



**RESİM SANATINDA BİR İFADE ARACI  
OLARAK LEKE**

**Aycan ALTIN**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Anasanat Dalı  
Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM  
2019  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Aycan ALTIN**

**RESİM SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK LEKE**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Dr. Öğr. Üye. Serhat ERDEM**

**ERZURUM – 2019**



TEZ BEYAN FORMU  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum **“RESİM SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK LEKE”** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının* ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.\*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

20.09.2019

Aycan ALTIN

\* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....  
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

**Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

**Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1)** Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



**Atatürk Üniversitesi**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**TEZ KABUL TUTANAĞI**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

Dr. Öğ. Üy. Sarhat ERDEM danışmanlığında, Ayon ALTIN tarafından hazırlanan bu çalışma 20/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, RESİM ~~Anabilim~~ / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Mehmed Kavukcu imza : [Signature]  
Jüri Üyesi Dr. Öğ. Üy. Sarhat ERDEM imza : [Signature]  
Jüri Üyesi Dr. Öğ. Üyesi Fatih KARİP imza : [Signature]

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 20/09/2019

[Signature]  
**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET.....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>	<b>V</b>
<b>FOTOĞRAFLAR DİZİNİ .....</b>	<b>IX</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>X</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****KAVRAM OLARAK LEKE VE OLUŞTURULMASINDA KULLANILAN  
PLASTİK SANAT ELEMANLARI**

<b>1.1. LEKENİN RESİMDE KULLANIMINA DAİR TARİHSEL ÜSLUPLARDAN ÖRNEKLER.....</b>	<b>7</b>
1.1.1 Maniyerizm .....	7
1.1.2. Barok .....	11
1.1.3. Romantizm .....	13
1.1.4. Realizm.....	16
1.1.5. Empresyonizm.....	18
1.1.6. Post- Empresyonizm.....	21
1.1.7. Fovizm.....	26
1.1.8. Ekspresyonizm .....	29
1.1.9. Soyut Ekspresyonizm .....	40

**İKİNCİ BÖLÜM****TAŞİZMİN ORTAYA ÇIKIŞINDA ROL ALAN FAKTÖRLER**

<b>2.1. TAŞİZM.....</b>	<b>49</b>
<b>2.2. TAŞİST SANATÇILAR .....</b>	<b>52</b>
2.2.1. Georges Mathieu .....	52
2.2.1. Wols.....	55
2.2.3. Jean Fautrier .....	58

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TAŞIZMDEN SONRA RESİMDE LEKENİN KULLANIMI

<b>3.1. YVES KLEİN .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2. TURAN EROL .....</b>	<b>63</b>
<b>3.3. DEVABİL KARA.....</b>	<b>67</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>71</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>74</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>78</b>



## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

## RESİM SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK LEKE

Aycan ALTIN

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM

2019, 79 Sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM

Prof. Mehmet KAVUKÇU

Dr. Öğr. Üyesi Fatih KARİP

Eser oluşumundaki plastik kaygılar, sanatçının üretim sürecinde özgün bir anlayış yakalamasındaki önemli etmenlerden biri olmuştur. Bu anlamda leke, sanatçının anlatım dilini şekillendiren en önemli plastik sanat öğeleri arasında yerini almıştır. 16.yüzyılın ikinci yarısında Rönesans üslubuna karşı bir tutum sergileyen Maniyerizm ve daha sonrad devam eden süreçte ise resim sanatında lekesel etkiler kullanılarak sınırlılıkları ve kalıpları yıkmaya eğilimine gidilmiştir.

19. yüzyılda gelişen teknoloji ve modernleşme ile beraber ilerleyen süreçlerde İzlenimcilik olarak ifade edilen sanat anlayışı, renk lekeleri içinde yeni bir nesne ve yeni bir görme mantığı oluşturmuştur. Bu anlayış sanat için bir kırılma noktası olmuş ve İzlenimcilik ile başlayan soyut resim sanatının 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan sanat üsluplarını etkilediği görülmüştür. II. Dünya Savaşı'ndan sonra savaşın etkilerinin bir grup sanatçı tarafından bireysel bir ifade biçimi olarak ortaya çıkardığı Taşizm (Lekecilik) anlayışı ile lekenin resimde yer alan etkilerinin ötesinde bir ifade biçimi olarak kullanımı önem kazanmıştır.

Yeni gelişmelerin ve değişimlerin etkisi ile resim sanatında sanatçılara bireysel ve özgün anlatım yolunu açan, özgür hareket alanları sunan bu anlayış, günümüzde de güncelliğini ve önemini devam ettirmiştir. Bu bakımdan akımlar ve sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar üzerinden resim sanatında bir ifade aracı olarak leke kullanımına dikkat çekilmiştir. Leke ve taşizm (lekecilik) ile ilgili yayınlanan bilimsel dergi, makale, kitaplar, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenerek bu süreç açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Resim Sanatı, Soyut Resim, Leke, Taşizm.

**ABSTRACT****MASTER THESIS****STAIN AS A MEANS OF EXPRESSION IN THE ART OF PAINTING****Aycan ALTIN****Advisor: Assist. Prof. Serhat ERDEM****2019, 79 Pages****Jury: Assist. Prof. Serhat ERDEM  
Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU  
Assist. Prof. Fatih KARİP**

In the formation of the work, plastic concerns has been an important factor in capturing an authentic understanding of the artist's production process. In this sense, the stain has taken its place between the most important plastic art elements that shaped the expression language of the artist. In the second half of the 16<sup>th</sup> century, Manieriz, who had an attitude towards the Renaissance style and afterwards in the continuing process of painting, has tended to destroy the limitations and patterns by using stain effects in the art of painting.

In the 19<sup>th</sup> century, with the developing technology and modernization, the art concept, which has been expressed as impressionism in the following processes, has created a new object and a new logic of vision in color spots. This understanding has been a breaking point for art and it has been seen that abstract painting art, which started with Impressionism, influenced the art styles that emerged since the beginning of the 20<sup>th</sup> century. After the World War II, with the Tachism understanding, which was created by a group of artists as a form of individual expression, the use of the stain as a form of expression beyond the effects of painting has gained importance.

With the effect of new developments and changes, this understanding, which offers free fields of movement that opens the way for individual and original expression to the artist in the art of painting, has been kept up to date and importance today, too. From this point of view, the use of stain, as a means of expression in the art of painting, has been emphasized through the Works of artist and movements. This process has been explained by analyzing published scientific magazine, article, books, and master and doctorate theses about Stain and Tachism.

**Key Words:** Painting Art, Abstract Painting, Stain, Tachism.



## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.1.** Pablo Picasso, “Genç Çocuk Başı”,1945 Taş baskı, 29x23 cm, Galeri Louise Leiris Paris .....6
- Resim 1.2.** Pablo Picasso, “Baş”,1928, Tuval üstüne Yağlı boya ve kolaj,55x33cm, Özel koleksiyon,Paris .....6
- Resim 1.3.** El Greco (Domenikos Theotokopoulos), “İsa’nın Yeniden Doğuşu” 1584-94, Tuval Üzerine Yağlı boya, 275 x 127 cm, Prado Müzesi, Madrid .....9
- Resim 1.4.** El Greco (Domenikos Theotokopoulos), “Toledonun Görünümü”, 1599-1600, Tuval Üzerine Yağlı boya, 121.3 x 108.6 cm ..... 10
- Resim 1.5.** Rembrandt Harmensz. Van Rijn, “Gece Devriyesi”, 1642, Tuval Üzerine Yağlı boya, 359 x 438 cm, Rijk Müzesi, Amtersdam ..... 12
- Resim 1.6.** Rembrandt Harmensz. Van Rijn, “Şövalye Karşısında Otoportre”, 1660, Tuval Üzerine Yağlı boya, 110 x 86 cm, Le Louvre Müzesi, Paris..... 13
- Resim 1.7.** Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, 260 cm x 325 cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris ..... 14
- Resim 1.8.** Joseoh Mallord William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi”, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra ..... 15
- Resim 1.9.** Jean François Millet, “Başak Toplayan Köylüler”, 1857, 83,5x111cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris ..... 17
- Resim 1.10.** Gustave Courbet, “Bonjour Monsieur Courbet” (Günaydın Bay Courbet), 1854, 129 x 149 cm, Musée Fabre, Montpellier, Fransa ..... 18
- Resim 1.11.** Claud Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, 1872, Tuval Üzerine Yağlı boya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi, Paris. .... 19
- Resim 1.12.** Paul Cezanne, Chateau-Noir ve Sainte-Victoire Dağı, 1904-06, tuval üzerine Yağlı boya, 65.5x81cm, Bridgestone Museum Bbridgestone Müzesi, Tokyo .....22
- Resim 1.13.** Paul Cezanne, Saint Victoria Dağı, Tuval Üzerine Yağlı boya, 70x92 cm Bbridgestone Müzesi, Tokyo. ....23
- Resim 1.14.** Vincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, 1890,Tuval Üzerine Yağlı boya, 51x101cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....24

- Resim 1.15.** Paul Gauguin, “Kumsaldaki İki Kadın”, 1891, Tuval Üzerine Yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris.....26
- Resim 1.16.** Henri Matisse, “Şapkalı Kadın” 1905, Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x65 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, ABD.....27
- Resim 1.17.** Henri Matisse, “Yeşil Şerit (Madam Matisse’in Portresi)”, 1905, Tuval Üzerine Yağlı boya, 40.5x32.8 cm, Devlet Sanat Müzesi, Kopenhag. ....29
- Resim 1.18.** James Ensor, “La Mort et les Masques” (Ölüm ve Maskeler), 1897, Tuval Üzerine Yağlı boya, 78.5x100 cm, La Boverie Modern Sanat Müzesi, Belçika .....30
- Resim 1.19.** Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893, Kağıt Üzerine Mum Boya ve Tempera, 91x73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç.....31
- Resim 1.20.** Erich Heckel, “Değirmen Dangast”,1909, Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x69 cm, Wilhelm-Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya.....33
- Resim 1.21.** Erich Heckel, “Bir Masada İki Adam”,1912, Tuval Üzerine Yağlı boya, 97x120 cm, Kuntshalle Sanat Müzesi, Hamburg, Almanya .....33
- Resim 1.22.** Ernst Ludwig Kirchner, “Sokak Sahnesi (G 336)”, 1913, Tuval üzerine Yağlı boya, 121x95 cm, Brücke Müzesi, Berlin, Almanya.....34
- Resim 1.23.** Franz March, “Mavi Atlar Kulesi”, 1912, Karton Üzerine Mürekkep ve Guaj, 14,3x959,4 cm, Münih, Almanya .....35
- Resim 1.24.** Franz March, “Mavi Atlar”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı boya, 66x104 cm, Münih, Almanya.....36
- Resim 1.25.** Wassily Kandisky, “Fabrika Bacalı Manzara” ,1910, Tuval Üzerine Yağlı boya, 44x 54,5 cm Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York ...37
- Resim 1.26.** Wassily Kandisky, “Doğaçlama III” ,1909-1910, Tuval Üzerine Yağlı boya, 94x130 cm Ulusal Sanat Müzesi Centre Pompidou, Paris, Fransa .....38
- Resim 1.27.** Wassily Kandisky, “Son Yargılama” ,1912, Tuval Üzerine Yağlı boya, Paris, Fransa .....39
- Resim 1.28.** Wassily Kandisky, “Kompozisyon VIII”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x201 cm, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York ....40

- Resim 1.29.** Williem de Kooning, “Kadın I” , 1950-52, Tuval üzerine Yağlı boya, 193x147cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD .....42
- Resim 1.30.** Williem de Kooning, “4 Temmuz” , 1957, Kâğıt Üzerine Yağlı boya, 68,6 x 56,0cm ..... 43
- Resim 1.31.** Williem de Kooning, “İsimsiz” , 1959, Tuval Üzerine Yağlı boya ..... 43
- Resim 1.32.** Jackson Pollock, “Number 1” 1948, Astar Boyası Vurulmamış Tuval Üzerine Enamel ve Yağlı boya, 1.73x2.64cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD .....44
- Resim 1.33.** Jackson Pollock, “Number 32” 1950, Tuvale Lake boya, 269x457,5cm, Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya ..... 46
- Resim 1.34.** Franz Kline, “İsimsiz” (Untitled), 1948, Ahşaba Monte Edilmiş Yağlı boya ve Kolaj, 78.3x56.4 m, Koleksiyon, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Parkı, Smithsonian Enstitüsü, Washigton. .... 47
- Resim 1.35.** Franz Kline, “Chief” (şef), 1950, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1.48x1.86 m, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD ..... 48
- Resim 2.1.** Georges Mathieu, “Capetler Her Yerde”, 1954, Tuval Üzerine Yağlı boya, 295 x 600 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa .....54
- Resim 2.2.** Georges Mathieu, “Baygınlık (Faintness)” 1951, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1.3x1.59m, Art Institute of Chicago ..... 55
- Resim 2.3.** Wols (Wolfgang Schulze), “Bild” ,1944/45, Tuval Üzerine Yağlı boya, 81x81,1cm, Modern Sanat Müzesi, New York ..... 56
- Resim 2.4.** Wols (Wolfgang Schulze), “Grenade Blue”, 1946,Tuval Üzerine Yağlı boya, 46x33cm ..... 57
- Resim 2.5.** Wols (Wolfgang Schulze), Resim, 1946/47,Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x80cm, Ulusal Galeri, Berlin..... 58
- Resim 2.6.** Jean Fautrier, “Rehine, No. 7 (Hotage No.7)”, 1944, Karışık Teknik ve Kağıt Üzerine Alçı, 42x31 cm, Özel Koleksiyon..... 59
- Resim 2.7.** Jean Fautrier, “Rehineler ” , 1944, Kağıt Üzerine Karışık Teknik..... 59
- Resim 2.8.** Jean Fautrier, “Rehine Başı ”, 1944, Kağıt Üzerine Karışık Teknik..... 60

