

MODERN RESİMDE DOKU LİRİZMİ

M. Emin KAYSERİLİ

**Sanatta Yeterlilik Tezi
Resim Anabilim Dalı
Doç. Mehmet KAVUKÇU
2012
Her Hakkı Saklıdır**

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

M. Emin KAYSERİLİ

MODERN RESİMDE DOKU LİRİZMİ

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Mehmet KAVUKÇU**

ERZURUM- 2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

07.12.2012

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “**MODERN RESİMDE DOKU LİRİZMİ**” adlı eser-metin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, eser-metin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

07.12.2012

M. Emin KAYSERİLİ



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç Mehmet KAVUKÇU danışmanlığında, Muhammet Emin KAYSERİLİ tarafından hazırlanan bu çalışma 07/12/2012 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anabilim Dalı'nda Sanatta Yeterlik/Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof.Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof Dr. Basri ERDEM

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Mehmet KAVUKÇU

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Fikret HAŞİMOV

İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Dr. Fikri SALMAN

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

RESİMLER DİZİNİ	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATIN BAŞLANGICI

1.1. SOYUT SANAT	7
1.2. SOYUT RESİM VE MÜZİK İLİŞKİSİ.....	13
1.3. SOYUT EKSPRESYONİZM.....	15
1.3.1. Taşizm-Lekecilik (Taschizm)	17
1.3.2. Eylem Resmi (Action Painting).....	19
1.4. DOKU.....	22
1.4.1. Doğal (Organik) Doku.....	24
1.4.2. Yapay (İnorganik Doku) Doku	26
1.4.3. Görsel (Optik) Doku.....	27
1.4.4. Sanatsal Tasarımda Doku.....	28
1.5. LİRİK.....	29
1.6. RESİMDE LİRİK SOYUTLAMA	31

İKİNCİ BÖLÜM

BATI RESMİNDE LİRİK SOYUT ANLAYIŞIYLA ÇALIŞAN RESSAMLAR

2.1. JEAN MICHEL ATLAN.....	38
2.2. WOLS.....	39
2.3. ALFRED MANNESIER.....	42
2.4. GEORGES MATHIEU	44
2.5. SERGE POLIAKOFF	48
2.6. PIERRE SOULAGES.....	50
2.7. JEAN DUBUFFET.....	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODERN TÜRK RESMİ

3.1. TÜRK RESİMİNDE LİRİK SOYUT	58
3.2. TÜRKİYE'DE LİRİK SOYUT ANLAYIŞLA RESİM YAPAN	
SANATÇILAR	62
3.2.1. Nejad Melih Devrim.....	62
3.2.2. Zeki Faik İzer.....	64
3.2.3. Burhan Uygur	67
3.2.4. Turan Erol.....	68
3.3. ESERLERİNE LİRİK SOYUT ÇAĞRIŞIMLARI DOLAYLI YOLLARDAN	
YANSITAN RESSAMLAR.....	70
3.3. M. EMİN KAYSERİLİ'NİN RESİMLERİNDE DOKU-LİRİK SOYUT	
İLİŞKİSİ	72
SONUÇ.....	90
KAYNAKLAR	92
ÖZGEÇMİŞ.....	96

RESİMLER DİZİNİ

Resim 3.1. Gök Ekini Biçmiş Gibi, 100X110 Cm, T.Ü.Y.Boya.....	74
Resim 3.2. Kadife Bir Yaprak Üstünde, 110x100 cm, T.Ü.Y.B	76
Resim 3.3. Barış Tutanakları, 110x100 cm, T.Ü.Y.B	79
Resim 3.4. Hüzne Ağıt, 100x110 cm, T.Ü.Y.B.....	81
Resim 3.5. ‘İç(e) Açılan Pencere 110x100cm. T.Ü.Y.B.	82
Resim 3.6. ‘Kırmızının Türküsü, 100x90cm, T.Ü.Y.B	83
Resim 3.7. Pastoral Senfoni 100x110 cm T.Ü.Y.B.....	84
Resim 3.8. Rüzgar Yazıtları, 100x110 cm, T.Ü.Y.B.....	85
Resim 3.9. Beste(m), 110x100 cm, T.Ü.Y.B.....	86
Resim 3.10. Mavi Hüzün, 75x55 cm, T.Ü.Y.B	87
Resim 3.11. Kayıp İlanları, 110x100 cm, T.Ü.Y.B.....	88
Resim 3.12. Vehbi Koç ve Silah Arkadaşları, 120x150cm, T.Ü.Y.B	89

ÖZET**SANATTA YETERLİLİK TEZİ
MODERN RESİMDE DOKU LİRİZMİ****M. Emin KAYSERİLİ****Danışman: Doç. Mehmet KAVUKÇU****2013, 96 sayfa****Jüri: Doç. Mehmet KAVUKÇU (Danışman)****Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN****Prof. Dr. Basri ERDEM****Doç. Fikret HAŞİMOV****Doç. Dr. Fikri SALMAN**

Sanatın tarihsel süreci içinde gerek yerel, gerekse de evrensel düzeyde yaşanan olumlu ya da olumsuz değişim süreçleri insanlığın kaderlerini değiştirirken sanatın seyrini de değiştirmiştir. Yirminci Yüzyıl insanlığa hızla gelişen teknolojik bir dünyanın kapılarını aralarken, geleneksel yaşam biçimlerini de sorgulamaya yöneltmiştir. Paylaşımlarını neredeyse aynı kentin gökyüzü çatısı altında birleşmeye indirgeyen insan, giderek acılarını ve sevinçlerini de tek başına yaşar hale gelmiştir. Bu hızlı yabancılaşma ardından kitlesel ayrılıklara dönüşmüş, insanlığın yaşadığı en büyük acılar dönemlerinden birisi olan İkinci Dünya Savaşı'na beraberinde getirmiştir. Savaş sonrası yaşanan çalkantılı süreçte insanın kendisini yeniden sorgulamasına neden olmuş, bu sorgulamalara dâhil olan sanatçılar ise üst düzeye ulaşan duyarlılıklarıyla adeta bir dramın belgelerini resmetmişlerdir. Bu dönemde yaratılan eserlerde geleneksel estetik değer ölçütleri de değişmiş, yerine yoğun bir Lirik dil egemen olmuştur. Sanatçılar kendi bireyci (individual) tutumlarını ortaya koyarken öfke, sevinç, heyecan vb. gibi insani reflekslerini de eserlerinde kullanmaktan kaçınmamışlardır. Sanat dünyasında yaşanan bu yeni anlatım dönemi, modern düşün dünyasında da birçok filozof ve edebiyatçının desteğini almıştır. Özellikle J.Paul Sartre'ın yazmış olduğu birçok makale, Lirik Soyut anlatımın adeta manifestosu niteliğindedir. Avrupa'da Varoluşçu (existentialism) felsefe ile kuvvetli bağları olan Lirik Soyut akımı, modern çağın en önemli sanat hareketlerinden biri haline dönüşmüştür. Lirik Soyut anlayışla birlikte sanatın anlatım dili de zengin katkılarla değişmiş, sanatçılar anlatımlarına uygun gördükleri her türlü plastik öğeyi eserlerinde kullanmaktan kaçınmamışlardır. Daha önceki dönemlerde tek başına bir anlam ifade etmediği varsayılan ve biçimin yan unsuru olarak ele alınan doku, bu dönemde duyarlılığın sembolü haline dönüşmüştür. Batı'da bu süreçler yaşanırken Modern Türk Resim sanatı da bu gelişmelere kayıtsız kalmamış, özellikle Almanya ve Fransa'ya eğitim amacıyla giden sanatçılarımız bu anlayışın etkilerini eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçılara bireysel ve özgün anlatımlarını sunmada daha fazla özgür hareket alanları sağlayan bu anlayış, günümüzde de güncelliğini ve önemini devam ettirmektedir. Kendi çalışmalarım da önemli bir yer tutan Lirik Soyut akımın etkileri tez konumu belirlemede önemli etken oldu. Günümüz çağdaş ressamı artık giderek artan duyarlılık ve bilinç düzeyi ile birlikte, doku öğelerini de tek başına birer anlam içeriği çerçevesinde ele almaktadır.

Lirik ve doku ilişkisini ele aldığım bu çalışmanın Türk ve Dünya sanatındaki önemini incelerken, kendi eserlerimle olan bağlarını da sorgulamaya çalıştım. Tez çalışmamın bu anlayışla çalışan sanatçılara katkı sağlaması dileğiyle.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Resim, Modern, Lirik, Doku, Soyut, Varoluşçuluk.

ABSTRACT
THESIS IN PROFICIENCY IN ART
LYRICAL OF TEXTURE IN MODERN PAINTING

M. Emin KAYSERİLİ

Advisor: Assoc. Prof. Mehmet KAVUKÇU

2012, 96 pages

Juri: Assoc. Prof. Mehmet KAVUKÇU (Advisor)

Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

Prof. Dr. Basri ERDEM

Assoc. Prof. Fikret HAŞİMOV

Assoc. Prof. Dr. Fikri SALMAN

Throughout the historical progress of art, favourable or unfavourable periods of change experienced at both local universal levels have altered the course of art as well as the fate of humankind. The 20th century directed human to criticize the traditional forms of life as it gave them the opportunity to enter a highly developed world of technology. Individual who reduced his sharings to gathering them under the same roof of almost the same city began increasingly to suffer and to experience happiness alone. During the aftermath of this rapid alienation, it turned to massive separation and brought with it the World War II, one of the most painful periods humans experienced. The hand-wringing period after the war led human to recriticize himself and the artists included in this recriticizing illustrated the documents of such a tragedy with their highly developed sensitiveness. In the works of art produced during that period, value criteria of the traditional aesthetic get changed and an intensive Lyrical language dominated instead of it. Also the artists didn't avoid using their humane feelings such as anger, happiness, excitement while conveying their individualistic manners. This new narrative period in the world of art gained the support of several philosophers and men of letters in the world of thought. Especially most of the essays J. Paul Sartre wrote have in fact the characteristic of the manifest of the Lyrical Abstract narrative. In Europa, having strong ties with Existentialist Philosophy, Lyrical Abstract movement became one of the most important art movements in modern age. With the understanding of Lyrical Abstract, narrative language of the art altered and artists didn't avoid using any plastic constituent which were found proper by them. Texture, initially assumed not to have any meaning alone and treated as a side element of the form, evolved into the symbol of sensitiveness during this period. As these periods was being experienced in the West, Modern Turkish Painting Art wasn't indifferent to these happenings and our artists who went to Germany and France with the purpose of education reflected the influences of this trend in their works. This understanding that enabled artists a much more free environment for their individual and characteristic narratives keeps its actuality and significance these days as well. The influences of Lyrical Abstract movement that occupies a great place in my own works has become an important factor in determining my thesis subject. With the increasing sensitivity and awareness, today's modern artist now separately treats the texture elements within the frame of meaningful contents of them.

As I investigated the importance of the study in which I dealt the relationship between Lyrical and Texture, I tried to search for their relations with my own works. Hope my thesis to contribute to the artists working with this understanding.

Keywords: Art, Painting, Modern, Lyric, Texture, Abstract, Existentialism,

ÖNSÖZ

Sanat ve bilim dünyasında yaşanan gelişim ve değişim süreçlerinin, en yoğun ivmelerle yaşandığı dönem 20. Yüzyıl olmuştur. Yüzyılın başı ve ortalarında yaşanan iki büyük savaş, bireysel ve toplumsal yapıda yıkımlara neden olmuş, bu yıkımın yaşattığı acılar ise toplumun en duyarlı kesiminde yer alan sanatçıların eserlerine aynı yoğunlukta yansımıştır. Yaşanan bu duyguların nesnel aracılığıyla ifade edilemeyeceğini öngören ressam, bu kavramların anlamlarını soyutun diline indirgemıştır. Aslında ressam için indirgenmiş bir yapıya dönüştürülen bu dil, izleyici içinse daha karmaşık bir yapı olarak varsayılmıştır.

Lirik Soyut akımı, yukarıda konu edilen süreçlere uygun bir anlatım dili olarak ortaya çıkmış, bu akımın sanatçıları ise başlarda anlaşılmalarmına rağmen, daha sonra sanatın tarihi içinde hak ettikleri yeri almışlardır. Lirik Soyut Akımı'nda ressam, resmini yaparken öfke, sevinç, üzüntü, heyecan vb. gibi duygularından yola çıkmıştır. Doğaldır ki ortaya konulan ifadenin sunumu da, bu dile uygun plastik kavramların ön plana çıkarılmasını gerektirmiştir. Bu anlatımın en önemli plastik ögesi olan 'doku' ise hemen hemen tüm Lirik Soyut Akım'ı ressamlarının sıkça başvurduğu bir öge haline gelmiştir. Bu akım içinde yer alan ressamlar için bir plastik öge den daha çok, lirik ifadenin imgesi haline gelen doku ögesi, Avrupalı ve Türk ressamları içinse adeta bir gereksinim haline gelmiştir.

Modern resimde doku ve Lirik kavramlarını incelemeye çalıştığım bu 'sanatta yeterlilik' tez çalışmasında da, bu kavramların kendi çalışmalarındaki yerini ve önemini de tayin etmeye çalıştım.

Bu çalışmamın hazırlanma sürecinde bana yol gösteren danışmanım Doç. Mehmet Kavukçu'ya, çalışmanın sonuçlanmasında engin bilgileriyle rehberlik eden değerli hocalarım Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin'e ve Prof. Dr. Basri Eredem'e, resimlerimin plastik değerlerine katkıda bulunan ve destekleriyle yanımda olan Doç. Dr. Fikret Haşimov'a, detaylarıyla tezimi önemseyen ve kontrol eden Doç. Dr. Fikri Salman'a, yazım aşamasında her zaman yanımda olan Memduha Satır'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

İnsanoğlu kendini ifade etme ve çevresiyle iletişim kurmada çeşitli dil yöntemleri kullanmıştır. Başta sızlő anlatım olmak üzere, yazı, işaret ve resmederek anlatım bunlardan başta gelenleridir. Resim çizerek anlatım ise insanlık tarihi kadar derin bir geçmişe dayanır. Yaklaşık on bin yıl öncesinden bu güne kadar ulaşan mağara resimlerine baktığımız zaman, ister av, büyü veya korku kaynaklı, ister ise sahip olma arzusu ile ortaya konmuş olsun, temel amaç insanın kendini ifade etme çabasıdır. (Resim-1)Tarih öncesi devirlerden bu güne kadar süren bu seyir içinde gelişen insan akli, beraberinde bu anlatım dilini de geliştirmiş ve zenginleştirmiştir. Duygu ve düşüncelerini aktarmak amacıyla yola çıkan insan, biçim ve şekil vermek amacıyla sanatın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Sanatın tarihi insanoğlunun tarihiyle paralellik içerir. Başlarda doğayı kopya (mimesis) yöntemleri ile ifade eden ressam, daha sonra yaşadığı evrenin öznel anlamını ifade yoluna gitmiştir. Bu seyir içinde teknik olanakları kullanımındaki zenginlik de artmış, resmin plastik öğelerinin uygulanışında ise akıl, sezgi ve ustalığın doğru kullanılışı zorunluluk haline gelmiştir. Sanatçı eserini yaratırken salt duygu ve sezginin yetmeyeceğini biliyordu artık. Günümüzde Akademiizm olarak tanımladığımız bu anlayış ressama teknik olanakları doğru kullanmayı hedeflemiştir. İçinde yaşadığı evreni keşfetmeye çalışan ressam, yolculuğunu içsel anlamları arama seyriyle sürdürmüştür. Giderek daha karmaşık hale dönüşen bu algı ve ifade süreçleri ancak doğru yöntemler kullanılarak çözülebilmüştir. Teknik dili kullanmada ustalaşan ressamın eserini çözümlenmede izleyicinin yeterliliği de zorunluluk haline dönüşmüştür. Adına Soyut anlam dediğimiz bu dönem, resmin betimleyicilik bağlarının kopuşudur da aynı zamanda. Bu dönem yaklaşık yüzyılı aşkın bir süredir uzun tartışmalara neden olmuş, çoğu zamanda politik tartışmaların merkezinde yer almıştır. Nasyonal sosyalizm onu arı olmayan ırkların ürünü olarak nitelendirmüş, Marksist rejimler ise burjuvazi bulmuştur. Claude Monet in “kuşlar nasıl ötüyorsa öyle resim yapmak istiyorum” sızü ressamın klasik ikonografi ile bağlarını koparma arzudur. Günümüzde dahi güncelliğini kaybetmeyen soyut ile ilgili tartışmalar, kavramın kudretinin de somut bir göstergesidir. Soyut sanat bir akım ya da üslup olmaktan öte bir anlayışın adıdır. Karşıtları tarafından daima ölü bir sanat olduğu söylenmiş olmasına rağmen, soyut sanat, yaşatıcı gücünü kabul ettirmiştir. Bizzat totaliter rejimlerin bu anlayışta yapılan eserleri ateşe vermesine rağmen, soyut sanat

büyümüş ve gelişmiştir. İzlenimcilikle başlayan modern sanat, resmin kendine ait plastik elemanlarını kullanarak resim yapma döneminin başlangıç noktasıdır. V.Kandinsky'nin C.Monet sergisini gezerken karşılaştığı “Saman Yığını” tablosunu, resmin klasik anlamlandırma algısının dışında değerlendirmesi, sanatçının soyutla olan ilk zihinsel buluşmasıdır da aynı zamanda. İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bu günün sanat tarihinde bile bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910’ da soyut resim yapmaya başlamıştı. Artık bu noktada sanatta yeni ve sonsuz bir hareket alanı açılmış, konunun ve nesnel biçimin sınırları kırılmıştır. Yirminci yüzyıl sanatı artık sürekli devinim ve etkileşim hızıyla kendinden önceki süreçlerin kendini aşmadaki cesaretsizliğini de kırmıştır. “Doğmakta olan yeniçağın ilk belirtileri, yeniden başlama sevinci diyebileceğimiz bir coşku oluyor. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizim, Nabilizm, Fütüristler, Sürrealistler. Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar sanat akımı ortaya çıkmamıştı. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan bu gruplar çoğu kez kısa ömürlü oluyor.1905’de ortaya çıkan Fovlar altı yıl sonra dağılıyor¹.” Bütün bu adı geçen sanat akımları bir yönüyle de soyut sanatın ayrıştırılıp saf gerçek hareket alanını tayin ediyordu. Soyutun dilini kullanan resim sanatı artık müziğin anlatım diline ulaşıyor, tıpkı müziğin sesleri kullanarak yapılandığı bir anlam diline kavuşuyordu. Çıkış noktaları ister P.Mondrian da olduğu gibi(resim-4) mimari olsun, isterse doğa kaynaklı V.Kandinsky'nin soyutlama-özdeşleyim (Einfühlung) i olsun, resim artık kendi ifade dilini kullanmaya başlamıştı. Ressam bu anlayışla, yetenekli- usta kimliğine “düşünür” filozof kimliğini de katmıştı. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanattaki bireysel özgürlükçü tutum aklın olanaklarından özgürce faydalanmayı da beraberinde getirdi. İronik bir tavırla da ele alacak olursak, akılsızların resimlerinden bile yararlanma akıllılığın gidilmiştir. Bunu olanaklı hale getiren J.Dubuffet'nin akıl hastalarının resimlerinden oluşan koleksiyonu en güzel örnektir. Paul Gauguin in ‘İçinde zekâ olmak şartıyla ne istersen onu yap’ sözü bu dönem ressamlarını adeta kutsuyordu. Teknik malzeme ve plastik öğeler ressamın elinde yeniden yoğruluyor, ezber yöntemler yerini sanatçının zengin dünyasına teslim ediyordu.

20.Yüzyılın başlarında, sanatın geleneksel plastik beğenisine karşı atılan alternatif adımlar, Marcel Duchamp'ın başlatmış olduğu Dada hareketiyle yaşanır. Sanat artık, sanatçının etkileşim içinde olduğu her kavramı irdeleme sürecine girmiştir.

¹Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.20

Gerek sezgi ve akıl yoluyla, gerekse de rastlantısal bulguya tanınan fırsatlar, sanatın özgürlük alanını akıl almaz boyutlarda genişletmiştir. Sanatçı anlık duygusal tepkilerinden bilinçli tasarımlarına kadar, yaşamının her ürününü sanatın malzemesi haline dönüştürmüştür. Özellikle plastik kavramlara yüklenen anlamlar, betimlemenin birer aracı olmaktan kurtarılıp, tek başlarına anlam içeren birer varlığa dönüştürülmüştür. Bu elemanlardan biri olan doku ise gerek onu yaratan ressamı, gerekse de onu alılmayan izleyiciye yeni bir obje-suje ilişkisi getirmiştir.

Ressamların yaşadıkları geleneksel dünya sisteminde var olan, devlet-birey-toplum-ahlak, vb. gibi kavramlara karşı getirdikleri eleştirel tavır, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra en üst düzeye ulaşmış, bu tavır eserlerine de geleneksel anlatım kurallarının dışında bir dille yansımıştır. Lirik Soyut ressamlarının sıkça kullandıkları bir plastik eleman olan doku; bu anlatımın en önemli imge aracı haline dönüştürülmüştür.

Malcom Morley; 'Her şey sanatın işine yarayabilir; her şey sanata konu olabilir' sözüyle sanatın süzgecinden geçen her kavramın birer estetik anlama kavuşabileceğini de ortaya koyuyordu. Bu çalışmada ele aldığım doku ve lirizm kavramları, sanatçıların zengin duyarlılıklarını ve resmin plastik öğelerini yerinde ve doğru kullanma yolunda yaşadıkları serüveninin öyküsüdür de aynı zamanda.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATIN BAŞLANGICI

Latince ‘modernus’ kökenli olan ‘modern’ kelimesi; genel anlamıyla eskiden yeniye geçişi ifade eder. Fakat burada esas kastedilen anlam ise köklü değişimlerdir. “İlk defa 5. Yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.”² Birçok sanat tarihçisi ve yorumcusuna sanatta modernizm, İzlenimcilik akımıyla başlamıştır. Bu görüşün temel alınışındaki neden; ressamın bu akımla birlikte doğayı optik yönüyle taklit etmeyi terk ediştir. “Baudelaire, 1863’te yayınlanmış olan “Modern Hayatın Ressamı” başlıklı ufuk açıcı denemesinde şöyle diyordu: Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.

Anlık olan ve geçip giden ile sonsuz olan değişmeyen bu birlikteliği üzerinde büyük bir dikkatle durmak istiyorum. Bir estetik hareket olarak modernizm’in tarihi bu ikili formülasyonun bir kanadından ötekine yalpalamakla geçmiştir; öyle anlar olmuştur ki, Lionel Trilling’in (1966) belirttiği gibi, anlamı hızla değişerek tam karşıt yöne döner gibi olabilmiştir. Öyle sanıyorum ki, Baudelaire’in bu kavrayış biçimiyle donandığımızda, modernizm e atfedilen bazı çelişik anlamları ve onun adına ortaya konulmuş şaşkırtıcı derecede çeşitlilik gösteren sanat pratiği akımlarının yanı sıra, estetik ve felsefi yargıların da bir bölümünü daha iyi algılayabiliriz.”³ Modern yaşam ve onun getirmiş olduğu yeni estetik algı anlayışı, kendini sürekli yenileyen devinimsel bir ortamı da beraberinde getirmiştir. Sanat akımlarının birbiri ardınca ortaya çıkışı, modernizm’in yaşanışıyla ortaya çıkmış bir süreçtir.

“Modern sanatta, tabiat ve insan anlayışı tamamıyla değişmiştir. Modern sanatçı, tabiatı, onu taklit etmekten kaçıyor; tabiatı gözle görülen şeylerin, bir konunun, bir tasvirin, bir hikâyenin şartlarına değil ancak resimle ilgili (pictural) olan

² Jameson- Lyotard –Habermas, *Postmodernizm*, (Çev. Güleğül Naliş), K1y1 Yayınları, İstanbul 1994, s. 31.

³ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), (4. Basım), Metis Yayınları, İstanbul 1997, s. 23.

özelliklere, yaratmaya ait artistik niteliklere ve plastik şeklin şartlarına tabi oluyordu. Bu itibarla, modern sanatçı, ancak şekilleri ve çizgileri saf ve bağımsız bir görüşle düzenlemeye, başka bir deyimle, ancak “şekilleri analiz etmeye ve düzenlemeye” ve bu suretle kendi kişiliğini, iç dünyasını ve dünya görüşünü plastik bir şekil içinde hür bir tarzda ifade etmeye önem veriyor”⁴. Esasında modern sanatta tabiattan kaçış olarak kastedilen şey, doğayı reddetme eylemi değil, optik realizmin gizlediği özü görmeyi amaçlayan düşüncesidir. Daha öncesinde doğayı ustalardan öğrenen sanatçı, İzlenimcilik akımıyla doğaya bakarken bireysel (individualit) bir tutum takınıyor, ona kendi içselliğini yansıtıyordu. Bu dönemde özellikle bilimsel deney sonuçlarından yararlanılıyor ve bu sonuçların ışığında resmin renk yapısı akılcı bir nitelik kazanıyordu. Özellikle bilim adamı Nevton’un renk konusunda yapmış olduğu deneyler, İzlenimcilere çok büyük katkılar sağlamıştır. Sanatçıların biçime yaklaşımları da değişiyor, eserler çok daha özgün bir karakter kazanıyordu. Bu dönemde ortaya konulan eserlerin izleyiciyle buluşma noktasında, alaycı bir tepki ortamı da beraberinde yaşanıyor. Monet in “Güneşin Doğuşu” (Resim-2) isimli resmine karşı takınılan alaycı tavır, buna verilebilecek en önemli örnektir.

Diğer bir yönüyle ise, sanatçının özgürlükçü tavrına karşı duruşun da başlangıç tarihidir. Rönesans’tan o güne değin çoğunlukla sanatçıyı dinsel ve sosyal kurullarla yönlendiren toplum, ressamın bu yeni tutumunu kabullenmek zorunda kalıyordu. Ressam modern çağda artık konularını sipariş üzerine değil, öz iradesinin seçimine göre yapıyordu. Bu değişim izleyicinin gelişimini ve değişimini de zorunlu kılıyor, resmin okuma sorumluluğunu da izleyiciye yükliyordu. ”Modern sanat eseri organik ve plastik bir bütün içindedir. Bu özelliğinden dolayı eserde şekil ve muhtevayı birbirinden ayırmak imkânsızdır. İzleyicinin; modern sanat eserlerinin ayırıcı plastik özelliklerini ve sanatçının iç âlemini, ruh halini, dünya görüşünü kavrayabilmeleri için, alışkın oldukları değer ölçütlerini, fikirleri ve kavramları bir kenara bırakmaları, onun karşısında yeni bir tavır almaları gerekir. Ancak bu şekilde modern bir eser karşısında estetik bir haz ve bir güzellik duygusu ve heyecanı duyabilirler”⁵

Modern yaşam; etki alanları içinde kalan her varlığı dolaylı ya da dolaysız olarak etkiler. Daha genel bir ifadeyle; var olan durumdan başka bir duruma geçişi

⁴ Joseph Emile Muller, *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitapevi, İstanbul 1972, s. 14.

⁵ Akşit Göktürk, *Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz*, Adam Yayınları, İstanbul 1987, s. 109.

öngörür. Bu geçişten etkilenen varlıkların başında insan gelmektedir. Her şey insanın eylemleri doğrultusunda yeniden şekil bulur. “ Modernizm; geçiş sürecini yaşayan bir toplumdaki insanın iç sıkıntısıdır. Evet, modernizmin kökeninde içinde bulunduğumuz toplumla uyumsuzluktan kaynaklanan bir gerilim, sürekli bir huzursuzluk yatar; modernizm verili koşullarda nefes alamamaktır, isyandır anarşidir. Demek ki modern olmak, kendi başımıza ve keyfi olarak aldığımız bir karar değildir; bir kışkırtıcı kendisine karşı çıkacağımız bir şey gerekir önce toplum olmaksızın kişinin kendisiyle çatışıp acı çekmesi bile her zaman mümkün değildir. En öznel hatta psikopatolojinin ilgi alanlarına giren takıntılarımızın kökeninde bile, son çözümlemede toplumun parmağı vardır. Sıkıntı kendisini en uygun dile getirecek biçimle sahicilik niteliği kazanır. Sahicilik konusunda da Woyzeck’te şöyle bir replik vardır: ‘her insan dipsiz bir uçurumdur; kendine bakmaya görsün başı döner.’⁶

Kendine bakan insan ise ölümlülüğünden, eksikliğinden, çaresizliğinden rahatsızlık duyar. İnsanın ciddi anlamda kendi varoluşu ile ilgili sorgulamalar, modern çağın beraberinde getirdiği en önemli sorundur. Sanayi Devriminde kendi eliyle kurduğu fabrikada ürettiği makine aksamalarının dağılımı gibi birey tek başına anlamsızlaşmıştır artık. Birlik ise tıpkı bütünü oluşturan parçaların uyum zorunluluğu gibi toplumsal yapıya uyumu zorunlu hale getirmiştir artık. Sanatçı bu ortam içinde tek başına kalma pahasına birey olmayı başarmak zorundadır.

“Önce şunda uzlaşalım: Sanat Tarihinde, tek başına ve değer yargısı olarak, modern diye bir şey yoktur; çünkü modern ancak bir başka şeye göre daha moderndir veya değildir. Dahası, üretim ilişkilerinden zamana kadar bir dizi etmen vardır ki, kavramsal içeriği bunlarla sınırlanmamış modern sözcüğünün anlamı eninde sonunda boşlukta kalmaya mahkûmdur. Bir sanatçı için modern olabilmenin temel koşulu, toplumdaki çelişkileri görüp ifade etmek değil, kişisel konumunu belirleyerek kendine özgü bir bakış tarzı geliştirmektir. Ancak, hemen altını çizmekte yarar var: Bu kendine özgü bakış tarzının devinim alanı, öznel tercihe bağlı bir seçim olmanın çok ötesinde, sınırları praxis’in uzantısındaki somut ve verili bir özgürlükle kuşatılmıştır daima. Dolayısıyla, daha fazla özgürlük istemiyle var olan düzene karşı çıkan sanatçı, yıkacağı sınırları dışında değil, düpedüz içindedir; aksi takdirde, bunalımı için tutarlı bir neden olmadığı gibi, hiçbir toplumda, sanatçı kaprisiyle kendini dev aynasında gören bireyin

⁶ Mehmet Ergüven, *Görmece*, Metis Yayınları, İstanbul 1995, s. 134.

şefkatine gereksinmesi yoktur. Buna göre, kurulu düzene müdahale hiçbir zaman o düzenin dışında gerçekleşmez; çünkü sanatçı ne denli başarılı olursa olsun, kendisiyle birlikte toplumun sınırları da o ölçüde genişler. Öte yandan kökeni bu sınırlar dışındaki özgürlük yanılısamasından kaynaklanan huzursuzluk, ne ölçüde içten ve sahici olursa olsun son çözümde psikopatolojinin ilgi alanına giren bireysel sıkıntıdan başka bir şey değildir bu.”⁷ Sanatın yeni ivmeler kazanabilmesi, toplumsal yapıda yaşanabilecek köklü değişimlerle mümkün olacaktır. Doğaldır ki toplumsal yapının duyarlılıklar bağlamında tepe noktasında ise sanatçılar bulunmaktadır. Değişim ve gelişim beraberinde getirdiği sonuçlarıyla itibariyle olumlu bir durumdur, fakat bu değişimde en ağır bedeli ise sanatçılar ödemektedir. Bir başka deyişle sanatçı, toplumu aydınlatacak güneşlerin sancılı doğumlarını ilk yaşayan kişidir aynı zamanda.

1.1. SOYUT SANAT

Bir okul olmaktan öte bir “anlayış” olarak ele alınması gereken Soyut Sanat doğuşuyla, 1910’ dan sonraki yıllarda birçok sanat üslubunun ortak adı olmuştur. Soyut terimi ilk kez, Vasily Kandinsky nin resimlerini nitelemek amacıyla kullanılmış bir ifadedir. Sözlük anlamına göre; “beş duyu organıyla kavranamayan” ifadesi göz önüne alındığında, ister izleyicinin çağrışımsal anlamlar yüklemesi, ister ise plastik değerlendirmelerle anlam bulsun, Soyut; tarihsel bir sürecin sonucudur. V.Kandinsky nin ortaya koyduğu bu anlayış sanatın yeni ufuklarına açılan bitip tükenmez serüvenin de başlangıcıdır aynı zamanda. “Mahiyeti bakımından soyut sanat:

1. Soyutlama(abstraction)
2. Figürsüz (Abstrait, non-figüratif)

Olmak üzere iki gruba ayrılıyor. Birincisi, dış gerçekte görülen herhangi bir figürden hareketle onu tamamıyla soyut biçimler haline getiren sanattır. Bu sanatın başlıca tenkit edilecek tarafı, Michel Seuphor’a göre, zihnin dış gerçeğe ait çağrışımlar uyandırması, hatırlatmalar yapmasıdır.

