



**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE SOYUT MEKANLAR

Yazan

Semra AY ÇIRPAN

Tez Danışmanı

Prof. M. Zahit Büyükişliyen

Bu yüksek lisans tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı'nda yapılmıştır.

İSTANBUL, 2012



**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**

ABSTRACT AREAS IN TODAY'S TURKISH ART

by

Semra AY ÇIRPAN

Supervisor

Prof. M. Zahit Büyükişliyen

**Submitted to the Graduate Institute of Social Sciences for the degree of Master of
Plastic Arts**

İSTANBUL, 2012

GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE SOYUT MEKANLAR

Yazan

Semra AY ÇIRPAN

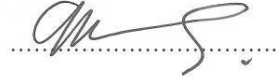
Prof. M. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN
(Danışman)



Yrd. Doç. Hakan ÖZER



Yrd. Doç. Gürbüz Doğan EKŞİOĞLU



Teslim Tarihi: 12.11.2012

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iii
ABSTRACT.....	vii
ÖZET.....	viii
1. GİRİŞ	1
2. ENDÜSTRİ ÇAĞINA GEÇİŞ İLE TOPLUMDA ve SANATTA MEYDANA GELEN OLUŞUMLAR.....	3
2.1 Monet ve “Nilüferler” Serisinin Çağdaş Sanatın Oluşumuna Yansımaları	5
2.2 Cézanne ve Soyuta Yöneliş.....	8
2.3 20. Yüzyılda Dünya’da Soyut Sanat.....	12
2.4 Kandinsky ve Resimde Kompozisyon Anlayışının Yıkılışı.....	17
2.5 Bauhaus Okulu ve Soyut Sanatın Gelişim Serüveni.....	19
2.6 Yaşama Dahil Olan Sanat Konstrüktivizm, De Stijl, Süprematizm	22
3. SOYUT MEKAN KURGULARI ÜZERİNE.....	34
3.1 Wassily Kandinsky.....	34
3.2 Piet Mondrian.....	42
3.3 Mark Rothko	47
3.4 Ad Reinhardt.....	52
4. TÜRK RESMİNDE SOYUT KAVRAMI VE OLUŞUMU	55
4.1 Soyut Sanat Anlayışının Benimsenmesi.....	59
4.2 Soyut Resim Problematiği ve Çözümü.....	64
5. 1950’ Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SOYUT MEKAN ÜZERİNE DÜŞÜNEN SANATÇILAR.....	66
5.1 Adnan Çoker	66
5.2 M. Zahit Büyükişliyen.....	69
5.3 Güngör Taner	76
5.4 Özdemir Altan.....	81
5.5 Adem Genç.....	91
6. SEMRA AY ÇIRPAN VE SOYUT RESMİN KEŞFİ.....	94

6.1 Lirik soyutlama ile buluşma.....	95
6.2 Geometrik şekillerin resme dahil olması.....	96
7. SEMRA AY ÇIRPAN' IN RESİMLERİNDE SOYUT MEKAN OLUŞUMLARI VE YAPITLARI ÜZERİNE	97
7.1 Resim 1 “Karanlıklar Altındaki Günün Işıltısı”	98
7.2 Resim 2 “Uzaktaki Bilinmeyene Yolculuk”	100
7.3 Resim 3 “Mor Senfoni”	102
7.4 Resim 4 “Gümüslük’ te Günbatımı”	104
7.5 Resim 5 “Düşler Ülkesi”	105
7.6 Resim 6 “Mavinin Dansı”	107
7.7 Resim 7 “Sınırlarda Yok Olmak”	109
7.8 Resim 8 “Siyahlar İçinde Kayboluş”	110
8. SONUÇLAR.....	112
KAYNAKLAR.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	116

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1.1 Claude Monet “İzlenim, Gündoğumu” Tuval üzerine yağlı boya, 1872.....	6
Şekil 2.1.2 Claude Monet “Nilüferler” Tuval üzerine yağlı boya, 1916-1923.....	7
Şekil 2.1.3 Jackson Pollock “Lavanta Kokusu” Numara 1, Tuval üzerine yağlı boya, 1950.....	7
Şekil 2.2.1 Paul Cézanne “Yamaçtaki Ev” t.ü.y.b. 1873.....	10
Şekil 2.2.2 Paul Cézanne t.ü.y.b. 1869-1870.....	10
Şekil 2.2.3 Paul Cézanne “Yıkılanlar” Tuval üzerine yağlı boya, 1898- 1905.....	10
Şekil 2.2.4 Paul Cézanne “Natürmort” Tuval üzerine yağlı boya, 1890.....	11
Şekil 2.2.5 Paul Cézanne “Sainte-Victoire Dağı” Tuval üzerine yağlı boya, 1904.....	11
Şekil 2.3.1 Kandinsky, Tuval üzerine yağlı boya, 1923.....	15
Şekil 2.3.2 Monet, “Saman Yığını” Tuval üzerine yağlı boya, 1891.....	15
Şekil 2.3.3 Franz Kupka, “Amorpha” Tuval üzerine yağlı boya, 1912.....	16
Şekil 2.4.1 Kandinsky, “İlk Soyut Suluboya” 1910.....	18
Şekil 2.5.1 W. Gropius “Bauhaus Binası Maketi”, 1926.....	19
Şekil 2.5.2 O.Schlemmer “Triadishes Balett” için hazırlanan figür planı, 1924- 26.....	21
Şekil 2.6.1 Pablo Picasso, “Gitar” Ahşap malzeme, 1912.....	23
Şekil 2.6.2 Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar” Karışık Teknik, 1915.....	23
Şekil 2.6.3 Vladimir Tatlin, “Letatlin”, Balina kemiği ve ipek, 1932.....	24
Şekil 2.6.4 Vladimir Tatlin “3. Enternasyonal Anıtı” Ahşap Maket, 1919- 1921.....	25
Şekil 2.6.5 Alexandre Rodchenko “Saf Kırmızı Renk”, “Saf Sarı Renk”, Saf Mavi Renk” t.ü.y.b. 1921.....	26
Şekil 2.6.6 Piet Mondrian, “Ağaçlar” 1913.....	27
Şekil 2.6.7 Piet Mondrian “Broadway Boogie Woogie” 1942- 43.....	28
Şekil 2.6.8 Piet Mondrian “Kompozisyon 10” 1939- 40.....	28
Şekil 2.6.9 K. Malevich “Beyaz Üzerine Siyah Kare” t.ü.y.b. 1913.....	30
Şekil 2.6.10 K. Malevich, t.ü.y.b. 1915.....	32
Şekil 2.6.11 K. Malevich “Kırmızı Kare”, t.ü.y.b. 1915.....	32

Şekil 2.6.12 K. Malevich “Beyaz Üzerine Beyaz” 1918.....	33
Şekil 3.1.1 Wassily Kandinsky, “Kazaklar”, Tuval üzerine yağlı boya, 1910 – 1911.....	36
Şekil 3.1.2 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 2”, Tuval üzerine yağlı boya, 1910.....	37
Şekil 3.1.3 Wassily Kandinsky “Deneme 10”, Tuval üzerine yağlı boya, 1911.....	37
Şekil 3.1.4 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 5”, Tuval üzerine yağlı boya, 1911.....	38
Şekil 3.1.5 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 6”, Tuval üzerine yağlı boya, 1913.....	39
Şekil 3.1.6 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 7”, Tuval üzerine yağlı boya, 1913.....	40
Şekil 3.1.7 Wassily Kandinsky “White Cross”, Tuval üzerine yağlı boya, 1922.....	41
Şekil 3.1.8 Wassily Kandinsky “Sarı– Kırmızı – Mavi”, Tuval üzerine yağlı boya, 1925.....	41
Şekil 3.1.9 Wassily Kandinsky “Soft Pressure”, Tuval üzerine yağlı boya, 1931.....	42
Şekil 3.2.1 Piet Mondrian “Ağaçlı Manzara”, Tuval üzerine yağlı boya, 1911-1912.....	43
Şekil 3.2.2 Piet Mondrian “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı”, Tuval üzerine yağlı boya, 1920.....	43
Şekil 3.2.3 Piet Mondrian, “Beyaz, Kırmızı ve Mavili Kompozisyon” Tuval üzerine yağlı boya, 1936.....	44
Şekil 3.2.4 Piet Mondrian, ”Victory Boogie-Woogie”, Karışık teknik, 1944.....	45
Şekil 3.2.5 Piet Mondrian, “American Boogie- Woogie”, Karışık teknik, 1942- 43.....	46
Şekil 3.3.1 Mark Rothko, “Siyah, Yeşil ve Turuncu”, Tuval üzerine yağlı boya, 1947.....	48
Şekil “3.3.2” Mark Rothko, “Kırmızı, Turuncu, Pembe”, Tuval üzerine yağlı boya, 1949.....	49
Şekil 3.3.3 Tate Modern Müzesi, Mark Rothko’ya Ayrılan Odadan Görüntü.....	50
Şekil 3.3.4 Tate Modern Müzesi, Mark Rothko’ ya Ayrılan Odadan Görüntü.....	50
Şekil 3.4.1 Ad Reinhardt, Eskiz, Tuval üzerine yağlı boya, 1938.....	52
Şekil 3.4.2 Ad Reinhardt “Numara 107”, t.ü.y.b. 1950.....	53
Şekil 3.4.3 Ad Reinhardt “Kırmızı”, t.ü.y.b. 1952.....	53
Şekil 3.4.4 Ad Reinhardt, Tuval üzerine yağlı boya, 1966.....	54
Şekil 4.1 Lütfü Günay, Tuval üzerine yağlı boya, 1984.....	56

Şekil 4.2 Adnan Çoker, Tuval üzerine yağlı boya, 1953.....	56
Şekil 4.3 Cemal Bingöl, Tuval üzerine yağlı boya, 1957.....	56
Şekil 4.4 Nejad Devrim, Tuval üzerine yağlı boya, 1948.....	57
Şekil 4.5 Abidin Elderoğlu, Tuval üzerine yağlı boya, 1972.....	58
Şekil 4.1.1 Aliye Berger “İhtişal” Tuval üzerine yağlı boya, 1954.....	62
Şekil 5.1.1 Adnan Çoker “Bes Eleman” Tuval üzerine yağlı boya, 1972.....	67
Şekil 5.1.2 Adnan Çoker “Mor Kare” Tuval üzerine yağlı boya, 1995.....	67
Şekil 5.1.3 Adnan Çoker “Mor Kare” Tuval üzerine yağlı boya, 1995.....	69
Şekil 5.2.1 Zahit Büyükişliyen “Yamaç Soyutlaması” Kağıt üzerine pastel boya, 1970.....	70
Şekil 5.2.2 Zahit Büyükişliyen “Ankara” Tuval üzerine yağlı boya, 1989.....	71
Şekil 5.2.3 Zahit Büyükişliyen “Bana Göre Hayır” Tuval üzerine yağlı boya, 1993.....	71
Şekil 5.2.4 Zahit Büyükişliyen “Yağmurdan Önce” Tuval üzerine karışık teknik, 1998.....	72
Şekil 5.2.5 Zahit Büyükişliyen “Güz Dönencesi” Tuval üzerine karışık teknik, 2004.....	74
Şekil 5.2.6 Zahit Büyükişliyen “Yaya Geçit Üstü Taşlar” Tuval üzerine yağlı boya, 2006.....	74
Şekil 5.3.1 Güngör Taner “Nü” Tuval üzerine yağlı boya, 1968.....	77
Şekil 5.3.2 Güngör Taner, Tuval üzerine akrilik boya, 1971.....	78
Şekil 5.3.3 Güngör Taner “Nebula” Tuval üzerine akrilik boya, 2007.....	79
Şekil 5.3.4 Güngör Taner “Şeytan Tirili” Tuval üzerine akrilik boya, 2005.....	80
Şekil 5.3.5 Güngör Taner, Tuval üzerine akrilik boya, 2008.....	80
Şekil 5.4.1 Özdemir Altan “Medusa” Tuval üzerine yağlı boya, 1964.....	82
Şekil 5.4.2 Özdemir Altan “Kral ve Kraliçe” Tuval üzerine yağlı boya, 1965 – 1966.....	82
Şekil 5.4.3 Özdemir Altan “Kral ve Kraliçe” Tuval üzerine yağlı boya, 1965.....	83
Şekil 5.4.4 Özdemir Altan “Sinek Kralının Oğlu” Kağıt üzerine guaş boya, 1967.....	83
Şekil 5.4.5 Özdemir Altan “Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı” isimli halıdan ayrıntı, 1970.....	85

Şekil 5.4.6 Özdemir Altan “Caca Bey’in Ölümü” Tuval üzerine yağlı boya, 1970.....	86
Şekil 5.4.7 Özdemir Altan “Çalışkan Robot” Tuval üzerine yağlı boya, 1973.....	87
Şekil 5.4.8 Özdemir Altan “Buğday Tarlasında Taşlar” Kolaj, 2004.....	88
Şekil 5.4.9 Özdemir Altan “Köpek Gezdirme Alanları” Tuval üzerine yağlı boya, 1990.....	89
Şekil 5.4.10 Özdemir Altan “Soyağacı” Tuval üzerine akrilik, 2005.....	90
Şekil 5.4.11 Özdemir Altan “Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul’da Rastlantısal Buluşmaları” Karışık teknik, 2006.....	90
Şekil 5.5.1 Adem Genç, Tuval üzerine akrilik, 2009.....	91
Şekil 5.5.2 Adem Genç, Tuval üzerine akrilik, 2009.....	93
Şekil 7.1.1 Semra Ay Çırpan, 120 x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	98
Şekil 7.2.1 Semra Ay Çırpan, 120 x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	100
Şekil 7.3.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 170 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	102
Şekil 7.4.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 170 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	103
Şekil 7.5.1 Semra Ay Çırpan, 70 x 90 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	105
Şekil 7.6.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 180 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	107
Şekil 7.7.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 160 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	109
Şekil 7.8.1 Semra Ay Çırpan, 120 x 120 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	110

ABSTRACT

Culture, which has changed for centuries because of the emigration, has led to changes in the technological, social and economic fields; that's why the most affected being is the human being. One of the best ways for the human being, who is changing and developing day by day, to express himself is "art". In this vicious circle, human being has created artistic works which are helpful for the next generations. And the human being will continue to create.

In every period of art, artists create different ways, techniques and ideas to be original and to be easily-remembered.

In this research, the effects of Industry Age on the society and art have started to be analysed. On the other hand, the stages and the representatives of the abstract art, which is started in the late of 19th century and in the beginning of 20th century, have been analysed. Moreover, the abstract concept in the Turkish art and the works of Turkish artists, who have studied about abstract place since 1950s, have been analysed.

In the last part, the thoughts of Semra Ay Çırpan, as a young artist and her eight works which include abstract places that she constructed, and written analyses about these works are included.

ÖZET

Yüzyıllardır yaşanan göçler sebebiyle değişen kültür beraberinde teknolojik, sosyal ve ekonomik alandaki değişimi getirmiş, dolayısıyla bu değişimden en çok etkilenen varlık da insan oluşmuştur. Devamlı gelişim ve değişim içerisinde olan insanın kendini en iyi ifade etme yollarından biri de sanat olmuştur. Bu döngü içerisinde insan, kendinden sonra gelecek nesillere de ışık tutacak nitelikte eserler üretmiş ve üretmeye devam edecektir.

Sanatın her döneminde ressamalar, eserlerinin özgün olması ve akılda kalıcılığını sağlamak adına, eserlerini oluştururken yeni teknikler, yeni yollar ve yeni fikirler geliştirmişlerdir.

Bu tez çalışmasında Endüstri Çağı'nın topluma ve sanata olan yansımaları incelenmeye başlamış, 19.Yüzyıl'ın sonları ve 20.Yüzyıl'ın başlarında temelleri atılan soyut sanat hareketinin geçirdiği en önemli evreleri temsilcileri ile beraber incelenmiş ve Türk resminde oluşan soyut kavramı ve 1950'li yıllardan günümüze soyut mekan kurguları üzerine çalışmalar yapan Türk ressamalarının eserleri analiz edilmiştir.

Son bölümde Semra Ay Çırpan' ın genç bir ressam olarak sanatını oluşturan düşünceleri ve kurguladığı soyut mekanlardan oluşan sekiz resminin, düşünsel ve plastik açıdan yazılı analizleri mevcuttur.

1. GİRİŞ

Yaşadığımız dünya, sürekli değişen ve gelişimini sürdüren bir yapı içinde döngüsüne devam etmektedir. Bu devinim insanoğlunun kendini en iyi ifade etme biçimi olan sanatı da derinden etkilemiştir. Dünyada, hızla gelişen endüstri devrimi toplumlara bilinçlendirerek, yeni yaşam alanları oluşturmuştur. Endüstri çağı varlığını ortaya koydukça, hedefi toplumu yansıtmak değil, toplum gerçeğine yön vermek olur.

Zamanla insanoğlunun yeniyi arama ve bulma isteği, gerçeği yansıtan Natürizm geleneğini yıkmış ve 1910'lu yıllarda insanlığın yeni buluşu olan Kübizm devrimi ve onu izleyen soyut akımlarla yeni bir biçim-dili keşfedilmiştir. Modern sanatın başlangıç noktası pek çok kişiye göre farklı olaylar üzerine bağlanabilir. Bunlardan biri “Modern sanatın başlangıç noktası için kişileri ele alanlardan André Malraux ise modern sanatı, Goya ve Manet ile başlatmayı, bu sanatçıların Roma ve Floransa sanatının kesiksiz çizgi geleneğini kırmasına bağlamaktadır.” (Turani, 2011)

Turani ise modern sanatın çıkış noktasını şöyle açıklar: “Modern sanatı Cézanne ile başlatanlarda da yok değildir. Çünkü Cézanne, İzlenimciler’in ışıklı atmosfer oyunlarını saptamak yerine, geometrik, sağlam, bir şema üzerine kurulu, müzelere layık bir resim sanatı yaratmak istiyordu. Modern sanatın önemli çıkışını gerçekleştiren Picasso ve Braque’ın da, Cézanne’ın ortaya koyduğu esaslardan yararlandıklarını, bizzat onların sözlerinden biliyoruz. Kimi Alman yazarlar ise, modern’in başlangıcını nesnesiz anlatıma bağlamakta ve Kandinsky’nin ilk soyut akvarelini yaptığı 1910 yılını benimsemektedirler.” (Turani, 2011)

Toplumların uzun bir zaman diliminde kolaylıkla anlamlandıramadığı ve altında belirli bir mantık aradıkları soyut sanat Turani’nin şu sözleriyle daha rahat açıklanabilir; “Sanat, bilinmeyen biliniyor; görülmeyeni görünür hale getirmek ise; o takdirde, sanatta belli bir biçim olduğu söylenemez. Bu nedenle burada, modern sanatın mantık açısından değerlendirilmesine değil; aksine, bu sanata ilişkin mantığın araştırılmasına çalışılmıştır.” (Turani, 2011) Cézanne ise: “Ressam, hiçbir zaman dimağı bir mantığa bağlanamaz” diyor. (Turani, 2011) “Cézanne bir ağaçta, bir elma yığımında, bir insan yüzünde, bir grup yakanan kadın ya da adamda, fotoğrafın ya da İzlenimci resmin gösterebileceğinden daha kalıcı bir şey görmüştür. Çağdaş bir eleştirmenin takdire değer bir biçimde ifade ettiği gibi,

o bir ağacın ‘ağaçlığını’ resmetmiştir. Fakat her yaptığı şeyde, gerçek bir Fransız’ın mimari anlayışını göstermiştir.” (Kandinsky, 2005)

Sanatta bir kuralın olmaması tarih boyunca üretilen eserlerde de hiçbir örneğine rastlanmamasıyla açıklanabilir. Kaçınılmazdır ki her çağın ortaya koyduğu sanat eserinin kendine özgü bir mantığı vardır. Bu nedenle her yeni eser çağının çocuğu ve toplumun birer yansımasıdır.

Toplumun, sosyo – politik olayların, teknolojik gelişmelerin, yaşanan kültürün etkisi altında şekillenen sanatsal oluşumlar, tez metni içerisinde okuyacağınız bölümlerde, birincil olarak 20.yüzyıl sanatının oluşmasına neden olan temel etkenlerin incelenmesiyle yer alacaktır. 20.yüzyıl ve öncesinde soyut eğilimlere yönelen ve eserleriyle sanat tarihinde yeni bir çağ açan Monet ve Kandinsky, soyut sanatın gelişimi ve yayılmasına kaynaklık eden Bauhaus Okulu ve sanatı hayata dahil etmeyi amaçlayan Konstrüktivizm, Süprematizm ve De Stijl akımları incelenecektir.

Tezin ana konusu olan “Günümüz Türk Resminde Soyut Mekanlar” başlığı paralelinde, dünyada soyut mekan kurguları üzerine çalışan Rothko, Mondrian, Malevich gibi dönemin öncü sanatçıların eserlerine dair bir çok inceleme yapılacaktır. 1950’li yıllar sonrasında Batı sanatından alınan malzeme, teknik ve biçim değişimlerinin, Türk resminde soyut kavramı ve oluşumuna etkileri incelenecek ve Türkiye’de soyut resmin öncü isimleri, eserleri ve soyut resmin problematiği ve çözümü hakkında araştırmalar sunulacaktır.

Tezin son bölümleri ise, Semra Ay Çırpan’ ın, genç bir ressam olarak soyut kavramını ele alış ve kendi biçim – dilinde yorumlaması sonucu ortaya çıkan “soyut mekanlar” olarak nitelendirilen eserlerin, plastik özellikleri ve kavramsal boyutu hakkında yapılan açıklamaları içermektedir.

2. ENDÜSTRİ ÇAĞI'NA GEÇİŞ İLE TOPLUMDA ve SANATTA MEYDANA GELEN OLUŞUMLAR

Çağ kavramı kültürel gelişmelerin yol aldığı aşamaları belirler. Yaşadığımız hayat biçimi, kültürel ortam, değerlerimiz ve rutinlerimiz içinde bulunduğumuz çağı yansıtır. Tıpkı Eskiçağ, Ortaçağ, Yeniçağ derken anlatılmaya çalışılan zaman dilimleri gibi.

18.yüzyıl modern endüstri, modern sanat ve teknolojinin doğduğu, toplum hayatında köklü değişikliklerin var olduğu bir dönem olarak bilinir. “Arnold Gehlen’e göre Endüstri-çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir.” (İpşiroğlu, 2009) Gehlen, insanlık için ilk önemli aşamayı, avcılıktan hayatından toprağa geçişle birlikte tarım ve hayvancılığın başlaması olarak değerlendirmiştir. İkinci aşamada ise; toprakla vedalaşan insan teknik dünyayı yaratmış ve endüstrileşmeye başlamıştır. Önceleri toprakla geçimini sürdüren insan, sanayileşmeyle birlikte gelişen ve değişen yaşam üslubuna ayak uydurmuş ve endüstriyel devrimin bir parçası olmuştur. “Zihinle ilgili yetilerden ayrıştırılan insan bedeni fabrikalarda tam anlamıyla mekanikleşir ve adeta makinanın bir uzvuna dönüşür.” (Artun, 2011) Fabrikaların egemen olduğu bu yeni sistemde makine üretimine yapılan emeğin, zanaat dönemini gerisinde bıraktığı bilinir. Bu gelişmelerin sonucunda toplumda, yeni yaşam formlarının oluşması ve beraberinde köyden-kente, göçlerin başlayıp sanayileşmenin olduğu bölgelerde nüfus yoğunluğu oluşmasını sağlamıştır.

“Endüstri- çağı düşüncesinin ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, bir hümanizma yatar.” (İpşiroğlu, 2009) Bu düşüncenin büyük toplumlara yeni yaşam alanları oluşturmayı hedeflediği bilinir. “İngiltere ve Amerika’da büyük çapta kentsel yayılma çağı yaşanıyor, geniş kırsal alanlar, “kentsel yerleşme alanları” haline geliyordu.” (Gombrich, 2002) Bu dönemde insanlar kendini yeni evler, süper marketler, arabalar ve kalabalık topluluklarının olduğu endüstrileşmiş bir toplumun içinde bulmuştur. Dolayısıyla çağı şekillendiren endüstri beraberinde sanatı, hayatı, dünya politikasını, çevreyi ve dünya görüşlerini de biçimlendirmiştir. Endüstri çağında sanat alanında en çok etkilenen mimari olmuştur. “Zamanın harikaları artık klasik mimarlık eserleri değil, modern sanayi ürünleri olmuştur; buhar ve elektrik gibi yeni enerji türleri, bunları kullanan lokomotif gibi makineler; çelik, beton gibi yeni malzemeler ve Crystal Palace, Eyfel Kulesi gibi mühendislik yapılarıdır.” (Artun, 2011)

Ali Artun'a göre; sanayinin sanatı kuşatma çalışmalarının canlı kanıtı; 1836 yılında açılan Londra Tasarım Okulu'nda imalat sanayii ve ticaretin geliştirilme çabaları ve sonunda hedeflenen tasarım kültürünün bütün toplumlara empoze edilmesi, 1851 yılında Londra'da düzenlenen Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi ve ardında evrensel tasarım kültürünün dünyadaki sembolü Victoria ve Albert Müzesi'nin kuruluşudur. (Artun, 2011)

“Endüstri, kentleri kendi gereksinimlerine göre biçimlendirmiş, insanı ise otomat olarak kabullenmiştir.” (Turani, 2000) Bu düzen içerisinde üretim tüm değerleri değiştirmiş, kişilikten yoksun, ucuz bir hal almış ve insan emeği yapılan orijinal olana özlem giderek artmıştır. Turani'ye göre; sanatçı makina imalatının kusursuz görüntüsü ve ışıltısına karşın tepkisini ilkel ve insan elinin izlerini taşıyan sanat eserlerini üreterek göstermiştir. Mimarlar da bu dönemde kendi iç dünyalarında duruma bir karşı koyuş yaşamış ve kent hayatının, metropolleşmenin verdiği karmaşa, gürültü, stres ve yorgunluğa karşı son derece yalın, net ve dinlendirici ve huzur verici yaşam alanları tasarlanmışlardır. Endüstri kentinde yorulan ve bunalan insan ise yaz aylarını olabildiğince teknolojiden uzak ve ilkel bir biçimde yaşamayı seçmiştir.

Gelenekten kopuş, sanatçılar için yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Bu dönemde sanatseverlerin evlerine güzel resimler aldıkları ya da freskler sipariş ettikleri bilinir. Gombrich bu durum hakkında; “Sanatçı tüm bu işleri yaparken, daha önceden az çok belirlenmiş biçimler doğrultusunda çalışıyordu. Dolayısıyla sanat koruyucusu beklentisine uygun ürünler alıyordu.” (Gombrich, 2002)

Gelenekten kopuş sanatçılara yeni bir alan açmış ve sanatlarına dair konu seçimini kendileri yapmışlardır. Gombrich'e göre ressamlar; manzara veya geçmişe ilişkin dramatik sahneler yapabilir, Milton'dan veya klasik yazarlardan konular seçebilir, David'in klasik dirilişin simgesi olan ölçülü tarzını ya da Romantik ustaların hayal dolu üslubunu uygulayabilirlerdi. Bu yol seçenekler arttıkça sanatçının seçimini de zorlaştırmış, toplum ve sanatçının sunduğu eser arasındaki görüş ve beğeni farklarını ortaya çıkarmıştır. Bu beğeni farkının; tarihte sanatçıların zihninde “sanat para kazanmak için mi yapılmalı” yoksa “sanatçı kendi beğenisi için mi sanat yapmalı” ve sonucunda “parasız ve aç mı kalmalı” sorularının sorgulanmasına yol açmıştır.

Endüstri devrimi kentlerin giderek büyümesine, yeni ulaşım ve iletişim araçlarının gelişimine sebep olmuş, insan hayatını ve paralelinde sanatı ciddi biçimde etkileyen bir hareket olmuştur.

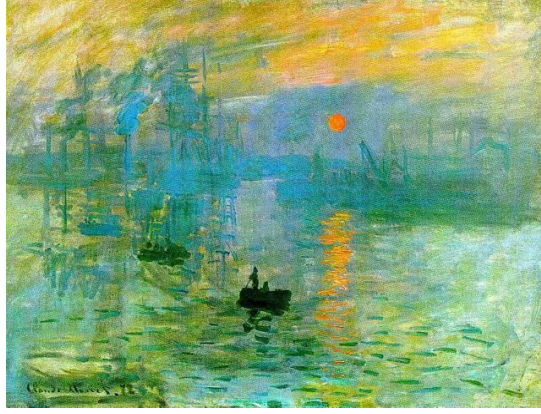
“Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Boudelaire’in dediği gibi birer ‘hayat arşivcisi’ olarak gözlemlerini sanata yansıtılmışlardır.” (Antmen, 2010)

2.1 Monet ve “Nilüferler” Serisinin Çağdaş Sanatın Oluşumuna Yansımaları

Fransa’da 19. Yüzyıl ortasında gelişen yeni bir anlayış hem klasik hem de romantik ressamlar arasındaki çatışmayı beraberinde getirmiştir. Rönesans’tan beri devam eden natüralist sanatın yerini 19. yüzyılda gelişen Empresyonizm adlı açık hava ressamlığına bıraktığı bilinmektedir. Bu sanat zamanla tam anlamıyla bir ışık ressamlığına dönüşmüştür.

Gombrich’e göre 18. Yüzyılda gerçekleşen esas değişiklik, Sanatın Öyküsü isimli kitapta “Parçalanmış Gelenek” bölümünde özetlenmiştir. Norbert Lynton bu bölümü şöyle açıklar ; “Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirilmiş, tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğinde aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı; üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi.” (Lynton, 2004)

Empresyonizm akımının öncü ve radikal isimlerinden biri Cloude Monet’dir. Resimlerine kaynaklık etmek üzere ışığı daha iyi gözlemlemek için nehirde bir kayığı atölye olarak kullandığı bilinmektedir. Monet, doğada çalışılan tüm resimlerin “yapıldığı yerde” bitirilmesini savunmuştur. Böylece atölye ortamında var olan çalışma ve malzeme rahatlığı yerini, kayığında oluşturduğu yeni teknik yöntemlere bırakmıştır. Gombrich; “Doğanın kendine özgü bir anını yakalamayı ümit eden bir ressamın, boyaalarını karıştırıp istediği rengi bulmaya, hele eski ustaların yaptığı gibi kahverengi bir zemin üstüne tabakalar halinde sürmeye hiç vakti yoktur” der. (Gombrich, 2002) Bu nedenlerden renkleri hızlı vuruşlarla tuvaline aktarmayı seçen Monet, ayrıntılardan çok resmin bütünü ve bıraktığı etkisi üzerinde yoğunlaştığı bilinir. Monet’in resimlerindeki bitmemişlik duygusu ve salaş görüntüsü nedeniyle o dönem eleştirmenler tarafından fazlaca dışlanmıştır.



