

**SOYUT RESİMDE SUJE VE OBJE  
ARASINDAKİ İLİŞKİ**

**Burcu DİNÇER**

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

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

**Burcu DİNÇER**

**SOYUT RESİMDE SUJE VE OBJE ARASINDAKİ İLİŞKİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCESİ**  
**Doç. Fikret HAŞİMOV**

**ERZURUM - 2014**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

11.06/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum ".....*Sayıt Resimle Suç ve Ceza Arasında İlişki*....." adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

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

[Tarih ve İmza]  
11.06.2014 *[İmza]*  
[Öğrencinin Adı Soyadı]  
*Burcu DİNKÇERİ*



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Fikret HASİMCİ danışmanlığında, BURCU DİNÇERİ tarafından hazırlanan bu çalışma 11... / 06... / 2014... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından ..... Resim..... Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Dr. Fikret HASİMCİ İmza: .....

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Evren KAVUKÇU İmza: .....

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. İsmail KAYMAZ İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 11... / 06... / 2014.

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>V</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>VII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****SOYUT SANAT**

<b>1.1. BATI SANATINDA SOYUT RESİM</b> .....	<b>5</b>
<b>1.1.1. Alman Dışavurumculuğu</b> .....	<b>7</b>
<b>1.1.1.1. Der Blaue Reither</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1.2. De Stijl</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1.3. Konstrüktivizm</b> .....	<b>13</b>
<b>1.1.4. Orfizm</b> .....	<b>15</b>
<b>1.1.5. Dadaizm</b> .....	<b>16</b>
<b>1.2. SOYUT RESİM</b> .....	<b>31</b>
<b>1.2.1. Soyut Ekspresyonizm</b> .....	<b>31</b>
<b>1.2.2. Soyut Resmin Gelişim Süreci</b> .....	<b>33</b>
<b>1.2.3. Yeni Dışavurumculuk</b> .....	<b>35</b>

**İKİNCİ BÖLÜM****SUJE/SANATÇI, OBJE/RESİM**

<b>2.1. SOYUT RESİMDE DÜŞÜNSEL YAPILANMA</b> .....	<b>47</b>
<b>2.1.1. Vladimir Tatlin</b> .....	<b>47</b>
<b>2.1.2. Kazimir Malevich</b> .....	<b>50</b>
<b>2.1.3. Marcel Duchamp</b> .....	<b>52</b>
<b>2.1.4. Jackson Pollock</b> .....	<b>56</b>
<b>2.1.5. Arshile Gorky</b> .....	<b>58</b>
<b>2.1.6. Willem de Kooning</b> .....	<b>59</b>
<b>2.1.7. Mark Tobey</b> .....	<b>61</b>
<b>2.1.8. Edvard Munch</b> .....	<b>62</b>

2.1.9. James Ensor .....	64
2.1.10. Georges Brague.....	65
2.1.11. Erich Heckel.....	66
2.1.12. Paul Klee .....	67
2.1.13. Mark Rothko.....	69
2.1.14. Franz Kline .....	73
2.1.15. Ad Reinhardt .....	74
2.1.16. Newman Barnett.....	75
2.1.17. Robert Motherwell .....	77

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE SOYUT RESİM ANLAYIŞI

3.1. SOYUT RESME OLAN İLK İLGİLER.....	80
3.1.1. Adnan Çoker.....	82
3.1.2. Zeki Faik İzer.....	84
3.1.3. Nejat Melih Devrim.....	85
3.2. SANATÇI VE RESİMLERİ .....	87
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA .....	92
ÖZGEÇMİŞ.....	94

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SOYUT RESİMDE SUJE VE OBJE ARASINDAKİ İLİŞKİ**

**Burcu Dinçer**

**Tez Danışmanı: Doç. Fikret HAŞİMOV**

**2014, 94 sayfa**

**Jüri: Doç. Fikret HAŞİMOV**

**Yrd. Doç. Evren KAVUKÇU**

**Yrd. Doç. Dr. Tülay KAYABEKİR**

Bu tezin amacı süje olarak sanatçı ve obje olarak tuval arasındaki, duygusal ve ruhsal bağlamdaki bağlılığı ve sanatçının ortaya çıkarmış olduğu sanat eseri arasındaki duygusal ilişkinin var oluşu, sanat eserinin ortaya çıkarken sanatçının kendi çevresini ve doğayla olan etkileşimini ele almaktır. Bu amaçla çalışmada soyut resimde süje ve obje arasındaki ilişki ve tarihsel süreç kısaca özetlenerek soyut sanat ve soyut sanatla ilgisi olan sanatçılar örnek gösterilerek, tarafımdan yapılan çalışmalarda duygusal bağlantı anlatılmaya çalışılacaktır.

İnsan kendi bedeni dahil, ruhsal bedenini de kullanarak tuvale yansıtması çağlar öncesinden başlamıştır. Bir süje olarak insan, sınırsız biçimde olanak ve olasılıklarıyla objeyle birleşerek, objeye bağlı olduğu sanat alanına özgün görüş ve düşüncelerini dile getirebileceği bir konum haline gelmiştir.

Resim sanatçısı tarihsel süreç içerisinde yaşama etkin müdahalesini gerçekleştirmek için duygusal anlamda yapmış olduğu sanat eseri ile ortaya çıkmıştır. Sanat eseri ışık, gölgenin, renk ve çizgilerin olduğu, süje tarafından ele alınarak ortaya çıkarılmış bir objedir. Duygu ve ruh hali tuvale yansıyan süjenin belki de en etkin olduğu durumdur.

Resim sanatında duygu, insanın yaşadıklarına paralel olarak değişiklikler göstermiştir. Bu süreçte hayatı anlama, algılama, değiştirme ve yeni dengeler oluşturma çabası aracılığıyla yeni anlayışlar ve yeni teknikler alanında çeşitli ilerlemeler sağlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Süje, Obje, Soyut Sanat, Ekspresyonizm

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**THE RELATIONSHIP BETWEEN SUBJECT AND OBJECT IN THE  
ABSTRACT PICTURE**

**Burcu DİNÇER**

**Advisor: Assoc. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV**

**2014, Page: 94**

**Jury: Assoc. Prof. Fikret HAŞİMOV(Advisor)**

**Assist. Prof. Evren KAVUKÇU**

**Assist. Prof. Dr. Tülay KAYABEKİR**

Aim of this thesis is to examine the relationship between the subject as artist and as objects on the canvas, between the emotional and spiritual context in the commitment of an artist has revealed that a work of art the existence of the work of art emerges artist's own environment and nature, the interaction will be discussed. In this study, the relationship between abstract painting and historical processes in the subject and the object is summarized interest in abstract art and abstract art, the artists will be shown as an example, telling your own pictures at my work I will try to explain the emotional connection.

People, including his own body, the mental body before the ages began using the canvas reflection. As a subject people, with the possibility of unlimited possibilities and forms of artifact combine original artists bound to the field of art can express their opinions and thoughts has become an area.

No artist in the history and life emotionally to perform effective interventions that have made a work of art has emerged. Art work light, shadow, color and lines revealed that the subject is an object considered by. Emotions and moods reflected in the canvas where the subject is perhaps the most effective.

Emotions in art, people have lived showed changes in parallel. In this process, understanding life, perception, change and efforts to build a new balance through a variety of new insights and new techniques in the area of progress has been made.

**Key Words:** Subject, Object, Abstract Art, Expressionism



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.1.</b> Wassily Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi”,1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x127 cm,.....	19
<b>Resim 1.2.</b> Wassily Kandinsky, “Birkaç Daire”,1923,Tuval Üzerine Yağlı Boya, .....	23
<b>Resim 1.3.</b> Piet Mondrian. ....	30
<b>Resim 1.4.</b> Markus Lüpertz. ....	37
<b>Resim 1.5.</b> George Baselitz,1970,200x250 cm.....	38
<b>Resim 1.6.</b> Anselm Kiefer,2004 .....	39
<b>Resim 1.7.</b> Jorg Immerdorf.....	40
<b>Resim 1.8.</b> Sandro Chia .....	42
<b>Resim 1.9.</b> Julian Schnabel.....	43
<b>Resim 2.1.</b> Vladimir Tatlin .....	48
<b>Resim 2.2.</b> Kazimir Malevich.....	51
<b>Resim 2.3.</b> Marcel Duchamp .....	53
<b>Resim 2.5.</b> Machel Duchamp.....	55
<b>Resim 2.5.</b> Jackson Pollock, “Sonbahar Ritmi”,1950,Sunta Üzerine Yağlı Boya, 2.4x1.2 cm, Özel Koleksiyon New York, .....	57
<b>Resim 2.6.</b> Arshile Gorky, “Virginia Peyzaj” 1943,Kağıt Üzerine Karakalem ve Mum Boya,46.9x59.6 cm,.....	59
<b>Resim 2.7.</b> Willem de Kooning, “Kadın 1”,1950,Tuval Üzerine Yağlı Boya,193x147 cm, New York, Sanat Müzesi,.....	61
<b>Resim 2.8.</b> Mark Tobey, “Ormanın Gölge Ruhları”,1961,Kağıt Üzerine Sulu Boya,48x63 cm,Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein, .....	62
<b>Resim 2.9.</b> Edvard Munch, “Çılgılık”,1895,Taş Baskı,35.5x25.4.....	64
<b>Resim 2.10.</b> James Ensor, “Brüksel İçine Mesih’in Giriş”, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 253x431 cm, .....	65
<b>Resim 2.11.</b> Georges Bragues, “Bayraklı Gemiler”,1905,T.Ü.Y.B.,Antwerp, .....	66
<b>Resim 2.12.</b> Erik Heckel, “Köy Gölü”,1910,T.Ü.Y.B.,56.5x73.5 cm,.....	67
<b>Resim 2.13.</b> Paul Klee, “Gemilerin Yola Çıkışı”,1927,Tuvale Çini ve Yağlı Boya,50.2x64.4 cm,Ulusal Galeri, Berlin,.....	69
<b>Resim 2.14.</b> Mark Rothko, “Sarı ve Mavi”,1955,T.Ü.Y.B.,102x67 cm,.....	71
<b>Resim 2.15.</b> Mark Rothko, “No.8”, 1952,T.Ü.Y.B.,81x68 cm, .....	72

<b>Resim 2.16.</b> Franz Kline, “Beyaz Biçimler”,1955,T.Ü.Y.B.,188.9x127.6 cm,The Museum of Modern Art,New York, .....	74
<b>Resim 2.17.</b> Ad Rheinhardt, “Soyut Resim” ,1954/59,T.Ü.Y.B.,276x102 cm,Ludwing Müzesi,Köln,.....	75
<b>Resim 2.18.</b> Barnett Newman, “Kim Korkar Kırmızı,Sarı ve Maviden?”,1969- 70,T.Ü.Y.B.,274x603 cm,.....	76
<b>Resim 2.19.</b> Robert Motherwell, “XXXIV.İspanya Cumhuriyetine Ağıt”,1953- 54,T.Ü.Y.B.,203x254 cm,Buffalo,Allbright-Knoks Sanat Galerisi, .....	77
<b>Resim 3.1.</b> Adnan Çoker.....	82
<b>Resim 3.2.</b> Adnan Çoker.....	84
<b>Resim 3.3.</b> Zeki Faik İzer .....	85
<b>Resim 3.4.</b> Nejat Melih Devrim.....	86
<b>Resim 3.5.</b> Burcu Dinçer, “Göz”, 2010, K.Ü.K.T,100x70 cm .....	88
<b>Resim 3.6.</b> Burcu Dinçer, “Kaos”, 2008, K.Ü.K.T, 100x70 cm,.....	89

**ÖNSÖZ**

Hayatın ürettiği, objeye yönelik bilgilerin, duygusal açıdan sürekli değişmesini sağlamıştır. Zamana ve yaşanmışlıklara bağlı olarak değişen insan algıları, ritüeller yaratarak doğayı ve çevresindeki her bir olguyu gerçekçi bir bakış açısıyla algıladığı gibi stilize ederek, soyutlayarak ve iç dünyasında yaratmış olduğu değişik biçimlere dönüştürerek fantastik boyutlar halinde ifade etmiştir.

Duygusal algı gücü kavramların değişmesini, sanat ürününe dönüşmesi sürecinde öne çıkarılan sorunları da değiştirmiştir. Bu çalışmanın temel amacı; resim sanatçısının yapmış olduğu eser ve kendi duygusal iç dünyasına ait olan yaklaşımlar arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmaktır.

Tez çalışmam boyunca çalışmama bilgi ve tecrübeleriyle katkıda bulunan danışman hocam Doç. Fikret Haşimov'a şahsıma kıymetli vakitlerini ayırarak çalışmama önerilerde bulunan hocam Prof. Mehmet Kavukçu'ya, yine aynı şekilde değerli önerileriyle çalışmama yön veren hocam Yrd. Doç. Dr. Tülay Kayabekir'e ve Arş. Gör. Hatice Doğan hocama, desteklerini benden esirgemeyen sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

**Erzurum-2014****Burcu DİNÇER**

## GİRİŞ

Tüm sanat tarihi süresince bir nesnel gerçeklik, diğeri ise öznel gerçeklik algılaması üzerine kurulu olduğunu görmekteyiz. Nesnel gerçeklik yani bize bilinen doğanın tamamının öznel gerçeklik ise insanın bilgi, deneyim ve sezgileriyle oluşturduğu kendi algılama evrenini imler. Bu iki gerçek sanat var olduğu günden bu yana kendi nesnellğine yer bulmaya çalışmıştır. Kimi zaman doğaya benzemeye kimi zamanda doğada kendine yer edinmeyi başarmıştır. Bu arayış hem süje hem de obje olarak karşılıklı ilişkilerin aynı varlık üzerinde odaklanmasıyla zenginleşir. Sanat insanın doğayı da içine aldığı bu özel ilişkiyi tanımlamak için yine kendisini kullanmıştır. Sanatçı süjedir. Suje aradığı estetikteki objeyle derin bir ilişkiye girer. Süjenin hem beden hem ruh yapısıyla, obje ile olan ilişkisinde umutları, korkuları, amaçları, hedefleri ve duygusal anlamda sevgi ve aşkı yaşayarak çok değişik bir süreç yaşar. Bu süreçte sanatçıyı süje, sanat eserini ise obje olarak ele almaktayız. Süje ve obje arasındaki duygusal ilişki süjenin kendini doğanın içinde kaybetmesi, yalnız kalması ve etrafında olup bitenle kendini obje olarak seyirciye sunmasında duygusal ilişkiyi ortaya çıkarır.

Bu ilişki insanın doğayla olan gözlemiyle ortaya çıkmıştır. Yaşanmışlıklar ve iç dünyasına ait olan, sanat olayına katılan ve onun oluşmasına yardım eden insan; toplumsal bir varlık olduğuna göre onun meydana getirdiği sanat eseri de toplumsal bir ürün olacaktır. Sanat insan emeğinin ürünüdür. Ürün insanla ilişkilidir. Ürünün ortaya çıkma sürecinde sanatçı ve sanat eseri arasındaki renk, çizgi, ışık, gölgeden ziyade yaşanmışlıklar, çevre, acılar, hüznler ve ruh halinin etkilediği bir gerçektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOYUT SANAT

*“Soyut sanat, 20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama, aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir. 20. yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiştir. Sanat için sanatçı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır.”* (Antmen, 2010, s.79).

Bu ayrımların oluşmasında etkili olan sanatçının kendini ifade etmekteki yeni arayışları ve izleyiciye farklı duygu yükleme, izleyicinin resme bakarken kendini bulma gibi yeni etkileri ortaya çıkarmasını istemiştir. Çok farklı etkilerin bir araya toplanarak oluşturmuş olduğu duygu yoğunluğu ve görsel bir etki sağlanmıştır.

*“20.yüzyılın bu yeni ‘izm’ leri öncesinde 19. Yüzyılda soyuta yönelik erken örnekleri arasında Fransız ressamlar Claude Monet ve Paul Cezanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner (1775-1851) ve Amerikalı ressam J.M. Whistler’in (1834-1903) resimleri dikkat çeker. Bu ressamların hiç biri görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimlerinde ‘modern’ in ifadesinin temsili gerçekliğin ötesine uzanan ‘saf sanat’ ta aranacağıının ipuçlarını vermişlerdir.”*(Antmen, 2010, s.80).

İki ayrı gerçeklik algısı hiç değişmez. Bunlardan biri nesnel gerçeklik yani bize bilinen doğanın tamamının görünen şeklidir. İkinci olarak öznel gerçeklik ise insanın yaşayarak öğrendiği deneyim, bilgi ve sezgilerinden oluşturduğu kendi algılama gücüyle elde ettiği gerçekliktir.

*“Evrenin ya da nesnenin sınırını bir başka tarzda gören olağan üstü kişiler bir iletim aracı yarattılar ve sınıra ilişkin bir dizi yorumu çoğaltarak*

*ve gördüklerini daha da parçalara ayırarak, bu gerçeklik algısına katkıda bulundular.”(Batur, 2009, s.197).*

Algıda iki iletim aracının olduğunu Enis Batur’un Bir temel Metinler Seçkisi kitabında ele aldığı gibi bu evrenin gerçek bölümünün keşfedilmesi sanatçıya ait olmakla beraber, diğer şeylerin başka bir biçimde ve sanatçıya karşıt bir tarzda gören başka bir kişinin gözlemlerine aittir.

*“Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümünden ‘soyutlanarak’ gerçekleştirilen yapıtlarla, her hangi bir dış gerçekliğe gönderme de bulunmadan, Kant’çı anlamda salt bir tür ‘kendinde şey’ olarak ortaya çıkan ‘soyut’ yapıtları birbirinden ayırmak gerekir.” (Antmen, 2010, s.80).*

Soyutlamanın ötesinde olan şey, sanatçının iç dünyasıyla olan, kendini ifade ederken kullanmış olduğu dış görünümü, tamamen arkasında bırakarak iç dünyasına dönüşüdür.

*“Soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştırabileceği için soyutlamada denilmektedir.” (Eczacıbaşı, 2008, s.1432).*

İmgenin soyut boyutuna ulaşma aşamasından sonra elde edilen nesne bir önceki aşamada nesnenin farklı biçimlere bürünmesiyle oluşur. Bu biçim nesneden çok farklı bir görünüme sahiptir. Bakıldığında nesneyle hiçbir alakasının olmaması soyutlamanın etkileridir. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi ve Ahu Antmen’in 20.Yüzyıl Sanatında Akımlar adlı kaynaklarda da belirtildiği gibi biçimin bozulduğu farklı arayışları bünyesinde barındıran bir süreçtir.

*“Bu ayrım, soyuta giden farklı yolların belirmesinde de rol oynar. Yalnızca dönemin sanatsal merkezi Fransa’ da değil Almanya, Avusturya, Hollanda ve Rusya’ ya kadar uzanan geniş bir coğrafya da özellikle 1910-20 yılları arasına tarihlenen süreçte modern sanatın egemen uslubu haline gelen soyut, Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi*

*sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır.”(Antmen, 2010, s.80).*

Biçimlerin farklı olması sanatçıyı diğer klasik etkilerden ayırmış, onu farklı ve modern statüye taşımış, sanat çevrelerince farklı etki ve yorumlar almasını sağlamıştır. Bu da soyut sanatın yeni izlenimlerinin günümüze taşınmasında ve öncü olmasında önemli yer tutmaktadır.

*“Dünyanın her yerinde hızla yayılan bu akım özellikle ikinci dünya savaşı sonrası Amerika da yeni özellikleriyle dikkat çekmişti. Boyanın ve tekniğin farklı kullanılmış olması akıma olan ilgiyi artırmıştır. Özellikle 1930’ lar Avrupasının da bir çok sanatçı soyut dışavurumun etkisi altına girmiştir yeni teknik ve kullanımlarıyla farklı ve etkili eserler ortaya çıkarmışlardır. Soyut Ekspresyonistlerin paylaştığı ortak duygu, “maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerektiği idi. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olamamakla da kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan niteliklerde 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, 1991, s.230).*

Motherwell’in kastettiği, savaşın yeni sanatta çok etkili olacağıydı. Bu etkilerin başlangıcının çok karanlık olmasının sanat çevresince eleştirilmesinin beğenilmesinin ve kabul görmesinin nedenleri yatıyordu. Soyut sanatın vermiş olduğu mücadelenin amacı inanmakla ilgiliydi ve biraz toplumun desteğini alan bu sanatı benimseyen sanatçıların güçlü durması gerektiği idi.

*“Bu yeni bulgular, “gerçeğin” salt gözle görülenden çok daha derinlerde yattığına işaret ediyordu. Gözün her şeyi algılaya bileceği artık kökünden sarsılmıştı.”(Krausse, 2005, s.86).*

Bilinen gerçeklerin dışına çıkılarak yapılan bu yeni etkiler bazı genç sanatçıların şeylerin ardına bakmak istedikleri gereksinimi karşılıyordu. Dünyanın sahici bir resmini yapmak ancak böyle mümkün olabilecekti. Lynton’un da modern sanatın öyküsünde

dile getirdiği gibi beynin, ruhun ve tüm olarak ele alındığında insanın hareketlerinin tamamında ortaya koymuş olduğu hareketler toplamında elde etmiş olduğu etkilerdir.

*“Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil edilen şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan oluştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı şok edici olarak nitelediler. Onların tutumları daha sonra bu sanatı tapınç derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı çığgınca yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar.”*(Lynton, 2009, s.230).

Her yeni akımda olduğu gibi soyut sanata da ilk bakış açısı bir kabullenmeme, bir olumsuz özeleştirici şeklinde oldu. Fakat bu sanatın etkileri o kadar çoktu ki birçok sanatçıyı kendine çeken, etki altına alan bir durum söz konusudur. Kabullenilmesi gereken tek şey soyut sanatın varlığıdır. Ne kadar olumsuz ve yıkıcı eleştirilere maruz kalsa da bu sanatı göz ardı eden bazı sanat eleştirmenleri bunun da bu çekici sanatın etkisini kabul etmiş ve sanatta gerçeğin yeni çekim noktası olan Soyut Sanatı benimsemişlerdir.

### **1.1. BATI SANATINDA SOYUT RESİM**

Kandinsky'nin ve Mondrian'ın şahıslarına ait bu kitaplarda kendi anlayışlarını özenli bir şekilde bizlere sunarak, sanat anlayışlarını ortaya koymakla birlikte, bu kitapların soyut sanat açısından ne kadar önemli olduklarını biliyoruz. Yol gösterme ve bu sanatı benimseyen biz yeni nesil sanatçıların usta olarak gördüğümüz Kandinsky ve Mondrian'ın öncülüğünde sanata bakış açımızın duyarlı olmasında etkisi büyüktür. Usta sanatçıların her deneyimleri, birebir yaşamış oldukları dünyanın, bizlere örnek olacak şekilde anlatılması yol gösterecek olması çok önemlidir. Bizler ustaların nasıl resim yaptıklarını, niçin ve ne için mücadele ettiklerini bilmemizde faydalı olabilecek bilgiler



bulunmaktadır. Ayrıca bu kitaplar bu yenilenme sürecinde sanatçılara yol göstermiş ve bu yeni çılgılığa yön vermiş olmaktadır.

*“1912 yılında Wassily Kandinsky’nin (1866-1944) “Concerning The Spiritual In Art”, “Sanatta zihinsellik üzerine” adını taşıyan teorik kitabı yayımlanır. Bunu Mondrianın (1872-1944), 1919-20 tarihlerinde “Natural Reality And Abstract Reality” adlı kitabı takip eder. Bu kitaplar iki ünlü sanatçının resimdeki tutumunu ve sanat etiklerini açıklayan niteliktedir. Kandinsky’nin imzasını attığı “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı kitap, soyut sanatın felsefi içeriğini ve ne olduğunu “konseptini” dile getirmekteydi. Kandinsky resim çalışmaları sırasında temellendirmiş ve geliştirmiş olduğu soyut sanat teorisini kendine özgü diliyle aktarmaktaydı. Soyut sanatın manifestosu niteliğini taşıyan bu kitap yayınlandığı anda geniş bir yankı yaratmış ve birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır.”(Baraz, 18.03.2014. <http://Lebriz.com>).*

Batıda endüstriyel yaşamın yaratmış olduğu yeni ortam insanın kendi içine kapanarak yaşamasına içine düştüğü bunalımlara karşı bir başkaldırı bir isyan, yeni bir konu ve biçimleme olarak yansımıştır. Bunu destekleyen Adnan Turani’nin Çağdaş Sanat Felsefesi adlı kitabında bu konudan bahsedilmiştir. Turani bu sanatsal anlatımın geçmişin tüm anlatım biçimlerini bir kalemde kenara atmakla birlikte yeni anlayışın benimsenmişliğine değinilmiştir.

*“Bu yenilenmede insan kendi içine kapanmaya da isyan ediyordu. Asabi, hırçın her şeye başkaldırı biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Doğasal biçimi yok edencesine ve uyumsuzluklar içerisinde insanın meşum bir iç dünyasının isyanını anlatıyorlardı. Bu insanın sanata bulanmış çılgılığı idi.”(Turani, 2003, s.69).*

Sanatçılar doğayı görsel anlamda bırakıp artık zihin ve hayal gücü ile resimlerini yapmaya başladılar. Bu öznel gerçeklikle ifade dileyebilir. Bilinenin sonucunda, deneyim, sezgi ve duygularla çalışmaya başladılar. Bu yapılanma birçok kesimim dikkatini çekmiş oldu.

*“Dünya sanatında figüratif resim geleneğini ve ifadelerini bir kenara bırakıp, batı resim geleneklerinin karşıt yönünde üretilen soyut sanat*

örnekleri yüz yılın başlangıçlarında ilk kez 1910'da Kandinsky'nin yapmış olduğu bir suluboya kompozisyonu ile başlamış Mondrian, Robert Delaunay (1885-1941), Picabia (1879-1953), Jean Arp (1887-1966) ve Franz Kupka (1871-1957) ile devam etmiştir. 1910'larda başlayan bu stil gerçekte bir ekol olmayıp bir anlayışa dile getirmekteydi. Soyut sanatın en büyük özelliği artık sanatçıların doğaya bakmadan beyinleriyle çalışmalarınıydı. Zihinsel yaratının ve işleyişin önem kazandığı bu tarz "Cerebral" bir tutumu sergiliyordu. Soyut sanatçılar sanat politikalarında öylesine kesin bir tavır içine girmişlerdi ki ünlü usta Mondrian gerçek peyzaja arkasını dönerek oturuyordu. Hiçbir portre, natüremort ya da peyzaja prim verilmiyordu. (Baraz, 18.03.2014. <http://Lebriz.com>).

### 1.1.1. Alman Dışavurumculuğu

*"Dışavurumculuk terimi ilk kez 1912'de yenilikçi sanat dergisi Der Sturm'un sahibi Herwath Walden tarafından kullanıldı. Büyük bir kısmı akımın doğduğu Almanya'da çalışan dışavurum sanatçıları, sanatçıların betimlemelerine yansıyan yoğun, dolaysız ve kişisel ruh haliyle izleyiciyi karşı karşıya getiren bir sanat yaratmak istiyorlardı. Dışavurum sanatı, belli temel öğeler içeren temsili bir sanat formuydu: çizgisel biçim bozma, güzellik kavramının yeniden değerlendirilmesi, ayrıntıların ve koyu renk kullanımının radikal derecede sadeleştirilmesi."* (Farthing, 2012, s.378).