İkincisi ise figürsüz, yani dış gerçekten herhangi bir şey almadığı gibi, onu hiçbir şekilde hatırlatmayan sanattır. Piet Mondrian da olduğu gibi geometriden uzak

⁷ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, Y.K.Y, İstanbul 2002, s. 169.

bulunsun, gerçek figürsüz resim, insan zihninde tamamıyla soyut olarak tasarlanılan, öyle doğan resimdir.

Soyut resmin en güç yönü, görme alışkanlığına saplanmadan, dış gerçekle tamamıyla ilgisiz ve soyut biçimleri düşünülebilmede, öyle bir kuruluşa, kompozisyona ulaşabilmektedir. Bu sebeptendir ki figürsüz resim daima bir yaratışı, bir buluşu, bir orijinalliği zaruri kılar.⁸

Soyutluk kavramını tanımlayan ressamın içinde Michel Seuphor; dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanat “soyut sanat” tır diyor. İnsan zihninin maddesel bir algı dünyası üzerine metafizik değerler yarattığını göz önünde bulundurduğumuzda, maddeden tamamıyla bağımsız bir soyut algı analizi yoğun bilgi ve birikim gerektiren bir kazanımdır. Algı duyu organları yoluyla harekete geçen bir olgu olmasının yanı sıra psikolojik de bir durumdur. “Soyutlama-Özdeşleşim” diliyle anlatmak “soyut” anlatımı karşılamadığı için sempati ve ilgiler dışında bir ilişki içinde aranmalıdır bu kavram. İnsan suje sinin doğa varlığı ile kurduğu mutlu bir ilişki üzerine oturtulan “özdeşleşim”, kavramla örtüşür de olsa maddi çağrışımlar uyandıran bir konumundadır. Soyut sanatı, sanatçının içsel bir söyleşi olarak gören V.Kandisky, resimlerinin yanı sıra yazılarıyla da soyut sanatı tanımlamıştır. Sanat ta “Tinsel” olan ifadeyle açıklanan bu kavram, nesneden bağımsız olanı ve sanatçının zihninde yaratılmış olanı işaret ediyordu.

Çağımızın en önemli sanat eleştirmeni ve düşünürlerinden olan Michel Ragon soyut sanatın çok daha önceden yaratıldığını söyler. ”Soyut Sanatın hep var olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir, Müslümanların geometrik sanatlarına, Vikinglerin, Gallerin Barok süslerine, Merovenjiyen, Prekolombiyen sanatlara, Afrika ve Okyanus (Tapalar) sanatlarına, halk sanatlarına (özellikle Britanya’ da) selam çakıp, bu sanatın bugüne nasıl geliştiği gösterilebilir.

Soyut sanatın yeni sayılmasının nedeni, bu estetik hareketin Fransa’da otuz yıllık bir gecikmeyle zafer kazanması, daha doğrusu otuz yıllık bir gecikmeden sonra Paris okulu nezdinde kabul edilip değerlendirilmesidir. Kendini evrenin sanat merkezi sanma alışkanlığı edinmiş Paris, Rusya’da, Almanya’da, Hollanda’da patlak veren sanat olaylarına çok hafiften kulak kabartıyordu. Oysa 1910 civarında, Paris Okulu sanatçıları

⁸Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 1968, s. 168.

Kübizm’ deyken, Rus sanatçıları soyut sanat yapıyordu.⁹ Yüzyılın başında yaşanan olağanüstü gelişmeler, fizik-matematik alanlarındaki yeni doğrular, görecelik kavramları, izlenenin de (resim) kendine özgü bir gerçeğinin olduğu konusunu gündeme getirmiştir. Dolayısıyla 20.yüzyılın resim sanatı geliştirdiği yeni bakış açısıyla, resmin kendi boyutları içinde kaldığı zaman, gücünü daha da arttırdığını ortaya koymuş, o tarihlerden itibaren resim, “başka” bir şey, özellikle de resim olma yolunda özellikle kavramsal sanatla da bütünleşerek rotasına farklı bir yön vermek istemiştir. Bunu somutla yan en belirgin yönelişlerde soyut yaklaşımlardır. Kübizm, perspektifi bozmuş, nesneyi çözümlenmeye girişmiş, nesnel gerçeklik dizgesini çarpıtmıştır. Giderek öykünme ortadan kalkmış, resimsel kurgunun da önemi kalmamıştır. Resim, bundan böyle zihinsel bir çabadır ve gerçek anlamda kendi varlık gerekçesini tartışmaya açmıştır¹⁰. Esasında “Soyut Sanat” sözcüğü Jugendstil’de herkesin kullandığı bir sözcüktür. Bu sözcüğün kullanılması dilimizde de bazı tartışmaları beraberinde getirmiş, sözcüğün uygunluğu üzerine pek çok yazı kaleme alınmıştır. Sanat Tarihinde birçok üslup a verilen isimlerin, çoğunlukla alay ve tepki üzerinden oluşturulduğunu göz önüne aldığımızda, terimin anlamına takılmak artık dilimizde de anlamını yitirmiştir. İster Figürsüz luk, ister ise belirsizlik olarak anlamlandırılalım “soyut” luk kavramı artık sözlük anlamından çok daha geniş değerler barındıran bir anlamlılığa dönüşmüştür. İlk başta da belirtildiği gibi soyut sanat bir “üslup” olmaktan öte bir anlayışın adıdır.

Türk resminde “Soyut” sözcüğü ‘figürsüz’ (abstract-non-figurative) teriminin anlamını tam olarak karşılamadığı için çoğu kez tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalara katılan Adem Genç ve Ahmet Sipahioğlu kelimenin anlam kargaşasına ait şu tespitte bulunmuşlardır. “Aslında sözcük anlamıyla “Soyut”; olumsuz bir şeydir. Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tanıtımı sıyırma anlamına gelmektedir. Ayrıca fiil olarak soyutlanan bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında “bir şeyden ayrılma” anlamına gelmektedir. İngilizce de soyutlama “Abstraction” 1387 den bu yana kullanılmaktadır.”¹¹ Soyut Sanat’ın “ayrılma” mantığını “ Natüralizmden ayrılama”

⁹ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2009, s. 26-27.

¹⁰ Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler*, Y.K.Y, İstanbul 1995, s. 50.

¹¹ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*, Sergi Yayınları, İstanbul, s. 179.

olarak algılamak yanlıştır. Aslında bu ayrılma ve terk edişteki amaç; doğanın özüne varabilmektir. Bu nedenle kabuk yapısının yırtılıp öze doğru ulaşılması gerekmektedir. Biçimin sınırlandırıcı yapısından kurtulup, kendi ifade diline uygun biçimlerle ifade edilmesi gerekmektedir. Önceleri anlaşılmaz olarak dışlanan, hatta isminin bile bu anlaşılmazlık yüzünden alay etme amacıyla konulduğu Kübizm içinde geçerli olmuştur. Soyut ve anlaşılmaz olarak görülen bu üslubun tek amacı; doğa gerçeğine bütün yönleriyle ulaşma arzusuuydu. Pablo Picasso doğayla olan bağlarını şu sözlerle ifade eder “İnsan, tabiatı ister sevsin ister sevmesin, onun bir aletidir.... Tabiata karşı koyamayız, o, insanların en kudretlisinden daha güçlüdür. Onunla iyi geçinmeye mecburuz. Kendimize ancak bazı hürriyetler verebiliriz”. Sanatın değişim ve gelişim süreçlerini incelediğimizde, sanatçıların temel amaçlarının gerçeği doğru bir dille ifade edebilme amacı olduğunu görürüz. İfade biçimi ister somut ister soyut olsun değişmeyen tek şey gerçeğe ulaşma düşüncesidir.

“Başlangıçtan itibaren soyut resim sanatı iki doğrultuda gelişmeye yönelik görülmektedir. Bir soyut dal Fovizm den kaynaklanmıştır; serbest ve liriktir. Kandisky nin ilk eserleri, absraction lirik, bu soyut aşamayı nitelendirir. İkinci dal Kübizm den kaynaklanmıştır, gerçek özde geometriktir. Hollandalı Piet Mondriam ve Rus Malevitch’in sanatları bu tür soyuttur.(Resim-6) İkisi arasındaki, orta soyut resim çalışmalarında geometrik kompozisyonlara yer verilmekte, ancak bu soyutlamaya katı şekilde bağlanmaktadır. Robert Delaunay, Picabia ve Çek resim sanatçısı Franz Kupka’nın eserleri bu orta tür soyut özellikleri göstermektedir. Mondrian- Kandinsky ve Rus Malevitch soyut resim sanatının üç büyük öncüsüdürler. Malavevitch Rus Avant-Garde sanatında Süprematizm adını verdiği tümüyle arı geometrik soyut resim türünün kurucusudur. Sanatçının formları arılığın, basitliğin, simgesidir. Yayınladığı Die Gegenstadtlose welt (tasviriz, konusuz dünya) kitabı ve manifestosu resmin ilkelerini saptamaktadır. Sanatçının 1913 yılında sergilenen Beyaz Fon üzerine Siyah Kare ve 1919 ürünü Beyaz Fon üzerine Beyaz Kare tuvaleri ötesine geçilmeyen soyut geometrik resim örnekleridir.¹²

Soyut Sanatın sanatçıya olabildiğince geniş anlatım ve yaratım olanakları tanınmasını aslında sanatın gerçek elemanlarını özgürce kullanabilme olanağına kavuşumu olarak nitelendirmek mümkündür. Diğer bir deyişle sanatçı artık reel

¹² Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Sanat-Sanat Tarihi Dizisi, 1993, ss. 266-273.

anlatımın kısılcından kurtulmuş, realitesini kendi içselliğinde bulmuştur.”Güzel sanatların her türünde bağımsızlık ve özgürlük adına ortaya çıkmış olan soyut sanat, ilkel ve çocuğumsu hayalleri çeşitli sembollerle birleştirerek oluşturmaktadır. Ortaya çıkan yapıtları anlayıp, değerlendirebilmek için ne denli çaba harcanırsa harcanısın, onları kavramak ve anlamak mümkün değildir. Bu tür yapıtlar, izleyenin zekâsına göre başka başka değerlendirildiğinden, özgür ve bireysel zevklere hizmet etmektedir. Bu sanatın kuralı ve yöntemi olmadığı gibi, zoru kolay, kolayı da zor göstermeye çalışır. Klasik güzellik anlayışı ve geleneksel teknikleri bir tarafa atmıştır.

Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirir. Şiirde tekrarlamaları, tiyatrodaki ukalalığı, müzikte tutku çılgınlıklarını, heykelde çarpık organlı yaratıkları, resimde de renk ve çizgi ile süslemeyi belirtmeye çalışmaktadır. Bilim ve tekniğin getirdiği yaşam sonunda insanlar fazla düşünmeye ve üzölmeye hatta dinlenmeye vakit bulamamışlardır. Yaşamda her şey çabukluk ve pratiklik kazanmıştır. Sanatçılar da bu durum karşısında, ancak estetik kültür almış olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte kendileri için yarar bularak soyut sanatı yaratmışlardır.¹³

Soyut Resmin izleyiciyle olan tam barışıklığı, toplumda bilgiye değer veren ve entelektüel bir birikim düzeyine kavuşma ihtiyacında olan bireylerle mümkün olacaktı. Bireyin kendi gerçekliğini ve özgün karakterini rahatlıkla ortaya koyma cesareti, kendini yaratmış insanla mümkündü. Böylece başka kişiliklerin özgünlüğüne saygı ve hoşgörü gösterebilecek ve bu yapı içinde başka özgür yaratımlara olanak tanıyacaktı. “Kandinsky’nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardı buna pek az insana özgü bir yetenek de ekleniyor. Gestalt psikolojisi, biçim algısının yanı sıra bir de ifade algısından söz eder, hatta çocukların biçimleri daha seçemedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliğe karşı duyarlılıkları olduğunu söyler. Biçim ve ifadeyi, canlı ve cansız çocuk uzun bir süre birbirinden ayıramaz. Bez parçasından yaptığı bir bebekle canlıymış gibi konuşur. Kandinsky’nin de çocuklarda olduğu gibi, ifadeye karşı aşırı bir duyarlılığı vardı. Çevresinde yer alan her şey de(somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu.

¹³ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 121.

Bunlar ona yumuşak, alçak gönüllü, sert, huysuz, inatçı, vb. niteliklerde görünüyor ve kendi deyimiyle onda “ruhsal titreşimler” (seelische vibrationen) uyandırıyor. Bu duyarlık ona madde dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman büsbütün kendi içine dönmesine yol açıyordu.

Kandinsky’ ye göre soyut sanat, sanatçının iç-dünyasını dile getirir. Ama onun iç-dünya dediği, Romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüzn, vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygularından “içsel zorunlulukla (İnnere Notwendigkeit) arınan, buharlaşan” yüksek düzeydeki hakikatler” e açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı “ruhsal titreşimler” i (seelische vibrationen) duyabilmektir.

Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir, dışa döker sanatçı. “Sanatçı gören kişidir”. “Görme” burada dış dünyayı görme değildir; bir iç-görü (vision) de değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır.¹⁴ Vasily Kandinsky’nin Soyut Sanat üzerine yapmış olduğu araştırmalar, noktanın sorgulanışıyla başlar. Bu sorgulamaların yaptığı ve sanatın salt kendi diğer elemanlarını açıkladığı ‘Sanatta Manevîlik Üzerine isimli kitabında adeta soyut resim okuyucusuna rehber bir kitap sunar. Bu eserin yayımlandığı aynı dönemlerde, yine önemli isimlerinden biri olan E. Husserl’in *Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler* isimli kitabı Yayımlanır. Yeni bir felsefe olan Fenomenolojinin felsefe için taşıdığı amaçlarla, soyut sanat anlayışının sanat için taşıdığı amaçlar arasında büyük bir yakınlık göze çarpar. E. Husserl (1859-1938) tarafından kurulan fenomenoloji felsefesi, bir bilgi, varlık ve değer felsefesi ve aynı zamanda bir düşünme yöntemidir. " Varlıkların kurucu, yaratıcı, ilk ve asıl anlamında yapılaştırmacı özüne inmek isteyen bir yöntemdir fenomenoloji. Ancak bu temel yapılar tek yanlı olarak ne nesneden nede öznenen gelirler. Ama her ikisini de içine alarak bir bakış açısından, kuramsal bir bakış açısından kaynaklanırlar.¹⁵ Empresyonizm akımıyla birlikte nesnenin kendi gerçekliğinden kurtulup anlamını aramaya doğru gelişen bakış açısıyla birlikte, somuttan kurtuluş gerçekleşmiştir. Nesnenin özgürlük kısıtlayan çemberi kırılmış, anlam kapısı aralanmıştır. Nesne her ne kadar görsel bir etki alanı içinde olsa da anlam verme işlemi duyularla kavranabilen bir

¹⁴ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, (4. Baskı), İstanbul 2009, s. 50-51.

¹⁵ Nejad Bozkurt, *20. Y. Yıl Düşünce Akımları*, Sarmal Yayınları, İstanbul 1995, s.50.

olgudur. Sanatçının görebilmesinin ilk yolu kendi ruhunda yaratabileceği özgür açılımlarla mümkün olacaktır. Kendi görebilme yetisini kazandığı sürece bu özgürlüğe ve özgünlüğe ulaşabilecektir.

1.2. SOYUT RESİM VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Soyut Sanat'ın biçime 'bütün yönleriyle ulaşabilme' arzusu ile yola çıkan ressam, bu yolda kendisini alıkoyan yüklerden de kurtulma yoluna gitmiştir. V. Kandinsky bunu müziğin kendine ait dil araçları ile başarabildiğine inanıyordu. Ona göre resmin de kendine ait dil araçlarının oluşturulması gerekmekteydi. Bunu başarabilmenin yolu da ancak resmin dil araçları olan plastik öğeleri kullanmasıyla mümkün olacaktı. Plastik öğelerin temel alınması ise tıpkı müzik gibi anlatımcı öğelerin terk edilmesiyle sağlanacaktı. Resim bu anlayışla müziğin diline yaklaşmış olacaktı.

“Çağımızın başlıca özelliklerinden biri sanatları birbirinden ayıran kesin sınırların aşılması. Resim, yazın, müzik bale, tiyatro, sahneleme, sinema... Bütün bu sanatlar birbiriyle doğrudan bağlantısı olsun olmasın iç içe giriyor ve birbirinin biçimlendirme öğelerini kendi biçim dilleri içinde eriterek bütünleştiriyorlar. Sanatlar arasındaki etkileşim yeni bir şey değil, öteden beri olagelen bir olgu. Ne var ki sanatların doğa yanılımasından uzaklaşmaları etkileşimi hızlandırdı ve yoğunlaştırdı. Bu gelişmenin değişik nedenleri var. Bu gelişmede öncülüğü resim sanatı yapmıştır. Resmin müzikle ortaklık arayışının geçmişi Rönesans'a değin uzanır. Resimlerde gerçek dışı ürkünç öğeler kullanıldığı için, 16. Yüzyılın gerçeküstü sanatçısı olarak tanımlanan Arcimboldo, renk ses özdeşliği üzerinde çalışmış ve bir renk klavyesi geliştirmeyi düşünmüştü. 1715'de Fransız din adamı ve fizikçi L. B. Castel, Nevton'un renk kuramına dayanarak ışık-renk-tını bütünlüğü olan bir çalgı yapmayı denemişti. Castel, bu bulgusuyla resim sanatının bundan böyle “sessiz müzik” diye nitelenmeye hak kazanacağını söylüyordu. 19. Yüzyıl sonlarına doğru Van Gogh ve Gauguin'le “renk orkestrasyonu”, “renk senfonisi” vb. müzik terimleri resim sanatının sözlüğüne girmiş, sanatçılar resimlerine sonat, senfoni, noktrün gibi adlar vermeye başlamışlardı. Ancak renk ve duygusal çağrışımlarının sınırlarını aşıp doğrudan müziğin biçimlendirme öğelerinin bilinçli kullanımı 1910 dolaylarında

Doğa yansıtmacılığından giderek uzaklaşan resim sanatı, kısıtlamalardan kurtulmak, anlatım dilini genişletmek, anlatım özgürlüğüne kavuşmak istiyordu. Kısıtlama olarak duyumsanan şeylerin başında zamansallık geliyordu. Az önce söylendiği gibi resme zamansal bir sanat gözüyle bakılmıyordu. Dahası, resmin ilk bakışta algılanabilirliği, Leonardo'dan bu yana resmin zamansal bir sanat olan müziğe üstünlüğü olarak görülüyordu. Geleneksel resim, yüzey üzerinde perspektif kuralları ile verilen bir mekan yanılması içinde belli bir anı saptıyordu. Oysa şimdi hareket zaman akışı içinde verilmek isteniyordu. Bu aynı zamanda yeni bir mekan anlayışı da getiriyor resme: zamansal mekan, başka deyişle hareketin yarattığı mekan, müzik terimiyle tınsal mekan.

Soyut sanatın anlatımında temel alınan resmin kendine ait elemanlarıyla bir anlatım diline kavuşturulma düşüncesi, Kandinsky'de zaten kendisi soyut olan müziğin diliyle buluşmuştur. Antik Yunanda Lir eşliği ile okunan koşuk ve şiirler daha sonra salt melodinin bağımsız ifadesine yerini terk etmiştir. Başlangıçta sözlü anlatıma araç olan müzik artık kendi melodi dili ile anlatım görevi üstlenmiştir. Müziğin doğayı taklit ile başladığı kabul edilen serüveninin de giderek kendi tını ve harmoni(uyum) dilini bağımsız olarak kullanışı da yukarıdaki düşünce ile örtüşmektedir.

“Görme ve işitme özdeştir Kandinsky'nin dünyasında. Bilim dilinde “Synaesthesie” diye adlandırılan (en yalın tanımıyla herhangi bir duyunun başka bir duyuyu harekete geçirmesi) bir yeteneği vardı Kandinsky'nin. Renkleri ve sesleri çoğu kez birbirinden ayıramadığını söylüyordu. Renkleri tını olarak duyuyor ya da sesleri ruhsal titreşimler uyandıran renkler olarak görüyordu. Wagner'in Lohengrin operasını dinlerken “kafamda ki tüm renkler gözlerimin önünde canlandı” diyor.

Soyut sanatın, başlangıçta sanıldığı gibi, iç-yaşantıları dile getirmekten başka bir anlamı olmasaydı, bu sanat, ifadecilik geleneği içinde yeni bir deneme olarak kalacaktı. Kandinsky' de bunu görüyoruz. Ardında bir düşünce olmadan yaşantıların grafiğini çizen bir sanat, ne kadar ilginç olursa olsun, sanatçının kişiliği içine kapanacak ve öznel yaşantıları anlatmadan öteye gidemeyecekti.¹⁶ Müziğin getirdiği olduğu bu geniş anlatım olanakları beraberinde uyumsuzluk ve gelenekselliği de beraberinde getirmiştir. Değişim ve ilerleme Resimde yaşanan

¹⁶ İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., s. 50-51.

“Mondrian, Brutistlerin yeni tınılar oluşturan çalgılar bularak alışlagelen sesleri aştıklarını ama bunu geleceğin müziği için yeterli olmadığını savunuyordu. Bu buluşlarıyla Brutistler, müzikte doğalcılığı ve bireyciliği aydınlığa çıkarmışlardı. Geleneksel müziğin gerçeğe yönelerek evrensel olacağı savunuluyordu, ama gerçekçi olduğu oranda her türlü bireyciliğe açık kapı bırakılmıştı. Müziğin yozlaşmasının asıl nedeni buydu, başka deyişle doğalcılıktı. Brutistler yeni çalgılar oluşturmakla sanatın doğadan farklı olduğunu göstermişlerdi, ama doğalcılıktan kurtulamamışlardı.¹⁷

1.3. SOYUT EKSPRESYONİZM

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. Bu taşınmanın en önemli sebeplerinden başta geleni ekonomik nedendir. Özellikle savaş sonrası Avrupa da yaşanan ekonomik sıkıntılar, bu ülkedeki sanatçıları da etkilemiş ve bir çok sanatçı Amerika ya göç etmek zorunda kalmıştır.1929 da başlayan Global Kriz, diğer adıyla 'Büyük Buhan'ın aşılmasından sonra ekonomik yapının iyileşmesi sonucu sanatsal yaratılara olanaklar sağlanmış ve sanatçılar ekonomik rahatlığın getirmiş olduğu özgür hareket alanları bulmuşlardır.

1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi Paris olmaktan çıkmıştır. “1930’lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler birçok Avrupalı sanatçının ABD’ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ise, Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da artırmıştır. Aralarında kimler yoktur ki? Başta Gerçeküstücüler; Andre Breton, Andre Masson,Roberto Matta,Yves Tanguy,Max Ernst,gibi. Ve başkaları: Fernand Leger,Piet Mondrian...Yaşanan akış, genç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür “Sanat Göçü” olmuştur. Hatta Amerikalı sanatçıların öncülüğünde dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek olan “soyut dışavurumculuk” terimi bile (ki 1920’lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelemedir) Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından bir Avrupalı sanatçının, Alman ressam Hans Hofmann'ın (1980-1966) 1946'da New York'ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır. 1932'de Almanya'dan ABD'ye göç eden, 1934'te New York'ta kendi adını taşıyan özel bir sanat akademisi açan Hofmann

¹⁷ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul 1994, s. 79.

ilk kuşak Amerikalı Soyu Dışavurumcular üzerinde sanatçı ve eğitimci olarak öyle yoğun bir etkiye sahiptir ki, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun önde gelen kuramcısı olan Clament Greenberg (1909-94) onu, “zamanımızın en önemli sanat eğitimci, resimsel devrimi Mondrian'dan, Kandinsky'den, Lhote'tan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçı” olarak nitelendirilmiştir. Kısacası, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun–veyahut New York Okulu olarak adlandırılan ressamlar grubunun-gelişmesinde Avrupalı sanatçıların rolü büyüktür.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısıdır. Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hofmann'ın derslerinde aktardığı “resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması” yolundaki sözleri Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel “ bütünselliğin” yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle olan ilişkisine değil tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bir tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendine özgü resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir. Tercih edilen büyük boyutlar da Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında sayılmıştır. Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e (1906-78) göre resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır. “Bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyebilecekleri ya da “ifade” edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil bir olay haline gelmiştir” diyen Rosenberg'e göre, “elemanların masalardan kaldırılması, mükemmel renk ve espas ilişkileri kurgulayabilmek için değildir”... Esas mesele, her türlü nesnenin, “resim yapmak eylemi”ne yer açılın diye bir kenara itilmesidir. Bu tür bir resimsel anlayışın sanatçının

biyografisiyle bire bir ilişkili olduğuna değinen Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir”anı”nın ifadesi olduğunu ve dolayısıyla tıpkı varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir.¹⁸

Geometrik Soyut Sanat anlayışta ki konstrüktivist (inşacı) kurgu ile İnfornel anlayış arasında süren hesaplaşmada, esas tartışma konusunun içsel ve doğaçlama(emprovize) ifadenin özgürleştirilmesi olduğu görülmektedir. Konstrüktivist anlayışta resmi adeta mimaride olduğu gibi dengeli ve uyumlu gören mantık egemen olurken, İfadeci (ekspresif) anlayışta içsellik egemendir.

“Soyut Ekspresyonizm akımının temsilcilerinde üslup özellikleri bakımından ortak yanlar pek az olduğu gibi, paylaştıkları belirli bir kuramsal anlayıştan da söz edilemez. Bu sanatçıların ortakça bağlandıkları tek ilke resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektir. Bu akım resmin meydana getiriliş süresini ve bu süreç içinde resmin biçimlerinin özgürce oluşumunu değerlendirir. Ressam güzel bir resim yapmak gibi ön kavrayışlardan arınarak resmediş olgusuna özgürce bağlanması gerekir. Resim yüzeyi ressamın serbest hareketlerine imkân verecek ölçüde, oldukça büyük boyutlarda olmalıdır.”¹⁹

Avrupa’da yaşanan iki büyük savaş özellikle sanatçıların duygu dünyasında büyük değişimlere yol açmıştır. Çoğu sanatçı savaşa ya bizzat katılmış ya da dolaylı yönlerden etkilenmişlerdir. Çoğu kez hayat ve ölüm arasındaki çizgilerde dolaşan bu ressamlar eserlerindeki ifadeleri; alışılmışın dışında ((kazıma, yırtma, kolaj, kum, harç, doku) yöntemler kullanarak ortaya koymuşlardır. Bu yöntem kullanılarak yapılan resimler izleyicilerine sonsuz okunma olanakları sağlamıştır. Bu anlatılar izleyenler üzerinde bir takım insansı gerilim duygularını da beraberinde sunmuşlardır.

1.3.1. Taşizm-Lekecilik (Taschizm)

Fransızca “tache” sözcüğünden türetilmiş olan ve “leke” anlamına gelen bu kelime, daha sonra Taşizm (Tachism) akımının isminde temel alınmıştır. Resim Sanatında

¹⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), İstanbul 2010, s. 147-148.

¹⁹ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, (3. Baskı), İstanbul 1995, s. 251-252.

düzensiz renk, leke ve beneklerin kullanımıyla sıkça karşımıza çıkan bu anlatım biçimi, temelinde rastlantısal bulunanı arama yoluna gitmiştir.

“Sanatın ilgi odağının Paris’ten New York’a kaydığı yıllarda Paris’teki sanat ortamının egemen üslubu da Soyut Dışavurumculuktan farklı olmayan, ancak bazen “Taşizm” (Fransızca anlamı “lekecilik”; 19.yüzyılda “Taşist” sözcüğü izlenimciler içinde kullanılmıştır), bazen “Art Enformel” olarak adlandırılan, kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür “ lirik” soyutçuluktur. 1952’de Fransız eleştirmen Michel Tapie’nin (1909-87) “Un Art autre” (Başka Bir Sanat) adlı kitabında Avrupa resminde başlı başına yeni bir eğilim olarak gündeme gelen bu anlayış, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa’daki karşılığı olarak da görülmüştür. İlk kez Fransız eleştirmenler Charles Estienne ve Pierre Gueguen tarafından kullanıldığı sanılan “Taşizm” adı altında değerlendirilebilecek sanatçılar arasında, Jean Fautrier (1898-1964), Georges Mathieu(1921-), Pierre Soulages (1919-); ayrıca Fransa da yaşayan Alman ressam Hans Hartung(1904-89) ve Wols (1913-51) bulunur. Taşizmin bazen eşanlamlısı, bazen dahil olduğu daha geniş bir eğilim olarak nitelenen Art Enformel kapsamında ise, bu sanatçılara İtalyan ressam Alberto Burri (1915-95), Rus asıllı Fransız Nicolas de Stael (1914-55), İspanyol Antoni Tapies (1923-) ve Hollandalı Bram Van Vel de(1895-1981) gibi isimler anılır. Art Enformel kapsamında gündeme gelen ressamların ortak özelliği, sanatta “form” dan (biçimden) yana olmamaları değil, Kübizmin soyut-geometrik formelliğini (biçimselliğini) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Bir başka ortak özellikleri ise, tıpkı Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı’nın ve sonrasında hüzünlü atmosferine tepki verirken kendi içlerine dönmeleri zaman zaman son derece örtük imgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlardır. Jean Fautrier’nin savaşla ilgili izlenimlerinden soyutlayarak gerçekleştirdiği “Rehineler” serisi ya da Alberto Burri’nin kanlı bandajları andıran çuvalı resimleri akla gelen ilk örnekler arasındadır. Art Enformel bağlamında Georges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamların doğu sanatının mistisizmine ilgi duyarak kaligrafiye yöneldikleri görülür.²⁰

²⁰ Antmen, s. 151-152.

1.3.2. Eylem Resmi (Action Painting)

Aksiyon resmi; kurgusal ve tasarlanmış yöntemlerle yapılan geleneksel resim anlayışının yerine, sanatçının anlık yaratısının temel alındığı bir resim anlayışıdır. Bu anlayışta bazen ressamın otomatizm devreye girmekte, bazen de boya ve renk tuval üzerine bir alet yardımıyla aktarılmaktadır. Ortaya çıkan resim içeriğinin okunuşu sırasında; sanatçısının beklediği çağrışımlar ve anlamlar dışında okunma olanakları ortaya çıkmaktadır. Bu aslında sanatçının bilinçli olarak kendisine tesadüfi okuma olanakları sağlama eylemidir.

“1960'lara kadar Amerika'da savaş sonrası sanatın en önde gelen akımı olan Soyut Dışavurumculuk, yayıldığı birçok ülkede farklı adlar alarak gelişimini sürdürmüştür. Özetleyecek olursak; daha öncede belirtildiği gibi; "Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, serüvenini genel olarak iki aşamada tamamlar: birinci evreyi, Pollock'un, De Kooning'in, Mothenvell ve Kline'in Jest Aksiyon Resmi (gesture- action Painting), ikinci evreyi Rothko'nun, Newman'ın, ve Still'in Renk Alanı Resmi(colour-field painting) simgeler."²¹

Bu aşamanın ilki olan Eylem Resmi J.Pollock'ın öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Pollock daha önce Sürrealistlerin savunduğu Otomatizm ilkesini, kendisine çıkış noktası olarak görür. İçgüdüsel ve bilinçdışı yaratma istemleri ile resmini oluşturur. Pollock'ın başvurduğu diğer bir besleyici etmen ise Varoluşçu felsefenin ilkeleridir.