<b>Resim 2.9.</b> Jean Fautrier, “Rehine Başı No.20 ”, 1944, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24 x 30 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris .....	60
<b>Resim 3.1.</b> Yves Klein, “Büyük Mavi Antropomaji”, 1960, Tuval Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine, 407 x 275 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris .....	62
<b>Resim 3.2.</b> Yves Klein, “Sueire de Mondo Kamışı (Mondo Kamışı Örtüsü)”, 1961, Pigment, Gazlı Bez Üzerine Sentetik Reçine, 274,3 x 301 cm, Walker Sanat Merkezi, Minnesota, ABD.....	63
<b>Resim 3.3.</b> Turan Erol, “Tilalo Köyü'nde Boranhaneler”, 1965-66, Tuval Üzerine Yağlı boya, 99,5x93 cm.....	64
<b>Resim 3.4.</b> Turan Erol, “ Mavi-Beyaz Gecekondular”, 1968, Tuval Üzerine Yağlı boya, 90x89cm .....	65
<b>Resim 3.5.</b> Turan Erol, “İsimsiz”, 1985, Suluboya, 15x10cm.....	66
<b>Resim 3.6.</b> Turan Erol, “Akşam Vakti Ağrı Dağı”, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100cm .....	66
<b>Resim 3.7.</b> Devabil Kara, “Keşif Alanı”, 2006, Tuval Üzerine Akrilik, 90x85cm .....	68
<b>Resim 3.8.</b> Devabil Kara, “Düş Bahçesinde Oyun”, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x170cm .....	69
<b>Resim 3.9.</b> Devabil Kara, “İzdüşüm”, 2018, Tuval Üzerine Akrilik ve Doğal Pigment, 160x140cm.....	69
<b>Resim 3.10.</b> Devabil Kara, “İşgal”, 2018, El Yapımı Kağıt Üzerine Rust ve Doğal Pigment, 41x40cm.....	70

**FOTOĞRAFLAR DİZİNİ**

<b>Fotoğraf 2.1.</b> Jackson Pollock, Çalışırken, 1950. Hans Namuth Arizona Üniversitesi, Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi izniyle.....	52
<b>Fotoğraf 2.2.</b> Georges Mathieu, Çalışırken, 1956, Fotoğraf: John Sadovy .....	53
<b>Fotoğraf 3.1.</b> Yves Klein, Performans Anthropometries de l'époque bleue, (Mavi Çağın Antropometrileri), 9 Mart 1960, Tuval Üzerindeki Mavi Boyada Beden İzleri, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris .....	61



## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, ilk olarak leke kavramından ve leke oluşturulmasında kullanılan plastik sanat elemanlarından bahsedilmiştir. Sanat tarihinde lekenin resimde kullanımına dair tarihsel üsluplar incelenmiş ve lekenin sanatçıya sunduğu plastik olanakların üslup yaratmadaki özellikleri örneklerle detaylı olarak incelenmiştir. Resim sanatında lekenin bir ifade aracı olarak sanatçıya sunduğu sanatsal tutumun nasıl ele alındığını açıklamak amaçlamıştır.

Tez çalışmamda sabrı ve ilgisini esirgemeyen destekleriyle araştırma sürecim boyunca yanımda olan danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Serhat Erdem Hoca'na, değerli bilgilerinden yararlandığım Sayın Prof. Mehmet Kavukçu hoca'na, konunun tespit edilmesinde ve kaynak bulmamda yardımcı olan Sayın Dr. Öğretim Üyesi A. Samet Aydın Hoca'na teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamda bana desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen bu zorlu süreçte beni yönlendirip tecrübelerini paylaşan ablam Uzm. Fatma Altın'a, her an sevgileriyle ve ilgileriyle benimle olan aileme sonsuz teşekkür ile sevgilerimi sunarım.

**Erzurum - 2019**

**Aycan ALTIN**

## GİRİŞ

“Resim Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Leke” adlı bu tezde resim sanatında plastik sanat elemanlarından olan lekenin sanat akımlarındaki kullanım şekillerini, sanatçıya sunduğu sanatsal tutum ve plastik olanakları ortaya çıkararak bir ifade aracı olarak kullanıldığı üslup özellikleri yakından tanınmaya çalışılacaktır.

Bu amaçla, bu tez çalışmasında resim sanatında lekenin bir ifade aracı olarak sanatçıya sunduğu artistik ve plastik olanakların üslup yaratmadaki belirleyici özellikleri ve bunun karşıtı olan üsluplarla arasındaki farkların anlaşılmasını sağlayacak sanatçılar ve sanatçıların örnek eserleri detaylı olarak incelenecektir.

Maniyerizm, 16.yüzyılın ortalarında Rönesans ve Barok arasında kalmış kısa bir dönemi kapsamaktadır. Rönesans üslubunun insanı öne çıkaran natüralist ve geometrik tutumuna karşı çıkan eserlerinde lekesel alanlar kullanarak sınırları bertaraf etmiştir. Maniyerizm ile başlayan bu süreç yaşanan toplumsal ve siyasal olaylardan etkilenen sanatçıların bazı resimlerinde farklı anlatım şekilleri ile devam etmiştir. Resim sanatında gelenekten kopuş ile beraber sanatçılara uçsuz bucaksız seçenek alanları açılmıştır. Neyi nasıl resmetmeleri gerektiğine kendileri karar vermişlerdir. Farklı üslupların sanatçıya tanıdığı özgünlük ve özgürlük alanının genişlemesi ile yeni ifade arayışı içerisine giren sanatçı, resim sanatının geleneksel düşünce yapısından sıyrılıp yeni fikirler ve tekniklerle eserler üretmeye başlamışlardır. Soyut sanat ile beraber ortaya çıkan sanat anlayışlarından leke kullanımına ağırlık veren Taşist (lekeci) anlayışın üslup özellikleri, resimde kullanım amacı, sanatçıya sunduğu imkânlar ve günümüz sanatına etkileri incelenecektir.

Bu bağlamda resim sanatında kullanılan leke kavramının sanattaki yerini anlamamız için aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1. Lekenin resim sanatında bir anlatım dili olarak kullanımı nasıldır?
2. Lekenin sanatçıya sunduğu sanatsal olanaklar nelerdir?
3. Günümüz tuval resminde leke kullanımına devam edilmiş midir?

Çalışmanın birinci bölümünde “Kavram Olarak Leke ve Oluşturulmasında Kullanılan Temel Sanat Elemanları”na değinilecek. Araştırma içerisinde lekenin kullanımına dair üsluplardan örneklemeler verilerek sanatçıların eserlerini oluştururken

lekeyi hangi sanatsal tutumla kullandıklarını eser örneklemeleriyle detaylı olarak anlatılacaktır.

İkinci bölümde “Taşızmin Ortaya Çıkışında Rol Alan Faktörler” anlatılarak tarihsel ve sosyal olaylara değinilecek. Lekecilik olan Taşizm anlayışı açıklanarak Taşist anlayış içerisinde yer alan öncü sanatçılardan ve eserlerinden örneklemeler verilecektir.

Üçüncü bölümde “Taşizimden Sonra Resimde Lekenin Kullanımı” adlı bölümde lekeyi bir ifade aracı olarak kullanmaya devam eden günümüz ve yabancı sanatçılardan tezden murad edilen sonucu vermeye uygun örneklere yer verilerek, eserlerinde uyguladıkları yöntemler ve ifade biçimleri incelenecektir.

Bu çalışmanın evreni resim sanatıdır. Çalışma kapsamında incelenecek sanat akımları, sanatçıların leke kullanımındaki sanatsal tutumları ve taşist (lekeci) anlayışın sanatçıya sağladığı bireysel anlatım biçimleri örneklerle ifade edilecektir.

Tezde nitel araştırma yöntemiyle birlikte ilk olarak literatür ve arşiv incelemesi yapılmış ve konu başlığı doğrultusunda gereken resimler, metinler bir arada geniş kapsamlı olarak sunulacaktır. Rönesans’tan sonra etkilerinin görüldüğü leke kavramı, 20. yüzyılda bir üslup olarak çıkan Taşizm (Lekecilik) anlayışı ve resim sanatında bir ifade aracı olarak lekenin kullanımı ve ifade biçimleri araştırılmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### KAVRAM OLARAK LEKE VE OLUŞTURULMASINDA KULLANILAN PLASTİK SANAT ELEMANLARI

Resim sanatı, çizgi, renk, leke ve benzeri arttırabileceğimiz plastik öğelerle oluşturulmaktadır. Kullanılan yöntem ve tekniklerle bu öğelerden birinin veya bir kaçının eser oluşturulurken ağır bastığı görülmektedir. Resim sanatında yararlanılan bu öğeler sanatçının anlatım dilini ifade etmek için kullanılmıştır.

**Leke**, İngilizce’de “Blot” , Fransızca’da “Tache” olarak kullanılmaktadır. Leke, resim sanatında yüzeyin homojen biçiminde tek bir renk kullanarak örtülmüş parçasıdır (Sözen, Tanyeli: 1992). Bir başka ifade de ise “Leke, bir yüzey üzerinde, yüzeyin renk ve tonundan daha farklı renk ve tonda fark edilen, daha küçük bir yüzey olarak tanımlanabilir” (Keser, 2005: 201). Işık alan yüzeydeki koyu renk alanıyla örtülen alan veya koyu renkli bir yüzeydeki ışık alan aydınlatıcı bölge, açık renkli bölüm, lekesel alan olarak adlandırılır. Resimlerdeki renkler ve aralarındaki ton farklılıkları ile kurulan karşılıklı ilişkiler, etkileyici özelliğini ön plana çıkarır. Resimde leke; düz, eğri, kırık, şekilsiz, belirsiz, siyah-beyaz veya renklendirerek anlatıma dönüşen bir ifade biçimi olarak yerini alır.

Leke, resimde kullanım amacına göre derinlik ve boyutluluk algısı oluşturmada bir planlama ile kullanılır. Kimi sanatçı eserinde açık koyu değerler ile resim yüzeyinde oluşturulan fırça tuşlarıyla, kimi sanatçı da lekeyi dolu ve boş alanlardan oluşturmuştur. Boyanın belirsizliğine, yoğunluğuna, kıvamına, renk değişikliğine ve kullanım biçimine göre leke etkileri farklılık gösterir.

Farklı anlatım biçimleri oluşturan lekeler, sanatçının anlatımının plastik değerlerle bir araya getirilmesi sonucu, eserde etkileyici alanların izleyiciye sunulmasında bir ifade aracı olarak kullanılır. Resimdeki lekesel etkiler, fon ile figür arasında oluşturulan bağlantı ile de ifade edilebilir. Leke, ışık alan iki kontrastlığın (zıtlığın) arasındaki şiddeti, yani açık renk ve koyu renk değerleri arasındaki ton farkının artması ile oluşacak kuvvetli çağrışımlarla oluşturulur. Oluşan zıtlıklarla yüzeyde bulunan vurgulu alanların oluşması ve izleyenin bu vurgu dolu alanlara yönlendirilmesi lekenin güçlü bir ifade aracı olarak üstlendiği görevi ile olur (Edeer, 2015: 65).

Leke kullanımı ile oluşturulan lekesel anlatım ise sembollerle, çizgisel ve lirik gibi ifade biçimlerini ressamın yüzey üzerinde ifade etmek için tercih ettiği ifade biçimlerindedir. Lekenin uygulandığı resim yüzeyine rengin iletirme biçimi, yüzeyde oluşacak dokunun yapısını oluşturmak üzere fırça darbeleri ile boyanın aktarımı, yoğun çizgilerle oluşacak belirsizlik alanı oluşturmaktadır. Bu şekilde leke, sahip olduğu sınırları yüzeyin sınırları ile birleştirerek belirsiz bir biçim oluşturur.

Leke, resimde kullanım amacına göre farklılık göstermektedir. Resimde yer alan etkilerinin ötesinde anlatım biçimi olarak kullanılması Taşizm anlayışı ile olmuştur. Fransızca *tache* (leke) kelimesinden üretilen ve *Tochisme* Türkçe’de “Lekecilik” şeklinde bilinen terim, ilk kez 1945’te Fransız yazar Charles Estienne aracılığı ile II.Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da oluşturulan lirik ve anlatımcı soyut sanatı Geometrik-Soyutlamadan ayırt etmek için kullanıldığı bilinmektedir. Amerika’daki Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa sanatıyla benzeşen Serbest Biçimli Sanat ile temelde örtüşen Taşizm (Lekecilik) Kaligrafik bir soyutlama anlayışının yerine damlatma ile renk lekelerine yer verilmiştir (Aydın, 1997: 1750).

Lekeci ressamlar, bir kapta sulandırdığı renkli boyayı, kontrolsüz olarak resim yüzeyine akıtarak, sıçratarak, serperek birbirine karıştırarak, kazıyarak, serbest fırça vuruşlarıyla ya da boya tüpünden doğrudan sıkarak çalışmışlardır. Kompozisyon ilk bakışta göz önüne alınıyormuş gibi algılansa da aslında boya ile oluşturulan etkilerin yönetilmesi ile yapılan davranışlarla gerçekleştiği düşünülebilir. Genel bir ifade ile lekeci (taşist) bir resim, birbiri arkasına yapılan boyama etkilerinin kendiliğindenliği sonucu olmasına rağmen, yine de kompozisyonda bir tutarlılık oluşturabilmektedir (Lekecilik Sanat Akımı, 2016: 1. Paragraf).

Tezin ilerleyen bölümlerinde Taşizm (Lekecilik) ve onun sanatçıları detaylı olarak anlatılmaktadır.

**Renk**, elektromanyetik enerji dalgalarından biri olan ışık kaynağıdır. Bu açıdan renk, fizik biliminin bir dalı olarak bilinmekle birlikte, görsel algının öznelliğinden dolayı, sadece nesnel bir olgu olarak görülemez. Renk insanda hissettirdiği sınırsız etkilerden ve içerdiği anlam zenginliğinden ötürü görsel sanatların en çok önemsenen plastik elemanı olmuştur (Erzen, 1997: 1545).