Dışavurumculuk öncesi doğaya bağımlı olmanın vermiş olduğu yoğun ve karmaşık bir resimden, sade ve yoğun olmayan bir resme geçilmektedir. Bu aşamada sadeliğe geçilmesinin nedeni doğaya ait olan renklerin artık tuval üzerinde yoğun bir etkisi olmayışındır. Renkler ve biçimler sadeleşmiş ve düşüncede anlam yoğunluğu artmıştır.

*"Almanya da dışavurumcular yüzyılımızın henüz başlarında bir çeşit çılgınlık karşıtı olan çirgin renklerle kendi içlerini dile getiriyorlardı. Bu nedenle sanat, artık bir içe gömülüştür değil insanın içine attıklarının taşır patlamasının anlatımı idi. Ressamlar paletlerinin bütün batıcı, iğneleyici renkleri ile tuvallerini boyuyorlardı."* (Turani, 2003, s.69).

İnsan artık kendi içine kapanmayı bir kenara bırakmış, insan içinin çirkinliğine inanan bir etki alanı oluşturmuştu. Birçok sanatçının dile getirerek anlattığı kendi içlerindeki çirkinliğin dışa vuruluşu olmuştur. Çirkinlik ve kötülük olumsuz etkiler olmak açısından aynı grup altında toplandığında Farthing'in Sanatın Tüm Öyküsü kitabında dünyadaki şeytani kötülüğün dışavurumcular tarafından mutlaka resmedilmesi gerektiği ve değişik düşünceler barındırdığı söylemleri örnek gösterilebilir.

*“Eskpresyonist sanatçılar, doğal olmayan renkler ve abartılı, uzatılmış formlar kullanarak çarpıcı, olağan dışı bir etki elde ettiler. Modern sanayi toplumunun sertliğine ve kısıtlamalarına karşı çıkan Heckel gibi sanatçılar sanatın daha geniş bir işlevi olduğuna ilişkin yerleşik düşünceleri sorgulamaya başladılar. Dünyada şeytani bir kötülük varsa, dışavurumcular bunun mutlaka resminin yapılması gerektiğini hissediyorlardı.”*(Farthing, 2012, s.378).

Güzel veya çirkin, anlık kısa süreli vücut hareketleri ve sanatçıya bağlı olarak gelişen dışavurum, pek çok sanatçının ilgi ve katılımlarıyla gelişti. Özgürlüğün sonsuz zamanın espasında yerini buldu. Etkilenmemek elde değildir. Biçimlerin ve nesnelere şekil değiştirdiği, renklerin kullanımında inanılmaz abartıların olduğu eserler dışavurumla ortaya çıkmıştır. Tasvirin önemli unsuru olan nesnenin dış dünyadaki algılama şekline öte bir yana sanatçıdaki anlatımı önemliydi. Enis Batur'un bir temel metinler seçkisi adlı kitabındaki anlatımı buna kanıt gösterilebilir. Özgürlük buydu. İçinde olan duygu yoğunluğunu, dışarı yansıtmaktı. Dışavurum bunun en güzel örneğiydi.

*“Dışavurumcular resimde zihin tarafından yan yana dizilebilen net nicelikler anlayışını kırıyor, onları hayalci bir yazarın dürtüklemesiyle boşalacak enerji depoları olarak kabul ediyorlardı. Tasvirin en önemli unsuru olan nesne, dış dünyanın uyandırdığı izlenimi niteleyeceğine, ressamın özelliğinin saklı mecazlı anlatımıyla açığa vuruluyordu.”*(Batur, 2009, s.242).

Beyaz üstüne siyah renk kullanımının hem seyirci hem de sanat eleştirmenleri tarafından etkileyici ve anlaşılmaz olduğu ortadaydı. Sadece beyaz ve siyahın önüne geçip seyre dalmak, kendini tuvalin içinde bulmak büyülenmek gibiydi. Beyaz ve

siyah. Sanatçı bunla ne anlatmak istiyordu. Dönem beyaz ve siyahın gücüydü. Etkilenmemek, düşünmemek elde değildir. Kendini yapıyla arasındaki ilişkilendirmede büyük etkiler uyandırıyor. Farthing'in Sanatın Tüm Öyküsü adlı eserinde siyahın ve beyazın etki alanının ne kadar çok olduğu anlatılmakla beraber bu konuya açıklık getireceği kesindir. İlk algı siyahın üstünde olduğu için yapılan biçimler daha bir canlı konuma gelmekteydi.

*“Yeni arayışlar daha canlı renk ve seyirciyi içine çekecek olan etki düzeyi yoğun ifade gücü güçlü arayışlardır. İnsan türünün kendi kendinin sonunu getirmediği fakat daha iyi bir gelecekle arada köprü kurduğu fikrinden etkilenilerek bir araya gelip kurmuş oldukları guruplarına Die Brücke adını verdiler. Grupta yalnızca Kirchner'in resmi bir sanat eğitiminin olması ve “yeni sanatın “hiçbir şekilde öğrenilemeyeceğine çünkü önce icat edilmesi gerektiğine inanıyorlardı.*

*Gurup sanatçıları birçok sanatsal gezi ve resimlerini topluma ulaştıracak sergiler açtılar. Birçok kente ziyarette bulunmuş özellikle Almanya'nın Moritzburk göllerine gidip burada ki Ekspresyonist hareketin simgesi haline gelen manzara ve nü resimlerini ürettikleri yerdir.”* (Farthing, 2012, s. 379).

Die Brücke sanatçıları gerçeğe ait fakat var olmayan bir yenilenme arzusu içindeydiler. Figürlerinde ki uzunluk, renklerdeki aşırılık ve özgürlük bunu kanıtlıyordu. Bir arada olmanın vermiş olduğu etkiler de vardı. Yalnızca dramatik olmak, maske takmakla alakalı resimleri seyirciye sunmak değil, seyircinin bu özel resimleri benimsemelerini istiyorlardı. Adnan Turani'nin Çağdaş Sanat Felsefesi kitabında kavimlerde kullanılan maskelerin anıtsal etkilerinden bahsedilmesi bu kavramdaki bir tasvirin katında önemli etkiler sunulmuştur. Çekingenlik ve utanma duygusundan uzaklaşarak nü resimlerini izleyiciye benimsetmekti. Kabul görmek kolay olmadığı gibi bunun var olduğunu kabullendirmekte zordu.

*“Dışavurumcular ilkel kavimlerin heykellerinde gözlemlenen basit, kaba arkaik biçimlerin kendi çalışmalarına etkileyici, anıtsal bir anlatım getireceğini düşünmüşlerdi. Bu ilkel arkaizm, Batı'nın tasvirlerindeki geleneksel anatomik figür anlatımını geleneksel aristokratik portre resmini*

*reddediyor ve figürleri basit bir biçime indirgeyerek sanatta anıtsal etkinin büyük kitle biçimlerinden doğduğu gerçeğini batılı sanatçının bilincimde uyandırıyor.” (Turani, 2003, s.80).*

*“Die Brücke sanatçılarının erken dönem eserleri “post-emprestyonist” etkiler taşıırken 1905-1908 yılları arasında akım çok farklı bir “eksprestyonist” usluba kaymaya başladı. Sanatçıları paleti canlı renklerle ışığı adeta titreterek, yaratmak istedikleri etkiyi tuval üzerinde boyayı oymuş gibi görünen kısa fırça darbeleriyle hayli yoğun imposta tekniği uygulamışlardır. Sanatçılar hem kendi aralarında hem de toplum dikkatini çekmek için kollektif bir üslup geliştirerek birbirlerini eleştirip birbirlerinin resimlerinin kopyalarını yaptılar. Sanatçılar çalışmalarını genellikle açık havada yapıp, doğayı sınırlı bir perspektif kullanarak çizdiler. Zaman geçtikçe doğayı taklitten uzaklaşarak, daha çok soyut anlamlar yüklediler. Bu etkilerin tuvalde de yeni oluşumlara yer vermesine neden oldu. Katı boya katmanlarını inceltiler ve tek renkli tuşlar halinde kullandılar.” (Farthing, 2012, s. 380).*

Yalnızca kullandıkları canlı renklerin ışığı titrettiği kısa vuruşları farklı etkiler ortaya çıkardı. Işığın etkisiyle boyanın tuş darbelerine dönüşmesi anbean hareketliliği sağladı. Açık havanın, ışığın düşüş acısına bakarak yapılan bu resimler doğaya ait hareketlenmeyi ortaya koydu. Çok renkli ve dalgalı olan bu resimler, Die Brücke sanatçılarının zamanla paletlerindeki rengi azaltarak ve doğayla olan bu bağı yavaş yavaş kopararak daha soyut resimler yapmaya başladılar. Katı boya katmanlarını inceltiler ve rengi tek renk olarak kullanmaya başladılar. Bunun ötesinde soyut anlama daha çok yaklaştılar. Aza indirgemek yoğun bir düşünce ortamını hazırladı. Seyirci ve sanat eseri arasındaki gizemli buluşmanın farklı anlamlandırılmasına yol açtı. Tabi ki buda hem sanatçı hem de sanat eseri arasındaki ilişkiyi gizemli bir hale getirdi. Güney Almanya’da ise çok farklı bir ressam gurubu toplandı. Kandinsky’nin etrafında toplanan bu sanatçılar, Münih te bir sanat okulu kurdu ve adına Phalanx dediler. Farklı bir ekspresyonist üslup geliştirerek fovizm den etkilenerak yaptıkları parlak renkli manzara resimleri ve sokak sahnelerinde, kompozisyona ilişkin giderek güçlenen fikirler doğrultusunda, nesneyi, saf özünü ortaya çıkaracak tanımlayıcı ayrıntılara indirgemeye başladılar.

Ne kadar sınırlamalarla karşılaşılsa da ekspresyonizm sonu olmayan bir yola girmişti. Savaştan kaçan ve sürülen o kadar çok sanatçı vardı ki bu akıma gerçekten gönül verenler zaman sonra kendilerini belli edeceklerdi. Amerika'nın bu kaçan ve sürülen sanatçılara kol kanat girmesi hem Amerikan sanatının gelişmesinde hem de bu değerli sanatçıların korunmasında etkili olmuştur.

#### 1.1.1.1. Der Blaue Reither

*“Vassily Kandinsky ve Franz Marc'ın 1911'de Almanya'nın Münih şehrinde kurduğu ressamlar birliği. Kandinsky ve Marc 1912'de içinde plastik sanatlara ve müziğe yer verdikleri Der Blaue Reither adında bir anlamak yayınladılar ve iki dergi düzenlediler.”* (Mavi Süvari, 12.06.2014. <http://tr.wikipedia.org>).

Mavi süvari gurubuna katılan bir çok sanatçı oldu.yayınlamış oldukları bildirge o dönemde büyük yankı uyandırdı. Gelecekte yeniye yönelik çalışmaların olacağı tinsel etkilerin varlığının habercisi oldular. Bu bildirgede Kandinsky sanatçının doğayı kavraması ve saf estetik birliği korumasındaki içsel gereklilikten bahsetmiştir.

Mavi süvari birliği realizm, natüralizm ve izlenimciliğe karşı çıkmıştır. Her gurupta olduğu gibi bir önceki akımların , gurupların benimsemiş oldukları bazı fikir ve görüşleri kabul etmemeleri normaldir. Mavi Süvari gurubu da kendi tarzını kendi düşüncelerine yansıtacak bir oluşum içindeydi. Gurup 1912 de yaptıkları bir sergide kendilerini uluslar arası sanat ortamında buldular. Onların dile getirdiği sanat dikkat çekti ve ilgi odağı oldu.

#### 1.1.2. De Stijl

*“Dışavurumcuları duyu yüklü yeni bir sanatla “ yeni insan” yaratma hayali Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra salt bir ütopya olarak tarihin tozlu raflarına kaldırılmıştı. Sanatın yeniden günlük hayatın bir parçası haline getirilmesi fikri işte bu kaygılardan doğmuştur. Ama sanatçılar yeniden gerçeği taklit eden bir sanat anlayışına geri dönmek istemiyorlardı. Dışavurumculukla temelleri atılmış olan soyut sanatı iyice geliştirmeyi niyetleri. Böylece sanat somut gerçeklerle hiçbir şekilde*

*kıyaslanmayacak ve ölçülmeyecek, tümüyle kendi kıstaslarına göre değerlendirilecekti.”. (Krausse, 2005, s.96).*

Bu kadar emek sarf edilmiş bir anlayışın yıkılıp yok olması mümkün değildi. Sanatçılar ve bu anlayışı benimsemiş olan aydınlar hak etmedikleri şekilde davranışlara maruz kalmış olsalar da eskiye dönme gibi bir niyetleri yoktu. Krausse’in de savunduğu gibi, Dışavurum taklitlerden sıyrılıp kendi özgürlüğünü yaşamalıydı. Toplumun geliştiği gibi dışavurum da gelişmeliydi.

*“Sanatın dünyası şimdi gerçekliğin karşısına konuluyordu ve soyutlama, daha iyi bir dünya ütopyasının simgesi haline geldi. Sanatın kendisi de uyumlu net ve saf olmalıydı. Bu sanat toplumsal bir etki yarata bilmek için hayatın içine girmek, müdahale etmek zorundaydı. Bu nedenle sanatçıların eylemliliği resimle sınırlı kalmadı soyut düşünce mimaride ve ürün tasarımında kendine yer buldu ve daha net bir ifadeyle olanları işlevsel yönlerinden ilham aldı. Hem gündelik hayatta kullandığımız eşyalar hem de resimler tamamen kendilerine özgü prensipler ışığında tasarlanıyordu. Bu yaklaşım, görsel sanatlarda konstrüktivizm” adını alırken, uygulamalı sanatlarda “işlevselcilik” olarak tanımlanmıştır.” (Krausse, 2005, s.97).*

Konstrüktivizm’den etkilenen birçok sanatçı ve merkez ortaya çıktı. Avrupa’nın birçok kentinde bu akıma olan ilgi büyümüştür. Akımın önde gelen isimleri katkı saylayacaklarını düşündükleri bir dergide bir araya geldiler. Birçok Konstrüktivis sanatçının bu dergide yazı yazması ve yayınlaması akıma büyük destek sağlamıştır. Temelde bazı unsurlara sahip olan bu anlayışın, belli renklere ve uygulamalara yönelik kesin bir tavrı vardı. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisinde bu bölümle ilgili bu temellendirilmeden bahsedilmiş hatta bu uygulamanın her zaman uygulanmadığı ve pek çok sanatçının ilkeleri değiştirerek, diyagonal çizgilerden, ara renklerden ve simetrik biçimlerden yararlanıldığına değinilmiştir.

*“De stijl de savunulan ilkeler vardı. Mimarlığın, resim, mobilyanı ya da heykelin geleneksel biçimlerinin arındırılarak basit temel geometrik bileşenlere yada öğelere dönüştürülmesi. Kompozisyonda kişisel ve bağımsız unsurlardan oluşmalarına karşın, bu dağınık öğelerin bir bütün*

*olarak algılanacak biçimsel bileşenlerinin sağlanması, tasarım ve kompozisyonda bazen aşırı düzeyde asimetrinin vurgulanması ve birbirine dik çizgilerin yanı sıra kırmızı, sarı, mavi ve nötr renklerin çok kullanılması temel esaslardandı.”(Eczacıbaşı, 2008, s.387).*

Saf renklerin kullanıldığı, dikey ve yatay çizgilerin, kareler ve dikdörtgenler şekline ulaştığı sanat eserleriydi bunlar. Formların ve renklerin basite indirgenmiş olması bu gurubun farklı bir boyuta taşıdığı soyut anlayışın dikkat çekici olmasını sağlamıştır. Siyah ve beyaz olmak üzere ana renklerin kullanımı grubun çalışma temelinde yatmaktaydı.

*“De Stijl gurubunun ressamı da sanatsal yaratıcılıklarında her türlü kapristen kaçınmaya çalışmışlardır. Kompozisyon yalnız sanatsal ve estetik kurallara uygun olmalıydı. Her türlü anlaticılıktan ya da nesnellikten kaçınmak anlamına geliyordu bu. Kareler, pergelle çizilmiş çemberler, karşılıklı kesişen çizgiler, dik açılar ve içinde hiçbir resimsellik barındırmayan dümdüz bir renk yüzeyi, Hollanda Konstrüktivizminin başlıca özellikleriydi.”(Krausse, 2005. s.98).*

### **1.1.3. Konstrüktivizm**

1914 yıllarında ressamların daha az ruhani etkilere sahip grafiksel, tiyatro, endüstriyel tasarım ve mimari alanda etkisi altına aldığı yeni anlayış, konstrüktivizmin gelişmesine neden oldu. Tatlin’in bir gezisi sırasında Paris’te atölyesi olan Picasso’nun atölyesini ziyaretiyle başlamıştı. Buna destek olacak Stephen Farthing’in Sanatın Tüm Öyküsü adlı kitabında Tatlin’in Picasso’nun atölyesine bir ziyaretinden sonra Konstrüktivist etkilere yöneldiği ve bu anlayışı benimsendiği açık bir dille anlatılmıştır.

*“Tatlin’in Picasso’nun kübist yapıtlarında gördüğü resimli düzlemleri “ gerçek mekan da gerçek malzemelere” dönüştürmeye karar vermişti. Tatlin’in duvara monte edilen rölyeflerin sahip oldukları doku, renk ve şekil özellikleri yüzünden seçtiği ip, ahşap, metal ve plastik gibi günlük hayatta kullanılan malzemelerle yaptığı asılabilir heykeller izledi. Tatlin daha sonra maliyeti yüksek olduğu için inşa edilemeyen, Üçüncü*



*Enternasyonal için Anıt olarak bilinen sıra dışı, spiral bir yapı tasarladı ve maketini yaptı.”(Farthing, 2012, s.401).*

Soyutlamaya ilişkin konstrüktivist etkiler atık malzemenin kullanımıyla Tatlin tarafından kullanılmaya başlanmasıyla ortaya çıksa da bu etkilerden faydalanan bir çok sanatçıyı etkisi altına alarak bu etkilerin devamlılığı sağlanmıştır. Antmen’in 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında Konstrüktivizmin etkilerinden ve başlangıç sürecinden geniş bir çerçevede anlatıldığı kitapta, bu bağlamda söz konusu unsurların kaynağı açısından desteklenmesinde büyük önem taşımaktadır.

*“Soyutlama, üç boyutlu sanatsal üretimin başlıca eğilimi olmuş, özellikle konstrüktivizm akımı bağlamında üretilen birçok nesne, tümüyle soyut bir anlayışı ortaya koymuştur. Bu çerçevede gündeme gelen erken örnekler arasında Viladimir Tatlin’in atık malzemelerle gerçekleştirdiği köşe rölyefleri dikkat çeker.” (Antmen, 2010, s.83).*

Sadece resimde değil mimaride de soyut anlamların yüklendiği bir akım olmuştur. Binaların tek düzelilikten farklı şekil bozukluklarına girinti çıkıntılara dönüşmesi soyut sanattan ne kadar etkilendiklerini ortaya koymaktadır. Tatlin ‘in hayal gücü ve yaratıcılığına hayran kalmamak mümkün değildir. Yapmış olduğu tasarımların hepsi bir soyut anlayışın varlığını düşündürmüştür.

*“İşçi devletinin kurulmasıyla sanatta günlük malzemelerin kullanılması yeni bir önem kazandı. Bunu yaparak sanatçılar endüstriyel üretimde bu malzemeleri kullanan işçilerle özdeşleşiyorlardı. Resim yaparken kullanılan tuvalin, metal çivilerin, ahşabın konstrüksiyon ve etrafında yürümeniz gereken bir ev olarak tanımlandığı bir nesne haline getirdiği öne sürülüyordu. Çizgiler, düz renk alanları ve geometrik şekiller öyle uygulanıyordu ki tuvalin üzerine yerleştirilmiş, ressama ait olmayan “konstrüksiyonlar” gibi görünüyorlardı.”(Farthing, 2012, s.401).*

Toplama malzeme ve atık maddenin bir arada kullanılması konstrüksiyon olan nesnenin Konstrüktivist etkileriydi bunlar. Nesnenin taşıyıcı etkisi olsun veya olmasın bu etkin sonucu ortaya çıkan öğelerin bütününe yöneliktir.

*“Özellikle birleştirme tekniğiyle yapılan üç boyutlu yapıtlar ve farklı malzemenin bir arada uygulandığı yerleştirmeler resimde, heykelde,*

*mimaride bir araya getirilerek kullanılmasıyla konstrüktivist etkiler elde edilmiştir.” (Eczacıbaşı, 2008, s.895).*

Günlük malzemelerin sanatta kullanımıyla ortaya çıkan ürünlerin fazlasıyla toplumu içine çektiği bir gerçektir. Malzemenin günlük hayatımızdan alınıp tuval ve konstrüksiyonlar halinde tekrar seyirciye sunulması, sanat eseriyle ister istemez bir bağ kurulmasını sağlamıştır.

Günlük yaşantıdaki malzemelerin sanat olarak sanatın içinde yer alması o kadar etkili olmuştur ki hem toplumsal olmakla beraber hem de sanatsal bir etki sağlamıştır. Böylelikle kullanılan malzemenin geniş bir yer tutması ilerde tuval üzerinde kullanılan boyanın etkisinden yanı sıra yanında kolajların da gündeme gelmesini sağlamıştır. Bu gelişim ilerleyen zaman boyunca tuvalin sade boya olarak vermiş olduğu etkiden çok üzerine yapıştırılmış kolajların yani materyallerin zenginliğiyle anlamı farklı düşünsel etkilere neden olmuştur.

Konstrüktivistler toplumun gereksinimlerini politik bir izlenim içinde olman ve yapmış oldukları sanat eserleriyle kendi ihtiyaç ve gereksinimlerini karşılamak istiyorlardı. Sanatı bir araç olarak değil de bir amaç olarak kullanmışlardı. Farthing’in de Sanatın Öyküsü adlı kitabında savunmuş olduğu gibi, Konstrüktivist’lerin amacı sanatı siyasi bir çekişmenin ortasında bırakmamaktı.

*“Naum Gabo (1890-1977) ve erkek kardeşi Antoine Pevsner (1886-1962) Gerçekçi Manifesto’da (1920) konstrüktivizmin sınırlarını belirlediler. Gabo Kadın Başı adlı yapıtında olduğu gibi karton, kontrplak ve galvaniz demir benzeri malzemeleri kullanarak kütleyi betimlemeksizin uzam konstrüksiyonu yapmayı denedi. İki kardeş sanatı politik ve sosyal gereksinimleri karşılamaya yönelik bir araç gibi kullanmak istemediler ve 1920’lerin başında Avrupa’ya gitmek üzere Rusya’dan ayrıldılar. Heykelleri konstrüktivis düşüncenin Avrupa’da yayılmasına yardımcı oldu.” (Farthing, 2012, s.401).*

#### **1.1.4. Orfizm**

Kübizm akımının bir devamı, soyut anlayışla iç içe ve renk uyumlarına değer veren resim anlayışıdır. Bu anlayışın öncüsü ve kuramcısı Robert Delauney’dir.

Delauney birçok eleştirmen ve ressamın ifade ettiği gibi değil, bu anlayışa saf resim demeyi tercih etmiştir.

*“Kübistlerden ve Fütüristlerden esinlenen sanatçı, hareketin resme nasıl tercüme edileceği ile ilgilendi. Parlak renklerde resmettikleri daireler, çemberler ışıkla hareketi çağrıştırır gerçekten; sadece renk ve dönen kompozisyonlar yardımıyla ulaşmışlardır bu sonuca.”(Krausse,2012, s.96).*

Delauney Fransa'nın ilk ve tam soyut sanatçısı olarak anılır. Eşi Sonia bu yeni anlayışta hep yanında oldu. Kendisi de ressam olan Sonia Delauney desinatör olarak resim yapmıştır. Bu saf harekete katılan Frank Kupka, Francis Picabia gibi sanatçılar olmakla beraber bu anlayış içerisinde vermiş oldukları çok değerli sanat eserleri vardır.

### **1.1.5. Dadaizm**

Sanat artık izleyicinin katılımıyla oluşan etkileşiminin yansıması olarak tanımlanmaktaydı. Bu tanımlama için izleyicinin katılımıyla var oluşumunu tamamlayan sanat yapıtının iki değeri üzerinde duruluyor. Birincisi; son olarak sanatın deneyimlenmesinde yapılan vurgu; ikincisi, yapıtın var oluşunda son noktayı koyacak olan izleyici ile projenin oluşumunu sağlayan sanatçı arasındaki rol değişimidir.

*“Yıkıcı dürtü ve neşeli, sınırsız yaratıcılık. Dada sanatçıları sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserlerinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan, mantık dışı, kendisini yanlış sayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlaya bilirlerdi. Dadaist düşünce, ilk kez Zürih ve New York'ta neredeyse eş zamanlı olarak ortaya çıktı ve böylece Avrupa'daki diğer sanat merkezlerine yayılmadan önce birine yakın ancak yine de farklı olan standartlar geliştirdiler. Berlin Hannover, Köln ve Paris dada etkisinin en çok benimsendiği şehirlerdi.”(Farthing, 2012, s.410).*

Bilinçaltının özgür kılındığı bıkkınlık ve nefret duyguları içinde alaylı ve komik görüle bilen unsurların bir arada toplanmasıyla oluşturulan abartılı bir sanat oluveriştir.

*“Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları akımdır. Her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular.”* (Eczacıbaşı, 2008, s.376).

Birinci Dünya Savaşı sırasında birçok sanatçı sürgüne gönderilmişti. Bu sürgüne gönderiler sanatçılardan bir kısmı Zürih’te bir araya toplanan Cabaret Voltaire adlı gece kulübünü açtılar. Bu kulüp ilk dada hareketinin sahnelendiği yer oldu. Sahnelenen gösteriler provokatif olup, mantık dışı olanın mantıkla sunulması ve mantıkla problemlerini halleden toplumun sorunları bu şekilde çözebileceği iddiasına karşı çıkan bir direniş olmuştur. Bu tür montaj çalışmalarını yapmak için birçok malzeme arayışına girmek gerekmiyordu. Günlük kullanılan bir kağıt, bir çivi vb. türden bir çok nesnenin bir araya gelmesi yeterliydi. Tuvaller de kullanılan nesne iş bitince farklı anlamlar hissettiriyordu.

*“Dada Kübizmin kolaj tekniğini geliştirerek ve fütürizmin kendini pazarlayabilme becerisini benimseyerek kendinden önceki sanat akımlarından çok şey öğrenmiş olsa da akımın belirleyicisi olan esas, sanatın Birinci Dünya Savaşı’na uzanan yolda oynadığı roldü. Ekspresyonist sanatçılar savaşın ruhani bir yeniden doğuş getireceğine inanırken Fütüristler mekanize savaş görüntüsü karşısında heyecana kapıldılar. Dadaistler ise sanatın insanoğluna ihanet ettiğini düşünüyordu. Dada’yı böylesine dinamik kılan da temelde bu “sanat karşıtı” duruştu.”* (Farthing, 2012, s.411).