“Bu akım, beyaz tuvalin önüne oturup, soyut ya da başka türlü ama yalnız kendi bildiği, kafasında canlandırdığı resmi yapan geleneksel resim imgesini yıkmıştır. Aynı zamanda, yalnızca bitmiş bir ürünü görebilen seyircinin edilgen rolünü de değiştirmiştir. Action painting içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma istemiyle oluşur, resim yapma eylemiyle (action) belirir ve önceden kestirilemeyecek sonuçlara götürür. Resmi yapılan şeyin, biçimin ya da resmin bir anlamı yoktur. Önemli olan seyirciyi yaratıcı eylemin içine katan, sanatçı aracılığıyla da özgürleştirici bir duygu ileten eylemin ya da jestin, davranışın kendisidir. Jackson Pollock (1912-1956) bu akımın tipik bir temsilcisidir. Sehpadan vazgeçer, yere serdiği tuvale her yandan yaklaşarak çalışır, hatta üstünde yürür. Boyaları uzun borulardan akıtarak uyguladığı damlatma tekniği, onun düğüm

²¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s. 173.

düğüm, başı ve sonu olmayan arabesklerinin temelidir; bunlara fırçayla hiçbir şey eklemeyiz. “ Resim yaptığım zaman”, der “ne yaptığının tam bilincinde değilimdir. Ancak bir süre sonra, yeniden kendime geldiğimde ne yapmış olduğumu görürüm. Ama değiştirilmesi gereken bir şey olup olmadığını düşünmem bile, çünkü “resim yapma” kendi yaşamını kendi sürdürür. Ben yalnızca onu yüzeye çıkarmaya uğraşırım.” Çizgi, renk ve biçimlerin belirgin bir devinimi Pollock resminin en önemli özelliği olarak görülmektedir. Sanatçı tuval bezini çerçeveye germek yerine duvara ya da yere tutturarak boyalan üstüne dökmekte, sonra bunları bıçak ya da çubuklarla yaymaktadır. “Aşkın bir ruh haliyle yapılan bu resimler, hem üretilen hem de üretme eyleminin birbiri içinde erimesi, kaynaşmasıyla adeta bir gösteriye dönüşür. Kendini imleyen göstergeler, ilişkisizlik üzerine kurulu ilişkileri bir karmaşa yaratarak eşit bir şekilde dağılır. Parça ve bütünü birbirinden tamamen koştugu bu düzenleme bütün yüzeyi kaplayan eşit ağırlıklı karmaşaya dönüşür. Bu yüzden Pollock'un yapıtlarının ne le başı ne sonu belli olur.”²² Bütünüyle özgür bir eylemi içeren Pollock, resmini tuvalin üstüne boya damlatma olarak uygulanan dripping tekniğine dayandırmaktadır. Bunu da action painting (eylem resmi) olarak adlandırmaktadır. Pollock bu resimlerinde ki amacı “Çocuksu yalınlık ve kendiliğindenliğe duyulan özlem ile katıksız resmin sorunlarına duyulan beyinsel ilgi”²³ olarak görür. “bu resmin içine girdikçe, deneyimizin yalnız bize mahsus, tek bir olay olduğunu hissetmemize rağmen az sonra aslında bir deney paylaşmakta olduğumuzu fark ederiz. Tuvale boyanın sürülüş tarzından resmin nasıl yaratılmış olduğuna dair kesin bilgi ediniriz. Sanatçının resimdeki hareketini takip etlikçe eserde onun var olduğunu da hissederiz. Şunu anlarız ki eser, Pollock'un boyayı tuval üstüne dökerken giriştiği deneyin tam bir tespitidir. Bunu geçici hünerlerin ve sanatta yerleşmiş dilin dışında kalarak yaptığı için deney, başka şekillerin değil tuvalin o andaki boyutları ve o sırada kullanılan boyayla elde edilmiştir. (bu sebeptendir ki Pollock'un her hangi bir eseri çoğaltılamaz\ başka ölçü ve malzemeyle meydana getirilmesi eserden bambaşka bir şey doğurur.). Böylece bu eserin görünür gerçeği, maddi gerçeği ile birleşmiş olur. Pollock'la ilişkisi sadece yaratıldığı zamanın sonucu olan bir eser”²⁴. Pollock'ın resim yapma eylemi mutlaka derin bir birikim ve deneyim

²² Mehmet Ergüven, *Görmece*, Metis Yayınları, İstanbul 1995, s. 229.

²³ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 478.

²⁴ Lowry Bates, *Sanatı Görmek*, (Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1972, s. 228.

süreçlerinden gelmektedir. “Pollock'un ressamlık çizgisinin Jung'cu düşünceden, Meksika ve Kızılderili sanatından, ilkel sanatlara yönelik ilgilerden, Kandinsky, Masson ve özellikle New-York'a yerleşmiş gerçeküstücülerden geçerek oluştuğunu biliyoruz.”²⁵ Tek eylem ressamı Pollock değildir. Mark Tobey de (1890-1976) beyaz ve hareketli çizgisiyle ona benzer biçimde kıvrıntılı renk yolları oluşturur. “Uzak Doğu’dan etkilenecek edindiği üslubuna ‘Beyaz Yazı’ der²⁶ Bradley Tomlin (1899-1953) birbirinden ayrı soyut işaretlerle resim yapar. Sam Francis (doğ: 1932-) akıtılan boyalardan oluşan belirsiz renk lekeleriyle biçimden soyutlanmış bir resim uygular. Bir başka soyutlama da, yöntemden değil de kullanılan malzemenin özelliklerinden kaynaklanan malzeme-soyutlamasıdır. Bundan, Kabartma etkisi sağlamak için mine, akrilik ve fosforlu boyalar, maden tozları, hatta kum bile kullanılır. İkisi de İspanyol olan Antonio Tapiés (doğ: 1925) ve Raffael Canogar (doğ: 1934) bu yeni yöntemle deneyler yapmış çok başarılı sonuçlar elde etmişlerdir. Amerikalıların elinde savaş tutsağı bulunduğu sırada resim yapmaya başlayan eski tıp öğrencisi İtalyan Alberto Burri (doğ: 1915) ise geleneksel resme karşı çıkar, yapıtlarında her türlü malzemeyi, hatta çöpleri, birbirine dikilmiş çuvalları, kömürleşmiş tahta parçalarını, ısıtarak renklendirdiği paslı maden kırıklarını, ufalayıp primüs alevinde yaktığı cam parçalarını kullanır. Bu malzemelerle oluşturduğu çalışmalarında ne derinlik duygusunun, ne de denge ya da açık seçikliğin eksikliği görülür. Bu yöntem Schwitters’in Dada kapsamında yaptığı deneylerde kullandığı yöntemin aynısıdır. Burri de soyut sanatın her türlü malzeme ile yaratılabileceğini kanıtlamak istemektedir. Malzemenin öneminden söz ederken Fransız Dubuffet’ yi de (doğ:1901) anmak gerekir. Onun çalışmaları ne Gerçeküstücülük, ne Dışavurumculuk, ne Dada cılık, ne de Soyutlama sayılır, ama hepsinden de bir parça içerir. Dubuffet Sanki resmi yeniden bulmak ister gibidir, bunun dışında bir şeyi umursamaz. Böylece biçimi olmayan soyutlamalarla alaycı bir anlatım ve olgunlaşmamış çocuksu karalamalar arasında gider gelir.”²⁷

Dada akımının sanatçılara açmış olduğu yeni ufuklar ve özgürleştirilmiş alanlar, ressamalara yeni ve alışılmışın dışında eser yaratma olanakları sağlamıştır. Her yeni sanatsal eylemin, insanın kendisini yeniden keşfetmesine imkan veren devinimleri

²⁵ Kahraman, H. Bülent, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar”, *Resim-Kavramsal Açısından – Gösteri Dergisi*, İstanbul 1991, s. 64.

²⁶ Norbert Lynton, s. 236.

²⁷ *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Cilt: 4, Görsel Yayınları, Ans. Neş, Tic.ve San, A.Ş., s. 711-713.

içinde, “sanat öldü- yaşasın sanat” süreçleriyle yeniden başlangıçların sembolüdür de aynı zamanda Eylem (action painting) resmi.

1.4. DOKU

Doku; bir objenin yüzeyini görme ve dokunma duyularıyla hissedilebilme özelliği olarak tanımlanmaktadır. Doğadaki her nesnenin kendine özgü bir dışsal yapısı bulunmaktadır. Dokular alanların düzenlendikleri veya insan tarafından değiştirildikleri gibi görülen ve hissedilen içyapıyı kaplayan yapılarıdır. Bu dış yapılar bazen çıplak gözle kavranabilir bir durumdayken bazen de gözle ayrıştırılamayacak kadar benzerlik gösteren doku yüzeylerine sahiptirler. Doku; “doğadaki bütün varlıkların dış yüzey görünüşüdür. Objelerin içyapısının dış yapısıdır. Dış yüzeye vuran içyapı bazen aynı olsa bile dışsal sebeplerle daima değişebilir. Bu değişme doğanın etkisinin yanı sıra insanoğlunun istekleri ile de olmuştur.” Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri dokuyu (tekstür) ü oluşturur. Başka bir deyişle, yüzeylerin dokusal değerlerine doku adı verilir.”²⁸ Dokusal yapıyı oluşturan birim biçimlerin geometrik ve sistematik sistem yapıları içinde orantı farklılıkları yüzeyde optik hareketlilik oluştururlar. Bu hareketlilik birimlerin matematiksel bir sistem içinde büyümesi, küçülmesi, merkezde toplanması uzaklaşması gibi değişimlerle özellikler kazanırlar. Buna en güzel örneklerden birisi ayçiçeğinin çekirdek yapılarıdır. Yine doğadaki birçok çiçek yapısında da aynı sistem gözlenebilmektedir. Matematik sistemlerde değişime uğrayan yüzeylerde, göz birimler arasında oluşan farkı bulmak için yüzeyde gezecek, bu da optik hareketliliği oluşturacaktır. Resmin plastik öğeleri içinde önemli bir yere sahip olan doku; gerek tek başına bir anlam içinde, gerekse de yardımcı bir unsur olarak ele alınışı ile sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 20.Yüzyıl sanatında resmin kendine ait bir dilinin olması gerekliliğini sıkça dile getiren ressam ve sanat kuramcıları, resmin betimleyici ve öykücü yönünü resmin önündeki kısıtlayıcı etken olarak görmüşlerdir. Resmin betimlemeden arındırılmış ve salt kendi plastik elemanlarının önem kazanışıyla, doku kavramı da bu öğeler arasında yer alır.

Modern çağın beraberinde getirmiş olduğu bilgi ve teknik buluşların sağlamış olduğu olanaklarla, sanatçının algı ve düşün dünyası zenginleşmiş, sanattaki yeni

²⁸ Faruk Atalayer, *Temel Tasarım Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:5, No:769, Eskişehir 1994, s. 194.

arayışlar büyük bir ivme kazanmıştır. “Teleskop ve mikroskopik fotoğrafın bulunuşu ile çok uzak ve küçük nesnelere yakına getirilmiştir. Çıplak gözle görülemeyecek kadar uzak veya küçük nesnelere gözle görülür hale gelince değişik bir gerçekle karşılaşıldı. İnsan zekâsı, doğadaki doku zenginliğini tanıdı. Dokuyu, uzun süre taklit yoluyla kullanan sanatçı, gerçek bir anlatım aracı kazanmış oldu. İlginçtir ki, gerçek malzeme ile uğraşan mimarlar yerine ilk olarak ressamlar dokuyu keşfetmiş ve kullanmışlardır. Plastik sanatlarda nesnelere yüzeyini kaplayan bu özlü örtünün görünüm ve niteliği “doku” olarak algılanır. Bilinçli olarak dokuyu ilk kullananlar, Braque ile Picasso olmuştur.

“Dokuyu tanımlayacak olursak şöyle diyebiliriz. “Bir düzenin bir araya gelen elemanlarının kendi ilişkilerini yitirip, topyekûn bir etki uyandırmaları durumudur.” Her malzemenin kendi özelliğini gösteren bir dokusu vardır. Her doku, bir parça ve bütün, ilişkisi ortaya koyar. Bu bir yığılma değil bir bütünleşmedir. Bu ilişkiler, bütünleşmenin bağlantıları ile anlam kazanan bir elemanlar bütünüdür. Elemanların, birimlerin, görev ve belirginliğini bu durum bütüne koşullandırır. Bu eylem birimin ve bütünün bir karşılık içermesi demektir. Doku (structure) temel anlamı ile parçaların birliğinden, varlıkların birleşmesinden meydana gelmiş bir bütünlüktür. Bu bütünleşmeler, umulmadık sonuçlara neden olur. Bu olgu Fuller’e göre “Enerjetik” yani insan ve evren ilişkisi anlamına gelir.

Dokunun resim içinde ele alınışında, beraberinde ritim kavramıyla kuvvetli bir ilişki içinde olduğunu görüyoruz. Dokunun her birim elemanı aynı zamanda matematiksel bir ilişki dağılımı da içerir. Bu ilişki ise ritmik bir uyumu ortaya koyar.

“İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi, biçim, ton, renk) üçüncü boyuta (forma) geçerken, bir ara elemanı olarak doku kavramı karşımıza çıkar. Doku, çevremizi zengin bir şekilde saran, tabiat ve insan yapısı bütün yüzey ve formları kuvvetle karakterize eden önemli bir eleman olarak karşımıza çıkar.”²⁹

“Sanat elemanları arasında doku hem görme hem dokunma duyusuna hitap eden bir elemandır. Objenin dış yapısı hakkında olduğu kadar içyapısı hakkında da bilgi verebilir. Dokuları doğal dokular ve yapay (insan eliyle yapılmış) dokular olmak üzere

²⁹ Önder Tüzcet, *Form ve Doku-Tektüre-Formun Doku Üzerine Bir Deneme*, Matbaa Teknisyenleri Koll. Şti., İstanbul 1967, s. 1.

sınıflandırabiliriz. Değişik etkilerde yapraklar, çiçekler, kabuklar, hayvanların derileri, taşlar doğal dokulardır. Bir de insan eliyle yapılan dokular vardır bunlar çimento, resimlerde üst üste sürülmüş kabartma etkisindeki boyalar, geometrik olan ya da olmayan, demir, çelik konstrüksiyonlar insan eliyle yapılmış yapay dokulardır.

Doğada dokusuz yüzey yoktur. Bütün yüzeyler dokunulduğu zaman bizde dokunsal duygular uyandırır. O halde yüzeylerin bir takım dokunsal değerleri vardır. Dokunsal değerler objenin yüzey kalitesini gösterirler. Bu duygularınıza hitap eden dokulara gerçek dokular diyoruz. Parmakla algılanan gerçek dokular, yumuşak, sert, kaba, rahatlık, soğukluk gibi duygular uyandırır. Dokuların renkle de ilişkileri önemli bir yer tutar. Dokunarak algılamanın yanı sıra zihnimize rengin oluşturduğu psikolojik etkiler dokunun algılanmasında ayrıştırıcı bir etkiye sahiptir. Doku etkilerinin şiddetlenmesi ve zayıflamasında rengin etkisi vardır. Sıcak renkler dokuları kuvvetlendirir ve sert doku etkisi yaratırlar. Soğuk renkler ise yumuşak doku etkisi yaratırlar. Dokuların ışıkla yansıtma ve parlaklıkları ile de etkileri farklılaşır. Görsel anlamda karanlık, koyuluk, matlık, sert doku etkileri yaratırlar.

Bir de parmaklarımızla hissettiğimiz halde yalnız gözümüzle görebildiğimiz dokular vardır bunlar renklerle motiflerle, çizgi ve tonlarla teşkil edilmiş iki boyutlu elemanlardır. Gözümüzde doku tesiri uyandırarak farklı duygular verirler. Doku doğayı zenginleştirdiği gibi sanat eserini de zenginleştirir, gerçek ve görsel dokular ayrı ayrı veya birlikte kullanılabilirler. Resim sanatında görsel dokuların yanı sıra, kalın boya parçaları koymak suretiyle dokunmakla hissedebileceğimiz gerçek dokular da yapılmaktadır. Doku bu duygusal özelliğinden dolayı önce sanatçının ilgisini çekti. Bu nedenle sanatta kullanımı da gerçekleşti. Bu gün ise dokunun değişik etkilerinden görsel anlatımı zenginleştirmek için resimde, grafik tasarım da, mimari de yararlanılmaktadır. Doku maddenin iç yapısını dışarı yansıtırken içteki yapısının aynısı olarak kalabildiği gibi, dıştaki kullanımında değişikliğe de uğramaktadır.”³⁰

1.4.1. Doğal (Organik) Doku

Doğada bulunan canlı ya da cansız objeler, çevresel koşullar içinde dış yapılarında bazı değişim ve etkileşim içinde bulunurlar. “Doğrudan doğruya, deri-sinir

³⁰ Aslan Odabaşı, *Grafikte Temel Tasarım*, Cem Ofset A.Ş., s. 69-70.

fizyolojisine etki eden “dokunsal” değerler, yüzeyle kalitesidir. Doğrudan dokunma duyumuza etki eden, insana bağlı olmaksızın kendi iç ve dış yasalarıyla var olan dokulara doğal dokular diyoruz.”³¹

Bir kavak ağacının gövdesi ile kabuğu arasında sürekli bir ilişki söz konusudur, kabuktaki dokunun değişimi gövdenin etkileşimine göre değişebilir. Doğal şartlar bu değişimin biçimsel yapısında önemli bir etkidir. Örneğin sert ve kuru geçen bir mevsim kabuktaki değişimin farklılığına sebep olabilir. Doğal dokular bilinçli bir birim tekrarı özelliği taşımasa da, dokuyu oluşturan birimler arasında ritim bulunmaktadır. Doğal dokuları dokunsal yapısı sistemli bir biçimde aynı birim elemanlarının bir araya gelmesi ile oluşur.

“Doğal dokuların oluşumunda, çok değişik birim biçimler ve birim elemanların yan yana gelişlerinde sınırsız sistemler görmek mümkündür. Doğal dokulardaki zengin oluşumlar tasarımcıya anlatım istekleri doğrultusunda yol gösterici olabilir ve yaratım kolaylıkları sağlayabilir.”³²

Doğal dokular içinde bulunan canlı dokular yaşama, büyüme, beslenme, savunma, solunum v.b bir takım özellikler taşırlar. Dokular doğada bir bütünlük kavramı içinde bulunurlar. Bütün ve doku arasında değişmez bir ilişki söz konusudur. Dokunun karakteristik özellikleri göz önüne alındığında tikelden tümele bir ilişki söz konusudur. Doğada, formlar arasında bir bağlantı bulunmaktadır. “Doğada her şey bir doku meydana getirme eğilimindedir. Tek yoktur, doku vardır. Buğday tarlaları, çimenler, dalgalar, karıncalar, arılar, insan toplulukları hep aynı tür şeylerin bir araya gelmelerine örnektirler. Tek olan şey patolojiktir.... Doğa felsefesi gereği oluşum bir beraberlik içinde gerçekleşir. Bu bir doğa gerçeğidir.”³³

“Doğal Dokularda Ortak Özellikler Aynı türde dokuyu, birbirine benzer ve birbirini tamamlayan birim elemanlar, belli düzenlerle yan yana gelerek oluştururlar.

a. Canlı doğadaki dokusal oluşumları meydana getiren birim elemanların biçimleri ve yan yana geliş düzenleri işlevsellikle ilişkilidir.

b. Doğal dokuların çeşitli ayrıcalıkları(sert-yumuşak, sivri-küt,girintili-çukuntılı,sık-seyrek gibi) dokunma duyusu ile de anlaşılabilir.

³¹ Atalayer, s. 72.

³² Nevide Gökaydın, *Temel Sanat Eğitimi*, M. E. Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 75.

³³ Gökaydın, s. 100.

c. Doğal dokular aktüel değişiklikler de gösterebilirler.(zamana ve doğa koşullarına göre değişim gösteren dokular.)

d. Dış yapı ile içyapı arasında uyumlu bir ilişki vardır.”³⁴

Doğal dokular içinde bulunan ve dinamik bir yapı içinde oluşan, gelip geçici dokularda bulunmaktadır. Çoğunlukla dış etkiler sonucunda oluşup bir süre devam eden ve dinamik gücün etkisi bittiğinde tekrar öz şekline bürünen dokulardır. Örneğin suyun yüzeyi dışsal bir etkenden dolayı dalgalanıp, dinamik yapının bitişi ile kendi durgun şekline dönmektedir. Sabun köpükleri ve gazlı içeceklerin belirli bir süreç içinde oluşup kayboluşlarını da hareketli(dinamik) dokulara örnek gösterebiliriz.

1.4.2. Yapay (İnorganik Doku) Doku

İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği düşünebilme özelliğidir. Varoluşundan bu güne değin yaratıcı üretici ve şekil verici özellikleri ile kendi tarihiyle paralellik içinde sürekli bir gelişim içinde olmuştur. Barınma, beslenme, korunma v.b temel gereksinimlerini giderebilme amacıyla etrafında yer alan doğal çevreye karşı yönlendirme çabası içinde ve onu ihtiyaçları doğrultusunda kullanma amacı taşımıştır. Barındığı mağaradan avlandığı silaha kadar, aracına amaçladığı işlevsellik doğrultusunda biçimlendirme kaygısı taşımıştır. Bu biçimlendirme daha sonraları estetik bir ihtiyaca cevap verebilme amacını da beraberinde getirmiştir. İnsanoğlunun doğada hazır bulduğu ya da, hazır bulunan malzemeye kendi düşünsel istemlerine göre yeniden şekil vermesiyle oluşturduğu dokular yapay dokulardır. Bir başka deyişle, doğal malzemelerin sanatçının bilgi ve birikimleri doğrultusunda şekillendirildiği dokulardır.

Gerek faydacı bir amaç taşıyan (pragmatist), gerekse sanatsal bir amaçla yapılmış olsun, bu doku insan zihninin ve duygularının bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Örnek verecek olursak; tekstil sanayinde ki birçok ürün (kumaş, örgü), inşaat malzemeleri (tuğla, yer karosu, cam, beton, demir v.b) bunlara verilecek örnekler arasındadır. Bu bağlamda dokuların oluşum biçimi ihtiyaçların yönlendirmeleri doğrultusunda oluşturulur. Çoğunlukla birim tekrarları şeklinde yansıyan bu sunuluş, dokuyu doğrudan işlevselliğine göre algılamamıza neden olur. Bir mutfak rendesi üzerindeki dokuyla süzgeç üzerindeki dokular amaca göre çağrışım oluştururlar. Doku her ne kadar gözle

³⁴ Gökaydın, s. 70.

algılanan bir yapı olsa da, temelde dokunsallık duyusunu bünyesinde barındırır. “Doku deri dışında görme ile de algılanır. Gözün dokuya ilişkin duyuları, deri duyumuyla çoğu kez özdeşleşir. Göze seslenen ve algı yolu ile kavranan, sanat malzemesiyle üretilen dokulara görsel ya da yapay dokular denir”.³⁵

1.4.3. Görsel (Optik) Doku

Görsel alanda dokusal etki, bakış açısına, bakış uzaklığına ve algılama koşullarına bağlı olarak, aynı cins şeylerin çok sayıda ve dizgisel özelliklere dayanarak yan yana gelmeleriyle izleyicide bıraktıkları ve görsel yolla algılanan etkidir. Bu etkinin oluşumunda görecelik kavramı vazgeçilmez olgudur. Örneğin, bir sokak, kaplama taşlarının teker teker algılanabileceği bir yakınlıkta gözlemlendiğinde, dokusal etki çok zayıftır; belki de yoktur. Bakış uzaklığı arttıkça taşların tek tek özelliklerini izlemek güçleşmeye ve dokusal etki oluşmaya başlar. Bir noktada dokusal etki yoğunlaşır. Taşların tek olma durumuysa gözden yitirilir. Hiç algılanamayacak denli yitirildikleri bir uzaklık da tek bir alan etkisi yaparlar. Ancak bu kez, teklerin yanı sıra dokusal etkide yitirmeye başlanır. Tek in dokusal olguda tek olarak varlığını sürdürmesi göze çarpması, dokusal bütündeki görevleriyle çelişir, bütünü zedeler. Denebilir ki, tek in tek olarak algılanabilmesi dokusal etkiye görsel açıdan katkısıyla ters orantılıdır. Hiç algılanmaması durumunda da dokusal etkiye katkısı olmayacaktır. Görsel ortamda, doku ögesi genellikle bir yüzey değeri olarak yer alır. Gerçek doku diye adlandırılanlar, dokunarak algılanabilen gerçek yüzey pürütükleridir. Ayrıca görsel yanılsamayla gerçekte pürütükleri olmamasına karşın pürütük etkisi yapanların “optik doku” ya da “görsel” doku diye adlandırılmaları yaygındır.³⁶

Dokunun görsel algılanması ışığın etkisiyle ortaya çıkar. Nesnelere üzerine düşen ışık, çıkıntılara çarpar ve girintilerde gölge oluşturur. Bu da yüzeyin üç boyutlu algılanmasına neden olur. Düz yüzeyler üzerinde görsel bir algı yanılsaması oluşturma düşüncesi sanatsal yaratıların temel fikrini oluşturur. “Dokusal yapıyı oluşturan birim biçimlerin matematik sistemlerle, büyümesi-küçülmesi, giderek değişime uğraması, belli merkezlerde toplanması, dağılması ve giderek döndürülmesi ile yüzeye optik hareket kazandırabilir. Belli sistemlerle yan yana gelerek dokusal yapıyı oluşturan birim

³⁵ Faruk Atalar, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994, s. 194.

³⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2, YEM Yayınevi, s. 467.

biçimlerin benzer veya eş oluşu gözün, yüzey üzerinde belirli yerlerde takılmasını önleyerek gezinmesine neden olmaktadır. Matematik sistemle değişime uğratılan birim biçimlerin oluşturduğu dokusal yapıda göz yan yana gelen birimler arasındaki farkı sezemediğinden farkı buluncaya kadar gezecektir. Doku düzeni içinde yan yana gelen birimler arasında fark yoksa ya da ayırt edilmeyecek kadar az bir fark varsa, göz, mukayese edilebilir değişiklik buluncaya yüzey üzerinde dolaşacaktır. Optik dokuyu oluşturacak birim elemanın çok yalın olması ve gözü üzerinde alıkoyacak başka biçimleri çağrıştırmaması optik hareket sağlanmasında temel prensiptir. Eş iki optik dokunun çeşitli konumlarda birbirinin üzerine bindirilmesi ile her durumda yeni optik etki elde edilebilir.”³⁷

Görsel (optik) yanılsama düşüncesini eserlerinde temel ilke olarak kabul eden ressamlar bu düşünceyi bir sanat akımına dönüştürmüşlerdir. Op Art adıyla bilinen bu akımın temsilcilerinden Vasarely ve Riley ilk başta gösterebileceğimiz ressamlardandır.

1.4.4. Sanatsal Tasarımda Doku

Sanatsal ve güncel yaşamda dokunun sanat eserleri ve tasarımlarda sıkça değişik anlatımlarla uygulandığını görürüz. Doku- uyum(ritim)-yapı ve form ilişkisi çoğu zaman birbirleriyle örtüşüm içindedir.

Düz yüzeyler üzerinde görsel bir algı yanılsaması oluşturma düşüncesi, sanatsal yaratıların temel fikrini oluşturur. Bu bakımdan sanatsal açıdan doku, resim ve türevi dallarda renk ve değer ögesinin yanı sıra Divizyonizm de de görüldüğü gibi zenginleştirici bir başka öge olarak yer alır. Rasmusen (1950)’ye göre, doku tek başına biçimin temel araçlarından biri değil, daha çok diğer araçların bir sonucudur. Doku ögesi bünyesinde çizgi, biçim, tekrar ritim, kontrast gibi diğer öğeleri de barındırır. Sanat ve tasarımda, dokunun farklı biçimlerle ifade edilişi ritim kavramını oluştur. Doku çeşitliliğinden, zıtlık ve uyum gibi özellikleri kullanılarak yüzeyde bu ritmin oluşumunu sağlar. “Temel tasarım elemanlarından olan, doku ve tekrar (repetition) çok yakından ilişkilidir. Bir dokunun yapısını yaratmak için, elemanlar, belli bir düzen içinde tekrarlanır. ‘Görsel doku’ aynı zamanda ‘tekrar’ kuralına hizmet etmektedir.

³⁷ Abdullah Demir, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 576, ss. 72-74.

‘Tekrar’ armoni yaratırken en çok kullanılan ve belki de en eski tasarım yöntemlerindedir. İçgüdüsel olarak, nefes alma ve kalp atışı gibi ritimlerden ortaya çıkar. Birçok medeniyet benzer objelerin uyumu üzerine ürünler yaratmışlardır. İnsan zihni tekrarda güvenlik duygusunu bulur”³⁸.

1.5. LİRİK

İlgili literatür incelemelerinde liriğin çeşitli tanımları yapıldığı görülmektedir. Bu tanımların bazıları aşağıda verilmiştir.

1. Esinle dolu, coşkulu, coşkun.
2. Eski Yunanlılarda lir eşliğinde söylenen (Koşuk)
3. Genellikle kişisel duygulara yaslanan, çok etkileyici, coşkun, akıcı anlatımı olan yazın türü
4. Ozanın kişisel, içten gelen duygularını ya da toplumun ortak duygularını yansıtan, coşkun, akıcı ve ateşli bir anlatımı olan şiir.
5. Kişisel duyguların, iç dünyanın esin yoluyla, coşkulu ve etkili biçimde anlatılması³⁹.

Tarihsel süreç içinde lirik terimi ile ilk kez Eski Yunanlıların telli bir saz ve genellikle dans eşliğindeki şarkıya ayrılan bölümün şiir olarak okunması ile kullanılmıştır. Şarkının tek veya koro sesli olmasına göre monodi liriği veya koro liriği ortaya çıktı: Birincisi, bir tek kimse tarafından ve özellikle Aiolis'te Lesbo (Sappho ve Alkeus) şerefine okunurdu; bir koronun okuduğu ikincisi, Dor' lular tarafından ortaya atıldı. Sözün müzik ve dans unsurlarıyla uyumlu bir şekilde kaynaştığı, dini törenlerden ve halk bayramlarından doğan koro lirizmi, Yunan edebiyatının yarattığı en yüksek ve orijinal türlerden biridir. (Alkman, bykos, Simonides, Pindaros, Bakkhylides v.b.). Daima mitoslara dayanan, ama değişik biçimli ve farklı amaçlı koro liriği (Apollon ilahisi, zafer türküleri, çocuk ilahileri v.b.) şehirlerdeki bütün gösterilerde yer alır. Gerek trajik, gerek komik dramatiğin yapısına temel unsur olarak girerdi.”⁴⁰

³⁸ Dow, A.W, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure, for The Use of Students and The Teachers*, University of California Press Ltd, London 1997.

³⁹ Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, Doğan Kitap, İstanbul 1999, s.1055.

⁴⁰ Arif Müfid Mansel, *Ege ve Yunan Tarihi*, Türk Tarih Kurumu.

Güçlü ve tutkulu sairlerin yarattığı monodi liriği (tek sesle söylenen), insan ruhundaki aşırı Duyguluğun eşsiz anlatımı haline geldi. *Lirik* teriminin anlamı zamanla genişleyerek eleji (sevilen birinin ölümünü anlatan şiir), yergi şiiri ve epigrama (nükteli söz) gibi şiir türlerini kapsadı. Öte yandan temel unsur olan müzik, İskenderiye'de M.Ö. 11. yy. da Ptolemaios'lar devrinde ve Roma'da monodi liriğinden bütünüyle ayrıldı; koro liriğiye Horatius'un *Carmen Saeculare*'sinde ciddi ve tek düzenli, birkaç yüzyıl sonraki Hıristiyan ilahilerinde ise hareketli ve canlıdır. Modern lirik'in menşei, Ortaçağda müzik eşliğinde okunmak üzere yapılan bestelere dayanır: Eski Yunanlılar lirik terimiyle telli bir saz ve genellikle dans eşliğindeki şarkıya ayrılan şiir türünü belirtirlerdi. Şiirin eşliğinde kullanılan çalgı her zaman “lyra” değildir, çalgı şiirin konusuna ve tartısına göre değişir. Lirik şiirin hız kazanmasına bir başka neden de dinsel inançlardaki bunalımdır. Homeros'un bütün tanrıları anthropomorphik idi. Yani insanlarda bulunan tüm kusurlar onlarda da bulunuyordu. Oysa yeni kuşaklar tanrıları bu kusurlardan uzak düşünüyorlar ve şiirlerinde bunu dile getiriyorlardı.

Öte yandan, Yunanistan'da yeni “Polis”ler kurulmakta ve büyük savaşlar yapılmaktadır. Devlet adamları ya da bu savaşlara katılan komutanlar görüş ve duygularını dile getirmek istedikleri zaman lirik şiirden yararlanmaktadırlar; çünkü o zamanlar düz yazı henüz gelişmemişti. Lirik şiir mythos, masal, efsane, öykü gibi konuları ele alır. Bu bakımdan biraz destana benzese de içe dönüktür, kişiseldir. İlk olarak Hesiodos destandaki eski geleneği yıkarak kendinden söz etmiştir. 7. yüzyılda lirik şiir birdenbire insanın kişi olarak ortaya çıkmasını sağlıyor, ozan kendi duygularını dünyaya bildirecek kadar değerli buluyor. Hümanizm yolunda atılan ilk adım budur⁴¹.