Rengin zaman zaman çizgiyle, zaman zamanda yüzey boyama lekeleriyle nesneye anlam yüklemeye çalışmış olduğu bilinen bir gerçek olsa da bilim ve sanat açısından güçlü bir çözümlemenin olmaması İlkçağlardan Rönesans'a kadar daha yetkin sonuçlara ulaşmaya engel olmuştur. Minyatür ve resimde rengin güçlü anlatım biçimleri, resim yüzeylerinde ve kitap sayfalarında yüzlerce yıl yaşamını devam ettirmiştir. Vitrayda parlak renklerin camın yüzeyiyle buluşup, oluşturulduğu alana enerji verdiği zamanlar akla getirildiğinde, bunları rengin yetkin bir çözümü olarak görmemiz mümkün olacaktır (Kavukçu, 2010: 57-72).

Rengin, sanat için duyuşal yönler taşıyan tabiata öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma amaçlı yolunda, sanatçının imgelerini kurmak için kullandığı ana araçlardandır. Sanatın bilimden önce veya yansıtmaya yönelik olan döneminde rengin ve ışığın ayrı birer kavram olarak görülmektedir. Sanatçılar, bu iki öge arasındaki yakınlık ile pratikler yaparken, bilim insanları sadece ışığa yoğunlaşmışlardır. Fakat bilim ve sanatın ortak konusu ışığın detaylarıyla incelenmesi, uzun yıllar boyunca araştırmalar yapan bilim ve sanat insanını renk konusunda buluşturmuştur (Avcı, 2014: 53).

Eski dönemlerde rengin ne olduğu üzerinde araştırmalarda bulunan yazarlar, Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinus'un renk ile ilgili yaptıkları araştırmalarda ortaya çıkan sonuçlar rengin doğası üzerine tartışılmış ve ana renkleri doğanın su, toprak, hava, ateş şeklinde ki asıl öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Rengi görme durumu fiziksel ve optik açıdan değerlendirilmesi her ne kadar eski çağlara dayansa da rengin kimyası ile ilgili araştırmalar Rönesans'tan sonra hızlanmaya başlamıştır. Bu dönemde Leonardo Da Vinci de Aristoteles ve diğer eskiçağ görüşülerinin rengi doğaya temellendirildiği düşüncesini savunarak yeşilin suya, sarının toprağa, kırmızının ateşe, mavinin havaya, ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır (Erzen, 1997: 1545).

Tarih boyunca resim sanatında rengin kullanımı ve uygulanış biçimi dönemsel sebeplerle farklılıklar göstermiştir. Elde edilen boyalar, zamanla sanatçının ruhsal ve anlatımsal özelliklerini göz önünde bulundurularak kimi zaman koyu, orta, açık değerlerle kimi zaman da yoğun, doygun, konsantre kullanımlarla leke alanları oluşturmuşlardır.

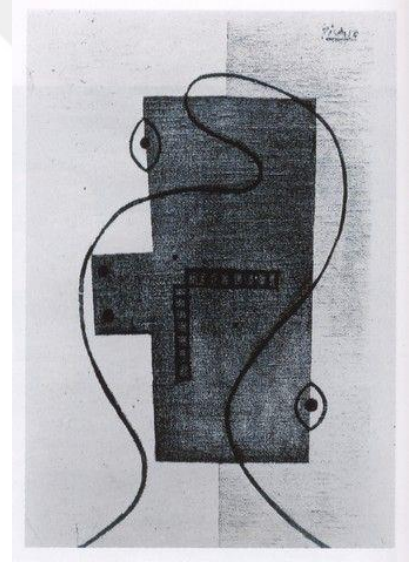
**Çizgi**, teknik bir tanım ile, iki nokta arasında bulunan en kısa iz olarak ifade edilse de, sanatta çizgiyi hareketin sürekli izi olarak tanımlamak gerekir. Görsel alanda insanın en temel ve ilkel anlatım aracıdır (Erzen, 1997: 410).

Renkte gördüğümüz özerkleşme eğilimini çizgi için de değerlendirebiliriz. Forma dayalı bir resim anlayışı içinde kullanılan bir unsurdur. Figüre olan bağımlılık ortadan kalkınca onunla ilgili belirleyici niteliği olan çizginin de bu yanlı görevi kalmamış, bağımsız bir duruma gelmiştir. Çizgi bir durum, nesne ya da şeyi biçimlendiren sınırlandırarak anlamlandırmamıza yardımcı olan bir görsel değil, tek başına bir gücü ifade eden, bir duyguyu taşıyan organik yapıya bürünmüş bir eleman haline gelmiştir (Duyuler, 2001: 40).

“20. Yüzyıl’da soyut çalışan sanatçılar kadar Dışavurumcular da birçok duyguyu aktarabilmek için çizginin bu tür niteliklerine başvurmuşlardır. Çizginin bu anlam zenginliği ve soyutlama gizilgücü, Picasso gibi temelde figüratif olan bir sanatçının işlerini çoğu kez soyut kılabilmiştir” (Erzen, 1997: 410).



Resim 1.1. Pablo Picasso, Genç çocuk başı,1945  
Taş baskı,29x23 cm, Galeri Louise Leiris Paris.  
<https://tr.pinterest.com/pin/433260426623920704/?lp=true> Erişim Tarihi: 10.12.2018



Resim 1.2. Pablo Picasso, Baş,1928, Tuval üstüne yağlıboya ve kolaj,55x33cm,Özel koleksiyon,Paris.  
<https://rachedikamel.wordpress.com/2013/02/18/pablo-picasso/> Erişim Tarihi: 10.12.2018

Resim 1.1. ve Resim 1.2.’deki figürlerin, aynı usta sanatçının elinden çıkmış olan birer insan başı betimlemesi olduğunu düşünmek güç olabilir. Resim 1.2 de Picasso’nun hedefi beklenmeyen şekillerden ve malzemelerden faydalanarak bir insan başı imgesi oluşturma düşüncesini, hangi noktaya kadar ulaştırabileceğini bulmaktı. “Baş” şeklini, sert yüzeye sahip bir malzemeden keserek tuvaline yapıştırmış, daha sonra ise şematik gözleri birbirinden uzak noktalar çizerek yerleştirmiştir. Kıvrık çizgiler figürün ağız ve dişlerini betimlemiştir. Dalgalı bir çizgi ekleyerek başın dış hatlarını belirtmiştir. Picasso’nun çizimdeki akıl almaz ustalığı ve olağanüstü teknik becerisi, onu daha sade eserler yapmaya yöneltmiştir (Gombrich, 2007: 576).

Hans Hartung ise çizgi ile ilgili şöyle demiştir: “Boyu iki metreye ulaşan bir tuvali kat edecek çizgi; güç, enerji ve şiddet ifade eder. Eğer bu tuvalin boyu ancak on santimetre ise, bu güç ve enerji önemini yitirecektir. Yirmi santimetre içinde, bir tutkuyu, bir heyecanı, bir başkaldırıyı dile getirmeye çalışmak gülünçtür. Özellikle çizgi, lekeden (kaba, sıçratılmış olanları hariç) daha basit görünümüyle, ressamın tarzını izleyicide yeniden yaşatır ve ona, ressamın düzeyine yükselme olanağı sağlar. Böylece tam bir eylem duygusu içinde, ressamla özdeşleşir izleyici” (Duyuler, 2001: 40).

Bir başka ifade de Eczacıbaşı sanat ansiklopedisinde yer almaktadır, “Çizginin, nesneyi anlatmanın ötesinde soyut ve tümüyle sözlerle aktarılamayan evrensel anlamları olduğu üzerinde durulur” (Erzen, 1997:410). Bu bağlamda çizgi, nesne veya herhangi bir şeyi biçimlendiren ya da sınırlar ekleyerek anlamlandırmamıza yardım eden bir görsel öge değil, leke etkisinden yararlanarak yalnız başına bir gücü ifade ederek bir duygu aktarımının amaçlandığı yapıya bürünmüş temel bir eleman haline gelmiştir.

## **1.1. LEKENİN RESİMDE KULLANIMINA DAİR TARİHSEL ÜSLUPLARDAN ÖRNEKLER**

### **1.1.1 Maniyerizm**

16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Maniyerizm, Rönesans ile Barok arasında kısa süreci kapsamakla beraber Rönesans anlayışına karşı bir tutum sergilemiştir. Maniyerizm, İtalyanca üslup manasına gelen “maniera” sözcüğünden gelmiştir. Maniyerizm sanatçılarının bağımsız ve kişisel üsluba yönelik farklı bir bakış açısı geliştirdikleri görülmüştür. Bütüncül bir üslup olmanın ötesinde bağımlı olmayan kişisel bir üsluba yönelik bir tutum sergilemişlerdir. Sanatçılar eserlerini oluştururken

kendi iç âlemlerine vurgu yapan yenilikçi bir anlayış geliştirmiş ve bu yenilikçi bakış açısı Barok döneminde de devamlılığını korumuştur (Farthing, 2017: 202).

Maniyerizm'in, Rönesans'ın insanı ön planda tutan, geometrik eserlerdeki tutumuna karşı çıkarak sınırlılıkları ve kalıpları yıkma eyleminde olduğu görülmektedir. Böylelikle Maniyerizm sanatçıları farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu doğrultuda sanatçı, kimi zaman mekânsal etkiyi öne çıkarmış kimi zamansa mekân, sanatçı aracılığı ile tamamen arka plana itilmiştir. Sanatçılar eserlerinde yer verdikleri figürleri ve mekânı uzun bir biçimde abartılı çizimlerle betimlenmişlerdir. Işığı kullanarak oluşturulan lekesele etkilerle resimlerde güçlü bir derinliğin ortaya çıktığı görülmektedir. Resimde bulunan tüm her şey mekânla birleşerek adeta kaynaşır. Bu yeni oluşan üslup ile 17. yüzyılın ilk yıllarında Avrupa'da yeni bir sanat üslubu ortaya çıkmış, bu yeni üslup Rönesans üslubundan farklı ve bütünüyle karşıt bir sanat üslubudur.

Maniyerist ressamlar, figürün görünenin gerçekliğini olduğu gibi taklit etmeyi bırakmış, görünmeyeni, sadece kendi duygu ve düşüncelerini kendi ifade biçimleri ile yansıttıkları gözlenmiştir. Maniyerizm ustalarından biri olan ve resimlerinde lekeyi kullanan Yunan asıllı El Greco kısa adıyla bilinen Girit doğumlu Domenikos Theotokopoulos'dur. El Greco, dini inancına olan bağlılığı ile kutsal ve yüce olan anlatıları yenilikçi ve farklı bir yaklaşım ile resmetme eğiliminde olmuştur. El Greco'nun "İsa'nın Yeniden Doğuşu" (Resim 1.3.) adlı eseri örnek olarak gösterilebilir.



Resim 1.3. El Greco (Domenikos Theotokopoulos), “İsa’nın Yeniden Doğuşu” 1584-94, Tuval Üzerine Yağlı boya, 275 x 127 cm, Prado Müzesi, Madrid.

<https://www.sanatabasla.com/2013/03/dirilis-the-resurrection-el-greco/> Erişim Tarihi: 01.01.2019

Eserde hayal gücünü figürlerde ışığın titrek geçişleriyle çarpıcı etkisini kullanarak lekeli bir anlatım oluşturmuştur. Çizgiler kırılarak uzamış renkler kural dışı olarak farklılaşan lekelerle dönüşmüştür. Arka planda oluşturmak istediği yoğunluğu, renk tonlarındaki lekelerle oluşturmaya çalışmıştır.

Çoğunlukla İncil’den çeşitlemeler ve aziz öyküleri resmeden El Greco’nun figürleri fazlasıyla zayıftır, hatta yapay biçimde uzatılmış görünürler. Ressam yılan gibi kıvrılan vücutlarıyla göğe, Tanrı’ya ulaşmaya çalışan, kendinden geçen bir insan tipi betimler. Figürlerin hareketleri ve mimikleri tutkuya ya da acıya işaret ederken, görsel bir karaktere de bürünür. El Greco’da insan ve âlem hala organik bir bütünlük içindedir ama kurdukları denge sallantıdadır. Ressam arka planda mekân kullanmaz. Kısıtlı biçimde kullandığı ışık resme ürkütücü bir hava verir, insanların vücutları solgun ve cansızdır. İsa’nın Yeniden Doğuşu, aydınlığın karanlık güçlere karşı zaferini betimler. Yeniden doğan İsa ışığa boğulmuş, saf ve yer çekiminden kurtulmuş, hafif bir görünümündedir. Sağ eli Tanrı’nın zaferine işaret ederken,

ayakları hala çarımhtaki gibi üst üstedir. İsa'nın arkasında yeryüzü hükümdarının bordo pelerininin etekleri gözüktür. Beyaz bayrak, ebedi barışa gönderme yapar. Resmin alt kenarında yeryüzündeki düşmanın cisimleşmiş hali olarak Romalı komutan yerde sürünmektedir. İki figür arasında bir dizi yüz ve vücut vardır; parlak ciltleri üstlerindeki giysilerle bütünleşmiş görünen ve ellerini uzatırken, doğrulurken, şaşkın bakarken ve yalvarırken birer hayaleti andıran bir sürü insan (Krausse, 2005: 5).

El Greco'nun figüre yer vermeden çalıştığı "Toledonun Görünümü" (Resim 1.4.) adlı resminde yaşadığı ve çalıştığı şehri tuvale aktarmıştır. Eserde yer alan gökyüzünde kullandığı ışığın etkisi ile renkler yüzeyde geniş lekesele alanlarla bütünleşmiştir. Lekesele etkilerle hareketi, derinliği dışavurumcu bir gökyüzü etkisi oluşturmuştur. Daha önce ayrı ayrı ve oldukça net bir şekilde çizgisel olarak resmedilen yapıların, karanlık ve aydınlık arasında renkli lekelerle dönüşen ağaçları meydana getirdiği görülmüştür.