Soyutun bu denli önem kazanmasındaki en önemli özellik toplumsal gelişmişlikle beraber, malzemenin güncel hayattan tuvale aktarılmasıyla olmuştur. Gündelik hayatta kullandığımız objenin tuval de farklı anlamlar kazanmasını sağlamak, seyirciyi de içine çekmiştir. Sanatçı ve yapıtı arasındaki gizli etkileşim yavaş yavaş topluma da bazı sinyaller göndermesini sağlamıştır. Bu da soyut sanatın toplum tarafından ilgisini çekmiş ve kabullenme sürecini artırmıştır. Gündelik hayatta kullandığımız bir nesnenin sanat olarak bize sunulması dikkatimizi vermemizi ve ne anlatılmak istiyor sorusunu sormamıza neden olmuştur. Bu etkileşim ilgiyi artırarak seyirciyle arasında bir merak uyandırmıştır.

Kandinsky soyut sanatın tanınmış en ünlü ressamlarından olup bu anlayışın öncülerinden biri olmuştur. Kandinsky'nin sanatı soyuta olan ilgisinin gelişmesiyle ilk meyvelerini 1912 yılında vermiştir. Birçok değişik arayışları inceleyen sanatçı, kendisini soyut sanatla ifade etmiştir. Sarı- kırmızı-mavi adlı tablosu gerçekten soyut sanat tarihi boyunca yeni nesil sanatçılara örnek gösterilecek ve saygı duyulacak konumdadır. Sarı-kırmızı- mavinin üzerinde durulacak yapılaş aşaması ve tekniğini biraz inceleyelim.

Kandinsky'nin tuvalinde her bir nokta her bir şekil birebir düşünülmüş tasarlanmıştır. Durmuş Akbulut'un da ifade ettiği gibi şekillerin üçgenlerin, karelerin, dairelerin yarım dairelerin her bir şeklin kendine özgü bir özgürlüğü ve kendi içinde bir anlamı vardır. Bu kadar çok şeklin bir arada kullanılarak yine de bu kadar düzenli olmasının tek nedeni gerekli şekillerin ve gerekli renk tonlarının doğru biçimde kullanılmasıyla olması olabilir. Bu tablonun şekli biraz değiştirilirse ne olur? Sarılar ve kırmızılar yer değiştirirse, kareler olmasa ve daireler yıldız olsa. Ama böyle olmasını düşünmekten öteye geçemiyoruz. Çünkü sanatçı öyle bir yerleştirme yapmış ki hiçbir kesişme noktasında bir abartı, göz yorucu bir etki vardır. Boyanın kullanılışı o kadar hassastır ki açıktan koyuya, yumuşak geçişler sağlanmış gerekli yerlerde gerekli olan renk miktarı ayarlanmıştır.

Tuval piyasada çok rahat bulunabilen yün bir tuvaldir. Tuval bezi altta ki ahşaba çivilerle tutturulmuştur. Sanatçı tuval de birçok renk kullanmış fakat bu renkler, o kadar sade ve şeffaf kullanılmıştır ki sanki suluboya etkisi sağlanmıştır.

*“Oldukça açık bir fon, bulutumsu ve renkli formların oluşturduğu düzenli geçiş her formu birbirine bağlamış. Mor, sarı yeşil ve gökyüzü mavisi. Solda, sarı hakim aydınlık bir gölge ve bu renge bağlanmış geometrik şekiller: paralel düz çizgiler kareler, üçgenler, daireler, yarım daireler ve trapezler. Sağda, kırmızı ve mavi hakim, koyu ve yoğun bir gölge. Bu renklere bağlanmış şekiller biraz daha iç içe geçmiş: kareler, dikdörtgenler, çokgenler, spiraller ve ters dönmüş figürler. Bu figürlerin arasından diyagonal olarak uzanan siyah bir buçuk ve üzerinde koyu renkli üçgenler. Tüm şekiller resme üçgen bir form içinde yerleştirilmiş. Çerçeve hiçbir figürü kesmiyor.”(Akbulut, 2006, s.216).(Resim 1.1).*



**Resim 1.1.** Wassily Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi”,1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x127 cm,

Düz çizgiler cetvelle, dairelerse kumpas ve pergelle çizilmiş. Figürler oldukça düzgün görünüyor. Ancak çok yakından bakıldığında katı bir düzgünlüğün söz konusu olmadığı anlaşılır. Koyu mat renkler, yassı biçimde yerleştirilmiş. Bazı figürler, ışığı yarakarak, yansıtır bir görünüme sahip. Sanatçı boyayı katmanlar halinde değil; bulutumsu bir görünümde ve göz yormadan kullanmış, biçimleri öne çıkaracak etkiler yaratmıştır. Cetvel ve pergelle çizilmiş olan tuval, bakıldığında dağınık olmayan ve bir düzen halinde bize yansır. Sanatçı küçük detayları gözden kaçırmamış, tarihleri, isimleri birebir kaydetmesindeki sebep, bu sanat yapının gelecekte bu akıma öncü olacağını bilmesidir. Yapmış olduğu bu yapıt sanat dünyasında öncü olmanın etkilerini taşır.

Sarı-Kırmızı-Mavi soyut sanatın ilk örneği olarak kabul edilmiş olması, soyut sanat açısından önemli bir anlam taşır. Kandinsky de tüm yaşamı boyunca kendini nonfigüratif” eserlere adanmış, değerli bir sanatçıdır. Ressam aynı zamanda, daha ilk resimlerinden itibaren bu yeni sanat biçimlerini benimsemiş, kendi ilklerini ortaya koymuştur. Moskova da henüz bir öğrenciyken gelecekte ne tür bir meslek içerisinde olduğunu düşünmemişken gezdiği bir sanatçı sergisinde Monet’in ot yığınları resmini görür ve çok etkilendiğini dile getirir. Kandinsky düşüncelerini ve duygularını aktarırken Monet’ten gerçekten etkilendiğini açık açık dile etmiştir. Kendi yapmış olduğu çizgiler, kareler, dikdörtgenler kadar etkili olduğunu ve gerçekten bu ot yığınlarına farklı anlamlar kattığı bilinmektedir. Her ne kadar olursa olsun bu açıklama

bir akımın öncü isimlerinden biri olursa dahi, başka sanat eserlerinde kendinizi bulma olanağının olduğu kanısına varılmaktadır. Kandinsky'nin yalnızca üçgenler, çizgiler ve dikdörtgenlerde kendini bulduğu kadar Monet'in bu tablosunda kendini bulma şansına erişmiştir. Sanat zaten kendini bulmak değil midir? Yalnızca resmi yaparken kendini değil dışardan bir izleyicinin de etkilenmesi ve o resimde kendini bulması beklenir. Seyirci mutlaka kendinden bir parçanın bir hatıranın kendini bir düşün ortasında hissetmesi, o resimde bir düşüncenin değil birçok düşüncenin gelişmesi olanağını doğuracaktır.

*“Bu resmi gördüğümde, henüz onu tanımlayacak yetiye sahip değildim. Zaten tanımlamak da istemiyordum. Onun bende bıraktığı izlenim, tanımlamanın çok ötesinde. Şimdiye dek hiçbir resme bu denli katılarak bakmamıştım. Belki de beni bu basit yığın kadar çok çeken bir şey olmamıştı. Gözlerimin önünde duran şey basit bir resim değil, en küçük detayın bile tek tek işlendiği, ancak bütününde yalnız bir şaheser. Beni etkileyen belki de bu yalınlıkta gizli detaylardı.”* (Akbulut, 2006, s.217).

Sanatçı doğadaki nesnelere birlikte kendi iç dünyasındaki anlamları birleştirerek yapmış olduğu tuvaleri anlamlandırmaktadır. Deneyim ve gözlem en önemli kavram olmuştur. Nesnelere sanatçıda uyandırdığı anlamlar zaman zaman tuvaline farklı biçimlerde yansıdığını görmekteyiz. Ahu Antmen'in Batı Sanatında Akımlar adlı eserinde dile getirdiği gibi sanatçının deneyim ve gözlemlerine dayalı olarak bir gelişim süresi boyunca elde ettiği formları tuvaline yansıttığını görmekteyiz.

*“Sanatsal gelişimi mi üç ana dönem altında ele alabilirim. Birinci dönem ya da heveskar dönem diyelim. İki farklı dürtünün aynı anda hissedilmesi sonucunda gelişmiştir. Sonraki gelişimi mi göz önünde bulundurarak, bu iki dürtünün birbirinden temelde çok farklı olduğunu anlamaktayım ki bunlar; 1. Doğa sevgisi 2. Belli belirsiz bir yaratma dürtüsü. Bu doğa sevgisi, temel olarak renk ögesine yönelik saf bir neşe ve hevesle kendini belli etmiştir. Bazen bir çalılığın gölgesinde öyle seli, öyle kokulu bir mavi alanla karşılaşmışımdır ki sadece o alanın resmini yapabilmek için bir manzara boyamaya başlamışım. Tabii ki bu tip çalışmaların sonucu pekiyi olmaz. Bende o zaman resmin içinde bazı*

*alanlara bakıp, beni aynı derece etkileyen motifleri bulmaya çalışırım. Ama hiç bulamazdım. Sonra, resmin o kadar da güçlü bir etki bırakmayan taraflarını daha etkili kılmaya çalışırdım. Sonraki becerilerim, bu tür deneyler sonucunda gelişmiştir.”(Antmen, 2010, s.85-86).*

Tinsellik gündelik hayatımız dışında yapmış olduğumuz çalışmalar, bizleri hislerimiz ile ulaşabileceğimiz noktanın daha ötesine, var oluşun nedenlerini gözler önüne sermektedir. Gerçek olan tinsellik, gizli olan gerçekliğin boyutlarının gün yüzüne çıkarılarak benimsenmesi ve geliştirilmesidir.

*“Bu arada 1909 yılında sayısız sergi açar ve ismini duyurur; bir süre sonrada kendi sanat anlayışını “ Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı bir eserde birleştirir ve iki yıl sonara yayınlar. Bu fikirleri ışığında ressamın ilk ürünleri ortaya çıkar. Örneğin “Doğaçlama 6” adlı resminde, formlar basitleştirilmiş olmasına karşın tanına bilmektedir. Fırça vuruşları diyagonal bir şekilde uygulanmış renkler çok canlı verilmiş, ancak tam olarak doğalcı bir tarz yansıtılmamış.” (Akbulut, 2005, s.218).*

Sürekli yeni arayışlar içerisinde olan sanatçı, sanatını sürekli yeni etkilerle geliştirerek öne çıkarmıştır. Bu kendindeki birikimlerini paylaşarak yeni sanatçılara aktarma becerisindeki etkiler zaman sonra kendini göstermeye başlamış, öğretmenlik yaptığı okullarda öğrencilerine farklı resim anlayışlarının gelişmesinde yardımcı olmuştur. Durmuş Akbulut’un bizlere aktarmış olduğu şey aslında bireysel sanat anlayışının bir örneğidir.

Doğaçlamalardan yola çıkan ressam, bir süre sonra soyutlama arayışına girer ve buna dair ilk örneklerini vermeye başlar. Bu anlayışta yaptığı resimlerini “Kompozisyon” adı altında birleştirir. Bir süre sonra yeni bir resimsel mekan ortaya çıkar. Bu mekan da yeni resim sahnesine ne bir hareket noktasına, nede bir kaçış noktası bulunmaktadır. Ne yeryüzü, ne gökyüzü ne de tanımlanabilir belli bir form söz konusudur. 1914 tarihli “Kırmızı Leke” adlı resimde, fırça vuruşları kesik renkler yoğun ve Post-Empresyonist bir tarzda, her şey patlamış ve dağılmış gibi görülmektedir. Yine 1919 tarihli gri adlı tabloda da aynı şekiller ve biçim söz konusudur; ancak bu kez şekiller gri bir fon üzerine yerleştirilmiştir. Yüzeydeki renkler ise çok daha canlı ve birbiriyle bağlantılıdır. İşte bu andan itibaren “soyut” adı verilen resimler “figüratif” le



rekabete girecek ve birkaç yıl içinde figüratif resim tamamen kaybolacaktır. Rusya'nın savaşa girmesiyle sanatçıda bazı sanat okullarında derslere girmeye başlar bu dönem çalışmaları daha çok mimari ve geometrik biçimler kullanarak yapmış olduğu Konstrüktivist eserlerdir. Bauhaus okulu Kandinsky için çok önemli deneyimler kazanmasının yanında, kazanmış olduğu bu deneyimleri aktarmasına önemli katkı sağlamıştır. Kandinsky Bauhaus da derslere girmiş, duvar resmi atölyesinde arkadaşı Klee ile birlikte çalışmalar yapmıştır. Döneminin en önemli sanat okullarından biri haline gelmiş ve günümüz de ve sanat tarihinde adından sıkça söz edilmesine neden olmuştur.

Saf resmin anlamı nedir? Saf resim nesneyle birebir bağlantısı olmayan, kişinin içsel dünyasındaki anlamlarını dış doğaya yansıttığı biçimlerdir. Durmuş Akbulut'un Resim Neyi Anlatır adlı kitabında sözünü ettiği nokta ve planlardan söz ederken burada söz konusu olan sanatçının da dediği gibi nesnelere yok etmek istemediği gibi kendi ruhsal yapılanmasında bir malzemeye dönüştürdüğünü ifade etmektedir. Figürlerin ve biçimlerin yapmış olduğu tuvalde kendi duygularını yansıtan biçimlere dönüşmesi gibi.

*“Bu şekiller, bir tablodan diğerine geçerek, izleyicinin gözünde bir süre sonra tanıdık şekiller olarak ortaya çıkar. Kandinsky'nin öğretmenlik yaptığı döneme ait resimlerdeki şekiller tamamen geometrik biçimlere indirgenir. Kandinsky aynı zamanda “görme” üzerine de belirli bir kuram geliştirir. “ Görülen” in altında gizli “ Görülmeyen” in varlığı yine çizgisel değerlerle ortaya çıkarır. Bu tür bir düşünce, çizgi, nokta ve planlarla somutlaştırılır ve bu haliyle, sanat kuramı üzerine denemeler tarzı bir çalışma ortaya çıkar. Kandinsky için nokta (.) ilk ve en temel harftir.”*  
(Akbulut, 2005, s.224-225).

Nokta Kandinsky'nin yaşamında ve yaşanmışlıklarında belki de başlangıcından ve sonucu bulmada kesin bir kavramdır. Çalışmalarına noktayla başlamasını olacak bir olgunun başlangıcı olarak nitelendirebiliriz. Küçük ama üzerine birçok anlam ve kavram yüklenebilecek, olgunlaşmanın ve ileri safhaya dönüşebilmesi için noktadan başlaması gerekiyor. Hayat ve başlangıç. Ana rahmine düşme de bir nokta değil midir? Bir noktadan olgunlaşarak doğup, büyüyüp, yaşlanıp ve tekrar ölüm, yaşam noktada bitmektedir. Hayat bir noktayla başlayıp noktada tükenmektir. Özüne dönmek te budur.

Kandinsky belki de bunu vurgulamak istemiştir. Doğmak ve ölmek noktanın başlangıç ve sonuç bölümüdür. Yalnızca noktaya yüklenen bu anlamların hayatımızda ne kadar önemli bir yer tuttuğunu Kandinsky'nin birkaç dairesinde kendimizi bulmamızda bir nebze olsun katkı saylayacağı söylenebilir. Durmuş Akbulut'un Resim Neyi Anlatır adlı kitabında noktanın etkileri üzerinde durulduğu üzere günümüzde, resimde yer alan basit bir nokta, insana ait bir yüzden çok daha fazla şey söyler İfadesini kullanmıştır.

*“Fakat yine de nesnelere, resimlerimden tümüyle yok olmadı. Sanki yok olmak istemedi. Bir kere, öyle durup dururken olgunlaşmış gibi yapmak mümkün değildir. Ayrıca kişinin biçimleri zorla aramasından daha zararlı, daha günah bir şey yoktur. İnsanın kendi içsel dürtüsü, yani yaratıcı ruhu, gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda kendisi yaratacaktır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir; biçimi analiz edebilir. Ama ne olursa olsun yapıtın içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o zaman yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluştura bilir. Dolayısıyla ben de soyut biçim yarata bilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldım.”* (Antmen, 2010, s.87).(Resim 1.2).



**Resim 1.2.** Wassily Kandinsky, “Birkaç Daire”,1923,Tuval Üzerine Yağlı Boya,

*“Çizgi, durağanlığını yitirmiş bir noktadır. O bir yönelmedir ve bir gerilimi anlatır. Resimdeki çizgiler, aynı zamanda renklerin resimsel biçimleridir. Dikey, yatay ve farklı yönlere uzayan çizgiler, resmin renksel ve sessel boyutunu ortaya çıkarır.”* (Akbulut, 2005, s.225).

Resimde çizgi yapısında olduğu kadar, kompozisyonda geometrinin egemenliğini görürüz. Çizgi karakterlerinin çeşidi, tablonun dinamik, statik özelliğini kurmaktadır. Geometrik şekiller, tablonun genel kuruluşunu, biçimlerin bir birilerine karşı nispetlerinin ahenk ve düzenini sağlar. Çeşitli görsel elemanlarla dolu bir tablonun meydana gelişi bir takım koşullara bağlıdır. Bu koşulları oluşturan öğeler desen-çizgi güzelliği ve düzendir. Sarı- kırmızı –mavi sanatçının kendi kitabında anlattığı gibi şekillerinin ifadelerini fazlasıyla yansıtmaktadır. Değişik biçimde kullanılan şekiller, spiraller daireler, farklı renkli biçimler bize resmin müzikal boyutunu anlatmaktadır. Renkli bir fon üzerinde birbirine geçmiş olan bu figürler bize kendi aralarında gizli bir mantığın, anlaşma yolunun bağına kurmaktadır.

Ritim, sanat yapıtıyla aramızdaki etkileşimi ortaya koymak için yeniden devinimler düzenler. Ritim, renk, açık koyu, öğelerin birbiriyle ilişkileri, dolu boş kısımlar ve bunların kendi içerisinde diğer şekillerle olan ilişkisi, hakim ve kontrast elemanlar, gölge yarı gölge açık alanlar, devinimlerinin yükselme alçalma hızlarının üzerimizdeki etkileridir.

Rengin ve biçimlerin sanatçı tarafından olduğu gibi yansıtılması özgür bir duygu yoğunluğuna kapılması söz konusudur. Bazı kuralları mesela; desen ve form kurallarını önceleri geçmiş dönemdeki düşünen, fakat daha sonra bu kuralları yumuşatarak kendi formlarını çizdiğini görürüz.

*“Aynı zamanda, kendi içimde anlaşılmaz bazı dürtüler de hissederim, nasıl anlatayım, bir tür resim yapma dürtüsü gibi. Ve belli belirsiz bir şekilde bir resim güzel bir manzaradan, ilginç ya da pitoreks 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, s.86).

Sarı-kırmızı-mavi Kandinsky için çok değişik açılardan birçok yönüyle ele alındığı da sanat dünyasına sunulan kıymetli bir eserdir. Çizgileri, kareleri, dikdörtgenleri ve kullanılan boyadaki o ince çizgi düzenli ve hassas bir denge sağlamıştır. Sanatçı tuvalle ne kadar duygu ve düşüncelerini biraz olsun saklasa da bu eserin Kandinsky'nin tüm deneyimlerinin ortaya çıkardığı bir gerçektir. Noktadan ve sarı-kırmızı-mavi dengesinden oluşan bu dengenin zaman süresince daha bir gizeme ve büyüye büründüğü açıktır. Bu şekilleri Kandinsky ilerleyen dönemlerinde sıkça kullanmış ve renklerini ölümsüzleştirmiştir. Resimde gördüğümüz yatay dikey ilişkisinde elde edilmiş olan etkilerin bilinçli bir şekilde planlandığı görülmektedir. Boyutlar arasında sarı kırmızı ve mavi renklerin her biri kullanılmış, bu renk değerlerine karşılık şekillerde bir orantı kapsamında dağıtılmıştır. Kavrayabileceğimiz şekillerle renkler arasında derin anlamların olduğu biçimle içerik arasında tuvalin her noktasında düzgün bir bağlantı kurulduğu net bir biçimde görülmektedir.

Her resminde olduğu gibi bu resimde de bir dengenin oluşu, sanatçının her bir noktada itina ve hassas bir şekilde davranması, düzenli ve görsel anlamda seyirciye çok şey ifade eder. Sanatçı bu tuvali yaparken ruh hali ve düşünsel duyguları yoğun, resimle arasında olan duygusal ilişki ne boyutta. Sanatçı bu renk armonisini, sarıyı, kırmızıyı, maviyi o kadar içtenlikle ve yerinde kullanmış ki, resme bakarken önce sanatçının düşüncelerini ve bu resimde kişinin kendini bulma noktasını saptamış olabilir. Kandinsky de bu resmi yaparken kendinden ve çevresinden mutlaka bir şeyleri yansıtmış olmalı. Sanatçının kullandığı renkler ve şekiller hayatında onu gerçekten etkileyen faktörlerden biri. Bakıldığında gerçekten soyut algılanan fakat sanatçı tarafından gizli izleri ifade eden bir resimdir. Kare ve dairelere bakınca sonsuzluğa akıyormuş gibi bir his uyandıran ve kendi içinde derinliklere sürükleyen bir sanat yapıtı oluvermiştir.

Ritimsel, sanki müzik dinler gibi aşama aşama bizi coşturan ve o coşkunluktan tinselliğe taşıyan bir durum. Kandinsky izleyiciyi nereden yakalayacağını biliyor. Her bakışta farklı duygular ağına da topluyor bizi.

Siyahın karanlığı ve derinliği eşsizdir. Siyaha saygı duyulmalı, hiçbir şey onu kötü amaçlı kullanamaz o gözü hoşnut tutmaz ve başka bir duyu uyandırmaz. Siyah, palette yer alan en güzel renklerden daha fazla insan zihnine aracılık eder.

Kandinsky'nin kullanmış olduğu siyah fonda, insan zihninin aracısı haline getirdiği siyahla fazlasıyla etki yaratmıştır. Figürlerin katkılarıyla sonsuz zemin siyahın derinliğinde amacına ulaşmıştır.

*“Kandinsky'nin bu tip bir karma sanat düşüncesi, farklı projelerde de karşılık bulur. Sanatçı, 1922 Berlin'de düzenlenen Yuri Fray sergisi için bir dizi duvar resmini birleştirir. Sergi salonunun duvarlarından biri tamamen siyah bir fonla kaplanır ve üzerine birbirine karşıt açık renkli figürler yerleştirilir. Burada amaç, sergiyi gezenlerin, kendilerine sonsuz bir resim evreni içinde sıradan bir figür olarak hissetmeleri sağlamaktır.”* (Akbulut, 2005, s.229).

Gelişim sürecinde olan bazı etkiler durup dururken ortaya çıkmaz. Biçimleri olması gerektiği için değil de insanın içsel düşüncelerine uygun olması çok daha önem taşımaktadır. Her türlü biçimi analiz edebilen bir içsel dünyanın oluşması zamanla olabilecek bir olgudur.

*“Artık gerçek bir varlığı olmayan geçmiş dönemlerin içimde rene duyduğum ilgiyi besleyecek özgür bir bahane oluşturabileceği duygusuna kapıldım. ‘Desen kuralları’ konusunda ise, çok daha az özgür bıraktırdım kendimi, örneğin insan figürünü çizerken başları dik tutmayı ve oldukça dikey bir çizgiyle bunu göstermeyi önemserdim.”* (Antmen, 2010, s.86).

Yirminci yüzyıldan itibaren sanatçılar birçok konuda, kendilerine değişik ifade yolları aradılar. En dikkat çeken soyut sanat oldu. Birçok sanatçının bu akımdan etkilenerek yapmış olduğu sanat eserleri ortaya çıktı. Soyut sanat yandaşları, teknik gelişmeye uygun mimari formlar üzerinde durmaya başladılar.

Bu nedir? Bu resim midir? Gibi birçok sorunun sorulduğu, gerçekten izleyicinin sınırlarını zorlayan fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Sanatçının bilinçli olarak tasarlayıp yaptığı bu resim seyirciyle buluşunca farklı bir görünüme bürünmüş olumlu ve olumsuz tepki görmüştür.

*“Soyut sanatın içinde, elde ettiği başarısına ve yayılımına rağmen, bazı yeni olmayan, yani eski geleneği yansıtan gizli görünümeler söz konusudur. Sarı- Kırmızı-Mavi resminde de bu durum görülebilir. Ressam tarafından bilinçli olarak indirgenmiş boyutlar, bu hali ile bile basit bir*

*okumaya karşılık gelir. Ancak bu resmi gören bu insanların hemen hemen hepsi, “Bu nasıl bir sanat? ya da “Bu neyi anlatıyor?” gibi soruları çok sık sormuşlardır.” (Akbulut, 2005, s.232).*

*“İkincisi nesnelere tümüyle yok etmeyi istemiyordum. Daha öncede birçok kez dile getirdiğim gibi, nesnelere kendi ruhsal tınısı olduğuna ve onların sanatın her alanı için bir malzeme oluşturduğuna inanıyorum. Ben saf resimsel biçim arayışında işte bu ruhsal tınları duyabiliyordum. Böylece aynı resim içinde nesnelere giderek daha çok ve daha çok erittim, böylece hemen tanınmaz bir hale geldiler ve böylece duygusal tınlar izleyici tarafında yavaş yavaş deneyimlenebilir hale geldi. Şurada burada tamamen soyut biçimlerde resmin içine girmeye başlamıştı kendiliğinden, ama yukarıda sözünü ettiğim renklendirme olmadan kendiliğinden saf bir resimsel etki uyandırmaları gerekiyordu.” (Antmen, 2010, s.87).*

Mutlaka kendi dönemleri içerisinde yaşamış ve aynı akıma ilgi duymuş olan sanatçılar, kendi aralarında da etkileşim halindedirler. Renksel ve biçimlerdeki bu benzerlik ya biraz daha sürekli kullanılmış, ya da daha çok aza indirgenerek görsel ve duygusal açıdan seyirciye sunulmuştur. Hepsinin anlatım ve duygusal anlamı farklıdır. Bu sanatçının kendini ifade etme biçimidir.

Söz konusu resim; Kandinsky'nin zaman içerisinde etki altında kaldığı bu biçimlerin Maleviç' den bir nebze olsun etkilendiği düşünülmektedir. Günümüz sanatçıları dahil sanat tarihindeki bilinen usta ressamlardan, müzisyenlerden, sahne sanatçılarından etkilenildiği çok açıktır. Mutlaka bir duygu yoğunluğu ve resimde kendini bulma çabaları karşısında etkilenir, sanatçının ele almış olduğu şekilleri kendi açımızdan değerlendirerek farklı biçimlere dönüştürüp uygularız. Bu bir etkileşimi ve ortak bir düşünceyi ifade eder. Fakat ortaya konulan sanat eseri herkes tarafından farklı anlamlara açık olsa da sanatçının kendi iç benliğinin yansıması olarak değerlendirilir. Bir sanatçı ile sanat eseri arasındaki ortak bağ sadece ikisi arasındaki duygu ve aktarıma bağlı olarak gelişir. Herkes için, şekillerin ve renklerin farklı anlamlar aldığı içsel dünyayı yansıtan bir objeye dönüşür.