Şekil 2.1.1 Claude Monet “İzlenim, Gündoğumu” Tuval üzerine yağlı boya, 1872

Bu dönemde ressamaların ele aldığı konular; sanatçının yaşadığı yeri, gezdiği kafe ve sokak karelerinin egemen olduğu, objelerin bireyselliğinden çok, tuvalin geneli üzerinde durulduğu ve ışığın değişkenliğini temel aldıkları bilinmektedir. Fransız ressam Eugène Boudin'in (1824- 1898) sözleriyle, gördüğünü değil 'ideal' i çizmeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine, “Kendi gözlerinle görmek” esastır. (Antmen, 2010)

Claude Monet izlenimci ilkelerini yaşamı boyunca sürdürmüştür. “1890’ların başında saman balyaları ve ekin yığınları, ardından Rouen Katedrali ve Thames Nehri gibi konular ele alarak diziler halinde çalışan ve günün çeşitli saatlerinde değişen ışık değerlerini yakalamaya çalışan Monet’in yaşamının özellikle son yıllarında Giverny’de gerçekleştirdiği dev boyutlu nilüferler resimlerinin Jackson Pollock gibi soyut dışavurumcu ressamlar üzerindeki etkisinden söz edilebilir.” (Antmen, 2010) Evinin çevresinde oluşturduğu nilüfer göleti ve bahçe düzenlemesi bir müddet sonra ilgisini çekmiş, ünlü ve dönemin radikal yapıtlarından ‘Nilüfer’ serisini yapmaya başladığı bilinir. Bu anlamda Zeidler 1897’de yapılmış olan “Nilüfer” dizilerinin gelecek nesillere nasıl ışık tutacağını ve onları daha da geliştirecek yaratıcı özellikler içerdiğini savunduğu ve şöyle örneklendirdiği bilinir; “Örneğin, Seine resimlerinde hala açıkça görülmekte olan ufuk çizgisi, şimdi çoğu resimden bütünüyle çıkarılmıştı. Geriye sadece, bulutların ve bitkilerin yansımalarını taşıyan su yüzeyi kalmıştı.” (Zeidler, 2005)



Şekil 2.1.2 Claude Monet “Nilüferler” Tuval üzerine yağlı boya, 1916-1923



Şekil 2.1.3 Jackson Pollock “Lavanta Kokusu” Numara 1, Tuval üzerine yağlı boya, 1950

Monet’in, Jackson Pollock’un sanatı üzerinde bıraktığı etkileri, Pollock’un 1950 yılında Monet’in “ Nilüfer” serisinden esinlenerek yaptığı, Washington Ulusal Sanat Galerisi’nde sergilenen, Soyut ekspresyonizm akımının destekçisi, sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından “Lavanta Kokusu” olarak isimlendirilen eserde izlenebilir. “Resimde lavanta imgesi olmamasına rağmen Greenberg’in böyle bir ad koymasının nedeni ise; yapıtın güçlü atmosferik etkisidir.” (Ötgün ve Bolat 2004) Kullandığı ticari boyaları ve paletinde kullanmak üzere seçtiği, metalik renkleri, sadece etkili bir renk etkisi sağlamaz aynı zamanda resimde ışık yansımaları etkisi de oluşturmaktadır. Greenberg şöyle yazmıştır: ‘...ayrıntılı o son devasa nilüfer resimleri- radikal Soyut Ekspresyonistlere – resim yapmaya yetecek kadar güçlü, derinlik hissi yaratmayan bir fikir geliştirmek için bol miktarda fiziksel alan gerektiğini anlatmaktadır. Nilüferlerin resmedildiği o geniş, acemice yapılmış karalamalar resmin canlı olması gerektiğini, fakat bu canlılığın bağımsız renklerle değil, doku ve boyayla elde edilmesi gerektiğini anlatmaktadır. Jackson Pollock’un tabloları son büyük nilüfer tablolarına çok şey borçludur. Hem Monet’in hem de Pollock’un tabloları

renkler, boşluk ve şekiller hakkındaki duygularının tuvallere yansımalarıdır.” (Spence, 2011)

Monet’in ‘Nilüfer’ serisi dönemi içerisinde ele alındığında, hiç bir kompozisyonel yapı kaygısı taşımadığı dikkat çekmektedir. Doğru kompozisyonu oluşturmak ya da derinlik hissini vermek amacı gütmeyiz. Canan Beykal, Monet’in kompozisyona dair keşfini şöyle yorumlar; “Sanatçı o dönemdeki Avrupa resminin genel boyutları göz önünde tutulduğunda, devasa boyuttaki tuvalerin sınırlı yüzeylerine müdahale ederek, tuvalin dışında da devam ettiğini ima eden resimleriyle, merkezi, sınırlı, kapalı, kompozisyon düşüncesini yansıtmıştır. Böylelikle de yeni kadrajmanlar ortaya koymuş ve bunu yaparken de tuvalin tüm yüzeyini eşdeğere yakın bir biçimde değerlendirmiştir.” (Ötğün ve Bolat 2004)

Monet, gün ışığının değişimiyle oluşturduğu, ‘Nilüfer’ serisinde, boya sürüş tekniği, fırça hareketleri, doğada var olan peyzajı, kendi gözünde oluşturduğu doğayı algılayış biçimi ve keşfettiği kadrajıyla, tarihte yeni bir yol açmış ve kendinden sonra gelecek nesillere, ilham olacak, geliştirilecek yeni bir bulguda bulunmuştur.

2.2 Cézanne ve Soyuta Yöneliş

“Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir.” (Turani, 2000) Bu eğilime yüzyılın ekonomik, kültürel ve sosyal sarsılmaları yön vermiş ve sanatçı içinde taşıdığı materyalizm endişelerini objeyi resimde parçalayarak tuvaline yansıtmıştır. Kübistler objenin gerçek formunu parçalayarak materyalizme olan ilk tepkilerini göstermişlerdir.

Kübizm, natüralist sanat geleneğini kırmış ve yeni bir biçim dili yaratan sanat akımı olarak 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu geçiş döneminin temsilini Paul Cézanne üstlenmiştir. 20. yüzyılın ortalarına kadar neredeyse tüm sanat anlayışlarının, Cézanne etkisi çevresinde geliştiği bilinmektedir. “Cézanne’ın resimlerinden yalnız Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır.” (Turani, 2000) İsmail Tunalı ise; yalnız adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cézanne’ı koymak

gerektiğine inanır. Hatta daha ileri giderek: “Paul Cézanne bugün “soyut” denen resmin babası olarak kabul edilebilir.” (Turani, 2000)

Cézanne, öğrencisi Emile Bernard’a yazdığı mektupta ileride görme ve düşünme mantığını belirleyecek şu sözleri aktarır: “Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. (...) Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir.” (Antmen, 2010)

Kübizmin doğuşunun nasıl ortaya çıktığı sorusu bugün hala cevaplanamamakla birlikte, Empresyonizme bir tepki olarak doğduğu söylenmektedir. Cézanne’ın resimlerini ilk kez izlenimcilerin sergisinde sergilediği fakat olumsuz eleştiriler aldığı için ikinci sergiye katılmadığı bilinir. “İzlenimcilik akımından yola çıkarak, müze sanatını ve sağlam bir noktaya varmak” istediğini söyleyen Cézanne, portreleri ve natüromortları yanında özellikle St. Victorie Dağı’nı konu alan manzaralarıyla dikkat çeker. (Antmen, 2010) Ahu Antmen Cézanne’ın resimlerini izlenimcilerden ayıran en belirgin özelliğin resimdeki ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, temeline verdiği önem olduğuna değinir.

Cézanne şöyle der; “Büyük ustaların doğa betimlemelerini aceleyle yaptıklarına inanıyorum, çünkü hiçbiri doğanın gerektirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşıyor.” (Antmen, 2010)

İpşiroğlu ise kübizmin doğuşunu şöyle yorumlar; “Rönesans’tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştı. Duyulara “güven” olmayacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir “aldatmaca” olarak görüyorlardı. Onlar nesnelerin dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı.” (İpşiroğlu, 2009)

Gombrich ise bu konuya birkaç soru ile yaklaşmaktadır. “Empresyonistler doğayı çizmekte ustaydılar, ama bu yeterli miydi? Geçmişin en iyi resimlerini niteleyen uyumlu tasarıma, hacimsel yalınlığa ve mükemmel dengeye ne olmuştu peki” ? Gombrich’e göre yapılması gereken, Empresyonist ustaların buluşlarını kullanarak “doğadan” resim yaparken, aynı zamanda Poussin’in sanatına özgü o düzen ve gereklilik duygusunu da yeniden elde etmektir. (Gombrich, 2002)

Cézanne tarihte ilk olarak ışık ve gölgeyi, siyah, gri ve beyaz kullanarak değil, rengin ahenginden yararlanarak resimlerine yansıtmıştır. Genellikle portre, natürmort ve manzara resmi üzerinde çalışan Cézanne’ın resimlerini Adnan Turani şöyle yorumlar; “Hemen hemen kişisel hiçbir özellik portrelerde yer almaz. Çıplak vücutlarında hiçbir duygusal biçim ve renk yoktur. Natürmortlarında da kıvrımlar, katı katı örtüler, meyveler, hiçbir hayat izi taşımazlar. Fakat onların bu kuru fakat sağlam, basit yapıtları, insana anıtsal bir duygu telkin ederler.” (Tunalı, 2000)



Şekil 2.2.1 Paul Cézanne “Yamaçtaki Ev” t.ü.yb., 1873



Şekil 2.2.2 Paul Cézanne t.ü.y.b. 1869-1870

1874 - 1877 yılları arasındaki eserleri gözlemlendiğinde, Cézanne’ın kişisel anlayışını eserlerine taşıdığı gözlenmektedir. Turani konuyu şu şekilde örneklendirir: “La Mer a L’Estaque” (1867) Natürmortlar, Karısının portreleri, Banyo yapan kadınlar yeni bir gelişimi gösterir. Geometrik bir tablo düzeni inşası, artık eserlerinde görülür.” (Turani, 2000) Robert Lynton da bu konuda: “Tutkulu bir araştırmacı sanatçı için en önemli davranış, yaratıcı gücünü bir kategori olarak tarihsel resimlere yöneltmemektir” der. (Lynton, 2004)



Şekil 2.2.3 Paul Cézanne “Yıkandanlar” Tuval üzerine yağlı boya, 1898- 1905

Cézanne’ın yıkandanlar tablosu bu konuya iyi bir örnek oluşturur. Eser, tarihsel bir konuya yönelmesine rağmen, edebi özellikleri azaltılmış, simgeler aracılığı ile anlamı belirsizleştirilmiş ve sanatçının salt ifadesiyle oluşturulmuştur. “Bu da Batıdaki geleneksel

sanatın baş tacı ettiği en akademik, en kültürlü sanat biçimini bir yana bırakmak anlamına geliyordu.” (Lynton, 2004)

Cézanne’ın resimlerine bakıldığında, izleyiciye objelerinin adeta etrafında dolaşmış hissi veren üç boyut etkisi ve kompozisyonların altında kurguladığı sağlam bir biçimsel alt yapı dikkat çekmektedir. Resimlerinde ulaşmak istediği üçüncü boyutu, perspektif kullanarak değil kullandığı ton farklılıklarıyla elde etmeyi amaçlamıştır.

Cézanne’ın resimlerindeki canlılığı ve hayatı sembolize eden, onun renkler arasında kurduğu düzen ilişkisidir. Renkleri çok saf değerlere kadar gitmesine rağmen, düzeni bozan, çığ hiçbir renk yoktur. Şair Maria Rilke onun için: “O, limon ve elmalarında krom sarıları, yanan lak renklerinin bağırcılığını dizginlemesini biliyor” diyordu. (Turani, 2000)

“Natürmortlarında kullandığı örtüler, beyaz renkli olmasına rağmen, beyaz etkisi çeşitli sıcak ve soğuk renklerden oluşturulmuştur. Renkleri müzikal bir arpej gibi sıralar o.” (Turani, 2000)



Şekil 2.2.4 Paul Cézanne “Natürmort” Tuval üzerine yağlı boya, 1890



Şekil 2.2.5 Paul Cézanne “Sainte-Victoire Dağı” Tuval üzerine yağlı boya, 1904

Cézanne’ın ışık ve hacmin küteselliğini en iyi ifade ettiği eserlerinden biri de ünlü Sainte-Victorie Dağı’nın görünüşüdür. Gombrich resmi şu şekilde yorumlar; “Güney Fransa’daki

Sainte- Victorie Dağı'nın görüldüğü manzara, her ne kadar ışık içinde olsa da, küteselliğini kaybetmez. Resim kolay anlaşılabilir bir motif oluşturmanın yanı sıra, derinlik ve uzaklık izlenimini vermeyi de başarmıştır.” (Gombrich, 2002)

Cézanne'nin sanat tarihinde önemli bir yere sahip olması, Cézanne'nin yaşadığı dönemin sanat istemini iyi anlamış olduğu ile yorumlanabilir. “İmpresyonizmin beri yanında kazanılan görüşleri birkaç karakteristik sözcük ile şöyle özetleyebiliriz: Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tiple işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır.” (Tunalı, 2008) Cézanne'nin resimlerindeki renkli biçimler, verilen örneği somutlaştırır.

Cézanne, nesnelerin ancak akılla kavranabileceğine, duyularla algılanamayacağına inanmıştır. Resimde, eskiden gelen tüm geleneksel yöntemleri reddetmiş ve kendi kurallarını koymuştur. Doğanın, nesnelerin küplere, silindire ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duyuşal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. (Tunalı, 2008) Tunalı'nın bu sözü, Cézanne'nin doğayı geometrik biçimlerle anlamlandırdığının ve duyguların yerine mantığı koyduğunun kanıtıdır. Cézanne'nin resimlerinde, yüzeyler parçalanmış, Rönesans'tan gelen bilimsel perspektif kaybolmuştur. 1904'te Salon d' Automne'da yapılan sergisiyle, “Cézanne empresyonist akımı durdurmuş, yeni bir dünya görüşü getirmiştir. Kübizmin temelini atmış, Picasso ve Braque'a yeni modern dünyanın biçimleme prensiplerini veren fikirlerini açıklamıştır.” (Turani, 2000) O, çağımızı oluşturan fikrin kurucusu olarak, modern sanatın temellerini atmıştır.

2.3 20. Yüzyılda Dünya'da Soyut Sanat

Soyut sanat, sanat eserini oluşturan öğelerin doğasal özelliklerinden arınıp salt bir biçimde özgür anlatımını kendi koşulları içinde aramasıdır. Yeni olanı keşfetme isteği, zamanın değişim ve gelişimine ayak uydurma ve değişime çeşitli çözümler sunma zorunluluğundan doğmaktadır. Dünyanın zaman içindeki değişimi ve insanın buna paralellik göstermesi gelişimi gösterir. Değişim dünyanın zorunluluğudur ve kendi doğal akışı içinde sürmeye devam edecektir.

Zamanla değişen ve gelişimini sürdüren insan yaşamının tüm gerçekliğini yansıtan natüralizm geleneğini yıkar ve sanatı büyük kitlelere ulaşması için yeni bir biçim- dili yaratır. Bu yeni biçim - dilini soyut sanat oluşturur. İsmail Ateş soyut sanatı şöyle yorumlar; “Soyut sanat, bir kısım sanatçı, sanat düşünürü veya yazarın buluşu değildir. 1789 Fransız devriminden bu yana sürekli değişen ‘yaşam biçimi’nin doğal bir sonucudur. Bilindiği gibi on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı Avrupa’da bilim, sanat, felsefe, politika, ekonomi, teknoloji ve daha birçok alanda köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir “kırılma dönemi” dir. İki bin yıllık Avrupa sanat geleneğinin sağladığı bilgi birikimi ışığında; Vassily Kandinsky (1866 – 1944), Piet Mondrian (1872 – 1944), Jean Arp (1887 – 1966) ve Francis Picabia (1879 – 1953) “soyut anlatım” ın temelini oluşturan “filozof sanatçılar” olarak kabul edilirler” der. (Büyükişliyen, 2009)

Kübist ressamlar üzerine yazdığı kitapta Apollinaire, bir soyut resmin doğuş öyküsünü anlatır.

“Apel bir gün Rodos adasına Protogenes’i görmeye gider, Protogenes’i atölyesinde bulamaz. Yaşlı bir kadın, boş bir resim levhası önünde beklemektedir. Apel, adını bırakmayıp, tablo üzerine eşsiz maharetle bir çizgi çeker. Protegenes dönüşünde çizgiyi görür. Apel’in üslubunu tanır; çekilmiş çizginin üzerine daha ince bir çizgi çeker. Bu çizgi öyle ustaca çekilmiştir ki insan tabloya baktığında üç çizgi görür gibi olur.

Apel ertesi gün gene gelir, gene aradığını bulamaz ve o gün çektiği çizginin inceliği Protogenes’i umutsuzluğa düşürür. Uzun süre bu tablo, üstüne zar zor seçilen çizgiler çekilmiş değil de, tanrı ve tanrıçaların resimleri yapılmışçasına hayran bırakır meraklıları.” (Ragon, 2009)

Yukarıda değinilen doğuş öyküsü, soyut sanatın geçmişten günümüze ne denli hayatımızın içinde olduğunun kanıtıdır. “Soyut sanatın hep var olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir, Müslümanların geometrik sanatlarına, Vikinglerin, Gallerin barok süslerine, Merovenjyen, Prekolombiyen sanatlara, Afrika ve Okyanus (Tapalar) sanatlarına, halk sanatlarına (özellikle Britanya’da) selam çakıp, bu sanatın tarih öncesinden bugüne nasıl geliştiği gösterilebilir.” (Ragon, 2009) Bu olgu, bilim ve teknoloji kültürüne dek, insanların karşılaştığı ekonomik, sosyal kültürel gelişmelerle soyut sanatın ortaya çıkışını sağlamıştır.

19. yüzyılda izlenimcilikten başlayarak oluşan soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyadan kopuşunu beraberinde getirmiştir. Soyut sanat; dış gerçekliğin yerine, sanatın öz gerçekliğini benimseyen, ışık, gölge, renk, şekil, çizgi, espas gibi resimsel değerlere odaklanan ve bu değerler üzerinde düşünen pek çok kişi ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Antmen'e göre; "soyut sanat esas olarak, soyutlamanın da ötesinde bir ifade arayışının sonucudur ve bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümünden "soyutlanarak" gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, salt ve kendiliğinden oluşan yapıtları birbirinden ayırmak gerekir." (Antmen, 2008)

Dönemin sanatsal merkezinin yalnız Fransa olmadığı, Almanya, Avusturya, Hollanda, Rusya'ya kadar uzanan geniş bir coğrafi alan içinde soyut sanatın geliştiği bilinir. Dolayısıyla Kandinsky, Malevich, Mondrian, Brancusi ve Tatlin'in işlerine bakıldığında farklı arayışların resimlerine hakim olduğu görülmektedir.

Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), 1939 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 Malevich'e, diğeri Wassily Kandinsky'e dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Barr bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı "Klasikçi ve Romantik" olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayrım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cézanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurumcu/geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir." (Antmen, 2010)

Temsili gerçeklikten koparak renklere ve formlara yönelen ve soyut resmin yolunu açan ilk sanatçı Rus ressam Kandinsky olarak kabul edilir. Kandinsky'nin ilk soyut resmini, Moskova'da Fransız İzlenimcilerin bir sergisini gördükten sonra, resimlerdeki geniş fırça darbelerinin oluşturdukları renk ve ışık dokusundan etkilendiği bilinmektedir.

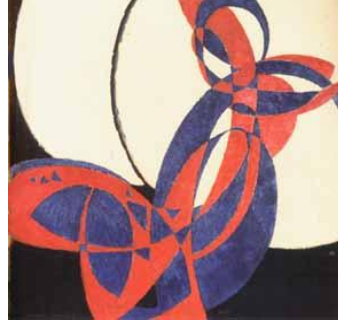


Şekil 2.3.1 Kandinsky, Tuval üzerine yağlı boya, 1923



Şekil 2.3.2 Monet, “Saman Yığını” Tuval üzerine yağlı boya, 1891

Kandinsky, Monet’in sonradan ün salan Saman Yığını adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır; “Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için.” (İpşiroğlu, 2009) Bu yıllarda sanatçılar farklı konuların etkisi altında kalarak soyut resmin serüvenine giriş yapmışlardır. Bunlardan diğeri Çekoslovakyalı sanatçı Franz Kupka’dır. Kupka’nın hayal gücünü etkileyen, kiliselerin renkli camlarında süzülen ışık huzmeleri olmuştur.



Şekil 2.3.3 Franz Kupka, “Amorpha” Tuval üzerine yağlı boya, 1912

Bütün bunlar, yüzyılın başında soyut resmin tüm dünyada oluşmaya başladığını ve birden çok sanatçının birbirine yakın yıllarda birbirinden habersizce bu serüvene dahil olduğunu göstermektedir.

1911- 1914 yılları arası Almanya’da Franz Marc ve August Macke ile Kandinsky’nin kurduğu Der Blau Reiter (Mavi Süvari) grubu bilinir. Bu grubun başlangıç amacının genç resamlara bir sergi çatısı oluşturabilmek olduğu bilinmektedir. “Bu yeni sanatçı topluluğunun kataloğu olan ve Kandinsky ile Marc tarafından kaleme alınan “Sanat Almanagi”nda (Kunst Almanach) Kandinsky’nin, Marc’ın Macke’nin ve diğerlerinin yazıları ile beraber halk sanatları, zenci heykelleri ve çocuk sanatları ile ilgili örnekler bulunuyordu.” (Turani, 2000) “Der Blaue Reiter” in ilk sergisinde Henri Rousseau, Delaunay, Kandinsky, Marc, Kahler, Macke, Schönberg, Gabriele Münter ve Campendok gibi sanatçıların eserlerinin olduğu bilinir. Sanatçıların eserlerine yansıyan amaçları; yeni mizaçlar bulup, yeni bir renk ve biçim dili yaratmak olduğu bilinmektedir. Antmen’e göre; Sanat nesnesinin gerçekleştirile sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan çok ifadenin algılanmasına neden olur. Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir.

20. Yüzyılın ilk çeyreğinde sanat yapıtı seyirlik bir müze eşyası olmayı reddedip yaşama karışmış olduğu ve yeni yaşam biçiminin oluşturulmasında Konstrüktivistlerin, Bauhaus sanatçılarının ve Dada hareketinin etkili şekilde katkıları olduğu bilinir. Sanatta alışkanlıklar tersine dönmüş ve var olan somut, alışılmış sanat değerleri yıkılıp yerine yeni keşfedilen teknikler kullanılmaya başlamıştır. Fakat yeni sanat karşıtı hareketler olmuş, geleneklerin yerine tercih edilen yeni sanat barbarca, anlamsız, formsuz ve çirkin bulunmuştur. “Modern sanatın en kesin karşı koyma ile karşılaştığı ülkeler, Hitler

rejiminin Almanyası ile, Sovyet Rusya ve onun boyunduruğu altında tuttuğu Doğu Bloku idi.” (Turani, 2000)

Devletin propaganda aracı olarak gördüğü sanat, amacı insanın iç ifadesini yansıtmak olan resamlardan sanat yapma hakkını almış ya da sınır dışı etmekle cezalandırmıştır.

2.4 Kandinsky ve Resimde Kompozisyon Anlayışının Yıkılışı

Kendini evrenin sanat merkezi sanan Paris’in, Rusya, Almanya ve Hollanda’da oluşan yeni sanat hareketlerine çok yakından ilgi duymadığı bilinir. Ragon bu konuyu şöyle açıklar; “Soyut sanatın yeni sanılması nereden, bu estetik hareketin Fransa’da otuz yıllık bir gecikmeyle zafer kazanması, daha doğrusu otuz yıllık bir gecikmeden sonra Paris okulu nezdinde kabul edilip değerlendirilmesidir. Oysa 1910 civarında, Paris Okulu sanatçıları Kübizm’deyken, Rus sanatçıları soyut sanat yapıyordu.” (Ragon, 2009)

Soyut sanatın doğuşunda, Cézanne’ın “doğayı silindir, küp ve konilere göre al” sözünün yanında, bir diğer önemli düşüncenin Kandinsky’nin kişisel gözlemlerinden gelişen bir olay olduğu bilinir. Bu gözlemi Kandinsky şöyle dile getirir: “Henüz başlayan bir grubun vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç pırıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle donup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtar buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, ama, bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim ve şimdi artık grubun ince pırıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objelerime zararlı olmaktadır.” (Tunalı, 2008)

Objenin resme zararlı olma düşüncesinin, soyut sanat için gerekli bir kural niteliği taşıdığı bilinmektedir. Kandinsky için bu değer yalnız günümüz sanatını değil, gelecekte olan tüm sanatları etkilemektedir. “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)

“Kandinsky, konuyu, rengin resim yüzeyini kaplamasına karşı koyan bir engel olarak görüyordu.” (Turani, 2000) Konuyu reddedişini, 1910 yılında yaptığı ilk suluboya çalışması ile çözümlenmiştir.



Şekil 2.4.1 Kandinsky, “İlk Soyut Suluboya” 1910

Adnan Turani “Çağdaş Sanat Felsefesi” adlı kitabında Kandinsky’nin ilk soyut suluboya çalışmasını şöyle yorumlar: “Kandinsky’nin dünyadaki ilk suluboya akvareli, kendi expresyonist anlatımlı bir aşaması olan Murnau döneminden sonra yapışı, çok ilgi çekicidir. Alman Expresyonist’lerin bir diğer grubu olan “Der Blaue Reiter” sanatçılarının hemen hepsinin, sonunda soyutlamaya yönelen bir anlayışa varmaları ve bunu yazılarıyla belirtmeleri Expresyonizm’in soyutlama ile son bulduğunu gösteren önemli bir kanıttır. Bu kanıtlara dayanarak, Expresyonizm’in, soyutlamanın ilk basamağı olduğuna işaret etmek yanlış olmayacaktır.” (Turani, 2011)

Kandinsky’nin yaşadığı anlık deneyim, formun resme zarar verdiği kanısına varmasını sağlamış ve her şeyden önce resmin temelini bir renk kompozisyonu olduğu sonucuna varmıştır. Eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaçlamıştır. Sanatın başlangıç noktası doğa, sonu ise tanımlanamayacak biçimde bir doğadan kopuşun temsilidir.

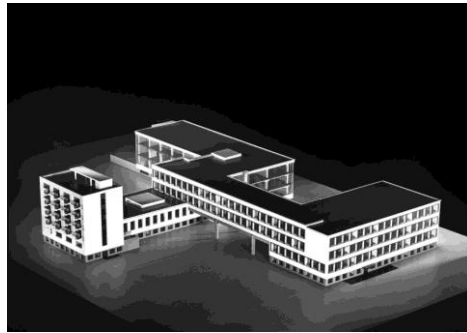
Antmen, Kandinsky’nin ilk soyut suluboya eseri sonrasındaki dönemi şöyle anlatır: “Söz konusu resimden sonra sanatsal arayışlarını kuramsal bir temele oturtmak isteyen Kandinsky, 1912 yılında bir tür kişisel manifesto niteliğinde olan “Sanatta Tinsellik

Üzerine” adlı kitabını yayımlamıştır. Sanatın “içsel gereklilik’ten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek ifadesini bulmasında ‘primitif öğeler’ – örneğin içgüdüler– çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır. Dolayısıyla Kandinsky, ‘non- objektif’ olarak tanımlanan, yani doğadan / dış gerçeklikten soyutlanarak gerçekleştirilen resimsel ifade yerine kavramsal olarak tümüyle soyut ifadeye dayanan bir resimsel anlayıştan yana olmuştur. Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky’ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır.” (Antmen, 2010)

“Doğa, kendi biçimini kendi amaçları için, sanat kendi biçimini kendi amaçları için yaratır.” (Kandinsky, 2005) Kandinsky, 20. Yüzyılın sanat alanında yetiştirdiği en ilgi çeken düşünürlerden biridir.

2.5 Bauhaus Okulu ve Soyut Sanatın Gelişim Serüveni

Expresyonizmin, soyutlama ile sonuçlandığı görüşünün doğruluğunu çağın hemen hemen tüm eşyalarını biçimlendirmeyi görev edinen Bauhaus Okulu, öncelikle tasarım olmak üzere çeşitli sanat dallarının eğitime ortak bir başlangıç dersi fikri üzerine temellenir. “Modernitenin deneyselliğe ve soyutlamaya yönelik eğilimlerini içinde barındıran Bauhaus Okulu 1919’da Almanya’da Weimar eyaletinde Mimar Walter Gropius tarafından kuruldu.” (Aksel, 2011)



Şekil 2.5.1 W. Gropius “Bauhaus Binası Maketi”, 1926

Ali Artun Bauhaus’un dünya görüşünü şöyle açıklar; “Bauhaus düşüncesi, bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde, 1950’lerden beri Avrupa’da yürürlükte olan kültürel,

ekonomik ve toplumsal bir modernleşme programını ifade eder. “Yeni” bir hayatın tasarlanabileceği inancını temsil eder. Bauhaus ideolojisine göre, nesnelerin akla uygun ve güzel olması, hayatı da işlevsel hale getirecek ve güzelleştirecektir. Hocalarının deyimleriyle Bauhaus demek, “yeni bir insan” demektir; “yeni bir sanat”, “yeni bir ruh”, “yeni bir dünya” demektir. (Artun, 2011)

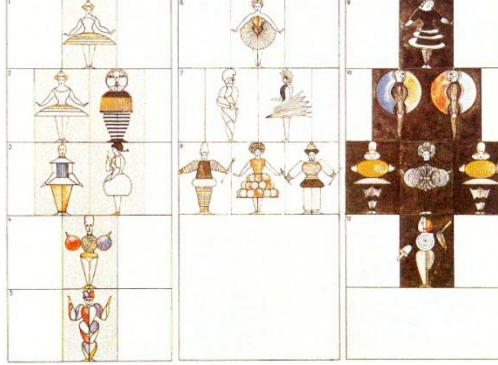
Gökçeli, modernleşen dünya içerisindeki Bauhaus yapısını şöyle yorumlar; “Bauhaus akımı modernleşen dünyada sanatı ve mimariyi klasik akademik kanondan kopartıp kapitalist üretimin kitlesel gereksinimleri ile buluşturmuştur. Ancak Bauhaus çeşitli dönem ve rejimlerin ötesine taşarak adeta aşkın bir nitelik kazanarak, mimariyi ve sanatı çeşitli modernleşme akım ve çabalarının yanı sıra, onlarla koşut bir yol izleyen bir yöntem ve teori olarak adeta her birine uyum sağlamıştır. Bauhaus bu özelliği ile ilginç bir sanatsal ve sosyal bukalemun rolü oynamıştır denebilir.” (Gökçeli, 2009)

Artun Bauhaus hakkında; “Sonuçta Bauhaus, genellikle tanımlandığı gibi bir akım, bir pedagojik program, bir estetik değil, bunların çok ötesine geçen bir kültürel politikadır. “Estetiğin programlı bir toplumsal reform hareketine dönüştürülmesidir. Bu nedenle de Bauhaus ideolojisi, Avrupa’daki birçok otoriter modernleşme hareketinin önemli bir ayağını oluşturur” der. (Artun, 2011)

Bauhaus disiplini içerisinde modernleşme yolunda atılan en önemli adım, Gropius tarafından Bauhaus’ta ders vermek üzere davet edilen, farklı meslek dalları ve disiplinlerden bir araya gelen sanatçıların kişisel yaratıcılıklarını ortak bir çatı altında toplaması olduğu bilinir. Turani Gropius’un farklı sanatçıları bir araya getirmesini şöyle anlatır; “Gropius, resimde geliştirilmiş biçimlendirmelerin, diğer alanlar için de yararlı olduğunu anlamıştır. Bu nedenle Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gerhard Marks, Georg Muche ve Oscar Schlemmer gibi ressamlar, Bauhaus’ta “Form ustası” olmuşlardı.” (Turani, 2000)

İpşiroğlu ise Bauhaus’un atölye sistemini şöyle anlatır; “Atölye çalışmalarında öğrencilerin hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee, Moholy - Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti. Gropius, kuruluş yıllarında marangozluk atölyesini yönetiyordu. Klee, vitray ve dokumacılık, Moholy- Nagy metal işleri atölyelerinin

başındaydılar. Dış ülkelerden Le Corbusier, Lissitzky gibi tanınmış sanatçılar konuk, konuk profesör ya da konferansçı olarak çağırıyorlardı.” (İpşiroğlu, 2009)



Şekil 2.5.2 O.Schlemmer “Triadishes Balett” için hazırlanan figür planı, 1924- 26

20. yüzyılda seri üretim pazarı içerisindeki fabrikaların pazara hakim olmaya başlaması seri üretim pazarı içerisindeki Bauhaus Okulu'nun rolünün büyük olmasını sağlamıştır. “Fabrikalardan sipariş alan Bauhaus, seri mallara biçim vermiş, kalite kazandırmış ve bu yöntemle Bauhaus üslubunun halka yayılmasını sağlamıştır. Böylece okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında güçlü bir iş birliği ve bağ kurulmuştur. Bauhaus'ın sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinimlerine önem veren sanatçılar yetiştirmesi birincil hedefi olmuştur. Bu sanatçı “teknığe karşı değil, teknikle beraber” olacak; kendinde, Gropius'un bir sözüyle, tekniker ve işadamı niteliklerini de toplayacaktı.” (İpşiroğlu, 2009)

19. yüzyılın sonuna kadar, sanata verilen desteğin kilise, halk ve burjuva sınıfından geldiği bilinir. Endüstri Çağı sanatının, bu dönemde geniş halk kitlelerine girme isteği bilinir. Sanatta gerçekleşen radikal hareketin, sanatçının yalnızlaşmasıyla sonuçlandığı bilinir. Klee, 1924'te Jena'da verdiği bir konferansta, geleceğin sanatını az çok tasarlayabildiğini, fakat bu tasarımın bir rüya olarak kalacağını söylüyor ve konferansı şu sözlerle bitiriyor: “... Tasarılarımızı gerçekleştirmeye gücümüz yetmiyor; çünkü bizi taşıyan halk yok. Ama biz bu halkı arıyoruz. Bauhaus'da bu işe başladık. Orada her şeyimizi, neyimiz varsa verebileceğimiz küçük bir toplulukla, bir ortaklıkla işe başladık. Daha fazlası elimizden gelmiyor.” (İpşiroğlu, 2009)

Ünlü sanatçı, tasarımcı ve mimarların ders verdiği Bauhaus Okulu 1933'de Naziler tarafından kapatılana dek, önemli bir sanat ve tasarım okulu olarak bilinmiştir. Okulun kapatılmasının ardından Bauhaus Okulu'nda eğitim veren sanatçılar dünyanın çeşitli

bölgelerine dağılmış, fonksiyonel sanat anlayışı ve Bauhaus sistematüğini uygulamış ve uygulatmışlardır.