Lirik şiir destanlarda da karşımıza çıkar. Eski Ege uygarlıklarından olan İyon'lar buna en önemli örnek oluşturmaktadır.” Destanın gelişme ve yayılma merkezi İyonya'dır. Lirik şiirin yayılma merkezi olarak bir tek yer gösteremiyoruz. Ama ilk atılım *İyonlarla Aiollerden* gelmiştir. Aiolis'te Lesbo şerefine okunduğu bilinir. İyonlar lirik şiire en uzak iki türde şiir yazmışlardır. Elegeia ve İambos. Elegeia, *flavta* eşliğinde söylenen şiirdir, yarı şarkı yarı okumadır. Bir mısra *heksameter*, bir mısra *pentameter* olan sıralardan katışık bir şiir çeşididir. Elegeia ilkin İyonya'da doğmuştur⁴². Lirik şiirin konuları oldukça çeşitlilik gösterir. Savaş, yas, insan ve hayat üzerinde düşünceler, bu

⁴¹ Erhat Azra, Önsay A, Calp H, Dinçer N, Ersan T, “Elegeia-İambos”, *Tercüme Dergisi*, Sayı: 29-30

⁴² Arif Müfid Mansel, *Ege ve Yunan Tarihi*, Türk Tarih Kurumu.

konuların belli başlı olanlardır. Genellikle duygunun ön planda olduğu anlatımlar liriğin dili içinde yer almaktadır. Bu bağlamda gerek Avrupalı gerekse Amerikalı ressam ve şairler, çağdaş bir yorumla ele almış oldukları eserlerinde liriğin klasik dilini kullanmasalar da, bireysel dili yaşadıkları süreçlere göre uyarlamada oldukça başarılı olmuşlardır. Lirik dil sanatçının içsel anlatım Özgürlüğününse adeta sığınma yurdu olmuştur. Bu sığınmada bazen toplumsal yapıya tepki ,bazen de örtüşük bir didaktik (öğretici) yapı söz konusudur. Bu anlatım yapıları içinde hangi türü kullanmış olursa olsun sanatçının hümanist mesajları temel amaç olmuştur.

1.6. RESİMDE LİRİK SOYUTLAMA

Resimsel lirizm, çağımız sanatçısının iç dünyasında yaşamış olduğu öfke, coşku ve heyecan vb.gibi duyguları plastik bir dille dışa vurması şeklinde yansır. Bu yansıma İformel bir yapıyla ortaya konulmasının yanı sıra, geometrik kurguya dayanan soyut anlatımdan farklı bir dile sahiptir. 1. ve 2. Dünya Savaşlarının art arda yaşattığı toplumsal yıkımlar, giderek topluma ve alışılmış estetik kurallarına karşı tepkisel bir sanatsal yaratım sürecini de beraberinde getirmiştir. Sanatçılar bu tepkisel tutumlarını, bazen öfkeli ve dışavurumcu bir tavırla, bazen de kendi öznelliklerine sığındıkları bir Lirizme ifade yoluna gitmişlerdir. İki tutumun özünde de olumsuz ve beklenmediğe olan tepkisellik yatmaktadır. Sanatçı artık tuvali ile bir savaşım içindedir. Ressamlar özellikle 20.yüzyılın ilk çeyreğinde giderek toplumsal bir başkaldırıya dönüşen tepkilerini içsel bir anlatım diline dönüştürmüşlerdi. Coşku, heyecan, mutluluk vb. gibi duygular ressamın dünyasında ki özü oluşturmaktaydı. Yaratma edimi Akıl ve bilgi süzgeçlerinden geçirilip kurgulanan Geometrik Soyut'un, giderek insanın içsellğine sırtını dönen tavrına karşı oluşmuş bir süreçtir Lirik Soyutlama süreci. "Terim genellikle farklı uzmanlar tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, Bernand Dorival Les Peintres du XXe siecle (1957; 20. Yüzyıl Ressamları) adlı kitabında terimi, Robert Lapoujade (d. 1921) ve Bernard Dufour' un (d. 1922) Anlatımcı- Soyutlama doğrultusunda yaptıkları doğal nesnelere çağrıştıran resimleri ile Paul Kallos (d. 1928) ve Rezvani' nin biçimci kurguyu ön planda tuttıkları yapıtları için kullanılmıştır. Pierre Cabanne ile Pierre Restany ise L' Avant-garde au XXe siecle (1969; 20. Yüzyılda Avant-Garde) adlı kitapta terimi bütünüyle Wols, Mathieu, Hartung, Fautrier ve Jean-Michel Atlan' ın (1913-60) öncülüğünü yaptığını Anlatımcı- Soyutlama ile eş anlamlı

kullanmışlardır. Her iki yazarda daha sonra, 1950' lerin ortasında ABD' de Tal Coat'ın benimsediği anlatımı, Lirik-Soyutlama olarak kabul etmişlerdir. Kimi uzmanlara göre Lirik- Soyutlama renge verdiği önemle belirginlik kazanır.⁴³ Lirik Soyutlamada amaç; giderek kaybolmakta olan insan sıcaklığının yeniden resme katılması ve resmin yeniden şiirsel bir dil anlatımına kavuşması isteğiydi. Şiirsel anlatım daha önceleri Romantizmde de karşımıza çıkmıştı, fakat bu yeni anlatım sanatçının bireyselliğini kendine merkez almış olmasıydı. Toplum ve sanatçı ilişkisi doğrudan ya da dolaylı güdülenmelerden arınmış, etki ve tepkisellik şahsılık kazanmıştır. Sanatçı içinde bulunduğu toplumsal yapıda kabullenen, güdülenen konumdan, anarşist duruşlu, etkin ve önder bir kimliğe kavuşur. “Lirizm çağımız sanatçısının iç dünyasındaki fırtınaların, bir çeşit yazısal boya tuşlarıyla ifadesidir. Bu anlayışta sanatçı çevresinin görüntüleri değil, onun iç dünyasındaki bilinçaltı evreninin orkestral çok renkliliği, ürpertileri, pervasızlığı, munisliği, kısacası onun iç savaşı dile gelmektedir. Bu savaşın nerede bittiği, nasıl oluştuğu, nasıl yer, yer fiyasko ile sonuçlandığı nasıl birdenbire mutlu, görülmemiş, yepyeni, egemen bir renk ve yazısal bir motif ilke sonuçlandığı, bizzat savaşı yürüten durumundaki sanatçı tarafından bile bilinmiyor. Ama mutlu bir sonuçla çalışma bırakıldığında, bizzat yaratıcısının bile şaşırıldığı, daha önce aklına bile gelmeyen bir motif ortaya çıkmaktadır. İşte bu duyguların yürüttüğü Lirik çalışma, yer yer doğasal bir biçimi de anımsatabilmektedir. Hatta kimi zaman son motifsel biçime işin sonuna doğru sanatçı tarafından götürülebilmektedir. Ancak genellikle lirik soyutlamada doğasal bir motiften hareket edildiği görülmektedir. Bir manzara, bir çiçek bir kadın ve bir elbisenin renkliliği, ya da hareketli bir figür biçiminin etkisi, sanatçı için bir çıkış noktası olabilmektedir. Çağımız resminde gözlemlenen Lirik Soyutlama anlayışı, heyecanlı, coşkulu sanatçının, serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı (spatula) ile yarattığı boyasal doku şiiriyetinde biçimlenmektedir. Bu, bir çeşit el yazısı notlarına dayanan serbest boyasal anlatımın şiirsel güzelliği içinde, nesne, figür ve doğa görüntüleri, neredeyse tanınmaz, soyut biçimlere dönüştüğünden, optik görüntülerde görülen biçim ve düzen kaybolmaktadır. Bu lekese ve çizgisel doku yüzünden, nesne, figür ve doğa görüntüleri, asli biçimlerini büyük oranda gösteremediklerinden, bir biçim soyutlaması ister istemez ortaya çıkmaktadır. Hatta doğa karşısında yapılan kimi resimlerde bile, nesne figür biçimleri,

⁴³ Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi*, Tıglat Yayınları, Cilt: 2, İstanbul 1981, s. 179.

sanatçının tuşsal kompozisyonu içinde tanınmaz bir biçime girmektedir. Bu nedenledir ki. Lirik Soyutlama sonucu, çoğu zaman nesne ve figürlerin optik görüntüleri, tümüyle ortadan kalkmaktadır. Böylece. Lirik Soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler, çoğu kez non-figüratif, yani figürsüz resim görüntüsüne ulaşmakta ve Lirik-Soyut ile non-figüratif resimler birbirine karıştırılmaktadır. Zaman zaman da Lirik Soyutlamaya ilişkin resimlerde, nesne, figür ya da manzara öğelerinden kimi kalıntılar, kimi anımsamalara olanak bırakabilmektedir. Lirik Soyutlamanın doğa biçimlerine bir dereceye kadar bağımlılığı nedeniyle, yani soyutlama olması nedeniyle, resimlerin adları da doğa ile ilgili olabilmektedir.”⁴⁴ Lirik Soyut anlayışı ile yapılan resimlerin diğer önemli bir yönü; imgelemlerimizde birçok çağrışıma olanak tanıyan zengin bir yapıya sahip olmalarıydı. İzleyici bu resimlerde kendi ruhsal dünyasıyla ilgili çağrışımlar bulup ve bu çağrışımlarla özdeşleşebilen paylaşımlara rahatlıkla girebiliyordu. Sanatçı bu resimleri özgür bir sağaltımın ruh haliyle yaptığı için, geçmişin alışlagelmiş zorlayıcı kriterlerinden de bağımsız durumdaydı. Bu özgürleşme doğaldır ki rastlantısal olana da imkan tanıyordu. Lirik Soyutlamacı ressam öfkeliydi çünkü savaşın yıkımlarını en derinden hissetmiştir. Bu öfke resmin plastik elemanlarının psikopatolojik dışavurumlar halinde yansımasıdır. Resimlerde İzleyiciyi irkilten kaba bir dışavurumcu dil resmin egemen tavrıdır. Sanatçı çoğu zaman resimlerinde henüz sözün başındaymış gibi, tamamlanmamış eser izlenimi bırakır. Lirik soyut eser üreten ressam, eserlerine klasik resim kurallarını sokmaz, onun tavrı ilkelliğe varan yalın bir dilledir. “İşe yalnız başlar; hiçbir deneyim devralmaz, gramer dışıdır, toplumsal uzlaşımlarla evrimleşmiş teknik hünerleri kullanmaz. Bu nedenle kaba sabadır ama bu kaba sabalığı anlatım gücünün önkoşuludur.”⁴⁵ Sanat akımları kronolojik bağlamda sıralandırıldığında, birçok yazar ve eleştirmen Lirik Soyutlamayı çoğunlukla Soyut Ekspresyonizm’in içinde ele almaktadır. Bir yazara göre Lirik Soyutlama sanatçısı olarak gösterilen ressam, diğer bir yazar ve eleştirmene göre Soyut Ekspresyonist olarak ele tanımlanmaktadır. 1940 sonrası sanat hareketlerinde Amerikalı ressam ve sanat eleştirmenlerinin çoğunlukla Paris ve Avrupa referanssız özgün bir Amerikan (New-York) sanatı hesaplaşmasına da girdiği görülmektedir. Burada özellikle

⁴⁴ Turani Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.

⁴⁵ John Berger, *O Ana Adanmış*, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy), Metis Yayınları, İstanbul 1986, s. 20.

Avrupa da temelleri atılmış olan Varoluşçuluk felsefesinin sanatçı ve aydınlar üzerindeki etkisini belirtmek gerekmektedir. Amerikan Soyut Ekspresyonistlerinin biyografileri incelendiğinde de çoğunun erişkin yaşlarda Amerika ya göç ettiklerini görüyoruz. Lirik Soyutlamacı ressamı etkileyen en önemli felsefe akımlarından biri Varoluşçuluk olmuştur. Varoluşçuluk fikirlerinin önem kazandığı 1940 sonrası Avrupa’ında yaşanan ikinci dünya savaşı beraberinde yıkımları da getirmiştir. Bu yıkımlar içinde birbirine yabancılaşan insan kendi varlığını yeniden sorgular hale gelmiştir. Bu sorgulamalar da giderek yalnızlaşan insanın kendini yeniden gerçekleştirme düşüncesi yatmaktadır. Bu amaçlarla özdeşleşen fikirler Varoluşçuluk felsefesinde hayatiyet buluyordu. Varoluşçu düşüncede; insan varoluşunun anlamı söz konusudur, insanın kendi kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur. Güçsüzlüğü ve hiçliği içinde, zaman ve tarihselliği içinde varoluşu söz konusudur. Ölüme mahkûm bir varlık olan insanın hiçlik karşısındaki varoluşu, özgürlüğü içindeki varoluşu, topluluk içinde kayboluşunun varoluşları söz konusudur. Tek insanın kendini bulması, doğruluk ve ahlak karşısındaki sahici davranışları, tutumu, bütün bu sorunlar söz konusudur Varoluşçu felsefede. Bu felsefenin kurucusu olan J.Paul Sartre, Lirik Soyutlama sanatçısının portresini şu sözlerle adeta resmeder. “lirik ressam iyice ölçüp biçmeden, o an içinden geldiği gibi girer, değim yerindeyse saldırır tuvale. Sonra da, bu kez tuvalin bizi çarpması için çekilir aradan. Tuvalle mücadele etmesi, resim yapması demektir. En sonunda, varoluş, sanatçının bizzat kendisi olarak görünür tuvalde, sanatçı eserine saldırgan bir eylem bütünlüğü sokmuştur.⁴⁶ Varoluşçu Felsefe, dünyada tek başına kalan insanın yalnızlığını ve bu yalnızlıklar içinde kendini gerçekleştirme arzusunu da imler. Kendini gerçekleştirme edimi ise saf bir özgünlüğü zorunlu hale getirir. Sanatçının saf kendisi olabilmesi ise Sartre de kalabalıkların içinden kendini bulup çıkarması ile mümkün olacaktır. Bu özgünlüğe J.Paul Sartre şu sözlerle açıklık getirir. “lirik ressamın sakinliklerinden, enerji çıkışlarından ya da heyecanlarından oluşmuş bir birliği tuvaline sokmak için çaba harcarlar. Kısaca seçtikleri şey, kendi bireysel maceralarını başkalarının gözlerinde yaşatmaktır. Daha önceden ortaklaşa verilmiş bir karar olmadan böyle bir şeye olanak var mıdır? Sanırız hayır. Çünkü biriciklik ya da bireysellik sadece ve sadece genel olandan bir ayrılma, bir farklılaşma ile ortaya konabilir. Ressamlar

⁴⁶ J.Paul Sartre, *Estetik Üzerine Denemeler*, (Çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınları, Ankara 1997, s. 100.

sadece kendilerini resmetmiş olsalardı, her biri sadece kendi yaşadığı dönemde hapsolüp, kendilerinden sonraya kalamazlardı. Sanat kapalı ve anlaşılmaz bir şey olsa bile kendi bütünlüğünü korumalıdır. Ama aynı zaman da lirik resim, çokluğa olmazsa olmaz denebilecek bir mühür ilave etme eylemidir. Ve bu eylem her zaman yenilenmek zorundadır.”⁴⁷ Sartre bir yönüyle de sanatçının içinde yaşamış olduğu bunalımlı etkileşim sürecinin sancılı doğumuna dikkat çeker burada. Çağına duyarlı olmak beraberinde de acılı ve dramatik bir mirası yüklenmektir de aynı zamanda. Kendini tanıma kendi benine bakma Lirik Soyut anlayışıyla eser yaratan sanatçının olmazsa olmazıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa toplumu üzerinde yaratmış olduğu yıkıcı etkilerin, sanatçıları derinden yaralaması kaçınılmazdı. Bu dönem güçlü bir hümanizmin de ortaya çıkışına neden olmuştur. Savaş boyunca kendi “ben”inden uzaklaşan insanın, insani değerlerini yeniden bulma dönemidir de aynı zamanda. Lirik Soyutlama anlayışı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir grup sanatçının, toplumda yaşanan sancılı sürecin yarattığı yıkımların, bireysel ve toplumsal bellek belgeleri idi. Bunlar arasında Roger Bissiere, Alfred Otto Wolfgang Schulze Wols, Alfred Manessier, Jean Fautrier, Pierre Soulages, Alberto Bun-i, Georges Mathieu, Hans Hartung, Serge Poliakoff, Henri Michaux, De Silva. Nicolas de Stael, Antoni Tapies v.b. gibi ressamlar bulunmaktaydı. Bu ressamların bazıları Avrupa'da kalmış, bazıları da Amerika ya göç etmişleridi. Amerikan çağdaş resmine en önemli ivme ve yenilikleri getiren sanatçıların da, İkinci Dünya Savaşı sonrası bu ülkeye yerleşen ressamlardır. Avrupalı ve Amerikalı birçok sanat eleştirmeni ve yazarının, çağdaş Amerikan resmi üzerine yaptığı tartışmaların bu göçlerin esas alındığı bir merkezde sorgulandığını görmekteyiz. “Esasen Amerikan resminin ne olup ne olmadığı gibi bir soru bizi direk olarak Amerikan kimliğinin sorgulanmasına götürür doğrudan. Amerikalılar aslında Kızılderililer, zenciler ve birkaç milyon sarı ırklı insan dışında Avrupalı göçmenlerdir. İlk başta Amerikan resmi Avrupa sanatının sürdürücülüğünü yapmıştır diyebiliriz. Bu açıdan bakarsak Amerikan resmi Avrupa resminin bir kolu mudur?, yoksa Avrupa resmine tepki olarak yeni bir sanat mı yaratılmıştır?, böyle bir şey varsa Paris'teki sanat daha mı önemlidir? New York gerçekten bir sanat merkezi midir? Gibi sorulara maruz kalabiliriz. Bir saptama yapmak zorunluluğu doğuyorsa eğer, New York, bir sanatçı mahallesidir diyebiliriz. Nitekim bu konuda Amerikalı ve Avrupalı eleştirmenler arasında da çok sert polemikler söz

⁴⁷ Sartre, s. 61.

konusudur.”⁴⁸ Fakat önemli bir gerçek vardır ki ;Avrupa dan göç eden sanatçılar kendi ulusal kimliklerini ön plana çıkarmak yerine, sanatsal kimlikleriyle eser üretmişlerdir. Bu benimseyip özümseme Uzakdoğu sanatları içinde aynı tutumu içerir. Bir çok Lirik Soyutlamacının Doğu felsefelerine olan meraklı ve araştırmacı tutumları, bu yönelimlerin temelinde, ulusçu bir mantıktan öte, insani öğelere işaret etme amacı gözlemlenmektedir. Amerika özellikle ikinci Dünya Savaşı sonrası gelişen sosyo ekonomik yapısıyla içinde yaşayan bireylerine özgüven veren güçlü bir yapıya kavuştu. Dünyanın birçok ülkesinden gelen sanatçılar bu ülkenin totaliter yapıya imkan tanımayan özgür yapısı içinde bireysel ifade olanakları buldular. Sanatçı bayrak kanununa muhalefet (Casper Johns) edebilecek cesaretli girişimlerde bile bulunabiliyordu artık.

“Amerika 1940-1970 yılları arasında sanatsal etkinliklerde ön plana çıktı. Bu ülke, diğer konularda da ön planda olduğundan şaşırtıcı bir durum değildi bu. Dünyanın birçok başka bölgesi bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'nın etkisi altında kaldı. Bu etki hamburger ve blucin'den, iş ve siyasal nüfus alanlarına kadar hemen her yerde kendini açıkça hissettirmekteydi. Avrupa, bu gibi etkinliklere özellikle açık olan bir yerdi. İkinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın dünya liderliğini sona erdirmişti. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki öncülüğüne de son verdi.”⁴⁹ Amerikalı sanatçıların Avrupa sanatıyla olan yakınlığı Avrupa'ya göçten önceye dayanmaktadır. Birçok Amerikalı sanatçı Avrupaya eğitime gitmişlerdi. “Avrupa'dan göçün az öncesinde, Amerikalı sanatçıların da tıpkı Osmanlı sanatçıları gibi Avrupa'ya gönderilerek 'pentür' sanatını araştırmaya teşvik edildiklerini gözlemliyoruz. Hatta Amerikalı sanatçılar ve Osmanlı sanatçıları, Leon Gerome, Boulanger gibi sanatçıların atölyelerinde birlikte çalışmışlardır. Tıpkı Osmanlı sanatçıları gibi Amerikalılarda Dışavurumcülüğü benimsemiş, ülkeye geri dönüşte bu anlayışta bir sergi açmışlardı. Şaşılacak olan şey, modernizm in ve avant-garde'in çok hızlı bir tempoyla Amerika'ya yerleşmesi ve bu ülkenin sınırsız gelişme potansiyelidir. Öyle ki 1929'da kurulan New York Modern Sanatlar Müzesi (MOMA), bu kurumun yöneticisi Alfred Barr'ın çıkardığı kitaplar, sergiler ve sergilerle ilgili yayınlar modern sanatın resmi tarihini oluşturmuştu bile. "Modern sanat, Avrupa'nın pek çok ülkesinde gördüğü ilgiyi yitirirken, hatta

⁴⁸ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınları, İstanbul 1987, s. 30.

⁴⁹ Norbert Lynton, s. 230.

yasaklanırken, New York'taki müzenin topladığı resimler, modern başyapıtların sürekli olarak sergilenmesini sağladı. Bunun yanı sıra, ödenekli ve özel galerilerdeki gelişmeler, 1930'larda Avrupalıların Amerika'ya akını, New York'un zamanla sanatın merkezi olarak Paris'in yerini almasına yol açtı.⁵⁰ Lirik Soyutlama mantığıyla yapılan resimlerin aslında V.Kandinsky tarafından daha önceden yapıldığına tanık olmaktayız. Özellikle müziğin temel aldığı bu resimlerinde Kandinsky, coşkunu bir lirizmi yansıtır.

Lirik Soyut anlayışı ile resim yapan sanatçılar arasında Uzakdoğu mistisizmine yoğun bir ilgi duyduklarını da görmekteyiz. Mark Tobey Çin'e ve Japonya'ya yolculuklar yapmış, burada Zen manastırlarında bir ay kalmıştır. Yine Mark Rotkko ve Ad Reinhardt da Uzakdoğu felsefelerinden yola çıkarak eserler üretmişlerdir

⁵⁰ Lynton, s. 31.

İKİNCİ BÖLÜM

BATI RESMİNDE LİRİK SOYUT ANLAYIŞIYLA ÇALIŞAN RESSAMLAR

2.1. JEAN MICHEL ATLAN

Resmini yaparken kullandığı farklı boya ve malzemeler ile çoğu kez eleştirilerle karşılaşmış olsa da, Atlan'ın resimleri özgür yaratının temsilcisi olmuştur. Yaşamının farklı dönemlerindeki dramatik değişimler, resimlerinin gelişim ve değişim süreçlerinde de aynı güçlü ayrışimlarla gözlemlenir. 1913 yılında Cezayir de doğan sanatçı eğitim için Paris'e gider. Paris'te Sorbon'da felsefe okumak için eğitimine başlar. Direnişlere katıldığı için tutuklanır, deli rol ü yaparak hapisten kurtulur. Batı Felsefesi'ne karşı yoğun ilgiler içinde başlayan eğitim süreci, hayal kırıklığıyla sonlanır. O dönemi şu sözlerle ifade eder. "Aşırı umuttan felsefeyle ilgilenmeye başlamıştım. On dört yaşında, Batı felsefesinin büyüye yakın, gizemli bir anahtar olduğuna, çağdaş ve Avrupalı görünümü altında evrenin ve güçlerin anahtarı olduğuna inanıyordum. Ama felsefe okurken büyük düş kırıklığına uğradım. Kant ve diğerleri pek az ilgimi çekti. Kabala ya da Zen okumam gerekirken, felsefe okuyordum. Bu hataydı."⁵¹ Cobra grubu ile örtüşen düşünceleri sonucu bu grubun üyeleri ile yakınlıklar kurdu. Savaş sonrası koşulları içeren bir anlatım geliştirdi. Bu anlatım daha çok mitsel bir primitivizm içermekteydi. Fiziksel hareketi resimsel ifadenin merkezinde gören sanatçı, dansı resminin çıkış kaynağı olarak görür. "Dansa tutkun Atlan (son çözümde dansı felsefeden önemli buluyordu), kendi resminden söz ederken, sık sık bu hareket sanatını anardı. " Bir kör, sanırım resim yapmayı sürdürebilir, ama kötürüm asla. Ben özellikle kollarımla resim yaparım. Dansçının izlediği içgüdüyü izlerim ben de. Ve tıpkı bir dansçı gibi (özet olarak), yüzeyimi özgürce korumalıyım. Çarpışmalıyım; ne çok kolay, ne çok rahatsız edici olan bir maddeyle. Ne çok kaygan, ne çok sert, ne çok kuru ve zayıf, ne de çok yavaş kuruyan bir yüzeyle. İşte bundan ötürü, tuvalimi hazırlarken, tüpten çıkan kalın bir boya sızıntısını, kömür kalemle beklenmedik bir eğriyi, pastel kalemlerle ya da tebeşirle yapılmış renk lekelerini aynı anada kullanma ihtiyacını duyarım".⁵² J.M.Atlan'ın resimleri birçok akımın sentezinden oluşur. Gerçeküstücüler,

⁵¹ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 72.

⁵² Ragon, s. 74-75.

Ekspresyonistler ve Soyut Sanat bu resimlerde ortak bir dile dönüşmüştür. Galeri ve salonlarda resimlerini sergilemeyi reddeden sanatçı bu tavrıyla da kendinden sonra gelecek olan ‘Kavramsal Sanat’ (Concept Art) ın fikirlerinin ilk ışıklarını yansıtır. Yaşamının çoğu dönemlerini bohem bir tarzla sürdürür. “Koleksiyonlar ve galeriler dünyasından uzak kalan, salonlarda sergi açmayı reddeden, güneşte bir yer fethetme bahsini kazanmak için yalnızca özgürlüğüne güvenen Atlan, resim yapmayı hırsla sürdürüyordu. Çoğu zaman, tuval ve boya almaya gücü yetmediğinde, çaresiz, ikinci uğraşlar edinmek zorunda kaldı: banliyö pazarlarında tuhafiyecilik yaptı, meyhanelerde kendini Çingene diye yutturup fal baktı. 1946’da, biçimlerini cansızlaştıran bir soyutlama eğilimi oldu, 1947-1948’de bu zaafını şiddetle yendi. O dönem Atlan’ın biçimleri, yılan, ejderha, gece-kuşu, yırtıcı kuş, öfkeli timsah yarı-figürleşmesine varacak kadar hayvanlaşırlar. Atlan’ın bütün resimleri hayvan dişleriyle, tırnaklarıyla doludur.”⁵³ Resimlerindeki yoğun gerilimli imgeler, adeta Atlan’ın kendi içsel hesaplaşmalarına işaretlemeler gibidir. Ressamın kendi dil sembolleri haline gelen bu gizemli biçimler, bize anlamlarını çözemediğimiz eski uygarlıkların mitsel sembollerini hatırlatır. Gerilim ve tepkisellik; Atlan’ın resimlerinde, mitolojik bir destanın mısralarındaki kahraman-düşman hesaplaşması şeklinde sunulmuştur adeta. Bu resimlerdeki birbirine sarmallarla bağlanan kalın ve koyu konturlu biçimler, bu gerilimli sığıraşların esasını oluşturur. Atlan’ın resimlerinde gerek yoğun renk kontrastlıkları, gerekse birbirinden kalın konturlarla ayrıştırılmış bloklar, resme plastik gerilimi katan unsurlardır. Atlan resimlerindeki fonlarda kullanmış olduğu açık ve pastel tonlar ile resmin lirik yapısını oluşturmuştur. Resmin zemininde oluşturulan lirizm ile soyut biçimler arasındaki gerilim, eserlerdeki duygusal yoğunluğun temelini oluşturur. Resme bir solukta okunması gerekiyormuşçasına yüklenen mesaj, resmin dünyasına giren izleyiciyi gerilimden kurtulma ve merak ikilemiyle baş başa bırakır. Bu resimlerde izleyicinin gözü standardize olmaktan kurtarılmış, merak-arama-çözme düşünceleri en üst düzeyde sağlanmıştı.

2.2. WOLS

Wols’un gerçek adı Otto Alfred Wolfgang Schulze’tur. Müzik, etnoloji ve zooloji dallarında bilgi ve beceri sahibi, geniş kültürlü bir Alman olan Volfgan Schultze

⁵³ Ragon, s. 73.

1937 yılında Wols adını almıştır. Yüksek devlet memurları yetiştirme geleneğine sahip Saksonyalı bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Babası 1929 yılına kadar Saksonya'nın şansölyelik başkanıydı. Wols neredeyse küçük bir prens gibi yetiştirildi. Küçük yaşlarda müzik eğitime başlayan Wols'ın, on yedisine vardığında yeteneklerinden ötürü müzik şefi olacağı sanılıyordu. Fotoğrafçılık ve mekanik dallarıyla da ilgilenen Wols, bu alanlarda da olağanüstü yetenekler gösterdi. Nasyonal-Sosyalist rejimin baskıları nedeniyle 1932 yılında Paris'e gelmiştir. On dokuz yaşında ilk suluboya resimlerini yaptığında, Paul Klee'nin etkisi altında olduğu görülür. Paris'te birçok sanatçı ve yazarlarla tanışma fırsatı bulur. Bunlar arasında Miro, Ernst, Tzara, Leger, Arp, Giacometti ve daha sonra Almanca öğrettiği Calder bulunmaktadır. Nazizm'in baskılarından çoğu kez acı çeken ressam Fransa dan önce İspanya ya sığınır. Barselona ve İbiza da lüks köpeklerin ve bebeklerin fotoğraflarını çekerek yaşamını kazanan Wols'ı Almanya başkonsolosluğu asker kaçağı olarak tutuklattırır. Üç ay İspanya da hapis yatan sanatçı buradan kovulur. "Savaş yıllarında çok sıkıntılı ve mahrumiyet dolu günler geçiren sanatçının ruhsal depresyonları resimlerinde yankılar bulmuştur. Wols jestlerle değerlendirilen kalın boyalı, bazen de grafik özellikler gösteren bir lirik abstraksiyon, taşizm uygulamıştır. Sanatçı, Fransa'da enformel resmin temsilcisi olmuştur.⁵⁴ Wols on dokuz yaşında Berlin'deki Bauhaus'a girdi. Moholy- Nagly ona Paris'e taşınmasını önerdi. 1933 yılında Paris'e giden Wols burada Gerçeküstücülerle tanıştı. Gerçeküstücü etkilerin ağır bastığı fotoğrafları çeşitli moda dergilerinde yer aldı. 1937 yılında uluslararası Sergi'deki moda pavyonunun fotoğraflarını çekmek üzere anlaşma yaptı. Fakat 1939 yılında savaşın başlaması ile birlikte kısa bir süre için gözaltına alındı. Daha sonra mürekkeple yaptığı çizimler ve şiirler yazmaya başladı. Mürekkeple yapmış olduğu bu çizimler Sartre'in çevresindeki Varoluşçu ortamda etkili oldu. "Wols'un ilk sergisi Aralık 1945' te Galerie Rene Drouin'de gerçekleşti. Bu sırada Sol Kıyı'daki ucuz otellerde aşırı yoksulluk içinde yaşıyor, Sartre ve başkalarının para desteğini alıyordu. Drouin ona resim malzemesi verdi ve bunun sonucunda ortaya çıkan resimler yine Drouin'in galerisinde, 1947 de sergilendi. 1949 yılında yine orada Huit Oeuvres Nouvelles sergisinde Dubuffet, Fautrier, Mathieu ve Michaux'yla birlikte yer aldı. Michel Tapie onun eserini, "un art autre" adını verdiği yeni bir estetiğin örneği olarak kabul etti ve 1952 yılında aynı başlığı taşıyan bir kitap yayınladı. Son yıllarda

⁵⁴ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 316.