*“Bir kısım eleştirmen içinse, renkler Maleviç'ten, formların yerleşim düzenini de Mondria'dan alınmıştır. Bu anlamda tüm resim, Bauhaus*

*okuluyla, bu okula uzaktan bağı ancak kendi özgünlüklerini yaratmış ressamların karması bir resimdir. Ancak unutulmaması gereken bir şey de, Kandinsky'nin katı katıya bir kural uygulamadığıdır. Onda birçok figürün tekrarı görülür, ancak her bir tekrar biraz değişmiştir. Resim üzerinde yaratılan karşıtlıklar, sistematik bir karşıtlık değildir. Sarı-Kırmızı-Mavi resme bakanlar, formalar arasındaki bağa ve renklere bakarak bir inceleme yaparsa, figüratif sanata ait bakış açısında kendini kurtaramaz. Böylece, soldaki açık renkli yüzeyde tanıdık bir figürü fark etmemek çok zor. Profilden verilen bir insan başı, figüratif sanata ait karma yüzeyleri ya da güneş figürasyonlarını anımsatır. Tutulma evresinde bir güneş ya da göze benzetilmiş bir güneş bu resimde de fark edilir.” (Akbulut, 2005, s.232).*

Kandinsky'nin derin arzusu gerçekten yerini bulmuştur sanırım. Sanat tarihinde kendinden gerçek anlamda söz ettiren, soyut sanata yaşayan resimler vermiştir. Birçok genç yeni sanatçının idolü olan ve taşımış olduğu dönemin etkisiyle gerekli resimler yapmıştır. Soyutun çok yakıştığı bu sanat eserleri eleştirmenler ve sanat camiasının gündeminden düşmeyerek günümüzde bile ilgi görmektedir.

Tuvaleriyle kendi arasındaki yapılaş aşamasındaki ilişkiyi sanatçı çok açık biçimde ifade etmiştir. Düşünsel duygusal bir yoğunluğun mutlaka var oluşunu neler düşünüp neler ortaya koymak istediğini anlattı. Başlangıçtan sonuca kadar anlatılan bu söyleşide benim anladığım yapılan sanat eseri ile sanatçı arasında çok derin değerlerin olduğudur. Olay sadece çiziyorum ve bitiyor olayı değildir. Maneviyatı çok büyük olan gizli güzelliklerin ve bağlantıların olduğu bir gerçektir.

Sanatçının resimlerinde kendi felsefi görüşünün yansımaları görülür. Seyirci sanatçının sadece ortaya koymuş olduğu sanat eserini, kendi düşünceleri bağlamında değerlendirir. Buna kendini bulma denebilir. Ama sanatçı her zaman içte olanı yansıtır. Bu yansımayı, seyirci kendi farklı açılarından değerlendirir. Bu sanatçı için değişmez ve içte olanın özü, noktası ve değerleridir. Sanat eseri sanatçıyla koştur zaman sergilendiği zamandır. Burada anlam değişir. İçsel duygu ve içerik değişmez. Sanatçının resmi kendinden geçmenin, indirgenmiş yapılarla yeniden ortaya çıkarmanın resmidir. Tuvalin en saf olduğu, düşünülenin şekle dönüşmesiyle fiziki olmayanın benlik ve vücut kazanmasına, görünmeyen görünür bir şekle dönüşmesine olanak sağlamıştır.

Sonuç olarak bu resimlerdeki tinsel mücadelesi belki eski kaldı. Ancak Kandinsky'nin tabloları, yeni keşiflerin dikkatini çekmeye devam ediyor. Onun resimleri hala, gizli yüzünü, garip duruşunu ve muamma dolu savaşını sergilemeyi sürdürüyor.

Gizli duyguların, hislerin, henüz çözülememiş gizlerin olduğu resmin, yapılmış olduğu tarihten günümüze kadar hep bir eleştiri yoğunluğuna ve çözümlenememiş ifadelerle dolu geniş bir dönem geçirmektedir. Her alanda dinsel, toplumsal yaşayış ve birçok alandan etkilerin olduğu sanat yapıtı, yeni keşiflere açıktır.

Kandinsky'nin yeni yaşayan resimler yapmak istemesini Ahu Antmen'in Yirminci Yüzyıl Batı Sanatı Akımları kitabında özellikle değindiği konulardan biri olarak anlatılmaktadır. Sanat tarihinde kendinden gerçek anlamda söz ettiren, soyut sanata vermiş olduğu yaşayan resimler bırakmıştır. Birçok genç yeni sanatçının idolü olan ve taşımış olduğu dönemin etkisiyle gerekli resimler yapmıştır. Soyutun çok yakıştığı bu sanat eserleri eleştirmenler, yazarlar ve ressamlar Kandinsky'yi, günümüzde bile anlama ve kavrama çabası içerisinde.

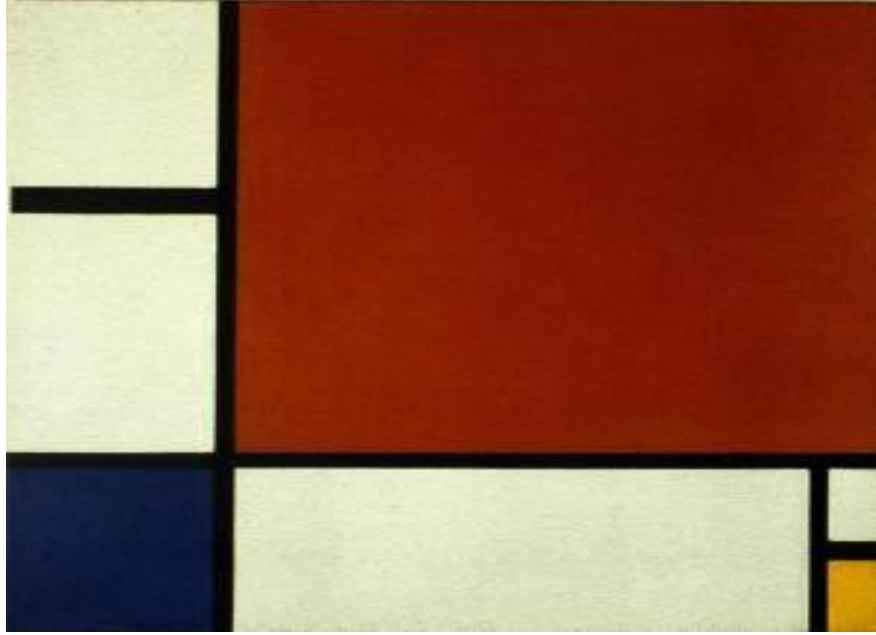
*“Bu güne kadar nesnel ve bilimsel açıdan ele aldığım ama daha pek çok eksiği bulunan kuramsal yapıtlarımda ayrı olarak en azında birkaç izleyici tarafında doğru biçimde deneyimlenebilen iyi, gerekli, yaşayan resimler yapabilmek istiyorum.”* (Antmen, 2010, s.89).

Mondrian bütün çalışmalarında denge ve uyumun söz konusu olduğunu ifade etmiştir. Tuvallerinde gerçeğin derinliklerini karelere, dikdörtgenlere bölerek, sarının, kırmızının ve gri tonlarının ifade gücünden faydalanarak çizmiş olduğu bu eşsiz yapıtların karmaşıklığına bırakmıştır kendini. Çok büyük boyutlarda kendini ifade eden sanatçı bölünmüş yüzeyde bizlere çok şey ifade ediyor. Karşısına geçip bakıldığında ebedi biçimi yakalamakta sonsuz varyasyonlar içinde gizemini koruyor.

*“Die Stijl akımının kurucusu ve bu grubun dogmatik kuramcısı olan Piet Mondrian eserlerinde görsel dilin ve kompozisyonun temel unsurları olarak renk, biçim, alan ve çizgiyi ön plana çıkarır. Mondrian pürist bir kuralcılıkla yatay ve dikey tahtalardan oluşan geometrik bir sistem kurmuş, bunu saf renklerle desteklemiştir. Özellikle sarı, kırmızı, mavi ve gri gibi temel renkleri kullanmaktan zevk alıyordu. Kübistlerin eserlerinden hala göze*



*çarpan gerçekçi betimlemelere Mondrian'da hiç rastlanmaz. Nesneden bağımsızlaştırdığı ve renkle biçim üstüne inşa ettiği yapıtlarının “saf” soyutlama karakterleri, resmi her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlıyordu. Mondrian yine de eserlerinin geometrik yapısıyla sabit ve “hakiki yüzünü” yakalamak, doğal biçimlerin ardında yatan ebedi biçimlere ulaşmak istemişti.” (Krausse, 2005,s. 98).(Resim 1.3).*



**Resim 1.3.** Piet Mondrian.

De stijl gurubunu kuran ve aynı adla yayınlanan sanat dergisinde yazmıştır. Sanatçı figüratif resmin tamamen terkedildiği yeni plastisizm adıyla anılan yeni bir akımın öncülüğünü de yapmıştır. Bir süre sonra dikey yatay sınırlamasından sapan karşıt kompozisyonları kendi sanat görüşüne ters bularak De Stijl'den ayrılmış, ‘daire ve kare’, ‘soyutlama yaratma’ gibi birkaç guruba katılmıştır. Bu dönemde yapmış olduğu daha canlı soyut yapıtlar vardır. Sanatçı sırasıyla Neo- Empresyonizm ve kübizme bırakır kendini. Çalışmalarında kendi tasarım örneklerine yer verir, birbirini dik açılarla kesen yatay ve dikey çizgiler, kırmızı, sarı mavi gibi ana renkler ve siyah, beyaz, gri renkleri kullanarak evrensel bir harmoni yakalamaya çalıştığını ifade eder.

*“Çizgileri ve farklı kombinasyonlardaki renkleri düz zemin üzerine yansıtarak genel güzelliği en belirgin şekilde ifade etmek için kullanıyorum. Doğa bana ilham kaynağı oluyor beni diğer ressamalarda olduğu gibi farklı*

*bir duygusal pozisyona sokuyor ve bu bana bir şeyler yapmamı tetikliyor. Fakat ben hala varlıkların en basit ve gerçek haline ulaşmak istiyorum ta ki onların özünü bulmaya kadar. Enine ve boyuna çizgilerin hesaplamayla olmayan onun yerine farkındalık ile yaratılan estetiğin en basit halinin uyumunu yansıtacağına inanıyorum ve bu uyum renkler eklenerek gerçek kadar güçlü bir sanat eseri haline getirilebilir.”* (Ansiklopedi, 25.05.2014. <http://tr.wikipedia.org>).

Sanatçı resimlerinde renkleri çevreleyen dış çizgileri yok ederek yüzeyi küçük renk bölmeleriyle dikdörtgenler oluşturmuş, bu tarzıyla çekici bir etki yaratmıştır.

Piet Mondrian bu soğuk biçimlerin ardında büyük bir uyum, denge ve huzur bulunduğunu söylemiştir. Ressam geometrik biçimleri sayısız varyasyonla tuvaline aktarmıştır. Hepsi birbirine çok benzese de her resmine kendi ritmini ve özgün karakterini vermeyi başardığını söylenmektedir.

*“Sanatçının “saf plastik sanat” kavramı, anlatım tarzının en basite indirgenmesine dayanmıştır. Mondrian, yalnızca yansıtmacılığı ve üç boyutlu 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, 1930’lardan sonraki endüstriyel ve dekoratif sanatlar ile reklam sanatlarını etkilemiştir.”* (Eczacıbaşı, 2005, s.1094).

## **1.2. SOYUT RESİM**

### **1.2.1. Soyut Ekspresyonizm**

Soyut sanat, tamamen doğayla ilgili formlardan kurtularak bedensel hareketin, boyanın ve içsel dünyanın yansıtıldığı bir durumdur. Soyut sanatta daha önce hiç görülmemiş bu yaklaşım soyutun ulaştığı uç nokta olmuştur. Zamanın ve kavramların olmadığı, bir zaman diliminde ortaya çıkan bu resimler tasarlanmadan ortaya çıkarılmıştır.

*“1946-47’lerde New York’ta geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı, kendi fizik hareketlerini de yansıtan bir boyamayı gündeme getirdi. Bu anlayışın Amerika’da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andre Masson ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular. Soyut ekspresyonizm de yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan bu “ gestial resimde” lekeler ve materyallerin kendiliğinden oluşması kompozisyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır. Bu resme aksiyon resmide denilmektedir. Önemli temsilcileri Jackson Pollock, Williem de Kooning ile Franz Kline’dir.”* (Zeus, 15.02.2014. [http://:www.toplumdusmanı.net](http://www.toplumdusmanı.net)).

Bu yeni anlayış sanatçılar tarafından benimsenmiş yeni etkiler birçok kesimin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Hem bu yeni anlayışın zaman açısından değerlendirildiğinde bir önceki anlayışlara göre daha tasarruflu olduğunu söyleyebiliriz. Tasarı olmaksızın yapılan resimler anlık oldukları için uzun süren ciddi düşünce ve zamana gerek duyulmadan elde edilmiştir.

*“Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kınıyor; yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulunuyordu. Bu biçimler genelde yüzen lekeler gibiydi. Uygulanan bu yöntemle, resim yapma süreci önem kazanıyordu. Parçalardan oluşturulan bir kompozisyon yerine bütüncül bir kompozisyon anlayışı vardı.”* (Eczacıbaşı, 2008, s.1431).

Her zaman yeni bir olgunun ortaya çıkışı dikkatleri üzerine çeker. Bu sadece resim ve sanatta değil, toplumsal olarak yeni ortaya çıkan yeni bir üründe, bunlar günlük yaşantımızda kolaylıkla kullanabileceğimiz ürünler olmakla birlikte, yeni açılan alışveriş merkezlerinin tıklım, tıklım dolması ve süre içerisinde bu yoğunluğun farklı merkezlere kayması gibi. Soyut Ekspersyonizm de kendi dönemi içerisinde popülerliğini geliştirmiş korumuş ve ileri nesillere yatırımlar yapmıştır. Bu akımın da duraklama dönemi Pop-Art sayesinde gerçekleşmiştir.

*“Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek altmışlı yılların ortalarına değin süren bu*

*resim anlayışının temelidir. Arshile Gorky, Robert Motherwell ve Helen Frankenthaler'in temsil ettiği Aksiyon resmine tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan bir resim anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayış giderek Soyut ekspresyonizmin lirik çeşitlenmelerini gösteren eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlenmelerin önemli ressamı Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still ve Morris Louis'dir. Soyut ekspresyonizm, 1950 li yılların ortalarından itibaren Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'un ortaya attıkları bir çeşit realizm ile yani daha sonraki adıyla Pop-Art ile hızını kaybetti." (Zeus, 14.02.2014. [http://:www.toplumdusmanı.net](http://www.toplumdusmanı.net)).*

### **1.2.2. Soyut Resmin Gelişim Süreci**

Merkezi değişim sonucu olarak Amerika birçok sanatçıyı bir araya getirdi. Amerika'nın çok köklü denebilecek bir sanat altyapısına sahip olmadığı bilinmektedir. Savaş ve savaş sonrası dönemde yerleri ve yurtlarından sürülen ve kaçan sanatçılara kol kanat germiş olan Amerika, bu kabullenişinden dolayı geniş bir sanat ortamının temellerini atmış oldu.

*"İkinci Dünya savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris, 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında bir değil, birçok etken vardır kuşkusuz: sözgelimi, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır." (Antmen, 2010, s.143).*

Amerika'nın kucak açıp bağrına bastığı, soyut dışavurumcu Hofman, Amerika sanat ortamına hareketli imgeleriyle katkıda bulunmuştur. O soğuk savaş döneminde kendisini sanatına adayan ve birçok sanatçıya hocalık yapan bir sanatçıdır. Hofman hem akademisyen olup hem resim yapmanın zor olduğunu ve hem resim yapıp hem hoca olmanın çok zor olduğunu ifade eder. Bunu çok sevdiği resme ayırdığı kısıtlı süreden dolayı söylemiştir.

Savaş sonrası sanat ve ekonomi açısından en karlı çıkan Amerika olmuştur, Ekonomik, siyasi açıdan düze çıkan ve Avrupa'nın birçok yerinden gelen sanatçılara destek çıkararak gelecek nesillere derin bir miras bırakmıştır. Birçok sanat okulunun açılması, galerilerin çoğalması ve Avrupa'dan gelen sanatçıların ve az bir sayıda olan ABD'li sanatçıların birbirlerinden etkilenererek, birbirlerine destek çıkararak açmış oldukları birçok sergi, katılmış oldukları birçok etkinliğe katkı sağlamıştır. Buda ne kadar biraz toplama bir sanatta olsa, yeni oluşum tarihe Amerika sanatı diye geçmiştir. Birçok yeni galeri ve sanat merkezinin açılması sanatçıların kendilerini göstermelerine sanat eserlerini sergilemelerine aracı olmuştur.

Soyut dışavurumun bu kadar çok etkili olmasının nedenlerinden biri geçmişte olan sanata olan baskının azalması ve özgür düşünce biçiminin kabullenilmesidir.

Böyle büyük bir projenin varoluşu Soyut Dışavurumun gelişmesin de önemli bir yer tutmaktadır. Birçok sanatçının katkılarıyla oluşan bu güç, çok sayıda sanatçıya, galerilere ve topluma ulaşmada etkili olan sanat eserlerine kavuşmuştur. Özgür düşüncenin özgürce yapıldığı, baskı ve kısıtlamaların olmadığı bu ortam, Amerika'ya zengin bir sanat ortamı sağlamış ve değerli sanatçıların, değerli eserleriyle zenginleşmiştir.

*“ABD hükümetinin ekonomik bunalım sürecinde sanatçılara yoğun destek verdiği yıllara rastlaması ilginç sayıla bilir. Hükümetin 1935-1943 yıllarında sürdürdüğü bu destek kampanyası, Federal Sanat Projesi olarak adlandırılır. Sanat Projesi kapsamında bir çok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal mekanlar için sanat yapıtı ismarlanmıştır; 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık 150 bin yapıt üretmiştir. Proje kapsamında özellikle hapisane, hastane, okul gibi kamusal binalara binlerce duvar resmi yapılmıştır. Projenin yardımlarında yararlanan sanatçılar arasında, Arshile Gorky ve Jackson Pollock gibi sanatçılarda vardır. İşsizliğin kol gezdiği yıllarda sanatçıların sanat yapmayı sürdürebilecekleri olanakları en temel düzeyde de olsa sağlayabilmesi, Federal Sanat Projesini en olumlu yönüdür. Projeden yararlanan pek çok sanatçı geride kalan yılların olgunlaştırdığı*

*özgün kişisel üsluplarıyla Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak ayırt edilebilen akımın temsilcileri arasında yer almıştır". (Antmen, 2010, s.146).*

### **1.2.3. Yeni Dışavurumculuk**

Dışavurumculuğun tarihsel süreçteki en parlak dönemini 1945 ve sonrasında. Özellikle 1960-80 arası dışavurum etkiler o kadar yoğundur ki her kesimden bu akıma ilgi duyan birçok sanatçı karşımıza çıkar. Temel olarak Kandinsky'nin öncüsü olduğu bu soyut sanatın, zaman sonra dışavurum etkilerin sınırsız atmosferde bu kadar ilgi görmesi dikkat çekicidir. Bunun bir diğer nedeni de artık eskiye dönüşün mümkün olmayacağı, her şeyin yenilendiği gibi resminde tuvalde yeniden yenileceği fikridir. Boyaların, çizgilerin, formların tamamen değiştiği, sonsuz alanda sonsuz özgürlüğün yaşandığı tuvaler oluşur. Tuval resmin temelidir. Onsuz bir resim düşünülemez.

*"Yeni Dışavurumculuk", 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir. Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi 'geri dönüş' hem Modernist sanatın, hem kavramsalci eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980'lere uzanan süreçte özellikle Almanya'da ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir gurup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, "resmin geri döndüğünün" işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir macera olarak "tuval" in cenazesinin o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır. Almanya'da Georg Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Markus Lüpertz (1941- ); İtalya'da "Transavanguardia" akımıyla anılan Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-), ABD'de Julian Schnabel (1951-), Eric Fischl (1948-), David Salle (1952-) gibi ressamlardır." (Antmen, 2010, s.263).*

Yasaklı, bastırılmış bir anlayışın olduğu dönemlerdeki resimlerden çok farklı olduklarını görürüz. Onlar iç dünyalarını, korkularını, acılarını, sevinçlerini bu yeni sanatla dile getirmişlerdir. Kimi zaman siyasi düşüncelerini, kimliklerini özgür bir biçimde vurgulamış, kimi zamanda sadece ruhsal düşünce ve duygularını yansıtmışlardır.

*“Yeni kuşak bir sanatçı gurubunun tuval üzerine yağlı boya uygulayan serbest bir fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri gözlenmektedir.”* (Eczacıbaşı, 2008, s.1628).

Yeni dışavurumculuk adı altında toplanan sanatçıların ortak noktası dışavurumculuklarından da anlaşılabilceği gibi özellikle vurguladıkları bireysellikleri ve kendilerine özgü farklı özellikleridir. Sanatçılar kendilerine özgü fantezi dünyalarını anılarını, korku ve benzeri birçok etkisi altında oldukları bireysel algılarını kendi yorumlarıyla ortaya koymuş oldukları bir resme dönüştürmek istemişlerdir.

*“1980’lerin genç ressamı, artık sanatı hayatın içine sokmak iddiasından vazgeçmişlerdi. Düşünsel sanattan herkes bıkmıştı., istenen doygun, duygulara hitap eden bir resim sanatıydı. Eskiden Brücke ekolünün Dışavurumcularının yaptığı gibi düşüncelerini ve duygularını doğrudan ve bozulmamış bir tarzla ortaya dökmek istedikleri. Gayet vahşi ve saldırgan kendinden emin bir üslupla ve bütün gelenekleri ayaklar altına alarak canları ne isterlerse ve o an neyle uğraşıyorlarsa ona göre resim yapıyorlardı.”* (Krausse, 2005, s.118).

Üslup sorunu hem yetenek, hem de başarıyla ilgilidir. Kökten değişiklikler getiren her yeni akım gibi Ekspresyonizm de öncü bir eğilim olarak eskinin savunulmasına karşı kazandığı büyük bir zaferdir. Bu zafer aynı zamanda, en yüksek düzeyde modern sanatın gerçekleştirilebileceği anlamındadır. Sanatlarına seçkin ve unutulmaz kişiliklerini yansıtan ressamlarca savunulması ve yapılan işin açık bir kuram ya da programı olması da bu akıma katkıda bulunan etkenlerdir. Yapıtlarındaki dramatik değişikliklere bakarak bir ressamı izlemek için akıma son derece güven duyan ve sadık kalan bir kamuoyuna gerek vardır. Üslup oldukça dolaysız bir biçimde ressamın kişiliğiyle tanındığı için esasta oluşan değişimler izleyiciye aldatmacılık ya da en azından bile bile yapılmış bir kandırma gibi gelebilir.

*“Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimler kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir. Birbirinden çok farklı birer imge dünyası yaratan Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figüratif’e olan eğilimleridir. Modernizmin genel olarak dışlandığı figüratif resim 1980’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (1908-2001) ya da İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) gibi kimi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir.” (Antmen, 2010, s.265).*



**Resim 1.4.** Markus Lüpertz.

Sanatçılar sanki yasaklı ve sanatlarından sürgün yemiş dönemlerine inat, yeni Dışavurumculuk’la baskıları üzerlerinden atmış, kendilerini bu yeni anlayışta tekrar var etmişlerdi. Kendi imgelerine, formlarına geçmişe gönderme yaparak ve yeniye saygı duyarak tutkuyla bağlıydılar. 1980’lerde doruk noktasını yaşayan resimde görsel olarak duygusallığa yönelik müthiş bir özlemin ifadesi saklıdır. Birçok açılan sergide figüratif resimlerin ön planda oluşu duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak nitelendirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşından beri süre gelen Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddedildiği ve özellikle tartışmalı olan çeşitli semboller, işaretler ve çağrışımları anımsatan imgeleri harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir



anlamda Joseph Beuys'un açtığı yolda, ama daha etkileyici bir mecra olan resim aracılığıyla, yaşamış oldukları geçmişin izlerini kendi dilleriyle anlatmışlar ve hesaplaşma da denile bilen bu süreci, başarıya taşımışlardır. Almanya'da zaman zaman yeni fovizm olarak adlandırılan yeni dışavurumculuk Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markus Lüpertz gibi sanatçıların yapıtlarında açıkça dile getirildiği gibi, sanatçıların yaşamış oldukları ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. (Resim 1.4).

*“Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963 te Berlin’ de polis tarafından el konan Georg Baselits de Alman Yeni Dışavurumculuğu’nun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilmiştir.”*(Antmen, 2010, s.266).(Resim 1.5).



**Resim 1.5.** George Baselitz,1970,200x250 cm

Bu düşünce tarzı başka bir akımda, başka bir düşüncede tuvale yansımamıştır. Sanatçılar kendi his ve duygularından çok toplumun gereksinimlerini karşılamak için baskı ve ideolojik görüşlerin karanlığında, gözlerini kapatıp, duygularını bastırıp yapmış oldukları resimlerle bırakılmışlardır. Zoraki sanat ne kadar devam edebilirdi ki?

*“Yeni dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20.yy’ın son döneminde ard endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini, tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir.”* (Eczacıbaşı, 2008, s.1629).

Soyut sanatın dışavurumcu özelliğinin ortaya çıkmasıyla sanatçılar siyasi, dini göndermeler yaparken, bazı toplum ve eleştirmenlerin baskısı altında kalmışlardır. Dışavurumculuğu o kadar yoğun ve şiddetli kullanmışlardır ki bazen yasaklara, kınanmalara sebep olmuş ve sanata karşı küstürülmüşlerdir. Çok büyük tuvallerin kullanıldığı bu dönemde, boyutları kadar içeriklerinin de çok önemli olduğu bu büyük yapıtlar, kimi kesimlerce anıtsallaştırılmış ve eleştirilmiştir. Bu tepkiler pek de etkili olmamıştır. Tepkiye ve eleştiriye çizimleriyle cevap veren sanatçılar bu sanatın özgürlüğünü sonuna dek kullanmışlardır. Dışavurumculuk böyle bir şeydi. Konuşmadan tepkiyi tuvalle yansıtmaktı. Her formu tepetaklak bir şekilde sunmaktı. Bu yeni sanatın sınırsız yansımalarıydı. Bu olguların temelinde ulusal bir birliğin ve kültürel bir bütünlüğün etkileri yatmaktadır. Modernizmin farklı bir anlayışını ortaya koyulmuştur. 1970-72 yılları arasında Joseph Beuys'un öğrencisi olana Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine ilişkin imgelerin yanı sıra uzak geçmişle bütünleştirdiği bazen mitolojik figürlere yer verdiği, saman, kül kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaşa, soykırıma, yıkım gibi olgulara dikkat çekmiştir. Büyük boyutta anıtsal resimlerinde Almanlığı Alman geçmişini bir anıtsal görselliğe taşıdığı için birçok kesim tarafından eleştirilmiş ve karamsarlığı nedeniyle diğer Alman dışavurumcular arasında en çok dikkati çeken isim olmuştur.