2.6 Yaşama Dahil Olan Sanat: Konstrüktivizm, De Stijl, Süprematizm

Sanat toplumsal işlevi içerisinde incelendiğinde din için sanat, realist sanat, gerçekçilikten kaçan sanat, sembol ve büyü için yapılan sanat, bu ve benzeri konular sanatın toplum içerisindeki yerinin sorunsal olmaya başladığını göstermektedir. İpşiroğlu soyut sanatın toplumsal boyutuyla ilgili; “Soyut sanatın öncüleri, oluşturan – düşünmenin biçim – dilini yarattıktan sonra, sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor: sanat, yaşama karışarak, insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara – dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor” der. (İpşiroğlu, 2009)

“1920’li yıllarda Rusya’da Konstrüktivizm akımı, Almanya’da ise Bauhaus Okulu bünyesinde üretilen yapıtları karşılaştırdığımızda, farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından ortak noktalar bulmak söz konusudur. Ancak belki de temel yakınlık, gerek Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların gerekse Bauhaus çerçevesinde bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olanların dünyaya bakışlarındadır: Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır.” (Antmen, 2010)

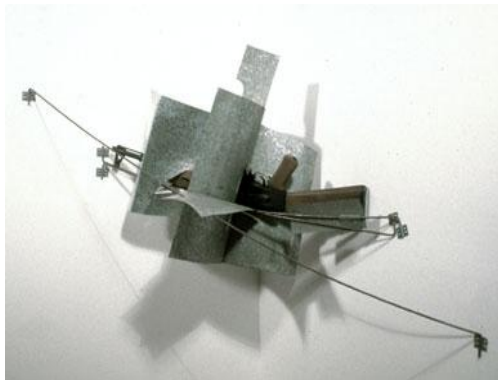
1913 yılında Tatlin’in Picasso ile olan görüşmesi bilinir. 1912 yılında Picasso’nun atık malzemelerden oluşturduğu “Gitar”ı Tatlin’in görüp ondan etkilendiği söylenir. Lynton bu konuyu şöyle yorumlar; “1912 ile 1914 arasında, Picasso bazıları ağırbaşlı, bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak birçok Konstrüktivist heykelle, Bireşimsel (sentetik) Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştı. Tatlin’in görmüş olabileceği yapıtlar arasında, Picasso’nun belki de 1912’de tabaka metal ve telden yaptığı Gitar da vardı. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı – doğalcılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur.” (Lynton, 2004)



Şekil 2.6.1 Pablo Picasso, “Gitar” Ahşap malzeme, 1912

Picasso'nun taş ya da ağacı yontma, alçı ya da çamuru şekillendirme arzusu yerine eline geçen her türlü malzeme ile heykel yapma düşüncesi Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktası olmuştur.

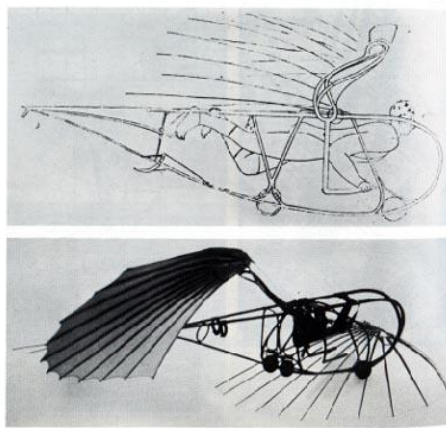
“Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı, Vladimir Tatlin'dir. 1913- 1914 yıllarında Paris'e yaptığı bir ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını, ya da 'köşe rölyefleri' ni üreten Tatlin, ahşap, metal, tel, kağıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır.” (Antmen, 2010)



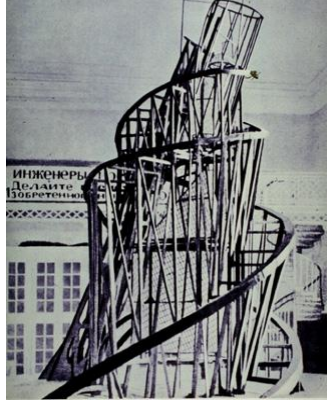
Şekil 2.6.2 Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar” Karışık Teknik, 1915

Tatlin sanatsal gerçekliğini bulmaya, kullandığı malzeme ve günlük sorunlar üzerine düşünmekle başlamış ve yeni Sovyet toplumunda sanat kuramlarını yeniden örgütlendirmekle görevlendirilmiştir. 1920' lerde Tatlin ve yol arkadaşları Karşıt Kabartmalar'ı ve bu türden işleri günün gereklilikleri için yetersiz bulmaya başlamış ve sanatçı olarak yaşantılarının günlük sorunları yansıtmaya başladığına kararına varmışlardır. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve toplumun fiziksel ihtiyaçlarının sanatla giderilebileceği düşüncesi, Tatlin'e zaman zaman derslerinde bir bebeğin porselen süt şişesi gibi günlük kullanım nesnelere yapımına yönelmesini sağlamıştır. Onların savunucusu olan şair Osip Brik, 1923'te yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: "İşçilere bir şeyler öğretirken, onlardan da bir şeyler öğrenin." (Lynton, 2004) Bir başka yorumcu Dmitriev, daha 1919 yılında, sanatçının değişen görevini belirtmişti: "Sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşısıdır." (Lynton, 2004)

Tatlin'in bir diğer projesi, Letatlin adını verdiği insan gücüyle çalışan bir uçan makine tasarımıdır. Bir cerrah ve bir pilotun eşliğinde yapılan araçta eğri tahta balina kemiği, ipek ve çeşitli malzemeler kullanıldığı bilinir. Eskizleri ve çizimleri yapılan projenin maketi de uygulanmıştır. Aracın tasarımında insanın kas ve kemik yapısını model alan Tatlin, modernizmin üslup kaygısından da kurtulmuştur. Letatlin insanın yüzyıllardır hayallerinde var olan özgürlük, uçuş tutkusunu ve özleminin yansıması olmuştur.



Şekil 2.6.3 Vladimir Tatlin, "Letatlin", Balina kemiği ve ipek, 1932



Şekil 2.6.4 Vladimir Tatlin “3. Enternasyonal Anıtı” Ahşap Maket, 1919- 1921

Konstrüktivizm akımının bir diğer önemli ütopyik ve dönemi içinde anlaşılamayan yapıtı ise Tatlin Kulesi’dir. Eiffel Kulesi’nden daha yüksek, yaklaşık 400 metre uzunluğundaki anıtın, hem özgürlüğün simgesi hem de dünya çapında bir birliğin temsili olmasının hedeflendiği bilinir. Antmen Kule ve tarihsel önemini şöyle açıklar: “Vladimir Tatlin’in Sovyet devrimine ve Komünizme olan sonsuz inancın simgesi olarak tasarladığı 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel ve mimarinin benzersiz birleşiminin ütopyik bir ifadesidir. Gelecekteki uzay çağının dinamizmini yansıtmak adına, dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi hayal eden Tatlin, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin öncülüğünü yapmış, ancak Rusya’da dönemin maddi koşulları, Eiffel Kulesi’nin rakibi olan bu iddialı yapının gerçekleştirilmesine engel olmuştur. Tatlin’in 1917- 1920 yılları arasında projesi üzerinde çalışarak ahşap bir modelini yaptığı anıt, Sovyet devriminin hemen ertesinde yeni bir toplumun inşa sürecinde Rus sanatçıların nasıl bir gelecek tasarladığına ilişkin önemli bir ipucudur.” (Antmen, 2010)

Tatlin’in ve çevresinde yer alan Konstrüktivist sanatçılar grubunun da zamanla kendilerine kazanç sağlayacak işlere yönelmeye başladıkları bilinir. “Eylül 1921’de Moskova’da düzenlenen ‘5 x 5 = 25’ adıyla açılan bir sergi, her biri Tatlin’in yandaşı olan beş sanatçının beş tablosundan oluşuyordu.” (Lynton, 2004) Sergilenen eserlerden üç adedinin Rodchenko’nun “Saf Kırmızı Renk, Saf Mavi Renk, Saf Sarı Renk” adlı eserlerinin sergilediği son resimleri olduğu bilinir.



Şekil 2.6.5 Alexandre Rodchenko “Saf Kırmızı Renk”, “Saf Sarı Renk”, Saf Mavi Renk”, t.ü.y.b. 1921

Yıllar sonra bu üç resim hakkında şunları söyleyecekti:

“Resim sanatını mantıksal sonucuna indirgedim ve üç tuval sergiledim: kırmızı, mavi ve sarı. Şunu söyledim: bitti. Ana renkler. Her düzlem bir düzlemdir ve hiçbir temsil yoktur.” (Vargı, 2012)

“Resim sanatını bütün diğerlerinin yapılabildiği üç ana renge damıtan bu üç parçalı tablo modernist sanatın temel bir gerekliliğini gerçekledi: biçimsel bir araştırmayı mantıksal sonucuna dek izlemek. Rodçenko ve diğer Konstrüktivist arkadaşlarının gözünde bu süpürme hareketinin sanatsal olduğu kadar politik bir önemi de vardı. Rodçenko’nun resim sanatını terk edişi, meslektaşı Nikolai Tarabukin’in şu sözlerinin eyleme geçirilmesiydi: “Halihazırdaki toplumsal koşullar yeni sanat biçimleri dayatıyor.” Eski biçimlerin ölümüne hükmeden Rodçenko yeni biçimler arama serüvenine koyuldu.” (Vargı, 2012)

“Uluslararası bir akım olan Konstrüktivizm, sanatın sınırları içinde kalan bir gelişmeydi. Konstrüktivizm, genellikle basit bir geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanan heykelciliğin bir kolu sayılır. Bu akım 1920’lerde ve 30’larda Batı’da, daha çok orada çalışan Rus sanatçıların kimi Sovyet Rusya’dan kaçan, kimi de devlet tarafından gönderilen sanatçıların etkisiyle, açıkça değil de gizliden gizliye yayılmıştır.” (Lynton, 2004)

1917 yılında Hollanda’da Theo Van Doesburg’un önderliğinde kurulan “De Stijl” dergisi sanatın üstlendiği yeni görevin temsilcisi olmuş ve amacı sanatçıların yeni sanat hakkındaki düşüncelerini dile getirmek ve yeni sanatı halkla bir araya getirmek olmuştur. Akım içerisindeki sanatçılar evrenin matematiksel anlatımını ve doğanın armonisini

hakkında araştırmalarda bulunmuşlardır. De stil'in güzellik ideali, bir yapıtın saflığı üzerine konumlanmıştır. De Stijl, tasarımlarında asimetrik kompozisyonlar ve içindeki yazı karakterleri, siyah ile birlikte güçlü bir ifade oluşturacak biçimde bütünü meydana getiren kırmızı renk sıklıa kullanılmıştır. 20. Yüzyıl soyut sanatın önemli isimleri arasında olan Piet Mondrian'ın da yeni bir tür olan geometrik soyut resim anlayışını savunan, De Stijl dergisinin destekçisi olduğu ve oluşumuna katkı sağladığı bilinmektedir. Adnan Turani, Mondrian'ın Neo - Plastisizm (De Stijl grubu) içerisindeki önemini söyle anlatır; "Neo-Plastisizm, plastik sanatların yeni bir doktrinidir. Bu anlayış, Piet Mondrian (1872- 1994) tarafından Kbizmden yararlanılarak bulunan bir görüş olup, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat akımıdır. Bu görüş tarzı, Mondrian tarafından beş yıllık bir çalışmadan sonra ortaya çıkarılmıştı. O, önemli bir ressam olduğu kadar "Stijl" adındaki dergide bir sanat yazarı olarak da önemli bir kişi ydi." (Turani, 2000)

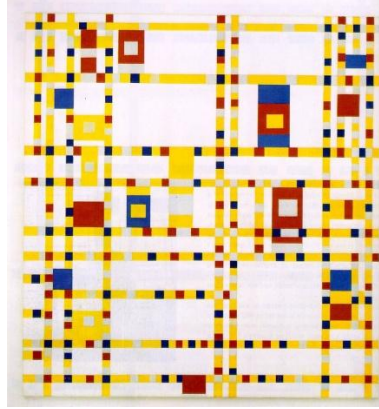


şekil 2.6.6 Piet Mondrian, "Ağaçlar" 1913

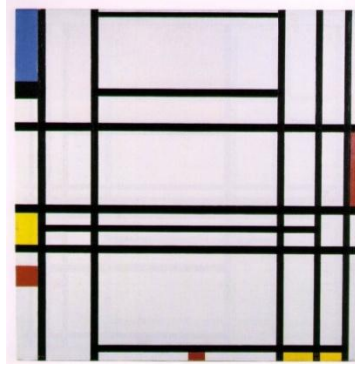
Mondrian "Stijl - Grubu" hakkında; "Beraberce bir sanatçılar ve mimarlar derneği kurduk. Biz sanatımıza " Yeni Biçim Verme" ya da "Neo- Plastisizm" adını verdik. O sıralarda Almanya ve Rusya'da Maleviç, Lissitzky, Pevsner, Gabo vb.'nin çalışmalarıyla "Konstrüktivizm" doğdu. Sonraları Konstrüktivizm Paris'te devam etti ve Londra'da da Neo - Plastisizm ile aynı anlamda anlaşıldı. Buna rağmen görüşler arasında bazı farklar vardır.

Mimarlık ve endüstri bizim etkimiz altında kaldığı halde, resim ile heykele etkimiz az oldu. Ressam ve heykelticilerin korkusu, Neo Plastisizmin onları dekorasyona sürükleyeceği idi. Gerçekte bu korku için Neo - Plastisizm'de diğer sanatlarınkinden daha çok bir neden var olmamıştır. Bütün sanat, eğer ifade derinliğinden yoksun ise "dekorasyon" olur.

Resimde ve heykelde eklektizimden sakınılması gerekir. Yalnız “De Stijl” de değil, tüm Avrupa dergilerinde yayınlanmış olan Mondrian’ın bu görüşleri, Paris sokaklarında “Neo-Plastisizm”i açıklayan bir bildiri niteliğinde de dağıtılmıştır.” (Turani, 2000)



Şekil 2.6.7 Piet Mondrian “Broadway Boogie Woogie” 1942- 43



Şekil 2.6.8 Piet Mondrian “Kompozisyon 10” 1939-40

Theo Van Doesburg 1918 yılında yazdığı De Stijl Manifestosu’nda gelenekler ve yeni sanata bakışını şöyle kaleme alır;

3. “Yeni sanat, zamanın içerdiği yeni bilinci öne sürer: evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir.
4. Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir.
5. Gelenekler, dogmalar ve bireyin hakimiyeti, buna karşı durur.
6. Dolayısıyla, yeni plastik sanatın kurucuları, gelişmenin önünde duran bu engellerin yok edilmesi için sanat ve kültürün reforme edilmesi gerektiğine inananlara çağrıda bulunmakta ve (doğal biçimi dışlayarak) yeni plastik sanatta olduğu gibi saf sanatsal

ifadenin karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmak istemektedir.

7. Günümüzün sanatçıları, dünyanın dört bir yanında aynı bilinci taşıyorlar ve dolayısıyla entelektüel bir açıdan bireysel despotizme karşı verilen savaşta rol almış bulunuyorlar. Dolayısıyla onlar, yaşamda, sanatta ve kültürde gerek entelektüel gerek maddi anlamda uluslararası birlik kurmaya çalışanlara yakınlık duyuyorlar.” (Antmen, 2010)

Geleneksel sanatın yeri artık müze olmuş, bundan sonra yeni sanatın yaşama girmesi beklenmiştir. 1917 yılında De Stijl dergisinin çıkarılmaya başlamasıyla, sanatçıların yeni sanat akımı hakkındaki düşüncelerini halka daha da rahatlıkla tanıtmaya imkanı buldukları bilinir. De Stijl sanatçıları halkla bütünleşmeyen sanatın yaşama giremeyeceğine inanmışlardır. Sanat ve yaşamı bir bütün olarak ele alan Piet Mondrian da “Yeni Plastik Üzerine Diyalog” 1919 tarihli söyleşisinde; “Sanat ve yaşam birdir. Her ikisi de gerçeğin ifadesidir. Örneğin toplumdaki eşit ilişkilerin adil olanı temsil ettiği düşünülürse, sanatta da zamanın ruhu olgunlaştığında hayatın taleplerini bastıracağı görülür. Hayatın her türlü ifadesinin – ister dinsel – ister sosyal hayatta ister sanatta olsun – her zaman ortak bir temeli vardır. Bazılarımız bunu öyle güçlü bir biçimde hissetti ki kalkıp De Stijl’i kurdu. Yeni plastiğin kendisi, yalnızca yapıtların kendisinde görülebilir. Yeninin tam anlamıyla kavranması, ancak ve ancak sezgisel duyguyla, uzun uzun düşünerek ve karşılaştırmalar yaparak mümkün” der. (Antmen, 2010)

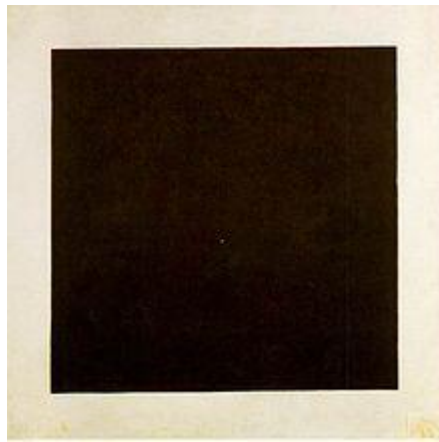
Resmin saf plastik olması gerektiğine inanan Mondrian, resmin özünü yakalayabilmek için hikayeden çok, özel bir şeyi anlatmayan, plastik araçlar kullanılmasını savunur. Bu yolla, Mondrian sanatın tüm kontrastlıkları ve yaşamın dinamiğinin plastik ifadesinin yanında sanatçının saf plastik ifadeyi yakalamasının oldukça zor olduğunu gösterir.

Doesburg, De Stijl sanatçılarının, soyut sanat olarak nitelendirdikleri yapıtlarına somut denilmesinden yana olmuştur ve ilk olarak 1930 yılında “somut sanat” deyimini kullanmıştır. Bu duruma İpşiroğlu şöyle açıklama getirir; “Çünkü sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alıyor, somutlaşıyordu. Doesburg’a göre soyut olan doğa biçimleridir. Gerçi doğa somuttu ama resme aktarıldı mı soyut oluyor, canlının resmi cansız veriyordu. Buna karşılık soyut düşünce, resimde biçim alıyor, somutlaşıyordu. Soyut resimler, somut düşün biçimlerini veriyordu.” (İpşiroğlu, 2009)

Sanatçının doğadaki formları birebir sanatına aktarması 19. Yüzyılda fotoğrafın bulunmasıyla son bulmuş ve 19. Yüzyılın ortalarından itibaren, sanat artık görünen şeylerin tasviri olmaktan çıkmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeleri takip eden sanatçı, fotoğrafın doğadaki öğeleri belgeleme özelliğinin ötesinde yeni şeyler yaratmaya çalışmıştır. İç dünyasına yönelen sanatçı renklerle kendi psikolojisini yansıtırken bir yandan da nesneyi parçalamıştır.

Antmen; “Akademik natüralizm ve İzlenimcilik, Cézanne’cılık, Kübizm vb. ekollerin natüralizmi de bir sanat yapıtının hakiki değerlerini belirlemekle ilgisi olmayan birer diyalektik yöntem olmaktan öteye gitmez. Amacı görünen dünyayı betimlemek olan temsillerin sanatla hiçbir ilgisi yoktur, öte yandan sanat yapıtında görünen dünyayı ifade eden objektif biçimlerin kullanılması, yüksek bir sanatsal değere sahip olması olasılığını ortadan kaldırmaz. Bu açıdan bakıldığında Süprematist için en uygun temsil biçimi, duygunun ifadesine olası en kapsamlı biçimde olanak tanıyan ve objelerin tanıdık görüntüsünü dışlayan temsil biçimleridir” der. (Antmen, 2010)

1915 yılında Petrograd’da son fütürist resim sergisi olan “olo”, o güne dek görülmemiş nitelikte bir esere ev sahipliği yapmış, sergide Malevich’in ünlü yapıtı, beyaz zemin üzerine siyah karesi sergilenmiştir. Sergide eserin şaşkınlıktan çok öfke topladığı ve birçok kişi tarafından eleştiriler aldığı bilinir. “Pek çok seyirci tarafından resim olup olmadığına kuşkuyla bakılan eser, resmi yapan Malevich tarafından “Sıfır – Biçim” olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu.” (İpşiroğlu, 2009)



Şekil 2.6.9 K. Malevich “Beyaz Üzerine Siyah Kare” t.ü.y.b. 1913

“Sanat artık devletin ve dinin hizmetinde olmak, değişen kültür tarihinin kaydını tutmak istemediği için objeden kopmak istiyor ve “şeylerin” engeli olmadan (“ zamanın alışkanlık haline getirdiği kaynakların”) yalnızca kendi başına, kendi için var olmak istiyor.

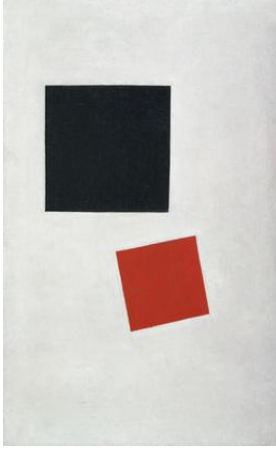
Oysa sanatsal yaratının doğası ve anlamı ve genel olarak yaratıcı işlerin doğası bugün hala yanlış anlaşılıyor, her türlü yaratının yegane kaynağının her zaman ve her yerde yalnızca duygu olduğu anlaşılamiyor.

İnsanoğlu’nun hissettiği duygular, insanın kendisinden bile güçlüdür... ve ne olursa olsun bir çıkış yolu bulmak zorundadır; bunlar dışsal bir biçim kazanmalı, sanat yapıtı aracılığıyla ifadesini bulmalıdır.

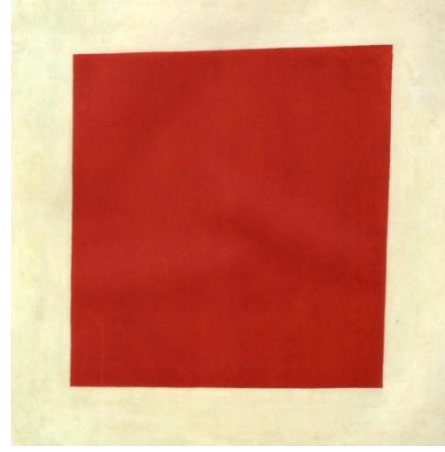
(...)

Beyaz zemin üzerime siyah kare, non- objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare=duygu; beyaz zemin=bu duygunun ötesinde boşluktur.” (Antmen, 2010)

“Nesneler dünyası, Malevic’e göre, insan tasarısının bir ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, kendi deyimiyle “yemlik” olarak tasarlanan bir dünya. Yemlik olarak tasarlanan nesneler dünyasından kurtuluşun sembolünü Malevic “Sıfır-Biçim” de görüyor. “Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım” diyor. Fakat “Sıfır – Biçim” Malevic’e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. “Sıfır - Biçim” insanlık tarihinde nesnelerin mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarım, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu ağa Malevic “Suprematizm – Nesnesiz Dünya” ağı diyor. Süprematizm ağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı.” (İpşiroğlu, 2009)



Şekil 2.6.10 K. Malevich, t.ü.y.b. 1915



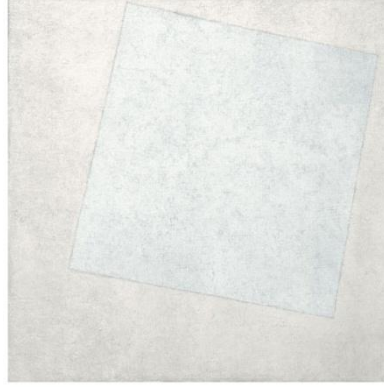
Şekil 2.6.11 K. Malevich “Kırmızı Kare”, t.ü.y.b. 1915

Aynı yıllarda anlam ve biçim arayışlarına devam eden Malevich, düz beyaz zemin üzerine siyah ve kırmızı kareli kompozisyonlar yapmış ve daha sonralarında kompozisyonlarında kullandığı karşıt renklerle oluşturduğu üst üste gelen dikdörtgen, kare gibi öğeleriyle daha akıcı bir anlayışa yönelmiştir. Eserlerdeki dinamizm, devingenlik ve değişkenlik modern hayatı yansıtmaktadır.

Lynton, Modern Sanat’ın Öyküsü’nde; “1920’lerde Rusya’dan başka ülkelere yayılan Konstrüktivist sanat da bu iletiyi taşıyor, fakat sanat yerine üretime önem verme gerektiği görüşünü de geride bırakıyordu. Konstrüktivizm bu anlamda Tatlin’in değil, Malevich’in sanat anlayışının bir uzantısıdır. Malevich’e göre sanat, her zaman kendini doğrulayan, pratik sonuçlardan çok yüce amaçlara yönelen, ele aldığı sorunlara özgü değil de, genel çözümler arayan, bu yüzden de felsefe ve matematik gibi salt gerçeği araştıran uğraşlar kadar insanlığa değerli katkıları olan bir etkinliktir” der. (Lynton, 2004)

“Mondrian’ın evrensel değerler içerisinde aradığı denge, zıtlıkların dengesi olmuştur. Malevich ise; eşitliğin dengesini aramıştır. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği “kozmetik – bütün” eşitliğin dengesi olacaktı.” (İpşiroğlu, 2009) Mondrian ve Malevich aynı biçim dilini kullandıkları halde, sanatları ayrı yönlerde gelişmiştir. Mondrian derinliği olmayan düz bir yüzeyde evrensel uyumu dikey/yatay, birbirine zıt objeleri resmederek yakalamaya çalışmış, Malevich ise küçüklü büyüklü dikdörtgenlerin, uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketini aramıştır. Mondrian’ın sanatında renk dengeleyici bir durumdayken, Malevich renklerin ayrıcalığını eşitlikte bağdaştıramadığı için giderek renkten uzaklaşmış ve Ak- Süprematizm olarak

adlandırdığı dönemde yalnızca renk karşıtlıklarından değil ton karşıtlıklarından da uzaklaşarak sanatının renkten giderek arındığı gözlemlenmektedir.



Şekil 2.6.12 K. Malevich “Beyaz Üzerine Beyaz” 1918

Lynton; “Mondrian ile Malevich’in temsil ettikleri soyut sanatı, temel biçimlere dayandığı için, kişisellikten arınmış ve açıkça modern bir sanat olarak görebiliriz. Öte yandan bu iki sanatçı gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına bir yanıt bulmayı amaçlıyorlar, maddenin sözcülüğünü etmiyorlardı” der. (Lynton, 2004) Evrensel değerlere ulaşmanın yolunu mevcut dünya görüşlerini yıkarak, sağlamaya çalışan Mondrian ve Malevich, insanlığın yaratma özgürlüğüne kavuşması için madde ve bencillikten arınmak gerektiğini savunmuşlardır. Böylece iki sanatçı da tasarladıkları dünyaya ulaşmak için soyutlamayla işe başlamışlardır.

3. SOYUT MEKAN KURGULARI ÜZERİNE

Soyut, yirminci yüzyılda tek avangard akım değilse de yirminci yüzyıl sanatının en önemli akımlarından biridir. Kübizm ve Cezanne ile konunun ortadan kalkması beraberinde betimlemenin de sona erişini getirmiştir. Böylece daha özgür kalan sanat belirli sınırların dışına çıkmış ve yeni farklı tür ve teknikleri beraberinde getirmiştir.

Konunun ve betimlemenin sona erişi, soyut kompozisyon oluşumları ve kurguların keşfini sağlamıştır. Sanat tarihinde örneklendirilebilecek pek çok sanatçı, renk ve boya kullanımıyla tuvallerinde kendi soyut mekanlarını yaratmışlardır.

Her sanatçı, tuval yüzeyinde farklı arayışlar içine girmiş, farklı yapısal sorunları incelemiştir. Kandinsky sanatında tinselliği, rengin ruh üzerindeki titreşimlerini, geometrik şekillerin ifadesini incelerken Mondrian, yalın renkler ile geometrinin ön planda olduğu minimalist eserleriyle uyum ve denge unsurlarını yakalamayı amaçlamış ve De Stijl akımının öncülüğünü yapmıştır. Rothko ve Ad Reinhardt ise Soyut Expresyonizm akımının önderleri ve sürdürücüleri olup, anıtsal nitelikte sayılabilecek kadar büyük boyutlu eserlerinde tüm yüzeyi monokrom renk ve nüansı ile şekillendirmişlerdir. Sözü edilen sanatçılar tek tek incelendiğinde, sanatlarının özü ve fikri aynı olmasa da sanatta varmak istedikleri nokta aynıdır.

Üçüncü maddeden itibaren soyut mekan kurguları üzerine çalışan sanatçılar ve eserleri hakkında, içinde buldukları sosyal, kültürel ortam ve gereklilikleri bağlamında incelemeler yapılacaktır.

3.1 Wassily Kandinsky

Kandinsky'nin 1910 yılında kişisel gözlemlerine dayanarak atölyesinde yan çevrilmiş olarak gördüğü eserden çok etkilendiği ve bunun üzerine soyut sanatın doğuşunda önemli bir yere sahip olduğu bilinir. Bu gözlemi Kandinsky şöyle dile getirir: “Henüz başlayan bir guruh vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç pırıltı 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 duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim; Objeye, resimlerime zararlı olmaktadır.” (Tunalı, 2008)

Kandinsky'nin neden objeye karşı olduğu bilinmez fakat günümüz resminin ve gelecekte yapılacak olan resmin ana sorununun objeye olduğu kanısındadır. “Bu durumda akla gelen soru, hiçbir konu işlemeden sadece ton ve biçimlerin etkilerine dayanarak, sanatı daha saf bir hale getirmenin mümkün olup olmadığıdır. Müziğin, sözlerin yardımına gerek duymadan da varlığını sürdürdüğünü gören sanatçılar ve eleştirmenler çoğu zaman saf bir görsel müziğin hayalini kurmuşlardır.” (Gombrich, 2002)

Kandinsky ilk soyut suluboya çalışmasından sonra sanatını kuramsal temeller üzerine oturtmak istemiş ve 1912 yılında bir tür kişisel manifesto niteliğinde olan “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabını yayınlamıştır. Kandinsky bilimin ortaya attığı tüm değerleri reddetmiş, dünyanın yepyeni bir sanatla yenilenmesi gerektiğini savunmuştur.

Antmen'e göre; “Sanatın “içsel bir gereklilik” ten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek ifadesini bulmasında ‘primitif’ öğeler-örneğin içgüdüler- çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır. Saf sanatsal ifadeyi örnekleyen başlıca sanat türünün müzik olduğunu düşünen Kandinsky'nin sanatında belirgin bir eğilim de mistisizm olmuştur; sanatın gündelik yaşamın ötesinde, sonsuz bir ‘tin’in, bir evrensel ruhun algısı ve ifadesi olduğu inancı ağır basmıştır. Dolayısıyla Kandinsky, ‘non objektif’ olarak tanımlanan, yani doğadan/dış gerçeklikten soyutlanarak gerçekleştirilen resimsel ifade yerine kavramsal olarak tümüyle soyut ifadeye dayanan bir resimsel anlayıştan yana olmuştur. Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky'ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır.” (Antmen, 2010)

İpşiroğlu Kandinsky'nin soyut sanat anlayışını şöyle yorumlar; “Kandinsky'e göre soyut sanat, sanatçının iç – dünyasını dile getirir. Ama onun iç - dünya dediği, Romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüznün vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan “içsel zorunluluk’ la (innere Notwendigkeit) arınan, bunları aşan “yüksek düzeydeki hakikatler” e açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim

gibi dış etkenlerin uyandırdığı” ruhsal titreşimler”i (seelische Vibrationen) duyabilmektir.” (İpşiroğlu, 2009)

Kandinsky 1914 yılında verdiği Köln Konferansı’nda, sanatsal evrelerini üç başlık altında toplamıştır. Bunlardan ilkinin doğa sevgisi oluşturmaktadır. Kandinsky, doğa sevgisini şöyle açıklar; “Bu doğa sevgisi, temel olarak renk öğesine yönelik saf bir neşe ve hevesle kendini belli etmiştir. Bazen bir çalılığın gölgesinde öyle sesli, öyle kokulu bir mavi alanla karşılaşmışımdır ki sadece o alanın resmini yapabilmek için bir manzara boyamaya başlamışım.” (Antmen, 2010)

Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere Kandinsky için renk, sanatında hem ilham verici bir kaynak hem de başlı başına bir araştırma konusu niteliğindedir. Kandinsky rengin insanlar üzerindeki ruhani etkisini, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı yapıtında şöyle kaleme alır; “Kişi ilk önce, değişik ve hoş renklerin yarattığı zevk ve memnuniyetle, tamamen fiziksel bir izlenim edinir. Göz ya ısınmış ya da yatışmış ve serinlemiştir. Ama bu fiziksel duyumlar yalnızca kısa süreli olabilir. Sadece yüzeyseldirler ve hiçbir kalıcı etki bırakmazlar, çünkü ruh etkilenmemiştir. İnsan geliştikçe, farklı varlık ve nesnelerin yol açtığı deneyimlerden oluşan halka daha da genişler. Bu deneyimler içsel bir anlam ve nihayet ruhsal bir armoni kazanırlar. Parlak bir kırmızı insanları her zaman cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzayan tiz trompet sesinin kulağı incitmesi gibi, keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır.” (Kandinsky, 2005)



Şekil 3.1.1 Wassily Kandinsky, “Kazaklar”, Tuval üzerine yağlı boya, 1910 – 1911

Kandinsky için sanatının bir diğer önemli evresi, “Belli belirsiz bir yaratma dürtüsüdür.” (Antmen, 2010) Kandinsky’nin bu dürtüsünü şöyle kaleme alır; “Aynı zamanda, kendi içimde anlaşılmasın bazı dürtüler de hissedirdim, nasıl anlatayım, bir tür resim yapma dürtüsü gibi. Ve belli belirsiz bir şekilde bir resmin güzel bir manzaradan, ilginç ya da

pitoresk bir görüntüden, hatta bir insanın portresi olmaktan başka bir şey olduğu duygusuna kapılmaya başladım. Her şeyden çok renkleri sevdiğim için, o zaman bile, kafam ne kadar karışık da olsa, renk kompozisyonu üzerine düşünmeye ve renk tercihlerimi açıklayabilecek nesnel bir veriyi aramaya başladım.” (Antmen, 2010)



Şekil 3.1.2 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 2”, Tuval üzerine yağlı boya, 1910

1914 tarihli Köln Konferansı’nda, desen kuralları ve teknik konusunda da kendini her zaman daha az özgür bıraktığını ifade eden Kandinsky, bu tip önyargılarından kendini kurtarmasının zaman aldığını ifade etmiş ve “Kompozisyon 2” resmi üzerinden örneklendirmiştir. “ Kompozisyon 2 gibi resimlerimde, perspektif kaygısı olmadan özgür bir renk kullanımını benimsemiş olduğum görülebilir. Öte yandan, figürlerin fizyolojik kurallar içinde kalıp, bununla birlikte kompozisyonda deformasyona giden yaklaşımlardan hiçbir zaman hazzetmedim.” (Antmen, 2010)



Şekil 3.1.3 Wassily Kandinsky “Deneme 10”, Tuval üzerine yağlı boya, 1911

Tunalı, Kandinsky’nin ulaşmak istediği noktayı şöyle açıklar: “Tüm yazı ve kitaplarında, resimlerinde Kandinsky’nin dile getirmek istediği şey, sanatın obje’sinin ‘duyu yoluyla kavranan gerçeklik’ olmadığı, tersine, sanatın objesi’nin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluğu, “doğal

objektif (nesnelerle) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamamalı, tersine soyutlama bütün bu olanakların, (nesne ilgilerinden) bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır. Sanatsal salt ilgiler: Işığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene, ilgisi. Böylece resmin konusunu objeler arası ilgiler oluşturur. Sanatın obje'sinin nesnelere dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelir.” (Tunalı, 2008) Tunalı'nın sözü, şu cümlelerle desteklenebilir: Yeni biçim anlayışının, o zaman dek karşılaşılan biçim anlayışından tamamen farklı olduğu ve biçimin arandığı yerin, artık nesnelere dünyası değil, insanın iç dünyası olduğudur.