Wols savaş sırasında yakalandığı alkolizm ve hastalıktan dolayı acı çekiyordu otuz sekiz yaşında besin zehirlenmesinden öldü. Wols'un kendi dünya görüşünü sergilediği aforizmalar 1940'larda hazırlamıştı ve numaralanmış, bir tanesi dışında, tarihlenmemişti.”⁵⁵

1939 yılında tutuklanıp toplama kamplarına götürülen Wols bir yıl sonra serbest bırakılır. Buralarda gördüğü baskılar ve acılar sonucu daha sonra belleğinden nefret etmeği bile arzu eder. Henüz otuz yaşında olmamasına rağmen, felaket ve serüvenlerle geçen yaşamı sanatçıyı erken yaşlarda olgunlaştırmıştır. Wols geçmişiyle hesaplaşmasını şu sözlerle ifade eder ‘Yaşamımdan ilk kovduğum şey bellektir’. Bu sözle sanatçının asıl kurtulmak istediği şey geçmişinde görmüş olduğu baskı ve işkencelerle dolu belleğidir. Wols Resimleriyle olduğu kadar yazmış olduğu şiirleriyle de önemli bir yere sahiptir. “Guvaşları ve suluboya resimleri yazdığı şiirlere paralel tuttuğu bir günlüktür. ‘ufak kağıt parçalarının aracılığıyla, ufak tefek dünyasal masallarımızı anlatıyoruz’ der, acı bir alaycılıkla. Gerçekten Wols, her şeyden önce Rimbaud, Novalis, Artaud, Kafka, Poe, Baudelaire, Lautremont, Faulkner ve Morgenstern’le beslenmiş bir şairdir. Düş- gemileri diye adlandırdığı şeylerle(bir sandal yapıp içinde yaşamayı düşünüyordu), dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkmış bir şair. Suluboya gemileri tabi, tabii, Rimbaud’un Sarhoş Gemisi’nin ve Dante’nin Sandal’ının imgelerini ortaya çıkarıverir. Bu gemiler bazen kentlere yanaşırlar, Wols’un bir minyatür ressamı titizliğiyle ve perspektifleriyle çizip canavarların önüne attığı kentler. Düşsel bitkiler, tuhaf şahıslar, fallizm (erkeklik organına tapınım). Guvaşlarının dünyası, Gerçeküstücülükle dışavurum (ekspresyonizm) arasında yer alır. 1932-1933 yıllarında yaptığı ilk suluboya resimlerinde açık hava sahneleri, düşünmüş kentler, seraplar, uçuşan periler görürüz.”⁵⁶

Wols’ın asıl önem kazanan yapıtları 1946 yılında başladığı yağlıboya yapıtlarıdır. Bu yapıtlarda öykücü imgeyi terk eder. Kaosu seçen sanatçı sıra dışı anlatımlara sahip olan bu eserler birer patlamalar gibidir. Sanatçının kendine özgü anlatımları daha önceki ressamların eserlerinden çağrışımları barındırmaz. Aynı dönemde akıtma yöntemi (dripping) ni kullanarak resimler yapan Pollock ın resimleri

⁵⁵ Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, (Çev. Sabri Gürses), 1900-200, Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 635.

⁵⁶ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2009, s. 89-90.

ile birlikte, birbirinden habersiz iki sanatçının İnfornel sanata getirmiş olduğu yeni bir soluk gibidir bu özgün anlatımlar. “Sanat yapıtlarının kaderi gariptir. Wols ve Pollock, lanetli, alkolik, ikisi de sıra dışı, ikisi de asker kaçağı, ikisi de ters düşünen, ikisi de yıkıcı, ikisi de kariyerlerinin eşiğinde trajik biçimde ölen Wols ve Pollock, takipçilerini zengin edecek yeni bir akım yaratmış oldular. Ve kudurmuş sel, akkor halinde alev, fişkıran kan olan bu akım, süratle uyunculuğa, formüllere ve ticarete dönüştü”⁵⁷

Daha çok psikolojik ifadenin ön planda olduğu bu lirik soyutlamacı resimlerde, Wols’ın sıradan bir otomatizmden daha çok adeta kendi kendine sağaltım uygulayan bir ressam tavrı vardır. Bu resimler Gerçeküstücülüğu de Dışavurumculuğu da aşarlar.

2.3. ALFRED MANNESIER

İkinci Dünya Savaşı sırasında Paris Okulu çevresinde oluşan ‘Anlatımcı Soyutlama’ hareketinin en önemli temsilcilerinden birisidir. Amiens de başladığı sanat eğitimini Paris Güzel Sanatlar Akademisinde sürdüren sanatçı, 1933’te ‘Bağımsızlar’ sergilerine, 1948’den sonra da düzenli olarak ‘Mayıs’ sergilerine katılmaya başladı. 1962’de Venedik Uluslararası büyük ödülü ve Litürjik Sanat Ödüllerini aldı. Sanatçı Katolikliği seçmesinin ardından soyut resimler yapmağa başlar. Bissier ve Le Moal gibi soyut resimler yapan sanatçılarla tanıştı.

Manessier Işığın önemine paralel olarak vitray çalışmalarına ilgi duymuş ve birçok vitray çalışması yapmıştır. Resimlerinde boyayı yüzeye düz bir satıh oluşturarak kullanır. Bu yüzeyde küçüklü, büyüklü, ritmik değişimler gösteren bloklar oluşturulmuştur. Resmi izleyen kişi yüzeydeki uyumu, hem renk sıçramalarıyla hem de renk bloklarının ritmik dağılımıyla algılar. Manessier’in renkli ve ışıklı resimleri, kendine özgü bir atmosfer bulunmaktadır. “Fransız sanatında bir eşi daha bulunmayan tuvallerinde, dramtizmi, şiddeti ve imgelele açıklığı içinde, gitgide daha güçlü soyut dışavurumculuğa nesnel biçimde bağlandığı görülür. Ressam doğduğu yere değil de kendi kuşağı içine yerleştirilmelidir; kaynaklarının da anımsanması gerekir. 1911’de doğan Alfred Manessier tam olarak Franz Kline, Jackson Pollock, Morris Louis, Ad Reinhardt ya da Robert Motherwell’in çağdaşıdır: Bu, savaştan çıktıktan hemen sonra

⁵⁷ Ragon, s. 102.

kendini gösteren lirik soyutlama kuşağıdır”⁵⁸ Manessier kendisinin sanatsal yaratım süreçlerine de analitik bir tutumla yaklaşır. Bunu şu sözlerle ifade eder. "Bir varlığın gelişme zamanı onun için son derece kişiseldir. Mozart in ya da Watteau'nun çok küçük yaşta bile olgun bir yanları vardı. Oysa ben tersine kendimde her zaman son derece yavaş bir gelişme ritmi olduğunu hissettim, buna karşı kesinlikle hiçbir şey yapamıyordum. Beni rahatsız eden bir çekingenliğim vardı. Yaptığım resim tam olarak olgunluğa erişmemişti, gücünü anlatamıyordu. Bu gücü kendimde hissediyordum ben, ama yaptığım resimde tutuk bir yan vardı. Şu son yıllara kadar içimde hissettiğim bir duyguydu bu. Şimdi, resmimin büyük bir engelle karşılaşmadan, olgunlaşma ve gelişmeye zaman bulmuş bir düşünceye bağlandığını hissediyorum." Bu şaşırtıcı sırrını Alfred Manessier 1974'de vermişti, buna göre ancak 70'li yıllardan başlayarak, yani altmışına vardıktan sonra, resmi tümüyle özgür biçimde asıl boyutuna ulaştı”⁵⁹

Ressam olgunlaşma sürecinin ne denli zor aşamalardan geçtiğini bize bu ifadelerle verirken, aynı zamanda bir sanatçının eser yaratmasının etiğini de özetler. Resimlerine dinsel mesajlar taşıyan isimler verse de, bu resimlerin dinsel temanın temsilini içermeyen bir anlatım yapısına sahip olduğu görülmektedir. O resminde dinselliği arınmaya, geleceğe ve umuda bir sembol olarak kullanmıştır. “İsa'nın Çilesi ile dinden esinlenen bir seri başlatır. Kutsal Yüz serisinin başlangıcını oluşturan bu yapıt (1963) “yıkıcı gizemler” üstüne (B.Dorival) bir meditasyon olarak algılanmalıdır. Temsili bakımından sergilediği titiz işçiliği, birbirini izleyen planlarıyla İsa'nın Çilesi, adeta coşkulu bir imgelemi, her tür söylemden uzakta, kendini ibadete adamaya davet eder gibidir. Bunları şanlı gizemler izler. Dikenli taç aynı zamanda bir hükümdar tacıdır. Hakim olan kırmızı renk ise, hem kanı, hem de yargı salonunun, Pantocrator (eski Yunanda Zeus'u Katolik anlayışta da İsa'yı betimleyen sıfat) un lal rengini çağırıştırır. Dikey unsurların sağlam yapısı, bakan gözde bir tür tinsel yüceltme etkisi yaratır; farklı derecede önem taşıyan değerlerin üst üste gelmesinden doğan tümüyle içsel bir ışık hakimdir.”⁶⁰ Resimlerine verdiği ismi betimleyici herhangi somut bir anlatım söz konusu değildir. Hıristiyanlıktan esinlendiğini açıkça söyler fakat bu esinlenme resme Hıristiyanlığın temsili yeti mantığıyla yansımaz, bir araç olarak alınışıyla kişiselleşir. “1960'lı yılların sonlarından itibaren daha "Aziz Matta'ya Göre

⁵⁸ *Sanat Dünyamız*, Y.K.Y, Sayı: 57, 1994, s. 155.

⁵⁹ *Sanat Dünyamız*, YKY, Sayı: 57, 1994, s. 145.

⁶⁰ Antoinette Reze-Hure, 20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi, Y. K. Yayınları, 1994, s.184.

Çile" ışığın işlenişinde hissedilen dışavurumcu boyutun resim seçimlerinde giderek net bir biçimde kendini belli etmesi, şaşırtıcıdır; hatta bu durum Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna açıkça yakın olan bir biçimde "Burgos Davası", "Vietnam Vietnam", "11 Eylül 1973" ya da "Bir Ölüm Mahkûmunun Annesi İçin" adlı yapıtlarında daha görkemli bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bu tuvalerde, tam anlamıyla özgürlüğe kavuşmuş olan teknik bile dönüşüm geçirmiştir; artık tuvalin üstüne sıkma, akıtma, kazıma işlemlerini uygulamaya başlamıştır. Böylece malzemesiyle, uzun süre gerçekleştirmediği fiziksel bağlantıyı kurmuş oldu. Sanki temanın genişletilmesine, jestin bir genişlemesi, öykünün dinamiğine tuvalin bir dinamiği denk düşmüş gibi; bunlara hem ebadın büyütülmesi hem de iki boyutlu yüzeyin yeni işlenme biçimleri tanıklık ediyordu.⁶¹ Manessier'in resimlerinde yüzey üzerinde bilinçli bir matematiksel örgü içine yerleştirilmiş bölünmeler doku çağrışımı oluşturmaktadırlar. Bu doku çağrışımında herhangi bir natürel çağrışım bulunmamasının yanı sıra, renk ve zemin ilişkisi açısından yüksek düzeyde bir lirizm sağlanmıştır. Bu Lirizm izleyici de mistik algılarla bütünleşerek gözün satıhtan derinlere ulaşmasına olanaklar sağlamaktadır. Manessier resimlerinde dramatiği; fondaki koyu, açık renk değerlerle kontrastlaşan ve yine bu fon üzerinde yer alan küçüklü büyüklü renkli bloklar arasındaki sıcak soğuk renk kontrastlıklarıyla vermiştir.

2.4. GEORGES MATHIEU

1921 de Fransa'da Boulogne-sur-Mer'de doğan sanatçı düzenli bir sanat eğitimi almamış olmasına rağmen uluslararası bir ün kazanmıştır. Felsefe, hukuk, İngiliz filolojisi ve matematik alanlarında öğrenim görmüştür. Resim yapmaya 1942 yılında başlamıştır. Ünlü olduğu dönem; Fransa'nın savaş izlerini üzerinden atıp iyimserlik havasının solumaya başladığı dönemlerdir. İlk Soyut çalışmalarını 1944-1945 yılları arasında yapmıştır. 1950'li yıllarda ise Soyut Ekspresyonizme öncülük etmiş ve bu akımın önemli bir lideri konumuna gelmiştir. Geleneksel bir tekniğe sahip olmamasına karşın, yaptığı resimleri soyut kavramlardan oluşan 'Tarihi Resimler' olarak nitelendirmiştir. Mathieu resimlerinde yenilikçi ve sanata üstünlük getirecek yaratımların peşinde olmuştur. Bu düşüncesini şu sözlerle ifade etmektedir. 'Öncelikle kendim için, diğer insanlara katılabilmek için, en derin ve en bencilcesine kendi içime

⁶¹ *Sanat Dünyamız*, Y.K.Y, Sayı: 57, 1994, s. 150.

giriyorum. Rekorlar kırarcasına hızlı resim yapmamın nedeni benim ritmimin böyle olmasıdır'. Mathieu'nun resimleri Amerikan Lirik Soyutlama anlayışı ve İnfornel Sanatı etkilemiştir. M.Ragon ressam hakkındaki izlenimlerini şu sözlerle ifade eder. "1948'de kendisini ilk tanıdığımda G. Mathieu, resme yeni başlamıştı; balgamlar, dölütler, vajinalar vs.. yaptığı söyleniyordu. Kravat ve kolluklu beyaz gömlek giyen bu ince bıyıklı çok şık dandy, en tuhaf şakalarını yaparken bile şaşırtıcı ağırkanlılığını yitirmiyordu. Kimi zaman Buci sokağındaki bir manava gidip yeşil salata satın alır, sonra onu yolda yürürken ilgisizlikle papatya gibi yolardı. Ya da kasapta ufak parçalara böldürdüğü çiğ bir bifteği şeker gibi emerek gezerdi."⁶² Mathieu resim yapmaya hazırlıksız başlaması ve çok hızlı çalışmasıyla herkesi şaşırtıyordu. Hızlı çalışmasındaki asıl amaç ise, yakalamış olduğu anlık duyguları kaybetmek istememesiydi. Bu anlık duyguların tuvale aktarımı sırasında Lirik etkiler resme egemen oluyordu.

"Gerçeküstücülerin otomatik yazımıyla yakınlığının açıkça görüldüğü başlangıç yıllarının ardından, Paris'e gelir gelmez, kendisini jestüel, lekeci ya da enformel bir ressam olarak ortaya koydu. Böylece döneminde çok yaygın olan geometrik soyutlamaya karşı durdu. Lirik Soyutlama hareketinin düşünürlerinden biri olarak kabul edilen sanatçı, Lirik soyutlama sanatçılarının arayışlarını Amerikan dışavurumcu hareketine göre konumlandırmak amacıyla 1948' den sonra iki sergi düzenledi (Colette galerisinde Hartung, Wols, Tapie, Picabia ve Bryen'in katıldığı HWPSMTB; Hartung, Wols, Tapie, Picabia ve Ubac'ın katıldığı White and Black). Georges Mathieu, Paris ile New York arasındaki ilişkilerde, gerçekten çok önemli bir rol oynadı. 1949'dan itibaren yayımlanan bir dizi makale ("Figürasyonun Benzerlikleri", "Bir İşaret Embriyolojisi Denemesi") enformel sanatla Action Painting'i karşı karşıya getirdi. 1951'deki Karşılıklı Coşkular sergisiyle etkinlik devam etti. Michel Tapie, Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russel ve Wols'un çalışmalarının yer aldığı sergiyle her iki hareketin kimliği iyice ortaya çıktı. Mathieu 1953'te ilk sayısını çıkardığı ve on yıl süreyle yönettiği United States Paris Review'da bu karşılaştırmayı sürdürdü. Kişisel çalışmalarını, 1952'de Stüdyo Facchetti'deki "tarihsel klonulu" büyük boyutlu beş tuvalde ve iki yıl sonra, Rive Droite galerisinde aralarında Les Capetiens Partout'nun da bulunduğu on dört tabloda ortaya koydu"⁶³

⁶² Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 43.

⁶³ Claire Stoullig, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, Y. K. Yayınları, 1994, s. 194.

G. Mathieu resim yaparken büyük topluluklar karşısında gösteriler yapmayı da kullanan bir sanatçıdır. Bu anlayış, ileride Amerikan sanatında etkin bir yer alacak 'Happening'lere de ilham kaynağı olmuştur. 1956 yılında Theatre Sarah Bernard' da büyük bir izleyici kitlesi önünde 11.06x3.7m boyutlarında yaptığı bir tuval resmi, Amerikalı izleyicilerden büyük bir beğeni toplar. "Resimlerde boya tüpünün tamamını yüzeye boşaltır, değişik görüntüler yakalar ve resmin üzerine diz çöküp bu oluşumların birbirleriyle kaynaşmalarını sağlayan sanatçı, daha sonra tuvali yerden alarak duvara yaslayıp imzası için renkleri yine tüpten çıktığı gibi fişkırtarak keskin uçlu fırçayla müdahale edip tamamlardı."⁶⁴ Sanatçı eserlerinde anlık jestleri ve doğaçlamayı resminin özü olarak görüyordu. Rastlantıya olanak tanıyan ve yakalanan heyecanlı bir performans ile gerek ressam için gerekse de gelecek için memnunluk verici bir sonuç doğabilirdi. Sanatçı eserini yaratırken otomatizmle birleşen jestlere teslim oluyordu adeta. " Burada konulan ya da; tuval yüzeyine atılan boya lekeleri resimde, bir çeşit psikolojik boşalma anlamına gelebilecek etkiler yaratmaktadır. Bunlar rastlantıya dayanan boyamanın sanatçının yaptığı hareketlere dayatılmasıdır. Mathieu gibi bu akımın önde gelen sanatçıları yapıtlarını çoğu kez bir. Bir buçuk saatte bitirebilmektedirler. Bunların çalışmasında tashih yani düzeltme işlemi görülmez. Boyutları ise 2x3 m., 2x6 m., ya da 2.5x4 m. gibi büyük çaptadırlar. Mathieu'nün hareket resimleri, genel olarak bütün rastlantı niyetlerine rağmen, gene de kompozisyonel bir yazısallık yansıtmakta, böylece Amerikalı lekeçilerde pek az dikkati çeken resimsel. çekici bir motif ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, boyanın ani hareketler sonucu kendiliğinden oluşmuş şaşırtıcı durumları, onun yapıtlarına değişik bir estetik de kazandırmıştır.

Bu resim anlayışının arkasında, çağımızın ünlü düşünürlerinden John Devvey'in ve Henri Bergson'un yaşamda rastlantının büyük yeri olduğu görüşü de yansımaktadır. Bu durum, eğer Georges Mathieu'nun Paris'te felsefe öğrenimi de gördüğü gözönünde tutulursa, daha da önem kazanır. Ayrıca bu sanatçının belirttiği görüşlerin de rastlantının yaşamda payı olduğuna inandığı ortaya çıkmıştır."⁶⁵ Sanatçı Amerika'da izleyici önündeki performansını 1957 yılında Japonya'da Tokyo'da tekrarlamıştır. Mathieu'nun resimleri eleştirmen sanat yorumcuları tarafından "nihayet Batılı bir

⁶⁴ Wheeler, s.74.

⁶⁵ *Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, 2.Cilt, (Metin: Adnan Turani), Bateş Yayınları, İstanbul 1980, s. 53.

Hattat.” İfadesiyle nitelendiriliyordu. Bu resimlerdeki kaligrafik etkiler resmin yüzeyine egemendir. Tek renkli zemin üzerinde kırmızı, mavi, beyaz ya da siyahlar yoğunlukla bulunmaktadır. “Mathieu, Tokyo Batı Sanat Müzesi müdürü Soichi Tominaga’nın iddia ettiği gibi, “Picasso’dan sonra en büyük Fransız ressam”ı mıdır? Yoksa Andre Malraux’nun ileri sürdüğü “Batı’nın ilk hattat”ı mı? Hiç değilse görüş ve fikir sahibi bir sanatçıdır. O kadar da sık rastlanan bir şey değildir bu.”⁶⁶ Mathieu resmini yaparken, Lirik ressamların tümünde ortak bir tavır olan otomatizm’i ya da doğaçlama yöntemlerini kullanıyordu. Hatta 1946 yılında yaptığı Amerika gezisi sırasında tanışmış olduğu Amerika’lı ressamlar (Tobey, Pollock, de Kooning) ile, Fransız Lirik Soyut ressamları arasında ki bağların kurulmasında öncülük etmiştir. Mathieu’nun resme bakış açısını önemli derecede değiştiren kişi Edward Crankshaw olmuştur. “Edward Crankshaw’ın bir eserini okuduktan sonra, ‘resmin var olmak için temsil etmeğe gerek duymadığı şeklindeki esin aniden’ geldiğinde, İngilizce öğretmenliği yapıyordu. Şunu ekler: ‘dolayısıyla, estetik üzerine bir düşünceden yola çıkarak figüratif olmayan sanata biçimsel yollarla değil, tinsel yollarla girmeye karar verdim.’ 1945’ten 1948’e kadar lekelerin, tonlamaların ve izdüşümlerin egemen olduğu tuvaler gerçekleştirir; bunlar Hartung’un 1921-24 yılları arasında yaptığı mürekkep ve suluboya resimlerine, Wols’un ilk eserlerine yakındır ve Pollock’un dripping’inin habercisidir; Mathieu, ‘kendi hesabıma- Paris’ten ve bütün etkilerden uzak –sadece organik yaşam, resmim ve resim aracılığıyla bir ifade tarzı, bir dil keşfetmenin derin sevincini’ tanır. ‘Van Gogh’dan bu yana meydana gelen kuşkusuz en önemli, kayda değer olay’ olan 23 Mayıs 1947’de Durouin Galerisinde Wols’un son resimlerinin sergisi, tanımadığı bu ressamın diliyle kendi dili arasında var olan benzerlikleri keşfettirir ona. Mathieu, ‘Lekeciliğin Ötesinde’ adlı itiraf-yergi-bilanço kitabında, ‘Wols’dan sonra her şeyi yeniden yapmak gerek’ der.⁶⁷ Hartung, Wols ve Pollock’un resimleri ile Mathieu’nun resimleri arasında kuvvetli bağlar bulunmaktadır. Bu ressamlar kurgusal bir soyut mantığına dayanan geometrik soyutlamaya karşı tinsel bir kaynaktan beslenen Lirik soyutlamayı savunuyorlardı. Mathieu bu görüşlere paralel olarak eylemselliği de resmin içine katıyor, bunu ‘ Söylemekten çok haykırmak ve yapmaktan çok davranmak önemli. Güzellik kavramı en büyük dönüşümüne uğramak üzere. Sadece var olmak ve

⁶⁶ Ragon, s.44.

⁶⁷ Pierre Cabanne, “Mathieu: “Nihayet Batılı Bir Hattat” (Çev. Işık Ergüden), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 57, s.192.

seyretmek değil, yaşamak ve katılmak gerek. Resim hareketli olacaktır...’ sözleriyle açıklar. Denetim dışı bir heyecanla, kendinden geçerek resim yapma tavrı, Mathieu’nun büyük topluluklar önünde de yapmaktan geri durmadığı bir tavidir. O adeta resmiyle savaşıyor. Bu savaşçı tavrına tanıklık etmesini için, izleyiciyi de yargıçlık görevi verir. Bu tutumunu, kimi izleyiciler meydan okuma, kimileriye teşhircilik olarak nitelendirmişlerdir. “Lirik soyutlamanın isyancısı, nihai bir şenlikle bütün fiziksel güçlerini seferber eden, çağdaş sanata hızı ve riski sokan adam: Törenselle gösteri yaratısının şenliğinde, sokaktaki insanla kendiliğinden ve dolaysız diyalog kurmak için atölyenin yalnızlığını terk eden bu adamın arzusu, ona göre aptallığa ve çirkinliğe kendini adanmış bir dünyanın güzellik öğretmeni olmak değil mi?”⁶⁸

Mathieu’un resimlerindeki, kaligrafik çağrışımlar uyandıran temalar, ister bilinçli ister bilinçdışı bir otomatizm itkisiyle yapılmış olsun, çağdaş sanata getirmiş olduğu özgünlükle tartışılmazdır. Bu resimlerde oluşturulan yoğun dinamizm, sanata katmış olduğu enerjiyle yeni ufuklara öncülük etmiştir. Özellikle ülkemiz sanatçılarının, geleneksel Hat sanatımızı çağdaş bir yorumla ele almasında Mathieu’nun önemi büyüktür. Bu ressamardan Abidin Elderoğlu, Elif Naci önde gelen Türk ressamlarıdır.

2.5. SERGE POLIAKOFF

1906 yılında Moskova’da doğan Serge Poliakov, Kırgız bir ailenin on dördüncü çocuğundan on üçüncüsüdür. Annesi ile gittiği kilisedeki ikonlara olan hayranlık ile başlayan resim ilgisi, Moskova Resim Heykel ve Mimarlık okulundaki sanat eğitimi ile devam eder. Fakat bu eğitim 1917’deki Rus Devrimi’nden kaçışıyla sona erer. Daha sonra İstanbul, Sofya, Belgrad ve Berlin arasında ki yolculuklarla devam eder. 1923’te Paris’e yerleşerek Académie de la Grande Chaumière ve Académie Frochot’da öğrenim görür. 1935-37 yılları arasında Londra’da yaşar. Bir yıl sonra tekrar Paris’e döner. “kısa süredir Paris’te oturan bir başka Rus göçmeniyle, Kandinsky’le tanıştı (çok önemli bir karşılaşma). Efsaneye göre, soyut sanatın ‘kaşifi’ Kandinsky, o dönem ‘Gelecek için Poliakov üzerine oynuyorum’ demiş. Poliakov, savaştan önce yarı-Fransız, Yarı-Rus bir çiftle, Sonia ve Robert Delaunay’la dostluk kurar. Lacasse ve Henri Poulaille’in ‘L’Equipe’ adı altında topladığı bir grup ressam ve yazarla görüşür, Otto Freundlich’in

⁶⁸ Mathieu, s. 199.

kişiliğinden pek etkilenir.”⁶⁹ Poliakov’un resimlerinde; sadelik, tutumluluk, sertlik ve zariflik birliktelik oluştururlar. Doğaya ait herhangi bir çağrışım resimlerine yansımaz. Hatta öğrenciliğinde bile doğaya karşı hep ilgisiz kalır. Okulda ki eğitimi sırasında çıplak modelden daha çok yatay ve düşey çizgiler ilgisini çeker. “Onun evreni sessizliğin ve saf resmin evrenidir. Poliakov, bir mahzen ressamıdır. Resimlerine ilk bakan onu geometrik soyut ressamlara yakın görebilir. Ancak resimlerinde sezilen aşırı duyarlık ve organik biçimlere borcu olmayan duyumsallık onu geometrik soyuttan ayırır. Amacı sessizliğin resmini yapmak olan sanatçı, “bir tablo suskun olunca başarılı demektir. Kimi resimlerim gürültüyle başlar. Patlayıcıdır. Ama ben ancak suskunlaştıklarında hoşnut olurum. Bir biçim görülmemeli, dinlenmeli” der⁷⁰ Poliakov doğaya karşı duygusuzluk derecesinde ilgisiz bir tavır sergiler. Onun asıl amacı sessiz ve dingin bir eser oluşturmaktır. “resmine genellikle, tuvale ‘kendi özel altın sayısı, saydığı bir kanaviçe konularak başlar. Daha sonra kendini salıverir, değerleri arar ve çalışma sırasında bazen ilk yapısını önemli ölçüde değiştirir. Sonra, boyalarını bir cam levha üzerinde karıştırarak birbirini izleyen tabakalar halinde(en fazla üç, dört) boyamaya koyulur. Poliakov’un sanatını iyice kavrayabilmek için şunu bilmek gerek: bir sonraki resim hep ilk resmin devamıdır, ta ki sonunda, diziyi başlatan düşünce tümüyle tükenene dek. Birbirini tamamlayan resim böyle çıkar ve bir senfoni oluşturur.”⁷¹ Poliakov Kasimir Malevic’in ‘beyaz üzerine beyaz kare’sinden çok etkilenir. Boşluk, madde ve sessizlik onun resimlerindeki ana temalardır. Poliakov bütün Lirik Soyut sanatçılarındaki olduğu gibi, primitivizme karşı yoğun bir ilgi duyar. Resimlerindeki saflık ve dinginlik arayışının temelinde de bu ilgi yatmaktadır. Sanatçıyla yapılan bir söyleşi sırasında Gauguin’in kendisini çok sardığından söz eder. Poliakov’un resimlerindeki hiçlik olgusu da ilk bakışta gözlemlenmektedir. Esasında ‘Hiçlik’ duygusu tüm Lirik Soyut ressamalarda ortak duygu haline dönüşür. Poliakov’un doğaya karşı ilgisiz kalışının temelinde de hiçlik duygusunun rolü büyüktür. Lirik Soyut çalışan ressamlar bazen tepkisel bazen de reddedici tutumlarını bu ortak dilde birleştirmişlerdir. Poliakov’un resminde suskun bir hiçlik söz konusudur. O ‘biçimi yapan çevresindeki “boşluktur” der. Fakat Poliakov’un evreninde, figüratif yapıyı çevreleyen, gölgesi düşen bir boşluk söz konusu değildir. Bu yöndeki düşüncelerini şu

⁶⁹ Ragon, s. 82.

⁷⁰ Ragon, s. 83.

⁷¹ Ragon, s. 84.

ifadelerle açıklar“ Kompozisyonumun her kısmı biçim sayılabilir... Temel biçim ya da ikinci derece biçimler. Braque ve Picasso'dan sonra, figüratif resmin düşüşü başladı. Dış evreni çarpıttılar ve onu bir hastalık gibi öldürdüler; ondan kopmak gerekiyordu, başka türlü yapılamazdı. Biçimler eskimişlerdi. O zaman, daha içlere doğru aramaya başladık, gözler boşlukta ve kozmosta, yeni biçimler aradı... Şimdi gerçekten kendi kozmosumun içindeyim.”⁷² Gerçekten soyutta gölge değerlerinin artık önemi yoktur. Fon nerededir bilinmez. Doğaya ait herhangi bir gönderme söz konusu olamadığı için nesnel bir gölgenin de varlığı ya da izi söz konusu yapılmamıştır. Poliakoff'un resimlerinde doku ögesi;organik bir varlığın çağrışımını vermez. Resimlerde boyanın çoğunlukla ince tabakalar halinde sunulduğu, doku ögesini de rastlantısal bir bulunuşluğa bırakır. Poliakoff resimlerinde renk bloklarının birbiri arasındaki uyumunu ön planda tutar. Bu resimlerde özellikle vazgeçemediği renk kırmızıdır. İlk resimlerinde toprak tonların egemen oluşuyla birlikte, daha sonraki kompozisyonları cesur ve kontrastlıdır. Poliakoff'un eserleri 1950'ler boyunca birçok önemli kurumun takdirini toplamış ve çeşitli uluslararası sergilerde yer almıştır. Sanatçı kariyerinin zirvesindeyken 1962 Venedik Bienali'nde resimlerine bir oda ayrılmıştır.

2.6. PIERRE SOULAGES

1919'da Güney Fransa'da, Rodez/Aveyron'da doğdu. 1938'e kadar Rodez'de liseye gitti. Ülkesinin tarih öncesi ve Roman dönemi sanatıyla ilgilenmeye başladı. 1938/39 Birkaç ay Paris'te kaldı. Sık sık Louvre'u ziyaret etti. Giriş sınavını başarmasına karşın, ortamdan düş kırıklığına uğradığı için Ecole des Beaux Arts'a girmede. 1941-46 Montpellier'de kaldı. Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda okudu. Fabre Müzesi'ni sık sık gezdi. Alman işgali sırasında bağlarda işçi olarak çalıştı. 1946 Paris'in bir yöre kenti olan Courbevoie'ya yerleşti ve o yıl kendini yalnızca resim yapmaya verdi. İlk kişisel sergi açma girişimleri olumsuz sonuçlandı. 1947'de Picabia ve Hartung'la dost oldu. Salon des Surindependants'da ilk kez sergilere katıldı. Paris'e Montparnasse semtine taşındı. 1948/49 Fransız Soyut Resim Sanatı adlı gezici sergiye katıldı. Sergi Almanya'nın birçok şehir müzelerinde sergilendi. 1953'te New York'ta 1954-1966 arasında eserlerini sergileyecek olan galeri sahibi Sam Kootz'la tanıştı. New

⁷² Ragon, s. 55.