**Resim 1.6.** Anselm Kiefer,2004

Resim olarak resim tartışması Baselitz tarafından yeniden gündeme geldi. Sanatçının üslubu yapmış olduğu resimlerle bu tartışmayı irdelemiş oldu. Baş aşağı betimlenmiş figürler zaman geçmeden onun vazgeçemeyeceği resim anlayışı haline gelecekti. Bu tarz resim anlayışı spontane ve etkileyici yaklaşımı genç sanatçılara da yol gösterici olmuştur.

*“1969 yılında resimlerindeki imgeleri tersyüz ederek adeta tepe taklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz’in o tarihten sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusunda ‘dışavurumcu resimselliğine’ çekmek adına bu şekilde yapılmıştır. Alman Yeni Dışavurumculuğu’nun Markus Lüpertz, Rainer Fetting (1949-), A.R.Penck (1930-) gibi diğer önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönden 20.yüzyılın ilk yarısında Nazilerin “Dejenere Sanat” diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman “Yeni Vahşiler” olarak adlandırılmışlardır.” (Antmen, 2010, s.266).(Resim 1.6).*



**Resim 1.7.** Jorg Immerdorf

80'lerde sanatlarıyla dikkat çeken isimler yaratıcılıklarıyla ön plana çıkar. Yapılan resme bakıldığında bir fotoğraftan farkının olmaması, figüratif resimlerde hayal gücünün sınırlayıcı olmaması her birinin üslup çeşitliliğinin fazla olması 80'lerin çok hareketli bir sanat ortamının olduğu kanıtıdır. Özellikle Almanya da iki isim vardır ki bunlar Gerhard Richter ve Sigmar Polke 1980'lerin resme yönelik yoğunluğun olduğu yenilikçi ve farklı anlatım biçimleriyle gündeme gelen sanatçılar arasında yer bulmuşlardır. Resimlerini soyut dışavurumculukla ve kavramsal pop sanat öğeleriyle bütünleştiren Polke'nin resimleri modern sanatın bir tür ironik yorumu niteliğindedir. Gerhard Richter resimlerini geometrik soyutlamadan soyut dışavurumculuğa, fotografik gerçekçilikten tek renk resimlere ve zaman zaman siyasi boyuta taşıdığı simgesel öğelerle bezediği sanat yapıtları çağımızın en güçlü ressamı arasında sayılmasına neden olmuştur.

Her sanatçının kendine ait tarzıyla ortaya koyduğu çok değişik materyallerin kullanıldığı, soyutun yeni versiyonları ortaya çıkmıştır. Sanatçılar önceki dönemlere gönderme yapmış, kendi düşünce ve tarzlarıyla yeni oluşuma katkıda bulunmuşlardır.

İtalya, Amerika ve Hindistan da yaşayan Francesco Clemente yaşamış ve gezmiş olduğu tüm yerlerden edinmiş olduğu birikimler sayesinde resimlerinde bu görmüş olduğu yerlerin etkileri görülür. Sanat yapıtlarında oto portreleri dikkat çekmektedir. Hindistan'a yapmış olduğu gezilerde Hindu dini ve sanatına olan ilgisini açmış olduğu bazı sergilerde ortaya koymuştur. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde sanatçıyla ilgili birçok detaya değinilmiş açmış olduğu sergiler ve dönemi açısından ne kadar önemli bir sanatçı olduğu vurgulanmıştır.

*“1971’de açtığı ilk sergisinde başta kendi imgesi olmak üzere insan bedeni, kadın , cinsellik gibi temaları ele almış bunları mitler, rüyalar ve doğu kültürüne özgü çeşitli simgelerle işleyerek kendine özgü bir biçimsel ifade ortaya koymuştur.”* (Eczacıbaşı, 2008, s.319). (Resim 1.7).

Schnabel'in resimsel anlamda dışavurum tavrını paylaşmakla birlikte Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayırım yapmamış genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmış, hatta resimlerinin günümüzün 'zapping' deneyimine benzer bir imge yaratmıştır.



Sanatsal yönden çok zengin olan ve hem resim hem de sinema sanatında birçok ödüle sahip olan Schnabel, film yapımcılığı, yönetmen görevlerini de başarıyla üstlenen sanata 1960 sonrası farklı imgeler kazandıran, farklı tuvalleriyle dikkat çeken bir sanatçıdır.

*“Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun kuşkusuz en çok dikkat çeken ismi, Julian Schnabel'dir. Resimlerine yapıştırdığı kırık tabaklarla kendine özgü bir üslup geliştiren Schnabel, 1979 yılında New York'un ünlü galerilerinden Mary Boone Galerisi'nde açtığı sergisinde adeta yeni bir Pollock olarak gündeme gelmiştir. Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel, kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en temel özelliklerinden birini oluşturmuştur. Schnabel'in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür.”* (Antmen, 2010, s.267). (Resim 1.8).



**Resim 1.8.** Sandro Chia



**Resim 1.9.** Julian Schnabel

Dışavurumla ortaya çıkan özgür duygu ve düşünce, vücut hareketlerinin ve performansların bir arada olduğu bu yeni sanat anlayışında birçok genç ressamın da bir arada olduğu geniş bir kitle oluşmuştur. Özgün ve sanatçının özgür ifadelerinin bir araya toplanmasıyla oluşan bu yeni sanat 1960 sonrasını büyük ölçüde etkilemiştir. Sanata yüklenen anlamın farklı beyinlerde değişik versiyonlarına rastladığımız bu ortam da kitle kültür ağırlıklı eserler görmekteyiz. Sanatın sorumluluk alması gerektiği ve bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğini savunan düşünce yer almaktadır. 1968'e gelene kadar geleneksel resimde yapılması gereken birçok şeyin yapıldığını görmekteyiz. Ve sonrasında yenilikçi bir tavır görülmektedir.

*“Sanatın alanı 20.yüzyılın sonlarında olağanüstü genişledi. Postmodernizm'in ilk akımı olarak ortaya çıkan Pop Art'ın zamanındaki gibi bugünde sanatla gündelik hayat arasındaki sınırlar sürekli zorlanıyor. Bu gün artık sanat sınır tanımıyor. Yüzlerce yıllık geçmişinde olağanüstü büyük bir çeşitlilik geliştirdi. Sanat bugün her tür dokrinin ötesinde belki yalnız yeni ve yaratıcı ilkesine sadık kalarak soyut resmi somutun yanında barış içinde yaşatabiliyor.”*(Krausse, 2005, s.119). (Resim 1.9).

## İKİNCİ BÖLÜM

### SUJE/SANATÇI, OBJE/RESİM

Süjenin bilen varlık olması çevresindekileri doğru biçimde algılaması gibi özelliklere sahiptir. Doğada bulunan her bir objenin biçimsel özelliklerini kavrayıp yaşamında belli noktalara koyar. Sanatla olan ilişkisinde bu doğada algıladığı objelerin akıl ve mantık çerçevesinde yorumlayıp sanat eseri olarak sunar. Düşünsel güç sanat bilgisine ulaşmasına yardımcı olur.

*“Bilen varlık yani bilgi ilişkisindeki insan. Bilgi arayışında olan bilmek isteyen, düşünen arayan varlıktır. İnsanlar birer süjedir. Suje, özne, bilen kelimeleri aynı kavramı karşılamaktadır. Süje soru sorma becerisine sahip, gerçeğin bilgisine akıl, gözlem, sevgi ve benzeri değerlerle ulaşma gayretinde olan varlıktır.*

*Süje doğada olmayan bir şeyi, yaratması ve üretmesi gerekir. Amaç sadece insan yaşamını kolaylaştırmaktır. Sanatın buna benzer pratik bir amacı yoktur. Sanat üretiminin amacı “güzel” ve estetik hazdır. Sanat bilgisine ulaşırken akıl, düşünme gibi bilgi aktarımının yanı sıra, düş gücü sezgi gibi bağlarda kullanılır.*

*Sanat hayale geniş ölçüde yer verdiği için doğaya uygun olması zorunlu değildir. Sanatın objelere ilişkin doğru bilgi vermek amacı olmamıştır. Obje bilinendir.”*(Şerif, 02.06.2013. <http://www.google.co.uk>).

Sanat eseri insanda güzel hisler uyandıran duygu, düşünce ve hayal dünyasına hitap eden, zenginleştiren objelerdir. Sanat eseri kişiseldir, kişisellik sanat eserinin önemli bir kriteri olsa da aşırı bir öznellikle ortaya konulmuş bir eser, sadece eseri ortaya koyan kişinin, o çok özel kimsenin kolay kolay kimsenin anlayamayacağı dünyasından bir parça olduğu için diğer dünyalar için pek bir anlam taşımayacaktır. Fakat burada anlatılmak istenen kişisellik, sanatçı nerden bahsedirse bahsetsin bu işin duygusuz yapılamayacağıdır. Buda sanatı nabza göre şerbet vermeye çalışan birçok disiplinden ayırır. Sanat eseri yaratıcılık gerektirir. Birçok kişi sanata ilgi duysa da icra etmek bir eser üretmek “sanatçı” denilen özel yeteneğe sahip olan insanlara özgüdür.

Sanat eseri estetik kaygılarla ortaya çıkar. Başka bir kaygıyla yola çıkmak git gide sanattan uzaklaşmaktır.

*“Ulaşılmaya çalışılan varlıktır. Süjenin sorular sormasının nedeni olan şeydir. Obje nesne, bilinen kelimeleri aynı anlamı ifade eder. Obje her şey olabilir, doğada olan her şey bir objedir. Objeye öz veya dayanıklılık veren ayrıca onun duygusal yoğunlaşmanın tarzına yani renk, çınlama, sertlik veya bir kütle olması eser olmayacağı anlamına gelmez. Obje, süje için çok değişik algılamalara neden olabilir. Obje güzel, çirkin, yumuşak veya sert diye algılamak, süje için belki de hiçbir şey ifade etmemesi normaldir. Objenin amacı hizmet vermektir. Var olan bize bakar böylelikle hazır bulunur ve var olur. Böylece süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelir. Süjeyi düşündürür şekilden şekil’ e girer. Tuvale yansırken süjenin o anki ruh haline etki edebildiği kadar tuvalde şekillenir. Ve buda eser olarak ortaya çıkar. Eser süjenin yeni bir objesi olmuştur. Obje eserdir. Süje için kırgınlıklar, umutları ve hayallerini başka bir objeden etkilenerek elde ettiği üretimi kendine ait objesidir. O süjenin ta kendisidir desek yeridir. Süjenin kendi objesinde yansıması ve eser olmasıdır.”(Şerif, 02.06.2013. <http://www.google.co.uk>).*

*“Sanat eseri özgürdür, yani tektir. Buda sanat eserini diğer üretimlerden ayırır. Eser ortaya koymaya çalışan bir sanatçı, eser ortaya koymuş sanatçılara özene bilir ve özenmelidir. Sanat eseri kalıcıdır buda sanat eserinden alınan haz ile diğer hazlar arasındaki ayrımı açıklar. Sanat eseri hayatımıza etki edebilecek kadar kalıcıdır. Bu açıklamadan da anlaşılabilir üzere sanat eseri hayata etki edebilecek cümlesinin yarattığı püf nokta, sanatçının o eseri ortaya koymadan önce ve sonrası için duygusal bir anlamın yapılan objenin iç derinliklerinde saklı olmasıdır. Buda hayatımıza ve izleyicinin algılama sürecinde sanatçıyı ve sanat eserinin arasındaki duygusallığı kendi seyriyle dile getirmesiyle mümkün olacaktır.”(Şerif, 02.02.201. <http://www.google.co.uk>).*

Algı gördüğümüz bir nesnenin beynimiz tarafından yorumlanarak ifadeye dönüşme şeklidir. Sanatçı da daha önceden bildiği ve yorumladığı nesnelere imgelerle



bütünleştirir. Bulunan ortak duygularda bunları birleştirirse ortaya sanat eseri çıkar. Sanatçının içsel duyguları doğayı algılamak için oluşturmuş olduğu imgeleri sanat yapısının oluşturmada kullanır. Obje sanatçı için sadece sonuca varmada kullanılan araçlardır. Sonucu belirleyecek olan asıl nokta, sanatçının düşünsel ve içsel duygularının objeye yüklemiş olduğu ifade gücüdür.

*“Algı sanatçıyı görsel dünyayı algılaması bir biçimlendirme sürecine katılması anlamına gelir. Bu özel bir çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Bu eylemde sanatçı zihinsel imgesini daha önceden var olan imgelerle karşılaştırır. Eğer ortak bir duyarlılık ve bilinçte bunları birleştire bilirse sanat yapısı oluşmaya başlar. Sanatçının iç gözü görsel dünyayı algılamak için oluşturduğu imgeler sanat yapısının oluşumundaki ilk malzemelerdir. İmgelerin fiziksel olarak yapılma aşaması yapının ortaya çıkmasının sadece bir bölümüdür. İmgenin ortaya çıkması sanatçının kendi anlatımına uygun materyaller, çeşitli aletler hazır objeler vs. kullanmasıyla olur. Ancak bunlar yapının son durumuna yönelmez. Sanatçının zihni, imgeyi yaratırken esas alet kişinin sinir sistemidir. Sanatçı yaratmak istediği imgeye odaklanırken kendisine olan güven duygusuyla görselleştirme sürecine girer. İnsanın değişen yapısından dolayı imgeleri yapıya dönüştürünceye kadar zihninde sık sık değişikliğe uğratar. Görselleştirme hedefine ulaştıkça onun için sahip olduğu enerjiyi tüketir. Artık yeni bir bakışla bakma zorunluluğu hisseder.”*(Kara, 1993, s.145).

Sanat eserinin biçimsel yapısı içinde, ritim ve geometri, yüzyıllardır yer alıyor ve kabul görüyor. Bu yapısal biçim ve orantılar doğal nesnelerin yapısında da var. Bu olgu sanatçının farkında olmadan doğayı taklit ettiği ya da doğanın farkında olmaksızın sanata katkıda bulunduğu görüşüne yol açmıştır.

Sanatsal biçimi, görüş sırasındaki algılama, kritik uyarılma düşünce ve bellek belirler. Bu unsurlar sürekli iç içedir. Görüş sadece bakılan nesnenin özellikleriyle açıklanamaz. Beyinde olup bitenlere de bağlıdır. Görsel biçimde beyin algılama süreci anlam çıkarma amacıyla benzer imgeleri, şekilleri bir araya getiriyor. Benzerlik ilkesi biçim, boyut, yön, renk, ton benzerliği olan nesnelere birlikte görülür. Bellek benzeri arayıp bulur ve böylelikle görsel deneyi gerçekleştirir

*“Çevreyi ve sanatı tam olarak algılamak için sadece bakmak ve okumak yeterli değildir. Ezberlenmiş kavram ve yeteneklerden çok bir oluşumu tüm saflığı içinde deneyerek deneyim sahibi olmak tan geçer algılama süreci. Çevrenizdeki nesnel dünyaya veya bir sanat eserine ön yargısız tün enerjimizle bakmak, onunla bütünleşerek genişlemek, oluşmak, bir anlamın ötekine yol açtığını yeni fikirlerin eski fikirlerin yerini aldığını fark ederek biçimlenme sürecidir. İlginin ve yüklenen anlamın artması ile doğada var olan yapısal biçimler ile sanat eserinin içeriği örüntüler arasında bir paralellik olduğu öneriliyor.”(Kara, 1993, s.146).*

## **2.1. SOYUT RESİMDE DÜŞÜNSEL YAPILANMA**

Rus devrimi dönemi, soyut sanatın öncüleri giderek kendilerini daha fazla devrime hizmet etmeye adadıkları yaratıcı bir dinamizm ile ilişkilendirirler. Bolşevikler, toplumu sürekli bir değişime tabi tutmak amacıyla 1917’de iktidarı ele geçirdiler. Bolşeviklere sempati duyan pek çok genç sanatçı, bu ideali, Pazar güçlerinin hakimiyetinden kurtulmanın ve sanata daha somut toplumsal bir rol vermenin yolu olarak gördü.

Soyuta olan ilgi giderek arttı ve bu akımdan etkilenen birçok sanatçı eski üsluplarını bırakarak yeni sanata yöneldiler. Bazıları bu akımın öncüsü durumuna gelirken, bazılarıysa akımın günümüze kadar taşınmasında ve benimsenmesinde önemli etkileri olmuştur.

Soyut sanat mimaride, tiyatrodada ve resim de toplumu etkisi altına alarak farklı görsel ve düşünsel etkiler bırakmıştır. Bazı kesimlerde olumlu olsa da bazı kesimlerde bunun bir saçmalık olduğu, sanatta bu şekilde kabul görmeyeceği eleştirmenler tarafından birçok kez dile getirilmiştir.

### **2.1.1. Vladimir Tatlin**

1885-1953 yılları arasında yaşamış Rus ressam, mimar. Kazimir Maleviç ile 1920’lerinde sanat aktivitelerinden Rus Avangart akımının en önemli iki temsilcisinden biri oldu. Sıra dışı tasarımlarıyla o dönemin gündeminde yıllarca yerini alan sanatçı bir kesim tarafından hiç anlaşılmamış ve eleştirilere maruz kalmıştır.

*“1913’te genç bir Rus ressamı olan Tatlin, Paris’te Picasso ile görüştü. Picasso’nun Tatlin’e neler gösterdiğini bilmiyoruz, fakat kendisi 1912 ile 1914 yılları arasında bazıları ağırbaşlı, bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak birçok konstrüktivist heykelle, sentetik konstrüktivist kübist resimler yapmıştır. Tatlin’in görmüş olabileceği yapıtlar arasında, Picasso’nun belki de 1912’de tabaka metal ve telden yaptığı gitar da vardır.”* (Legendary, 16.02.2014. <http://www.turkis-media.com>).



**Resim 2.1.** Vladimir Tatlin

Sanatçının bu maketleri yapmaya başlamadan önce etkilenmiş olabileceği sanatçı Picasso’dur. Picasso’da tabaka metal kullanarak çeşitli maketler elde etmiştir. Tatlin’in bu maketlerden etkilenerek kendini bir maket dünyasında bulması o kadar da uzak sayılmaz.

Tatlin giderek gerçekliği kullandığı malzemede ve daha çok da günlük sorunlarda aramaya başladı. Kendisi Rus konstrüktivizminin önde gelen temsilcilerinden ve yeni Sovyet toplumun da sanat kurumlarını yeniden örgütlendirmekle görevlendirilen kilit kişilerden biri olarak ortaya çıktı. Düşünceleri bir süre, tam olmamakla birlikte, hükümetçe de desteklenen Tatlin, buna karşılık sanatını ve kuramsal görüşlerini yeni kurulan bu topluma yararlı kılmaya çalıştı.

Uluslararası savaş, devrimin ve iç savaşın yarattığı güçlükler, daha sonrada devrimi baltalamak için gönderilen yabancı birliklerin saldırısına karşı koymak durumunda kalan Sovyet Rusya, Devrimi korumak ve güçlendirmek için her türlü etkinlikten yararlanmak zorunda kaldı. Tatlin kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak Konstrüktivizmin gerçekliğine önem vermişti. Alçak kabartmaların resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra varlığını boşlukta duyuran ve metal levha, çubuk ve tel gibi malzemeyle yapılan karşıt kabartmalara geçmişti.

Tatlin'in yapmış olduğu ucuz bir soba ve kışlık giysilerin ilk tasarım örnekleri de vardı. Bir sandalye, bir traktörünkine benzeyen bir oturma yeri gibi günlük hayatta kullanılan nesnelere yapımına önem verdiğini biliyoruz. Bu tasarımların göze çarpan özelliği, geometrik biçimler kullanarak, modern bir etki sağlamayı amaçlamasıydı. Tatlin modernizmin üslup kaygısından burada da kurtulmuş, aracını insan vücudunun organik yapısına, kemiklere ve adalelere bakarak tasarlamıştı. Tümüyle işlevselliğe dayanan bir uçan araç icat etmekte. Aynı zamanda insanın eskiden beri düşlediği uçuş olasılığını, hareket, özgürlük ve ruhsal özlemlerini de yansıtıyordu. Tatlin'e göre makine gücüyle sağlanacak bir uçuş, böyle bir düşü gerçekleştirmek olanaklı bir şeydi..

Tatlin'in en ünlü yapıtı da yine böyle, hatta daha anlaşılabilir bir yapıtı. Kendisi 1920 yıllarında Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulacak büyük bir yapıtı tasarlamıştı. Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonel bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlin'in kulesi, Paristeki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı.400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktı.

Yaratıcı çabaya değer veren Troçki ise, Talin'in döner hücreleri ile fazla ileri gittiğini düşündü. Sovyetlerin durumu böyle düşü tasarımlara pek olanak tanııyordu. Özel mülkiyet ve ticarete izin veren başkan, kominist uygulamayı bir süre için değiştirdi. Sanat da kısa bir süre sonra yeni konulara göre yeni anlatım yolları arama özgürlüğünü yitirdi.

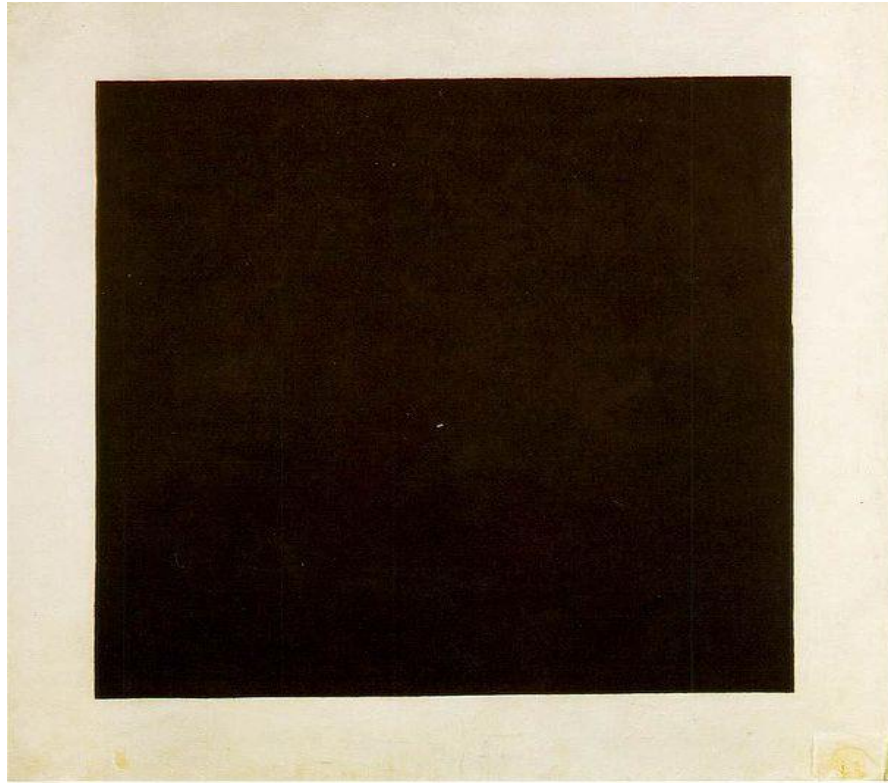
Rusya'nın dışında Talin'in sanatı da dar görüşlü bir yaklaşımla, teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendiriliyordu. Tatlin'in çevresindeki sanatçılar zamanla hedeflerinden saparak parasal değerlere önem verdiler. Yapmış oldukları tuvallerin boyutları hem büyük dikkat çekecek derecede olmuş hem de renkleri aza indirgenmiş ve geometrik şekillere dönüşmüşlerdir. Ana renklerin ve sanatçıya ait olan renklerin kullanıldığı bu tuvaller hem dikkat çekici hem de düşündürücü bir yapıya sahipti.

*“Kule büyük bir heyecan yarattı ve kısa zamanda Rusya'nın dışında da duyuldu; fakat çok geçmeden “idealizmi” halk arasında eleştirilmeye, gerçekleştirmek istediği düşler alay konusu edilmeye başlandı. Böyle bir kule yapılabilir miydi? Belki de yapılamazdı; Tatlin tasarısının ortaya çıkaracağı uygulama sorunlarını çözmeye kalkışmış değildi; üstelik bir mühendis olduğu da hiçbir zaman ileri sürmemiştir. Savaşlar, insanların yaratıcılığını sık sık ortaya çıkarır.”* (Legendary, 16.02.2014. <http://www.turkis-media.com>).

### 2.1.2. Kazimir Malevich

Sanatçının en dikkat çeken çalışmaları tek renkle elde etmiş olduğu resimleridir. Açmış olduğu bazı sergilerde hem eleştirilenlerin hem de sanat camiasının dikkatini çekmeyi başarmıştır. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kasimir Malevich yapıtına “Sıfır- Biçim” adını vermişti. Bu adlandırmayla Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Bu anlayış bu yıllarda Endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşiyor ve De Stijl olarak adlandırılıyor. Bu akımın bir sonucu olarak Malevich, nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanır. “ Sıfır-Biçim” bu inancın bir sembolüydü. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şeyi anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü “ruhsal titreşim” lerden arınmış olan biçimdi. Malevich'in bir sözüyle bu resim “ Susan Hiçliğin Sembolü” dür demiştir. Nesnelere dünyası sanatçıya göre insan tasarısının ürünüdür. İnsanın kendi çıkarları doğrultusunda tasarlamış olduğu bir dünyadır. Kendi deyimiyle bir yemlik görevini görür.

*“ Süprematizm 1923’te Rusya’da Malevich tarafından başlatılan bir soyut sanat hareketidir. “ Suprema” dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgen dünyasıdır. Resim yabancı elemanlardan arındırılmıştır. De Stijl amacı endüstriyel çağının gereklerine uygun, bireysel anlatımı ve ulusal anlayışları yadsıyan, tüm toplumlar için ortak bir sanat dili geliştirmektir. Doğanın geçiciliğini değil insanın ruhunu temsil diyordu.1915’te Pedrograd (Rusya)’da bir resim sergisinin başköşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde bir siyah kare bulunmaktaydı. Yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Malevich “Sıfır-Biçim” de görüyor. “ Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtara bilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım” diyor. Fakat “Sıfır-Biçim” Malevich’e göre yalnız sanat için değil, insanlık içinde kurtuluşun sembolüydü.”(Yılmaz, 25.03.2014. <http://lebriz.com>).*



**Resim 2.2.** Kazimir Malevich

Süprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Çirkinliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek, nesnesiz dünya çağıydı. İnsanların yaşam kavgası içinde

olmadıkları yüksek değerlere sahip, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutlu olacaklardı. Nesnelere dünyasından sıyrılan hiçlik içine atılan ve onun içinde eriyecek fakat kaybolmayacaktı.

Bu kanıt süprematik bir gerçeğin var olduğunu kanıttır. Bu gerçeklik ilk kez sanatçının karesinde “ beyaz bir düzlem üzerindeki siyah kare” sinde bir kanıt elde eder. Bu resim geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut- somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için bir sıfır noktasıdır. Ama bu nokta tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm kaybolur, konstrüktivist olan egemenlik kazanır. Düzlem üzerinde kare, ‘yalnız içeriksizliğin’ simgesi spontan simgesi değil, o aynı zamanda mutlak bir resimde ilk yapı taşı olarak kendini gösterir. Mutlak resim mutlak gerçekliğin resmidir. İçeriksizlik öğretisi, ‘beyaz bir düzlem üzerinde siyah bir kare’ , ‘sıfır noktası’ bütün bunlar yeni sanatın dayandığı varlık temelleridir. Malevich, “ Sıfır-Biçim” diye adlandırdığı beyaz üzerine siyah kareden söz ederken ona “zamanımın çerçevelenmemiş çıplak ikonu” dur demiştir.