Tunalı yeni ifade biçimini şöyle yorumlar; “Buna göre, soyut sanat, ifade'nin, yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifade'nin obje'si, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, görünüş dünyası ile hiçbir ilgisi olmayacaktır.” (Tunalı, 2008)

Kandinsky'nin sanat hayatı boyunca ürettiği en önemli eserlerinden olan “Kompozisyonlar” serisi içindeki 5 numaralı eseri, sanatının dönüm noktası niteliğinde olmuştur. Kandinsky'nin 5 Numaralı eseri için diriliş temasını seçmesi çokça tüketilmiş bir konuyu risk içermesine rağmen ele alışı, onun fırçasının gücünün ve cesur tavrının kanıtıdır.



Şekil 3.1.4 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 5”, Tuval üzerine yağlı boya, 1911

Kandinsky'nin “Kompozisyon 5” numaralı diriliş temalı eseri, 1911 yılının sonlarında, o güne dek yaptığı en soyut eseri olarak nitelendirilir. “Kandinsky'nin Kompozisyonları” adlı kitabın yazarı Magdalena Dabrowski, Kandinsky'nin 5 numaralı kompozisyonu hakkında; “Kandinsky'nin 5 numaralı eserinin konusu, yeniden diriliştir. Resimde ikonlar

güçlükle fark edilir. Kandinsky'nin diğ r eserleri ile kıyaslama yapıldığında, o güne dek yapılmış olan eserler arasında Kandinsky'yi en iyi temsil eden eseridir. Eser, doğru bir tarifile, soyut formlardan meydana gelmektedir. Eserin  st kısmında, birkaç melek trompet  almakta olup, g cl  siyah çizginin resmi sağdan sola kesmesi, trompetlerin sesi daha da güçlenmektedir. Siyah çizginin üst kısmında, etrafı duvarlarla örülen bir Őehir görülmektedir. Çizginin altında kalan boşluk kısım, eserin ışıltısını algılamamızı sağlayan kısım"dır. ışıltının iletilmesi, sonsuzluk duygusunu yansıtmaktadır. Boşluğun dışında kalan bölümde, izleyici dirilişi hissedebilir." (Magdalena, 2002)

Kompozisyon 5 ve 6 numaralı işlerinden sonra Kandinsky için, tamamen temasız bir resim dönemine geçiş başlamıştır. Bilinçsizce gelişen ve kendiliğinden ortaya çıkan soyut öğeler giderek çeşitlenir. Kandinsky bu evresini şu cümlelerle açıklar;

"Böylece,  ng rd ğ m yolda karşıma çıkabileceğini düşündüğüm en büyük üç tehlikenin etrafında dolaştım. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1.  sluplaşmış biçim tehlikesi,  nk  bu tür biçimler ya  l  doğarlar ya da yaşayamayacak kadar zayıftırlar, hemen yok olurlar.
2. Dekoratif biçim tehlikesi,  nk  bu tür biçimler dışsal bir güzellik sunarlar, dışardan bakıldığında ifadesel olan özellikleri, içsel anlamda ifadeden yoksundur.
3. Deneysel biçim tehlikesi,  nk  bu biçimler deneysel arayışlarla meydana çıkarlar, başka bir deyişle sezgiden yoksun olurlar ve dolayısıyla her biçim gibi, belli bir i  ses, ama yapmacık bir içsel gereklilik taşırlar." (Antmen, 2010)



Şekil 3.1.5 Wassily Kandinsky "Kompozisyon 6", Tuval  zerine yağlı boya, 1913



Şekil 3.1.6 Wassily Kandinsky “Kompozisyon 7”, Tuval üzerine yağlı boya, 1913

1914 yılından sonra Kandinsky'nin eserlerine bakıldığında, var olan lirik anlayışın yavaş yavaş kaybolduğu gözlemlenmektedir. “Rusya’da bulunduğu yıllarda Rus Konstrüktivistlerinin etkisiyle soyutlamadaki dışavurumculuğu yavaş yavaş durulmaya başlıyor. Resimlerindeki renk ve çizgi patlamalarının yerini bir planimetrik biçim sistemi arayışı almaya başlıyor. Renk lekeleri de geometri biçimleriyle örtüşüyor. Bauhaus’da verdiği derslerde bir kompozisyon kuramı geliştiriyor ve planimetrik biçim öğelerini içeren bir sözlük hazırlıyor. Fakat bütün bunlar onu temel düşüncesinden uzaklaştıramıyor. 1926’da yayımladığı “*Punkt und Linie zu Flaeche*” adlı kitabında soyut sanatçıların salt biçim sorunlarıyla uğraşmalarını eleştiriyor. Ona göre biçim sadece bir araç, amaca ulaşmak için, ruhsal titreşimleri olanca çoksesliliği içinde duyabilmek için bir araç...” (İpşiroğlu, 2009)

Turani, Kandinsky'nin bu dönemde çalıştığı eserleri şöyle yorumlar; “1924 – 1933 arasındaki resimleri, büyük bir dikkatle kompoze edilmiş ve taze, açık renklerle boyanmıştır. Bu dönemin resim öğeleri mekanik bir yapı gösterir. Bu sıralardaki resimlerinde çember biçimleri yer almış ve çizgiler birbirini kesmişlerdi. Geometrik biçimler düz yüzeyler halinde değil, nüanslı olarak boyanmıştır. 1930 yıllarına doğru resimlerinde hücre biçimleri yer almaya başlar. Renkleri, gayet yoğunlaştırılmış olup zengindir. Resmin yüzeyi halı gibi düzenlenmiştir.” (Turani, 2000)



Şekil 3.1.7 Wassily Kandinsky “White Cross”, Tuval üzerine yağlı boya, 1922



Şekil 3.1.8 Wassily Kandinsky “Sarı- Kırmızı – Mavi”, Tuval üzerine yağlı boya, 1925

1922 – 1933 yılları arasında resimlerinde üçgen, dörtgen ve çember biçimlerini sıkça kullanan Kandinsky, üçgenin hareketini şöyle ifade eder; “Ruhun yaşamı, yatay bir şekilde eşit olmayan bölümlere ayrılmış, en dar bölümün en üstte yer aldığı büyük, dar açılı bir üçgen diyagramıyla temsil edilebilir. Bölüm çizgisi ne kadar aşağıdaysa, genişliği, derinliği ve alanı o kadar büyüktür.

Tüm üçgen yavaşça ve neredeyse görünmez bir şekilde ileri ve yukarı doğru ilerler. Üçgenin tepesi bugünse, ikinci bölüm yarındır. Bugün tepe tarafından kavranabilen ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmasız olan şey, yarım, ikinci bölümün gerçek duygu ve düşüncesini oluşturacaktır.” (Kandinsky, 2005)



Şekil 3.1.9 Wassily Kandinsky “Soft Pressure”, Tuval üzerine yağlı boya, 1931

“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, 2000)

3. 2 Piet Mondrian

Yeni-Plastisizm adını verdiği geometrik soyut üslubun önderi kabul edilen Piet Mondrian, De Stijl akımının kurucularından ve soyut resmin yaratıcılarından olduğu kabul edilmiştir. Mondrian’ın soyut sanatı keşfinde teosofi öğretilerinin kaynaklık ettiği bilinmektedir.

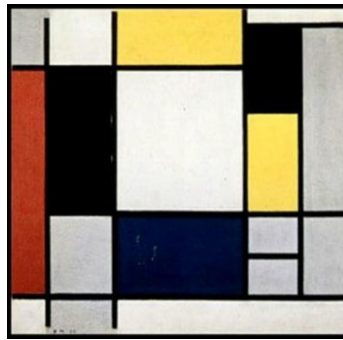
Mondrian’ın 1903 yılı itibariyle teosofiye duyduğu ilginin, resimlerinde simgeselci bir nitelik kazanması ve bu sebeple ana renkler üzerine çalışmaya yoğunlaştığı bilinir. Kandinsky’nin Almanya’da başlattığı soyut sanat araştırmaları, farklı ressamalara da ilham kaynağı olmuş ve biçimsel sorunlar gün geçtikçe daha ciddiye alınmıştır. “Mondrian, 1911 yılında Amsterdam Sanatçılar Birliği’nin ilk sergisine katıldığında, aynı binada sergilenen Picasso ve Braque’in çalışmalarını da gördü. Böylece kübizmle tanışmış oldu.” (Altunöz, 2007) Gombrich bu dönemi şöyle yorumlar; “Kübizm yoluyla, resmin yapısı konusunda uyanan ilgi, Paris, Rusya ve kısa bir süre sonra da Hollanda’daki ressamların, resmi mimari bir yapı gibi ele almanın mümkün olup olmadığını sormalarına neden oldu. Hollandalı Piet Mondrian (1872-1944), tablolarını en basit öğelerle kurmak istiyordu: Düz çizgiler ve saf renkler.” (Gombrich, 2002)



Şekil 3.2.1 Piet Mondrian “Ağaçlı Manzara”, Tuval üzerine yağlı boya, 1911-1912

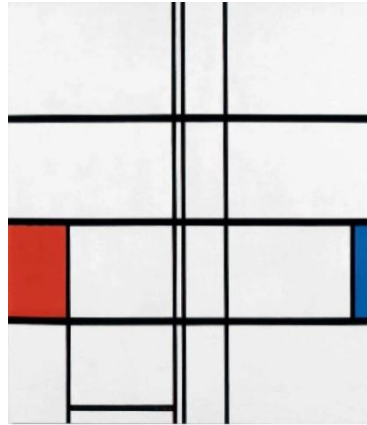
Mondrian’ın Pariste bulunduğu dönemdeki çalışmalarında, kübistlerden etkilenişi, resimlerine koyu siyah çizgiler ve konturlar halinde yansımıştır. Deicher, Mondrian üzerine kaleme aldığı kitabında, “Ağaçlı Manzara” resmini şöyle açıklar; “1912’den bu yana siyah çizgileri resmin yüzeyine yayarak bir ızgara gibi kullanıyordu; örneğin, Ağaçlı Manzara’da, şekiller vitray gibi kapatılmıştır. Mondrian’ın durumunda, hatlar resmin ana çerçevesini oluşturur. Yüzey, siyah çizgi ağlarıyla sınırlanır. Sanatçı şekillerini, sanki yüzeyde yazı yazıyor gibi, çizgiler arasına koyar.” (Deicher, 2010)

“Yazılarında sık sık geçen evrensel – bireysel, nesnel – öznel, dış – iç, düşünce – madde, erkek – dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşımı olarak anladığını gösteriyor. Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian’ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın ereği ise uyum ve dengeye ulaşmaktı. Mondrian’a göre geleneksel sanat bu dengeyi bulamamıştı. Doğada karşıtlıklardan biri doğanın dış yanı, maddesel yanı ağır bastığı için, sanatın Natüralizm yolundan giderek dengeye ulaşması da beklenemezdi. Bu yüzden Mondrian, düşüncesinde doğayı yıkarak, yok ederek dengeye varılacağına inanıyordu.” (İpşiroğlu, 2009)



Şekil 3.2.2 Piet Mondrian “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı”, Tuval üzerine yağlı boya, 1920

Natüralizmi, Expresyonizmi ve Sembolizmi yakından inceleyen Mondrian, 1910’lu yıllarda Kübizm’le tanışmıştır. Mondrian’ın sanat hayatındaki bütün amacının doğayı resimden atmak olduğu ve sanatın doğaya egemen olduğu fikrini taşıdığı bilinir. Turani Mondrian’ın 1917 tarihli bir yazısını şöyle kaleme alır: “Artistlerle ilişkili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen yasalar, doğanın gizli yasalarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu yasaların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur, fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısıyla aynı şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren yasa, büyük bir öneme sahiptir. Resim yaparken mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçektir.” (Turani, 2002)



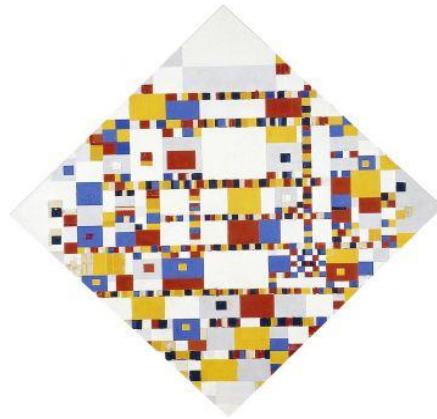
Şekil 3.2.3 Piet Mondrian, “Beyaz, Kırmızı ve Mavili Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlı boya, 1936

Mondrian, 1919 tarihli Yeni Plastik Üzerine Diyalog adlı röportajında, yeni döneminde yaptığı eserlerindeki yalın üslubu şöyle açıklıyor: “Yeni resimlerimde amacım önceki resimlerimden farklı değildir. İkisinin de amacı aynı, ama yeni resimlerimde bu amaç çok daha açık bir şekilde görülebiliyor. Renk ve çizgi zıtlıkları üzerinden öğeler arasındaki ilişkileri plastik olarak ifade edebilmek. Ama resimlerimin gelişimini yakından izlerseniz, nesnelerin natüralist görünümünü giderek terk ettiğimi, öğeler arasındaki ilişkilerin plastik

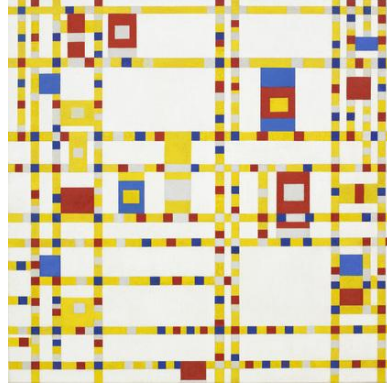
ifadesine yoğunlaştığını görebilirsiniz. Bir şarkıda iki sözcüğü aynı güçle üzerine basarak söylerseniz, ikisi de diğerini bastırır. Hem natüralist görüntüyü hem plastik ilişkileri aynı belirlilikle ifade edemezsiniz. Natüralist biçim, natüralist renk ve natüralist çizgi kullandığınızda, plastik ilişkilerin üzerine bir perde iner. Plastik olarak belirli bir ifade ortaya koyabilmek için, o ilişkilerin yalnızca renk ve çizgiyle temsil edilmesi gerekir. Doğanın değişkenliği içinde şeylerin cisim bulmasında biçim ve renk eğilip bükülür. Erken dönem resimlerimde resimsel ifade biçiminin hakkını verebilmek için rengin ve çizginin kendini giderek daha çok belli etmesine izin veriyordum.” (Antmen, 2010)

Mondrian’ın sanatında varmak istediği, kalıplaşmış dengeleri kırmaktı. Çünkü eşitlik beraberinde sanatta monotonluğu getirecekti. Kalıplaşmamış dengeye ulaşmak için simetriden kaçır ve aradığı dengeyi resimlerinin yüzeyini eşit olmayan parçalara bölerek yakalamaya çalışır. Bu nedenle yirmi yılı aşkın sürüde siyah yatay ve dikeyleri bıkmadan çalışır. “Dikeyler evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu.” (İpşiroğlu, 2009)

Siyah dikey ve yatayların renklendirilerek resminden çıkması Mondrian’ın son yıllarına rastlar. Mondrian’ın sanatının amacı; karşıt renk kullanımlarıyla çizgiyi görünmez hale getirmektir. Amacını yaşamının son iki yılında yapmış olduğu Broadway Boogie Woogie ve Victory Boogie – Woogie’de gerçekleştirmiştir. “Victory Boogie - Woogie’de Mondrian’ın sanatı, doğal ışıktan arınmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür.



Şekil 3.2.4 Piet Mondrian, "Victory Boogie-Woogie", Karışık teknik, 1944



Şekil 3.2.5 Piet Mondrian, “American Boogie- Woogie”, Karışık teknik, 1942- 43

Mondrian’ın tamamlayamadığı Broadway Boogie – Woogie ve Victory Boogie – Woogie eserleri, boya ve fırça kullanımı olmadan, kağıt ve bant parçalarının meydana getirilmiş, küçük karelerden oluşan düzenleme, katı ve sert olan siyah çizgileri geride bırakmıştır.

Babacan, Mondrian’ın yaşamının son döneminde yaptığı Boogie - Woogie resimlerini şöyle yorumlar; “sanatçının saf plastik sanat kavramı, anlatım tarzının en basite indirgenmesine dayanmıştır. Mondrian yalnızca yansıtmacılığı ve üçboyutlu resim mekanını değil, aynı zamanda kıvrımlı çizgileri, Doku, Yüzey ve RENK kullanımı yoluyla sağlanan duygusal nitelikleri de yadsımış, resmin asal öğelerini dik açılarla birleşen düz çizgiler ve birkaç ana renkle sınırlandırmıştır. Sanatçı bu sınırlılığın, teosofik inançları gereği mistik bir “mutlaklık” arayışı olduğu görüşünü savunmuştur. Birçok soyut sanat tekniği üzerinde önemli bir etki yaratmış olan Mondrian, bir yandan NICHOLSON, BILL vb ressamı, öte yandan da 1930’lardan sonraki endüstriyel ve dekoratif sanatlar ile reklam sanatlarını etkilemiştir.” (Babacan, 1997)

Mondrian’ın monografisini yazan Michel Seuphor, “onun sanatını kontemplasyon’a dayanan bir tür metafizik ressamlığı diye tanımlar ve başından beri bu sanatın hep bu yolda geliştiğini söyler. Seuphor, Mondrian’ın resimlerine bakarken, düşüncenin günlük yaşamın hayhuyundan sıyrılıp açıklığa kavuştuğunu söylüyor.” (İpşiroğlu, 2009)

“Bu sanat” diyor, “kontemplasyon’a yatkın olan her insanı kendi dar dünyasının dışına götürür, evrenselliğe açar.” (İpşiroğlu, 2009)

3.3 Mark Rothko

İkinci Dünya savaşı yıllarında, sanatsal anlamda yaşanan en çarpıcı gelişmenin, sanat merkezi olan Paris'in New York'a taşınması olduğu bilinir. 1940'lı yıllardan itibaren sanatın artık iki ayrı merkezi vardır. Şüphesiz ki bu sanat göçündeki en büyük etken totaliter rejimlerin sanat üzerindeki baskıcı etkisidir.

Antmen yaşanan sanat göçünü şöyle anlatır; "İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ise, Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da arttırmıştır. Başta Gerçeküstücüler; André Breton, André Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst gibi. Ve başkaları: Fernand Léger, Piet Mondrian... Yaşanan akış, genç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür 'sanat göçü' olmuştur. Hatta Amerikalı sanatçıların öncülüğünde dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek olan "soyut dışavurumculuk" terimi bile (ki 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelemedir) Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından bir Avrupalı sanatçının, Alman ressam Hans Hoffman'ın (1880-1966) 1946'da New York'ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır." (Antmen, 2010)

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyimiyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. (Antmen, 2010) Soyut Dışavurumculuğun en önemli temsilcileri; Motherwell, Tobey, Rothko, de Kooning, Newman gibi isimlerdir. Farklı kültürlerden ve ülkelerden gelen bu isimlerin ortak noktalarını Lynton şöyle açıklar; "Tümünün paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerektiği idi. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti. Motherwell bu serüveni şöyle açıklar: 'gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek'. Burada önemli olan, yolculuğun gerçek olması ve sonuna kadar sürdürülmesiydi." (Lynton, 2004)

"Clement Greenberg'e göre Amerikan sanatının gelişimindeki baş aktörlerden biri olan Peggy Guggenheim'in (1898-1979) genç Amerikalı ressamların sergilerine yer veren Art

of This Century galerisinin 1943'te açılmasının ardından New York Sanat sahnesinde bir çok yeni galeri ortaya çıkmış (örneğin önde gelenler arasında Betty Parsons 1946'da; Sidney Janis 1948'de) 1950'li yıllara gelindiğinde New York'taki galeri sayısı 50'yi bulmuştur. Bütün bu mekanlar, bir yandan Avrupa'nın modern sanatçıları sergilerken, yenilikçi Amerika'lı sanatçıların da sergilerini açmışlardır.” (Antmen, 2010)

Amerikan Soyut Ekspresyonizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Rothko, kendi öz üslubuyla, saf bir resimsel dile yönelmiştir. Rothko “Boyasal Alan Resmi”nin başlıca temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Genellikle iki geniş lekenin oynadığı, konuşuz, baştan aşağı inceliklerden, kesinliklerden oluşan büyük tuvallerini röprodüksiyonla çoğaltmak güçtür. (Ragon, 2009)



Şekil 3.3.1 Mark Rothko, “Siyah, Yeşil ve Turuncu”, Tuval üzerine yağlı boya, 1947

1950'lerde New York okulunda Rothko ve Pollock ile birlikte öncüleri olduğu soyut ekspresyonizm karmaşası, sanat yapıtını artık uçsuz bir sonsuzluğa değil sonluluğun tekrarı haline getirmiştir. Bu tekrar trajedisini hayatında önemli bir ilham kaynağı olan Nietzsche'de bulan Rothko, sanatında aynı renklerin her defasında daha açık tonlamayla üst üste boyadığı resimleriyle yansıtmıştır.

Rothko'nun kariyeri boyunca dört ayrı dönemden geçtiği bilinmektedir. 1943-46 yılları arası coşkulu formlar ve sınırlar arası geçirgenliği denediği dönem olarak bilinmektedir. 1947-1950 yılları arası ise Rothko'nun sanatının üsluplaşmaya başladığı dönem olarak bilinir. Rothko bu dönemde birbirinin üzerine gelen iki ya da üç renkli dikdörtgenler üzerine çalışmalar yapmış ve karakteristik bir resim üslubu geliştirmiştir. Resimlerde renklerin tam anlamıyla netlik kazanmazken, renklerin birbiri içindeki geçişleri de yumuşak bir dokudadır. Birbiri üzerine gelen renklerin değişime oldukça yatkın olduğu

görülmektedir. 1950'li yıllar ise lirik boya kullanımının öne çıktığı dönem ve 1960'larda monokrom boya kullanışı ile elde ettiği ifadelerden oluşmaktadır. Rengi tuvale büyük bir cesaretle taşıyan sanatçı kırmızı, sarı, turuncu ve pembeyi vurucu bir tarzda kullanır. Monokrom döneminde kahverengi, maron, siyah renkleri kullanarak insanın acısını, trajedisini yansıttığını söyler ve ekler "Büyük koyu tuvaler bana insan ruhunun mahremiyetlerinde yoğunlaşma olanağı veriyor." (Baraz, 2008)

Norbert Lynton Rothko'nun resimlerinde anlatılmak isteneni şöyle açıklar; "Anlatılmak istenen çok basittir (belki de, Newman'ın kilerden bile basit): insana İlahi Kudret'in nasıl göründüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri öyledir ki, en iyi Rothko tabloları bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon yaşayan bir varlık olur." (Lynton, 2004)

Soyut Ekspresyonizm akımının diğer öncüleriyle birlikte Rothko'nun asıl amacı, sanatını kendi içselliğinde bulmaktı. Rothko ve çağdaşları dış dünyada toplumsal olan her şeye sırt dönmüş olan ressamlar, kendi iç dünyalarına çekilmişler fakat zamanla yaptıkları soyut kompozisyonlar toplum tarafından, anlamlandırılmış ve soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda halkı ikna etmişlerdir.



Şekil "3.3.2" Mark Rothko, "Kırmızı, Turuncu, Pembe", Tuval üzerine yağlı boya, 1949

"1958 yılında kariyerinin doruk noktasını yaşayan Rothko, New York'taki Seagrem Binası için bir dizi duvar resmi siparişi almış, fakat eserlerin zenginlerin yemek yiyeceği bir restorana asılacağını öğrendiğinde, eserlerinin o salona layık olmadığını düşünüp, yaptıklarını geri çekmiştir. Rothko Seagrem binası için yaptığı bu bir dizi eserin çıkış

noktası Michelangelo'nun İtalya'da bir kütüphaneye yaptığı esere hayranlık duyması olmuştur. Bu kütüphanenin ve içindekilerin nesnesinin ötesine geçen aşkınlığının onu çok etkilemiş olduğu ve bir benzerini Seagram'da uygulamak istediği, fakat bu ünlü binanın misafirlerinin yemek yiyeceği salonda istediği atmosferi yaratabilmesinin imkansız olduğunu ancak binayı ziyaret edip resimleri için ayrılan duvarlara baktığında fark etmiştir.” (Schama, 2012)

Rothko'nun Seagrem Binası restoranı için hazırladığı bir dizi eserinden on dört tanesi, İngiltere'de bulunan Tate Modern Müzesi'ne bağışlamış ve tek şartının, eserlerinin gri bir zemin üzerinde ve tümünün aynı salonda sergilenmesi olduğu bilinmektedir. (Lynton, 2004)



Şekil 3.3.3 Tate Modern Müzesi, Mark Rothko' ya Ayrılan Odadan Görüntü



Şekil 3.3.4 Tate Modern Müzesi, Mark Rothko' ya Ayrılan Odadan Görüntü

Rothko'nun tercih ettiği büyük boyutların Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında sayıldığı bilinmektedir. “Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e (1906-78) göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek

yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır. “Bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyebilecekleri ya da ‘ifade’ edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil bir olay haline gelmiştir” diyen Rosenberg’e göre, “elmaların masalardan 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 bire bir ilişkili olduğuna değinen Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir ‘anı’ nın ifadesi olduğuna ve dolayısıyla tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir.” (Antmen, 2010)

Lynton; “Rothko, Newman ve Still’in ‘Soyut Yücelik’ diye adlandırılan sanat anlayışları hakkında yapacağımız son değerlendirme, onların hayali boyuttaki bu düşüncelerine ne derece katıldığımıza bağlıdır. Ancak bu arada söz konusu olan, yalnız üstünlüğe duyulan istek sorunundan ibaret değildir. Malevich’in tersine, bu ressamlar resimlerinin, yeni bir metafizik düşüncesinin manifestoları (bildirileri) olduğunu iddia etmemişlerdir. Mondrian tersine, tinsel olduğu kadar, fiziksel olarak da daha iyi bir dünyaya ulaşmak için, resimsel öneriler getirme yoluna da gitmemişlerdir. Düşünceleri geleceğe doğru yönelmiş değildi. Tüm görkemine karşın sanatları can çekişiyordu. 1947’da yazıp, Possibilities I (Olasılıklar I) adlı eserinde yayınladığı bir denemesinde Rothko, modern sanatın da öteki sanatlarda olduğu gibi, açıklığa kavuşturucu, mucizevi nitelikler taşıyıp taşımayacağını araştırır. Ona göre bu olanaksızdır: ‘Canavarlar ve tanrılar olmadan sanat, bizim dramımızı temsil edemez: Sanatın en içten anları bu düş kırıklığını ifade eder. Eğer bunlar inanılması güç batıl inançlar olarak bir kenara atılırlarsa sanat, melankoli çukuruna batar’ der”. (Lynton, 2004)

Birleşik devletler tarafından desteklenen modern sanat, giderek gelişmiş ve etkin hale gelmiştir. Bu politikada sanatçı zaman zaman desteklenen ve küçümsenen, zaman zaman yüceltilen ve yerilen bir işlev görmüştür. Soyut Expresyonizm’de gördüğü tüm tepkilere karşı büyük bir zafer kazanmıştır. Kamuoyunun tepkisine bağlı olarak ivmesini sürdüren sanat, üretilen yapıttan çok sanatçının kişiliğine ve oynadığı stratejiye göre şekillenmiştir.

Sonuç olarak en iyi modern sanatın Avrupa’da yapılacağına ilişkin ön yargıları olan Amerikalıların eskiden beri süregelen fikri sonunda yıkılmıştır.

3.4 Ad Reinhardt

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’ nun önemli bir ismi de geometrik soyutlama anlayışıyla öne çıkan Ad Reinhardt’ tır. “1930’larda KÜBİZM’ in ve Mondrian’ ın YENİ-PLASTİSİZM’ inin etkilerinin gözlemlendiği kalın dış çizgili geometrik bir üslup sergilemiş, 1940’lı yıllarda TOBEY’ in uyguladığı TÜM YÜZEY DEĞERLENDİRMESİ’ ne yönelmiş, daha ileriki tarihlerdeyse SOYUT- DIŞAVURUMCULUK akımının tipik temsilcilerinden biri olmuştur.” (Tükel, 1997)

Amerika’da öykücü resimlemeye karşı kurulan Soyut Amerikan Sanatçıları grubunun üyesi olan Reinhardt’ın, geometrik soyutlamanın evrelerini geçerek, yoğun ve son derece sadeleştirilmiş bir geometrik soyutlamaya yöneldiği bilinmektedir. Doğu sanatı üzerine uzun zaman araştırmalar yapan Reinhardt, 1960’larda yazdığı bir makalede, Doğu sanatının beğendiği yönlerini açıklamış ve bir sanatçı olarak amaçlarını ortaya koyan şu cümleleri yazmıştır:

“Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya Sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbir şey 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 ‘insan özü’ nden, zaman ötesi ‘üstün ilkel’, sanatın eskimeyen ‘evrensel formülü’, başka hiçbir şey değil.” (Ragon, 2004)



Şekil 3.4.1 Ad Reinhardt, Eskiz, Tuval üzerine yağlı boya, 1938

“Reinhardt’ın sanatının olgunluk dönemi 1950’lere rastlar. Bu dönemde koyu tonlara yer vermiş ve karşıtlıkları olabildiğince yumuşatmaya çalışılarak geometrik biçimlerin yer aldığı hemen hemen tek renkli soyutlamalar yapmıştır. 1952’de simetrik bir biçimde üçlü bölümlenmeye uğramış tuvaler yapmaya başlayan sanatçı, bu yapıtlarında da tek renk kullanmıştır.” (Tükel, 1997)



Şekil 3.4.2 Ad Reinhardt “Numara 107”, t.ü.y.b. 1950

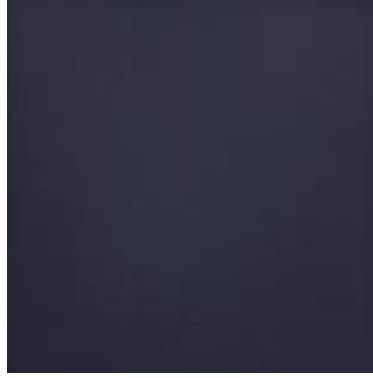


Şekil 3.4.3 Ad Reinhardt “Kırmızı”, t.ü.y.b. 1952

Tükel, Reinhardt’ın boya kullanımı evrelerini şöyle açıklar: “Kırmızı Resim (1952) kırmızının değişik tonlarıyla tanımlanmış üç farklı düzlem sunar. Mondrian’ın tuvalerindeki küçük dikdörtgenlerde aradığı dengeyi Reinhardt, oldukça geniş dikdörtgenlerin farklı düzlem izlenimi uyandıracak biçimde üst üste oturtulmasında aramıştır. Ancak kendini Mondrian gibi ana renklerle sınırlamayan sanatçı giderek tek rengin çok farklı tonlarını kullanmıştır. Daha sonraları da üçlü bölümlenme anlayışını sürdürmüş, ancak “tümüyle siyah” bir üsluba yönelmiştir.” (Tükel, 1997)

Ingo F. Walther “Art of the 20th Century” adlı yapıtında Reinhardt’ı ve sanatını şöyle açıklar; “ Ad Reinhardt, Siyah Eserlerin sahibi, herkesin tasarlayabileceği türden olan yaptığı son eserleriyle, samimi ve şaşırtıcı bir biçimde, sanata dahil olmuştur. Bu onu, Reinhardt kadar şiddetli ve keskin bir üsluba sahip olan Newman ile bir çatışma içine sokar. Reinhardt’ın somutlaştırma ve eleme üzerine olan yüksek derecedeki yeteneği, sanatçının sert mantığı ve kontrolüne rağmen, pürist çalışmaları eşsiz, mantıklı, kişilikli bazen ise uç noktalarda başlangıç seviyesinde ve basittir. Siyaha- siyahtan renge geçiş, yüzeydeki gizlenmiş derinlik hissini çağırıştırır. Düz yüzeyler altında gizlenen derinlik hissi

kapalı bir yüzey oluşturur. Reinhardt'ın işlerine dikkatle bakıldığında, Amerika ve Avrupa'daki çağdaş gelişmelerin bir içerik olarak öncülük ettiği görülebilir. Reinhardt'ın resimlerinde bağlantılar bizi, klasik “kati” Kübizm'den, Mondrian, De Stijl, Malevich ve Süprematizm'e götürür.” (Walther, 2005)



Şekil 3.4.4 Ad Reinhardt, Tuval üzerine yağlı boya, 1966

Walther, Reinhardt'ın siyah rengi kullanımını şöyle açıklar; “Siyah açık koyu kontrastlığı açısından Reinhardt için bir fenomen değildir. Aksine fenomen olan tüm siyah eserlerin içinde baki olan aydınlık renklerdir. Tüm siyah renklerin özünde aydınlık vardır. Reinhardt'ın siyahı tüm formları söndürür. Reinhardt “Siyah tüm renkleri içerir” der, anlamı, her şey tamamen eksiksizse, olumsuzdur. Bir başka deyişle, pozitiflikten gelen negatif hayatlar olumsuzdur. Reinhardt'ın siyah resimleri, asla tekrarlanamaz, çoğaltılamaz, yüksek derecede konsantrasyon gerektiren eserlerdir.” (Walther, 2005)

Reinhardt'ın sanatı, klasiği reddeder. Aynı zamanda sadelik, esrarengizlik, duygusallık ilkelerinden de vazgeçmemiştir. Ona göre soyut sanat, “İçsel Dürüstlüktür”. Bir şeyleri birleştirmek “entegre etmek” değildir. Her kombinasyon, karışım, ekleme ya da popülerize etme, soyut sanatın özünden, gizliliğinden çalmaktır.

