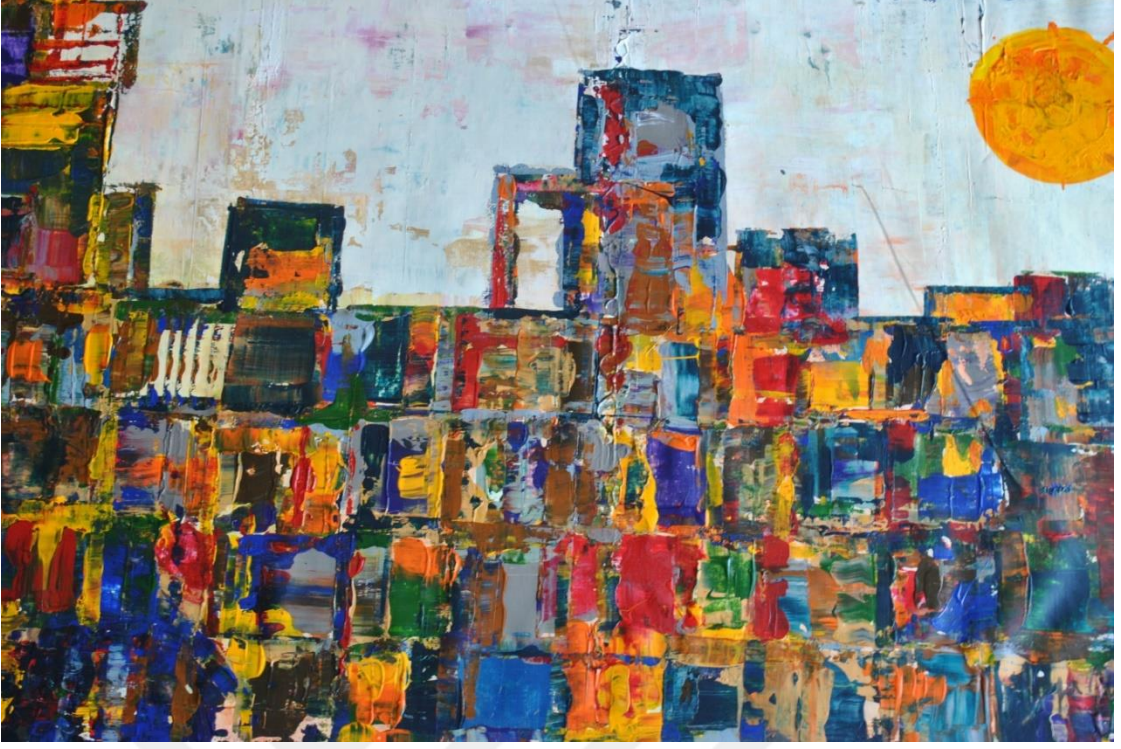
Resim 11.2 Tolga Turan, Figür, 2016, 200 x 212 cm, tuval üzerine yağlıboya

Geometrik soyut resimlerine baktığımızda da aslında resimlerinin birbiriyle ilişkili olduğu karşımıza çıkmaktadır. Geometrik soyut resmin tipik örneklerini oluşturan resimlerle kıyaslandığında, örneğim bir Mondrian resmiyle kıyaslandığında, bir Maleviç resmiyle kıyasladığımızda onların; soyut, pür, bir anlatımı kadar keskin bir anlatımı olmadığını yine o kendi heyecanlı, O'nu soyut anlatıma iten iç dünyasının titreşimlerini bu resimlerde görmekteyiz. Nasıl ki aslında geometrik kadrarlar görürüz, bunu bir spatula izinde görürüz veya yüzeyin serbest olarak geometrik parçalara bölündüğünü görürüz, bu tür ifadeleri daha çok, geç kübizm dönemindeki soyut anlatımlarla karşımıza çıkmaktadır.



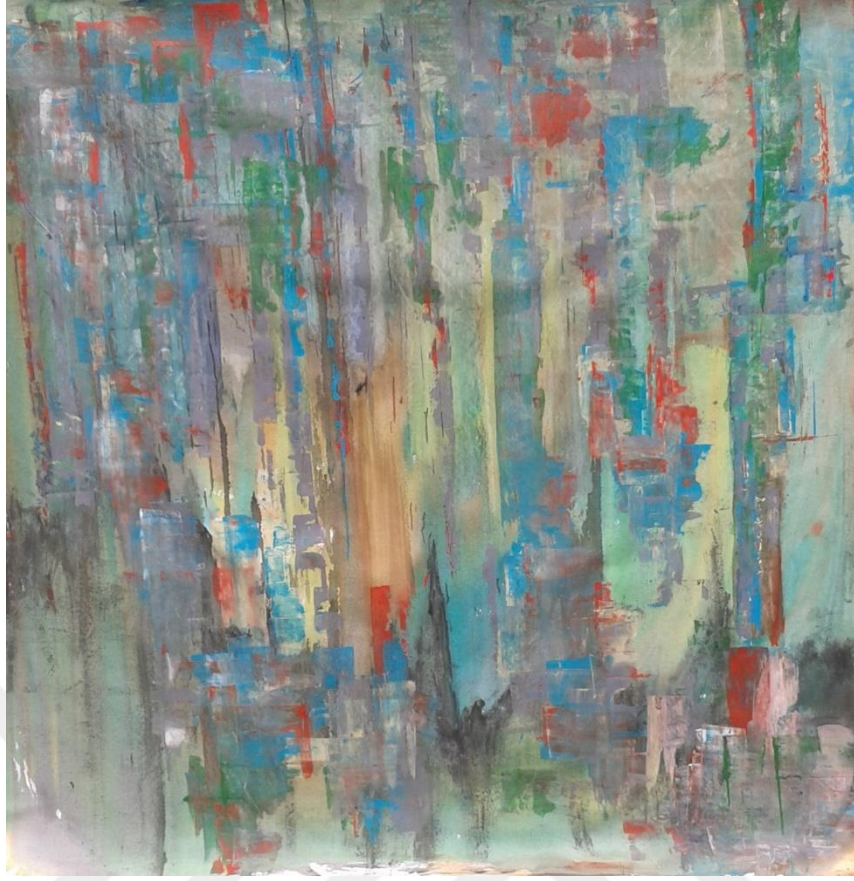
Resim 11.3 Tolga Turan, İstanbul, 2017, 200 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya

Lirik soyut resimlerine geldiğimizde de, doğa çağrışımlı soyutlama çizgisi sınırlarında ancak, doğa referanslarından daha uzak referanslar olduğunu görmekteyiz. Soyut anlatımın şiirselliğinin etkilerini görmekteyiz.



Resim 11.4 Tolga Turan, Denizaltı, 2018, 84 x 139, 5 cm tuval üzerine akrilik

O; çalışmalarında örneğin, bir ağaç gövdesinin kadrajı, bir denizaltının kesiti veyahut da bir doğa manzarasının kesitini alarak, sadece kompozisyon olarak kendini yönlendirmiştir. Yine o soyut ekspresif, dışavurumcu etkileri burada da kullanmaktadır. Bu anlamda buradan da bakıldığında Tolga Turan'ın resimlerinde taşist etkilerin çok ağır olduğunu, boyanın materyal olarak kullanıldığı yine malzeme olarak karşımıza çıktığını, bu boyanın kendi kimyasından kaynaklanan karışımının ve yapısının soyut karşılığı resimlerinde önemli bir anlatım dilidir.



Resim 11.5 Tolga Turan, İsimsiz, 2016, 200 x 200 cm tuval üzerine akrilik boya

Ayrıca Tolga Turan'ın resimlerine baktığımızda, renk tercihleri de bu anlatımı güçlendirmektedir. Bunlarda birbirleriyle aslında uç noktalarda seyretmektedirler ki bu da; soyut ekspresif anlatım dilinin önemli bir özelliğidir. Kimi resimlerinde bu etkiyi arttırmak için monokrom hatta siyah beyaza varacak derecede renkten uzak duran anlatımlar vardır. Kimilerinde de tam tersine çok renkli, tüm renklerin birbirleriyle iç içe girdiği, taşımın sınırları içerisine daha fazla giren anlatımlarını görmekteyiz. Bu da bahsedildiği gibi, O' nun anlatım dilinin baş özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genel olarak Turan'ın resimlerindeki serüvenlere baktığımızda, bugüne kadar yapılagelen veyahut da özellikle 1960 sonrası karşımıza çıkan “ Yeni Dışavurumcu Akım” ile kıyasladığımızda, kendine özgü bir anlatım dilinin olduğunu, kendine has bir boya kullanımı olduğunu görmekteyiz. Soyut ekspresyonizm sanat tarihinde ve günümüzde karşımıza çıktığı ilk andan itibaren her dönem sanatçıların sıkça, kendilerini ifade etme platformu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Tolga Turan'ın kendisini soyut ekspresyonist olarak anlatmasını kendi yaşamı ve iç dünyasıyla örtüşmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

SONUÇLAR

“Soyut Dışavurumcu Resimde Malzeme Kullanımı” adlı yüksek lisans bitirme tezinde, soyut ifadenin başlangıcına yön veren sanatçılarla birlikte, modern resim sanatı başlangıcıyla birlikte malzeme çeşitliliği, kullanımının serbestliğiyle sanatçının özgür ifadesi incelenmiştir. 20.Yüzyılın başlangıcından itibaren soyut üslubu benimsemiş sanatçıların kendilerine özgü ifadeleri ile birlikte sanat tarihine verdikleri yeni anlayış incelenmiş, yeni kapılar açarak yeni dönem sanatçıların çalışmalarına ışık tutmuşlardır. Bu anlayış ve ifade özgürlüğü de Tolga Turan’ın sanatsal görüşüne yön ve yol vermiştir.



KAYNAKLAR

- Altuna, S, 2013, Ünlü Ressamlar Hayatları Ve Eserleri, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Antmen, A, 2008, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Batur, E, 2015, Modernizm Serüveni, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Brion M, 1980, Cezanne, Baskan Yayınları A.Ş, İstanbul.
- Erden, Osman E, 2016, Modern Sanatın Kısa Tarihi, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Ersoy, A, 2016, Sanat Kavramlarına Giriş, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Eyüboğlu, S- İpşiroğlu Ş. Mazhar, 2013, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Farthing, S, 2014, Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Harrison C- Wood P,2016, Sanat Ve Kuram, Küre Yayınları, İstanbul.
- Hodge, S, 2013, Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz, Açıklamalı Modern Sanat, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Krausse, A.-Carola, 2005, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür: Yayıncılık, Almanya.
- Lynton, N, 2004, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Read, H, 2014, Sanatın Anlamı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Richard, L, 2005, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Thompson, J, 2014, Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Tunalı, İ, 2008, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Yayınevi, İstanbul.
- Turani, A, 2004, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.