*“Maleviç şöyle ifade eder:” 1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğumuz çabada ‘kare’ biçimine sığındım” kare biçim dışı dünyaya, nesnelere dünyasına karşı insanın, sanat yaratmalarının, ‘yeni varlığı’ dayata bileceği bir temel olarak anlaşılır. Ama bir kare, şimdiye kadar alışılmış resim geleneğinin içinde hiçbir şey ifade etmeyecektir. Aslında bir karenin resim olup olmaması da tartışılabilir. Sanatçının kendi de böyle bir tartışmayı yaşar.”süprematistik Kare’yi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni resim alanının dışında olmakla suçladılar. Ama sorunun çekirdeği birinin her hangi bir şeyin içinde ya da dışında olup olmaması ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir önemli olan kanıttır.”(Yılmaz, 25.03.2014.http://lebriz.com).*

### **2.1.3. Marcel Duchamp**

Marcel Duchamp önce kübist resimler yapar ardında da Dada hareketi içinde avangart bir nitelik taşıyan düşünsel etkinliğine başlar.1916’doğru İsviçre ve Amerika’da eş zamanlı olarak açıklanan Dada anlayışı, mevcut dünya düzenine, alışıla

gelmiş tüm değerlere ve müzelik sanat anlayışına eleştirel bir tavırla karşı çıkar. Geçen yüzyılın başında, Duchamp bir pisuar alır, ona “Çeşme” adını verir, imzalar, tarih atar ve aynı şekilde Müzeye yerleştirir. (Resim 2.3).

Duchamp’ın bu sıra dışı hazır nesne kullanımı sanat camiasında fazlasıyla yer alır. Bir hazır nesnenin bu şekilde sergilenmesi tepki görmüş ve sanatta güzel olan nedir sorusunu düşünmemizi sağlamıştır. Bir pisuar’ın içeriğine bakıldığında akla gelen hiç hoş olmayan düşünceler vardır. Güzelden çok bir tiksinti hissettiren bu nesne aslında Duchap’ın ifadesine göre sanatta anlam nedir gerçeğini bize sunmuştur. Sanatta sadece güzel olan nesnelere, şekiller değil de bu nesneye yüklenen anlamla ilgilidir.

Herkes güzel olanı sever ve beğenir, güzel anlamlar yükler. İşlevsel yönüne bakıldığında da pisuar insanoğlu için tasarlanmış bir vücut atık nesnesidir. Akla gelen bu olsa da çok işlevsel yönünü unutmamak gerekir. Bir ihtiyaç için tasarlanmış ve göreve sunulmuştur. Yalnızca oluşan duygudan çok yüklenen anlam açısından önemlidir. Duchamp imzalar ve sergiler. Dikkat çekmiş ve eleştirilmiş olmasına rağmen sanatçı sanata, sanat yapıtına anlam kattığı için yeni düşünce gücünü etkilediği bir gerçektir.



**Resim 2.3.** Marcel Duchamp



*“Hazır nesne aracılığıyla Amerikan kamuoyuna sanat kavramının kuşkulu hale gelmiş olduğunu kanıtlamak ister. Herhangi bir şeyin müzede sergilenmesi ile”değerli” hale getirilmesi durumuna ilginç bir eylem üzerinden pisuarı Müze’ye yerleştirerek eleştiri getirir. Duchamp’ın kendine sorduğu soru” Sanat Yapıtında Güzel Nedir?”” değil “Sanat Yapıtında Anlam Nedir” sorusudur. Müzelere çekile, yaşamdan kopartılan, düşünceden yoksun, taklitçi ve yansımacı sanata karşı çıkar. Sanat ile yaşam arasındaki, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafeyi yok eder. Duchamp’ın Katherine Dreier’e yaptığı bir açıklamaya göre “ natüralizmin kölelik zincirini kırma” ve “Saf Düşünce’ye dayanan bir sanatsal etkinlik biçimine dönme” düşüncesindedir. Müze çağının sona ermesini sağlayan dolayısıyla sanatçının özgürlüğünü yeniden elde etmesine olanak tanıyan kişide yine Marcel Duchamp olur.” (Ekim, 17.02.2014. <http://:mtfproje.com.tr>).*

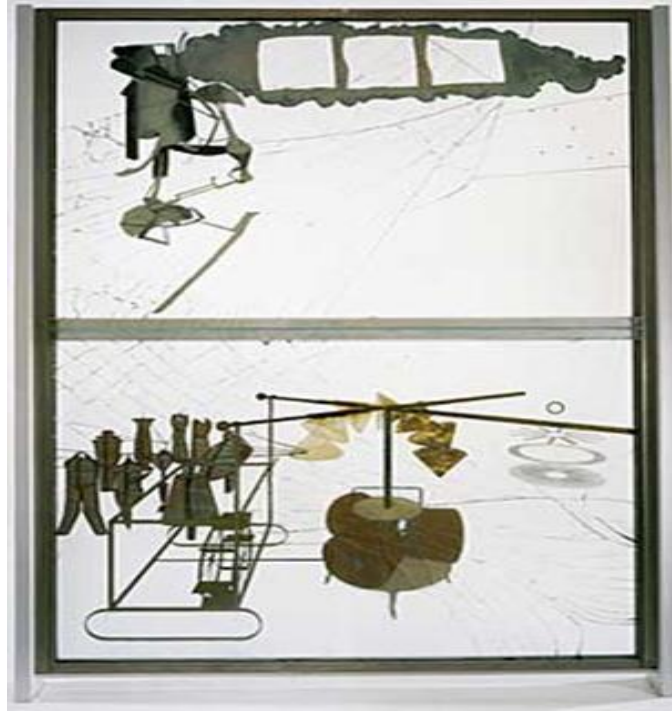
Bu tarz sanatçıyı değişik fikirlere matematiğin ve zamanın resim için ne kadar değerli olduğunu anlatımında kullanmıştır.

*“Sanatçı alışla gelmiş çizim yöntemlerini bir kenara bırakarak makinelerin devingenliği ile ilgilenmeye başlayarak ölçülere mekan zaman hesaplamalarına dayalı, kişisel bir sistem geliştirmiştir. Matematik ölçümlemeye dayalı olarak üç boyutlu nesnelere kullanmaya ve toplamaya başlamıştı.” (Eczacıbaşı, 2008, s.426).*

Büyük Cam üzerinden sanat yapıtına ve onu izleyen gözlemcinin konumuna baktığımızda iki taraflı bir dönüşümün eşliğinde olduğumuzu fark ederiz. Çerçeve içine alınmış, tutarlı ve güvenilir bir alanın ötesinde belirsiz, sürekli değişen, devingen bir durumda buluruz kendimizi. Bundan böyle sanat yapıtının da gözlemcinin de yeri yurdu belli değildir. Cam, tuvalin iki boyutlu biçimini bozuma uğratmış ve onun yerine geçmiştir. İki cam levha arasında oluşturulan imgeler boşlukta yüzer gibidirler. Böylece resmin bilinen tüm yasak kuralları ve klasik perspektif anlayışı sarsılmıştır. Büyük Cam’ın asıl sorunsalı perspektiftir. (Resim 2.4).

*“Duchamp; eserin iki temel elementin bir araya gelmesi sonucu oluşturduğunu vurgular; sanat eserinin fiziki durumu(nesnel hali) ve tex (idea)*

*hali. Bu şekilde eser görsel bağlamda göze, düşünsel bağlamda ise zihne hitap etmektedir. Breton'a göre 'Büyük Cam' dikkate değer bir sürrealist eser niteliğindedir. 'Büyük Cam' ile resim sanatında yeni bir çığır açılmış ve resmin eski "aptalca" aktivitelerinden tamamen kurtulmasının kapısı aralanmıştı."*(Ekim,17.02.2014.<http://:mtfproje.com.tr>).



**Resim 2.5.** Machel Duchamp.

Sanat eserinin seyredilen bir güzellik olmaktan çıkıp yeni keşiflere açık bir gizeminin olduğunu imgeler için bir uyarıcı olmaya dönüştüğü resimlerdir. Bireyin üzerinde durduğu odağı saltık saymamayı öğrendiği, yer değişimine uğradığı, giderek çoğul odaklı bir bakışın kök salmasına özlem duymaya başladığı noktadır bu. Duchamp'ın düşüncesi ise Fütürist resmin de, tıpkı Kübizm gibi, sadece, "mekanik dünyanın izlenimciliği" olan diğer natüralizm biçimi olduğudur, onun aradığı şey tamamen başka bir düşünce düzenine aittir. Bu düşünce düzeni dördüncü boyut düşüncesidir.

Duchamp, yüzyıllardır retinayı hedefleyen anlayışı yıkmayı kendine görev bilmiş ve Büyük Cam çalışmasıyla sanat yapıtının yer aldığı mekan, aura ile birlikte her defasında yeniden tanımlandığı bir duruma işaret etmiştir. Gözü bedenden, retinayı

dokunmadan koparan bir dünya algısına karşı gerçeküstücü anlayış; imgeye hak ettiği çok merkezliliği ve karmaşıklığı geri vermektedir. Hareket eden insanın durumuna göre nesneyi algılama biçimi değişime uğrar ve insan gözü ile bedeni birleşir, insan o anda varoluşunu duyumsar.

*“Göze görünmeyen, dördüncü bir boyutun yansılama olasılığı hakkında düşünüyorum. Nasıl güneş dünyada iki boyutlu yansılamalara yol açıyorsa, üç boyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler oluşturduğunu gördüm. Benzeşim ilkesine dayanarak buradan çıkardığım sonuç, bizim böylesine kendiliğindenmişçesine baktığımız üç boyutlu nesnelerin bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğidir. Fakat bu tutarlı ve birçok bakımdan güven verici yapı, saydam bir yüzey üzerinde geçersiz kılınmıştır. Resimde ve fotoğrafta sağlam, anlamlı bir yapı görünümü sağlayan perspektif kurallarının saydam cam üzerinde görsel bir anlamı yoktur. Çünkü bu durumda, resimdeki cisimlerin üzerinde durduğu zemin ya da bir arka plan yoktur ve bu tablo her nerde karşımıza çıkarsa çıksın, çevresindeki durağan ve hareketli cisimler sürekli olarak araya girecektir. Aynı zamanda resmin iki cam levha arasında oluşturulması, önünde hareket ettikçe değişen, gözü farklı konumlar almaya zorlayan durumlar yaratır.”* (Ekim, 17.02.2014. <http://:mtfproje.com.tr>).

#### **2.1.4. Jackson Pollock**

Resmin keşfedilmeyi bekleyen bir yönü de hızla kağıda geçirilebilecek bir teknikti. Bu da resmin keşfedilmeyi bekleyen bir yönüydü. Her hangi bir amaç gözetmeden, sadece boyayı kullanış şekline odaklanarak fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkaran bu anlayış, Lekeci’lik adını aldı. Bu konuda boyaları kullanmadaki yeni tekniği ile Amerikalı Jackson Pollock tüm Avrupa’da ilgi çekti. Geniş yüzeylerde etki sahibi olmak ne güzeldir. Özgür düşüncelerimizin, özgür bir şekilde tuvale aktarılması. Pollock da böyle yapmıştır. Dökerek, sıçratarak boyayı çok hareketli hale getirmiştir.

*“Toplumunu yeni tuhaflıklarla etkilemek için, yeteri kadar paraya ve zamana sahip insanlar oldukça, moda değişmeye devam edecek ve belki de bu gerçekten de “sonu olmayan bir öykü” dür. Ama diğerlerinden geri kalmak istemeyenlere, bu gün ne giymelerini söyleyen moda dergileri altında günlük gazeteler gibi haber satarlar. Günlük olayların bir öyküye dönüşmesi için bir sürenin geçmesi gerekir. Ancak o zaman daha sonra gelişmelere ne gibi etkileri olduğunu görebiliriz.*

*Sanatçıların öyküsü bir süre geçtikten sonra eserlerin diğerleri üstünde ne gibi etkisi olduğunu ve sanatın öyküsüne ne gibi katkıda buldukları açıklık kazanınca anlatıla bilir. Bu nedenle binlerce yıllık bir geçmişten günümüze gelmiş çok sayıdaki resim arasından sadece bir bölümü alınmıştır.” (Gombrich, 2002, s.559).*

Sanatçı önceleri Sürrealizmle ilgilenmiş ama daha sonra tablolarını dolduran garip imgelerden kendini kurtarmış ve soyut sanat çalışmalarına başlamıştır. Alışlagelmiş birçok düzeni yıkarak tuvalini döşemeye sermiş boyayı atmış, savurmuş sıçratmış ve şaşırtıcı biçimler elde etmiştir.



**Resim 2.5.** Jackson Pollock, “Sonbahar Ritmi”,1950,Sunta Üzerine Yağlı Boya,2.4x1.2 cm, Özel Koleksiyon New York,

*“Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘yaptığımı fark etme’ döneminden*

*sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam mümkün, resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kapattığım takdirde sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.” (Lynton, 1991, s.235).*

### **2.1.5. Arshile Gorky**

Gorky'nin sanatı yaşamış olduğu ortamda ve değer verdiği ailesinden etkilenerek yapmış olduğu resimleri vardır. En çok masallardan, halk sanatından ve aile ortamından esinlenerek yapılan bu sanat eserleri çok baskın çıkan melankoli durumundan da etkilenmiştir. Çevresindeki yaşanmışlıkları derin bir şekilde yaşayan sanatçının bu ortamdan etkilenmemesi beklenemez.

*“Arshile Gorky Soyut Ekspresyonizme büyük katkıları olan ve bu akıma öncülük eden sanatçılardan biridir. 1920 yılında Amerika'ya gelmiş yetişkin çağındaki sanatçı modernizmin izinde çalışmış, bir çeşit Sürrealist geliştirmenin yolunu tutmuştur. 1940'lar da yaptığı resimler, Breton tarafından Sürrealist Sanat spektrumuna orijinal ve önemli katkılar olarak alkışlanmıştır. Bu resimler çarpıcı bir akıcılıkta; yumuşak, bazen büyüleyici renk denemeleriyle bezenmiş; gergin, zaman zaman ince çizgilerle örülü yapıtlardır. Pollock'un 1947'den önceki döneminde yaptığı resimler gibi, Gorky'nin bu resimlerinde de mit, uyarıcı bir unsur olmuştur. Gorky'nin resimleri halk masalları ve halk sanatında kaynaklanan, evine ve ailesine ait belirgin anılar taşıyan daha kişisel yapıda mitlerdi. 1940'larda Gorky, diziler üzerinde çalıştı. Kendiliğindenlik sağlamak, taze görünüm verebilmek için bir tualde, bir kompozisyon üzerinde tekrar tekrar çalışmaktansa bir tablolar dizisi için taslakları temel olarak kullanmayı yeğledi. (Resim-18) Bununla birlikte Gorky'nin olgun yapıtlarında derin bir melankoli vardır. Buda lirizmi sevinçle değil, ama yitirilmişlik duygusuyla birleştiren Avrupa kaynaklı bir özelliktir. Yaşadığı sürece dostluk ve saygı görmüş bir ressam olan Gorky'yi Soyut Ekspresyonistler ancak ölümünden*

sonra kendilerinden biri olarak bağrlarına basmışlardır. Bunun nedeni sözü edilen derin melankolisidir.”(Lyton, 1991, s.238). (Resim 2.6).



**Resim 2.6.** Arshile Gorky, “Virginia Peyzaj” 1943,Kağıt Üzerine Karakalem ve Mum Boya,46.9x59.6 cm,

### 2.1.6. Willem de Kooning

Sanatçı önceleri sürekli geriye dönerek daha önce ele aldığı konuları bir dönemin tekrarını oluşturacak şekilde işlemiştir. Onun sanatındaki dışavurumcu nitelikler, bazı resimlerinde içerik anlamında gözlense de, resminin gelişim süreci içerisinde, özellikle resimlerin oluşturulmuş aşamalarındaki tavrın tuvale yansımalarında somutlaşır. Sanatçının resimlerine bakıldığında tamamlanmamışlık hissi uyandırma nedeni sanatçının çalışma yönteminden kaynaklanmaktadır. Yapmış olduğu resimlerin üzerini kumlu kağıtla kazıyarak böyle bir etki yaratmış, bu uygulama resme tamamlanmamış hissi kazandırmıştır.

*“Sanatçı 1947’de New York sanat dünyasını soyut bir görünümüne sahip olan ve kışkırtıcı anlamlar taşıyan siyah ve beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etki altına aldı. Fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik, seyredenleri çarparcasına etkilemekteydi. Birkaç yıl sonra 1953’de de Kooning, anıtsal kadın konusunu işleyen sevme ve reddetme imgelerinin çarpıştığı bir dizi büyük resimlerden oluşan sergisiyle hayranlarını şaşırttı. Bunlar Avignon’lu Kızlar gibisinden çocuk resimleriydi; ancak aralarında*

*devrim çocukları olanlar da vardı. Söz konusu yapıtlar, sanatçının önceki resimlerinde kavranan bir gerçeği açıkça vurgulamaktadır:1948-9'ların soyut siyah, beyaz resimleri, insan anatomisine de dayanmaktaydı. Yeni yaptığı resimler de Kooning'in fırça kullanmaktaki ustalığını sergilemekteydi. Yanlış değerlendirilmiş bile olsa sanatçıyı Yeni Amerikan Resmi'nin öncüsü olarak kabul ettiren, bu özelliklerine duyulan hayranlıktı.*

*Willem'de Kooning'in resimleri ve son günlerde yaptığı heykelleri en başta, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle, ister bilinçsiz yapılmış olsunlar, tuallerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk zemini veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını fark ederiz.”(Lyton, 1991, s.238). (Resim 2.7).*

Sanatçı resimlerini içten ve kendiliğinden oluşan bilinçaltını ve ruh hallerini açığa vurma kaligrafik bir fırça kullanımıyla boya dokularını ruhsal güçlerin simgeleri olarak ele alma eğilimlere sahiptir. Resimler önceden tasarlanmış bir taslağa göre değil anlık ruh haline ve resmin kendi çağrışımlarına göre gerçekleşir. Fırça darbelerinin egemen olduğu resimler bizlere görsel bir güzellik sunmaktadır.

*“Soyut- dışavurumculuk akımının en güçlü ve dinamik ressamlarından biri olan De Kooning, renklerin özgür fırça vuruşlarının ve anlatımcı karışıklıkların egemen olduğu resimlerinde, belirgin bir soyut espri içinde genellikle konu olarak kadın figürünü ele almıştır.” (Eczacıbaşı, 2008, s.386).*

Figüratif dışavurum etkilere sahip olan Kooning, fırçasını çok etkileyici biçimde kullanmış, renklerindeki özgür akışı bize sunmuştur. Soyut biçimler olsa bile yapılan resmin bir şeye benzemesi gerektiğini savunur.

*“Kooning'e göre ‘Soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir’. Kadın isimli tabloları ve bunlardan önceki soyut resimleri, Kooning'in ne demek istediğini açıklığa kavuştururlar. Ressam resim dışındaki bir nesneyi, resminde gösterme, temsil etme zorunluluğundan kurtulsa bile; yaptığı resimlerde, herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkmıyorsa, bunları resminden atmaya çalışmakla, kendi kendini*



*kötüleyebileceğini de görecektir. Kooning'in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçasını bu benzettiklerini ve onlarla birlikte değişebilen, çarpıtıla bilen yapıtlardı.”* (Lyton, 1991, s.239).



**Resim 2.7.** Willem de Kooning, “Kadın 1”,1950,Tuval Üzerine Yağlı Boya,193x147 cm, New York, Sanat Müzesi,

### 2.1.7. Mark Tobey

Uzak doğudan, Çin kaligrafisinden ve Zen Felsefesinden etkilenen sanatçı, oluşturduğu üslubuna beyaz yazı adını vermiştir. Tuvalleri büyüklükleriyle dikkat çeker. Çizgilerin gücünden yararlanarak, çizgi parçacıklarını birleştirerek dikkat çekici bir bütünlük sağlamıştır. Resimleri mistik yüzeyde kaynaşan, hareketli harf parçacıklarının dağılımıyla tamamen kaplanmış durumdadır. Sanatçının ilk denemeleri dini ağırlıklı olmakla beraber gerçeküstücüler ve Amerika'nın dışavurumcu yapısıyla bir köprü görevini sağlamıştır.

*“Tobey kütleden çok mekanı ve atmosferi vurgular ve onda ışık ve yüzey titreşimi hakimdir. Doğu sanatının duyarlılığı içerisinde batı resmiyle de yakınlık taşır. 1950’li yıllarda Zen ve Budacılık meditasyonunun etkisiyle durgun, uyumlu, atmosferik nitelikler taşıyan resimler yapmıştır. 1960’lı*



*yıllarda canlı renkleri kullanmıştır. Tobey Soyut Dışavurumculuğa hem katkıda bulunmuş hem de öncülüğünü yapmış bir sanatçıdır.” (Tetikçi, 2002, s.76). (Resim 2.8).*



**Resim 2.8.** Mark Tobey, “Ormanın Gölge Ruhları”,1961,Kağıt Üzerine Sulu Boya,48x63 cm,Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein,

### 2.1.8. Edvard Munch

Gizli, esrareniz güçlerle kuşatılmış doğa görünümleri ile koyu fonda figürler, saklı güçlerle doldurulmuş korku, nefret, kıskançlık, ölüm karanlık gibi insanı bunalıma ve kötümserliğe sürükleyen dibe vurmuş bir ruh hali içinde yaptığı eserler onu en iyi ifade eden resimleri olmuştur. Onun kısaltmalarla dolu ruh hali, içten gelen çılgınlığın dışavurumudur. Yüzyılın başlarına damgasını vuran bu eser bir öncü, bir yol gösterici görevini üstlenmiştir. Sanatçı tahta oymacılık, taş baskı gibi çeşitli baskı türleriyle uğraşmıştır. Bu teknik Alman ekspresyonizminde önemli bir yer tutmuştur. O kendi duygularından yararlanarak alegori (kişiselleştirme) resimler yaptı. Çılgılık isimli resmi onun dünyaya bakışını anlatan bir resimdir. Onun sanatı duruluk ve akıcılıkla yoğrulmuş içten gelen çılgınlığın açığa çıkması, baskı altındaki ruhun özgürlük anlamında bir yol gösterisidir.(Resim 2.9).

*“Norveçli ressam ve grafikçi olan sanatçı, 1889’da devlet bursuyla Paris’e gitmiş. Burada Van Gogh’un anlatımcılığından, Gauguin’in yüzeysel dekoratif etkilerinden ve simgesel renklerinden, Toulouse-*

*Lautrec'in figüratif arabeskinden etkilenmiştir. Oslo'ya dönünce de önceki çalışma tarzını terk edip kendi ruhsal durumunu anlatan resimlerini yapmaya karar vermiştir. Bunu şöyle anlatır "okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekanlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz yaşayan insanların soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız."* (Tükel,199,s.1308).

Çığlık Munch'un sanatında o zaman etkili olmuş farklı konu ve üslup kaynaklarının olağan üstü bir birleşenidir. Bu renk ve deformasyonun bir ifade aracı olarak böylesine yoğun bir şekilde kullanıldığı ilk modern başyapıtı olma özelliğine sahip öncü bir resimdir. Hastalık ve ölümlerle kuşatılmış bir yetişme dönemi geçirmiş olan duyarlı bir içyapının adeta patlama halindeki bir dışavurumudur çığlık. Resim yüzeyini diyagonal olarak bölen köprünün ardında deniz ve kızıl gök yüzü dalgalanarak bütünleşmiş, mekan boğucu bir atmosferin tüm etkilerini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Köprünün üzerinde yoğun bir şekilde deforme edilmiş ve başını iki elinin arasına almış durumdaki figürün çığlığı bu dalgalanan, dönen atmosferde yankılanmakta ve baş döndürücü bir etki yaratmaktadır. Aslında bu atılmamış olan bir çığlıktır. Bireyin içinde saklı kalmış, bastırılmış, çeşitli sebeplerle dışa vurulmamış bir çığlık. Aynı zaman da bireyin, kendisini kuşatan boşluğun kuvvetli baskısına diğer bir deyişle var olmanın dayanılmaz ağırlığına gösterdiği bir tepkidir. "Bağırmak istedim; bunun beni hafifleteceğini biliyordum, ama utandım" der Kazancakis. Bu tamda Munch'un atılmamış çığlığına denk düşer. Munch deforme edilmiş figürler, işlenmemiş yüzler ve yoğun renk kullanımı ile olduğu kadar resimlerinde yarattığı atmosfer etkisi ve konuları ile birçok sanatçıyı derinden etkilemiştir. Kendi dünya görüşünün bir anlatım şeklinde görünmesini istemiş ve bunları bir bütün halinde sunmak istemiştir. 1908'de bir sinir hastalığından Almanya'daki Kopenhg Kliniği'inde tedavi görmüş. Daha sonra Norveç'e dönüp döneminin sonuna kadar burada kalmıştır. Bu dönem resimlerinde daha aydınlık renkler, güçlü fırça vuruşları, eskiye oranla daha evrensel bir yaklaşım içindedir. Bu dönem işleri genelde manzaralar ve yaşam sahnelenir. Ayrıca birçok duran resimler yapmıştır. Resimde olduğu gibi Alman Ekspresyonizmine yeni bir anlam katan tahta oymacılığın hareketlenmesine önemli bir katkı sağlamıştır.



**Resim 2.9.** Edvard Munch, “Çılgılık”, 1895, Taş Baskı, 35.5x25.4

### 2.1.9. James Ensor

Sanatçının dikkat çekici soyut çalışmaları, maskeleri, birbirine geçmiş figürleri melankolik ve karamsar bir hava yaratır. Kullanmış olduğu renkler soluk ve donuktur. Bazı çevrelerce eleştirilere maruz kalsa da bu anlatımından vazgeçmemiştir.

*“Resimlerine gerçek dışı korkunç öğeler sokmuş, karnaval maskeleri, figürler ve iskeletlerden yararlanmıştır. Gerek yağlı boya ve gerekse grafik çalışmalarında toplumsal ve dinsel eleştiriler, öğretici ve yerici bir nitelik taşımaktadır. İzlenimci ve realist yöntemleri kullanarak iğrenç maske ve hortlaklar yapan Ensor içe dönük, insanlara ve doğaya yabancılaştırmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekmekteyiz. İnanılmaz fantezilerinde, gerçekler yerini iskeletlere bırakmış, maskelerin ve giysilerin arkasına gizlenmiş ölümü sıkça vurgulayan korkulu bir dünya ortaya çıkmıştır. O dışavurumcu olsun diye resim yapmıyordu. Ancak o kendi ruh*

*halini en saf şekliyle ifade gayreti içindeydi. Bu haliyle de Van Gogh ve Munch'e yaklaştı.” (Tetikçi, 2002, s.62).(Resim 2.10).*



**Resim 2.10.** James Ensor, “Brüksel İçine Mesih’in Giriş”, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 253x431 cm,

### 2.1.10. Georges Brague

Birçok parlak renk yüzeylerine bağlı olarak yapmış olduğu birçok sanat eserine sahip sanatçı, doğa görünümleri, renklerdeki hareketli ve canlılık onun tarzıydı. Dışavurum etkileri parçalar halinde çizdiği gölgeler onu en iyi şekilde ifade eden özelliği olmuştur.