Böylece Reinhardt'ın sanatı belirli bir sistematik içinde, kendi sanatlar üslubundan taviz vermeden ilerlemiş ve kendi estetik değerleri içerisinde başarı yoluna ulaşmıştır.

4. TÜRK RESMİNDE SOYUT KAVRAMI ve OLUŞUMU

Türk resminde soyut kavramının, 1940'lı yıllarda Türk resim sanatında yeni bir gelişmeyi amaçlayan bir ressam birliğinin oluşumuyla “Yeniler” grubu çevresinde geliştiği bilinmektedir. Genç ressamlardan oluşan sanat topluluğunun iki ayrı amaç çevresinde toplandığı bilinir. Bu iki ayrı amacı Kıymet Giray şöyle açıklar; “Bunlardan birincisi ve en önemlisi, yeni bir atılım olarak tek konu belirlemek, bu konu kapsamında araştırmalar yaparak resim üretmektir. Amaçları toplum kesitlerinin yaşam özelliklerini yansıtan resimler yapmaktır. “Resim toplumsal gerçekçi değerlere yönelmelidir” düşüncesinde birleşirler. Bu yıllarda, sıcak savaşın yıkıcılığının acımasızlığının içinde yaşayan batılı sanatçılar da aynı duyarlık içinde ekspresyonist bir anlayışla toplumsal karmaşayı ve savaşa yenilen insanlık değerlerinin resimlerini yapmaktadırlar.” (Giray, 2000)

Kaya Özsezgin Türkiye’de soyut sanatın gelişim evresini şöyle açıklar; “1950'li yıllar ve onu izleyen dönem, Türkiye’de figür ağırlıklı resmin karşısında soyutçu eğilimlerin, bütün satışı riskine karşın tutunma uğraşı verdiği çabalarla geçmiştir. 1953 yılında Ankara’da Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın "Sergi Öncesi" adı altında düzenledikleri ortak sergi, soyutçu biçim mantığını benimsetme amacına yönelikti. İki sanatçı, bu serginin ardından Ankara’da Helikon Sanat Galerisi’nde, aynı anlayışı içeren bir sergi daha açacaklar, bu sergiyi, aynı yerde Cemal Bingöl’ün gene soyut resimlerinden oluşan bir başka sergi izleyecektir. Birer yeni çıkış olarak yorumlanması gereken bu soyutçu eğilimlerin devreye girdiği yıllarda, Türkiye’deki resim anlayışları, genel anlamda kübist biçimlendirme yöntemlerine ve çığrenkçi (fauve) görüşe yakın bir yol izlemekteydi. Yukarıda anılan sanatçıların yanında, soyuta yönelişin başka temsilcileri ve ilk öncüleri arasında Nejat Devrim ve Selim Turan’ın adları sayılabilir. Devrim gibi Turan da sanata yönelik ilk ilgilerini figür bağlamında geliştirmiş, ama yurt dışına yerleştikleri ilk yıllardan başlayarak soyut resmin etkisi altına girmişlerdi. Selim Turan’ın bu yöndeki çalışmalarında, eski Türk kaligrafisinin, tezhip ve minyatür üzerindeki araştırmalarının bir payı bulunduğu, kendisinin de bu yöndeki açıklamalarından anlaşılmaktadır. Selim Turan, özgür bir toplumda, sanatçının istediği yönde çalışabileceğini, sanatın, her sürede toplumun varmak istediği ilerlemenin götüreceği yerde bulunabileceğini savunuyordu: Ona göre; her zaman bir inanış zorunluluğu vardır ve bu gereklidir. Sanatçı olmanın tek geçerli yasası ise, insanın kendi kendine yalan söylememesidir. İlk bakışta "sanat sanat içindir" tezine yakın

düşen bu tür yorumlara katılmakla beraber, Selim Turan, yalnızca yaptığı işin anlaşılmasını ve keşfedilmesini ister.” (Özsezgin, 1983)



Şekil 4.1 Lütfü Günay, Tuval üzerine yağlı boya, 1984



Şekil 4.2 Adnan Çoker, Tuval üzerine yağlı boya, 1953



Şekil 4.3 Cemal Bingöl, Tuval üzerine yağlı boya, 1957



Şekil 4.4 Nejad Devrim, Tuval üzerine yağlı boya, 1948

“Türk plastik sanatlar tarihinde, 1954 yılının önemini belirleyen bir başka olay, bu yıl içinde uluslararası sanat tenkitçileri kongresinin İstanbul’da yapılmasıdır. Kongreye Herbert Read, Paul Fierens ve Lionello Venturi gibi Batı’nın ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmenleri katılmışlar ve Türk sanatının modern gelişmeleriyle bir ölçüde ilgilenmişlerdir.” (Tansuğ, 2008)

“1950’li yılların soyut resim arayışları içerisinde en belirgin özelliğin, eski Türk kaligrafisi alanında yapılan çizgisel hareketlerle, geleneksel yüzeyin geometrik renk planları ile çözümlenmesi şeklinde olduğu bilinmektedir. 1950’li yıllarda Türk resim sanatında öncelikli olarak geometrik ve lirik soyutlamalara sıkça rastlanmıştır. “Lekesel soyut yorumlardan konstrüksiyon ve minimalist yaklaşımlara ulaşan Adnan Çoker, simgesel anlatımlara ağırlık veren lekesele soyutlarla yola çıkarak Sinek Kralları dizilerini resimleyen ve daha sonraki aşamada metafizik ayrıntılara katılan Özdemir Altan ve duvar yüzeylerinden yırtılan kağıtların oluşturduğu renkli şeritlerin soyut anlatımlarına yönelen Burhan Doğançay gibi sanatçılarla, ayrımlı soyut anlatımlar Türk resmine katılır. Devrim Erbil’in çizgi dokularıyla örülen peyzajları, geleneksel sanatların eserlerini anımsatır. Bu bağlamda, kaligrafik eğilimler de soyut yorumlar olarak resimlenmeye başlanır. Abidin Elderoğlu, 1960’lı yıllarda temeli kaligrafiye dayalı ve siyah beyaz karşıtlıklarla düzenlenen kompozisyonlardan oluşan soyut lekesele bir anlatıma yönelir. Adnan Turani özellikle Uzakdoğu yazısını çağrıştıran lekesele anlatımlara kaligrafik yorumlar katar.” (Giray, 2000)



Şekil 4.5 Abidin Elderoğlu, Tuval üzerine yağlı boya, 1972

“1950’li yıllarda yaşanan özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına, Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri takip eden bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Batı’daki modern sanat akımlarının yakından takip edilmesi ve incelenmesi beraberinde, resimde deformasyonu getirmiştir. Bu dönemde sanatçıların kişisel eğilimlerine göre kendi üsluplarını geliştirdikleri bilinmektedir. “Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Batı etkileriyle başlayıp gelişen resimdeki modernizm hareketi, yaygın deyimle, "mektepten memlekete" yönelişinin getirdiği olağan dönüşler ve özgün kimlik arayışlarıyla, bağımsızlık yönündeki eğilimleri özendirmiştir. "Kendine has anlatım"ın gerçekleşmesi, bu nedenle değişik aşamaları zorunlu kılmış ve bu aşamaların birbirine bağlanması ve pekişmesi sonucunda, "ekol" ya da "akım"lara bağımlı gelişmeler, yerini kişiselleşme olgusunun daha kalın çizgilerle belirlediği çalışma yöntemlerine bırakmıştır.” (Özsezgin, 1983)

Soyutlayıcı resim anlayışı beraberinde, doğa izlenimlerinin tuvallerden bütünüyle silindiği bir evreye geçişi sağlamıştır. Bu evrenin başında, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Adnan Turani gibi ressamın 1960’larda gerçekleştirdikleri eserler yer almaktadır. Bu dönemde yapılan eserlerde, soyutlamanın lirik ve geometrik alandaki örneklerine rastlanmaktadır.

Bu dönemde Türk ressamın aldıkları eğitimle yetinmeyerek Avrupa’ya, özellikle dönemin sanat merkezi olan Paris’e sanat eğitimini geliştirmek için gittikleri bilinmektedir. Bu sürecin asker ressamın döneminde başlayıp, günümüze dek sürdüğü bilinmektedir. Özsezgin bu süreci şöyle yorumlar; “Ancak önceleri kısa ya da geçici süreleri kapsayan bu öğrenim ihtiyacının, 1950’li yıllara doğru başta Fransa (Paris) olmak üzere Batı’nın kültür ve sanat merkezlerini kapsayan uzun süreli yerleşimlere yol açması, yakın dönemlerin ilginç bir olgusu olarak değerlendirilebilir. Avrupa’da savaş sonrasının sorunlarla dolu

ortamında, sanatçıların yaşama ve sanat üretme olanaklarını ellerine geçirmeleri kolay olmamış, uzun ve zahmetli bir mücadeleyi gerektiren bu yöndeki gelişmeler, Avrupa'nın sanat ortamına girmeyi başarma uğraşını da beraberinde getirmiştir. Devlet bursuyla gidenler bile, burs sürelerinin bitiminde yurda dönmeyerek, buldukları ülkelerin koşullarıyla bütünleşme yolundaki çabalarını sürdürmüşlerdir. İkinci Dünya Savaşı yıllarının ve ondan sonraki dönemin, Türkiye'de yarattığı ekonomik sorunların ağırlığı ve sanat yapıtına pazar oluşturacak ortamın kısırlığı, bir grup ressamın böyle bir arayışa girmesinde başlıca etkendi. Hakkı Anlı, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejad Devrim gibi ilk sanatçı kuşağının arkasından Erdal Alantar, Yüksel Arslan, Sarkis Zabunyan, Utku Varlık, Komet (Gürkan Coşkun), Burhan Doğançay, Mehmet Güler gibi ikinci kuşaktan sanatçılar ve daha gençler, Fransa'nın yanı sıra Almanya ve ABD'ye giderek, zaman içinde buldukları ülkelerde bir Türk sanatçılar kolonisi oluşturdular. Fikret Mualla gibi sanatçılar ise psikolojik uyumsuzluğun verdiği etki ve tepkilerle, yaşamlarını noktaladıkları bu ülkelerde, Türk orijinli ressamlar olarak anılmaya yol açacak bir kamp oluşturdular. Genç yaşta hastalanarak Paris'te yaşamını yitiren Hale Asaf'ı, Fikret Mualla'nın trajik yaşamıyla süren bir oluşumun öncülü olarak görebiliriz. İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik ise, bu tür yaşamın Amerika'da noktalanan örneğidir. Roma, Berlin, Floransa, Londra ve New York, Türk ressamlarına yeni ufuklar açmış olan Paris'in yanında, 1960'lı yıllardan sonra uzun sürelerle ziyaret edilen ve oturma yeri olarak seçilen merkezlerdir.” (Özsezgin, 1983)

4.1 Soyut Sanat Anlayışının Benimsenmesi

Türk sanatçılarının soyut akımlara ilgi duymaları beraberinde, yeni bir çıkışın açılmasını sağlamıştır. Başlıca sorunlardan biri Türk halkına bu yeni akımları benimsetmek olmuştur.

“1950’li yılların başında, Türkiye’de On’ lar Grubu ve Tavanarası Ressamları’ nın attığı adımlarla ve onlardan etkilenererek onlara katılan “d” Grubu sanatçılarının katkılarıyla soyut resim yerleşme çabaları gösterir. İster “d” Grubu’nun savunduğu Kübist sanat anlayışı, isterse de Batılı sanat akımlarının yerel, mahalli gerçeklerle buluşturulması gerekliliğini ileri süren geleneksel anlayış çerçevesinde olsun, 1923 ile 1950 yılları arasında hakim olan genel eğilim, çağdaşlaşma yolunda “milli bir sanat” fikrinin oluşturulmasıdır. Bu nedenle

kübizm ile Anadolu halı ve kilimlerinde yer alan motiflerle akrabalık kuran, “resimde sürrealizmin uyanık rüya anlayışını yaratanın Türkler olduğunu savunan” görüşler dahi ileri sürülür. Dolayısıyla 1923 – 50 arasında yaşanan tartışmalar 1950’den sonra ortaya çıkacak olan soyut resim problemi için de belirleyici olur.

1950 başlarında merkez olarak İstanbul ve onu temsilen Akademi’nin etrafındaki küçük adacıklar, ana gövdeden ayrılarak kendi meşruluklarını ilan ederler. O tarihe kadar sanatçılara duracağı yeri gösteren Akademi, yurtdışı ile ilişki kuranların gözünde bir icazet makamı olmaktan çıkar. Başkent Ankara, İstanbul sultasına kendi ölçeğinde cevap verebilmeyi başarır. Bu süreç aynı zamanda 1950 öncesi görülen grup temelli sanat hareketlerinin bireysel üslup anlayışlarına devredildiği bir zamana da işaret eder.” (Pehlivanoğlu, 2010)

Soyut sanatın Türkiye’ye yerleşmesi konusunda atılan en büyük adımlardan birinin, 4. maddede de değinildiği gibi, Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın 1953 yılında Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde “Sergi Öncesi” adı altında açtıkları sergi, 1954 yılında ise, Helikon Sanat Galerisi’nde açılan ikinci sergileri olduğu bilinmektedir.

Türkiye’de soyut sanatın gelişimi için önemli bir diğer önemli adımın 1954 yılının nisan ayında “Kuyucu Murat Paşa Medresesi” nde gerçekleşen “Yirmi Yeni Türk Ressamı” sergisi olduğu bilinmektedir. Pehlivanoğlu bu sergi için: “Belki, burada asıl ilgi çeken, sergi davetiyesindeki metindir” der. (Pehlivanoğlu, 2010)

Bu metinde şu sözler yer almaktadır: “Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir tür benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki Karagöz’ü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlü olduğunu bilen sizler, resmin her türlü olduğunu anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız, içine doğduğu gibi vermek istiyor. Siz de sergimize aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun.” (Pehlivanoğlu, 2010)

“Türkiye’de soyut sanat konusundaki düşünce ve tartışmaların yoğunlaştığı 1954 yılında, ressam Cemal Tollu ve Halil Dikmen’in non – figüratif resmin halı, eski yazı vb. gibi geleneksel “dekoratif” sanatlardan tamamıyla ayrı ve plastik bir endişenin ifadesi olduğu

konusunda fikir birliği ettikleri bir yazı ile karşılaşıyoruz. Basında 28.4.1954 tarihinde yer alan bu yazının, 20.4.1954’de Kuyucu Murat Paşa medresesinde açılan serginin çağrı bildirisine karşı bir tepkiyi dile getirdiği anlaşılmaktadır. şüphesiz bu vesileyle, Halil Dikmen’in soyutlamayı kùbist deformasyon olarak algılayan davranışına dikkat çekebilir.” (Tansuğ, 2008)

“1953 yılında Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneđi’nin (AICA) Türkiye şubesi kurulmuş ve derneğin yıllık kongresi 1954 yılında İstanbul’da dñzenlenmiřtir. O yıl Yapı Kredi Bankası, onuncu kuruluş yıldönümü sebebiyle, “iş ve ihtişal” konulu bir resim yarışması dñzenlemiřtir. Modern ve Ötesi adlı eserinde Koçak, yarışmayla ilgili şunları kaleme almıştır: “ Katılımcılar arasında Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Zeki Faik ve Eren Eyüboğlu gibi “d” grubuyla bağlantılı ressamların yanında Refik Epikman, Eřref Üren, Cevat Dereli gibi bir önceki kuşaktan (“Müstakiller”) ustalar da vardır. Gelgelelim, birinciliği o güne kadar “sadece bir gravürçü” olarak tanınan Aliye Berger’in işi kazanır. Yarışmaya gönderilen işlerin hemen hepsinde, insanla doğa arasındaki ilişki temsil edilmiştir; sanatçıların “iş ve istişal” i esas olarak sanayi - öncesi üretim (tarım, balıkçılık) olarak algıladıkları anlaşılmaktadır. Bir tek Berger’in resminde insan figürüne yer verilmemiştir; buna karşılık, yapıtta doğanın kendisinin ruhsallaştığı, özerk bir canlılık ve etkinlik kazandığı söylenebilir yer almıştır. Yarışma, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneđi’nin İstanbul’da toplanan V. Kongresiyle aynı günlere rastlatılmıştır ve jüride de kongreye katılan Herbert Read, Lionello Venturi ve Paul Fierens gibi yabancı eleştirmen ve sanat kuramcıları bulunmaktadır. “Batı etkisindeki Türk resmi” ilk kez Batılı gözlerce değerlendiriliyordur. Paul Fierens, verilen ödülleri konusunda şöyle der:

Birinci mükafatı kazanan resim önünde durmuştuk. Renkler korkunç bir cùmbüş içinde dönüyorlardı sanki. Bu resim karşısındaki duyguları anlatmak pek güç. Dönen sarı ve kırmızılar arasında güneşin bereketini hissediyor insan. Heyecanlanıyor, duruyor ve düşünüyor. Tuval üçe bölününce Güneř, Toprak ve Deniz’in nimetleri beliriyor. Bu resim karşısında çok duygulandık. Tesiri kuvvetliydi. Kiřiliđi sağlamdı ve yepyeni bir anlayışla çalışan bir eserdi bu. Sembolik olarak güneş ve toprağı çok tesirli bulduk. Renkleri enerjik, kompozisyon mükemmeldi.” (Koçak, 2009)



Şekil 4.1.1 Aliye Berger “İhtishal” Tuval üzerine yağlı boya, 1954

Yarışmanın birincilik ödülünü gravürleriyle tanınan Akademi dışından olan Aliye Berger’in (1903 – 74) büyük boyutlu bir (ve hatta ilk) yağlıboyasının kazanması tepkilere neden olmuştur. Berger’in bu kompozisyonu, yoğun bir dinamizmi simgelediği gibi soyuttur da ve Akademi dışından kimsenin bu dünyaca ünlü jüriden geçemeyip Berger’in birincilik ödülüne layık bulunması, ilgi çekici bir gelişmedir.” (Pehlivanoglu, 2010)

Yarışmanın sonucu en çok Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından tepki görmüştür. Küratör ve eleştirmen Necmi Sönmez, “İş ve İstihlal” in 2004 kataloğu için yazdığı yazıda, “dereceyle giren diğer resimlerin hemen hepsinin kübist bir mantıkla önceden belirlenmiş eskizlerin büyütülmüş hali olduğunu” belirttikten sonra, şunu da ekliyor: “Berger yağlıboya kompozisyonunda ‘bitirilmemiş’, araştırmaya dayalı bir resim tadını devreye sokmayı başarmıştı. Füreya Koral kendisiyle 20 Eylül 1988’de yaptığım görüşmede, Berger’in resminin ıslak olarak Narmanlı Yurdu’ndaki atölyeden taşındığını, sanatçının hamallar resmi taşırken bile büyük fırçalarıyla resmin orasına burasına ilaveler yaptığını anlatmıştı. Burada, ancak 60’larda önem kazanacak olan deneyim olarak sanat fikrinin ilk şekillenmelerinden birini görüyoruz: “Gideceği yeri çok önceden bilen” değil, yapıta açık uçlu bir proje olarak başlayan, rastlantıyla ustalığın birbirini uyarmasına izin veren bir sanat pratiği.” (Koçak, 2009)

Bu gelişmelerin Akademi’nin yapısını ve sürdürdüğü üslubu darbelediği bilinmektedir. “Bu durum Sezer Tansuğ’un Akademi’nin konumunu “üslup hegemonyasını sürdürmek isteyen kurum darbeleniyor, ağır yara alıyordu” ifadeleriyle açıkladığı; Ali Akay’ın da “devlet himayesinden serbestleşmeye” geçişte önemli bir aşama olarak kaydettiği durumdur.” (Pehlivanoglu, 2010)

Böylelikle Akademi’de soyut sanat benimsenmeye başlanmıştır. Bu dönemde Akademi resim bölümünün kadrosunda değişiklikler yaşanmıştır. Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran gibi 1914 kuşağı sanatçıları emekliye ayrıldığı, Akademi Müdürlüğü’nü ise ikinci Paris seyahatinden soyut izlenimleriyle dönen Zeki Faik İzer’ in üstlendiği bilinmektedir. 1950 – 60 dönemleri arası Türk resim sanatı hem kültürel, yerel kaynaklardan esinlenmiş, hem de Amerika ve Avrupa’da gelişen soyut, soyut dışavurumcu, non - figüratif sanat akımlarından beslenmiştir.

4.2 Soyut Resim Problematığı ve Çözümü

Türk resminde yeni bir soluk olarak soyut kavramı, her sanatçının resimlerine farklı şekillerde yansımıştır. Dolayısıyla sanatçılar üzerinde farklı ruhsal etkiler oluşturmuş ve her sanatçı kendi resminin sorunlarını yer yer soyut ve boyasal yer yer ise çizginin hakim olduğu alanlarla çözümlene yoluna gitmişlerdir. Sanatçılar bir yandan çağdaş ve yaratıcı bir dinamiğe paralel olacak çalışmalar yaparken, bir yandan da ülke değerleri, kültür ve ihtiyaçlarına cevap verecek bir düzeye ulaşmaya çalışmışlardır.

Kaya Özsezgin, çağdaş Türk sanatının oluşumuna giden yolu açıklar; “Sanatçıların herhangi bir çağdaş akıma ya da eğilime bağlanma çabalarında, giderek bağnaz kalıpların kırıldığı görülebilmektedir. Sanatçılarımızın, Batı’daki çağdaş ve güncel sanat gelişmeleri karşısında dikkatli bir gözlemci tavrını korumakla beraber, bu gelişmelere, kendi kültür gelenekleri, yaşam deneyleri ve çevre olanakları açısından yaklaşmayı tercih ettikleri söylenebilir. Böyle bir bakış, Batı sanatının uzun ve köklü dönüşümler sonucunda ulaştığı noktaya, yüz veya yüz elli yıllık sınırlı bir deneyle gelmiş olan Türk ressamına, çağdaş konumu yeni gözlerle irdeleme fırsatı vermiştir. Kişisellik ve özgünlük, gene bu kuşak sanatçılarının gözettiği başlıca niteliktir.” (Özsezgin, 1983)

Sezer Tansuğ ise; “Türkiye’de asıl anlamıyla soyut, non – figüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde: (a) pentürün bu yola zorlanarak taşıst ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış; (b) akrilik ve benzeri madeni boyaların kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici pırıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiş; (c) kompresör kullanılarak ve air–brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimlere yer verilmiş; (d) Conceptuel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalarla Pop – Art, Op – Art gibi Amerikan menşeli akımların çözümlene sürecine katılmış; (e) serbest, atak renk dolanımlarıyla yeni bir pentür dinamizmine ulaşmak istenen ve orijini bakımından Amerika’daki II. Savaş sonrası action – painting uygulaması değil, ama bir çeşit anti – art esprisine bağlı bulunan Neo Expresyonist yönde çalışmalar ortaya çıkmıştır” der. (Tansuğ, 2008)

1950 – 60’lı yıllarda Paris’in sanat merkezi olması ve dünyanın farklı yerlerinden pek çok sanatçıya, Paris’de yaşama ve Avrupa sanatını daha yakından teneffüs etme imkanı sağlamıştır. Bu sanatçılardan örnek teşkil edenlerin başında Adnan Çoker, Paris’te Andre

Lhote ve Henri Goetz Atölyelerinde çalışmıştır. Böylece Avrupa'dan aldığı izlenimlerle pekişen ve gelişen Türk sanatı yapısal olarak zamanla belirli bir karakteristiğe bürünmüştür. Pehlivanoğlu Türk resim sanatındaki teknik ve biçimi şöyle açıklar: “Türk resim sanatında soyut eğilimler, teknik ve biçim açısından iki farklı çizgide gelişmiştir. Bunlardan ilki, her türlü fırça oyununu ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik – soyut; ikincisi, hareketli fırça vuruşlarının görüldüğü, dışavurumcu, renk dinamizmini ve mekanda devingenliği arayan lirik – soyuttur.” (Pehlivanoğlu, 2010)

Türkiye’de soyut kavramı ve gelişiminin başlıca temsilcileri arasında Adnan Çoker, Özdemir Altan ve Devrim Erbil örnek verilebilir. “1960’ların ilk yarısında Akademi kadrolarına Adnan Çoker (1927 -), Özdemir Altan (1931 -) ve Devrim Erbil (1937 -) gibi bir sonraki kuşağın eğitiminde önemli rolleri olan sanatçılar atanmıştır. 1961 – 62’de Akademi’de izleyici önünde müzik eşliğinde resim gösterileri düzenleyen Çoker, 1970 öncesinde kaligrafik ve geometrik biçimlerin ağır bastığı soyut resimler gerçekleştirmiş; 1969 – 84 arası resimlerinde ise, net, geometrik ve hacimsel bir soyuta dönmüş; Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarisini inceleyerek bu öğeleri resimlerinde kullanmıştır. 1962 yılında Akademi kadrosuna atanan Özdemir Altan, sanatta “ulusallık” a karşı çıkmış; 1960’ların ortalarında simetrisinin hakim olduğu yarı soyut resimler gerçekleştirmiştir. Altan gibi 1962 yılında Akademi kadrosuna giren Devrim Erbil de, 1960’lı yıllarda doğadan yola çıkarak çizgisel ağırlıklı çalışmalar yapmıştır. 1960’ların ortasında doğa yorumlarına kent görüntülerini ve insanı katan Erbil, bu çalışmalarıyla müzikal bir ritim yaratmış; 1960’ların sonunda Türk minyatürünün anlatım biçiminden yararlanarak kent görünümüleri, özellikle de İstanbul ve İstanbul Boğaz’ı görünümüleri gerçekleştirmiştir.” (Pehlivanoğlu, 2010)

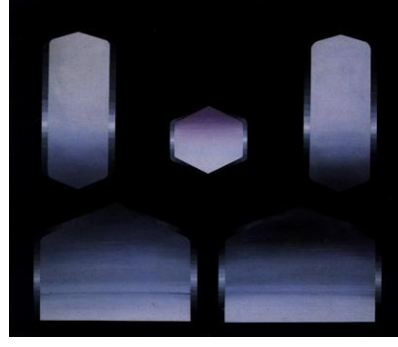
5. 1950' Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SOYUT MEKAN ÜZERİNE DÜŞÜNEN SANATÇILAR

1950' li yıllar soyut kavramının Türk resim sanatında yer edinmeye başladığı bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde sanatçılar eserlerinde farklı tür ve teknikleri deneyerek, özgün bir dil yakalamaya çalışmışlar ve eserleri ile günümüzde kalıcılığı sağlamışlardır. Araştırmanın bu bölümünde resimlerinde oluşturdukları özgün tavırları ile günümüz Türk resim sanatında yer edinmiş, Adnan Çoker, Zahit Büyükişliyen, Güngör Taner, Özdemir Altan ve Adem Genç üzerine araştırmalar yapılmış, eserlerinin taşıdığı fikir ve görüşler paralelinde resimlerinin oluşum süreçleri ve teknikleri incelenmiştir.

5.1 Adnan Çoker

Adnan Çoker, siyah tek renkten oluşan yüzeylerinin üzerine konumlandırılmış Selçuklu, Osmanlı Mimarisi'nden yola çıkılan formları ve renk kullanımında yakaladığı ışık oyunları, Türkiye'de soyut resmin başlatıcılarından ve var olan yaratıcı ışığını halen içinde koruyan sanatçılardan biridir. Çoker'in resimleri, derin bir boşluk hissini var olduğu, yapısal ve biçimsel öğelerin ışık oyunları ile harmanlanarak ön planda tutulduğu, simetri duygusunu izleyiciye güçlü bir biçimde hissettiren, kurgulanmış mekanlar bütünüdür.