Resim 1.4. El Greco (Domenikos Theotokopoulos), "Toledonun Görünümü", 1599-1600, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121.3 x 108.6 cm.

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.6/> Erişim Tarihi: 10.10.2019

Yenilikçi tavrı ve Rönesans resimlerinin klasik üslup özelliklerini bilinçli olarak bozan Maniyerizm; Rönesans'ın son dönemleri ile Barok üslubunun oluşması arasında bir dönem olarak değerlendirilmektedir.



### 1.1.2. Barok

Maniyerizm sonrasında 17.Yüzyılı kapsayan döneme adını veren Barok sanatı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Barok sanatının ve sanatçılarının amacı, görüneni gerçekte olduğu gibi inandırıcılığı ile göstermeyi tercih etmemiştir. Bunun yerine eserleri izleyene düşünme ve hayal etme olanağı sunmuştur.

“Rönesans’ta vurgulanan çizgiselliğin bir düzlemi gerektirmesi resimdeki nesnelerin düzlemler halinde ardı ardına yerleştirmesini zorunlu kılarken Barok sanatında çizgisellikten uzaklaşma ve konturların yok edilmesiyle nesnelerin önden arka plana doğru devam etmesi, bir bütün olarak kavranan resim yüzeyinde sınırsız bir derinlik oluşmasını sağlamıştır” (Tatar, 2002: 29).

Barok resimde, lekesele etkilerle elde edilen derinlik, ön-arka alanlar eserlerde hareketi vurgular. Oluşturulan lekesele anlatım ile izleyenin sahneyi ön plandan arka plana bir bütün olarak derinlemesine algılamasını sağlar. Barok resimde yer alan figürler çapraz bir biçimde yerleştirilerek mekân olgusundan uzaklaşmıştır. Resimde yer alan ışık lekeleri ise hareketli formlar oluşturur. Eserde güçlü ve hacimli figürler oluşturmak için ışık ve gölgenin etkisiyle lekesele alanlar oluşturur. Bu etkilerle resim yapan ve lekeseleliği kullanan dönemin en büyük ustalarından olan Rembrandt’ın “Gece Devriyesi” (Resim 1.5.) adlı eseri lekesele kullanıma örnek olarak gösterilebilir. Barok resminde leke etkilerinin bilinçli olarak kullanıldığı görülmüştür. Kısıtlamalardan kurtulup kalın boya tabakalarından oluşan lekeler kullanarak geliştirdiği bu üslubuna ışığın etkisini eserlerinin tamamlayıcı ögesi olarak yer verdiği gözlenmiştir.



Resim 1.5. Rembrandt Harmensz. Van Rijn, “Gece Devriyesi”, 1642, Tuval Üzerine Yağlıboya, 359 x 438 cm, Rijk Müzesi, Amsterdam.

<https://www.sanatabasla.com/2014/04/gece-devriyesi-the-night-watch-rembrandt/>  
Erişim Tarihi: 01.02.2019

Rembrandt, resmettiği otoportreleri ile de sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Ruhsal durumunu aktardığı portrelerinden biri olan “Şövalye Karşısında Otoportre” (Resim 1.6.) adlı eseri ile Rembrandt, hayatının ilerleyen dönemlerinde gereksiz olarak düşündüğü tüm her şeyi resminden arındırmış, boyayı daha geniş fırçalarla lekesele etkiler oluşturarak daha sıcak bir atmosfer etkisi ortaya çıkarmıştır. Rembrandt’ın eserlerinde beliren sadelik ve yalınlık, sanatçının olgunluk dönemini oluşturmuştur. Eserlerinde gereksiz olarak gördüğünden arınmasının sebebi Turani’ye göre, “Bu herhalde dünyevi gösterişlere sanatçının itibar etmemesi, gerçek inancını olgun bir sanatçı olarak değerlendirmesi idi. Onda artık, en ufak bir gösteriş heyecanı kalmadığı, resmin gerçek değerleri ile çalışmak istediği anlaşılıyor ve tam kişisel bir ifadeye ulaşıyordu (Turani, 1992: 473).



Resim 1.6. Rembrandt Harmensz. Van Rijn, “Şövalye Karşısında Otoportre”, 1660, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 86 cm, Le Louvre Müzesi, Paris.  
<https://tr.pinterest.com/pin/597923287997774250/?nic=1> Erişim Tarihi: 05.03.2019

### 1.1.3. Romantizm

Romantizm, 1750’lerde başlayarak 19.Yüzyıl’da devam ettiği bilinen bir akımdır. Akım, bireysel hayal gücünü ve özgür yaratma düşüncesini ön plana çıkaran felsefi, sosyal ve sanatsal eğilimlerin birleşmesi ile doğmuştur. Bundan hareketle Romantizm’in, “18. yüzyıl aydınlanma hareketinin rasyonel düşünce anlayışına tepkisi” olarak da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Romantizm sanatı, genel bir bakışla coşku dolu duyguları, psikolojide bilinçaltına yerleşen kargaşayı ve doğanın büyüleyici gücünü aktarmıştır. (Farthing, 2017: 267).

Fransız Romantik resmin öncülerinden Eugene Delacroix’in, Fransız Devrimi’ni anlatan tablo olarak bilinen “Halka Yol Gösteren Özgürlük” (Resim 1.7.) adlı tablosu Delacroix’in lekesele etkiler kullandığı güçlü anlatıma sahip eserlerindedir. Delacroix’in eserinde gökyüzünü resmetme biçimi, dönemin mücadele içinde yerini alan şehrin karmaşasını en yoğun şekilde yaşadığını yansıtmıştır. Gökyüzünde doğal ve parlak renk lekelerinin oluşturduğu katmanlar ile savaşın etkileri ifade edilmek istenmiştir. Sanatçı,

“resimde rengin çizimden, hayal gücünün ise bilgiden daha önemli olduğuna inanıyordu” (Gombrich, 2007: 507). Renk tonlarını lekesele etkilerle izleyene iletmek istediği duyguyu güçlendirmek üzere farklı yerlerde tekrarlayarak ustalıklı kullanmıştır. Rahat fırça vuruşlarıyla resmin hareket ve heyecanını arttırmak için açık-koyu kontrastları kullanarak bir bütünlük sağlamıştır. Derinlik hissini oluşturmak üzere fonda kullandığı renk lekeleri ile müphem bir etki yakalamıştır.



Resim 1.7. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, 260 cm x 325 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris.

<https://www.sanatabasla.com/2012/09/halka-yol-gosteren-ozgurlik-liberty-leading-the-people-delacroix/> Erişim Tarihi: 12.03.2019

Romantizm’in ilk örnekleri İngiltere’de ortaya çıkmaya başlayan resimde uzun yıllar figürü ana konu olarak ele alan ve fon görevi gören manzara bu dönemle birlikte değişime uğramıştır. Manzara artık figür resminin önüne geçerek sanatın temel konularından biri olmuştur. Bu bağlamda lekesele eserler üreten sanatçılarından Romantizmin ikinci büyük ressamı Joseph Mallord William Turner’da doğadaki değişen ışık ve hava atmosferini manzara resimleri ile aktarmış ışık ve rengin birlikteliğini resme dâhil etmiştir. Etkileri sağlam ve güçlü verebilmek için de kırık fırça darbelerinden oluşan saf renk lekelerinden yararlanmıştır. Bununla beraber şık ve rengin birbirleri içinde

eriyerek oluşturduğu lekesele bir anlatım tekniği ile soyut görünümüne kavuştuğu havayı resmin ana teması haline dönüştürmüştür (İnankur, 1997: 1575).

William Turner'ın, "Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi" (Resim 1.8.) adlı eserinde doğadan edindiği izlenimleri gerçekçi bir şekilde tuvale aktarmak yerine sanatçı, eserini sanatın araçlarıyla taklit etmeyi amaçlamıştır. Resimde, rüzgâr ve tipi gibi iklim olaylarını somutlaştırmak yerine resmin yapılış tekniği ile resmin diline tercime etmeği yeğlemiştir. (Krausse, 2005: 25). Fırtınanın kalbinde resmedilen teknenin aslında dönemin kargaşasında yerini alan insanın, kendinden daha güçlü ve daha kuvvetli güçlüklerle savaşının simgesi olarak görülebilir.



Resim 1.8. Joseoh Mallord William Turner, "Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi", 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra.

<https://www.abc.es/cultura/arte/20131121/abci-turner-exposicion-greenwich-201311202246.html>

Erişim Tarihi: 15.03.2019

Turner, renk lekelerinin oluşturduğu etkiyi Delacroix'dan daha fazla önemsemiştir. Eserde, boyayı tuvale ani fırça darbeleriyle uygulamıştır. Boyanın yer yer hafif sürüldüğü, yer yer de kaba katmanlarının ince geçişlerle açık-koyu kontrastlar elde edildiği izlenmektedir. Turner'ın boyayı kalın tabakalar halinde kullanması Empresyonist ressamlarından Monet'in resimde eriyen biçimlerin renk lekelerine dönüşmesi ile benzerlik göstermektedir. Monet'in resimlerinde göreceğimiz fırça hareketleri ile oluşturdukları lekesele anlatımlar doğanın hırçın gücünü, ürkütücü, kaos dolu anlarını

soyutlamanın belirsizliğinde ifade ettikleri bir anlatım dili olduğu görülmektedir. Turner bu sebeple modern soyut resmin önemli öncüllerinden biri olarak görülmüştür.

#### 1.1.4. Realizm

Fransız İhtilali dönemine damgasını vuran ve gelenekten kopuş diye adlandırılan olgu, sanatçıların hayatlarını ve çalışma şekillerini ister istemez değiştirmiştir. Eleştirmenler, sanat uzmanları ve hatta sergiler büyük S ile başlayan Sanat ile bir zanaat ürünü olarak yapılan resim ya da binalar arasındaki farkın ortaya çıkarılması için çabalamışlardır. Sanatı ayakta tutan temeller çökmeye yüz tutmuş, Sanayi Devrimi ile kaliteli zanaatkarlık yok edilmeye başlanmıştır. El işçiliğinin yerine mekanik üretim, atölyelerin yerini ise fabrikalar almıştır. Bu değişikliğin etkileri kuşkusuz ilk olarak mimaride görülmüştür. Heykel ve resimde, üslup alışkanlıkları daha az etkili olduğu düşünülse de gelenekten kopuşun bu sanatları da etkilediği görülmüştür (Gombrich, 2007: 499-501).

19.yy'da başlayan Realizm, hızla artan nüfus ve ürünsüz geçen hasat mevsimlerinin beraberinde gelişen sanayi ile yoksul kesimin hem taşra da hem de şehirde zorluk yaşamasına neden olması karşısında yaşanan sosyal ve siyasi gelişimlere tepki göstermiştir (Farthing 2017: 300). Realist ressamlar, gerçek yaşamdan uzak durmayı tercih eden Romantizme tepki göstererek köy yaşamını, sıradan insanları ve günlük yaşamdan konuları betimlemiştir. Realist sanatçının amacı, yüzyıllardır süren akademik kurallara göre resim eğiliminden vazgeçerek gördüğünü ışık ve renk değerleri ile tuval yüzeyine aktarmaktır. Bu anlamda Barbizon Okulu ressamları günlük yaşamdan ve taşra sahnelerinden oluşan eserler üretmede öncü olmuşlardır.

Köy yaşamını eserlerinde konu alarak lekesel bir üslupla çalışan Jean-François Millet, tarlada çalışan kadınları resmettiği "Başak Toplayan Kadınlar" (Resim 1.9.) adlı eserini Gombrich Sanatın Öyküsü adlı kitabında şöyle aktarmıştır.

Burada ne dramatik bir olay betimleniyor ne de güldürücü bir öykü. Sadece, hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülüyor. Bu insanlar ne çok güzel, ne de çok zarif. Bu resimde idealleştirilmiş bir kır manzarası yok. Köylü kadınlar ağır ve yavaştan çalışıyorlar. Hepsi kendini işe vermiş. Millet, bu kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı davranışlarını vurgulamak için elinden geleni yapmıştır. Onları, arka plandaki güneşli parlak düzlükle kontrast yapan basit dış çizgilerle belirgin bir şekilde biçimlendirmiştir. Böylece bu üç köylü kadını, akademi öğretilerine uyan resimlerdeki kahramanlardan daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir. İlk bakışta rastlantısal gelen düzenleme, bu sakin denge izlenimini

pekiştirmektedir. Figürlerin gerek hareketlerinde, gerek dağılımlarında, tüm tasarıma denge veren ölçülü bir ritim vardı. Bu ritim, Millet'nin hasat sahnesini ne kadar ağırbaşlı bir ciddiyetle algıladığını hissettirir bize (Gombrich, 2007: 508-511).



Resim 1.9. Jean François Millet, “Başak Toplayan Köylüler”, 1857, 83,5x111cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris.

<https://segadasdesenho.wordpress.com/2015/10/23/catacao-contemporanea/> Erişim Tarihi: 18.03.2019

Akıma adını veren 19.yy ressamı Gustave Courbet'in, “güzelliği değil gerçeği arıyordu” (Gombrich, 2007: 499-501) şeklinde ifade ettiği Gombrich, Courbet'in klasik yöntemlerle görünenin yerine var olanı tüm gerçekliğiyle olduğu gibi resimlerine aktarmayı amaçladığı anlaşılmaktadır. Courbet'in resimleri “Form ve lokal renk bakımından sağlam bir gözleme dayanır. Ve bu gözlemede ışık gölge yer yer görülmekle birlikte nesnelere detaylılıkları içinde gösterilmekten çekinilmemiştir” (Turani, 2011: 516). Courbet, Empresyonist ressamların ışığın gün içindeki hareketinin kompozisyonda oluşturdukları eriyen biçimleri kullanmasa da naturel ışığın etkisinin yer aldığı eserlerindeki nesnelere lekesele etkilerle tüm ayrıntılarını gerçekçi bir yaklaşım sergileyerek resme aktarmıştır (Resim 1.10.).