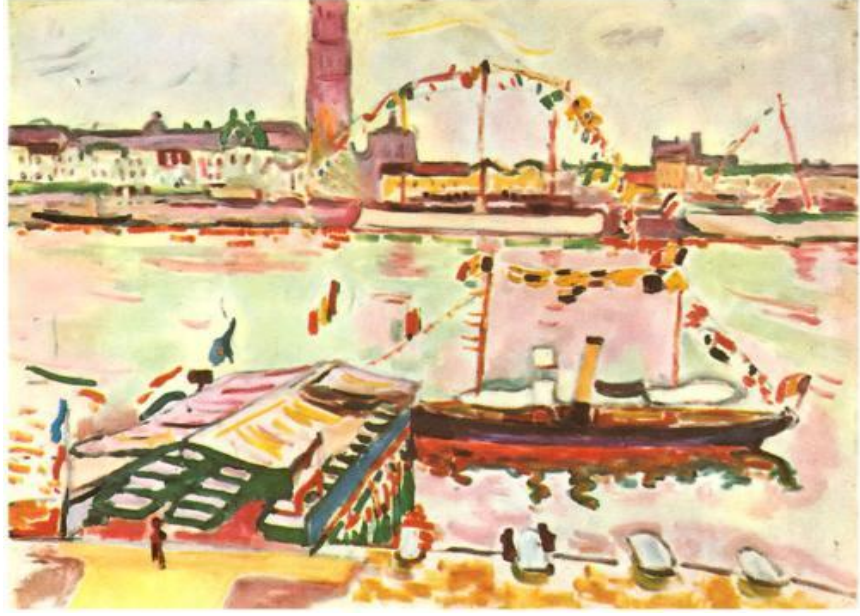
*“1897-1990’de iç mimarlık eğitimi alan Georges Brague dönemine göre eğitim aldı. Lource’e yaptığı sık ziyaretlerinde kendini eğitti. Mısır, Yunan heykelleriyle, özellikle Poussin ve Cerot ile ilgilendi.*

*1996’da Antwerp’te Priesz ile Revist biçimde doğa görünümleri yaptı. O dönemde resimlerinde soğuk ve daha az kendiliğinden olan renkler kullandı. Daha sonraki dönemlerde Güneyin doğa görünümünde renklere canlılık getirdi. Estague’ya döndüğünde yaptığı resimler konudan uzaklaşıp yapısalılık için dışavurumdan daha önemli olan girişik benzemelerle*



*dönüşüyordu. Katışıksız renklerin yerine parçalara bölünmüş gölgeleri tercih etti.*

*Brague Cezanne'nin soland'automuna da gördüğü sergiden sonra yeni bir yol çizdi. Bu sırada Picasso ile tanıştı. Pavizmden uzaklaşıp yüzeyleri geometrik biçimlere böldü. Böylece kübizmin yolu açıldı.”* (Tetikçi, 2002, s.62). (Resim 2.11).



**Resim 2.11.** Georges Bragues, “Bayraklı Gemiler”,1905,T.Ü.Y.B.,Antwerp,

### 2.1.11. Erich Heckel

1920’den sonra üslubunda değişiklikler yapar. Lirik ve klasik kalıplara bağlanmış, ritim kaygısı resimlerine egemen olmuştur. Çinli Akrobatlar adlı yapıtında düz, pürüzsüz bir biçim ve renk uygulamasına giderken, arka alanda bezeme öğelerine de yer vermiştir.” Ülkenin yönetimi 1977’de onun eserlerini yoz sanat diye nitelendirmiş ve yüzlerce eseri müzelerden çıkarılmıştır. Bu dönemde birçok olay ve acı yaşamıştır.

*“Mimarlık eğitimi alan Heckel, Schinidt Rottluf ile birlikte Die Brücke gurubunun kurucusudur. O resim için mimarlıktan vazgeçmiştir. Heckel kişiliği, yandaşlık konusundaki kesin bir tutumu ile gurubun öncüsüdür. Bir müddet çalışmadan sonra salt içgüdüden oluşan resimlerin*

*onun hedeflediği sonucu getirmeyeceğini anladı. Doğanın özgün halinden edindiği deneyimler onu ulaştığı büyük üsluba taşır...*

*Eğilmezlik, yalınlık ve yoğun duyarlılığına varma yolundaki kendini pekiştirdi. Heckel estrük sanatından yoğun bir şekilde etkilendi. Kesin ve açık dik çizgilerle betimlenmiş renk alanları birbiri içinden geçerek, tümüyle yoğun ve dingin düzlemler Brücke'nin özgün tek düze üslubuydu. Bunu yetkinleştiren Heckel ise katı, yavan ve tuhaf bir sertlik içindeydi.*

*Birinci Dünya Savaşının acıları Brücke sanatçıları gibi onu da etkilemişti. Resimlerdeki karmaşık öğelerle oluşturduğu, savaşın acımasızlığını işlediği betimlemelerinde trajik ve melankolik bir ruh hali yansıtılmıştır.” (Tükel, 1991, s.774). (Resim 2.12).*



**Resim 2.12.** Erik Heckel, “Köy Gölü”,1910,T.Ü.Y.B.,56.5x73.5 cm,

### 2.1.12. Paul Klee

1909 yılından sonra farklı bir bakış açısıyla oluşturduğu olağanüstü sinirli, gergin, sert darbelerle oluşturduğu resimler yaptı. Sanatçının bu işleri, onun ruh hali, duyguları düş gücü ve çevresi uyum içindeydi. Der Strun dergisinde ışık kavramı üzerinde yapmış olduğu çeviri nedeniyle Delaunay ile bir görüşmesinden sonra, onun renk hakkındaki düşünceleri farklı bir boyut kazandı. Rengin bağımsız bir ortam ve kendisi için vazgeçilmez bir şart olduğunun kanısına varmıştır. Resimlerini renk kütleleri halinde kuruyordu. Görünüşte ritim, şiirsel bir anlatım biçimi elde etmiş bir olgunluğa gelmişti.

1920’li yıllarda Bauhaus’da öğretim görevlisi olan sanatçı, bu dönemde yapmış olduğu eserleri nokta kavramı ile birleştirerek en klasik eserlere dek betimlemiş resmi gözler önüne sermiştir. Farklı alet ve malzemelerle denemeler yapmıştır. Bunun en güzel örneklerinden birisi alçı bir yüzeye boyama ve kazıma tekniğiyle yaptığı ‘Büyük Bahçe’dir. Bu tür eserlerinde geometrik biçimlerle doğal insan yapısını bir arada kullanmıştır.

Son yıllarda renkleri daha koyu bir ölçüyle kullanmaya başlamış, nesnenin ve çocuksu oyunların yerini, acı dolu bir mizah almıştır. Kaba çizilmiş desenler tek renkli hem soyut, hem nesnel biçimler yer almıştır. Harf izlenimini sağlayan çizgiler Klee’nin dış dünyasında birer simgedir. ‘Güzel Çiçeklik kumaş üzerine boya ve yumurta karışımıyla elde edilmiştir. Kullandığı aletlerin etkisi ile de büyüü ve dokuyu güçlendirmiştir. Son yapıtları düşünsel gerilimini yansıtmaktadır. O son yıllarına dek çizgisini değiştirmemiş, biçimsel yetkinliğini ustaca kullanmıştır.

*“Klee sanat yaşamını çağdaşlarıyla aynı aşamada devam ettirdi. Ancak o kendi birikimini, içsel dışavurumunu anlatan farklı bir tarz olarak sunmaya çalıştı. İlk eserlerinde iç-dış dünya arasındaki köprü kurulmasını düşündü. Ensor ve Van Gogh’da çizginin bağımsız yaratıcı özelliğini görüp, dışavurumunu temelde çizgiye indirgedi. “doğaya yönelik çalışmalarında tarz bir güç kazanmış olarak yeniden kendine özgü doğaçtan yaratmak (improvizasyon) ortamına atak bir giriş yapabilirim. Artık doğaya dolaylı olarak bağlandığımdan, ruha baskı yapan şeylere bir biçim vermeyi yeniden deneye bilirim. Koyu karanlık çizgiye dönüşü bilen deneyimleri saptamak istiyorum.” (Richard, 1997, s.70). (Resim 2.13).*



**Resim 2.13.** Paul Klee, “Gemilerin Yola Çıkışı”,1927,Tuvale Çini ve Yağlı Boya,50.2x64.4 cm,Ulusal Galeri, Berlin,

### 2.1.13. Mark Rothko

Soyut-Dışavurumculuğun yanında çağdaşlığı ahlakçı vurgusunu simgelemiştir ve Amerikan resminin öncüsü kabul edilip kahramanlaştırılmış birisidir. Sanatçı uzak doğu felsefesiyle ilgilenmiş, çizgi ve form öğelerinden sıyrılmış eserlerine sprituel bir anlam vermeyi amaçlamıştır. Kontörleri belirsiz geniş ve üstünde eklenmiş birkaç renk kuşağı yüzeyi oluşturmaktadır. ‘kurşuni üstün kahverengi’ ve ‘siyah-kestane rengi’ adlı tualleri bu özellikteki resimlerdir. Rothko’nun soyutlama geçişi kahverengi tonların egemenliğinde geometrik biçimlerin oluşturduğu zıtlıklarla başlar. Sonraları biçime daha da aza indirgenen resim, çoğu kez farklı oranlarda, dikdörtgen renk alanlarının gölgeli, derin bir satıh üzerinde, aralarında da zemin renginin çizgisi bırakılarak üst üste yerleştirildiği resimlere yönelmiştir. Bunlarda genelde koyu renkler ve derin bir renk atmosferi, bazen bulanıklık havasında bir karanlık hakimdir. Koyu zemin üzerindeki mor veya turuncu tonlar yaklaşan bir kırmızı, ani bir dram oluşturur. Kendisi de resimlerinden bir dram olarak bahsetmiştir.



Rothko resimlerini yapmak için geniş bir alana ihtiyaç duyar. Çünkü sanatçının en büyük sorunlarından biri resimlerinin boyutlarıydı. “ Bir resmi yaşatan dostluk ve arkadaşlıktır” der. Duyarlı bir gözlemcinin karşısında açılıp içindeki her şeyi göz önüne serer. Ölümü de aynı yolla olur. Bir resmin bütün Dünya’ya sergilenmesi tehlikeli ve duyarsız bir davranıştır” der. Sanatçının vermiş olduğu bir derste yapmış olduğu resimler için bu resmin trajik kavramıdır, ben olayı böyle görüyorum demiştir. Resimlerini trajik bir bakış açısıyla ele alırdı. Resimlerine temel insani duyguları aktararak trajedi, esneklik ve acıyı ele almıştır. Duygularını yoğun yaşadığını, yapmış olduğu resimlerden anlayabiliriz. Büyük dikdörtgen tuvalerde karşıt renkler uyum içinde birbirine karışıyor. Rothko’nun bu tekniği çok özgün ve çok çarpıcı bir tekniktir. Bir resmin duygularımıza hitap etmesini sağlayan unsur rengin kendisi değildir. Bir ustanın elinde biçimlenmiş halidir. Hareketli ve canlıdır. Şiddet, hüznün duyguları uyandıran resimlerdir. Sanatçı resimleri önünde ağlayan insanların bu resimleri yaparken hissettiği duyguların aynı olmadığını söyler.

*“Mark Rothko’nun flu renkli alanları daha yumuşak ve daha az tehditkârdır. Kenarları belli olmayan renkli dörtgenler uzunca bakıldığında şaşırtıcı bir derinlik geliştirirler. Mat ve kumaş yüzeylerini andıran renkler ise resmin yüzeyselliğini vurgular. Newman gibi Rothko da resimlerini çok büyük tuallere yapmayı tercih ediyordu. Öyle ki, seyirci kendisini tamamiyle renkle çevrili hissetmektedir. “küçük bir resim yapmak kendini, (ve izleyicinin) o resmin dışında bırakmak demektir. “Büyük bir resim yaptığında herkesi içine çeker” der Rothko rengin içine, Rus kökeninden olsa gerek, nerdeyse mistik bir derinlikle dalar; gerçekten de dini inancı gayet güçlü bir sanatçıydı. Aynı zamanda bütün savaş sonrası soyut ressamlar gibi oda levhamsı resimlerle izleyicisine seslenen yeni ve daha “gerçekçi” bir sanat arayışındaydı.”(Krausse, 2005, s.110). (Resim 2.14).*

Dini yönü gerçekten çok güçlü olan sanatçı almış olduğu, yaşamış olduğu aile yaşantısıyla etkileşim halindeydi. Rothko’nun resimleri’nin karşısına geçip uzun uzun düşüncelere dalmamak elimizde değildir. Bu içine kapanıklılık ve derin düşünceler çok çarpıcı bir şekilde tuvallerine yansımıştır.

Romantikler, egzotik konuların peşinde uzak diyarlara gitmişlerdir. Ne var ki, aşkın deneyimlerin tuhaf ve yabancı olanı içermesine karşın, her tuhaf ve yabancı olanın aşkı olmadığını fark edememişlerdir. Ürettiklerine karşı toplumun düşmanlık göstermesi, sanatçıların kolay kolay kabullenemedikleri bir durumdur. Oysa sanatçıyı gerçek özgürlüğe götürecek olan, belki de bu düşmanlıktır. Sahte bir güven ve dayanışma duygusundan kurtulan sanatçı, vazgeçtiği her türlü teminat arasında plastik banka defterini de çöpe atmayı göze alabilir. Ve ancak her türlü güven duygusundan kurtulan kişi, aşkın deneyimlerine açık hale gelir (Resim 2.15).

Sanatçının bir söyleşisinden kısa ama kendine dair özel kavramlar ve duygu yoğunluğu olan kesitler alınarak, burada sanatçı kendi içsel duygularını resimlerindeki gizli anlatımlarının nelerden kaynaklandığını bize yansıtacaktır.



**Resim 2.14.** Mark Rothko, “Sarı ve Mavi”,1955,T.Ü.Y.B.,102x67 cm,

*“Benim resimlerim gerçekte dramdır; her bir şekil, bu dramı sahneleyen birer oyuncudur. Utanıp sıkılmadan her türlü hareketi dramatik olarak ifade edebilen oyunculara olan gereksinimimden yola çıkarak şekillenmişlerdir. Bu oyuncuların ne yapacakları, ne tür hareketlerde bulunacakları önceden bilinmez. Onlar, bilinmeyen bir mekan da, bilinmeyen bir maceraya atılırlar. Amaçlanan niceliğe ve işleve sahip oldukları duygusunun yaşandığı o anlık tanışma duygusu, resmin de bittiği andır. Başlangıçta salt zihinde var olan birtakım fikirler, aslında kendiliğinden oluşması için dünyaya açılmış bir kapı gibidir.”(Antmen, 2010, s.157).*



**Resim 2.15.** Mark Rothko, “No.8”, 1952,T.Ü.Y.B.,81x68 cm,

Sanatçı resmini bitirdikten sonra kendi arasındaki bağın, seyirciyle buluşmasında farklı duygular yüklendiği için koptuğunu söyler. Sanki iki yabancı gibi olduklarını. Yapılış aşamasındaki hissiyatın koptuğunu farklı düşüncelerde farklı duygular uyandırdığı için bunun gerekli olduğunu savunmuştur. Ahu Antmen’inde ‘Batı Sanatında Akımlar’ adlı kitabında bunu savunduğunu görürüz. Rothko’nun çalışarak elde ettiği en büyük kazanımın gerektiği zaman mucize yaratabileceğine inanıyordu.

Resim onun için bir mucizeydi. Resmi bitirdiği anda sanatçıyla sanat yapıtı arasındaki bağın ortadan kalktığını ve iki yabancıya dönüştüğünü savunmaktadır. Sanatçı resmi hiç görmemiş gibi sergilendiğinde ilk defa görüyormuş gibi bir vahi olarak geldiğini ve bunun böyle olması gerektiğini bizlere anlatmıştır.

Sanatçı kendi yapmış olduğu karelerin, dikdörtgenlerin sonsuzluğunda illaki doğaya ait formların gerekli olmadığını savunur. Bir tuvalde tanrıları, canavarların olmadan da bir tuval üzerinde sade ve minimale indirgenmiş kavramların bu gereksinimi karşılayacağını söyler. Tuvalde ne olursa olsun ona yüklenen anlam önemlidir. Seyirci tuvalle buluştuğunda ona yüklemiş olduğu anlam kendine ait olmakla birlikte başka bir düşüncenin etkisi altına girmez.

Rohtko'nun yalnızlığı, içine kapanıklılığı, sessizliği bu kadar ele almasının nedeni içinde yaşamış olduğu melankoni'siyle değerlendirilebilir. Hareket halinde olmasına rağmen bir durağanlık içinde olan sanatçının eserleri büyük bir karamsarlık, hüznü yüküdür. Bu melankolisinden kaynaklansa da asıl vakıf olunan bir konu söz konusudur. Rohtko tuvallerinde yalnızlığın dibine vurmuştur. Sokaklarda caddelerde o sonsuz kalabalıkta insan kendini yalnız hissediyorsa bu insan iletişimsizliğinin canlı bir tablosu olarak görülmektedir. Soyut ya da temsili olmak konusunda bir karar vermeyen sanatçı bütün bu sonsuz yalnızlıkta yapmış olduğu resimlerin içindeki yalnızlığa bir son vermekte olduğunu ifade etmektedir.

#### **2.1.14. Franz Kline**

1940'lı yıllarda geleneğe önem veren bir tarzda eserlerini tuvale yansıtmış, kentsel görünüm resmetmiştir. Soyutlamaya 1950'li yıllarda başlamış anlatımcı soyutlamalar yapmıştır. Küçük fırçalarla yapmış olduğu resimler, kağıtlar üzerindeki farklı duruşuyla dikkat çekmiştir. Bu tarz doğu sanatını anımsatmaktadır. Resimler zaman sonra çok büyük tuvalere badana fırçaları kullanılarak yapılmış ve büyüklükleri ve etki alanları çok güçlü olmalarını sağlamıştır. Gözle görülen her eylem haline gelen resimleri, seyirciyle buluşturduğu aşamada inanılmaz tepkilerle karşılaşmasını sağlamıştır. Tuvalerin her duruşu doğu kaligrafisini anımsatıyordu. Fakat kaligrafinin tersine siyah fırça hareketleriyle değil, beyazın kalan zemininden elde edilmiştir. Siyah ve beyazı biçim ve hacim olgusunda eşdeğer olarak kullanmıştır (Resim 2.16).

Onun bu resimleri hareketli soyut içerisinde değerlendirilir. Kline'nin son eserleri bir öncekilerine göre çok daha büyük çok daha yalın hale gelmiş dengeli kütlelerden oluşmaktadır.



**Resim 2.16.** Franz Kline, “Beyaz Biçimler”, 1955, T.Ü.Y.B., 188.9x127.6 cm, The Museum of Modern Art, New York,

### 2.1.15. Ad Reinhardt

1952’de tek renk kullanarak simetrik bir yapıda üçlü bölümlene şeklinde tuvaler yapmıştır. ‘Kırmızı resim’ adlı yapıtı kırmızının tonlarıyla yapılmış üç farklı düzlemde oluşur. Mondrian’ın dikdörtgenlerde aradığı dengeyi Reinhardt, geniş dikdörtgenlerin üst üste oturtularak, farklı bir düzlem etkisi oluşturup bulmayı denemiştir. Mondrian’dan diğer bir farkı ise sadece ana renkleri değil aynı rengin birçok farklı tonunu da kullanmıştır. Sanatçı 1960’larda tümüyle siyahın kullanıldığı bir üsluba yönelmiştir. Reinhardt süslü ifade üslubu yerine ekonomik ifade tarzını yeğlemiştir.

O bütün resimlerinde yapısal sorunların çözümünü aradığı bir soyutlama yapmış boyama ile geometrik biçimlere dayandırdığı özgün bir resim ve evren amaçlamıştır.

*“Sanatçı 1937-1947 yılları arasında Amerikalı soyut sanatçılar gurubunun üyesi olmuştur. Belli değişmeler olmasına rağmen resme başladığı günden sanat yaşamının sonuna dek hep soyut resimler yapmıştır. 1930’larda Kübizmin daha sonra Mondrian’ın kalın dış çizgilerin bulunduğu geometrik bir üsluba bürünmüştür. Ardından Tobey’in tüm yüzey kullanımını değerlendirmiş, sonraları ise belirgin bir soyut-dışavurumcu olmuştur. Rheinhardt’ın olgunluk dönemi 1950’den sonraya aittir. “bu dönemde koyu tonlara yer vermiş ve karşıtlıkları olabildiğince yumuşatmaya çalışarak geometrik biçimlerin yer aldığı hemen hemen tek renkli soyutlamalar yapmıştır.”(Tükel, 1997, s.1542). (Resim 2.17).*



**Resim 2.17.** Ad Rheinhardt, “Soyut Resim” ,1954/59,T.Ü.Y.B.,276x102 cm,Ludwing Müzesi,Köln,

### 2.1.16. Newman Barnett

Soyut dışavurumcular arasında teorik olarak en çok yazı yazmış bir ressamdır. Newman. Diğerlerinden daha az resim yapmış olmasına rağmen yaptıklarına da yakıp yıkmış, kendi elleriyle yok etmiştir. Resim yapmayı yıllarca bırakmış sessizliğe bürünmüştü. İlk açtığı sergisi talan edilmiş anlaşılmamış ve hoyratlığa uğramıştır.

Sanatçının çok düşünen çok yazan bir tavrı vardır. Kant'çı bir düşünceyi benimsemişti. Kuzey Amerikan yerlilerinin sanatından çok etkilenmiştir.

*“Barnett 1948’de ‘güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat’ olarak adlandırdığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştı. Bu sözleri iki yüzyıl önce Edmunt Burke’ün klasik estetiğe meydan okumak için söylediklerinin bir yankısı gibidir. O, ilkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi; ilki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı. İkincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, ‘içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış’ olarak niteler. Newman’ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ya da sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı suları yarması için Tanrı’nın şimşegi yollaması gibi. Newman’ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görünüşleri çağırıştırır.”(Layton, 1991, s.243). (Resim 2.18)*



**Resim 2.18.** Barnett Newman, “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden?”, 1969-70, T.Ü. Y.B., 274x603 cm,

### 2.1.17. Robert Motherwell

Soyut dışavurumculuğun ilk sözcüsü sayılan sanatçı kitapları, yazılar çevirileriyle sanat dünyasına çok değerli fikirleriyle katkıda bulunmuştur. Ayrıca sanatçı hayatı boyunca kolaj çalışmalarına büyük bir önem vermiş zaman sonra bu kolaj çalışmaları 1970'lerde anıtsal boyutlara ulaşmıştır. Sanatçının ilk çalışmalarında ki temellendirilmiş imge ve biçimler sanat yaşamı boyunca sürmüştür. Ressam renk alanı resmi kapsamı içine girebilecek büyük boy tuvaler üretmiştir.

*“Motherwell yaşamı boyunca kolaja ilgi duymuştur. Onun bu kolaj çalışması 1970'lerde anıtsal boyutlara ulaşmıştır. 1940'larda yaptığı ilk eserlerinde var olan soyut biçimler yaşamı boyunca belirgindir. “ 1949'da en önemli yapıtı olan İspanyol Cumhuriyetine Ağıt adlı dizisine başlamış ve 1979'a değin bu dizisinde, havada asılı duran elipsleri çevreleyen düşey doğrusal şeritlerden oluşturulan, siyah-beyaz 150 tuval üretmiştir.” (Tükel, 1997, s.243).(Resim 2.19).*



**Resim 2.19.** Robert Motherwell, “XXXIV.İspanya Cumhuriyetine Ağıt”,1953-54,T.Ü.Y.B.,203x254 cm,Buffalo,Allbright-Knoks Sanat Galerisi,



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE SOYUT RESİM ANLAYIŞI

Soyut resim Avrupa da olduğu gibi Türk resim anlayışında da etkisini göstermiş, soyuta yönelme, soyut anlayışı kabullenme olmuştur. Birçok sanatçıyı 1950’lerde etkisi altına almış, 1951-52 yılında Tavan arası Ressamları ile Akademi’ye ilk karşı çıkışlar bu dönemde başlamıştır. Tavan arası Ressamları, Nuri İyem’in Asmalımescid’deki atölyesinde çalışan bir gurup ressamdan ibarettir ve içerlerinden öne çıkan iki önemli isim Nuri İyem ve Ömer Uluç’tur. Grup Akademiye karşı oluşunu şu ifadelerle dile getirmiştir: elbise inkılabı yaptığımız zaman, kadınlarımız eski Yunan kıyafetinden başlayarak Garp aleminin bütün geçmiş kıyafetlerini hazmetmeli ve ondan sonra mı 20. Yüzyıl elbisesine bürünmeliydiler. Burcu Pelvanoğlu’nun Türkiye de Soyut Sanatın Ortaya Çıkışı adlı yazısında 1947 ve sonrasındaki gelişmelerden bahsedilmiştir. Konuyla alakalı olan yazısı Türk sanat ortamında soyuta olan ilk ilgilerin ve soyutun yayılma sürecini bizlere aktarmıştır.

Soyut resmin yaygınlaşması ise, Paris Okulu adıyla anılan sanatçıların Türkiye’ye dönüşleriyle gerçekleşir. Nejat Devrim, Fahrünnisa Zeid, Selim Turan, Albret Bitran, Hakkı Anlı, Mübin Orhon, Cemal Bingöl ve Ferruh Başağa Paris okulu sanatçıları arasında yer alır. Bu gurup oldukça şanslı bir guruptur aslında. Onların Paris’te eğitim gördükleri dönemde Avrupa da soyut sanatın en popüler olduğu döneme raslamaktadırlar.1945-60 arasında soyut sanat hakimdir. Hartung, Soulages, Matthieu, Poliakoff, Delaunay, De Stael, Bissiere, Manessier gibi ünlü sanatçılar bu dönemde çalışmış, soyut resmin en etkili olduğu dönemde Paris Okulu sanatçıları da, bu hocalarla birlikte çalışmıştır.

Savaş sonrası dönemde böylesi bir kültürel ortam içerisinde soyut sanat, Türkiye’den gönderilen öğrencilerin de kendilerini soyut sanatın egemen olduğu bir sanat ortamının içinde bulmuşlardır. Soyut sanatla ilgilenen o dönemin birçok önemli isimlerinden dersler almış, sergiler açmışlar. “1953 yılında Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesinde Adnan Çoker ve Lütfü Günay, “ Sergi Öncesi” adlı bir sergi açarlar. 1954 yılında ise, Bülent Ecevit’in başında olduğu Helikon Sanat Galerisi’nde ikinci sergilerini açarlar.