York’da, Guggenheim Müzesindeki Younger European Painters sergisine katıldı Sao Paulo Biyenalı’nda ödül aldı. Tokyo’daki uluslararası sergide büyük ödülü kazandı.⁷³

Soulages resimlerinde koyu bir zemin üzerine, birbirine karşıtlıklardan oluşturan çizgisel bir yapının kurguladığı kompozisyonlar dizisi ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır. O ayrıca, bizlere çizginin duygusal çağrışımlar yaratan dünyasına bir pencere açtı. Sanat ortamında çalkantılar yaratan, gelenek ve modernlik, figürasyon ve soyutlama türünden tartışmalara kayıtsız ve yabancı kaldı. Yapıtının herhangi bir yapılandırmaya tabi tutulmasını reddetti. İnatla pratik bir söyleme bağlı kaldı, yalnızca yapıtın üretilmesinden, jeste, yazıma, markaja göre şu su ya da bu talebi karşılayan materyalden, boya maddelerinden, çerçevelerden, tuvalden, aletlerden söz etti. Yapıtlarına isim vermedi; resimlerinin her birini, boyu, eni ve bitirildiği tarihle belirledi. Soulages’de resim yapma eylemi düşünceden önce gelir, tablonun anlamı sorgulanmaz. Soulages’in değişiyile, ‘Resim uzamı, ancak rengin uygulanması, ressamın çalışması sonucu, bağlantılar doğduğu andan itibaren var olmaya başlar...Tablo somut bir objedir, heyecanların duyumların üzerinde olduğu bir formlar bütünüdür....’ Çalışmasında kronolojik bir evrimden de söz edilmez. 1947’de sergilediği ceviz boyalarından, 70’li yılların kağıtlarına ve bugünün akriliklerine, sanatçı bir gel-git içindedir, geriye döner, yeniden ele alır, böylece bizi, çağrışımlar yoluyla, yapıtın izlediği yolu yeniden çizmeğe zorlar: ‘Dümdüz ilerleyen bir proje doğrultusunda çalışmam, döngüsel bir yol izlerim; 47 yılında yaptığım bazı resimlerde buldum ki, sonradan yaptıklarımın ilk işaretlerini taşıyorlardı’⁷⁴

Soulages resim yapmaya başlarken ne yapacağına dair tasarımlarda bulunmaz. Onun resmi sanatçısının bile sonucunu tahmin edemediği bir eylemsellikle başlar. Doğru dan ya da dolaylı doğa çağrışımlarının resminin içine katmaz. H. Arnason’ın yorumuna göre Soulages resimlerinin çıkış noktası olarak güçlü bir mimari bilince sahip oluşuna bağlamaktadır. Resimlerindeki kolon benzeri kuvvetli hatların; anavatani olan Avorne’nin Prehistorik, tarih öncesi kalıntılardan kaynaklandığını öne sürer. İmge ise Soulages’de resmin kendisidir. Nesnelere ise, izleyicide evrensel çağrışımlar uyandıran çizgi karşıtlıklarıdır. Soulages rengi kullanırken de yine karşıtlıkların birbirini kuvvetlendiren yapısından yararlanır. “Renk çalışması, imgedeki siyah renge ayrıcalıklı

⁷³ Lorand Hegyi, “Soulages’in, Yaşam-Sanat Zinciri”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 57, s. 175.

⁷⁴ Veronique Legrand, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, İstanbul 1994, s. 204.

bir yer tanıyarak ne denli aza indirgenirse, ışık da o denli yoğunlaşır ve Soulages'ın resimlerine çok renkli bir özellik kazandırır. Soulages, burada, hem Velasquez'de, hem de Seurat'da rastlanılan şu paradoksu yineler: Çokrenkli, pitoresk, renkleri olmayan bir imge yaratır, çünkü çalışmasının odak noktasında ışık ve bu ışıkla elde edilmiş renkler vardır. Nasıl ki Manet açık havanın bilincine vararak açık hava resimlerini atölyesinden ayrılmadan gerçekleştirdiyse, nasıl ki Seurat ışık ve gölge ilişkisine tam bir önem vererek, siyah rengin koyuluğunu ve açıklığını araç olarak kullanıp izlenimci bir renk çeşitliliği yaratmayı başarmışsa, Soulages'da, yalnızca siyah yüzeyler aracılığıyla, renk koyuluklarını birbirinden ayırt edebilen bir fırça yaratmıştır.⁷⁵

Dokusal bağlamda ele alındığında; Soulages resimleri bize birbirinin tekrarı olan ve karşıtlıklar dizgesi ile oluşturulmuş kozmik çağrışımlı bir doku yapısını sunar. Resmin zeminindeki siyah ya da koyu renk, dokunun tek başına bir imge halinde ortaya çıkışını sağlar. Çizgilerin resim yüzeyi boyunca kesintisiz devam edişi, izleyicide sonsuzluk ve süreğenlik hisleri uyandırmaktadır. Resme Fon görevi yapan koyu zemin aynı zamanda çizgilerle oluşturulmuş dokuya espas görevi de yüklemektedir. Resimde sadece açık-koyu, yatay-dikey-diyagonal değerleri karşıtlıklar dizgesi ile kullanma yöntemi, resmin gürültüden arındırılışının da kanıtı gibidir.

2.7. JEAN DUBUFFET

Ailesi şarap tüccarı olan Jean Dubuffet, 1916'da, Le Havre'daki Güzel Sanatlar Okulu'na yazıldı. İki yıl sonra, Georges Limbour'la birlikte, Paris'e gitti ve Quartier Laitin'e yerleşti. Julian Akademisi'nde altı ay eğitim gördükten sonra, 1919'da Suzan Valadon ve Juan Gris ile tanıştı. Bir geçiş döneminden sonra (sekiz yıl süreyle resmi bıraktı, Güney Amerika ve Hollanda'ya gitti, bir şarap ticarethanesi işletti, bu işleri 1947'de bıraktı) kendine özgü bir yol buldu. Bunda, Jean Paulhan, Pierre Seghers, Paul Eluard, Francis Ponge, Jean Fautrier ve Rene de Solier gibi sayıları giderek artan dostlarının payı vardır. 1944'de Paulhan, onun, Ekim ayında sanatçının ilk kişisel sergisini düzenleyecek olan sanat yapıtları satıcısı Rene Drouin'le tanıştırdı. O andan itibaren, Jean Dubuffet, kültür ötesi sanat arayışlarına girdi.⁷⁶

Sanat yaşamı boyunca kazanılmış kültürleri dışlayan ve yapıla gelene ait tüm

⁷⁵ Lorand Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", (Çev. Bahadır Gülmez), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 57, s. 188.

⁷⁶ Oliver Cousinou, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, Y.K.Y, 1994, s. 154.

çağrışımları sanatının dışında tutmuştur. Dubuffet bu amacı doğrultusunda belleksel bir akli dahi reddetme yoluna gitmiş, akıl hastalarının resimlerinden oluşan bir koleksiyon da oluşturmuştur. Jean Dubuffet, Eco'nun söylediği 'Sanatın işlevi, dünyayı tanımak, bilmek değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya koymaktır' sözüne uygun bir sanatçıdır. "Dubuffet, temel gerçekliklerle ve mana ile, insani varlıkları kendilerini çevreleyip kuşatan nesnelere bağlayan büyümlü akımlarla uğraşır. Bununla birlikte sanalı, her türlü ilkel sanattan daha karmaşıktır (...) ikircikli anlamların birçoğu tuval yüzeyi üzerindeki karmaşık mekân düzenlemesiyle, ölçeklerin bilinçli karıştırılmasıyla, sanatçının nesnelere aynı anda değişik açılardan görme ve tasarımlama alışkanlığıyla yaratılmıştır... Bu aslında çok karmaşık optik bir deneydir, çünkü yalnız sizin bakış açımız değişmekten kesilmekle kalmaz, yalnız bir falezin kenarında ya da bir ovanın ortasında sona eren yolları çağrıştıran görünümlemlerle, bir çok optik açmazla karşılaşmakla kalınmaz; üstelik, insan, tabloca, üzerinde geleneksel hiçbir tekniğin kullanılmadığı, açıktan açığa düz bir yüzeyce birden kapılır kalır. Ne var ki bu çeşit görü tümüyle normaldir., çünkü kırdaki gezinirken, tepeleri tırmanırken ve dolambaçlı yollarda dolaşırken de nesnelere böyle görünür. Uzayın değişik noktalarında nesnelere bu sırayla ya da ardışık olarak yer değiştirirken görme eğilimi de, elbette bir göreliliği ya da zamanın eş zamanlı bir varlığını gösterir."⁷⁷ Dubuffet'in alışlagelmiş tüm resim yöntemlerini yıkan ifade biçimi, sert tepkilerle karşılanmış, en acımasız eleştirilere maruz kalmıştır. Dönemin ünlü eleştirmenlerinden Louis Cheronet bir eleştiri yazısında "Bunlar kof maskaralıklar olabilir. Ama aslında tehlikeli düzenbazlıklar". Yine Georges Besson, 'Dubuffet'de ne imgelem, ne deha' olduğunu yazıyordu. Araştırmalarını ve resim yapmayı her türlü eleştiriye karşın inatla sürdüren ve sanatsal birikimini zenginleştiren az sayıda sanatçıdan biridir. "Yirmi Beş yılda değişen, Dubuffet'in yapıtının hacmidir. Picasso'nunki dışında yirminci yüzyılda Dubuffet'inkinden daha zengin, çeşitli, sürekli olarak sıçramalı, onunki kadar deneysel, buluşlarını ana örneğe varıncaya dek eşeleyen, sonra bir başka yere yönelmek üzere terk eden bir başka yapıt bulunabileceğini sanmıyorum. Dev bir yapıttır onunki. Hem ressam, hem heykeltçi, hem taş basımcı, hem yazar, hem koleksiyoncu, hem animatör yapıtı."⁷⁸ Jean Dubuffet sanat eleştirmenleri ile olduğu gibi müze ve galericilere de karşıdır. Bu karşı duruş ona bolca düşman kazandırır ve sonunda Cezayir'e gider. Çöller

⁷⁷ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (Çev. Pınar Savaş), Can Yayınları, İstanbul 2001, s. 48.

⁷⁸ Ragon, s. 52.

de yaşar, burada develer ve palmyeler dizisini gerçekleştirir. “1950 Aralık’ında Dubuffet, Yerbilimci resmine ve Topraklar ve Araziler diye adlandırabileceği bir seriye başlar. 1953’te Venedik açıklarına yerleşip Bileşim Tabloları’na girişir. Ertesi yıl Yollar ve Kaldırımlar ile 1957-58’de kendisini Dokubilimler ve Topoğrafyalar’a götürecek seriye başlar. Bu dönemde Dubuffet, kendini bir bakıma ‘manzaralar’a adar. Daha önce çıplaklara adadığı, 1964-1967’de Ütopik Avadanlıklar’a girişeceği gibi, hep kendi tarzıyla. Dubuffet’nin portreleri nasıl baba İngres’in resimlerinden çok çocuk resimlerine yakınsa, ‘manzara’ları da daha çok tozdan, çamurdan, küçük hislerden esinlenecektir. Dubuffet, 1962’yle 1964 arası, ‘L’Hourloupe’ devresiyle tarz değiştirir. Bu ‘L’ Hourloupe dizisi, 1964’te, Venedik Bienali sırasında, kendisini hiçbir zaman davet etmemiş saygıdeğer kurumla rekabete girişip ona alaylı kafa tutarcasına Palazzio Grassi’yi doldurduğunda, gerçek bir Dubuffet zirvesi olmuştur.”⁷⁹ Yirminci Yüzyıl ortalarında savaşla birlikte ortaya çıkan bunalımlı süreç, toplumun kendi değer yargılarını da yeniden sorgulamasına neden olmuş, dolaylı ya da doğrudan, sanatsal sorgulamalarda bundan pay almıştır. Dubuffet geleneksel aydın-entelektüel ortamın birbirini sürekli onaylayan alışlagelmiş fikir tekrarlarına da karşı durmuş, sanattaki ezberleri bozmuştur. Onun başkaları tarafından kaba sanat olarak tanımladığı yenilikçi tutum, aslında sanatta getirilen yeni soluktur. “Kaba Sanat derken, sanat kültürünün değmediği kişilerin yarattığı eserleri kastediyoruz; entelektüellerin sanatının tersine kopyalamanın pek rolünün olmadığı sanatı. Aynı şekilde, sanatçılar her şeyi(konuları, malzeme seçimini, aktarım tarzlarını, ritimleri, yazı üsluplarını) kendi iç varlıklarından alır, klasik ya da moda sanatın kanonlarından değil. Tümüyle arı, temel olan bir sanatsal girişime kalkışıyoruz; her aşamasında sadece yaratıcının kendi dürtüleri rehberlik ediyor bize. Bu yüzden de bu sadece yaratıcılığı dışa vuran bir sanat, bukalemun ve maymunun özelliklerine sahip kültür sanatının özelliklerini dışa vurmayan bir sanat” Sözleriyle olarak açıklar sanatını.

Dubuffet’nin resimlerinde doku öğesi; kendi sanat süreçleri içinde değişkenlik gösterir. Özellikle kum ve boya karışımı ile yapmış olduğu resimlerinde, sert bir alet yardımıyla yüzeyde oluşturduğu lirik dokular eserin duygusal algısını güçlendirir. Kazıma sonucu zeminde ortaya çıkan kontrastlıklar, resimdeki renk uyumunun kavranılışına da katkılar sağlar. Bu resimler renk armonisi yönüyle ele alındıklarında,

⁷⁹ Ragon, s. 53.

birbirine yakın toprak rengi tonlar, kazıma ile birlikte ortaya çıkan açık-koyu, sıcak-soğuk ilişkileriyle dinamizm kazanır. Bu resimlerdeki masif ve irkiltici figürler, çizgisel dokunun uyumlu yapısıyla şiirsel bir algılamaya dönüşür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN TÜRK RESMİ

Modern Türk resminin gelişim ve değişim dönemlerini incelediğimizde; Cumhuriyet öncesi Geç Osmanlı dönemi ve sonrası olarak ayrışan iki ayrı süreçle karşılaşmaktayız. Birbirinden farklıymış gibi görünen bu iki süreç, gerçekte ise temel bir ülkü üzerine kurulmuştur. Bu ülkü ise bilimsel yöntemlerin esas alındığı bir Batılılaşma ihtiyacıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ciddi anlamda kalkıştığı batılılaşma süreci, Üçüncü Ahmet'le başlamıştır. Bu yönelimin amacı ise; çağının gerisinde kalmış İmparatorluğa yeni ufuklar açma arzusudur. Her sanat yapıtı yaratıldığı tarihsel dönemin dili içinde biçimlenip ve bu dile uygun biçim içeriklerini yansıtmıştır. Sanat, tarihin karanlık çağlarından bu güne birçok kurumun hizmetine girmiş her defasında da yeni biçim değişimleriyle gelişmiştir. Batı'daki sanatçı kendi sosyal yaşam örgüsü içinden bulup çıkardığı değerlerden yola çıkmıştır. Bu değerler onun yaratıcı dehasıyla biçimlenip, yeniden yaratılmıştır. Bizdeki sanatsal değişimlerde otoritenin öngördüğü amaçlar doğrultusunda şekillenmiştir. "Osmanlı ressamlarının, 'Primitifler' olarak adlandırılan ilk kuşağı, İmparatorluğun feodal sosyoekonomik düzenden kapitalist düzene dönüşümünden kaynaklanan bir ara kültür aşamasının ürünü gibi gözükmektedir. Siyasi dışavurumunu despotik-monarşi tipi bir yönetimde bulan bu dönüşüm, Primitiflerin resimlerine teknik açıdan, ortaçağa özgü plastik anlayışlarla modern anlayışların bir arada var olması şeklinde yansır."⁸⁰ Primitifler kuşağı; figürsüz saf bir dünyayı resmetme yoluna gitmiş, sonradan oluşan ve Akademist doğalcılar olarak da adlandırılan ikinci kuşak ise daha oturmuş estetik değerleri olan bir anlatım dili gerçekleştirmişlerdir. "Geç Osmanlı dönemi, sanatın doğa, gerçeklik, mekân ve üç boyutluluk gibi, Batı sanatına ilişkin kavramları çevresinde, Batı'ya özgü dünya görüşünü, toplumsal yaşamdaki değişimlere uyarlı bir çizgi doğrultusunda biçimlendirici kurumların temelini atmış, Cumhuriyet dönemi ise bu kurumların öncü işlevini, daha ileri noktalara ulaştıracak Cumhuriyet idealinin kökleşmesinde etkili olmuştur. O nedenle, Türk resminde moderniz mi, Osmanlı'nın geç döneminden Cumhuriyet dönemine uzanan bir süreçsellik olarak görmek doğru olur. Modernizm bu anlamda, batılılaşmanın itici bir güç oluşturduğu sanat ve kültür ortamına, sanattaki

⁸⁰ Oğur Aarsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, (1839-1924)*, Y.K.Y, İstanbul 2000, s. 124.

yansımalarıyla tipik bir özellik kazandırmış ve ortalama yüz elli yıllık bir oluşuma damgasını basmıştır.”⁸¹ Değişimlerin Askeri alanlarda başlamasının neredeyse gelenek haline geldiği Osmanlı döneminde, sanatsal değişimlerinde askeri alanlardaki değişimlerle paralel olduğu görülmektedir. Batılılaşma süreci ile değişen Osmanlı askeri eğitim anlayışı, şimdiki adıyla kara ve deniz harp okullarındaki perspektif derslerinin verilmesi ile bilimsel bir nitelik kazanır. Türk resminde ‘Asker ressamı’ ismiyle anılan bu kuşak modern Türk resminin de temellerini atan kuşaktır. “1795 yılında, Batı’daki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayun’un kuruluşu bu sürecin başlangıcını belirlemede bir kolaylık olarak görünebilir.”⁸² 2 Mart 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi Ali’si ile, Türk Resim Sanatı bilinçli ve tutarlı bir temel üzerine oturtulmuştur. Türk resminde yaşanan asıl köklü değişimler ise Batı’ya eğitim amacıyla gönderilen ressamın, yurda dönüşleri ile birlikte yaşanmıştır. “Çallı Kuşağı veya Türk İzlenimcileri olarak da anılırlar. Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olduktan sonra 1910’da devlet bursuyla Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde sanat eğitimi gören ve 1914’te 1. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla geri dönerek Türk Sanat’ında yeni bir dönemi başlatan sanatçı topluluğudur.”⁸³ Bu ressamlar dönüşlerinde gerek almış oldukları sanat eğitimciliği görevleriyle, gerekse de sanatçı kimlikleriyle Modern Türk Resmi’nin temellerini atmışlardır. “29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyetin ilanından sonra siyasal, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareket kültürel ve sanatsal alanları da içine almaktadır. Atatürk 25 Ocak 1923’te Alaşehir’de yaptığı konuşmada ‘Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür’ diyerek, yeni kurulan Cumhuriyetin gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunu belirtmektedir. Bir ulusun yaşaması için en önemli temellerden birisi sanattır. Atatürk çeşitli vesilelerle yaptığı konuşmalarda sanata verdiği önemi belirtmiş, sanatçıları da uzun ve gayretli çalışmalar sonunda alınanda ışığı ilk hisseden insan olarak tanımlayarak onları yüreklendirmiştir. Konservatuarlar, müzeler, güzel sanatlar sergileri açılmasından söz ederek, gelecekte yapılması gereken atılımlar için de ışık tutmuştur.”⁸⁴ Ulu önder Atatürk’ün ileri görüşlü dehası ile yaratılan çağdaşlaşma ülküsü, Türk sanatçısının azmi ile birleşerek, Batı ile olan uzun mesafelerin kısa sürede kapanmasına imkân tanımıştır.

⁸¹ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 9.

⁸² Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 45.

⁸³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s. 245.

⁸⁴ Ayla Ersoy, “Günümüz Türk Resim Sanatı”, *(1950’den 2000’e) Bilim Sanat Galerisi*, 1998, s. 21.

“Türk resminde 1930’lu yıllar, izlenimci resme karşı seçenek oluşturan yenilik arayışları içinde geçmiştir. 1924-1940 yılları arasında faaliyet gösteren Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, bu amaçla bir araya gelen ve zamanla üyeleri artan ressamlardan oluşur.”⁸⁵ Daha sonra kurulan ‘D’ Grubu; sanatta yeniliklere açık, özgün bir çalışma düşüncesini temel almış sanatçı grubundan oluşmaktaydı. Bu grup başta Nurullah Berk olmak üzere, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve sonradan gruba katılmış olan Bedri Rahmi’den oluşmaktaydı. Bu gruba tepki amacıyla kurulan ‘Yeniler’ ya da Liman Ressamları sanatta ulusallık ve toplumsallık sorunlarını resimlerine yansıtmayı amaçlamışlardır. Türk Resmine Soyut anlatımın yoğun olarak girişi 1950’li yıllarda yaşanmıştır. Bu anlatımı bizde ilk benimseyen ressamların başında Ferruh Başağa gelmektedir. “Bizde Soyut sanat devinimleri ilkin 1940’lı yılların sonuna doğru tartışılırken, 1950’li yıllarda yoğun olarak ürünlere yansımıştır. Soyut Sanat anlayışı, süsleme sanatlarına, nakış geleneğine bağlı olarak irdelenmiş, Batı’nın yeni aramakta olduğu değerleri çok daha önceden kavramış olduğumuz düşünülmüştür. Bununla birlikte Türk sanatçıları, soyut resme nakıştan varmamış, nakıştan tümüyle ayrılarak batı ressamlarının yolunu tutmuş, bu nedenle de batı resminin son yüzyıl içinde geçirdiği değişim ve gelişimleri biraz gecikerek benimsemişlerdir.”⁸⁶

3.1. TÜRK RESİMİNDE LİRİK SOYUT

Lirik Soyut mantığı ile resim yapma düşüncesi Türk resminde Batı’daki süreçlerinden çok farklı bir temel üzerinde gelişmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın Türkiye üzerindeki etkisi dolaylı yollardan olmuş ve Batı toplumlarının yaşamış olduğu bunalımlı süreçler biz de yaşanmamıştır. “Soyut Dışavurumculuk akımını batıda hazırlayan şartların hiçbiri Türkiye’de yoktu. Ayrıca salt biçimsel düzeyde Cezanne ve Kübizm Türk resminde tam olarak kavranmamıştı bile. Gerçek üstüçülüğün otomatizm yöntemine yatkın olabilecek bir bilinçlenme de söz konusu değildi. Ne Freud ne Jung toplumumuzu etkilememişti. Bu nedenle modern sanatta bilim, teknoloji ve toplumsal yapıya bağlı ve koşut olarak gelişen üslup ve kavramlara Türk sanatçısı, çok özel kişisel çıkışlar dışında, bugün bile köklü bir katkıda bulunamaz. Ne var ki Soyut

⁸⁵ Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, s.56.

⁸⁶ Zeynep Yaman, “Türk Resminde Non Figüratif Tartışmaları”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, s. 9.

Dışavurumculuk. Batının Doğuya yaklaştığı, kendi mantık yapısı içinde "mekân" ve "ilişkiler", yani resmin soyut yapısı meselesinde Doğu'yu kucakladığı, ondan ilham aradığı olağan üstü bir tarihsel andır. İşte bu an sürecinde sanatta en kalıcı sorun olan soyut yapı sorununa Türk Sanatçısı da çağcıl düzeyde önemli katkılarda bulundu. Ayrıca bu akım insanın iç dramına Önem verdiği ölçüde dünyadaki tüm sanatçılara kapılarını açıyordu⁸⁷ Türk resim sanatı tarihinin batı çağdaş sanat ortamı ile tanışıklığının esas temellerine bakıldığı zaman; bu sürecin Almanya ve Fransa'ya gönderilen sanatçılar dışında doğal bir gelişme süreci yaşamadığı görülür. Esasında. Türk Sanatçısının Soyut Ekspresyonist algısı da doğaldır ki bireyci (İndividüalist) bir yaklaşımda olacaktı.

“Varoluşçu ve benzeri düşünce akımlarının etkisini duyurduğu hazırlık evrelerinin 1970 öncesi ve sonrasında politik tavır ve düşünce açmazlarıyla karşı karşıya kaldığı bir gerçektir. Fakat dönemin düşünüş ve duyuş yönünden asıl niteliği, bireysel dünyalarını ifade etme çabasına giren sanatçıların kendi gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlanmalara rağbet etmeyişleridir. Her dönemde tazeleyen evrensellik-ulusallık karşı tezlerini içeren tartışmalar gene bu yaklaşımların öznel derinlikleriyle. Düşünsel ve duyarlıksal kavramlar açısından irdelenmeye çalışılmıştır.”⁸⁸

“Geometrik ve lirik soyutlamalar özellikle 1950*li yıllarda resim sanatımızı derinden etkilemiştir. 1940'lardan itibaren yurtdışına giden sanatçılarımız Avrupa'da yeni ortaya çıkan soyut dışavurumculuktan ziyadesiyle etkilenmişlerdir. Birçok sanatçımız soyut anlatım doğrultusunda eserler üretmişlerdir. O dönemde yaşlı kuşak sanatçılar, bireysel sanat anlayışları arasına soyut anlatımları katmanın yolunu ararken, yeni yetişen genç sanatçıların soyut sanat anlayışını sanat üretimlerinin odağına yerleştirdiklerini görüyoruz.

1946'da Paris'e giden "Paris Ekolu Türk Sanatçıları" olarak nitelendirilen Nejat Devrim, Selim Turan ve daha önceki yıllarda Avrupa'ya gidip gelen Fahrünnisa Zeid (Nejat Devrim'in annesi), Lirik-soyut sanat akımından etkilenmişlerdir. Türk resminde lirik-soyut anlayış Nejat Devrim'in 1947'den itibaren yaptığı çalışmalarla ilgi toplamaya başlamış. 1951'de "Tavanarası Grubu" sanatçıları ile yayılmasını sürdürmüştür.

⁸⁷ İpek Aksüğür, *AR Sanat*, Yeni Dizisi: 48, Haziran 1982.

⁸⁸ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, (2.Basım), İstanbul 1990, s. 10.

Lirik soyutlama kimi "D Grubu" sanatçılarının da dikkatini çekmiştir. Bunlardan Zeki Faik İzer caminin kırmızı, turuncu, krom sarılı, turkuaz yeşili, gök mavili vitraylardan, soyutlama bir resmin notlarını alabilmektedir. Ancak Zeki Faik İzer'in lirik soyut çalışması Batılı örneklerle benzerlik gösterir. Bu bakımdan bize özgü bir bireyselleşmeye ulaşamamıştır. Yine eski kuşak ressamlarından Nuri İyem'in yenileşme çabası içerisinde öncülüğünü yaptığı "Tavanarası" grupla akademi dışı çabalan, onun grupla birlikte lirik soyutlama anlayışına yöneldiğini görüyoruz. Nuri İyem de zikzaklı dönüşümler içinde lirik soyutlamada bireyselleşmeye ulaşamamıştır. Nuri İyem lirik soyut anlayıştaki çalışmalarını 1957'de başlattığı figüratif çalışmalarıyla birlikte 1967'ye kadar sürdürmüştür.

Lirik soyutlama ve lirik non-figüratif soyutlama dönemin çoğu sanatçıların eserlerinde görülür. Lirik soyutlamada Abidin Elderoğlu. Ercüment Kalmık. Abidin Dino. Devrim Erbil gibi kimi sanatçılar kaligrafinin plastik etkisini kullanırken; Fahrünnisa Zeid. Bedri Rahmi Eyüboğlu. Refik Epikman gibi kimi sanatçılar da yerel motif ve nakışları biçimsel öge olarak kullanmışlardır. 1950-1970 yılları arasında lirik soyut anlayışla başarılı eserler veren diğer sanatçılarımızdan kısaca söz etmek gerekir.

Geometrik, soyut çalışmalardan sonra, 1955'te kaligrafik eğilimli resimler yapan Sabri Berkel, eserlerinde lirik-soyut anlayışı ortaya koymuştur. 1956'daki çalışmalarında düz yüzey parçalamaları ve çizginin karşılığında düzenlemelere gitmiştir. 1958-1960 yılları arasında üç tonla lekeyle, kaligrafik espiride çalışmalar gerçekleştirmiş, 1960'dan sonra ise leke-çizgisel düzenin olgun örneklerini vermiştir. Daha sonra, sanatçı bu anlatımda. 1962'den 1970'e kadar sponten fırça darbeleriyle dışavurumcu etkide "Leke Resim" olarak nitelendiği eserler üretmiştir. Sanatçının bu tarz çalışmaları "taşizm" örnekleri olarak da görülebilir.

1954'de Lirik-Soyut araştırmalara başlayan Adnan Turani (1926), 1955- 1956 yıllarında motifsel bir lirik soyut anlatıma gitmiştir. 1958'den sonraki Non- Figüratif eğilimini 1975'e kadar sürdürmüştür. Bu tarihten sonra Lirik-Soyutu anlatımla birlikte. Lirik soyutlamalara da yer vermiştir.

Adnan Çoker bu anlayışta 1957-1965 yılları arasında, geniş fırça ve büyük tuşlarla gerçekleştirdiği yapıtlarında, dinamik bir yüzey elde etmiştir.

Abidin Elderoğlu (1901-1974), 1960 sonrası Lirik-Soyut anlayışın önemli

temsilcilerinden birisidir. Sanatçı, 1940'larda başladığı doğa soyutlamalarından sonra. 1950-1960 yılları arasında eğri çizgi ve düz yüzey karşıtlığındaki doğa ve figür soyutlamalarını, çizginin kalın ve içgüdüsel kullanımıyla işledi. 1960'larda bu anlatımını geliştirerek, kaligrafik bir espri içinde ve lirik-soyut anlayışla ortaya koydu. Elderoğlu'nun bu esprideki çalışmaları, goblen halı kompozisyonları için kullanılmış ve Avrupa'da uygulanmıştır. Sanatçı. 1960 sonlarından başlayarak, eğrilerin çoğunlukla olduğu ritmik çizgi ve yüzeylerle, düz fon ve geometrik yüzeylerin karşıtlığını, asal renklerin tok diri kullanıldığı kompozisyonlarında, çağdaş yorumlar ortaya koymuştur. Abidin Eroğlu'na kaligrafik eğilimler içinde genişçe yer vermiştik.

Lirik soyut anlatımda Fırdal Alanlar (1932). yapıtlarında fırçanın tek ve spontanc hareketi ile coşkulu düzenlemelere gitmiştir. Kaligrafi ve motife ulaşmayı amaçlamayan bu anlatımda, fırça dokusu kendini hissettirir. Sanatçı 1962'de başladığı bu tarz çalışmalarını, halen geliştirerek sürdürmektedir.

Arif Kaptan. 1950'den sonra nakış ve geleneksel süsleme sanatlarından hareketle soyut sanat araştırmalarına yönelmiştir. 1956'da DRHS'ne verdiği "Sırmalı Kompozisyon" adlı yapıtı, Türkiye'de devlet ödülü alan ilk soyut tablo oldu. Sanatçı bu çalışmasında, geometrik düz renkli yüzey bölüntüleri üzerinde, kaligrafik eğri çizgilerle, lirik bir anlatımı yansıtmaktadır.

Hasan Kavruk. (1919) 1944'den başlayarak Lirik-Soyut çalışmalar yapmış, 1953'ten sonra Anadolu görünümünden esinlendiği Lirik-Soyut yapıtlarında dokuya önem vermiştir. 1970'den sonra yapıtlarında çok karmaşık düzenlemeler görülmektedir.

Hakkı Anlı (1906) ve Fethi Arda (1934)'da 1960'larda Lirik-Soyut anlayışta eserler veren sanatçılardır. Fethi Arda atak fırça darbeleriyle oluşturduğu eserlerinde, psikolojik bir patlamayı yansıtır. Sanatçı. 1967'den sonra dışavurumcu figüratif anlatıma yönelmiştir.