Resim 1.10. Gustave Courbet, “Bonjour Monsieur Courbet” (Günaydın Bay Courbet), 1854, 129 x 149 cm, Musée Fabre, Montpellier, Fransa.

<https://smarthistory.org/courbet-bonjour-monsieur-courbet/> Erişim Tarihi: 18.03.2019

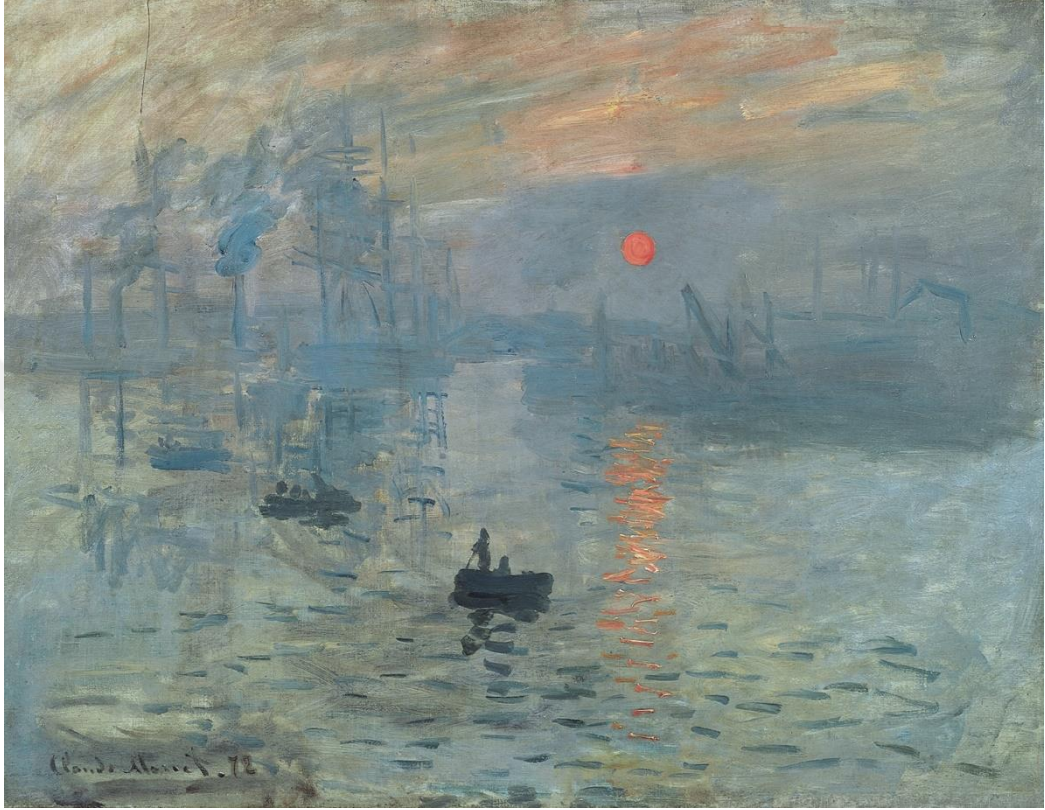
### 1.1.5. Empresyonizm

19. Yüzyıl’da gelişen teknoloji ve endüstrinin etkileri toplumsal modernleşme ile sanata da yansımış, teknolojik yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik olarak da bir kırılma noktası oluşturduğu düşünülmüştür.

19. Yüzyıl’ın ortalarında Fransa’da doğan Empresyonist sanat anlayışı, 1860 yılında Paris’te ünlü fotoğrafçı Nadar’ın stüdyosunda düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akıma ismini veren, sanatçıların “İzlenimcilik” olarak ifade edilen sanat anlayışına yakın olmaları değil, resme alternatif arayışları sunmaları, bu anlamda aykırı bir duruşu sergilemeleridir. Bu aykırı duruşun “İzlenimcilik” olarak ifade edilmesinde Claude Monet’nin sergideki “İzlenim Gündoğumu” isimli eseriyle ilgili olarak eleştirmen Louis Leroy’nın makalesinde, Monet’nin eserinin bitmemişlik hissini uyandırdığı, resmin “izlenimden ibaret” kaldığı “İzlenim... en ham haldeki bir duvar kağıdı deseni bile bu deniz manzarasından daha tamamlanmış ve bitmiştir.” yazmış ve makalesine “İzlenimcilerin Sergisi” başlığını atmıştır. Böylelikle “Empresyonizm” akımının adı konmuştur (Resim 1.11.) (Antmen, 2013: 21). İzlenimcilik, bütün sanat dallarını



etkilemiş, sanatta dış etkilerin içe yansımaları izlenimler bırakmasını veya bu izlenimler ile eserler meydana getirilmesini savunan bir akım olmuştur. Bu akımın sanatçıları, doğayı olduğu gibi, bütün detaylara bağımlı kalınarak değil, ondan edindikleri izlenimler doğrultusunda ifade etmeği amaçlamışlardır.



Resim 1.11. Claud Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, 1872, Tuval Üzerine Yağlı boya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi, Paris.

<https://bidunyablogg.blogspot.com/2015/05/izlenim-gundogumu.html> Erişim Tarihi: 19.03.2019

İzlenimci olarak dikkat çeken ressamalar, Edgar Degas, Camilla Pisarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley (1839-99), Berthe Morisot, Paul Cezanne'dır. Claud Monet ise 'çekirdek' kadrosunu oluşturan ressamalar arasında akıma ismini veren ve İzlenimci bakış açısını yaşamı boyunca sürdürmüş sanatçılar arasındadır. 1890'lı yılların başında ele aldığı konularda lekesele anlayışla resmettiği bir dizi doğa resimleri bulunmaktadır. Çalışan ve günün farklı saatlerinde değişen ışık değerlerini leke etkisi ile yakalamaya çalışan Monet'nin özellikle yaşamının son yıllarında Giverny'de oluşturduğu büyük boyutlu nilüfer resimlerinin Jackson Pollock gibi soyut dışavurumcu ressamalar üzerindeki etkisinden söz edilmiştir (Antmen, 2013: 23-24).

Empresyonist (İzlenimci) resimler 1870'li yıllarda ilk olarak Paris'te sergilenmiş ancak dönemin bakış açısına göre, sergilenen bu eserlerin bitmemiş olduğu düşüncesi ile küçümsenmiştir. Fırça darbelerinin görünmez bir biçimde birbirine karıştığı pürüzsüz bir yüzey oluşturmak yerine İzlenimciler, boyayı belirgin ve parlak renkler kullanarak uygulamış ve kesik fırça darbeleri ile lekesele ifadeler kullanmışlardır (Farthing, 2017: 316). Böylelikle nesnelere kavramlarından arındırarak anlık bir görüntü yakalamayı hedeflemişlerdir. Bilimsel perspektifin yerini renk lekeleri ile elde edilen derinlik almıştır. Çizgiye dayalı, ton ve renk lekeleri içinde nesnelere bütünlüğünü yitirerek hava perspektifiyle birlikte resimde ayrıntı yok edilerek bütüncül bir etkiye dönüştürülmüştür. Resimde kullanılan ton, ışık ve gölgenin leke ile olan ifadesini oluşturmuştur. Bu tekniklerle resim yapan İzlenimci ressamlar için lekeci sözcüğü de kullanılmıştır. Serginin ardından gazetelere yansıyan yorumlar oldukça ilginç ifadeler ortaya çıkarmıştır.

Haftalık bir gazetede, 1876'da şunların yazıldığını görüyoruz:

La Rue le Peletier bir felaketler sokağıdır. Operanın yanmasından sonra, işte size ikinci bir felaket daha! Durand-Ruel'de, içindekilerin resim olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum ve ürkmüş gözlerim korkunç bir şeyle karşılaşılıyor. Aralarında bir de kadın bulunan beş veya altı deli, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu resimlerin karşısında gülmekten katılanlar gördüm. Ama ben onları görünce için kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, 'Empresyonist' olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar birde boya ve fırça, tuvale rastgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar. Bu insanların, yolda buldukları elmas sanarak toplayan tımarhane delilerinden pek bir farkı yok (Gombrich, 2007: 519).

Empresyonizm, göz duyarlılığına dayanan bir yüzey görmesidir. Sıradan konuların seçildiği, kontörsüz renk lekeleri içinde yeni bir nesne ve yeni bir görme mantığı yakalanmaya çalışılan ışık ve renk duyuları olmuştur. Gerçekliği herkes kendi bakış açısından değerlendirdiği için empresyonizmde objektif bir görmeden söz edilemez. Yeni bulunan bu görme tarzına bağlı olarak, art arda resmedilen nesnelere arasına, bir mekân boşluğu koyulmuştur. Burada objektif bir varlık görme yerine, duyulara dayanan bir varlık kavrayışı oluşmuştur. Bu varlık kavrayışının en önemli elemanları ise ışık ve renk gibi tamamen duyulara dayalı elemanlardır. Empresyonizm ile yeni bir renk anlayışı resme girmiştir. Empresyonizmden önce rengin kullanımı da tıpkı ışıkta olduğu gibi başlı başına bir değer olarak değil nesneyi ifade etmekte kullanılan, resmin kompozisyonu için dayanılan bir araç olarak kullanılmıştır (Tunalı, 2008: 61; M. Kavukcu, 2010: 62-63-64).

19. yüzyılda “gelenekten kopuş, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı açmıştı. Ne yapmak istediklerine kendileri karar verebilirdi.” (Gombrich, 2007:501) İlk izlenimci grup 1880’li yıllarda dağılmış ancak 19.yüzyılın sonunda bütün dünyadan sanatçılar fırçanın serbestçe tutulup kullanıldığı çağdaş temaları resme aktarmaya başlamıştır. Daha sonra oluşan sanat akımları Empresyonizm’in gelişmiş bir biçimi ve aynı zamanda onun sınırlarına karşı çıkan hareketler olmuşlardır. Pek çok açıdan bakıldığında Empresyonizm modern sanatın başlangıcını temsil etmiştir (Farthing, 2017: 319).

### 1.1.6. Post- Empresyonizm

Post-Empresyonizm (Yeni İzlenimcilik), 1910 yılında İngiliz sanatçı ve sanat eleştirmeni olan Roger Fry aracılığı ile Manet sonrası Fransız resim sanatının gelişimini tanımlamak için açtığı “Manet ve Post-Empresyonizm” isimli sergide bir grup sanatçının eserleri için kullanılmıştır. Post-Empresyonizm, Empresyonizm’in sınırlarını reddederken; canlı renkler, kalın boya uygulamaları, belirgin fırça darbeleri, lekesele ifadeler ve konu olarak gerçek hayat objeleri kullanmaya devam etmişlerdir. Buna rağmen geometrik yapıları vurgulamaya, biçimleri dışavurumsal nedenlerle bozmaya ve doğal olmayan gelişmiş güzel renkler kullanmaya daha yatkın oldukları görülmüştür (Yüksel, 2012: 1).

“Post-Empresyonizm” terimi, temelde dört ressamın eserleri ile anılmıştır: Paul Cezanne (1839), Georges – Pierre Seurat (1859-91), Vincent Van Gogh (1853-90) ve Paul Gauguin (1848-1903). Cezanne resimsel yapıya yoğunlaşırken Seurat, rengin bilimsel doğasıyla ilgilenmiştir (Farthing, 2017: 328). Van Gogh’un dışavurumcu fırça darbeleri ile leke etkilerini, yoğun duyguları ifade etmede kullanmış, Gauguin ise renk ve çizgilerin sembolik aktarımı leke etkilerinden yararlanarak uygulamış ve bu yönde çalışmalar yapmıştır.

Kısa fırça darbelerini hareket ve canlılık oluşturmak için kullanan Post-Empresyonistler, Empresyonizm’den elde ettiklerini farklılaştırarak, kendilerine özgü dışavurumcu bir ifade ile aktarmayı başarmışlardır. Cezanne’ın resimlerinin de bu yaklaşım üzerine oluşmuştur. “Cezanne doğal biçimlerin yapısal özelliklerini araştırmaya yönelmiştir” (Rona, 1997: 126). Eserlerinde derine inerek doğayı geometrik düzende analiz edebilmek için yüzeysel detayları resminden çıkarmıştır. Birçok izlenimci ressam

küçük dokunuşları ile ifade bütünlüğü oluşturmaya çalışırken Cezanne daha geniş boya lekeleri kullanmayı tercih etmiştir (Farthing, 2017: 329). Cezanne resimde ifadeyi geliştirtikçe, renk tabakaları ve lekeleri daha büyük daha soyut oldukça da yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Cezanne 'Saint Victorie Dağı' silüetine hayranlığını çalışmalarında farklı bakış açılarıyla resmetmiştir (Resim 1.12. - Resim 1.13.). Resimlerinde dağların eteklerine inen tepelik araziye doğalcı bir gerçeklikten uzakta ve algıladığı biçimde betimlemiş, bunu yapmaktaki amacı ise sanatın ifade araçlarından yararlanarak doğanın varoluşuna ve yoğunluğuna yakın olmak, doğayı taklit etmekten kaçınarak onu temsil edebilmektir. Çalışmalarında kristal taneciklerini andıran renk lekelerini üst üste yerleştirilerek Provence manzaraları betimlemiştir.