Sanat tarihinde yüzyıllar boyunca süregelen iki boyutlu tuval üzerinde üç boyutlu görüntüyü yakalama arzusu, düzlem ve derinlik meselesi üzerine sorgulamalarla koşullanmıştır. Bu sorgu sanat tarihinde farklı örneklerle açıklanabilir. "Fontana tuvaleri yırtmaya, Klein derinlik sarhoşluğu verecek mavi yüzeylere dönüştürmeye, Reinhardt Malevich'i selamlayarak, resmin sonu iddiasıyla siyaha boyamaya başladı. Hepsinin meselesi, aslında 'espas', yani resmin kendi mekanıydı." (Antmen, 2007)



Şekil 5.1.1 Adnan Çoker “Bes Eleman” Tuval üzerine yağlı boya, 1972



Şekil 5.1.2 Adnan Çoker “Mor Kare” Tuval üzerine yağlı boya, 1995

“Çoker’in 70’lerden itibaren yöneldiği tarz, eleştirmen Clement Greenberg’in “ressamca soyutlama sonrası” (post - painterly abstraction) olarak adlandırdığı üslupla paralellik gösterir. Greenberg burada sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin’in Barok sanatı yüksek Rönesans’tan ayırmak için kullandığı “ressamca” (malerisch) terimine başvurur: Kenar çizgilerini kırık, saçaklı ve belirsiz kılan dağınık bir fırça tekniğine dayanıyordu “ressamca” üslup; renk de saflıktan uzaktır ve büyük ton farklılaşmaları göstermektedir. Bunun karşısında Wölfflin’in “çizgisel” olarak adlandırdığı, daha çok saf renklere ve belirgin çevre çizgilerine yönelen bir sanat vardır. Bu tarzın 50’lerdeki en tipik temsilcileri, Amerikan soyut dışavurumculuğuyla (Pollock, De Kooning) onun Avrupa’daki daha önemsiz muadili sayılabilecek “Paris okulu” nun (De Stael vb) lekeçiliğidir (tachisme). Ama aynı yıllarda, ABD’de soyut dışavurumculuğun yanı başında Barnett Newman, Ad Reinhardt, Kenneth Noland ve Frank Stella gibi sanatçıların yapıtlarında, sanki insan eliyle boyanmamış gibi duran geniş ve düz renk alanlarına dayalı yeni bir tarz belirir. Çoker’in 70 sonrası yapıtları da hiçbir dağınıklık izlenimine yer bırakmayan kesin icraları ve çok hafif renk modülasyonlarıyla bu “ressamca soyutlama sonrası” nın Türk sanatındaki en güçlü örneklerindedir”. (Koçak, 2009)

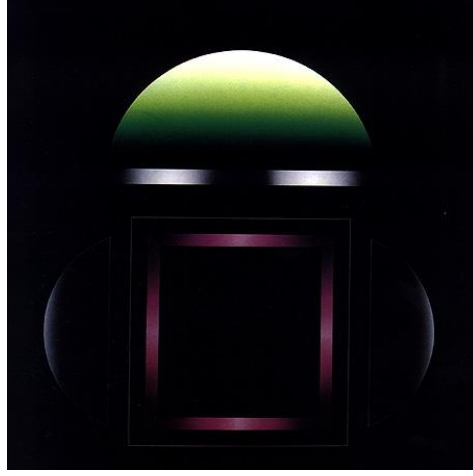
Antmen ise, Çoker'in resimleri üzerine; "Mimari öğelerin müzikal öğeler gibi algılanabildiği ve soyut bir düzlemde iç içe geçtiği bu kurgu içinde Çoker'in büyük amacı, 'görünmeyeni göstermek' çabası, ön planda. Görünmeyen burada, elle tutulamaz, gözle görülemez boşluk; tuval yüzeyinin derinliği. Ve bu siyah resimlerin anlatmadan 'anlattığı' gibi, belki de daha derin bir algının kapıları ?..." der. (Antmen, 2007)

Çoker'in eserlerine bakıldığında sanat tarihindeki arayışların aynının tuvallerine yansıdığı gözlemlenmektedir. Bir yandan resmin kendi mekanını araştırırken bir yandan da kendi kültürel ortamından beslenmeye devam etmiştir. İpşiroğlu Çoker'in eserlerindeki formları, kültürel bağlamda şöyle anlamlandırır; "Neden siyah? Siyahın üzerinde biçimler çok ufak ton farklarıyla bile belirginleşiyor, birbirinden ayrılıyor, derinlik daha da etkileyici oluyor. Bunların çoğu mimari biçimleri çağrıştırıyor, çoğunlukla cami ve kubbe. Ama bildik bir yapıyla birebir bağlantı kurulamıyor. Kaldı ki her biçimin de bir mimari yapıya gönderme yaptığı söylenemez. Biçimlere tek tek baktığımızda bunların kiminin yalın, kiminin birkaç öğenin birleşmesiyle bir bütün oluşturduğunu görüyoruz. Boşlukta durmaları, başka deyişle yerçekimsiz olmaları ve ışıltılı renklerle görselleşmelerinin dışında bunların iki ortak yanı daha var: simetri ve anıtsallık. Her bir biçim, (eğer yalınsa sadece ışıkla, birkaç öğeden oluşmuşsa bunların ilişkilendirilişiyle) sıkı bir simetri kurallarına bağlı. Ve yine her biçim, yalın olsun olmasın, büyük resim yüzeyinin üstünde çok küçük bir yer kaplamasına karşın anıtsal bir etki bırakıyor alımlayanın üstünde." (İpşiroğlu, 2010)

Çoker'in resimlerinde egemen olan simetri ve anıtsallığın, temellerini Türk mimari geleneğinden aldığı kolayca hissedilmektedir. Çoker'in şu sözleriyle de desteklenmiş oluyor: "... eğer Selçuklu ya da Osmanlı mimari öğelerinden yararlanıyorsam ya da onlardaki formel özellikler beni etkiliyorsa tutup da cami ya da medrese kapısı betimlemeyi düşünmüyorum. Yaptığım mimari öğelerin üç boyutlu mekânsal ilişkilerini, formel yapılarını inceleyerek resmim için gerekeni ele alıp yeniden kurmaya, bir başka biçim içinde oluşturmaya yöneliyorum." (İpşiroğlu, 2010)

"Çoker'in resimlerinde egemen olan iki ilkenin, anıtsallık ve simetrinin, Türk mimari geleneğinin uzantısı olduğu kolayca görülebilir. Ama resimlerin üzerinde düşündükçe daha başka bağlar da ortaya çıkıyor. Bu biçimlere bakarken ilk göze çarpanın gözün yönlendirmesi olduğu söylenebilir. Siyah boşluk içindeki ışıltılı biçimler gözü boşluğun

derinliğine çekiyor ve göz bir yüzünü gördüğü biçimi tüm boyutlarıyla algılayabiliyor.” (İpşiroğlu, 2010)



Şekil 5.1.3 Adnan Çoker “Mor Kare” Tuval üzerine yağlı boya, 1995

Çoker 1982’deki bir söyleşisinde, “Tablo yüzeyi benim için sınırsız bir boşluk izlenimi amacıyla kullanılmaktadır” der: “Resim yüzeyi benim için espasın sorun olarak ele alınıp çözümlendiği bir araçtır. Sanatçı, kasıtlı olarak üstlendiği bu sorunun çözümünde 50’ler ve 60’lardaki “ressamca soyutlamanın” (soyut dışavurumculuğun “jestüel” fırça tekniği) yetersiz kaldığını ve onu bir dağılmaya, istenmeyen bir belirsizliğe götürdüğünü sezmekte gecikmeyecektir (İpek Duben, Çoker üzerine çok önemli bir yazısında, sanatçının 60’ların sonuna doğru “yenilenmeyle sonuçlanan bir kriz ve arayış dönemine girdiğini belirtir). 1988’de verdiği bir söyleşide Çoker’de şöyle diyecektir: “Soyut ekspresyonist çalışmalarımın sonra bu ekspresyonizmi fazla dağınık ve bir kaos halinde gördüğümünden bunu sınırlama isteği doğdu. Bu sınırlama ekspresyonist ifadeyi yavaş yavaş kaldırdı ve dışardan içeriye doğru bir konstrüksiyon belirmeye başladı. Mimarinin bendeki etkileme süreci budur”. (Koçak, 2009)

4.2 Zahit Büyükişliyen

“Soyut Peyzaj” olarak nitelendirdiği eserleriyle, kendine özgü, açık – koyu değerlerin kuvvetle önemsendiği, yoğun boya hamurunun, püskürtme ve akıtma tekniklerinin kullanıldığı yer yer kaligrafik öğelere rastlanan, fotoğraf ve kolaj tekniğinin kullanıldığı eserleriyle tanınan Büyükişliyen günümüz Türk resminin en üretken ve özgün sanatçılarından biridir.



Şekil 5.2.1 Zahit Büyükişliyen “Yamaç Soyutlaması” Kağıt üzerine pastel boya, 1970

Büyükişliyen’in sanatını oluşturan temel kavramları İsmail Ateş şöyle anlatır; “Kendi kuşağı ve kategorisinde – deneysel soyutlama, soyut (İ.A) – özel bir konuma sahip olan sanatçının öne çıkan sanatsal kaygıları; çevre kirliliği, doğal yaşamın yok oluş süreçleri ve buna ilişkin içsel tepkiler, doğa ve teknoloji karşıtlığı sonucunda oluşan gerilim, çarpık kentleşmenin ve sanayileşmenin neden olduğu sıkıntılar gibi günümüz bireyini kaçınılmaz bir biçimde kuşatan etmenlerdir. Sanatçının, günlük yaşantısına dair oluşturduğu “görsel notları” ve kendi “iç evreni” nin dışavurumu da sanatında önemli yer tutar.” (Ateş, 2009)

Zahit Büyükişliyen, 1966 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Enstitüsü’nü bitirdikten sonra, 1967 yılında resim öğretmeni olarak Konya – Ereğli İvriz Öğretmen Okulun’ da resim öğretmenliğine atanmış ve o yıllar Büyükişliyen’in hayatı için bir dönüm noktası niteliğinde olmuştur. Sanat yaşamı boyunca sıkça ele aldığı “peyzaj soyutlamaları” nı bu dönemde sulu boya ve baskı tekniğinde uygulamıştır.



Şekil 5.2.2 Zahit Büyükişliyen “Ankara” Tuval üzerine yağlı boya, 1989

Sanatçının İvriz’de yaşadığı dönem sırasında aldığı notlardan, sanatsal anlamda ne kadar derinden etkilendiği anlaşılır; “Kışın kurşuni günler olurdu İvriz’de...

Boş ve ölü saatler. Bu monoton günlerde umutsuzluğa düşerdim. Sanatımın ürün vermesi için düşüncemi nadasa bırakılmış olduğu duygusuna kapılırdım. Özlemlerle doluydum. Sanat kitaplarına bir tür inançsızlık, kıskançlık ve eleştiri duygusuyla bakardım. Başka sanatçıların yaptıklarının benzerini değil bambaşka şeyler yapmam gerektiğini düşünür, gözlerimi yumup dünya dışı renkler canlandırırdım gözümün önünde. Bu sırada pencereimin dışında gün mavilenir sonra kararır. Düşlerimi gerçekleştirecek bir reçete yoktu elimde, çalışmaktan başka. Çok çalışıyor çalışıyordum. İvriz’de ki ilk renkli çalışmaları izlenimci bir etkiyle boyadığımı anımsıyorum. 1969 tarihli “İvriz’de Elma Bahçesi” boya hamurunun yoğunluk kazandığı spatulanın izlerinin ilk parçalanma işaretlerini verdiği yarı soyut bir çalışmaydı. Bozkır renkleri içinde inatla direnen bir kış bahçesi soyutu.” (Büyükişliyen, 2009)



Şekil 5.2.3 Zahit Büyükişliyen “Bana Göre Hayır” Tuval üzerine yağlı boya, 1993



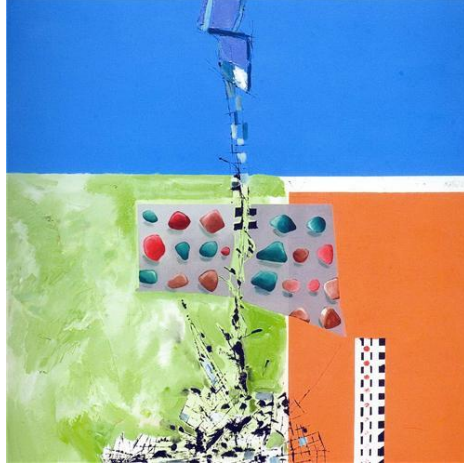
Şekil 5.2.4 Zahit Büyükişliyen “Yağmurdan Önce” Tuval üzerine karışık teknik, 1998

Büyükişliyen’in 1969 – 1970 ve 1971 yıllarında Ankara Devlet Resim ve Heykel Galerisi’nde açtığı üç kişisel sergi, çoğunluk olarak İvriz’de yapmış olduğu gözlem ve araştırmalarından oluşturduğu eserlerinden oluşmuştur. Büyükişliyen bu dönemi ve oluşturduğu eserlerini şu cümlelerle anlatır; “İvriz’in doğası çok değişikti. Toroslar’ın eteğindeki bu ucu bucağı görünmez bozkır, kışın karla örtülmediği zaman dümdüz bir grilik ve toprak sarısından ibaretti. Yer değiştiren gölgelerle yüklü bu düzlük optik bir yansımanın gizemini taşıyordu. Bir aynanın parlak yüzeyine yansıyan derinlik vadideki yeşilliğin yarattığı karşıtlıkla; dikensi karakterdeki çalı bitkileri ve sert görümlü ağaçların doğasıyla soyutlaşıyordu... Gökyüzü alabildiğine büyük ve başıboş görünüyor, altında geniş, yatay bir boşluk halinde uzanan sabırlı bozkırla aykırı biçimde bütünleşerek dramatik temel elemanlar halinde resimlerimde yer alıyordu. Çocukluğu ve gençliği deniz kenarında kumsalda, teknelerle yeşillik ve mavilikler içinde geçmiş biri için bozkır çok çarpıcı ve ilginçti. Genişlik, yalnızlık ve sonsuzluk duygusu veriyordu bana. Çok az şey vardı burada. Ötesi olmayan bir varoluş. Biçimselliğin sınırlarını zorlayan bir yalınlık ve duruluk. Sonsuz bir devinimi derinliklerinde saklayan bir değişmezlik duygusu ve bir ressam için her şey.” (Büyükişliyen, 2009)

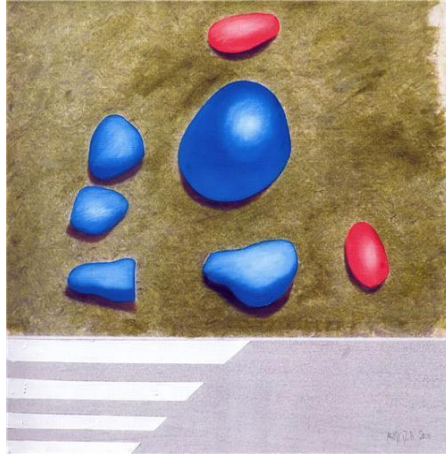
1971 yılında kazanmış olduğu devlet bursu, Büyükişliyen’e, Almanya’ya gitme şansı tanımış ve sanat yaşamında yeni bir döneme geçişini sağlamıştır. Önceleri üzerinde çalıştığı lirik soyutlamalar, soyut dışavurumcu bir üsluba dönüşmüştür. Büyükişliyen, Almanya’da aldığı sanat eğitimi ve geçirdiği yılları şöyle anlatır; “Almanya’daki çevre gördüğüm müzeler, sergiler ve özellikle de Kassel Documenta...

Kassel Akademisi'nde yaptığım gravür ve litografiler Almanya'da boyutlanan dışa vurumu sanat ve dışa vurumcu ustalar soyut resmimi anlatımcı soyut olarak geliştirdi. Ama Almaya'daki son yılımda yani 1976 yılında yaptığım diploma çalışmasında konu belirlemesi olarak "Türkiye'de Köyden Kente ve Çarpık Kentleşme ve Gecekonduların Plastik Analizi" teorik çalışmasının yanında yaptığım resimlerde kavramsal bir anlatım dili kullanmam kavramsal-soyut bir eğilime varmamı sağladı. Soyut mekanlarda kullandığım silüetler ve mimari çizimler hem kontrast yaratıyor hem de izleyiciye düşünsel boyutlarda bir motivasyon sağlıyordu. Geometrik ya da mimari işaretlerle zenginleşen anlatım dili, anlamsal yer değiştirme, kesme aktarma, yineleme, simge kullanma ve yer yer kolaj kullanmayla bitmemişlik etkisi yaratan çalışmalardı bunlar. Perspektif gibi görünen görsel yanılgılar mekanik etkilerle birlikte çelişkili bir etki bırakıyordu resim üzerinde. Bu kavramsal etkiler hep devam etti benim soyutlarımda. Türkiye'ye dönmüştüm. Gazi Eğitim'de hocalığım başlamıştı. Resimlerimde semiotik işaretler ve skalalar kavramsal etkileri arttırmıştı." (Büyükişliyen, 2009)

Büyükişliyen'in, 1982 yılında Vakko Sanat Galerisi'nde açtığı sergide kaligrafik öğeler içeren eserleri dikkatleri çekmiştir. "Sanatçının bu dönem yapıtlarına ilişkin, Adnan Turani, Boyut Sanat Dergisi'ne; "Zahit'in resimleri bizim resim yaşamımızda değişik bir hava yaratmaktadır. Özellikle son zamanlardaki resimlerine doğasal görüntüleri yabancılaştırarak soyutlaştırması onun öne öne çıkan yeni bir özelliği olarak saptanabilir. Gök ve Prusya mavisi karışımını yer yer tuşsal bir dirilikte ve atmosferik bir izlenim halinde tuvale koyması onun hem hacimsel hem strüktürel öğeleri nasıl benimsediğini ortaya koymaktadır. Ayrıca sulandırılmış ince bir boya ile saptadığı yazısal notların taze etkisi kanımca onu yeni bir resme yönlendirmektedir. Burada onun bir renk aydınlanmasına gideceğini, hatta bunun belirmeye başladığını saptamak zor değildir" saptamasında bulunur." (Ateş, 2009)



Şekil 5.2.5 Zahit Büyükişliyen “Güz Dönencesi” Tuval üzerine karışık teknik, 2004



Şekil 5.2.6 Zahit Büyükişliyen “Yaya Geçit Üstü Taşlar” Tuval üzerine yağlı boya, 2006

1988 ve 1989 yılları, Büyükişliyen için fotoğraf, kolaj ve serigrafinin teknik olanaklarından yararlandığı dönem olmuştur. Bu karışık teknik çalışmalarında, kare ve dikdörtgen formunun ele alınması ve tekrarlardan elde edilen devinim, resimlerinde çarpıcı bir etki oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemde yaptığı çalışmalar için Büyükişliyen; “Neredeyse saplantısal biçimde kullandığım parlak, kroması yüksek kırmızılar bir bakıma yaşanmışla, yaşanabilecek olanlar arasında bağlantıyı sağlama görevi üstleniyordu. Kırmızının egemenliğinde gökyüzünün gün ışığına dönmüş beyazlığı... Taze çimen yeşili, kırmızı ve siyahla vurgulanmış gölgelerin belirginliği... Yatay ve dikey çizgiler ve birbirini kesen kare alanlar... Bu karşıtlıklar garip bir biçimde ürkütücüydü ve sanki can çekişme görüntüleri yaratıyordu” der. (Büyükişliyen, 2009)

Bu süreç içerisinde, Çernobil Nükleer Santralinde gerçekleşen patlamanın radyasyon bulutlarının sanatçıyı derinden etkilediği ve eserlerine uzun bir süre “soyut plastik

görüntü” olarak yansıdığı bilinmektedir. Bu izler sanatçının güncesine yansır; “Çernobil ve radyasyon bulutları o sıralar beni çok etkilemişti. Hiroşimaya değin uzanan göndermeler resimlerimin kavramı olarak uzun zaman sürdü. Tüketilmiş ve barbarlık baş etmede yenik düşmüş bir doğa, ozon tabakasının delinmesi, insan elinin acımasızca doğayı katletmesi uzun zaman benliğimde kalan ve resmimin çıkış noktası olarak beni kavramsal soyutun derinlerine çekti.

Bu resimlerimde doğa donup kalmış sabit bir mekan değildir. Planların çoğaltılmasıyla yüzeyden kurtulur, izleyiciye ulaşır.

Kentsel bölünmeler ya da çatılar üzerine simgesel bir karanlığın ya da nükleer bir patlamanın kirlettiği kocaman bir gökyüzü imajına dönüşür. Teknolojik artıkların içine şaşkın böcekler gibi devinen kimliksiz silüetler ya da uygarlığı simgeleyen “yazı” nın darmadağın olmuş harfleri serpilmiştir. Her şey öylesine değer yitirmiştir ki geri gelmeyecek korkusu egemen olmuştur kanımca.” (Büyükişliyen, 2009)

2000’li yılların başından itibaren Büyükişliyen’in sanatı, teknolojinin gelişimlerinden faydalanmaya başlamış, transfer tekniği ve dijital baskı tekniklerinin kullanımı eserlerinde yer yer rastlanan sürprizler haline gelmiştir. Teknolojinin olanaklarından faydalanan Büyükişliyen’in sanatı, kavramsal boyutlarda da gelişmiştir. Resimlerinde zaman zaman kullandığı fotoğraf kareleri, soyutla bir kontrastlık yaratırken, izleyicinin düşünsel anlamda motive olmasına sebep olmuştur. Eserlerinde kavramsallık gündemde olsa da, boyanın ve boya hamurunun katkılarından vazgeçmemektedir.

Büyükişliyen’in son yıllardaki çalışmaları arasında resmine yeni formları dahil ettiği görülmektedir. Taş formunun yere vuran gölgesi ve derinlik oluşturan “üç boyutlu” “heykelsi” formu üzerine çalışmalar yapmıştır.

Kaya Özsezgin’e göre sanatçı; “ Bir anlam soyutlaması olarak algılanması gereken bu ifade biçimi, manzaranın şematik değerlerini dışladığı ve izleyiciyi örneğin insansız bir gezegenle karşı karşıya bıraktığı gibi, onun belleğine işlemiş olan manzara kavramına, çağdaş estetik düzeyinde yeniden yaklaşmak gerektiğine yönelik yeni bir ufuk açmış olur.” (Özsezgin, 2006)

Büyükışliyen hiç bitmeyecek olan sanat serüvenini şöyle açıklar; “Kavram ve soyut... Hiç bitmeyecek hep birbirine ters gibi duran ama birlikte düşünmekten vazgeçmeyeceğim dinamik oluşum...”

Hiçbir tuvalimde gözümü ayırmadığım ufuk çizgisi, yumuşak tepelerin ağırlığı ile yer kabuğu altındaki acıları ve yaşam savaşının gökyüzünün ışığından gizlerken tuvalin ortasına darbeler indirmeyi, deşmeyi, kazmayı boya hamurunu hissetmeyi...

Resmimdeki biçimsel ve içeriksel ikilem bu ufuk çizgisinde nefes alış ve nefes veriş gibi yaşamın iki olgusunu birleştirmek istedim. Üstü sonsuzluk ve berraklık, altta ise varlığın ve yokluğun grift dokusu.” (Büyükışliyen, 2009)

5.3 Gungör Taner

Türkiye’de soyut resmin gelişim serüvenine katılan sanatçılardan biri de Gungör Taner’dir. Birçok sanatçı gibi Gungör Taner de, resimsel üslubunu elde etmek yolunda, ilk çalışmalarını klasik atölye disiplinine uyumlu olarak geliştirmiştir.

Özsezgin, atölye ve eğitim sistemi hakkında: “Güzel Sanatlar Akademisi’nde Nurullah Berk atölyesinde biçimlenen bu çalışmalar, canlı modele bağlı konseptin gerektirdiği doğal ilkeler düzeyindeydi. Örneğin atölye sistemi sırasında Nurullah Berk’in gözetiminde çizdiği çıplak modelden torso – desen (Akademi, sayı 3 – 4, Haziran 1965), beden anatomisini soyutlayıcı düzeyde kavramaya yönelik bir görüş bazındadır. Sol kolunu arkasına almış, sol bacağını öne atmış çıplak kadın modelden çizilen bu desen, bedenin kitle etkisini vurgulayıcı biçimde ana çizgilerle modle edilmiş olan bu desen, bir bakıma Taner’in daha sonra yöneleceği kavramsalcı düşüncenin ilk işaretlerini yansıtır. Bedene ilişkin temel formları ayıklayıcı bir kavrayış, desene hakim olan düşüncenin özüdür” der. (Özsezgin, 2008)



Şekil 5.3.1 Güngör Taner “Nü” Tuval üzerine yağlı boya, 1968

Taner’in öğrencilik yıllarında boyayla olan ilk buluşmasının bir desen çalışması sırasında gerçekleştiği bilinmektedir. Kaya Özsezgin Taner’in boyayla buluşmasını ve sonrasında geliştirdiği yöntemi şöyle açıklar; “Taner, Nurullah Berk atölyesinden mezun olduğu sırada (1968) yaptığı bir başka nü resimde, işin içine boyanın karışması nedeniyle, bu kez sorunu renk bağlamında çözmek zorundadır. O nedenle desende “kasıtlı” bir ihmal söz konusu olduğu halde, renk uygulamasında bu “ihmal” i haklı gösterecek serbest bir tarzı benimsemiştir. Nitekim bu nü resmini iki yıl gibi kısa bir aralıkla izleyen resimlerde, metamorfoz biçimler devreye girecek, doğadan ya da başka ressamlardan aldığı izlenimleri soyutçu bir mantık doğrultusunda saptamaya ilişkin ilk denemeler kendini gösterecektir.

Daha ilk denemelerden başlayarak Güngör Taner’in sanatında belirleyici unsur, soyutçu teknik kapsamında kendine, sürdürülebilir bir “biçimleme” yöntemi bulmaktır. Tıpkı bir yaşam tarzı (modus vivendi) gibi, bir resmetme tarzı yakalamak ve benimseyeceği yöntem doğrultusunda bu tarzı sahiplenmek, aslında sanatçı için bir varoluş sorunudur. 17. yüzyılda Spinoza, modus kavramını görünüşler dünyasının elemanları olarak görmüş ve bunları “sonlu” ve “sonsuz” olmak üzere iki grupta toplamıştı. Sonlu modus’ lar, ortaya çıkmak için başka bir modus’ un varlığını gerekli kılıyordu. Örneğin uzam (espas) görünümü içinde sonlu modus’ lar yer alır. Reel olandan yola çıkılarak kavrandığında bütün bu modus’ lar, gerçekliğin birer yüzüdür. Gerçek varlıklarla iletişim boyutunda nesnelere ya da görüngüler, her an soyut bir tasarım çemberi içine alınmaya yatkın bir vizyonu işaret ederler. Bu vizyon ele geçirildiğinde, sanatçının ifade modus’ u da biçimlenme aşamasına gelmiş olur.” (Özsezgin, 2008)



Şekil 5.3.2 Güngör Taner, Tuval üzerine akrilik boya, 1971

“İşte Güngör Taner, 1970’li yılların başına tarihlenen resimlerinde, bir doğa nesnesinden yola çıkıldığı izlenimi yaratan kompozisyonlarını giderek netleşen soyut modus formuna dönüşecek bir yolda algılanmıştır. Bu yol, ilk dönemlerde saçaklı – erimiş bir ana formun yarı şiirsel görünümü halinde karşımıza çıkar. 1980’li yıllarda ise, bu görünüm yavaş yavaş geride bırakılır, gerilimsel etki yaratan atak formlar alır sırayı. Müziğin yer yer sertleşen, yer yer daha dingin armonilerle yer değiştiren inişli çıkışlı yapısı, bu geçiş sürecinde etkilidir.” (Özsezgin, 2008)

Resim ve müziği bir bütün, bir dinamik içinde ele alan Taner, eserlerini ritim ve müzikalite üzerine temellendirdiği bir plastik anlayış çerçevesinde geliştirmiştir. Kendisiyle yapılan bir görüşmede (Boyut, 2/10, 1983) “yapıtın okunaklı” olmasını bu koşula bağlıyor ve şöyle diyordu: “Bu ritim, yapıtı oluşturan plastik öğelerin her biri için geçerlidir. Ancak bütünü sağlayabilmek için bunların bir ana fikir egemenliğinde düzenlenmeleri gerekir. Örneğin resmin içine hızla giren hareket ya da belli bir merkeze yönelik kuvvet çizgileri ana temayı verebilirler. Sonra bu tema üzerinde zenginleşmeler ve çeşitlemeler başlayabilir. Genelde bir kontrast ile yapılmak istenmiş olan şok, ikinci ve üçüncü derecedeki giderek yumuşayan elemanlar ile desteklenir. Benim resmimde armoniye giden çeşitli kontrastların belli bir hareket ve ritim içerisinde kullanılmaları söz konusudur... Doluluk ve boşluk, varlık ve yokluk, hareketlilik ve hareketsizlik, aydınlık ve karanlık, sıcak ve soğuk gibi terslikler, kendi aralarında çatışırken aynı zamanda birbirlerinin anlamını da kuvvetlendirirler.” (Özsezgin, 2008)

Taner’in eserleri gözlemlendiğinde, öncelikli olarak denge sorunu üzerine çalıştığı bilinmektedir. Eserlerinde belirli bir dominant öğenin etrafında yer alan parçalar

beraberinde çok sesliliği ve resmin odak noktasını işaret etmektedir. Bu da dolaylı olarak Taner'in eserlerindeki kompozisyona, birbiri üzerinde kayan, üst üste gelen, şeffaf ve hareketli parçalar olarak yansımaktadır.



Şekil 5.3.3 Gungör Taner “Nebula” Tuval üzerine akrilik boya, 2007

Kaya Özsezgin, Gungör Taner'in eserlerini Barok estetiğin çağdaş ve modernist bir versiyonu olarak da yorumlamaktadır. Özsezgin görüşünü şu sözleri ile desteklemektedir: “Böyle baktığımızda bir üslubun gerek ışık – gölge karşıtlığı, gerekse kompozisyonun tektonik (kapalı) yapıdan atektonik (açık) yapıya dönüştürülmesine olanak veren yeni yorum biçimleri nedeniyle modernizmin yolunu açtığı düşünülürse, Gungör Taner'in resmindeki barok kökenli oluşumu değerlendirmek de kolaylaşır.

Rengin barok anlamda etkileyici yoğunluğu, içerdiği disonansın yanı sıra satürasyon (doygunluk) değerlerine alabildiğine açık olmasıdır. Öyle ki, bu değerler, insandaki içsel oluşumları ve gerilimli duyguları böylece daha etkili düzeylere taşırlar; izleyicinin bu bağlamda resimle iletişim kurmasını kolaylaştırırlar.” (Özsezgin, 2008)



Şekil 5.3.4 Güngör Taner “Şeytan Tirili” Tuval üzerine akrilik boya, 2005

Taner’in resimlerinde özne durumunda olan malzemeyi renk oluşturmaktadır. Eserlerdeki en çarpıcı özelliğin rengin şiddeti ve vuruculuğu olduğu bilinir. Taner’in resimlerinde kullandığı renkleri salt haliyle tercih etmesi, kompozisyonlarında oluşan dinamik kurguya paralellik göstermektedir. Tuval yüzeyinde oluşturduğu kompozisyonlarda, öncelikli olarak bir denge içerisinde konumlandırılan yatay, dikey ve diagonal bir kompozisyon şeması dikkat çeker. Kompozisyon düzenlemelerinde merkezden çevreye yayılan, sıçrayan öğeler ve parçalar arası bağlantıları sağlayan fırça ve kalın boya darbeleri dikkat çekmektedir. Parçaların bütünle olan ilişkisi ve renklerin diğer renklerle yer yer zıtlık, yer yer ise destekleyici etkisi izleyiciyi soyutun derinliklerine çekmeyi başarmıştır.