Lirik soyutlama anlayışında bireysel üslubunu araştırmacı bir çizgide sürdürerek özgün anlatım dili oluşturabilen sanatçılarımız ise Nejat Melih Devrim, Selim Turan ve Burhan Doğançay'dır. Burhan Doğançay ve Özdemir Altan'ın eserleri dışavurumcu-soyut olarak da değerlendirilebilir.⁸⁹

⁸⁹ Erol Kılıç, *Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme*, (Doktora Tezi), A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

3.2. TÜRKİYE'DE LİRİK SOYUT ANLAYIŞLA RESİM YAPAN SANATÇILAR

3.2.1. Nejad Melih Devrim

Ressam Nejat Melih Devrim, 1923 yılında İstanbul'da doğdu. Yazar İzzet Melih devrim ile ressam Fahrelnisa Zeid'in oğludur. “Sanatçı olmak için hazır bir atölye olan bir aile ortamında yetişen N. Melih Devrim, sanatın temel değeri olan kültür birikimine çocukluk yıllarında ulaşacaktır⁹⁰ “Nejat Melih Devrim, Büyükkada'da Şakir Paşa konağının sanat ortamında geçirdiği ilk gençlik yıllarında kendiliğinden resme başladı. Orta öğrenimini Galatasaray Lisesinde tamamladı. 1942 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde L'eoold L'evy'nin atölyesine girdi. Bu okulda aynı zamanda Bedri Rahmi Atölyesinde desen dersleri, ardından da Nurullah Berk ve Zeki Kocamemi Atölyelerinde çalıştı. Levy bu yıllarda tüm atölyelerin temel eğitmeni olarak görev yapmakta ve tüm atölyeleri dolaşmaktadır. 1944 yılında İ.D.G.S. Akademisini bitiren Devrim, önce ressam olan annesi Fahrelnisa Zeid'le birlikte daha sonra Bodrum'da ve ardından bu resimlerle 1944 yılında Taksim Sanat Galerisi nde ilk kişisel sergisini açar.”⁹¹ N.Melih Devrim 1946 Yılında Paris'e gider. “Paris'te Prof. Witmore'un yanında öğrendiği, Türk hat ve Bizans mozaik sanatından etkilendi. İlk dönem yapıtlarını, bu etkiler biçimlendirdi. 1947'de Paris'teki ilk kişisel sergisini, Maurice Bedel'in desteğiyle Allard Galerisinde açtı. Bu sergideki eserler Doğu Sanatı ve Fransız şiirsel soyutlaması (Lirik Abstraction)'ndan etkilendiği resimlerdir.”⁹²

Nejat Melit Devrim 1946'da burslu olarak gittiği Fransa'da, Paris ekolü çerçevesinde sanatını geliştirdi. Londra, Brüksel, Lille, Kopenhag. New York. Varşova. Pekin. Odens, İstanbul, Ankara. Krakov. Ürdün ve Danimarka'da sergiler açtı. Bir yeryüzü gezgincisi olarak süren yaşamında, çağdaş sanatın parıltılı ve çalkantılı serüvenini yakından izlemişti. 1956'da yaptığı beş aylık bir Amerika konukluğu. 1962'den sonra çıktığı Orta Asya, Çin, İspanya, İtalya, Mısır, Danimarka, Polonya gezileri ona tekniği, duyarlılığı, araştırmacılığı ile çağdaş soyutlamada çok yönlü ve

⁹⁰ Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatları Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, s. 173.

⁹¹ Giray Kıymet, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, Türkiye İş Bankası Yayınları, No: 400, Dizi: 59, s. 518

⁹² Kaya Özsezgin, “Türk Plastik Sanatçıları”, *Ansiklopedik Sözlük*, (2.Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Haziran 1999, s. 172.

derin bir araştırma, algılama ufukları açmıştır. Yazın ve düşünce ortamıyla da yakın ilişkiler kuran Devrim. 1955 yılında Tristan Tzara'nın "Le Temps Naissant" adlı şiir kitabını. 1960'da Paul Elvard'ın "Sens de Tous les Instants" adlı şiirlerini resimledi. Chartres Katedrali'nin vitraylarından. Ravenna kentindeki Bizans kiliselerinin mozaiklerinden ve italyan Primitiflerinden etkilendiği Paris'te. Lirik soyutlamayı benimsedi. Sanatçının çağrıldığı önemli etkinlikler arasında. Paris Uluslar arası UNESCO Sergisi (1946), New York'ta ABD ve Fransa'daki Genç Ressamlar (1950). Torino'da Fransız İtalyan (1959), Madrid'de Genç Paris Okulu (1953), Paris Modern Sanatlar Müzesinde günümüz Türk Sanatı (1964), Torino Estetik Merkezinde Michel Tapie'nin düzenlediği sergiler (1969-1975) ve Paris Uluslar arası Sanat Merkezinde Paristanbul (1990) sergileri anılmalıdır. Nejat Melih Devrim 26 Şubat 1995 günü. son yıllarda yaşadığı Polonya'nın Çekoslovakya sınırı yakınlarındaki küçük bir kasaba. Nouy Sanatlar. Saint- Etienne ve Grenoble; Belçika Kraliyet. Varşova Ulusal. İstanbul Devlet Resim ve Heykel, Danimarka'da Alburg ve Aarhus. Havana ve Pekin Müzeleri ile Kopenhag Tuborg Vakfı ve birçok özel koleksiyonunda birçok eseri bulunmaktadır.” Nejat Melih Devrim'in Akademi'de öğrenci iken Bizans Mozaikleri ve Türk hat sanatı ile ilgili eserler dikkatini çekmiş, daha sonra da bu konular hakkında yapmış olduğu araştırmaları sanatına önemli bir imge konusu yapmıştır. Ressamı sanat yaşamı boyunca etkileyecek olan Lirik Soyut anlayışın temelleri de bu dönemden edindiği izlenimler üzerine kurulmuştur. “Geleneksel Soyut Türk Sanatlarına ve Kaligrafisine duyduğu bu ilgi Bizans Mozaik Sanatı ile bir senteze dönüştürülmüş ve yaşamı boyunca yapmış olduğu seyahat ve araştırmalarla zengin bir anlatım dili kazanmıştır. Nejat Melih Devrim'in resimleri siyah, beyaz bir anlatım dilinden giderek çok renkçi Taşizme yönelmiştir. Sanatçının Paris'ten sonra Çin'e yapmış olduğu üç gezi. Batı ile Doğu Sanatlarını yakından tanıma olanağı sunmuştur. Nejat Melih Devrimin tüm yapıtlarında her zaman Konstrüktivist bir anlayış hakim olmasına karşın, resimleri geometrik bir düzenlemenin dışında kalmış. 1965'lerden sonra daha da yumuşamıştır. Bunda da yapmış olduğu gezilerin rolü büyüktür. Resimlerinde ritim ve şiddet duygusu vardır. Mısır sanatından, oriental esprilere, geleneksel Türk halk sanatlarından. Kaligrafiye (hat sanatı) dek tüm farklı görüş ve duyularını kendi soyut lekeci anlayışı içinde bir senteze ulaştırmaya çalışmıştır. Nejat Melih Devrimin sanatı kişisel deneyim ve birikmelerle kazanılmış bir görüşün ve duyarlılığın ürünleridir. Yapıtları hareketli, coşkulu,

karmaşık, çok yönlü, değişken ama zarif resimlerdir. Sanatçı görülenle hayal edileni, şimdiki zamanla gelecek zaman arasındaki ilişkileri ve rastlantının şaşırtıcı sonuçları ile yapıtlarındaki ritmi oluşturmuştur. Onun lirik soyutlama resimlerinin özünü şiirsel ve duyarlı yaklaşımı biçimlendirmektedir. Yoksa salt mantıksal bir düzenleme hiçbir zaman kişiliğini, tüm bilincini ve iç dünyasını yansıtan dokuyu oluştururken, çok yakın ama hiçbirini diğerine benzemeyecek kadar çeşitli formlar kullanmaktadır.

Renkler üst üste yerleştirilmiş saydam bir etki yapmaktadır. Hafif akıcı bir ışık ile açık koyu değerler belirlenmekte, çok renkli olan resimlerde her renk bir kompozisyon içinde farklı armonilerle kullanılmaktadır.⁹³ ” 1963 yılında gerçekleştirildiği Çin seyahati, İspanya, Mısır ve İstanbul turları Devrimin soyut yorumuna katılan zengin renk anlayışının pekişmesine neden olacaktır. Geniş ve yuvarlak fırça vuruşları ve lekeci yaklaşımı Amerika'da bu yıllarda ünlenen soyut dışavurumculuk akımına yaklaşan değerler kazanacaktır.”⁹⁴

Sanat üslubunu uzun ve yorucu gelişim süreçleriyle şekillendiren N.Melih Devrim, sentezleme noktasında bu birikimlerin zengin ürünlerini bizlere sunar. Gerek doğup yaşadığı kültürel kaynaklar, gerekse seyahat etmiş olduğu ülkelerin kültür ve sanatlarından edinmiş olduğu birikimler, sanatın evrensel bütünlüğü içinde yer alır.

3.2.2. Zeki Faik İzer

1905 yılında dünyaya gelen Zeki Faik İzer, ilk resim derslerini, ilkokul öğrenimi sırasında Ağâh Efendiden alır. Galatasaray Sultanisinde de süren bu ilgi: lise öğreniminin ardından. 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne kaydolmasına neden olacaktır. 1928 yılında Avrupa bursu seçimlerini kazanan Zeki Faik, Hamit Görele ve Mimar Sedat Hakkı Eldem'le birlikte. Paris'e öğrenime gönderilir.

Önce arkadaşları gibi Zeki Faik de Andre Lhote Atölyesi'nde alır solluğu. Sonra. Uygulamalı Güzel Sanatlar Okuluna girer. Prof. Maret'in atölyesinde; seramik, duvar resmi ve fresk eğitimi görür. Altı ay süren bu kurs dönemi tamamlanınca da Emile-Othon Friesz Atölyesine girer. 1932 yılına dek kaldığı Paris'te Salt Lhote Atölyesine

⁹³ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı, (950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1998, s. 50.

⁹⁴ Giray Kıymet, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

sürekli olarak katılacaktır.

Yurda dönünce Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'ne resim öğretmeni olarak atanacak, fakat kısa bir süre sonra Ankara Atatürk Erkek Lisesine naklen tayin edilmesi nedeniyle istifa ederek İstanbul'a dönecektir. 1933 yılında. "D" Grubunun kurulmasında önemli rol oynayacaktır. 1934-1936 yılları arasında tekrar Paris'e giden Zeki Faik, burada yaşamını kazanmak için fotoğraf rötuşları ve kitaplar için illüstrasyonlar yapacaktır. 1937 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Fotoğraf Atölyesi'ne atanacak, 1940 yılında Afiş Atölyesi'ne ve 1955 yılında da Resim Atölyesi öğretmenliğine getirilecektir.⁹⁵ "1942'de 4.Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ve 1957'deki 18. y>NfcSCOnun Paris'te düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisiyle Bernuschi Müzesinde açılan "Bugünün Türk Resmi, Dünün Türkiye'si" adlı sergilerin düzenlenmesinde çalışmıştır. 1961 "de Türkiye birincisi olarak Guggenleim Uluslararası Sergisine katılan Zeki Faik İzer, 1970'de emekli olduktan sonra Fransa'ya yerleşmiştir."⁹⁶

Zeki Faik İzer "D" Grubunu oluşturan sanatçılar arasında serbest soyutlama fantezilerini en çok benimseyen bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır.¹³

Ama İzer'in sanatta dogmatik kalıplara karşı olması, araştırmadan ve yenileşmeden yana bir eğilimi yaşamının sonuna kadar sürdürmesi, onun resimlerini, bugün bile kesin bir sınıflama içine sokmamızı güçleştiriyor. Tekniği, düşünce ve buluşla birleştirme yönündeki çaba. onun çalışmalarına hep yol gösterici bir yön çizmiştir⁹⁷ Zeki Faik İzer işin başlangıcından beri "renkçidir". Figüratif dönemlerinde, klasiği inceleme dönemlerinde bile rengin önemi, formun, figürün ve perspektifin öneminin üzerinde yer almıştır. Daha da önemli bir faktör sanatçının doğasına işlemiş bir "dışavurumculuktur". Sanatçının erken çalışmalarında Paris görgüsünden kaynaklanan "Kübist Ekspresyonist" etkileşimler ön plandadır. Ancak Zeki Faik İzer "sistemleştirildiği oranda sentetikleşmiş" ve teori yapısı kazanmış sanat akımlarının sınırları içinde kalmayı reddeder ve daha özgür, daha lirik, daha bireysel bir estetiğin arayışını sürdürür. Bu özgünlük ve lirizm kuşkusuz "doğada" saklıdır. Fovizm'e çok yakın renk kullanımı ile, dışavurumcu fırçasının "spontanlığını" birleştirerek doğa

⁹⁵ Giray Kıymet, T. İş Bankası Sanat Yay, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Müze*, Yayın No: 400.

⁹⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2. Cilt, s. 898.

⁹⁷ Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 378.

soyutlamalarını "temel konu olarak" benimser.⁹⁸ Zeki Faik İzer Türk Lirik Soyut anlayışında, Batı kaynaklı bir Lirik Soyut izlencesini açıkça yansıtan ressamlarımızdan biridir. Özellikle Missa Solemnis isimli eseri, İzer'in Wols'un resimleriyle olan bu bağı açıkça yansıtır. "Paris'te bulunduğu sırada Friesz ve Lhote'dan yararlanan İzer. çizgisellikten çok renk lekelerinin düzenlenmesine yönelik bir çalışmaya eğilim göstermiş, önceleri figürlü kompozisyonlar yaparken giderek 1950'lerin ortalarında soyut düzenlemelere yönelmiştir. Kaligrafik biçimleri anımsatan soyut kompozisyonları, iç dünyasını yansıtan hızlı ve sürekli fırça vuruşlarıyla. II. Dünya Savaşı sonrasında önce Amerika'da başlayan ve oradan tüm dünyaya yayılan Soyut-Dışavurumculuk akımı içinde değerlendirilir. Sanatçının soyut kompozisyonlarını oluştururken kullandığı teknik, Taşizm'i (lekecilik) anımsatır"⁹⁹ "Zeki Faik İzer, 1970 yılında başlayan kolaj çalışmalarında renk, plan ve motif anlayışıyla Matisse'e hayranlığının esinlerini yansıtır. Büyük tuvalerde dinlediği müziğin etkisini yansıtan fırça darbeleri yada akışkanlığıyla dokunan çok renkli soyut anlatımlar Zeki Faik'in sanatının temelini oluşturur. Bu dönem içinde, canlı ve tek renkli pürüzsüz düz yüzeylerle karşıtlıklar oluşturan girift- çizgisel bölümlerin dinamizmini yansıtan kolajlar de üretir."¹⁰⁰ "Soyut, informel ya da lekeci eğilimlerin tümü, sanki onun resminde bileşkesel bir değer kazanmış ve belirli bir amaca doğru kanal ize olmuş gibidir.

Kendi boşluğundaki kuşu da bu bağlamda yorumlamak gerekir. Renklerin açık-koyu. soğuk-sıcak etkileriyle, birbiri içinde dönendiği. bir merkez kaç gücün etkisi altında etrafa yayıldığı bu kompozisyon, isimden de anlaşılacağı gibi. bir kuşun kendi boşluğunda serbestçe, hiçbir engele takılmadan, hiçbir korku yada kuşkuya kapılmadan uçuşması gibi. Renk beneklerini merkezden çevreye yayılan etkilerini, resimsel bir öğütlemeye tabi tutmakta, fırçanın yarattığı soyut izlenimleri genelleştirici bir yol izlemektedir (Resim 28). Bu tür müzikal ite duygusu, renklerin ton derecelerine göre tabloda inişli-çıkışlı rezonanslara yol açıyor bu resimde. İlgimiz, fırça tuşlarının yönlerine uygun biçimde iniyor, sonra tekrar koyu kesinleşmiş yada önceden saptanmış biçim formülasyonu, resme karışmıyor, aksine, her şey kendi doğrultusunda çözüme

⁹⁸ İsmet Doğan, *Hürriyet Gösteri*, Ocak 1985, Sayı: 50, s.40.

⁹⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2, s. 898.

¹⁰⁰ Kıymet Giray, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Müze*, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, No: 400. Dizi: 59, s. 380.

yönlendirilmiş olanın spontan etkilerini yansıtıyor”¹⁰¹ Zeki Faik İzer’in resimlerini doku-Lirizm ilişkileri bağlamında değerlendirdiğimizde; sanatçının doğa yada kendi düşünsel algı etkileşimi içinde yer alan kavramların sunumunda, duygusal ifadenin anlık dışavurumları şeklinde yansıdığını görüyoruz. Bu yansımada, biçime dair herhangi bir nesnel çağrışım yansımaz. Resim *yüzeyinde oluşturulan* doku- renk etkileşimleri izleyiciye *ritmik dolaşımlarla resmin dünyasına girebilme olanakları tanır*.

3.2.3. Burhan Uygur

1940 yılında Giresun-Tirebolu’da doğan sanatçı, ilk ve orta öğrenimini Tirebolu’da, Lise öğrenimini de Trabzon’da tamamlar. 1961 de İDGSA giren sanatçı önce Nurullah Berk, daha sonrada Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Atölyelerinden eğitim alır ve 1968 yılında mezun olur. 1970’de Salzburg Yaz Akademisine katılır. Bu Akademi, Kobra Grubu üyelerinden olan Corneille ile çalışmalar yapar. “Burhan Uygur 1970 kuşağının önde gelen sanatçılarından biridir. Resminin içeriksel kurgusuyla bütünleşen ve lekeci anlayış üzerinde gelişen biçim düzeni, çağdaş sanatımızda özgün alt yapı arayışları açısından, özellikle genç kuşağı etkileyen bir model oluşturmuştur.”¹⁰² Sanatçı, soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimlerinde iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm-ölümsüzlük çevrimi içinde süreklilik kavramını vurgulamıştır. Gerek renk. gerek çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel bir etki yaratır. Bireysel anlatıma inanan Uygur, resmini akademik kuralların dışında özgün bir tarzda oluşturmuş kendine özgü bir perspektif ve naif bir dil kullanmıştır. Desenlerinde kurşun kalem, tükenmez kalem, pastel vb. çok çeşitli malzemeleri bir arada kullanan Uygur, antetli bir zarfın üstüne, bir kağıt parçasına, sigara paketi üstüne, kısaca üstüne çizilebilecek her şeye desen çizmiştir. Malzemeyi kullanırken de değişik yöntemler uygulamış; örneğin yağlı pastelle yaptığı resimlerinde çoğunlukla fırça yerine parmaklarını kullanmıştır. Bir çok deseninde ve resminde yazıdan da yararlanan sanatçının, kompozisyonun herhangi bir yerine yerleştirdiği bu yazılar resmin adı ya da temasına ilişkin bir paragraf olabilmektedir”¹⁰³ “Yaşam, eşittir; sanat, eşittir yaşam. Bu eşitliğe aykırı düşecek, onu bozabilecek hiçbir yabancı etken karışmamıştır Burhan*ın resmine. Spekülasyona hep

¹⁰¹Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 120-121.

¹⁰²Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Y.K.Y, İstanbul 1999, s. 472.

¹⁰³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s. 1854.

uzak durmuştur. Yürekle bağıntısı bulunmayan inançların peşinden koşmamıştır. Yüreğinin telini titretmeyen hiçbir şey Burhan'ın resmine konu olmamıştır. "Gezgin bir hayalet gibi" insanların yürek çırpıntılarını sezinelebilmek için içsel dünyalara sık sık konu olmuş, o dünyaların ritim dilini kavramaya çalışmıştır (Resim 30). Değil mi ki bir insandır, bütün öteki insanlarla ortak bir sezginin gizemli dilini anlamaya özen gösterecektir. "Hayalperest bir kuş" gibi hep keşfedilmiş duyguların peşinde koşacaktır, o duyguların dışa vurulmayı bekleyen özlemlere tanıklık edecektir. Bütün bunları yapmadıktan sonra, 'günler ne işe yarar'dı.'¹⁰⁴ "Esrik ve olağanüstü duyarlı bir mizacın ürünleri olan yapıtlarıyla Burhan Uygur'u resmin şiirsel boyutlarını da zenginleştiren bir kişilik olarak görüyoruz"¹⁰⁵

"Resme gerçek anlamda şiirsel ifade ve çeşni boyutları kazandıran ayrıcalık ustalığı türünden daha yaygın bir üne kavuşmasında da etken oldu. Lirizmin hemen hemen doruklarına çıkabilen sevecen ve ezik bir ruhla biçimlendiği figürler, güncel yaşantılardan süzölmüş dokunaklı bir şiirin hüznüyle doluyordu. Kısa zamanda geniş bir ilgi çemberiyle kuşatılan Burhan Uygur'un resmiyle bağımsız bir geçim yolu bulduğu da unutulmamalıdır"¹⁰⁶ Burhan Uygur resimlerinde doku kavramını, imgeden de öncelikli ele alır. Onun resimlerinde doku adeta imgenin kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. "Sanatçının son dönem resimlerindeki özgün dokunun ve lekenin giderek belli simgelere dönüştüğü görülür."¹⁰⁷ Burhan Uygur, yaşadığımız dünyadan bağımsız, kendi düşsel mekânlarını, Lirik dokusal bir malzemeyle örerek sunar izleyiciye. Resimlerde oluşturulan doku ve fon etkileşimi titizlikle ele alınıp imgelere dönüştürülmüştür. Diğer bir ifadeyle başta nesnel olarak tasarlanan imge, dokunun karakterine bürünüp kendisi imge halini almıştır.

3.2.4. Turan Erol

1928 yılında Milas'ta doğdu. Ortaöğrenimini Milas'ta tamamladı. 1944'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girdi ve 1951 "de mezun oldu. Dört yıl Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde çalışan Erol, öğrencilik yıllarında Onlar Grubunun (1948) kurucuları arasında yer almıştır. 1952-60 arasında Diyarbakır'da Ziya Gökalp Lisesinde

¹⁰⁴ *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 28, Mayıs 1992.

¹⁰⁵ Tansug Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, (2. Basım), İstanbul 1991, s. 385.

¹⁰⁶ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, (2. Basım), Remzi Kitabevi, 1990, s. 109.

¹⁰⁷ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (3. Cilt), Yem Yayınları, İstanbul 1997, s. 1854.

resim ve sanat tarihi öğretmenliği ve yöneticilik yapmıştır. 1960'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünde şube müdürlüğüne atanan Erol, bu görevinin yanı sıra Ankara Kız Lisesinde sanat tarihi öğretmenliği yapmış. Dost ve Ulus dergileriyle Ulus gazetesinde haftalık yazılar yazmıştır. 1961 de bir yıl için Fransa'ya giden Erol. bu süre içinde Paris. Amsterdam ve Brüksel müzelerinde incelemeler yapmış, ayrıca gravür teknikleri üzerinde çalışmıştır. 1963'te Fransız hükümetinin bir bursunu Neşet Günal'la paylaşan sanatçı bu dönemde çağdaş akımları incelemiş ve tekniğini geliştirmiştir. Aynı yıl Güzel Sanatlar Şube Müdürlüğü görevinden ayrılarak Gazi Eğitim Enstitüsü (Gazi Eğt. Fak.) Resim-İş Bölümü öğretim Üyeliğine atanmış, bu görevini 1975'e değin sürmüştür. 1975'de "Türk Resminde İnsan ve Hayvan Figürü" adlı teziyle doktor unvanını almıştır. 1965-87 arasında DTCF'de 1983-87 arasında Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde, 1987-90 arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde ders vermiştir¹⁰⁸

“Turan Erol'un sanatı, Türk resminde, gruplaşmaların, yerellik-evrensellik tartışmalarının, sanat, edebiyat ve politikada yenilikçi-toplumcu düşüncelerin gündeme geldiği hareketli bir döneme rastlıyor. Bu ortamda O, Türk Sanatına damgasını vurabilecek, Türk resmine özgüsellik kazandırabilecek güçte sanatçıların, yaşadığı çevreyle ilişkisini koparmamış olmakla birlikte, kendine dönük, biraz çekingen, bireyci nitelik taşıyan ressamlar arasından çıkacağına inandı ve sonuçta kendisi de öyle yaptı.”¹⁰⁹

Sanat anlayışının temelini “doğru ve sağlamlık” ilkeleriyle oluşturan Erol. birçok sanat akımlarından etkilenerek daima bir keşfetme hedefi içinde olmuştur.

1962-1965 yılları arasında Lirik-Soyuta varan bir anlatımı yağlı boya ve gravür çalışmalarıyla ortaya koymuştur.

Açık tonda geniş lekelerle, küçük alanlarda çarpıcı renk kullanımı, küçük spontane benekler ve yumuşak, ritmik yapılı çizgilerle oluşturulmuş bu dönem resimleri. Lirik-Soyutlamanın Türk resmindeki seçkin örnekleridir. Turan Erol renkle düşünen ve gerçekleştiren az sayıdaki ressamlarımızdan biridir.

Bu döneme ait ve Türk resminde bir yüz akı diyeceğimiz "Büyük Mor" adlı çalışma Lirik-Soyutlamanın en iyi vurgulandığı eserlerden biridir. Bu eser. Turan

¹⁰⁸ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, s. 543.

¹⁰⁹ Ferhat Özgür, *Turan Erol*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1999, s. 67.

Erol'un bir mührü gibi olmuştur. Her ne kadar resim sanatında, biçimin olduğu yerde renk yoktur denilse de. Büyük Mor. hem biçim hem de büyük renk oyunlarına dayanan bir kompozisyonudur. Burada mor renk tüm elemanları içine çekip saklayan bir alan olurken, sağ ve soldan beyazların girmesiyle resimde etkili bir açık-koyu çakıştırılması oluşturuluyor. Beyazların içindeki kıpırtılar, mor içindeki hareketlilikler doğadaki yaşamsallığı ve ışığı temsil ediyor. Doğaya ilişkin hiçbir şey olmamasına karşın bu kıpırtılar yine de yaşamsal bir öze bağımlı olarak yüzeye yerleştirilmişlerdir”¹¹⁰

Turan Erol'un Lirik-Soyutlama anlatımları daha sonraki yıllarda yaptığı eserlerde de görülmüştür. "Sarı Leke" isimli çalışması bunlara verilebilecek önemli örnektir.” “1970'li yıllarda Turan Erol. Ankara'nın kenar mahallelerini doldurmaya başlayan gecekonduları gözlemler. Genellikle yüksek tepeleri sarmaya başlayan yapıların üst üste istiflenen çok renkli görünüşleri yoğunlaşır. Turan Erol tuvallerinde, kent varoşlarının görünüşleri olan bu resimler 1960 larda eğildiği Lirik-Soyut anlatımların bir uzantısı olarak karşımıza çıkar. Ancak gecekondu serilerinde daha sert kontrastlar yapan renk lekeleri egemen olur.”¹¹¹ Turan Erol dokuyu Türk resminde dokuyu duyarlı bir titizlikle kullanan sanatçılardan biridir. Özellikle 1970'li yıllarda yapmış olduğu resimlerinde biçimlerin dokusal bir dile dönüştüğü görülür. Bu esimlerde izleyici biçimlerin birer dokumu yoksa dokunun birer biçim yapısı mı aldığı konusunda algı ikilemleri yaşar.

3.3. ESERLERİNE LİRİK SOYUT ÇAĞRIŞIMLARI DOLAYLI YOLLARDAN YANSITAN RESSAMLAR

Türk resminde Lirizm'i dolaylı olarak eserlerine yansıtan ressamın arasında; Mübin Orhon, Özdemir Altan, Erdal Alantar, Selim Turan, Adanan Turan ve Burhan Doğançay'dır. Bu Ressamlarımız ya Sanat yaşamlarının bir dönemlerinde ya da eserlerinde dolaylı olarak Lirik Soyut etkileşimi yansıtmışlardır. Bunlardan Selim Turan; Hans Hartung'un çalışmalarına birebir katılmış, Soulages ise resimlerinden satın almıştır. Selim Turan kaligrafik etkilerin egemen olduğu bir Lirik Soyut anlayışını benimsemiştir. Bu benimseyişin temelinde ise; Paris ortamı sanatçılarının Doğu'ya olan

¹¹⁰ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1996, s. 97.

¹¹¹ Kıymet Giray, *İstanbul Resim Heykel ve Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, Türkiye İş Bankası Yayınları, No: 400, s. 59.

yönelimleri etkili olmuştur. 1949'da açtığı ilk kişisel sergisinde Kaligrafiden hareketle yapmış olduğu Lirik Soyut resimler yer almıştır. Bu sergi ile ilgili olarak La Revue Moderne dergisinde bir eleştiri yazısı çıkmış, eleştiride onun soyut anlayışının Anadolu'dan kaynaklandığı dile getirilmiştir. Selim Turan resimlerinde özgür renk kullanımları ve içgüdüsel fırça vuruşlarıyla oluşturmuş geniş alanlar yaratır. Bu fırça anlayışı Hans Hartung'un kalın çizgisel fırça vuruşlarını anımsatsa da, daha dinamik bir algı ortaya koyar. İlk bakışta resimlerinde figüratif bir algı etkisi olsa da, lirizmin yoğun etkilerini hemen, hemen her eserinde gözlemleyebildiğimiz diğer bir ressamımız da Adnan Turani'dir. "Avrupa'daki eğitimi sırasında non-figüratif (Soyut Sanat) anlayışa yönelen sanatçı, bu dönemde soyutlama denemeleri yapmış ve kompozisyon kurgusunun geometrik çözümlenmeleri üzerinde çalışmıştır (Resim 37). Kendi kuşağı içinde lirik-soyut resmin başlıca araştırmacılarından. Lirik-Soyutlama kapsamı içinde incelenen çalışmalarda kimi zaman figür izlenimi edinilse de kompozisyonu oluşturan, resmin yapısını heyecanlı ve coşkulu fırça vuruşları, boya kazımaları ve karıştırmalarıyla kaligrafik bir anlatıma ulaştırma çabasıdır."¹¹² Başlarda Anadolu mitolojisinden yola çıkarak fantastik bir üslupla resmini oluşturan Özdemir Altan'da daha sonra Lirik Soyut resme yönelen ressamlarımızdandır. "Özdemir Altan özellikle 1970'lerden sonra lirik soyutlama etkilerini önce figüratif resimlerde ve bu duyarlılığın devamını son dönem çalışmalarını oluşturan dokumalarında görmekteyiz. "Tepe Gözün Dansı" geniş renkli parçalanmış düz yüzeyleri içten gelen bir heyecanı dışavurumuyla anlamı güçlendiren çizgiler hacimsel derinliğin siyah-beyaz geçiş değerlerini sağlamaktadır. Akıcı bir etkiyle kullandığı fırça tekniği hacimsel etkiyi daha da ön plana çıkarmaktadır. Eserdeki bütünlüğü oluşturan çizgi ve renk zıtlıkları içindeki ifade ise bu gücü bir kat daha artırmaktadır."¹¹³ Sanat yaşamının büyük bir bölümünü yurt dışında geçiren Burhan Doğançay'da Lirik Soyut etkileşimi eserlerine yansıtan ressamlarımızdandır. Doğançay, nesnelere üzerinde dış etkenlerin meydana getirmiş olduğu rastlantısal etkileri duyarlı bir yaklaşımla eserine yansıtır. Kent duvarları, bu duvarları kaplayan ilanlar, reklam panolarındaki afişler, Doğançay'ın temel imgeleridir. Bu yüzeylerde oluşan etkilere yer yer kazıma yer yer de boya müdahaleleri sonucu oluşturduğu doku etkileri Burhan Doğançay'ın resimlerini en üst düzeyde bir Lirizme

¹¹² *Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: III.

¹¹³ Ahmet Köksal, "Özdemir Altan'ın Halı ve Resimleri", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı. 273, Nisan 1978, s. 27.

ulaştırır. Uzun yıllar yurt dışında kalmış ve eserlerinin bir çoğu da yabancı müze ve koleksiyonlarda bulunan bir diğer ressamımızda Mübin Orhon'dur. 1947 yılında Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdikten sonra doktora eğitimi için Paris'e giden Orhon burada sanata yönelmiş, Academie de la Erande Chamier'e kaydını yaptırmıştır. "Genellikle iki karşıt lekenin plastite değerlerinden yola çıkarak, soyut ve pür bir sanat anlayışı düzeyinde derinlik ve espas etkilerini araştırmıştır. Çağdaş resim sanatımızda soyutçu biçim araştırmalarına dayalı çalışmaların 1960 kuşağını izleyen örnekleri arasında özgün bir yer tutar."¹¹⁴ "Ona göre resim, bir "estetik oyunu" değildir. Bir insanın, niye dünyaya geldim diye sorması ne kadar doğal değilse, niye resim yapıyorum diye bir soru da yersizdir Mübin Orhon'ın resimleri, soyut anlamda yalıtılmış bir duyarlılığın, içe ve öze dönük örnekleridir."¹¹⁵ Mübin Orhon'ın koyu fon bir fon üzerinde gizli bir form ışığı belirtisini yansıtan soyut yapıtları mistik bir içeriğin hazin atmosferiyle güçlü bir izlenim uyandırmıştır (Resim 34). Mübin Orhon'ın bu yapıtlarla aralarında Sabri Berkel ve Adnan Çöker*'in de bulunduğu bir usta soyutlamacılar kategorisi içinde son derece özgün bir yeri olduğunu kabul etmek gerekir. Hatta diğerlerinde formel. konformist yanı ağır basan soyut eğilimler de aşılmakta, biçim olgusunun mahviyet ifade eden bir mistik erişiş içinde özlü bir insancıl içerikle bütünleştiğine de tanık olunmaktadır."¹¹⁶

3.3. M. EMİN KAYSERİLİ'NİN RESİMLERİNDE DOKU-LİRİK SOYUT İLİŞKİSİ

Resimlerindeki imgeleri doğa kaynaklı bir Lirik Soyut anlatımla ele alan M. Emin Kayserili, doğanın nesnel çağrışımlarını ise kendi bireyci (İndividualist) tutumuyla öznel bir anlatıma büründürüyor. Lirik Soyut anlayışının mantığındaki bu bireyci yaklaşım ise, bu anlayışla çalışan ressamların ortak tutumudur. Bu anlayışın felsefesini bir manifesto ya dönüştüren ifadeleriyle J.Paul Sartre dile getirmiş, bu söylemde Lirik Soyutlama ressamının portresi adeta resmedilmiştir. "lirik ressam iyice ölçüp biçmeden, o an içinden geldiği gibi girer, deyim yerindeyse saldırır tuvale. Sonra da, bu kez tuvalin bizi çarpması için çekilir aradan. Tuvalle mücadele etmesi, resim

¹¹⁴ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 140.