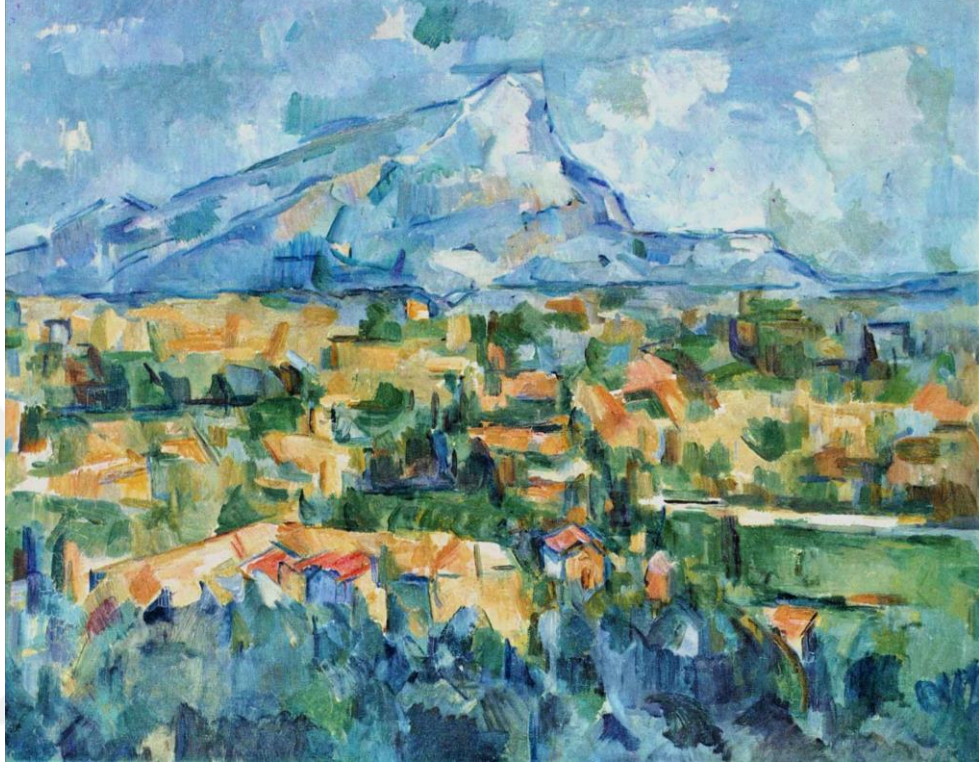


Resim 1.12. Paul Cezanne, Chateau-Noir ve Sainte-Victoire Dağı, 1904-06, Tuval Üzerine Yağlı boya, 65.5x81cm, Bridgestone Museum Bbridgestone Müzesi, Tokyo.  
<https://tr.pinterest.com/guadalupeidal/cezannepaul-18391906/> Erişim Tarihi: 25.03.2019

Cezanne doğayı silindir, koni ve küre halinde görerek resmedip soyut bir anlayışa yönelen resmin öncüleri arasında yer almıştır.

Düşünülen bir doğa, artık duygusal olarak kavranan bir dünya değildir, ama o, doğanın anlamıdır. Bu anlam, düşüncede somutlaşır. Böyle bir anlam varlığı olarak doğan sanat da, duygusal doğanın karşıtı bir varlık olur. Çünkü silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duygusal olarak kavranan bir doğa değil, düşünsel

olarak “kurulan” bir “kurgusal soyut” dünya olacaktır. Böylece soyut kurgusal bir dünyayı düşünürken Cezanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor, tersine, onu, kurduğu bu düşünsel soyut dünyayı “doğaya koşut” olarak temellendirmek istiyor. (Tunalı, 2011: 123-124).



Resim 1.13. Paul Cezanne, Saint Victoria Dağı, Tuval Üzerine Yağlı boya, 70x92 cm Bridgestone Museum Bbridgestone Müzesi), Tokyo.

<https://tr.pinterest.com/guadalupeidal/cezannepaul-18391906/> Erişim Tarihi: 01.04.2019

Sanatçının renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etme ve derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşma yolunda verdiği müthiş mücadelede, gerektiğinde feda etmeye hazır olduğu bir şey vardı: Dış hatların alışlagelmiş “doğruluğu.” Cezanne’in amacı doğayı çarpıtmak değildi, ama istediği etkiyi elde etmek için bazı ufak ayrıntıları çarpıtmak onu rahatsız etmiyordu (Gombrich, 2013: 543-544).

Post-Empresyonizm’in amacı özgür bir anlatım yaklaşımına ulaşmak ve bunu yaparken de ortak bir üslup oluşturmadan sanatçıların kendine has, özgün üsluplarını bulmak için çalışmaktı (Rona, 1997: 126). Bu anlamda, “İzlenimcilikte giderek eriyen biçim anlayışına Cezanne’in yanı sıra Van Gogh ve Gauguin’in de karşı duruşlar izlemiştir” (M. Kavukcu, 2013: 14). Van Gogh kendi üslubunu oluşturmak için çalışmalarda bulunan sanatçılar arasında yer almıştır. Hareketli, ritmik renk çizgileri

kullanarak fırça darbeleri ile lekesele etkiler oluşturan eserlerinde ruh hallerini yansıtmayı amaçlamıştır.

Van Gogh'un resimlerindeki fırça darbeleri ile oluşturduğu lekeleri sadece rengi bölümlere ayırmak için değil, kendi coşku ve dinamizmini dile getirmek için de kullanmıştır (Gombrich, 2013: 546). Van Gogh yazdığı mektuplarda hislerini şöyle anlatıyor:

“Duygular bazen o denli güçlü ki, insan çalıştığına farkına bile varmıyor... ve fırça vuruşları, bir konuşma veya mektuptaki sözcükleri andıran bir sıra ve ilişkiyle birbirini izliyor” (Gombrich, 2013: 547).

Şu anda tümüyle tomurcuklanmış meyve ağaçlarına dalmış durumdayım, pembe şeftalilere, sarı-beyaz armutlara. Fırça darbelerinin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleri ile vuruyorum ve öylece bakıyorum. Kalın boya katmanlarıyla dolmuş alanlar, yabanıl haller, hepsi bir arada; kısacası sonuç öyle rahatsız edici, öyle sinir ki teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratın fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum (Antmen, 2013: 28).

Van Gogh'da (1853-90) kalın, şiddetli fırça vuruşları ve yoğun enerjisiyle görünen dünyanın izlenimlerinden çok, hayatın kendinde oluşturduğu yoğun duyguyu resimlerine aktarmış, Dışavurumculuğa açılan kapının başlıca figürlerinden birisi olmuştur. (Antmen, 2013:26) Van Gogh'un ifade ettiği bu düşüncelerine son dönem eserlerinden olan “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” adlı resmi örnek olarak verilebilir. Uyguladığı teknikte şiddetli ve kesit fırça vuruşları, yoğun boya kullanımı ile lekesele ifadeler oluşturmuş duygu yoğunluğu ve enerjinin izleri görülmektedir (Resim 1.14.).



Resim 1.14. Vincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı boya, 51x101cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.  
<https://www.sanatabasla.com/2014/06/bugday-tarlası-ve-kargalar-wheatfield-with-crows-van-gogh/>  
 Erişim Tarihi: 15.04.2019

“Van Gogh’un resimleri tümüyle fırtınalı bir ruhu, Gauguin’inkiler uzak ülkelerin düşlerini yansıtırken, Seurat’ın resimleri de belli bir serinkanlılığı ve ölçülülüğü dile getiriyorlardı” (Lynton, 2004: 21). Gauguin doğanın betimlenmesinde hayalin, düşün ve düş gücünün önemi üzerinde çokça vurgu yapmıştır (Rona, 1997: 126). Gauguin ile empresyonizm bir bakıma sembolizme yönelmiştir. “İzlenimcilikte giderek eriyen biçim anlayışına Cezanne’in yanı sıra Van Gogh ve Gauguin’in de karşı duruşları izlenmektedir” (M. Kavukcu, 2013: 14).

Modernleşme sürecinde olunmasına karşın, Gauguin, ilkel kültüründen etkilenmiş böylelikle eserlerinde biçimlerin dış hatlarını basitleştirerek, renkli geniş lekese alanlar kullanmıştır. “Basitleştirilmiş biçimlerin ve renk skalalarının, tablolarındaki derinlik izlenimini yok etmesinden çekinmemiştir” (Gombrich, 2013:551). Düz renk alanlarını boyayarak simgesel ve duygusal anlam kazandırmayı hedefleyen Gauguin, derinlik ve ışık etkilerine dayalı olan geleneksel yaklaşımı reddedip, doğalcı bir yaklaşıma yönelmiştir. Gauguin, resim anlayışını şu şekilde ifade etmiştir:

Ben doğadan ya da insan yaşamından alınmış herhangi bir konuyu araç sayarak renk ve çizgi düzenleriyle kendimce ezgiler, senfoniler elde ediyorum. Bunlar herkesin anladığı anlamda gerçeğin görünüşü değildir. Doğrudan doğruya anlattıkları bir düşünce de yoktur; ama müzik gibi bu düzenler de, düşünce ve görüntülerin yardımına dayanmaksızın, yalnız insan kafasıyla bazı renk ve çizgi düzenleri arasındaki gizli ilişkilerle kişiyi düşündürebilir (İnankur, 1997: 645).

Gauguin, doğalcılıktan (natüralizm) vazgeçerek tamamen hayal gücüne dayanmış perspektiften yoksun tabloları, renkli lekelerin koyu, kalın çizgileriyle sınırlandığı geniş ve tek boyutlu olarak yapmıştır. Pasifik adalarından olan Tahiti Adasına giderek orada tam bir adalı gibi yaşamış ve kadınları resimlerinin esin kaynağı yapmıştır (Paul Gauguin: 2003. 16. Paragraf). Resimlerinde ki bu Tahitili kadınlar, kaslı kolları, sağlam ve yapılı anatomik vücutlarıyla betimlenmiştir. Saf renkleri kullanarak ilkel sanatları andıran arka planlar düz bir yüzey olarak ele alınmıştır (Resim 1.15.).

Gombrich’e göre; Gauguin’in, “Doğanın bozulmamış çocukları olarak hayran kaldığı Tahitilere tam hakkını vermek için, renkleri ve çizim tekniği de “barbarca” olmalıydı” (Gombrich, 2013: 551). Tahiti’den dönerken yanına aldığı eserleri arkadaşlarını oldukça şaşırmış, yapıtlarının vahşi ve bir o kadar da ilkel olduğunu düşünmüşlerdir. Aslına bakıldığında Gauguin’in de dilediğinin tam olarak bu olduğu görülmüştür. “Barbar” olarak anılmak onun için gurur verici bir duyguydu. Bugün onun

tablolarından birini incelediğimizde, o dönemin insanların gördüğü barbarca ifadeyi görmeyip hissedemeyebiliriz ancak her yönüyle Gauguin'in yeni bir şey yakaladığını fark etmemiz güç olmayacaktır. Gauguin'in uyguladığı bu teknik ile yüzeyleri gölgeden arındırarak, figürleri hacimsiz, iki boyutlu saf renk lekelerinden oluşturduğu gözlenmektedir.



Resim 1.15. Paul Gauguin, “Kumsaldaki İki Kadın”, 1891, Tuval Üzerine Yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris.

<https://www.wannart.com/uygar-dunyada-ikel-yasam-hayali-paul-gauguin-2/kumsalda-iki-kadin-1891-wannart/> Erişim Tarihi: 15.04.2019

Önemli olan dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmalıydı sanat. O halde, doğalcılığın hatalarından uzaklaşmakta yarar vardı. Gauguin'in resimlerindeki ışık kaynağının güneş değil rengin kendisi olması işte bu yüzden. Renkler tuval yüzeyine düz bir şekilde sürülüyor, bu da resmine süslemeci bir hava veriyordu (Yılmaz, 2006: 22).

### 1.1.7. Fovizm

1900'lerin başlarında oluşturulup ün kazanmış ancak varlığını uzun süre devam ettirememiş dönemin en kısa süreli akımıdır. Ancak yine de dönemin önemli akımlarından biri olmuş ve diğer akımlar üzerinde de oldukça büyük etkiler bırakmıştır. 20.Yüzyıl resmini etkilemiştir. 1905 yılında Paris Güz Salonunda gerçekleştirilen sergide bir eleştirmenin karşıt tavırlı bir grup genç sanatçının, parlak genellikle natürel olmayan renkleri tuval üzerine hoyrat ve kaba bir şekilde sürülmüş olmasından ötürü eserlerine yaptığı yakıştırmayla “vahşi yaratıklar”, yani “Fovlar” (fauves), 20.yüzyılın ilk büyük akımlarından biri olarak anılmaya başlanmıştır (Antmen, 2013: 36, Lynton, 2004: 23).



N. Lynton sergide bulunan eserlerden birinin Matisse'in “ Şapkalı Kadın” isimli resim olduğunu söylemiş ve şu şekilde açıklamıştır:

Sergideki tablolardan biri Matisse'in ‘Şapkalı Kadın’ıydı (Resim 1.16.). Konun hiç de İrkiltici bir yanı yoktu: resim oldukça zarif bir biçimde oturtulmuş bir kadını (bir manken gibi poz veren Matisse'in kendi karısını) gösteriyordu; kadını başında resmi bir toplantı için belki fazla gösterişli olmakla birlikte, Bois de Boulogne'da hiç de aykırı sayılmayacak bir şapka vardı. Belli ki, halka ve resimdeki modelde saygısızlık gibi görünen şey, Matisse'in konuyu yansıtmaya biçimiydi. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok anlamsızdı: resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı, öbür yanı da yeşil miydi; sonra yüzünde gerçekten öyle leylak rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı? Ayrıca fırça darbelerinde de aldırıışsız bir savrukluğa görülüyordu. Biz bugün artık resmi yapılan bir nesne ile onun resmindeki görünüşü arasında tıpatıp bir benzerlik aramıyoruz; ayrıca biliyoruz ki, nesnelere bir ressamın titizliği ve çözümleyici gözüyle baktığımız zaman, nesnelere nasıl görüldüğünü bildiğimizi düşünecek yerde, çoğu zaman gözümüze çarpmayan bir sürü renk oyunlarının farkına varıyoruz. Ayrıca, bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bir bütün olarak görmemiz, fırça darbelerinin, renklerin, arka planın, rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi arasındaki ilişkilerin birbirini tamalayan etkisinin bize bir şey aktarması gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz. O yıllarda bir karikatür gibi görünen özellik, Matisse için belli bir canlılığı dile getirme aracıydı. Eğer o yapıtın duygusal bir bildirisi var idiyse, bu büyük bir olasılıkla ressamın kadınlara, renklere ve süslere duyduğu sevgiyle ilgili bir bildiriydi. Bu tablo bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın bir ifadesiydi (Lynton, 2004: 16-27).