*“1954 yılının Nisan ayında Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde “Yirmi Yeni Türk Ressamı” sergisi açılır. Bu sergiye katılan sanatçılar arasında Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Nevin Çokay gibi isimler yer alır. Sergi davetiyesindeki metin grubun amaçlarını açıklar niteliktedir; “Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir tür benzetmeci olmasına karar kılmış olanlardır. Hal bu ki 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 kisası 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.” (Pelvanoğlu, 2011, s.70).*

1952 yılından itibaren dışavurum etkilerin hızla yayıldığı sanat ortamında bu yeni sanatı duyurmak amacıyla olan sanatçılar, duyurular yaparak dikkatleri üzerlerine çekmek istemişlerdir. Birçok sanat eleştirmeni ve medyanın ilgisini çeken bu yeni anlayış belirli bir kesimden destek almıştır.

*“1955 yılları yenilenen bir aşamalar süreci içinde yeni bir figüratif etkinlik arayışına girildi. Bu arayışta değişen ve kesinlikle çağdaş kentleşme olgularına yönelik bulunan sosyoekonomik gelişmeler rol oynamıştır. Yeni kuşaklar bir sürü empresyonist artığının, ya da giderek tezyinleşen kübist akımların temsilcilerine başkaldırdıkları gibi figürsüz soyut resimde karşılıklarına aldılar.”(Tansuğ,1983,s.199).*

Bu anlayış Türkiye’de 1952 yıllarında başlamış ve birçok Türk ressamımızın dikkatini çekmekle kalmayarak, soyut sanatta öğrenecekleri çok şey olduğuna kanaat getirmişlerdir. Soyut sanatın özünü anlaya bilmek için birçok Türk ressam sanatçımız, yurt dışına çıkıp eğitim almış ve gerçekten soyut anlamda Türk resmine önemli katkıları olmuştur.

*“1953 yılında AICA Türkiye Şubesi kurulur. 1954 yılında düzenlenen “iş ve istihsal” konulu resim yarışmasında birinciliği Akademi dışında*

*birinin, Aliye Berger'in, soyut çalışmasıyla kazanması büyük bir tepkiyle karşılanır. Akademini tekel olmaktan çıkışı da bu dönemde iyiden iyiye kendini hissettirmeye başlar.*

*Tavan arası Grubu ve Onlar Grubu'nun attığı adımlar "iş ve istihlal" yarışması, Paris Okulu sanatçılarının çabaları, Türkiye de 1960'lara doğru soyut resmin yerleşmesini sağlar. Hatta 1960'lara gelindiğinde soyut resimde bir ölçüde akademikleşir ve Akademi, 1960-70 arası dönemde yoğun bir figüratif-non figüratif sanat tartışmalarını yaşar. (Pelvanoğlu, 2011, s.71).*

### 3.1. SOYUT RESME OLAN İLK İLGİLER

1959-1960'larda soyut anlayışı benimsemiş aktif olarak çalışan ressamalar Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfi Günay ve Cemil Eren'dir. Ressamalar soyutun çeşitli anlayışlarını temsil ediyorlardı. 1960'dan sonra Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde, müstakiller ve D grubu sonrası kuşağının desteği ile soyuta karşı ilgi artar. Bu yeni uşağın akademideki hocalarının da desteği ile soyut anlayış büyük bir etkinlik ve yayılma gücü göstere bilmiştir.

*"Ülkemizde soyutlamaya ilişkin ilk yazıları çıkması 1947 yılındaki dergilerde saptanıyor. 1943'den itibaren Nurullah Berk, Sabri Berkel, Refik Ekipman, Cemal Tollu, Salih Urallı gibi ressamalar Picasso- Brague sentetik kübizme yakın çalışmalar yapmışlardır. 1948'de Ferruh Başağa "Aşk" adlı tablosu Devlet Resim Sergisinde birincilik ödülü almıştı. Resim bir erkek ve kadın silüetinin soyutlamasına dayanıyordu ve o dönemde soyuta yaklaşımın en cüretli örneğidir." (Hoca, 17.02.2014. <http://turkresmi.com>).*

Buna paralel olarak bu alandaki yayınlarda artmıştır. Ancak yazıları genelde ressamalar ele almıştır. Suut Kemal Yetkin ve Mazhar İbşiroğlu dışında, bilim adamlarımız bu alanın sorunlarına pek değinmemişlerdir. Ressamalarımız batı akımları ile yakından ilgilenmelerine rağmen oluştukları ortamları *yeterince* araştırmıyorlardı. Soyut biçimlendirme teorik olarak bir takım sorunların araştırılması gerekiyordu. Buda soyut anlayışın ortaya koyduğu sorunlarla ilgili bir çözümlemenin gerekliliğini zorunlu

kılar. Bu dönemde özellikle Nurullah Berk modern resimle ilgili makaleler ve yazılar yazmaktadır. Soyut resmin biçimlenmeye başladığı Türk sanat ortamını da aslında kübist ve fovist etkiler sürmekteydi. Yeni anlayışın fügüratif ve tamamen soyut olmasının zaman açısından geri kalınmışlık olarak değerlendirebiliriz.

*“Ancak biz burada 1960'lara değin Türkiye'de özellikle kübist yansımanın çözümlenmesi karşısında soyut ekspresyonist, non fügüratif, informel, lekeci resim eğilimlerinin yine de belli bir işlevi yerine getirmemiş olduklarını söyleyecek değiliz. Bir aksiyon dinamiklerinden çok, statik bir doku esprisine yönelik olan dağınık üslup araştırmaları arasında gerek spontane biçim coşkuluğu gösterilerine, gerekse daha geometrik plandaki konstrüktif çabalara rastlayabiliriz.”*(Tansuğ, 1983, s.201).

Bu konunun önemini geç anlaşılması ve daha bu alanda gelişimin yazarlar tarafından ele alınmaması bu yeni görüşe daha yavaş anlamamıza yol açmıştı. Zaman sonra soyut resmin yaygınlaşması ile konu ile ilgili yayınların da arttığı görülmektedir. O döneme kadar bu alanda yazılmış yayınların bulunmayışı önemli bir eksiklikti ve bu eksikliğin giderilmesi için yayınların artması gerekmekteydi. Ne var ki Suud Kemal Yetkin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu dışında hiçbir bilim adamı konuya yeterince ilgi göstermemiştir. Söz konusu alan ki yayınların genellikle ressamlar tarafından gerçekleştirilmesi dikkat çekicidir. Bu yayınlar soyut resim mantığının kavranması ve sorunlarının çözümlenmesi açısından önem taşımaktadır.

*“Bunun yanında yurt dışında çalışan sanatçılarımızın eserleri kimi galerilerde sergileniyordu. Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünissa Zeyd bu dönemin önemli isimleridir. Avrupa'da yaşayan Türk ressamları arasında ilk non-figüratif çalışmalar yapan ressam Selim Turan'dır. O dönemde Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası da yoğun bir şekilde non-figüratif bir çalışma gözlenir. 1950'den sonra bu anlayışı savunan Ulular Arası Sanat Eleştirmenleri Derneği(AICA) Paris'te kuruldu. 1954'te İstanbul'da AICA'nın yıllık kongresi toplandı. Ünlü sanat tarihçileri ve eleştirmenleri geldi. Aynı yıl İstanbul'da Sanat Tenkitçileri Derneği kurumlaştırılmıştır. AICA'nın toplantısı nedeniyle 1954'te özel bir banka 'hasat' konulu bir yarışma icar. Aliye Bergel soyut bir kompozisyon mantığı*

*üzerine kurulu resmi le birincilik ödülünü alır.”* (Hoca, 17.02.2014. [http://:www.turkresmi.com](http://www.turkresmi.com)).

Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Halil Dikmen gibi sanatçılar figüratif ve dışavurumcu tavırlarıyla dikkat çekiyordu. Renklerindeki seçim ve fırça vuruşlarındaki özellik onları dışavurumcu tavır içerisine sokmuştu.

### **3.1.1. Adnan Çoker**

Sanatçı Türkiye’de Soyut Sanat’ın en önemli temsilcilerinden biridir. Çoker’in sanatı iki bölümde incelenilmektedir. 1970 öncesi ve 1970 sonrası. 1970’lerden önce sanatçı soyut bir anlayış içinde 1951-55 yılları arasında kaligrafik ve geometrik öğeler sanatçının çalışmalarında ağırlıklı olarak görülmüştür. Geometrik non- figüratif resimleri 1951 yıllarında yapmış olduğu ve birçok sergiye koymuş olduğu resimler, sanatçının soyut resmi Türkiye’de ilk yapan ve çizen ressamlar arasında yer almasını sağlamıştır (Resim 3.1).



**Resim 3.1.** Adnan Çoker

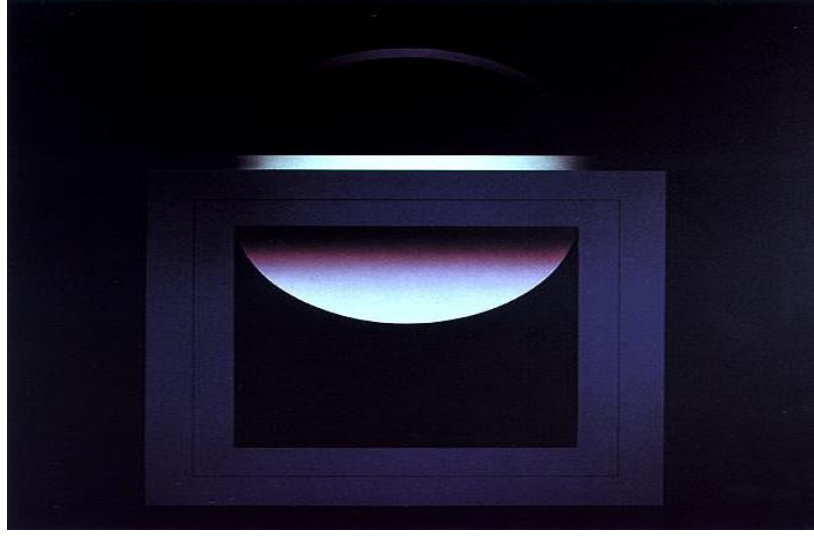
Sanatçı 1969 yıllarından sonra kendini kaligrafik öğelere vermiştir. Siyah boşluk içine yerleştirmiş olduğu geleneksel mimari öğelerle birlikte kullanmış olduğu kaligrafiksel öğelerden oluşan bu seri 1970 sonrası etkilemekle beraber, mimari

ağırlıklı öğeleri kullanarak, geleneksel renklerin eşliğinde, soyut geleneksel mimari formlar ve kaligrafi yapmıştır.

Adnan Çoker'in resmindeki bütün özel elemanlar ve değerler her biri kendi başına evren, her biri mutlak bütün olma yoluyla mutlak olandan ayrılıp ve derin çalışma düzeyinde gerçekten birdirler. Resimlerin yarısı tarihsel çıkış noktasından niteliksel bir geçiş olduğu kadar, sanatçının hayal gücünün beslemiş olduğu bir alana da vardırı bizi. Hayal gücünün nesnesi tuvalerde estetik betime dönerken içinde genel olanın özel yoluyla görüldüğü, resmin tasviri bütünüyle alegorikti. Sentezci değil analizci bir kompozisyonun izleklerini süren sanatçı parçalara ayırma, tarihsel imleri diriltme, yeni bir espas yaratma gibi eylemlere yükler tuvali. Adnan Çoker resminin bir diğer özelliği de resimde nesnelere uzam olarak tasvir edilmesidir. Resimlerdeki siyah fon izlenimi uyandıran bölüm sanatçının kurguladığı espas ve oluşturduğu uzamdır.

*“Adnan Çoker estetik ifadesi, özden gelenle evrensel “im”in tarihten gelenle şimdiki anın büyük bir sıçramayla buluşmasıdır. Sanatçının özünde olan: düşünsel kombinasyonları bütünü en aza indirgemiş biçim ve renkler dengesinde yeniden biçimlenirler. Tarihsel kalkış noktaları Selçuk, Bizans, Osmanlı estetiği ve betimleri bünyesinde bir üst zihinsel değişimle büyük tuvalerde biz yenilenmiş bir biçim-renk anlayışının ve dengesinin kendisiyle karşılaşırız. Siyah renk sanatçıya göre bir renk olmaktan daha çok bir espastır, boyut duygusudur ve yapıtlarla bütünleşir. Sanatçı tuvalde madde illizyonunu gerçekleştirirken resimsel elemanların yardımıyla görsel alandan dokuna bilini espasa geçilmektedir. Madde gerçeği ile sanatçını espası iç içe yer alır. Biçim sadeliği, “az” a başvurma ve renk azlığı onun karakteridir. Resimlerde elemanlar arası ilişki resmin bütününe hizmet vermektedir. (Resim 3.2).*

*Tematik açıdan bakıldığında; resimlerinde bir büyük kubbe ile çok sevdiği İstanbul kentini anlatırken, daha ötede tarihsel imajların yorumlandığı bir kompozisyon bizi karşılar. Sanatçının ağırlıklı konuları yapıtların isimlerinden de anlaşıldığı gibi Gök Kubbe, Çifte Anıt, Sinan'a Saygı Oryantal Nişler gibi geleneksel değerlerden ve doğada yola çıkılarak yapılan çalışmalardır.” (Çoker,17.02.2014. [http:// www.turkishpaintings](http://www.turkishpaintings)).*



**Resim 3.2.** Adnan Çoker.

### 3.1.2. Zeki Faik İzer

Sanatla iç içe geçmiş bir hayattır Zeki Faik İzer'in hayatı. Sanatla uğraşan sanata ilgi duyan bir aile ve okul yıllarında ona destek olan birçok hocası oldu. 1928 yılında Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitti.

Televizyon ekranlarında çalıştığı desen resimlerle devinimsel olarak ritmi ve hızı dışavurumcu bir yaklaşımla ele aldı. Bu yıllarda kolaj denemeleri yaptı. Başlangıçtan beri, konuyu sanat yapıtının ancak çıkış noktası olarak gördü, amaç edindi. Doğanın ritmini, çelişkilerini, karşıtlıkların uyumunu anlatmak istedi. Doğu- Batı etkileşimini de karşıtlıkların uyumu, devinimi ya da ritmi olarak kullanmak istedi. Çin ve Japon sanatlarından etkilendi.

*“Andre Lhote ve Emile Friesz atölyelerine devam etti. Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Fresk ve seramik çalıştı. 1930 yılında Grand Palais “ sonbahar sergisi”nde bir natüremortu sergilendi.1933 yılında D gurubu sanatçılara katıldı.1951 yılına kadar birçok yurt içi ve yurt dışı sergiye katılan sanatçı, bir çok eğitim kurumunda öğretmenlik ve yöneticilikte yaptı. Sanatçı 1951'de Türk Sanat Tarihi Enstitüsünü kurdu. Çeşitli dergilerde sanat üzerine makaleler yazdı ve yazıları yayımlandı.*



**Resim 3.3.** Zeki Faik İzer

*İlk yıllarda hocası Çallı'nın etkisiyle izlenimciliği denedi, bir süre gerçekçi ve doğaya bağlı olarak çalıştı. Paris'teki öğrencilik yıllarında Kübizm ve Ekspresyonizm etkilerini sanatında ölçülü bir biçimde uyguladı. Romantikleri inceledi. 1960'lardan sonra müzik ve resimde ritim ilişkisini öne çıkaran lirik soyutlamalara yöneldi. Resimde desen yapısından çok piktürel ve içsel olanı önemsendi. Yapıtlarında duyarlı bir ataklık ve içtenlik görülür.”*(İzer, 21.02.2014. <http://www.turkishpaintings>). (Resim 3.3).

### 3.1.3. Nejat Melih Devrim

Uluslararası soyut sanatın özgün temsilcilerinden biri olarak nitelenen ressam Nejat Devrim, sanatçı ve yazar izzet melih devrim'le ressam Fahrünnisa Zeid'in oğlu olan devrim 1942 yılında Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne girerek Leopold Levy atölyesinde çalıştı.

1958'de Bürüksel'deki güzel sanatlar sarayı'nda retrospektif bir sergi gerçekleştirdi, yakın dostluk kurduğu Polliakof, Manessier, Bissiere gibi sanatçılarla karma sergilere katıldı. Tristan Tzara'nın doğan zaman ve Paul Eluard'ın tüm anların anlamı adlı şiir kitaplarını da resimleyen Devrim, 1965-1968 yılları arasında yaptığı İspanya, Mısır, Polonya ve Türkiye gezilerinden sonra kent izlenimlerini yansıtan yapıtlar gerçekleştirdi. Paris'teki mayıs ve yeni gerçeklikler salonunda sergiler açtı, 1980'de New York'taki Sutton Place'de kapsamlı bir sergi gerçekleştirdi. Yapıtlarından ikisi Paris Modern Sanatlar Müzesi'nce satın alınan ve sanat eleştirmenlerince soyut



sanatın özgün temsilcileri arasında sayılan Devrim, soyuta ve sanata vermiş olduğu değerli eserleriyle anılmaktadır.

*“1916’da Ankara’da Unesco’nun düzenlediği uluslararası modern sanat sergisi’ne katıldı. Aynı yıl burslu olarak Fransa’ya gitti ve Paris’e yerleşti. Türk halk sanatına ve Bizans mozaiklerine ilgi duyan sanatçının ilk dönem yapıtları bu etkilerle biçimlendi. İlk sergisini Maurice Bedel’in desteğiyle 1947’de Paris’teki Allard Galeri’sinde gerçekleştiren Devrim, aynı yıl Paris’te düzenlenen Türk sanatı sergisine katıldı.*

*1949 yılındaki Paris’teki sihirli eller sergisinde yer alan yapıtları, sanat eleştirmenlerince “Arap ve Bizans kültürü mirasına bağlı kalarak boşluk ve ritim sorunlarına yepyeni ve köklü çözümler getiren” çalışmalar olarak değerlendirildi. 1952’de C.estienne’in desteğiyle Paris’teki yeni Paris okulunun ressamı sergisine katıldı. Ertesi yıl C.estienne’in Bürüksel’de gerçekleştirdiği karma sergiye davet edildi. Bu dönemde İspanya, Hollanda, İngiltere ve İtalya’ya giden devrim, 1956’da bir sergi gerçekleştirmek üzere bulunduğu New York’da Amerikan Sanatından ve mimarisinden etkilenerek yapıtlarında şiddet ve ritim öğelerine ağırlık verdi.” (Devrim, 17.02.2014.http://www.itusozluk.com). (Resim 3.4).*



**Resim 3.4.** Nejat Melih Devrim

### 3.2. SANATÇI VE RESİMLERİ

Piyasada çok kolay bulunan yün tuval bezi, tahta bir kasmağa gerilip zımbalanmış. Sanatçı tuval üzerinde birçok açık, koyulu renk kullanmış. Zemin renkleri bol tiner yardımıyla oldukça sıvı hale getirilerek, astarsız tuval üzerine dökülüp, kâğıt ve fırça yardımıyla zemine yayılmıştır. Renkleri ve boyaların birbirine geçmesi sağlanmıştır. Bu aşama da elde edilen renk ve doku resmin temelini oluşturmaktadır. Renkler mavi, turuncu, açık yeşil, mor vb. ve tuvalin beyaz zemininden yararlanılmıştır. Sanatçı tuval üzerine boyaları sıçratarak ve dökerek, tuvalin hareketlenmesini, renklerin birbiri üzerine gelerek farklı dokular elde etmiştir.

Tuvalde desenlere ait renkler siyah kullanılarak daha dikkat çekici hale getirilmiş. Karışık teknik ve malzeme tercih eden sanatçı, renklendirilen zemin üzerinde soyutlanmış portreler, evler, yazılar çizmiştir. Yapılan her aşama, plansız, hesaplanmamış, sanatçı o an içinden ne geçiyorsa, nasıl olmasını istiyorsa bir an ve zaman da yapılan, kendi iç dünyasını dile getirmek isteyen dışavurumcu bir hareketle sergilemiştir.

Sanatçının tuvallerinde çevre ve aile ortamı önemli bir etkiye sahiptir. Duygularını yoğun bir şekilde yaşayıp, biraz da melankoli etkisinde kalarak yapmış olduğu farklı etkileri tuvale yansıtmıştır. Resim onun için kuralları olmayan bazen zihinleri zorlayan bir anlamı dışında, bin bir anlama bürünen ifade şeklidir. Sanatçı renkleri, çizgileri kendi içsel dünyasında yeniden oluşturup sunmaya çalışmış, özgürlüğün iyi şekilde ifade edildiği, biçimlerin hareketi kısıtlanmadan espasın sonsuzluğun da eriyen var oluşların olanın ve yok olanın bir araya toplandığı tuvalerdir. (Resim 3.5-3.6).



**Resim 3.5.** Burcu Dinçer, “Göz”, 2010, K.Ü.K.T,100x70 cm





**Resim 3.6.** Burcu Dinçer, “Kaos”, 2008, K.Ü.K.T, 100x70 cm,

## SONUÇ

1900 sonrasındaki sanat içerisinde, Dışavurumcu sanattaki gelişmeler oldukça önemlidir. Zor bir dönemde ortaya çıkmış olan bu akım, destekçi ve sanatçıların emekleriyle, ortaya koymuş oldukları yapıtlarıyla; sanat tarihine damgasını vurmuş, 1900'ler de başlayan ve 1945 sonrasın da devam eden soyut dışavurum, günümüz sanatçıların da rağbet gösterdiği, kendini ifade etme şekline dönüşmüştür.

Özellikle 1920'ler de Almanya'daki dışavurum sonrasında 1954 deki soyut dışavurum, ABD'nin sanata olan açlığını bir nebze gidermiş olmakla beraber, dönemin siyasi ve politik alanda destek görmesi, sanatçıların ve halkın bu akıma göstermiş olduğu ilgiyi o dönemde ortaya çıkmış, sanat eserlerinden bir nebze de olsa anlamaktayız. Nesnelerin soyut biçimler olduğu, duygunun rasgele, bilinçli veya bilinçsiz tuvale fırlatıldığı, rengin özgürleştiği, tuvalin delindiği büyük ve heyecanlı bir sanattır Soyut Ekspresyonizm.

Sanatçı; olduğu yerde dünyayı gezen kişidir. Ressam; kişiyi resme baktığın da, dünyanın etrafında döndürendir. İnsan dünya var olduğundan beri kendini bir şekilde ifade etmekte, kendi boyutlarına farklılaştırarak düşünce ve duygular ağında belli etmeye çalışmıştır. Öyle ki eskiyi ve yeniyi bir araya getirip ışığın, rengin ve derinliğin sonsuzluğunda, duvar, kağıt, tuval ve hatta mağarada kendini en güzel şekilde göstermiştir. İfade söz ve mimikle olmasa da, bir fırça darbesinde, bir dokunuşta büyük anlamlar kazanarak, 21.yy'da çok değişik görüntüye bürünmüştür. Anlık ve bazen planlanarak ortaya çıkmış olan bu resimler, açıklanmasına, anlatılmasına gerek görülmeden izleyicinin kendini resimde bulmasıyla yepyeni anlamlar kazanmasını, seyircinin kendisini bir şekilde resmin içinde bulması sağlanmıştır. Soyut Dışavurumcu bir resme bakarken izleyici, bazen var olmayan bir dünyanın biçimlerini, bazen onu yapan sanatçının ruh haline, ruh dünyasına dair biçimleri, bazen de tamamen kendi bildiği dünyanın biçimlerini izleyecektir.

Sanatçı ve sanat arasındaki ilişki, bu sadece sanatçı ve yapmış olduğu sanat eseri arasında olan bir bağıdır. Bazen olanı, bazen hayali tuvale yansıtarak kendi ifade gücünü kullanmıştır. Soyutun bu eşsiz özgürlüğünde 1912 yıllarda başlayan ve günümüze kadar gelen bir çok eleştirilere ve karşı koymalara boyun eğmeyen bu akım, sanatçıları ve eleştirmenleri birçok yerde yenmiştir. Ustaların kendi anlatımlarıyla sanat eserleri

arasındaki o kutsal bağı her birinin tuvallerine bakarak anlamak mümkün değildir. Sanat yapıyla sanatçı arasında olan bağı ne denli önem taşıdığını ortaya çıkarmamız mümkün değildir. Sanatçıların yazmış oldukları makalelerde, kitaplarda vermiş oldukları söyleşilerde, kendi içsel duygularını anlattıkları kadarına sahibiz. Sanatçı bağlı olduğu aile ve çevreyle etkileşiminden doğan ruhsal duygularını tuvale yansıttığı biçimleriyle algılayabileceğimiz şekilde bize ipuçları vermektedir.

Rothko, “Resim bittiği anda sanatçıyla sanat yapıtı arasındaki bağ ortadan kalkar ve iki yabancıya dönüşürler” der ve tuval ne olursa olsun ona yüklenen anlamın çok önemli olduğunu seyircinin tuvalle buluştuğunda sanatçının tuvale yüklemiş olduğu anlamın kendine ait olmakla birlikte başka bir düşüncenin etkisi altına girmeyeceğini vurgulamıştır. Pollock’da “Resmin kendine özgü bir yaşamının olduğunu, resmimle aramda derin bir ilinti söz konusudur” demiştir.

İşte bu bağlamdaki tuval ve sanatçı arasındaki bağlılık, duygu ve iletişim söz konusudur. Her sanatçının yapıtıyla arasında derin, duygusal bir ilişkinin olduğu ve tuvalin sanatçıdan çıktıktan sonra tekrar bir objeye dönüşmesi durumu, süje ve obje arasındaki ilişkinin bir döngü haline gelmesini sağlamıştır. İzleyici olarak sadece kendimizi biraz o yapıtlarda bulma şansımız vardır. Fakat aynı duyguları hissetmemiz olanaksızdır.

Sonuç olarak ele aldığımız soyut sanat süresince sanatçı ve yapıtları arasındaki gizli bağı bulmayı amaçlamaktı. Söz konusu bu gizli bağ sanatçıların yorumlarında kendilerini ifade etme şekillerinde görülmektedir. Hangi sanatçı olursa olsun yapmış olduğu sanat eseriyle arasında mutlak bir bağı olduğu kesindir.

## KAYNAKÇA

- Akbulut, Durmuş (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, Enis (2000). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, Nurullah ve Turani, Adnan (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Farthing, Stephen (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev.: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu). Çin: Hayal Perest. (2010).
- Gombric, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi. (1980).
- Krause, Anna-carola. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev.: Dilek Zaptcıoğlu). Almanya: Literatür.
- Lynton, Nibert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.(1980).
- Tansuğ, Sezer (1983). *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (2005). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Pelvanoğlu, Burcu (Eylül 2011). “Türkiye’de Soyut Sanatın Ortaya Çıkışı”. *Artist Modern*,14,75-77.
- Kara, Devabil (1993). *Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma*. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tetikçi, İsmail (2002). *Resimde Dışavurum*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tükel, Uşun (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.

**İNTERNET ADRESLERİ**

<http://www.toplumdusmani.net>.

<http://www.google.co.uk>.

<http://www.turkish-media.com>.

<http://www.maron.com.tr>.

<http://www.turkresmi.com.tr>.

<http://www.turkishpaintings.com>.

<http://www.itusozluk.com>.

<http://Lebriz.com>.

<http://www.mtfproje.com.tr>.

<http://www.turkresmi.com>.



**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Burcu DİNÇER
Doğum Yeri ve Tarihi	Trabzon-1982
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Resim
Y. Lisans Öğrenimi	Resim Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce Orta Seviye
Bilimsel Faaliyetler	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	
<b>Tarih</b>	