¹¹⁵ Nurullah Berk, Adnan Turani, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt.2, Tıglat Yayınları ve Basımevi, İstanbul 1989.

¹¹⁶ Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, s. 97-98.

yapması demektir. En sonunda, varoluş, sanatçının bizzat kendisi olarak görünür tualde, sanatçı eserine saldırgan bir eylem bütünlüğü sokmuştur.”¹¹⁷

M. Emin Kayserili resmini gerek almış olduğu sanat eğitimi birikimleriyle akademik bir bağlamda, gerekse de bireysel duyarlılıklarıyla özgür bir tutum içinde yapmaya kalkışır. Bu resimlerde temel çıkış noktası olarak ele alınan doğa; bazen renk özdeşlikleriyle, bazen de dolaylı biçim çağrışımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimlerde başta renge yüklenen yoğun anlam, öncelikle resimlerin renk sembol dilinin çözümlenmesini zorunlu kılmaktadır.

Renge sembolik anlamlar yükleme anlayışı ise kültürlerin ortaya çıkışıyla birlikte günümüze kadar giderek daha karmaşık yapılar kazanarak süregelmiştir. “Renk ile ait olduğu nesne arasındaki ilişkinin kuramsal açıdan soyut bir platformda tartışmaya açık olması, beraberinde tüm resim tarihine ışık tutan bir dizi ölçüt getirmiştir. En azından, resmin yüzyıllar boyu süren serüvenini derli toplu algılama söz konusu olduğunda, rengin kuram ve uygulamada bağımsız tasarlanabilme olasılığı bizim için son derece önemli bir çıkış noktasıdır.”¹¹⁸

¹¹⁷ J.Paul Sartre, *Estetik Üzerine Denemeler*, (Çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınları Ankara 1997, s. 100.

¹¹⁸ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, Y.K.Y, İstanbul 2002, s. 100.



Resim 3.1. Gök Ekini Biçmiş Gibi, 100X110 Cm, T.Ü.Y.Boya

'Gök Ekini Biçmiş Gibi' adlı eserde; öncelikle resmin isminden hareketle bir çözümlenmeye gidilecek olursa, gökyüzü; fonda yer alan mavi (ultramarine) renkle anırtılmış, resimde ekin olarak ifade edilen nesne ise zümrüt yeşili(emerald) renk ile sembolleştirilmiştir. Resimdeki zaman kavramı ise soyut olup; gökyüzünü temsil eden mavi renk üzerindeki renk efektleriyle oluşturulan, boşluk(espas)-uzam ilişkisi üzerine kurgulanmıştır. M.Emin Kayserili'nin resimlerinde yer alan lirik soyut tavır; sanat ta daha çok özdeşleşim olarak isimlendirilen ve dolaylı nesne anlatımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Resimlerde nesnenin dolaylı ifadesi ise izleyiciyle renk sembolleri ve leke anlamlandırılması aracılığıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Bu resimlerde oluşturulmak istenen zamana gönderme ise, daha önce Wols ve Soulages'in resimlerinde oluşturulan kozmik göndermeler düşüncesiyle örtüşmektedir. Bu yaklaşım tuvale yansırken,

görünür dünya sınırlarının dışındaki bir zamansallıkla, yeniden kurgulanan bir mekan-zaman ilişkisi içinde yaratılmıştır. M. Emin Kayserili'nin resimlerinde imge dili de, resmi yapan kişinin belleğinde özgün biçimsel bir yapıya dönüştürülmüş ve örtülü bir dışavurum diliyle aktarılmıştır. İzleyici ile 'samimi resim yapma' ilkesinde buluşmayı amaçlayan bu resimlerinde, anlaşılabilirliği yine bu ülkü üzerinde sağlamayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda samimi olabilmenin tek başına yetmeyeceğinin bilinmesi de, bir başka olmazsa olmazı, resmin plastik sağlamlığını gündeme getirmektedir. Resmi yapan kişinin gerek bilinçaltı estetik birikimleri, gerekse de resmin biçim-renk ve kompozisyonunun bilinçli ve matematiksel kurgulanışı, ressamın izleyicisine olan sorumluluk paydalarıdır. Yine bu sorumluluk sınırları içinde yer alan alanlarda ise, sanatçının özgün diline ayrılan özgürlük alanları bulunmaktadır. Ressamın sanata ve tarihe olan sorumluluk bilinciyle birlikte, izleyicinin de sanatın dilini öğrenme ve anlama zorunluluğu et ve tırnak ilişkisi içindedir. "Her şeyden önce Kayserili'nin resimlerinde izleyicinin gözü standardize olmaktan kurtulur. Bu kurtulma, resmi bilen ya da bilmeyen herkes için bir özgürlüktür denebilir. İşte bu özgürlük resimleri yorumlama da, onlara anlam yüklemede izleyiciye kolaylıklar sağlar. Bu izleme olayına bir merak birde öğrenme ve araştırma isteği mutlak surette destek vermelidir. Bu yönlendirmeler bir resim sanatının düşündürmesi gerekenlerdir de. Ancak o zaman söz konusu bu aydınlatıcı hareketlenmeler ile ressam ve resimleri ritimli bir yönlendirmeye girerek eleştiriye açık olabilir."¹¹⁹

¹¹⁹ Özkan Eroğlu, "Mehmet Emin Kayserili'nin Resimleri", *Öner Sanat Dergisi*, Sayı: 13, Mayıs 1994.



Resim 3.2. Kadife Bir Yaprak Üstünde, 110x100 cm, T.Ü.Y.B

M.Emin Kayserili çalışmalarında yazıyı da zaman zaman kullanmış, fakat kullanılan yazı karakterlerini resmin ritim yapısı içinde birer plastik unsur olarak değerlendirmiştir. Resimde yer alan yazıların tam olarak okunamayışı, kullanılan bu öğelerin anlamsallığına bizi ortak etmeyişi de vurguluyor. İzleyiciyle ilişkili yanı ise bu yazıların kompozisyon içinde uyandırmış olduğu plastik ve lirik çağrışımlardır. Çizgisel bir arabesk haline getirilmiş bu yazı anlayışıyla resimde, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına yer verilmiştir. Bu çalışmalara örnek olarak değerlendireceğimiz ‘Kadife Bir Yaprak Üstünde’ isimli çalışmada; ilk bakışta lekesele olarak algılanan ağaç imgesi, yüzeydeki yoğun doku lirizmi ile resmin algılanışını soyut bir boyuta taşıyor. Bu resmin arka fonundaki açık mavi renk de yine bizi soyut bir derinlik-boşluk algısıyla baş başa bırakıyor. Resimde kullanılan imge ya da imgelerin nesnel çağrışımlardan

arındırılıp, sanatçının kendi öznel yapısında saklı kalma düşüncesi, daha önce Fransız ressam Manessier’de gördüğümüz bir tutumdur. Manessier her ne kadar resimlerine dinsel anlamlar içeren isimler koymuş olsa da, adı geçen nesnelere izleyicinin tam olarak algılaması mümkün değildir. “Dinsel terimi onun çalışmasını iyi niteleyemiyorsa, nedeni sanatçının ‘çile’ temasını genişletmeye, bu temanın ‘dinsel sanat’ anlamındaki dinsel bir okumasını olanaksız oluncaya kadar dönüştürmeye özen göstermiş olmasıdır.”¹²⁰ Manessier’in resimlerine verdiği ismi betimleyici herhangi somut bir anlam da söz konusu değildir. Örneğin, ‘Dikenli Taç’ isimli eserde; taç ya da diken biçimleri, ancak resme konulan isim yoluyla bize ulaşıyor, izleyiciye ise soyut-geometrik bir yapı içinde yer alan bir Lirizm sunuluyordu. Bu resimlerde renkler yine sanatçının kendi öznel sembolleri ile özdeşleşerek aktarılıyordu. Lirik Soyut resim anlayışı ile resim yapan ressamın renk ve imge betimlemeleri sanatçının duygu belleğinden somut bir aktarımla yansımıyor, gizemli ve sembolik bir dile bürünüyor. M.Emin Kayserili’nin bu resminde de yine resmin ismine ait çağrışımlar yok sayılıp, öznel (nesnelere somut gerçeğine değil, bireyin duygu ve düşüncelerine dayanan) yapılarla oluşturuluyordu. Bu öznelikte ise biçim yine imgenin emrinde, yeniden bir senteze dönüştürülmüştür. İmge, yalnızca görünmeyeni görünür kılmakla kalmayıp, görünmeyeni kendi içinde saklayarak bu anlamı başkasının bulmasını isteme(mek)ktedir. İmgeye bakanlar ise bu görünmeyenin anlamına yeni anlamlar yükleyebilme özgürlüğüne kavuşturulmaktadır. İnsanlar baktıkları imgelere farklı anlamlar yükleyebilmesine rağmen, bakışın iktidarı bakanın elinde olmayıp, seyredilen nesnenin tekelindedir. Çünkü bakışın iktidarı, dönüştürülen her imgede güçlü bir şekilde varlığını sürdürmektedir.

Lirik Soyut akımı ressamın kompozisyonlarını uzun hesaplamalar sonucu kurgulamayıp, resmin yapıldığı ana kadar gelen sanatsal birikim ve duygu yoğunluklarından yola çıkar. Bu akım ressamın, dış gerçeği algılayışlarında hep duygusal bir yaklaşım içindedirler. Aslında Lirik Soyut resamlara, bir yönüyle de bireysel romantizmlerini ortaya koyan ressamın demek yanlış olmasa gerek. Lirik Soyut anlayış içinde değerlendirebileceğimiz Mark Rothko’da resimlerinde uyguladığı geniş boyasal alanlarla, bir tür renk Lirizmi yaratmış. M.Emin Kayserili’nin doğa çıkışlı

¹²⁰ Pierre Eincreve., Manessier’ye Yeni Bir Bakış., (Çev. Mehmet-Sema Rifat), *Sanat Dünyamız*, Y.K.Y., Sayı. 57, 1994.

Lirik Soyut resimlerinde yer alan bu geniş boyasal alanları da yine renge yüklenen yoğun bir lirizm içinde değerlendirmek gerekir. Lirik Soyut mantığında sanatçı imgelemindeki, tinindeki biçimlendirmeyi, doğaya onaylatmanın arayışı içindedir. Diğer bir deyişle kendi kurguladığı doğayı gerçek doğaya yeğlenmesini arzulamaktadır.



Resim 3.3. Füzuli Divanı'ndan, 90x100 cm, T.Ü.Y.B

M. Emin Kayserili'nin resimlerinde doku önemli bir yere sahip olup, resmin lirizmini tayin eden mihenk taşıdır. 'Fuzuli Divanı'ndan' adlı resimde kazıma yöntemiyle yüzeyde oluşturulan dokusal yapı, doku-lirizm ilişkisine verilecek örneklerden biridir. İlk bakışta rastlantısal bir estetik yapı arayışı içinden çıkarıldığı

düşünülebilecek bu dokuların, gerçekte bu arayışın temel nedeninin duygusal itkiye cevap niteliğinde bir arayıştan kaynaklandığı gözlemlenir. Örneğin resmin alt bölümünde oluşturulmuş geniş alan, bir Anadolu kilimi motifinden alınmış olsa da, motif burada imgesel bir yapıyla varlığını sürdürmektedir. Motifin görevi; şiirsel bir duygu araçlığından öteye geçmez. Ressamda bunun izleyicinin imgelemindeki kilim veya başka bir nesneyle özdeşleştirilişiyle ilgilenmez. Burada önemli olan seçilen nesnenin, imgeye dönüştürülmesinde kompozisyona kattığı Lirik değerdir.



Resim 3.3. Barış Tutanakları, 110x100 cm, T.Ü.Y.B

Doku ve Lirizm ilişkisinin ön plana çıktığı diğer bir resimde ‘Barış Tutanakları’ adlı çalışmadır. “Lirik soyut anlatım, yazısal özellikler taşıyan boyasal bir savaştır. Fransızların motifsel lekeçiliği ile Amerikalıların motifsiz, rastlamsal lekeçiliği de gene bu anlayış içinde sınıflanır. Bizde lirik non-figüratif resim yapanlarda bu iki değerlendirme de görülür.”¹²¹ Yazının dokuya dönüştürüldüğü bu resimde, esas imge olan yazının neyi ifade ettiğinden öte işlevleri bulunur. Yazı önce estetik bir yapı sorumluluğu içinde düzenlenmiş, kompozisyon Lirik-Doku kavramları ile hesaplaşmalar içinde kurgulanmıştır. Yazının taşıdığı olduğu imgesel anlam ise; yazıyla ifade edilemeyecek kadar yoğun anlatımlar içermesidir. M.Emin Kayserili bu resmiyle, Habil-Kabil anlaşmazlığından günümüze kadar süregelen savaşları yok edebilecek bir ‘Barış Tutanakları’ yazmanın düşündedir.

¹²¹ Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Tıglat Yayınları, İstanbul 1981.



Resim 3.4. Hüzne Ağıt, 100x110 cm, T.Ü.Y.B

Hüzne Ağıt isimli eser, açık-koyu ve orta değerler etkisinin resme katmış olduğu vurgulamayla ön plana çıkar. Eser izleyiciye ulaştırmaya çalıştığı duygusal mesajla birlikte renk lekelerinin resim yüzeyindeki sert ve yumuşak sıçramalarıyla da etkiler yaratmaktadır.



Resim 3.5. ‘İç(e) Açılan Pencere 110x100cm. T.Ü.Y.B.

Somut-soyut imgelerin değişken yapılar içinde ele alındığı ‘İçe Açılan Pencere’ adlı resim, doğaya ait sembolik çağrışımların belirginliği ile dikkatimizi çeker. Bu eserde yüzey ve derinlik ikileminin dengeli kullanışı, resmin öyküsünün de okunurluluğuna olanak tanır. Resmin kenarlardan merkeze doğru odaklaştırılan kurgusunda, doğa temel imge görevini üstlenmektedir. Lirik bir doğa soyutlamasının

egemen olduğu bu eser, bilinmez renk ve biçim alanlarını barındırmasının yanı sıra, renk ile oluşturulan yoğun bir lirizmi ile dikkat çekmektedir.



Resim 3.6. ‘Kırmızının Türküsü, 100x90cm, T.Ü.Y.B

M. Emin Kayserili'nin Lirik Soyut bir anlatım diline egemen olan doğa konusu ‘Kırmızının Türküsü’ adlı resminde de karşımıza çıkmaktadır. Resmin geneline hakim olan kırmızı renk, mor, yeşil ve mavi renk tonlarının oluşturduğu kontrastlıklarla vurgulu hale getirilmiştir. Bu eser, Manessier'in geometrik renk kristalleri ile oluşturduğu çalışmaları ile özdeşleşmektedir. Mannesier'de resminde temsil edilen nesnelerin dolaylı çağrışımlarını rahatlıkla izleyiciyle paylaşmaktadır. Bu resimde yarı

okunur biçimde sunulan kavak ağacı gövdeleri izleyicinin algılayabileceği bir anlatımla sunulmuştur.



Resim 3.7. Pastoral Senfoni 100x110 cm T.Ü.Y.B

Renk ve çizgi dilinin özgürce kullanıldığı 'pastoral Senfoni' de coşkulu kompozisyon kurgusuyla ön plana çıkar. Boya damlalarının resmin yüzeyinde

rastlantısal bir amaç doğrultusunda akıtıldığı bu resim bize Soyut Ekspresyonist ressam Jackson Pollock'ın damlatma tekniğini anımsatır.



Resim 3.8. Rüzgar Yazıtları, 100x110 cm, T.Ü.Y.B

Resimlerinde sıklıkla yazılardan yararlanan M.Emin Kayserili, bu resminde de yazıyı bir plastik eleman olarak kullanmıştır. Resmin zeminde oluşturan bilinmez bir derinlik alanı, zaman-nesne ilişkisine yapılan bir göndermenin işaretlerini taşımaktadır. Resimde kullanılan figürlerin belirgin bir temsili içermemesi ile birlikte oluşturulan

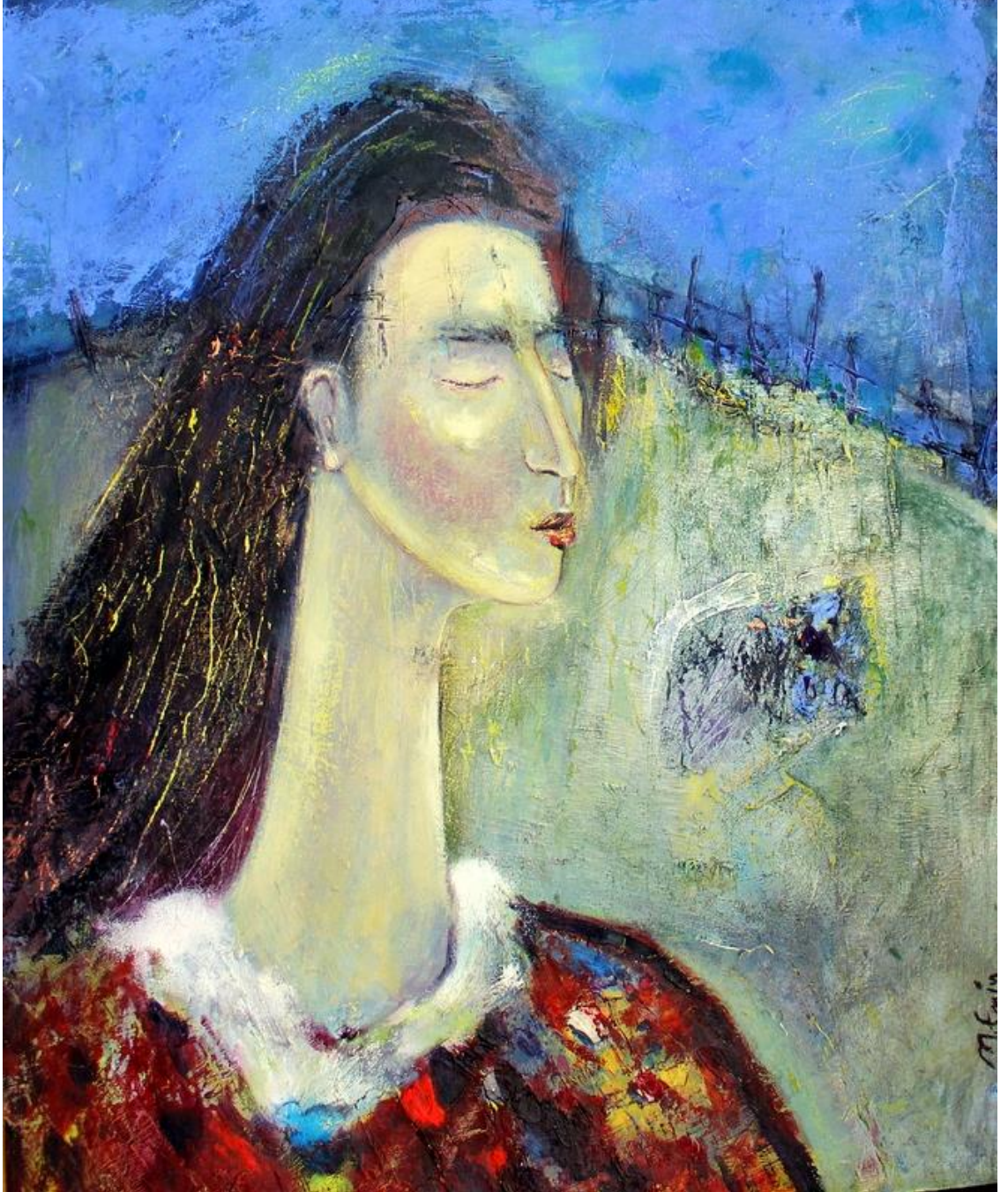
derinlik alanının nesnel sorgulama beklentisini beraberinde getiriş resimde zıtlıklar oluşturur. Bu zıtlık gözün resmin yüzeyinde sürekli bir nesne arayışının merak ve gerginliğini de sağlar. Bu çalışma Georges Mathieu'nun kaligrafik eserlerini çağrıştırması yönüyle Lirik Soyut anlatımla ilişkilendirilebilir.



Resim 3.9. Beste(m), 110x100 cm, T.Ü.Y.B

Geniş doku yüzeylerinin resme egemen olduğu 'Beste(m)' adlı resim, M.Emin Kayserili'nin Soyut anlatım dili yerine doku lirizmini ön plana çıkardığı anlatımlardan

önemli bir örnektir. Bu resim, temsil edilen figürün izleyicide oluşturduğu yoğun duygusal etkinin yanı sıra, dokunun resme katmış olduğu etkinin gözlemlenmesi yönüyle de önemlidir.



Resim 3.10. Mavi Hüzün, 75x55 cm, T.Ü.Y.B



Resim 3.11. Kayıp İlanları, 110x100 cm, T.Ü.Y.B

M.Emin Kayserili'nin 'Kayıp İlanları' isimli çalışması, betimlemenin eklektik bir tutumla ele alındığı çalışmalarından biridir. Bu çalışmada, doku öğelerinin resmin öyküsünü vurgulamada önemli bir araç görevi üstlendiğini gözlemliyoruz. Resimdeki, açık koyu değer kontrastlıkları vurguyu artırmak için ön plana çıkarılmıştır. Yüzeyde

yer alan parçalanmalar ilk bakışta rastlantısal bir anlayışla yerleştirilmiş izlenimi vermiş olsa da, resmin kompozisyonel kurgusunu tamamlar.



Resim 3.12. Vehbi Koç ve Silah Arkadaşları, 120x150cm, T.Ü.Y.B

‘Vehbi Koç ve Silah Arkadaşları’ adlı eser; dokunun betimleme ile doğru örtüştüğünün örneklerinden biridir. İzleyicinin gözü başlangıçta resmin öyküsü ile buluşuyor olsa da, doku öğelerinin öykünün oluşumunda temel yapı taşı olduğunu görürüz.

SONUÇ

Yirminci Yüzyılın ilk yarısı; Sanatın Avrupa ve Amerika'da yoğun etkileşim ve devinimlerle geçtiği bir yüzyıl olarak bilinmektedir. Bu süreçte sanatın imge dilinin değişimi ile birlikte, teknik ve malzeme içeriği de zenginleşmiştir. Avrupa da yüz yılın ilk çeyreğinde yaşanan iki büyük savaş, toplumsal ve ekonomik yapıda büyük yıkımlara yol açmış, sosyal yapıyı oluşturan değerlerde yeni sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Lirik Soyut sanat akımı özellikle sanatçıların bireysel algı ve tepkilerini ortaya koymada ileri derecede bir özgünlük düzeyi kazandırmıştır. Bu dönemin düşünce ve sanat dünyası Varoluşçu felsefe akımının ilkelerinde buluşmuş, bu akımın filozoflarından önemli destekler almıştır. Lirik Soyut akımının adeta manifestosu sayılabilecek önemli açıklamalar, dönemin ünlü düşünürü Jean Paul Sartre tarafından kaleme alınmıştır. Lirik Soyut akımı özellikle Avrupa'da yaşanan tüm bu olumsuz yaşam şartlarına karşın sanatsal ifadeye, geleneksel anlatım yöntemlerinin ötesinde yeni bakış açıları kazandırmıştır. Daha önceleri tek başına bir anlatım görevi üstlenmeyen dokunun bu süreçle birlikte kendi kapladığı alanın anlam dilini yüklediğini görmekteyiz. Sanatçıların minimize bir anlatıma indirgedikleri duyarlı betimlemeleri nesnel ifadenin aracılığını da ortadan kaldırmıştır. Günümüz çağdaş sanat yapıtlarında da önemini sürdürmekte olan dokunun plastik önemi bu ögeyi modern resmin sembollerinden biri haline dönüştürmüştür. Çağdaş Türk Resmi'nde Lirik Soyut üslupla resim yapan ilk sanatçılar Avrupa'yla olan yakın temasları sonucu bu akımı tanıyıp benimsemişlerdir. Lirik Soyut anlayış, Türk Resim Sanatı içinde doğal süreçler sonucu ortaya çıkmış olmamasına rağmen, 1950 sonrası birçok ressamımız tarafından benimsenmiştir. Özellikle Nejad Melih Devrim, Zeki Faik İzer, Mübin Orhon ve Turan Erol gibi sanatçılarımız Lirik Soyut anlayışı benimsemişlerdir.

Bu güne kadar almış olduğum sanat eğitimi ve bilgi edinme süreçleri çerçevesinde üretmiş olduğum çalışmalarımın Lirik Soyut anlatım dilinin karakter yapısıyla örtüştüğünü sıklıkla gözlemledim. Yapmış olduğum bu çalışmanın bu anlayışla çalışan ressam ve araştırmacılara da ışık tutması dileğiyle... Yapılan bu çalışma Doku kavramının modern sanat akımlarından biri olan Lirik Soyut anlayış içindeki yerini tayin etmeyi hedeflemektedir. Çalışmamda, Lirik Soyut anlayışı benimseyen ressamların yaşadığı toplumun sosyal, psikolojik ve ekonomik ortamlarını

da irdelemeye çalıştım. Bu güne kadar almış olduğum sanat eğitimi ve bilgi edinme süreçleri çerçevesinde üretmiş olduğum çalışmalarımın Lirik Soyut anlatım dilinin karakter yapısıyla örtüştüğünü sıklıkla gözlemledim. Yapmış olduğum bu çalışmanın bu anlayışla çalışan ressam ve araştırmacılara da ışık tutması inancı taşınmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksüürt, İpek, *AR Sanat Yeni Dizisi 48*, Haziran 1982.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), İstanbul 2010.
- Arslan, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, (1839-1924)*, Y. K. Y, İstanbul 2000.
- Atalaver, Faruk, *Temel Tasarım Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:5, No: 769, Eskişehir 1994.
- Bates, Lowry, *Sanatı Görmek*, (Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli), Türkiye İş Bank. Yay., İstanbul 1972.
- Bateş *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, 2. Cilt, (Metin: Adnan Turani), Bateş Yayınları, İstanbul 1980.
- Berger, John, *O Ana Adanmış*, (Çev.Yurdanur Salman, Müge Gürsoy), Metis Yay, İstanbul 1986.
- Berk, Nurullah, Turani, Adnan, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi*, Tıglat Yayınları, Cilt: 2, İstanbul 1981.
- Bozkurt, Nejad, *20. Y. Yıl Düşünce Akımları*, Sarmal Yayınları, İstanbul 1995.
- Cousinou, Oliver, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, Y.K.Y., 1994.
- Demir, Abdullah, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Doğan, İsmet, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 50, Ocak 1985,
- Dow, A.W, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure, for The Use of Students and The Teachers*, Universit, of California Press, Ltd, London 1997.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, (Çev. Pınar Savaş), Can Yayınları, İstanbul 2001.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:2, Y. E. M, Yayınevi,
- Eincreve, Pierre, “Manessier’ye Yeni Bir Bakış”, (Çev Mehmet-Sema Rifat), *Sanat Dünyamız*, Y. K. Y, Sayı: 57, 1994.
- Ergüven, Mehmet, *Görmece*, Metis Yayınları, İstanbul 1995.
- Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru*, Y.K.Y, İstanbul 2002.
- Erhat Azra, Önsay A, Calp H, Dinçer N, Ersan T, “Elegeia-İambos”, *Tercüme Dergisi*, Sayı: 29-30
- Eroğlu, Özkan, “Mehmet Emin Kayserili’nin Resimleri”, *Öner Sanat Dergisi*, Mayıs 1994.

- Ersoy, Ayla, “Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950’den 2000’e)”, *Bilim Sanat Galerisi*, 1998.
- Ersoy, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995.
- Faruk, Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994.
- Genç, Adem, Sipahioğlu Ahmet, *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*, Sergi Yayınları, İstanbul.
- Giray, Kıymet, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, Türkiye İş Bankası Yayınları, No: 400, Dizi. 59.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul 1992.
- Gökaydın, Nevide, *Temel Sanat Eğitimi*, M.E. Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Göktürk, Akşit, *Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz*, Adam Yayınları, 1987.
- Harrison, Charles, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-200*, (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), (4. Basım), Metis Yayınları, İstanbul 1997.
- Hegyi, Lorand, “Soulages’in Yaşam-Sanat Zinciri”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 57.
- Hegyi, Lorandi, *İndirgemenin Zenginliği*, (Çev. Bahadır Gülmez), Sanat Dünyamız, Sayı: 57.
- Hure, Reze, Antoinette, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, Y. K. Yayınları, 1994.
- İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, (4. Baskı), İstanbul 2009.
- İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- İpşiroğlu, Nazan, *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul 1994.
- Jameson, Lyotard, Habermas, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, (Çev. Güleğül Naliş), İstanbul 1994.
- Kahraman, H. Bülent, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar”, *Resim Kavramsal Açısından, Gösteri Dergisi*, İstanbul 1991.
- Kahraman, Hasan, Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler*, Y.K.Y, İstanbul 1995.
- Kaya, Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

- Kılıç, Erol, *Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme*, (Doktora Tezi), A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Kınay, Cahid, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Sanat-Sanat Tarihi-Dizisi, 1993.
- Köksal, Ahmet, “Özdemir Altan’ın Halı ve Resimleri”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 273, Nisan 1978.
- Legrand, Veronique, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, İstanbul 1994.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (2. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan), Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan), Şadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Mansel, Arif, Müfid, *Ege ve Yunan Tarihi*, Türk Tarih Kurumu.
- Mathieu, Pierre, Cabanne, “Nihayet Batılı Bir Hattat”, (Çev. Işık Ergüden), *Sanat Dünyamız*, Sayı. 57.
- Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 28, Mayıs 1992.
- Muller, Joseph-Emile, *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- Odabaşı, Aslan, *Grafikte Temel Tasarım*, Cem Ofset A.Ş., İstanbul 2006.
- Özgür, Ferhat, *Turan Erol*, (I. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1999.
- Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.
- Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatları Ansiklopedisi*, İstanbul 1994.
- Püsküllüoğlu, Ali, *Türkçe Sözlük*, Doğan Kitap, İstanbul 1999.
- Ragon, Michel, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınları, İstanbul 1987.
- Ragon, Michel, *Modern Sanat*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2009.
- Sanat Dünyamız*, Y.K.Y, Sayı: 57, 1994.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Cilt. 4 Görsel Yayınları Ans., Neş., Tic. V. San, A.Ş,
- Sartre, J. Paul, *Estetik Üzerine Denemeler*, (Çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yay., Ankara 1997.
- Sartre, J. Paul, *Estetik Üzerine Denemeler*, (Çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınları, Ankara 1997.
- Stoullig, Claire, *20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi*, Y.K.Yayınları, 1994.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.

- Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, (2. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.
- Tansur, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, (3. Baskı), İstanbul 1995.
- Turani, Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.
- Tüzcet, Önder, *Form ve Doku, Tektüre-Formun Doku Üzerine Bir Deneme*, Matbaa Teknisyenleri, Koll. Şti., İstanbul 1967.
- Yaman, Zeynep, “Türk Resminde Non Figüretif Tartışmaları”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı: 9.
- Zahir, Güvemli, *Sanat Tarihi*, (2. Baskı), Varlık Yayınevi, İstanbul 1968.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Muhammet Emin KAYSERİLİ
Doğum Yeri ve Tarihi	Hasankale - 1962
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-iş Eğitimi Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	