Şekil 5.3.5 Güngör Taner, Tuval üzerine akrilik boya, 2008

Baraz, Güngör Taner’in sanat serüvenini şöyle özetler: “Yaşamında olduğu gibi resimlerinde de belli bir iç dengeselliği kurmuş olan sanatçının, sağlam bir resmi meydana getiren en önemli özellikten, kontrastlardan hareketle oluşturduğu yapıtlarında, coşkuların,

hızlı heyecan değişimlerini son ana kadar kontrol altında tutmuş olmasını, onun sanatının temeli olarak kabul etmemiz gerekiyor. Çünkü renk ve biçim olarak zıt görsel değerlerden hareket eden sanatçının yapıtlarını soğukkanlı bir yükselişle bitirmesinin kökeninde disiplinli bir çalışma süreci yatmaktadır. Bu noktadan bakıldığında, Taner'in resimlerinde güçlü plastik alt yapının nedeni de ortaya çıkıyor. Heyecan içinde kalarak dengeselliğini koruma arzusunu taşıyan her resim belli oranda grafik yeterliliği gerektirir. Sanatçının 1970'lerden beri ürettiği tuvallerin çoğunda yakalamış olduğu dengeli ekspresyon, şiddetini ve güçlü özelliklerini koruyarak günümüze kadar gelmişse bunun, çağdaş Türk resmi içinde eşi az bulunur bir istikrarlılık örneği olduğunu özellikle açıklamamız gerekir.” (Baraz, 1994)

5.4 Özdemir Altan

Rastlantılardan yararlanmayı sanat hayatı sürecinde program haline getiren sanatçılardan biri de Akademi'de Zeki Faik İzer'in öğrencisi olan Özdemir Altan'dır. Olgunluk dönemine kadar olan sürede pek çok tarz ve üslubu deneyimlemiştir. Deneyimlediği tarzlardan ilkinin “Romantik Dönem” oluşturur. “Romantik Dönem” evresinde Altan'ın oldukça fazla desen çalıştığı gözlenmektedir. Eroğlu, Altan'ın “Romantik Dönem” ini şöyle kaleme almıştır; “Artık öğrenim süresi tamamlanmış bir bireyin, yaşamla birebir kalıp arayışa geçmesi kaçınılmazdır ve bütünüyle bunlar yaşanır Romantik evrede. Romantizm' den daha çok, resimlerinde görünen melankolik bir tavrında varlığı hissedilebildiği söylenebilir. Hatta kimi kompozisyonlarıyla, Albrecht Dürer'in romantizm ile donanmış gençlik yıllarını, hatta bir anarşist tavrını alımla kimi resimleriyle ise William Blake' i hatırlatır. Gerçekten sanatçımız öğrencilik evresini geride bırakmış, içine girdiği bu romantik evreyle birlikte arayışlarının ve dünyaya başkaldırının resimle yapılması gerektiği fikrine bir kat daha inanmıştır. Romantik yapı, belki de bu kadar evreleşmeye açık bir sanatçının, yaşamında sahip olduğu en kutsal öğe olmaya devam edecektir. Hatta büyük boyutlu resimler olan pano resimlerinin çıkış nedenlerinden biri de sanatçının duygusal ve romantik yapısıyla destek bulmaktadır.” (Eroğlu, 2007)

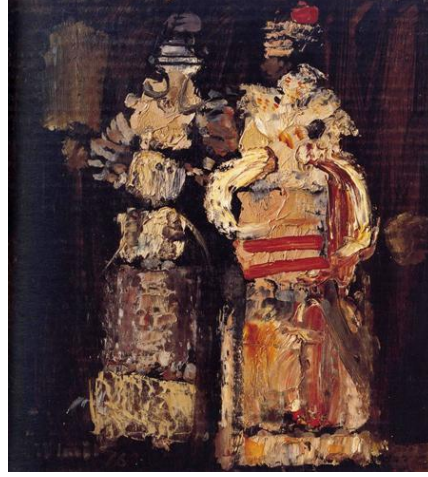


Şekil 5.4.1 Özdemir Altan “Medusa” Tuval üzerine yağlı boya, 1964



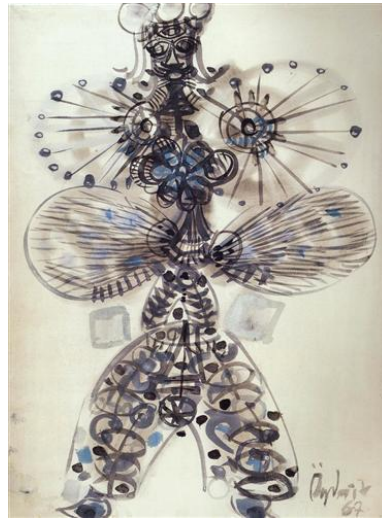
Şekil 5.4.2 Özdemir Altan “Kral ve Kraliçe” Tuval üzerine yağlı boya, 1965 – 1966

Sanatçının olgunluk dönemi işlerinin başlangıcını “Kral ve Kraliçeler” serisi oluşturmaktadır. Altan bu diziyi şöyle anlatır; “1966 yılında Paris’de bir moda dergisinin kapağında alınmış fikir ve Lautrec’in bir yapıtının adını taşıyan Geçen Güzel, bir dönemlik çalışmanın başlangıcıdır. Saint Denis Kilisesi’nin vitraylarını ziyaretim sonrası biçimleri belirginleşen bu seri, ortalama elli kadar küçük boyutta resimlerdir. Korkusuz Jean ve sevgilisi Eşi, Kısa Pepin, Halk Tarafından Çok Sevilen Bir Kral, Özel bir ilgi ve eğilim ilişkileri olmayan yine de isimlerinin çağrışımlarıyla beni şiddetle ilgilendiren ve gerilim aşıl原因, hiçbir çağda yaşamamış Krallar Kraliçeler ve sadece onlardan hatıratımda kalanlarla ürettiklerimden meydana gelmiş dış görünümüdür.” (Eroğlu, 2007)



Şekil 5.4.3 Özdemir Altan “Kral ve Kraliçe” Tuval üzerine yağlı boya, 1965

Altan zengin Anadolu antik kültürünün etkilerini taşıyan “Kral ve Kraliçeler” dizisinin ardından “Tepegöz ve Sinek Kralının Oğlu” dizisini çalışmaya başlamıştır. Koçak, Altan’ı bu diziye yönlendiren etkileri şöyle açıklar; “Altan’ı “Sinek Kral” resimlerine yönelten bir etken Avrupa romantizmin’ den aldığı bu şövalye motifi olmalıdır. Ama rastlantısal karşılaşma da bu noktada devreye girer: Altan, bu dizinin kaynakları arasında, Fransa’daki kilise vitraylarında bulunan “Aziz George’un Ejderhayı Öldürmesi” tasvirinin ve Lautrec’ in Geçen Güzel resminin yanı sıra, Paris’te bir moda dergisinin kapağında karşılaştığı bir fikrin de bulunduğunu belirtmiştir. Çalاک tuşlarla yapılmış bu genelde küçük boyutlu resimler Altan’ın kendi motiflerine karşı ironik bir tavır aldığını gösterir: Kral hem yakından bakılan bir böcek kanadı kadar göz alıcıdır, hem de sonuçta bir “sinektir”.” (Koçak, 2009)



Şekil 5.4.4 Özdemir Altan “Sinek Kralının Oğlu” Kağıt üzerine guaş boya, 1967

Altan ise bu seriyi güncesinde şöyle kaleme almıştır; “1967 yılında simetri belirginleşti. İnsan oranlarına yakın, soyut, simgesel dil kullanan bir yaratık çıktı. Bunlar da bir öncekiler gibi ayakta duruyor ve bana poz veriyor gibiydiler. Sinek Kralının Oğlu o yılın ürünüdür. Ancak ilk baştakiler kısa bir süreç içinde ilk simetrik örnekler olarak Tepegöz adını taşırlar. Bu dönem geleneksel el sanatlarındaki saten üzerine işlemler, paşa kokartları, çeşme alınlıkları, kapı üstü başlıklarındaki ışık süzmeleri, çapraz kılıçlar ve benzeri formları çağrıştırır. Ancak uygulanma nedenlerinin bunlarla herhangi bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Sinek Kralının Oğlu Triptik 1967’de, ortasında ağaç yontma bir heykel bulunan iki resimden meydana gelen ilk üç boyutlu yapıttır.” (Altan, 2007)

Özdemir Altan’ın bir diğer önemli dönemi halı çalışmalarını kapsamaktadır. Eroğlu, Altan’ın halı çalışmalarını şöyle anlatır; “Ciddi bir grup ve emek bilincinin yerleştiği gözlenen halı resmin Türkiye’deki varlığının temel dinamiği Özdemir Altan’dır. Bu halı resimlere bakınca, sanatçının normal şartlarda tuval ve diğer yüzeylere yaptığı çalışmalardan bir farkının olmadığına tanık olmaktadır. Bütün üst düzeyde resim değerlerini kapsayan bu çalışmalarda, özellikle temel malzeme olan ipliğin ve bu ipliğin renkler bağlamında ortama, dahası sanatçının yapmak istediği, tasarladığı çalışmasına uygun bir şekilde gerçekleştirebilmesi çok önemli. Ayrıca sanırım, bir resim sanatçısı için abidevi özellik de taşımakta bu halı resimler. Tabiidir ki uzun bir zaman almaktadır halı resimlerin hazırlanması ve ortaya çıkarılması. Bu dev yapıtların gerçekleştirilmesi şaşırtıcı bir enerji ve çabanın ürünüdür. Sanatçının genel eskize sadık kalmasının ötesinde, kendince öznel çıkmalar da yaptığı rahatlıkla gözlenebilir. Geneli itibariyle malzemenin, yerinde ve doğal olana bağlı olarak seçilmesi, uyumlu bir emek ekibinin hazırlanması, ayrıca yorumun dokuyanlara inisiyatif tanınması önemli önemli özellikleridir. Sanatçı “bu halıları ne ben, ne de dünyada bir başka deli bir daha gerçekleştiremeyecek” demektedir.” (Eroğlu, 2007)

“Bu aşamada, Özdemir Altan duvar halılarıyla da özdeşleştirecektir duyarlığını. Önce hocası Zeki Faik İzer’in, hemen ardından da Jean Lurçat’ dan aldığı esinleri birleştirdiği halılar üretir. Büyük boyutlu halılarda soyutla somut çizgi arasında ulaştığı anlatımı sergiler renk renk, doku doku.” (Giray, 2000)

Özkan Eroğlu, Özdemir Altan Retrospektif Sergisi'nin katalog metninde Zekai Ormancı'nın sözlerini şöyle kaleme alır; "... Resimsel halı, ekip çalışmasını gerektiren bir dokuma - yapıttır. Elde üretilir ve mekanik araçlardan yararlanılması kesinlikle söz konusu değildir. Sanatçıyla uygulayıcı arasında sağlanacak uyumlu işbirliği ise, yapıtların oluşumunda çok önemli bir etkidir. Resimsel halı uygulamalarında çağlar boyu süregelen değişik yöntemler vardır. Gerçekleştirilmesi düşünülen yapıtın özgün boyutlarında düzenlenmiş kartonlarla yola çıkıldığı gibi, küçük bir eskizde bu konuda yeterli olabilmektedir. Şu farkla ki, yaratıcı tarafından son aşamasına dek çözümlenmiş ve programlanmış bir kartonda uygulayıcılara hemen hemen hiç bir yorum payı bırakılmaz." (Eroğlu, 2007)

Goblen - halı karışımı dokuma çalışmalarının yapımında, yağlı boya ve akrilik çalışmalarındaki tarzı benimsemiş, yünün renk, doku ve sıcaklığının katkısıyla çarpıcı ve ilginç dokumalar ortaya çıkmıştır. "1969'da TRT Sanat Ödülleri Yarışması'nı kazanarak 1974'te İstanbul Radyo Evi fuayesine konan Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı ile Tepegöz' ün Dansı adlarında, 24'er metrekairelik iki duvar halısı gerçekleştirmiştir." (Arslan ve Rona, 1997)

"Bu yapıtlar Zekai Ormancı'nın da vurguladığı üzere resimsel halılardır (Tapestri) ve 1970 yılı ile özdeşleşmiştir. Çünkü bu yıl, ilk defa kendi sanatı adına halı resme el atmıştır Özdemir Altan." (Eroğlu, 2007)



Şekil 5.4.5 Özdemir Altan "Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı" isimli halıdan ayrıntı, 1970

1971 yılı Altan için bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Yayın organlarının verdiği cinayet haberleri, suçsuz insanların vurulup öldürülmesi Altan'ı derinden etkilemiş ve 12 Mart ve Sonrası dizisinin çıkışını doğurmuştur.

Altan 12 Mart ve Sonrası isimli serinin çıkış noktasına şöyle referans vermektedir; “1955’de Akademi’den mezun olurken kübist bir resim yapmıştım, adı Savaş. Bir İlk Çağ savaşı. Sanırım Roger Dela Fresnay’den esinlenme bir resim. Orada ön planda yere düşmüş pırıl pırıl ve zarif ama artık sonu gelmiş bir savaşçı resmedilmişti. Yok olanın olağanüstü bir görünümü olmalıydı. Güç ve güzelin yok oluşu daha şiddetli bir anlam içeriyordu, daha sert bir anlam. Bu varlığın yerdeki, çaresiz yatışı 1970, Caca Bey’in Ölümü, Ölü Kral başlıklı resimlerde o sıralarda sürekli yenilenirken benim o parlak ve süslü Krallarımı da er geç yere devirmeye niyetli olduğum o tarihlerdeki örneklerden anlaşılıyor.” (Altan, 2007)



Şekil 5.4.6 Özdemiş Altan “Caca Bey’in Ölümü” Tuval üzerine yağlı boya, 1970

Özdemiş Altan, sosyal içerikli olaylar ve topluma yansımalarından oldukça etkilenmiş ve bir dönem ölen, işkenceye maruz kalan gençleri konu alan resimler yapmıştır. Giray bu resimleri şöyle anlatır; “Yatay kompozisyon oluşturan bu seride vurulan ya da işkenceyle eğilen genç fidanların, pırıl pırıl gençlerin, cinayet haberlerinin tüketici ruh yorgunluğu duyumsanır. Umutsuzlukları, geleceksizliği simgeleyen boşluklarda çoğun yatay konumda betimlenen kukla figürler ve soluk bir ışıktır resmin dramatik anlatımını güçlendiren. Bu dönemi soyut bir mekanda ortaya çıkan algıların araştırıldığı dönem izler. Bu

çalışmalardan başlayarak Özdemir Altan'ın yapıtlarında birbirine yabancı olan malzemelerin uyumları ve uyumsuzlukları aktarılır.” (Giray, 2000)

Altan'ın 1970'li yıllarda, endüstrileşme ve insan üzerinde yarattığı makineleşme etkisinin ön planda olduğu “Gerçekçi Dönem” olarak adlandırdığı eserlerini üretmeye yöneldiği bilinmektedir.

“1970’ler boyunca yaptığı işlem, Büyük Abla, Ayrıntı, Sempozyum Anısı gibi işlerde, “ressamca” tarz tümüyle terkedilmiştir. Bu hiper – gerçekçi resimler, kesinlik ve belirsizliğin birliğiyle dikkat çeker. Kendi bütünlüklerinden koparılarak soyut zemin üzerinde bir araya getirilmiş “gerçekçi” öğeler (otomobil parçaları, giysi parçaları vb.) ifade kaygısını dışlayan bir metalik kesinlikle boyanmışlardır; ama aynı zamanda bu gelişi güzel birleştirme (tam ne olduğu, neyin parçası olduğu anlaşılamayan renk bölgelerinin de eklenmesiyle) bir belirsizliğe yol açar. Yine de resmin asıl etkisi, belirsizliğe rağmen kesinlik şeklinde özetlenebilir. Altan 1988’de bir söyleşide bu tutumun bir “düzene dönüş” isteğinden doğduğunu belirtir: “1973’te gelişmeye başlayan sanatım, düzensiz Türkiye’ye karşı düzen özlemini taşıyordu.” Kendi modernleşme programına (özellikle bu programın estetik yönüne) bir türlü tam ayak uyduramayan bir toplumdan epeyce bunalmış gibidir sanatçı.” (Koçak, 2009)



Şekil 5.4.7 Özdemir Altan “Çalışkan Robot” Tuval üzerine yağlı boya, 1973

Giray, Altan'ın Gerçekçi Dönemi hakkında: “Soyut ve son derece mekanik bir kurguyla tasarlanan resimsel arayışların sonucunda ortaya çıkan çalışmalardan bir örnektir. Özdemir Altan, sanat yaşamı boyunca teknoloji ve sanata etkisi üzerinde çalışmalara yönelmiş bir

ressam olarak dikkati çeker. Teknolojik gelişmeler ve çağdaş anlatımlara ulaşmak Altan'ın sanat üretiminin temel ereğini oluşturur. Yıllar içinde değişen uygulama örneklerinin ayrımsal özelliklerine karşın değişmeyen değerlerinin kökeninde bu gerçek yatar. Bu arayışların arasına katılan bir başka değer de müzik olacaktır.” (Giray, 2000)

Altan, “Gerçekçi Dönem”i şöyle tanımlar; “Bütün bu dizi, dergiler, fotoğraflar ve benim resimlerimin röprodüksiyonlarından gerçekleşen kolajlardan yapıldılar. Maddeler arasındaki köken farklılıkları sert ilişkiler ilk hareket noktası oldu. Biçimlerin farklı yerlerden gelişi, bu öğeler arasındaki yabancılığı olumlarken beraberinde uyumsuz ve şiddetli renkler, olmaması gereken oranlar ve yine doğal olarak özgün düşünceler getirmektedir. Ben artık resmin kendi kendini kurmasını beklemekteyim.” (Altan, 2007)

1984 – 1988 yılları arası Özdemir Altan'ın uzun yıllar üzerinde çalıştığı kolaj ve üç boyutlular serisinin, sanatta çağdaş değerleri yakalamak amaçlı yapılan yapıtlar olduğu bilinmektedir. Eserlerinde kolaj tekniğinde düzenlenen ve geliştirilen araştırmaları sonucu birbirine zıt olan malzemelerin kullanımına dikkat çekmektedir. Mimari çalışmaların artıklarından oluşan kolaj malzemelerini bir arada kullanan Altan, milimetrik çizimlerden, projelerden oluşan katı ve ciddi bir biçimde projelendirilmiş maketleri kullanırken diğer yandan da kendi oluşturduğu kolaj parçalarını düzenlemelerine eklemiştir. Oluşan zıtlık dengeli bir dengesizliği de beraberinde getirmektedir.



Şekil 5.4.8 Özdemir Altan “Buğday Tarlasında Taşlar” Kolaj, 2004

Altan, “Kolaj ve Üç Boyutlular” dönemi hakkında; “Vokabuler sözcüğünü ilk kez bu sıralarda kullandım, 1985 ‘de. Espası oluşturan teknik düşünce ve stürüktür farkını

artırmak için sözlük bolluğuna yöneldim. O gün yapacağım üç boyutlulara kimin nereden gelip gireceği belli değildi. Artık her şey sanattı. Öğrencilerimin benden gizli hazırladığı parçaları birleştirerek resim yapma noktasına kadar geldim. Bu Delacroix'nın “Bana sokağın çamurunu verin” diye başlayan sözünden farklı bir yol ve sonuçu biz yabancı öğelerin etrafını onunla uyum sağlayacaklarla çevrilmeyecek, tam aksine birçok yabancıyı bir arada barındırmaya zorunlu kılacaktık. Veya onlarla, sağlıklı yaşamın farklı mantık kökeninden gelenlerin beraberliği oluşunun yöntemini tarif edecektik” der. (Altan, 2009)

Altan'ın sanatsal evreleri arasında 1988 yılından günümüze kadar uzanan “Çok Kişiyli Pano Çalışmaları” yer almaktadır. Sanatsal espasın birbirinden farklı mantık, köken, kavram ve yapıların sentezi ile oluştuğunu uç noktada kanıtlamak amacıyla "Rastlantısal Buluşma" yöntemini geliştirmiştir. Geliştirdiği yöntemi kendi sözcükleriyle şöyle açıklar; “Ben bir kavram geliştirdim: Sanat, birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların bir araya gelmesinden oluşur. Bunu uç noktada kanıtlamak için de çizmiş olduğum bir kentin mahallelerini kontrplaktan keserek birbirinden habersiz kimselere dağıttım, herkes bir şeyler yaptı, getirdi ve birleştirdi. Fonunu da ben daha önceden boyamıştım. En son dönem “Soy Ağaçları”, ki artık kestim onu, bitti. Bunlardan sonra “Yeni Dönem” in biraz daha geniş kapsamlı olduğunu söyleyebilirim. Artık ne yapsam “Yeni Dönem” olacak. Bundan sonra başka bir isimli döneme de geçeceğimi sanmıyorum. Hepsine yeni dönem diyeceğim. Mesela For Buki” ler, Vincent” ler hep “Yeni Dönem” e ait çalışmalarım.” (Altan, 2009)



Şekil 5.4.9 Özdemir Altan “Köpek Gezdirme Alanları” Tuval üzerine yağlı boya, 1990



Şekil 5.4.10 Özdemir Altan “Soyağacı” Tuval üzerine akrilik, 2005

Özdemir Altan’ın son eserlerinde, tüm sanatsal dönemlerinden oluşan bir resim dili gözlenmektedir. Eserlerinde soyağaçları, yıldızlar, kalpler, zıbınlar, çocuk, amatör ve profesyonel ressamların oluşturduğu pano çalışmalarının bir bütün olarak sergilendiği dikkat çekmektedir.



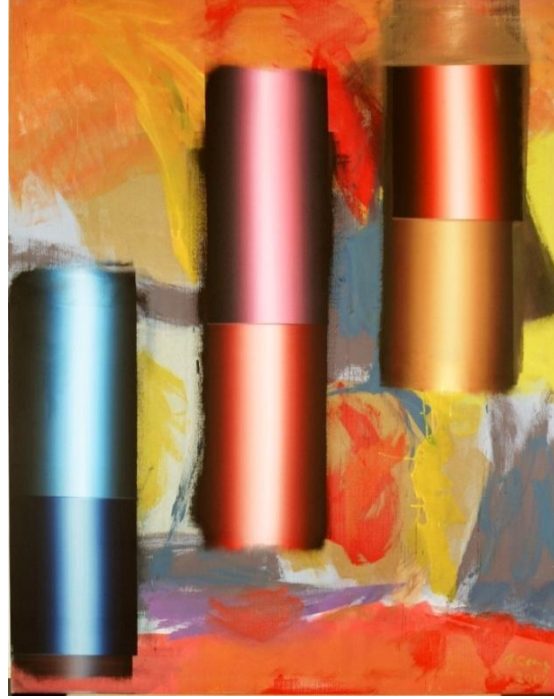
Şekil 5.4.11 Özdemir Altan “Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul'da Rastlantısal Buluşmaları”
Karışık teknik, 2006

Altan, Türkiye’de Modern sanat, avangard düşünce, pop art ve post modern kavramlarını ilk geliştiren sanatçı olması durumuyla, Çağdaş Türk resminin gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuştur.

5.5 Adem Genç

Türkiye’de soyut sanatın başlıca temsilcilerinden ve geliştiricilerinden biri de Adem Genç’tir. “Adem Genç, soyut sanatın oluşundan getirdiği doğasını alır. Ona, süreci ve kendi zamanının ruhunu ekler. Sonra formları ve renkleri ortaya koyar.

Kültürü hem yaşayan hem yaratan sanatçının üretimi aynı zamanda hem kişisel algının hem de sentezin bir ürünüdür. Genç’in yapıtı, zamanla devinen, dönüşen bir görünüm sergiler. Çağın, göstergeleri zihnin yorumundan geçer. Boyanın diliyle yeni göstergelere dönüşür. Adem Genç resminde boya, önce serbestçe yüzeyde dolaşır, sonra bir araya toplanıp forma dönüşür. Form, derinlik kazanır. Hacmi belirginleşir. Onun yapıtı hakikati referans almaz. Sanat nesnesi olarak salt kendi gerçekliğini ortaya koyar.” (Yüksel, 2011)



Şekil 5.5.1 Adem Genç, Tuval üzerine akrilik, 2009

Ahmet Oktay’a göre Adem Genç; post modernist curcuna karşısında metanetini koruyup, kavramsalci bilgiçlik karşısında boya resmine militanca bağlıdır. Yenilik arayışını ise; ancak belirgin bir içeriksel doğrultuya sahip olmak koşuluyla sürdüren özgün bir ressamdır. (Oktay, 2010)

Yalçın Sadak ise, 2010 yılında Kare Sanat Galerisi’nde düzenlenen “Düzensiz Düzenlilik” sergisi kataloğunda, Adem Genç’in yapıtları hakkında şu cümleleri kaleme almıştır: “

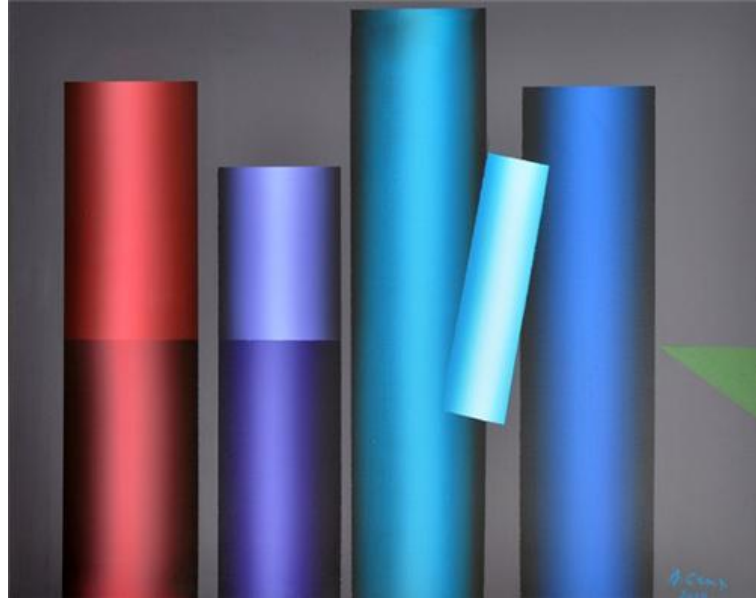
‘Gösterilen krizi’ deyimi, bugün için “zamanın ruhu” denilen bir durumu da imlemekteseyse eğer, Adem Genç’in kurduğu dilin, öncelikle bir meşrutiyet sıkıntısı yok demektir. 1980 yılından bu yana kesintisiz ve spesifik bir biçimde tam da böyle bir sorunla ilgilidir çünkü Genç. Spesifiktir ilgisi; çünkü, açıktan açığa modernliği hayli spekülâtif biçimde “mevcudiyet metafiziğine” eklemleyen modernist anlayışa saldırmaktadır; kendine yeterli bütünlüğe ve o bütünü kuran öğelerin arasındaki ilişkinin nedensel olduğuna. Kuşkusuz ilk elde, biçimle ifade (gösteren/gösterilen) arasındaki özdeşliğin kuramsal bir dayatmadan ibaret olduğunu deşifre etmekte yükümlü olan böyle bir sorgulamanın, disiplinler/metinler arası bir konumda direnç bulması; metinden bağlama kayması kaçınılmazdır. Sözün sıfır noktası olmayacağına göre, bağlam da bizatihi tarihseldir ve ancak verili olan sorunsallaştırabildiği oranda tarihe eklenilebilir. Ressamın bilinç düzeyi çok önemli bir noktada; çünkü, bağlam ezberden geliyor da olabilir. Genç’in, bugünün ressamına, dolayısıyla da kendine biçtiği ‘zorunlu’ rol bu bakımdan anlamlıdır: ‘kavram ressamlığı’. Kavram resmedilemeyeceğine, resim de sözcüklerle konuşamayacağına göre, ne demeye gelir bu söz? Öyle ya, ressam ‘konuşur’ biliyoruz, kavram üretmek değil onun işi. Niyetini söyler ressam, ne yaptığını değil, ne yapmaya yeltendiğini. Sorabiliriz o halde: Neye niyet etmiş olabilir “kavram ressamı” ? Ressam için olanaksız olan nasıl oluyor da onun varlık durumunun zorunlu koşulu haline gelebiliyor?

Modernizm, natüralizmi tahtından etmiş ve kendini olası tüm açılımlarında tüketmişken nasıl sakınabilir yinelemekten? Resim temsile indirgenemez, kabul, ama temsile tümünden kapanmış da olamaz. Biçimin, rengin, imgenin kendilik değeri hayaldir son çözümde; daima kavramsal bir mevcudiyete yarılr o kendilikler. Evet, ne yapacaktır bu eşikte ressam, temsilin de, saf dışavurumun da kendi üstüne kapanan bir bütünlük kurmasının olanaksız olduğu bunca ortadayken ve tarihin, değişkenleriyle olduğu kadar yinelemeleriyle de kuşattığı bir durumda, nasıl seçilir kılacaktır çabasını?

Kavram ressamlığı demek ki, bugünün ressamının böyle bir sorunla yüzleşmek zorunda olduğunu duyurmak içindir önce. Kastettiğiye şuna yakın bir şey olmalı: Saf dışavurum çağı kapanmıştır, tuvalin hala daha bir şeyler söylemesi, ressamın, ressamca olmayan bir konuma da çekilmiş olmasıyla mümkündür.

(Modern sanatçı-özne, kült bir figürdür.) Biliyoruz ki, ne bir gerçeklik aktarıcısıdır sanatçı, ne de gerçeklikten ayrı bir gerçekliği (salt resimsel olanı) hiçten var edebilir.

Unutturmak, bastırmak istemiş olsa da, bir yorumcudur o. Daima ‘aradadır’ ressam; renk ve imge seçimiyle, fırça sürüşüyle, tonlamaları hesap dışı patlamasıyla vahyi kesintiye uğratmaktadır. Ya da pergelle çizip fırça izini görünmez kılacak biçimde boyadığında bile, renk ve biçim duyumuyla yapıtının bağrına bir yoksunluk olarak geri dönmekte ve onun kendisiyle doluluğunu yarıp durmaktadır. Kavram ressamlığı bu kaçınılmaz durumu aşmaya değil, onaylamaya yönelmiş olmalıdır; çünkü, ancak bu koşulda bir olağana dönüşebilir o. Kavramları resmetmekten söz etmiyor demek ki Genç, resmin bir de, kavramsal bir mevcudiyeti olduğunu ‘görünür’ kılmaktan söz etmekte. Duyumsanır, sezilir değil, görünür kılmak, fark yaratacak olan budur.” (Sadak, 2010)



Şekil 5.5.2 Adem Genç, Tuval üzerine akrilik, 2009

6. SEMRA AY ÇIRPAN ve SOYUT RESMİN KEŞFİ

15. Yüzyıl Rönesans'ının sağlam temelleri üzerine oluşturulan sanat görüşü, soyut sanatın başlatıcısı olan Cézanne ve Kandinsky'nin boyama biçimleri, kompozisyon anlayışları ve renk kullanımları referans olarak oluşturulmuştur. "Cézanne bir ağaçta, bir elma yığınında, bir insan yüzünde, bir grup yıkanan kadın ya da adamda, fotoğrafın ya da İzlenimci resmin gösterebileceğinden daha kalıcı bir şey görmüştür. Çağdaş bir eleştirmenin takdire değer bir biçimde ifade ettiği gibi, o bir ağacın 'ağaçlığını' resmetmiştir." (Sadler, 2005) Kandinsky ise müziği resmetmiştir. "Yani o, müzikle resim arasındaki duvarları yıkmış ve daha iyi bir isim arayışıyla sanatsal duyguyu ifade etmeye çalışmıştır. Zevkle iyi müzik dinleyen herkes, açık fakat tanımlanması olanaksız bir heyecanın varlığını kabul edecektir. Müziğin etkisi kelimelerle ifade edilemeyecek kadar incedir. Ve bu, Kandinsky'nin resimleri için de geçerlidir." (Sadler, 2005)

Lisans öğrenimi sırasında alınan resim eğitimi, Dünya'da soyut sanat serüveninin içinde olan sanatçıları tanımak, hayatlarını okumak, eserlerini kopyalama yöntemiyle çalışmak, sanatçıların eserlerini oluşturma anında buldukları duygu ve hislerini de anlamayı sağlamıştır. Sanatçıların eserlerini incelerken, var olan boya kullanımı, kompozisyon düzeni ve yarattıkları özgün üsluba duyulan içsel hayranlık ve etki fazla gizli tutulamamış ve genç ressamın tuvaline yansımıştır. Sonrasında form ve rengin birlikteliğini kullanabilmek adına çoğu zaman küçük eskiz kağıtları üzerine farklı tekstürdeki kağıt ve atık malzemelerden oluşan kolaj çalışmaları yapılmıştır. Her parçanın kağıda bilinçli bir biçimde koyulması ile tasarlanan kolaj çalışmalarına yer yer boya ve atık malzemeler koyularak, belirli bir kompozisyon dili oluşturulmaya başlamıştır. Zamanla tuval ya da kontrplak malzeme üzerine yapılan resimlerle üç boyutlu malzemelerin birleşmesi, resimde birbirine zıt ve farklı yapıdaki elemanların bir arada kullanılabileceği fikrini beraberinde getirmiştir. Böylece farklı bir yöntem keşfedilmiş ve yeni bir dil oluşturulmaya başlamıştır. Malzemeler arasındaki zıtlıklar, resimlerde güçlü bir kontrast etkisi yaratmaya başlamış hem de yavaş yavaş mekânsal espasın tuvaldeki ilk belirtilerini hissettirmiştir.

Geçen sürede sanatçı, kendini en iyi ifade etme yolunun somut nesnelere ve görüntüleri aracılığıyla olmadığını, birbiri üzerine yapılan resim denemeleri ve arayışlar sonucunda hissetmiş ve resimsel ifadenin yolu olarak soyut resmin serüvenine doğru olan yolculuğuna başlamıştır.

6.1 Lirik soyutlama ile buluşma

Her sanatçının dünden bugüne uzanan üretim grafiğine ve zaman içinde geçirdiği evrelere tanıklık edilir. Semra Ay Çırpan da hocalarından, Dünya sanatından edindiği ve kendi kimliğinde senteze götürdüğü bilgi ve becerileri, lirik soyuttan, tasarladığı soyut mekanlara kadar evrimleşen bir olgu çevresinde geliştirmiştir.

2007 – 2008 yılları arası, boyanın keşfi ve farklı kullanım teknikleri üzerine denemelerden oluşmaktadır. Boyanın fırça, spatula gibi malzemeler dışında, tuvale akıtma, dökme ve püskürtme gibi yöntemlerle de uygulanabildiği keşfedilmiştir. Daha önceki dönemde yapılan kolajlar, kağıt üzerinden, tuval yüzeyine aktarılmış ve boyanın farklı kullanımları ile yeni heyecanlar oluşturmuştur.

Boyanın farklı kullanımı sanatçıya yeni kapılar açmış ve lirik formların resme dahil olmasını beraberinde getirmiştir. Lirik soyutlama tekniğini doğa biçimlerinden bağımsız, yani “salt soyut” bir anlayış temeli üzerinde ele almış ve benimsemiştir. Sanatçının heyecan, jest ve harekete karşı beslediği içsel olgu tuvaline, spontane bir biçimde ortaya çıkan formlar olarak yansımıştır. Bu dönemde şiddetli renk kullanımının gözlemlendiği eserlerde, doğa çıkışlı imgesel, kurgusal ve lirik formlar yer almaktadır. “Biçimin geleneksel anlamda bir form olmaktan çıkıp, renge indirgenmiş olması, kendisi olan ve kendisi olarak kalmayı amaçlayan bir sınırlamayı düşündürür. Resmin özüyle ilgilidir bu sınırlama, ayrıca indirgenmenin de bütünleyici unsurudur.” (Özsezgin, 2008)

Boyaya karşı duyulan ilgi, renk kullanımında açık - koyu dengesinin oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönem çerçevesinde, içinde bulunulan lirik atmosfer eserlere, birbiri içerisinde eriyen, kaynaşan renkler ve üst üste sürülen boya katmanları şeklinde yansımaktadır.

Zamanla resimlerinde yeni heyecanlar arayan sanatçı, lirik soyutlama türündeki eserlerine yeni bir soluk getirmek adına sanat serüvenine, mekânsal kurgular üzerinde çalışmalar yaparak devam etmiştir.

6.2 Geometrik şekillerin resme dahil olması

2009 - 2010 yılları arasında üzerinde çalışılan konular, İtalo Calvino'nun Görünmez Kentler isimli kitabındaki ütöpik bir hikayeden yola çıkılarak oluşturulan görseller bütünüdür. Bu dönemde genç sanatçının eserlerindeki birincil amacı güçlü bir mekan olgusu yaratmaktır. Bu yolla eserlerinde doğadan kesitlerle birlikte üçgen, daire, kare gibi formların kullanımına yönelmiştir. Lirik bir anlatım içerisinde ele alınan doğa kesitleri, keskin yapılı geometrik formların resmine dahil olmasıyla, daha da güçlü bir biçimde kendini hissettirmektedir. Resmettiği mekanlarda kullandığı peyzaj kesitleri ve mimari çizimler hem kontrast yaratmakta hem de izleyiciye düşünsel boyutlarda bir motivasyon sağlamak amacıyla planlanmıştır. Bu dönemde oluşturulan mekanlar kavramsal derinlik sağlamak açısından biçim olarak soyuta yakın olmak durumundadır ama izleyiciye çeşitli ip uçları sunabilmek için tamamen soyut değildir. Eserlerinde doğa donup kalmış mekanlardan oluşur. Amacı, kentleşmenin oluşturduğu bölünmeleri doğa üzerinde göstermektir. Eserlerinde kullandığı mimari öğeler konuma paralellik edecek bir derinlik duygusu oluşturmak ve bunu izleyiciye hissettirmek amacıyla oluşturulmuştur.