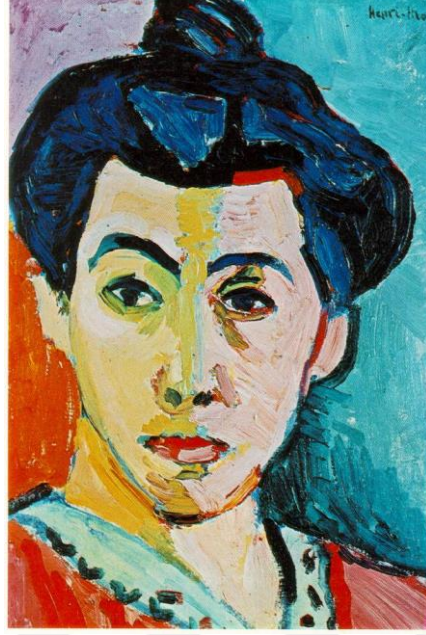


Resim 1.16. Henri Matisse, “Şapkalı Kadın” 1905, Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x65 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, ABD.

<http://www.leblebitozu.com/henri-matissenin-en-onemli-20-eseri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 10.04.2019

Matisse öncülüğünde gelişmiş olan Fovizm, doğal olmayan renk kullanımı ve özensiz sayılabilecek fırça vuruşlarıyla kendini göstermiştir. Empresyonistlerin doğada gördüklerini tuvale saf bir şekilde aktarmalarına karşı çıkmışlardır. Görmenin dışında başka duyuların da var olduğunu ve bunları göz önünde bulundurarak, diğer duyuların da resme aktarılmasını savunmuşlardır. Dışavurumcu bir anlatım yaklaşımını benimseyen Fovlar, duygularını renk ile anlatma yolunu benimsemişlerdir. Sanata yeni bir düzen getirmekle uğraşan Fovistler boyayı tüpten çıktığı hali ile kullanmışlardır. Derinlik, ışık, gölge ve perspektif kullanmadan tuval yüzeyine direkt olarak sürülen bu çığ renklerle duygularını ifade etmeyi amaçlamışlardır. Parlak ve çarpıcı renkleri, coşkulu kaba fırça darbeleri ile resim yüzeyine uygulayarak zıt renk alanları oluşturmuşlardır. Gölge ve derinlik yalnızca renk ile gösterilmiştir. "Fovist" diye anılan sanatçıların özelliği ise, oldukça parlak, çarpıcı, zıt ve canlı renklerin 'anti - natüralist' kullanımınıdır. Eserlerinden, "Yeşil Şerit" ismiyle anılan "Madam Matisse'in Portresi", rengin serbest kullanımını ile yaptığı anti-natüralist renk anlayışına sahip eserlerdendir (Resim 1.17.) (Antmen, 2013: 36).

Fovizm, Matisse'in çalışmalarında Gauguin'in bozulmamış, geniş renkli yüzeylerine, Van Gogh'un dışavurumcu kendiliğindenci yaklaşımına ve Cezanne'ın resim içi ilişkileri ile inşa edilmiş betimlemeleri ile karşılaşırız (Krausse, 2005: 84). Çalışmalarında Gauguin'in etkisinin gözlemlendiği ve bu sanatçıların çalışmalarında geniş yüzeylere yayılan renklerle oluşturulan Fovizm'i Ahu Antmen; "Gerçekte bir akım olmaktan çok çeşitli kaynaklara göre 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimler paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide buluşmasından ibarettir" (Antmen, 2013: 36). şeklinde açıklamaktadır.



Resim 1.17. Henri Matisse, "Yeşil Şerit (Madam Matisse'in Portresi)", 1905, Tuval Üzerine Yağlı boya, 40.5x32.8 cm, Devlet Sanat Müzesi, Kopenhag.  
<http://www.leblebitozu.com/henri-matissenin-en-onemli-20-eseri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 16.04.2019

Fovizm'in en önde gelen sanatçılarından biri olan Matisse' in eserlerinde dikkati çeken renk oyunlarının yanı sıra, ifade gücü ve aktarış biçimi eserlerinde gözlenmektedir. Herhangi bir nesneyi gördüğü gibi değil onda yarattığı duyguları aktarmıştır. Nesnelere yüklediği duyguları renk lekeleriyle diğer bir ifadeyle taşist etkilerle göstermiş kalınlıkları inceltmiş gölgeleri yok ederek renk lekelerinin hazzını ortaya çıkarmıştır. Biçim ve renk deneyleri Matisse'in kendi duyumunu ve dışavurumunu ortaya koymuştur.

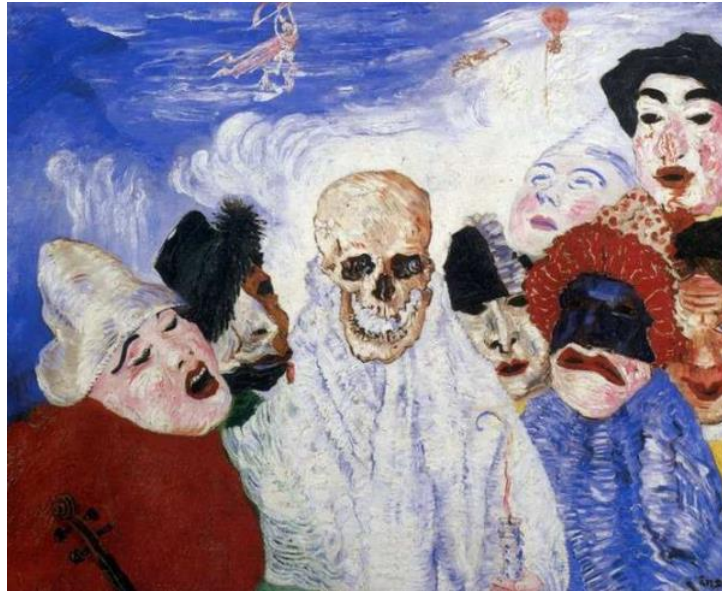
### 1.1.8. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 20.yy'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan sanat ve mimarlık akımıdır. İlk olarak nerede ve nasıl kullanıldığı konusunda birçok farklı görüş sunulmuş olsa da, 1905 yılında Almanya'da Die Brücke adlı bir grup ile gündeme gelmiş ve Ekspresyonizm'in karşıtı anlamında kullanılmıştır (Rona, 1997: 451-452). İfadeci üslubu, dışavurumculuğu ve anlatımcılığı ile öne çıkan akım sanat tarihinde yerini almıştır. Ekspresyonizm; Yirminci Yüzyıl Avrupa sanatının yanı sıra bu dönemden sonra ortaya çıkan sanat hareketleri için de etkileyici bir akım olma özelliği taşımıştır.

Ekspresyonist sanatçılar 'kendine özgü' yaklaşımlarıyla 'biçim bozmacı' bir tavır sergilerler. Rengi simgesel, ruhsal ve dekoratif ifadeler için kullanmaları yer yer lekesele

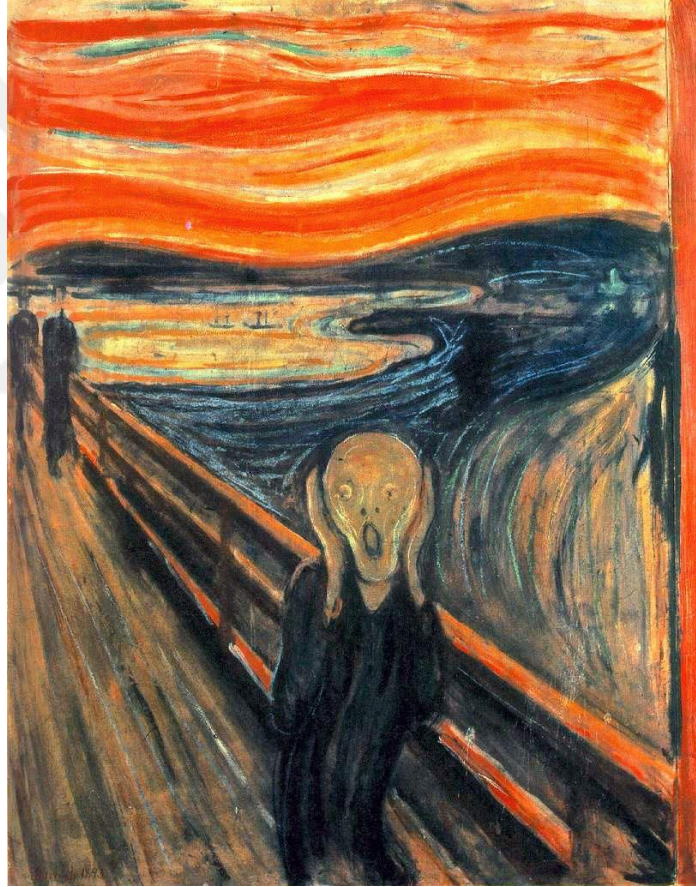
ifadelerle duyguyu aktarmaları, boyanın yoğunluğu ile rengi natüralistlikten uzaklaştırmaları, abartılı bir perspektif ve biçim bozma anlayışı ile eserler ortaya koymaları ortak özelliklerinden sayılmaktadır. Ekspresyonist sanatçıların sanat eserlerini oluştururken ruh hallerine dikkat çeken ortak özellikleri konuya bakılmadan önce ifadenin algılanmasına vurgu yapmıştır (Antmen, 2013: 37).

Ekspresyonizm, Empresyonizm'in sınırlılıklarından çıkarak kendi iç dünyalarını tuval yüzeyine boyanın geniş fırça darbeleriyle uygulamışlardır. Geleneksel sanatın tersine bir sanat anlayışı olan Van Gogh ve Gauguin, her ne kadar ekspresyonistler için öncü olarak kabul ediliyor olsalar da, Dışavurumculuk başlığı altında ilk örneklerini James Ensor ve Edvard Munch'ın çalışmalarında görmek mümkündür. Eserlerini oluşturduğu konular, üslup ve ifade biçimi ile Norveçli Edvard Munch, Alman Ekspresyonizm akımının kurulmasında önemli bir isim olmuştur. Kullandığı üsluplar ile James Ensor ve Edvard Munch'ın birbirlerinden farklı çalışmalar yapmalarına rağmen dramatik, ruhsal, ürkütücü ifadeler içeren eserleri, ruh dünyalarını yansıtırken çizgi, renk ve leke kullanımında özgür bir ifade etme biçimini aktarmışlardır. James Ensor eserlerinde karnaval maskeli ya da gerçekdışı figürlere yer vererek canlı aydınlık renkleri ürkütücü bir ifade ile yan yana getirmiş sert ve kaba fırça vuruşlarıyla, açık koyu değerlerle tuval yüzeyinde lekesele etkiler oluşturmuş (Resim 1.18.).



Resim 1.18. James Ensor, “La Mort et les Masques” (Ölüm ve Maskeler), 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x100 cm, La Boverie Modern Sanat Müzesi, Belçika.  
<https://en.artsdot.com/@/8BWRPY-James-Ensor-Death-and-the-Masks> Erişim Tarihi: 20.04.2019

“Vincent Van Gogh’un anlatımcılığından, Paul Gauguin’in yüzeysel dekoratif etkilerinden ve simgesel renklerinden” (Erzen, 1997: 1108) etkilenen Edvard Munch, ünlü ‘Çığlık’ resminde (Resim 1.19.) bireyin ruh âlemini, kişisel iç kargaşasını yansıtmaya çalışmıştır. Kıvrımlı ve akıcı çizgisel renkleri şiddetli bir biçimde yüzeye aktarması ile çalışmalarında yalnızlık, korku, kaygı, acı, ölüm ve umutsuzluğun betimlemiştir. Hastalıklı bu imge ile Peru mumyasının esinini taşıdığı konuları eserlerinde sıklıkla işlediği görülmüştür (Ntv, 2012: 392). Resimlerinde ele aldığı bu konuları işlerken renkleri akıcı ve şiddet dolu etkilerle ton değerleri kullanarak lekesele (taşist) ifadeleri duyguların aktarımında bir araç olarak kullanmıştır.



Resim 1.19. Edvard Munch, “Çığlık”, 1893, Kağıt Üzerine Mum Boya ve Tempera, 91x73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç.