7. SEMRA AY ÇIRPAN' IN RESİMLERİNDE SOYUT MEKAN OLUŞUMLARI ve YAPITLARI ÜZERİNE

Mekansal derinliği resim üzerinden izleyen gözlere hissettirme çabası, Semra Ay Çırpan'ın eserlerinde espas ve perspektif konuları üzerine çalışmalar yapmaya yönlendirmiştir. Oluşturduğu soyut mekanlarda derinliği arttırmak amaçlı kullanılan ve izleyicinin gözlerini resmin odak noktasını işaret eden yerde buluşturan yön çizgileri dikkat çekmektedir. Eserlerde kullanılan yön çizgilerinin zaman zaman resmin perspektif kullanımına destek verecek biçimde, zaman zaman ise tam tersi boşlukta uçuşan hayali çizgiler olarak resmin arka planını oluşturması için planlanmış ve üzerine araştırmalar yapılmış olduğu gözlenmektedir. Sanatçının zihninde oluşun soyut mekan düzenlemeleri örneklerine, çalışma yöntemleri, resimlerin teknik özellikleri, yapım aşamaları ve öykülerine 7.1 maddesinden itibaren yer alan sekiz adet yapıt okumasında değinilmiştir.

7.1 Resim 1 “Karanlıklar Altındaki Günün Işıltısı”



Şekil 7.1.1 Semra Ay Çırpan, 120 x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Küçük bir eskiz çalışmasından yola çıkılan yapıtta öncelikli olarak, kompozisyon ve düzenleme üzerinde çalışılmıştır. 120 x 120 cm boyutlarındaki tuval üzerine çalışılan yapıtta açık ve koyu alanlar dikkatle ele alınmış ve birlikteliklerinden doğan açık – koyu dengesi önemsenmiştir. Koyu alanlar içerisinde dikkat çeken flu alanların kompozisyon içinde seçilen yerlerde konumlandırılmaları, klasik kompozisyon anlayışı içerisinde oluşturulan yapıya bir sürpriz niteliği taşımaktadır.

Eser plastik açıdan ele alındığında, katman halinde sürülen yoğun boya, kompozisyon içindeki ön-arka ilişkisini kuvvetlendirme amaçlı oluşturulmuştur. Başlangıç aşamasında tualin yüzeyi genel olarak akrilik boya ile renklendirilmiştir. Ardından oluşturulan yüzey üzerinde yoğun boya hamurunun ve ona kontrast düşecek biçimde sürülmüş ince ve hassas çizgilerin belirlediği, doğa temsili öğeleri içinde barındıran bir resim oluşmaya başlar.

Günümüz mimarisinin taşlaşmaya başladığı ve giderek mimari özelliklerini kaybettiği bir yapı içinde sıkışıp kalan doğanın isyanını sahneleyen “Karanlıklar Altındaki Günün Işıltısı” adeta günümüz gerçeğinin izleyiciye yansımadır.

Sanatçı resimde biçim, çizgi, leke – doku ilişkileri gibi temel kompozisyon problemleri üzerinde durmuş, perspektif ve mekan duygusunu hissettirmek birincil amacı olmuştur. Üst üste sürülen boya tabakaları ve resmin alt kısmında bulunan beyaz bırakılmış boş alan, resme dahil olma sırası geldiğinde sıkıntı çekmiş ve zaman zaman resimdeki bölgelerin birbiri ile olan bağlantısındaki çözümünde problemler oluşturmuştur. Hassas yön çizgileri ve mekanlar arasına koyulan kısa taramalar bölgelerin birbirine kolayca bağlanmasını sağlamış ve izleyiciye bütünlük hissini yansıtmıştır. Yer yer düz ve net, yer yer ise coşkulu bir ritim duygusu içinde kullanılan fırça darbeleri beraberinde resme boyut etkisi kazandırmaktadır.

Renk düzenlemeleriyle oluşturulan mekan soyutlamaları izleyiciye, resmin hangi boyutunda olduğunu sorguladır. Uzun – ince, farklı kalınlıklarda seçilmiş çizgiler izleyiciyi doğrudan resmin odak noktasına yönlendirme amaçlı kullanılmıştır.

7.2 Resim 2 “Uzaktaki Bilinmeyene Yolculuk”



Şekil 7.2.1 Semra Ay Çırpan, 120 x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Tchaikowsky'nin bir numaralı piyano konçertosunu dinler gibi, çok sesli, çok duygulu, akıcı, samimi bir müziğin resmi oluşur sanatçının gözünde. Fonda duymakta olduğu müziğin etkisinde, notalar renklere ve formlara dönüşür. Formlar tıpkı boşlukta uçan notalar gibi, orkestrada yerlerini alırlar. “Müzikal sesler doğrudan ruhun üzerinde çalınır ve orada yankı bulurlar, çünkü farklı derecelerde olmasına rağmen müzik, doğuştan insanın içindedir.” (Kandinsky, 2005)

“Uzaktaki Bilinmeyene Yolculuk” yaşanan bir serüvenin ipuçlarını veriyor. Eser, insanoğlunun yaşadığı metropollerdeki kentleşmeden arta kalanları sunuyor izleyiciye. Doğanın ve doğal yaşam alanlarının yok olduğu, endüstri ve mekaniğin galip geldiği bir sahne resmediliyor.

120 x 120 cm boyutlarında bir tuval üzerine realize edilen çalışma, kolaj tekniği prensibinde uygulanmıştır. Yer yer net formların oluşturduğu keskin yapılı geometrik

alanlar yer yer ise ona kontrast gelecek biçimde kurgulanan lirik, şiirsel formlar resmin geneline hakimdir. Kompozisyonda dikkat edilen en temel öge, formun ve rengin birbiri ile ilişki içerisinde olmasıdır. Form ve rengin birbiri ile olan bağlantısı, eserin ön ve arka plan ilişkisini kuvvetlendirmiş ve derinlik hissini güçlendirmiştir. Kandinsky renk ve form ilişkisi hakkında şöyle bir söylevde bulunmaktadır; “Renk ve formun arasındaki bu temel ilişki bizi, formun renk üzerindeki etkileri sorununa getirmektedir. Tamamıyla soyut ve geometrik olmasına rağmen form, ruhsal bir telkin gücüne sahiptir. Bir üçgenin kendine özgü ruhsal bir değeri vardır.” (Kandinsky, 2005)

Eser plastik açıdan ele alındığında, eserdeki renk dengesi beyazın ağırlıklı kullanımı ile sağlanmıştır. Gerilimi ve kontrastlığı artırmak adına sarı – mor, turuncu – mavi, kırmızı – yeşil gibi birlikteliklerinden titreşim doğan renkler bir arada kullanılmıştır. Kompozisyonun genelinde ani renk ve ışık patlamaları, izleyicinin göz motivasyonunu artırmak amaçlı oluşturulmuştur. Renk şiddeti ve kullanılan boya hamurunun yoğunluğu, arka planda kullanılan ince, hassas çizgiler ile kompozisyonun derinliği güçlendirilmiştir. Resmin arka planında oluşturulan belirsizlik, izleyicinin “uzaktaki bilinmeyene” doğru çıktığı yolculuğun başlangıcıdır.

7.3 Resim 3 “Mor Senfoni”



Şekil 7.3.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 170 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Mor Senfoni, 140 x 170 cm boyutlarındaki bir tuvale yer yer karakalem çizim tadında, yer yer sulu boyanın serbest etkisi, üst üste sürülen boya katmanları ve fırça vuruşlarıyla oluşturulan, izleyicinin benliğinde yarattığı müzikal bir dünyadır. Resimdeki lirik anlatım izleyiciyi kendi dünyasına çeker.

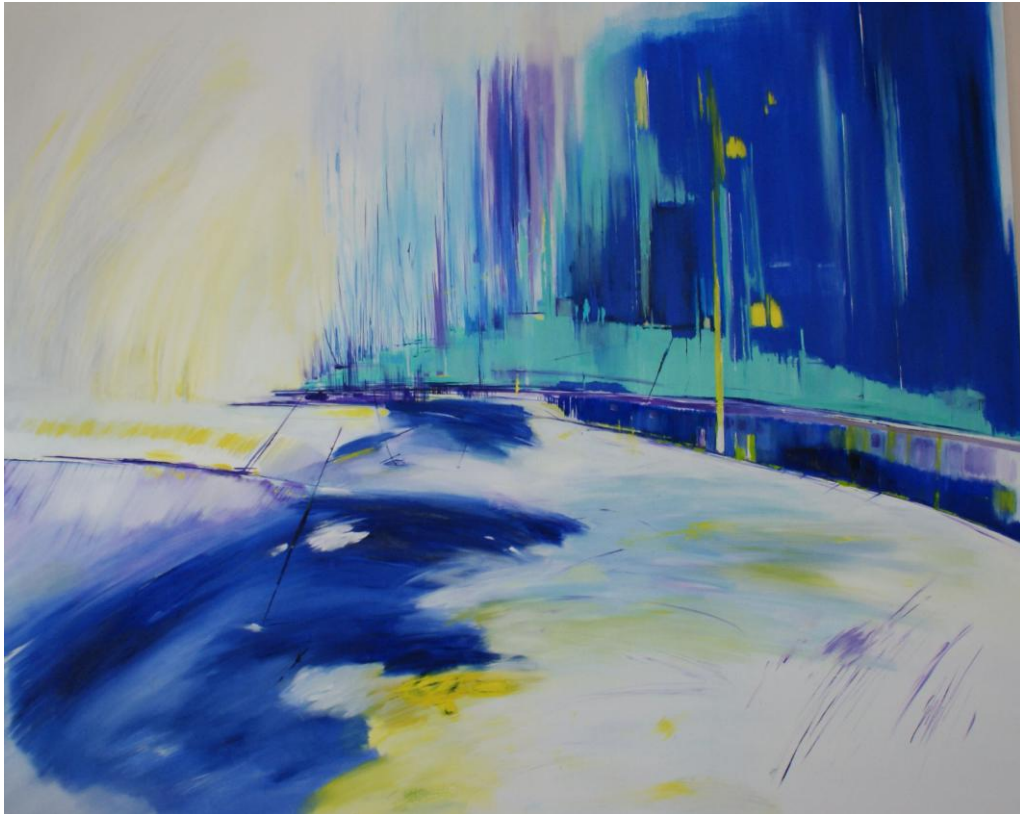
Resmin yapım aşamasında, en önemli öğelerden biri de işlevi ve etkili oluşu yönüyle pek çok sanatçının da çokça etkilendiği renk unsurudur. “Delacroix, günlüğünde rengin resimdeki işlevine değinir ve onun, duyumlarını yansıtmakta etkili olduğunu özellikle vurgular. Resmin tarihi, bir bakıma rengin tarihidir. Sanatçıların çoğunun, rengi bir “duyumlar imparatorluğu” olarak yorumlamaları ve ona ön sıralarda yer açmaları bundandır.” (Özsezgin, 2008)

“Mor Senfoni” klasik kompozisyon anlayışının temel alındığı kurgusunda, ritmik ışık kullanımları ile dikkat çekmektedir. Koyu alanların içinden süzülen yeşilli sarılı boya sıçramaları, yarattığı motivasyonla, izleyiciyi zinde tutar.

Resmin oluşun aşamasında akrilik boyanın akışkan ve flu etkisinden, yağlı boyanın ise kalın ve gl katmanlar halindeki yapısından faydalanılmıştır. Fonu akrilik boya ile şekillendirilmiş, olan çalışmada, yer yer yağlı boya kullanımı ile kalın boya hamurunun etkisi sağlanmıştır.

Resmin st kısmında yer alan bölüm, renkler arası geçişleri ve espası artırmak için koyudan açığa doğru boyanmıştır. Resmin sağ st köşesinde kullanılan mavi alan aynı zamanda hem bir denge unsuru hem de resmin orta kısmında dominant olan mor - mavi alanı desteklemek amacındadır. Zaman zaman gizlenen, zaman zaman ise gizemiyle görünen mavi ve tonlarını içeren alanlar bölgeler arası bütünlüğü ve birleştiriciliği sağlarlar. Akrilik boya kullanımıyla oluşturulan suluboya etkisi, resme zamansal ve mekânsal bir derinlik sağlamaktadır. Birbiri zerine gelen kısa çizgiler ve lekeler kurgulanan soyut mekana dinamizm katma amaçlı tasarlanmıştır.

7.4 Resim 4 “Gümüşlük’ te Günbatımı”



şekil 7.4.1 Semra Ay ırpan, 140 x 170 cm Tuval zerine karışık teknik, 2012

Mantık ve hisler... Birbirine kontrast olan bu iki sistem, çağdaş resim sanatındaki soyutlama geleneğinin parçası olan pek çok sanatçının eserlerine kaynaklık etmiştir. Zihinsel olana bağlı gelişen sanat hesaplı ve sistemli ilerlerken, hisler paralelinde gelişen sanat spontane bir biçimde gerçekleşmektedir. “Hem düşünülerek kurgulanan hem de kendiliğindenlik içinde kısa sürede oluşturulmuş izlenimi veren bu “ikilem”, resmin ve sanatçısının doğal kimlikselliği ile ilgilidir.” (Özsezgin, 2008)

140 x 170 cm boyutlarındaki tuval üzerine uygulanan eserde akrilik ve yağlı boya teknikleri kullanılmıştır. Resmin doğal akışı içinde sanatçı, kompozisyonu yatay bir aks üzerine yerleştirmiştir. Yatay bir kompozisyon düzeni üzerine uygulanan resimde, arka planda ince çizgilerin oluşturduğu dikey akış ve ön planda kompozisyona destek verecek biçimde tasarlanan yatay boya kullanımı, resimde aktif ve aynı zamanda yüzeyi geriye ve öne doğru gelen, renksel bir gel – git oluşturmaktadır. Birbiri üzerine sürülen ince ve kalın, kısa ve uzun fırça darbeleri ile oluşturulan soyut mekanda ağırlıklı olarak akrilik boya kullanılmıştır. Resmin arka planında az miktarda boya kullanımı sonucu elde edilen flu alan, eserin mekansal derinliğini arttırmak amaçlı tasarlanmıştır. Renk bloklarının birbirinden farklı yönlerde ve espas etkisini pekiştirecek doğrultuda yerleştirilmesi, renklerin açık - koyu dengesini daha da çarpıcı kılmaktadır. Parçaların bütüne olan bağı, bir rengin diğer renk ile olan olumlu ilişkisi sonucunda resimdeki bütünselliği sağlamıştır. Koyu renkler arasına gizlenmiş, açık renkli alanlar, renkler arasındaki gerilimi arttırırken aynı zamanda resimdeki espası da kuvvetlendirmektedir.

Klasik kompozisyon anlayışı çerçevesinde düzenlenen resimde, renklerin ağırlıklı kullanımı dikkat çekmektedir. Yoğun boya kullanımı içeren alanlar, izleyiciyi resmin merkezine yönlendirmektedir. Merkezde, günbatımının ışıkları izleyiciyi renklerin yolculuğuna uğurlamaktadır.

7.5 Resim 5 “Düşler Ülkesi”



Şekil 7.5.1 Semra Ay Çırpan, 70 x 90 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Sanatçı bir an için zihninde bir düş görür. Bu düşte henüz keşfedilmemiş bir doğa, tüm yalınlığıyla uçmaktadır. Bir an olsun kendini onunla bütünleştirir ve düşte bulunan yaşam yolu, bizi “Düşler Ülkesi”ne götürür.

Eser metropol insanının içinde bulunduğu karmaşa, kaos ve bunları besleyen kültürel çatışmalara karşı koyuş ve onları tamamen bir silüet olarak algılama hissiyle beslenmiştir. Genç bir sanatçının tüm bu negatif olaylara karşı oluşturduğu sanat; Kendi yaratısı olan “ütopik dünyadır”. Yanlış kentleşme, kirlilik, hayatımızdaki adaletsizlikler, çirkinlikler ve diğer yandaki tüm iyi olgular bireyleri tam bir ikileme sokuyor. Yaşadığımız yerde görmemiz gereken ve gerekmeyenler?

İşte tüm bu olgulara karşı koyuş niteliğinde oluşturulmuş “Düşler Ülkesi” yaşanan dünyanın aksine bize oldukça aydınlık ve masalsı bir yol oluşturur.

Eser yapım aşamasında, sık sık değişiklikler, silip bozmalar ve yeniden yapılanmalar yaşamıştır. Eser boyutu olarak tercih edilen 70 x 90 cm’ lik tuval yatay bir biçimde

kullanılmıştır. Resme hakim olan mor ve mavi renk, genellikle şeffaf bir tabaka oluşturması için, az miktarda boya uygulaması ile yüzeye sürülmüştür. Rengin kullanımı, resmin orta kısmında yer alan, merkezden çevreye doğru yayılan alanı ön plana çıkarmak ve derinlik hissini yansıtmak amaçlıdır. Rimington'un da söyleviyle, “ Renk yalnız başına duramaz; bir anlamda kendi başına sınırlar oluşturamaz.” (Kandinsky, 2005)

Resmin geneline hakim olan mor ve mavi tonlarıyla çalışılan alanlar, rengin armonisi nedeniyle birbirlerine zarar vermez aksine farklı noktadaki kullanımıyla birbirini destekler niteliktedir. Resmin arka planında kullanılan ince uzun çizgiler ve ona uyumlu gelişen fırça darbeleri resmin biçim dilini oluşturmaktadır. Resmin doluluk ve boşluk dengesini oluşturmak için, sol alanda ağırlıklı kullanımı hakimken, aksine sağ alanda daha sakin ve dingin bir alan tercih edilmiştir. Arka planda tercih edilen koyu, kararlı ve sert çizgilerin aksine, ön planda daha romantik ve şiirsel bir üslup tercih edilmiştir. Bu yolla resmin ön ve arka planı arasında hem bir bağlantı hem de bir farklılık oluşmuştur.

Resmin arka planında uygulanan doğa temsili öğeler, resimde bölümler arası uzaklık - yakınlık ilişkisini pekiştirirken bir yandan da mekânsal espası kuvvetlendirmektedir. Resmin uygulama aşamasında zaman zaman planlı zaman zaman ise spontane bir biçimde tesadüflere yer verilmiştir. Mavi ve mor tonlarında hazırlanan boya karışımı resmin odak noktasına dökme yöntemi ile uygulanmış, boyanın dağılması spatula ve fırça yardımı ile şekillendirilmiş, elde edilen şeffaf ve geçirgen alan resimde bir üslup farklılığının oluşmasını sağlamıştır. Bu yolla eserdeki kontrastlık derecesi arttırılmıştır. Resmin belli kısımlarında kullanılan sarı renkli fırça tuşlarıyla, resmin ön ve arka planı arasında bir ilişki kurmak istenmiştir. Küçük dokunuşlarla oluşturulan lekeler, arka planda apayrı bir dünya yaratırken, ön planda ise bir bütünlük sergilemekte ve sarının dinamik yapısı kendini hissettirmektedir.

Resmin oluşum amacı; renk armonisi ve kompozisyon derinliği kullanılarak, izleyiciyi içsel yolculuğuna uğurlamak, ona kendi özünü bulabileceği ruhani bir yol sunmak olmuştur.

7.6 Resim 6 “Mavinin Dansı”



Şekil 7.6.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 180 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Bazen sadece tek bir renk sanatçının zihninde bir ışık yakmaya yeter. Karşı konulamaz içsel bir dürtü, ressamı o renge yönlendirir. Bazen bir gökyüzünde ya da bir denizde bazen ise sanatçının zihninde canlandığı bir silüette gizlidir. O renk mavidir.

Renk pek çok ressamın karşı koyulamaz tutkusu olmuştur. Renk tutkusuyla tanınan Kandinsky, rengin sanatçı üzerindeki karşı koyulmaz etkisini 1914 yılındaki Köln Konferansı'nda şu sözleriyle ifade etmiştir; “Bazen bir çalılığın gölgesinde öyle sesli, öyle kokulu bir mavi alanla karşılaşmışımdır ki sadece o alanın resmini yapabilmek için bir manzara boyamaya başlamışım.” (Antmen, 2010)

“Mavinin Dansı” 140 x 180 cm boyutlarında bir tuvale yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Eser plastik açıdan ele alındığında, rengin ve boya hamurunun yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Klasik kompozisyon anlayışının aksine, kompozisyon tuvalin bütününe hakimdir. Resmin alt kısımlarında rastlanan beyaz alan, yoğun boya

kullanımının hakim olduğu tuvalde adeta bir sűrpriz niteliğindedir. Beyaz zemin üzerinde yer alan desen etkisi, yer yer dűz çizgiler yer yer ise taramalar halinde kendini hissettirmektedir. Eserdeki desen çalışmaları resmin plastik yapısını daha da güçlendirmekte ve eserdeki malzeme kullanımına da farklılık getirmektedir.

Eserin bűtűnű, geniş fırça hareketlerinin meydana getirdiđi mavi alanı oluřturmaktadır. Açıklı koyulu mavi alan üzerinden sűzűlen kalınlı inceli řeritler ışık patlamalarını meydana getirirken, dűz bir alan içerisinde ritim ve dinamizm de oluřturmaktadırlar. Resmin űst planında bulunan mavi zemin üzerinde oluřan ışık oyunları, resmin űst ve alt bűlűmleri arasındaki bađlantıyı sađlamak adına, sarı, pembe ve turkuaz gibi çeřitli renklerin resme dahil olmasını beraberinde getirmiřtir. Mavi ve tonlarının hakim olduđu resmin genelinde, eserdeki mekânsal derinliđi ve espası arttırmak amaçlı yer yer sarı tonlardaki çizgiler ve fırça vuruřları kullanılmıřtır. Resmin űst kısmından ařađıya dođru sűzűlen ince, hassas çizgiler, parçalar arasındaki monotonluđu kaldırırken aynı zamanda resmin alt kısmındaki plastik yapıya da gűndermede bulunurlar.

Son derece lirik ve içten gelen bir yűntemle oluřturulmuř “Mavinin Dansı”, rengin bir sanatçı üzerinde bıraktıđı etkinin oluřum ve geliřim sűrelerini izleyiciye yansıtılmaktadır.

7.7 Resim 7 “Sınırlarda Yok Olmak”



Şekil 7.7.1 Semra Ay Çırpan, 140 x 160 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Uzaklarda hayal meyal görünen sınırlar, yok olmaya yüz tutmuş doğal alanların günümüzde geldiği noktaya açık bir dille değinmektedir. “Sınırlarda Yok Olmak” insanoğlunun doğaya verdiği zarar sonucu havada oluşan kirlilik, yeşil alanların yok edilmesiyle giderek artan yapılaşmaya ve çarpık kentleşmeye karşı duruşun sembolüdür.

Eser 140 x 160 cm boyutlarında bir tuval üzerine, karışık teknik kullanılarak oluşturulmuştur. Resimde derinlik kavramını oluşturmak için arka planda kullanılan ince ve uzun çizgiler dikkat çekmektedir. Çizgilerin oluşturduğu alanda öncelikli olarak koyu renklerin seçilmesi, kentleşmenin getirdiği kaos ve kirliliğin simgesidir. Doğa, karanlıklar içinden yavaş yavaş çekilmiştir ve son kalıntılarını bizlere hissettirir. Resmin orta kısmında kullanılan yoğun boya hamuru, resmin arka planında kullanılan ince boya kullanımına kontrast oluşturacak şekilde planlanmış ve mekânsal espasın artmasını desteklemiştir.

Resmin alt kısmında yer alan ve geneline hakim olan gri boşluk, arka planda kullanılan yoğun kompozisyon düzenlemesine karşıt gelecek biçimde planlanmıştır. Resmin geneline hakim olan lirik üslubun aksine, sağ alt kısımda kullanılan ince ve uzun formdaki sarı, siyah şeritler ve giderek daralan bir yolu anımsatan formun kullanımı, eserin şiirsel yapısına karşı sert bir tutum izlerken bir diğer yandan perspektif duygusunu güçlendirerek espası arttırmıştır.

Eserde ritim ve devinimi arttırmak için, resmin seçili bölümlerinde üst üste sürülen farklı renklerdeki yoğun boya kullanımı dikkat çekmektedir. Resmin sol arka kısmında yer alan doğaya ait formlar izleyiciye, resmin neresinde olduğunu sorguladır. Doğayı koruyan mı, yoksa karşı koyan mı?

7.8 Resim 8 “Siyahlar İçinde Kayboluş”



Şekil 7.8.1 Semra Ay Çırpan, 120 x 120 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012

Aydınlık, ışıl ışıl bir günün ardından yavaş yavaş oluşan günbatımı sanatçının zihninde bir iz bırakır. Bu iz, bir resimde canlanır ve hayat bulur.

“Siyahlar İçinde Kayboluş” 120 x 120 cm boyutunda bir tuval üzerine karışık teknik kullanımı ile oluşturulmuştur. Eser oluşumunda kullanılan renkler seçilirken, genellikle tüpten çıkmışçasına parlak ve temiz renklerin kullanımı yerine, kirletilmiş renkler tercih edilmiştir. Esere hakim olan dinamizm etkisi, farklı renklerin üst üste kullanımı ve geniş fırça hareketlerinin oluşturduğu hareketlilik sonucu oluşmuştur.

Eserde odak noktasını, resmin orta kısmında yer alan siyah bölüm oluşurmaktadır. Resimde tüm bölümler arasındaki bağlantı, merkezdeki siyah alanda birleşir ve resmin planları arasındaki dengeyi sağlar. Resmin alt kısmında bırakılmış beyaz alan üst kısımda yer alan beyaz fırça darbeleri ile bağlantı kurmakta ve atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle alt kısımda kalan beyaz alan yalnızlık çekmez ve gözü rahatsız etmez. Resmin bazı bölümlerinde, desen etkisi elde edebilmek için akrilik boya ile çalışılmıştır. Resmin st kısmında uygulanan kalın boya kullanımının aksine, akrilik boya kullanımı ile verilmek istenen desen etkisi resimde strüktür farklarının oluşmasını sağlamıştır. Siyah alanlar içerisine gizlenen yatay beyaz alanlar, yarattığı siyah- beyaz kontrast etkisiyle, izleyiciye bir sürpriz niteliğindedir. Kirli sarı alanların, siyah alanların içinde adeta süzülerek kayboluşu, ışık - gölge oyunlarını oluşturmuş ve beraberinde yaratılan mekana derinlik duygusunu da getirmiştir.

Resmin oluşumuna hakim olan lirik üslubun aksine, kullanılan keskin yapılı geometrik alanlar beraberinde sözcük zenginliğini getirirken, bir diğer yandan resimde yarattığı gerilimle, planlar arasındaki ön- arka ilişkisini güçlendirmiş ve espası kuvvetlendirmiştir.

Resmin n planında yer alan basamaklar, izleyicisini siyahlar içerisindeki yok oluşun serüvenine uğurlamaktadır.

8. SONUÇLAR

“Günümüz Türk Resminde Soyut Mekanlar” isimli yüksek lisans bitirme tezinde, Dünya’da soyut sanatın oluşum ve gelişim evreleri incelenmiş, gelişime sebep olan olaylar araştırılmış ve yazılı metinler halinde sunulmuştur. Batı’da ve Türkiye’de soyut mekan üzerine çalışan ressamlar mercek altına alınmış, sanatlarını oluşturan düşünsel etkenler doğrultusunda seçtikleri teknik ve yöntemler incelenmiştir. Bu araştırma, genç bir ressam olan Semra Ay Çırpan’ın eserlerini düşünsel anlamda ve plastik açıdan sorgulamaya yöneltmiş, sanat görüşüne kaynaklık etmiş ve ışık tutmuştur.

KAYNAKLAR

- Aksel,E.,2011,http://sabanciuniv.academia.edu/ErdagAksel/Papers/385146/Temel_Sanat_Kararlari
- Altan, Ö., 2009, Özdemir Altan'ın "Yeni Dönem" i, Artist Actual, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hiz. Ltd., İstanbul: 36.
- Altan ve Eroğlu, 2009, Özdemir Altan Özet Retrospektif Sergi Kataloğu, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A.Ş., İstanbul: 8, 12, 18, 28, 24, 34, 40.
- Altunöz, G., 2007, Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, Ankara: 5.<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf>
- Antmen, A., 2010,**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul: 11, 12, 15, 18, 21, 23, 24, 25, 28, 79, 80, 81, 83, 86, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 99, 106, 143, 144, 145, 146, 147, 148.
- Antmen, A., 2007, "Adnan Çoker'in Ritmi Yerinde", <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=218734>
- Artun, A., 2011, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul: 85, 86, 87, 88, 89, 90.
- Ateş, İ., 2009, Zahit Büyükişliyen "Dönemlerden Bir Seçki" Resim Sergisi Kataloğu, Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, Ankara: 9, 10,11,14,15.
- Babacan, İ., 1997, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II**, "Mondrian,Piet", Yem Yayın, İstanbul: 1292
- Baraz, Y., 1994, Güngör Taner'in Çağdaş Türk Resmindeki Yeri, <http://galeribaraz.com/2010/695/gungor-tanerin-cagdas-turk-resmindeki-yeri/>
- Baraz, Y., 2008, RothkoŞapel, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=254&bhcp=1>
- Ötgün ve Bolat, 2004, Yapıt okuma, "Jacson Pollock Numara 1, 1950" (Lavanta Kokusu) <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/view/3262/3151>
- Büyükişliyen, Z., 2009, Soyut Sanat, Sanatçının Güncesinden, Kayışdağı, İstanbul.
- Dabrowski, M., 2002, **Kandinsky Compositions**, MoMa, Modern Sanatlar Müzesi Basımı, New York: 35, 44.
- Deicher, S., 2010, **Mondrian**, Taschen Yayınları, İstanbul: 33.

- Arslan ve Rona, 1997, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1**, Yem Yayınları (Yapı – Endüstri Merkez Yayınları), İstanbul: 74, 1292
- Giray, K., 2000, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 420, 505, 514.
- Gombrich, E.H., 2002, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 381, 499, 500, 501, 502, 517, 518.
- Gökçeli, R., 2009, <http://rasitgokceli.Blogspot.com/2009/07/bauhaus-yok-mu-bir-yedegin.html>
- İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, **Sanatta Devrim**, Hayalbaz Kitap Sanat Kuramları, İstanbul: 19, 20, 26, 28, 29, 49, 51, 52, 56, 57, 58, 69.
- İpşiroğlu., N., 2010, **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, Hayalbaz Kitap, İstanbul: 29, 30, 33, 35.
- Kandinsky, W.,2005, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul: 45, 46, 75, 76,
- Koçak, O., 2009, **Modern ve Ötesi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 179 Sanat – Estetik 6, İstanbul: 18, 21, 99, 100.
- Lynton, N., 2004, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 13, 14, 15, 83, 85, 86, 110, 120, 213, 242.
- Oktay, A., 2010, <http://www.haberler.com/adem-genc-zamanin-ruhu-haberi/>
- Özsezgin, K., 1983, **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 51-58, 119, 120.
- Özsezgin, K., 2006, **Zahit Büyükişliyen Sanatta 40 Yıl**, İMGS Sanat Yayınları, İstanbul: 29.
- Özsezgin, K., 2008, **Güngör Taner Ritim ve Devinim**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 26, 28, 30, 38, 46, 48, 50, 52.
- Pehlivanoğlu, B., 2010, **Hoca Ressamlar Ressam Hocalar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 54, 56, 58.
- Ragon, M., 2009, **Modern Sanat**, Hayalbaz Kitap Sanat Kuramları, İstanbul: 25, 26, 27, 33.
- Sadak, Y., 2010, **Adem Genç Düzensiz Düzenlilik Sergi Kataloğu**, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A.Ş., İstanbul: 2, 3.
- Sadler, Michael., T.H., 2005, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul: 23, 26.
- Schama, S., 2012, **Sanatın Gücü Mark Rothko**, Belgesel, BBC.
- Spence, D., 2011, **Monet**, Yazın Matbaacılık, İstanbul: 31.

- Tansuğ, S., 2008, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 247, 248, 252, 274.
- Tunalı, İ., 2008, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 123, 128.
- Turani, A., 2000, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 546, 547, 548, 549, 550, 551, 554, 555, 594, 595, 603, 605.
- Vargı, E., 2010, Haziran, “Alexandre Rodchenko”, <http://www.fotoritim.com/yazi/elif-vargi--alexander-rodchenko>
- Walther, I., 2005, **Art of the 20th Century**, TASCHEN GmbH, Köln: 292, 293, 294.
- Mark Harden, 2005, <http://www.glyphs.com/art/kandinsky/>
- Yüksel, N., 2011, Sanat Akmerkezde 7, Sergi Kataloğu, Orkide Matbaacılık, İstanbul: 9.
- Zeidler, B., 2005, **Monet**, Literatür Yayıncılık, İstanbul: 82, 83.

ÖZGEÇMİŞ

Semra AY ÇIRPAN

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi: 23.03.1987

Doğum Yeri: Antalya

Medeni Durum: Evli

Eğitim:

Lise: 2001 – 2005 Atso Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Lisans: 2005 – 2010 Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak.
Plastik Sanatlar Bölümü

Yüksek Lisans: 2010 - 2012 Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans
Programı

Çalıştığı Kurumlar:

2011 – Devam ediyor, İş sanat İzmir Galerisi Yöneticisi.