<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-modern-tablolar/edvard-munch-eserleri-scream-ciglik-tablosu.html>  
Erişim Tarihi: 25.04.2019

Alman Sanatçılar Dışavurumcu (Eksprestyonist) olmak koşulu ile birbirinden farklı anlatım biçimleri geliştirmişlerdir (Rona, 1997: 452). Bunlardan 1905 yılında

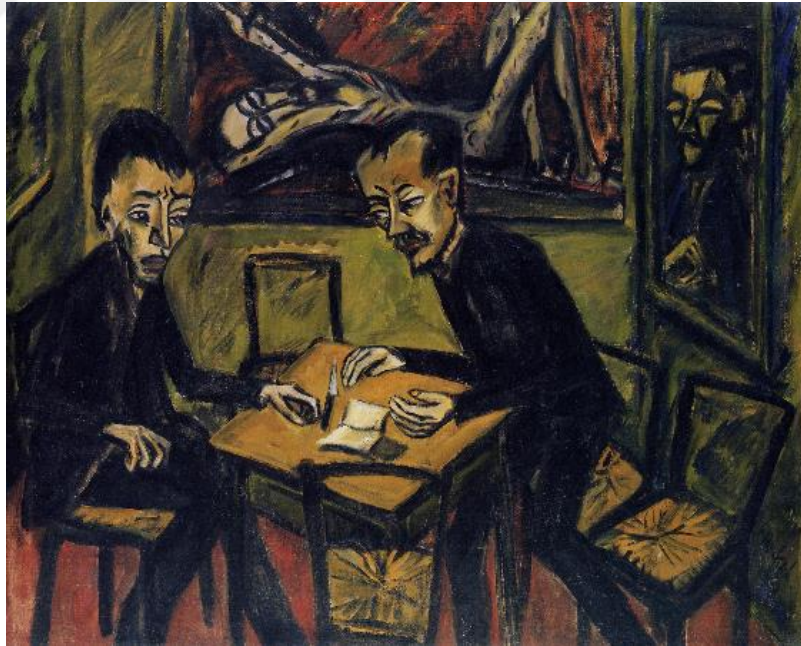
Almanya Dresden’de dört mimarlık öğrencisinin kurduğu ve 20. Yüzyılın ilk ‘manifestolu’ akımı olarak tanınan Dışavurumcu (Ekspresyonist) “Die Brücke” (Köprü) ve “Der Blue Reiter” gruplarıdır. Die Brücke sanatçıları, Ernst Ludwig Kircher, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl’den oluşan sanatçılar aynı zamanda Alman Ekspresyonizm sanatının öncüleri olmuşlardır (Antmen, 2013: 37). Grup sanatçıları, Nietzsche’nin “insan türünün kendi kendinin sonunu getirmediği fakat daha iyi bir gelecekte arada köprü kurduğu” düşüncesinden ve “Hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden etkilenerek eski sanat ile yeni sanat arasında bir köprü olabilmek çabasıyla gruplarına “Die Brücke” (Köprü) adını vermişlerdir (Farthing, 2017: 379).

Alman Ekspresyonist ressamlar, sanatçının ifade biçimini aktaran yoğun, dolaysız ve bireyselleşmiş bir ruh hali ile izleyeni buluşturan bir sanat yaratmak istemişlerdir. Ekspresyonist sanat, detayların ve koyu renk kullanımının sadeleştirilmesi, lekesele (taşist) etkiler kullanarak çizgisel biçim bozma, natürel olmayan renkler ve abartılı deforme edilmiş formlar çarpıcı, etkileyici ifadeler içeren temsili bir sanat formudur. Alman Ekspresyonist’lerden olan Die Brücke sanatçıları da, Fovist sanatçılarda olduğu gibi eserlerini canlı renkler, anti-natüralist bir anlayış, lekesele (taşist) ifade biçimleri ve bunu destekler nitelikte serbest fırça darbeleri ile oluşturmuşlardır. Grubun kurucularından olan Erich Heckel’in “Değirmen Dangast” isimli eserinde gökyüzüne serbestçe uyguladığı parlak renk dalgaları ile bir ritim oluşturmuştur. Lekesele (taşist) ifadelerle lirik bir etki uyandırmak istemiştir (Resim 1.20.). Bir diğer eseri olan “Bir Masada ki İki Adam” ile Heckel, Dostoyevsky’nin kaleme aldığı Budala isimli romanından etkiler taşımıştır. Heckel kâbus dolu bir sahne oluşturmak için yoğun ve bireyselleşmiş bir ruh hali, soluk ve koyu renkler, lekesele (taşist) fırça darbeleri, açılı tasarımlar kullanmıştır (Resim 1.21.) (Farthing 2017: 378; Antmen, 2013: 150-151).



Resim 1.20. Erich Heckel, “Değirmen Dangast”,1909, Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x69 cm, Wilhelm-Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya.

<https://www.tarihli-sanat.com/erich-heckel-kimdir-hayati-ve-sanati/> Erişim Tarihi: 26.04.2019



Resim 1.21. Erich Heckel, “Bir Masada İki Adam”,1912, Tuval Üzerine Yağlı boya, 97x120 cm, Kuntshalle Sanat Müzesi, Hamburg, Almanya.

<https://www.wannart.com/5-tabloda-disavurumculuk-iii-die-brucke-ve-issiz-mimarlar/erich-heckel-two-men-at-a-table-1912/> Erişim Tarihi: 26.04.2019

Brücke grubunun en etkili ressamlarından biri olan Ernst Ludwig Kirchner, Berlin'deki Sokak Sahnesi'inde isimli eseri (Resim 1.22.) ile şehrin nabzını tutmuştur. Şehir yaşamının, dinamizmin, modernliğin heyecanlı bir hayatın olduğu ancak bunun yanında yabancılaşmanın, kimliksizliğin ve bireysellikten kopuşu vurgulanmak istenmiştir (Krausse, 2005: 88). Kargaşa, telaş, tempo dolu bir sahneyi yakalamak üzere, hızlı ve ani fırça darbeleri ile koyu ve yoğun renk lekelerinden yararlanılmıştır. Beraberinde figürler deforme edilmiş birbirinden farklı, yabancılaşmış yaşantılar vurgulanarak bir bakıma 20. Yüzyıl'a girerken modern insanın yaşadığı ruhsal boyut lekesele etkilerle betimlenmek istenmiştir.



Resim 1.22. Ernst Ludwig Kirchner, "Sokak Sahnesi (G 336)", 1913, Tuval Üzerine Yağlı boya, 121x95 cm, Brücke Müzesi, Berlin, Almanya.

<https://tr.pinterest.com/pin/440438038530962596/?lp=true> Erişim Tarihi: 28.04.2019

Almanya'da Die Brücke (Köprü) grubu dışında öne çıkan diğer bir grup ise Wassily Kandinsky ve Frans March öncülüğünde, soyut fikirleriyle, farklı görüşlere izin vermeyen NKVM (Münih Yeni Sanatçılar Birliği) den ayrılarak daha fazla özgürlükçü



olan Der Blue Reiter (Mavi Atlı) grubunu kurmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile grup dağılmış olsa da Alman Ekspresyonizmi'nin, Der Blue Reiter grubu ile doruk noktasına ulaştığı söylenilebilir.

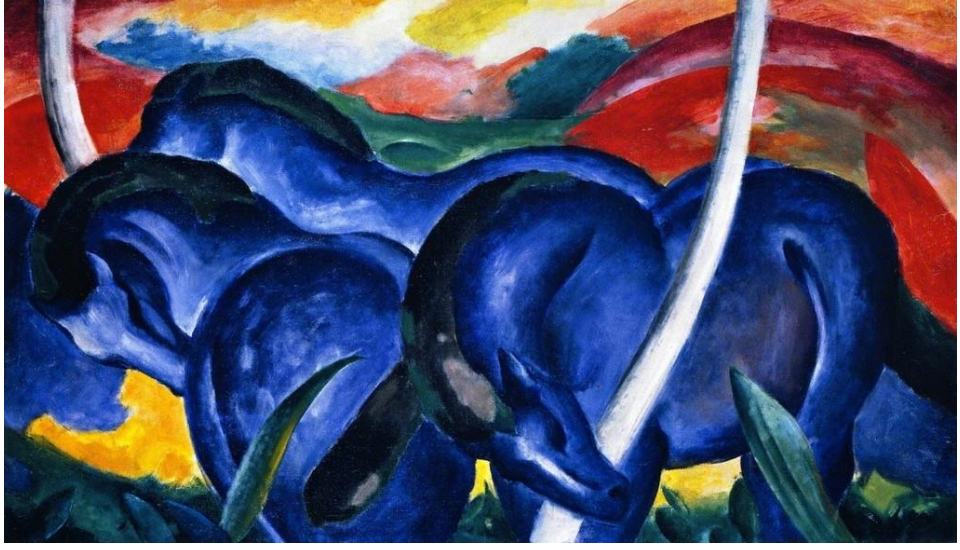
Münih'te kurulan Grup, Rus göçmen Wassily Kandinsky ve Alman Franz March'ın yanı sıra Alman sanatçılardan olan August Macke, Gabriele Münter ve Alman-İsveçli Paul Klee de yer almaktadır. Mavi rengine olan özel ilgi, Franz March ve Wassily Kandinsky'nin süvarilere ve atlara olan merakının birleşimi ile grubun ismi oluşturulmuştur. Atlar Franz March'ın resimlerinde kullandığı en gözde figürlerdir. Franz March; "Yaratılışın en saf varlığı hayvan, doğanın devingen güçlerinin, duyumsanarak yaşanan dünyanın simgesidir" der ve bu düşünce ile atları merkeze almıştır (Resim 1.23.) (Lynton, 2004: 44-45). Sanatçı eserinde kullandığı at figürlerine yüklediği misyonu, mavi rengi ile bütünleştirerek resmetmiştir. Atlar ard arda sıralanmış etkiyi güçlendirmek üzere fırça vuruşları ile lekelerden yararlanılmıştır.



Resim 1.23. Franz March, "Mavi Atlar Kulesi", 1912, Karton Üzerine Mürekkep ve Guaj, 14,3x959,4 cm, Münih, Almanya.

<https://www.wannart.com/5-tabloda-disavurumculuk-ii-marc-kandinsky-ve-mavi-atlar/>

Erişim Tarihi: 28.04.2019



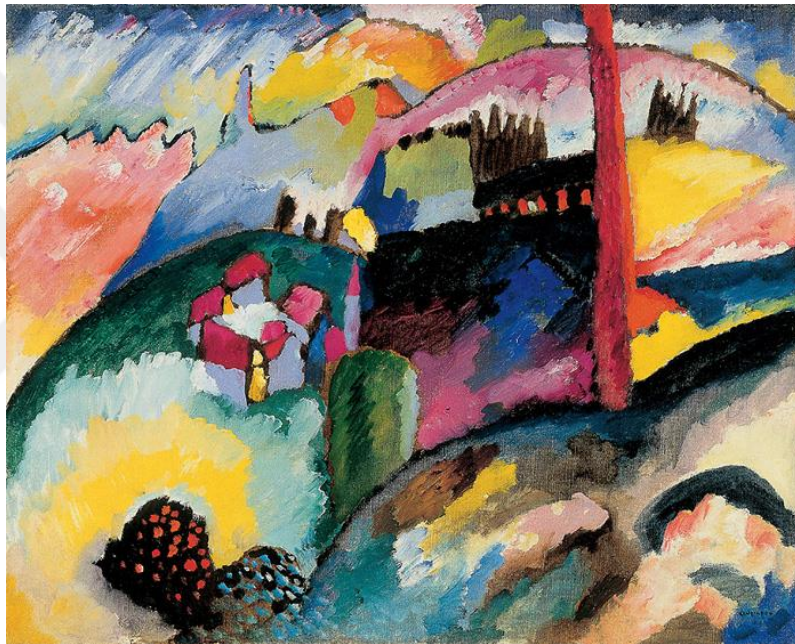
Resim 1.24. Franz March, “Mavi Atlar”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı boya, 66x104 cm, Münih, Almanya.  
<https://www.wannart.com/5-tabloda-disavurumculuk-ii-marc-kandinsky-ve-mavi-atlar/>  
 Erişim Tarihi: 28.04.2019

Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu ile Die Brücke (Köprü) arasında farklılıklar dikkat çekmiştir. Bu iki ekspresyonist grubun yaralandıkları kaynaklar aynı olsa da, birbirlerinden ayrıldıkları temel bir özellik göze çarpmıştır. Der Blaue Reiter’in soyuta yönelik çalışması, Die Brücke’nin ise figüratif öğelerden yola çıkıyor olması aralarındaki farklılığın bir göstergesi olmuştur (Lynton, 2004: 47). Die Brücke grubunun kaba üslubuna karşın Der Blue Reiter’in üslubu daha zarif ve ruhani olmuştur. İki grup da, gerçeğin aslında karmakarışık olduğunu bu yüzden sanatın ve sanatçıların gerçeği yansıtma çabası içerisinde olmaması gerektiğini düşünmüşlerdir (Krausse, 2005: 89). İki grubun da ortak olarak eserlerinde renk lekelerini yoğun ve canlı olarak kullandıklarını görmekteyiz.

Yirminci yüzyıl sanatının en ufuk açıcı gruplarından biri olan Der Blaue Reiter (grup, Kandinsky’nin 1903’te yaptığı bir resmin adını taşımaktadır), nerede ve ne zaman çıktığını bir yana bırakıp iyi sanatı öne çıkarmayı amaçlıyordu. Üyelerinin zorla bir tarza uymalarını değil, yalnızca iç benliklerini ifade etmelerini istiyordu. Kandinsky: ‘Yalnızca gerçek sanatçılara değer veririm. Onlar, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eder, yalnızca bu amaca ulaşmak için çalışırlar,’ demektedir. Sanatta ruhsal gerçeklik arayışı, grubun desteklediği ve meydana getirdiği geniş bir yelpazedeki gerçekçi olmayan sanat eserleriyle birlikte Der Blue Reiter’in uluslararası faaliyet alanına ve etkiye sahip olmasına yol açtı (Kandinsky, 2013: 8).

Kandinsky, sanatta yer alan manevi anlama, gözle görülen dünyanın sadece öykünmecî yaklaşımıyla değil de, soyut düzenlemelerle ve şiirsel bir anlatımla

varılabileceğini ifade etmiştir (Lynton, 2004: 47). Bir başka görüşte Fineberg'in 1940'tan Günümüze Sanat adlı kitabında Kandinsky'nin, romantik duygusallığı ve kendiliğindenliği temsil ettiğine değinilmiştir (Fineberg, 2014: 34). Kandinsky'nin, eşyanın veya figürün yani somut motifin eserlere zarar verdiğini anlamasıyla 'Sanatta Ruh' adlı eserinde doğaçlamanın 'dış doğa' etkisi ile gerçekleştiğini, izlenimin ise 'iç doğa' hareketliliğinden oluştuğunu yazmıştır. Resimlerinde rengi gerçeklikten uzaklaştırmış lekesele etkilerle yeni bir ifade biçimine yönelterek doğadan duygusal esinlemeler oluşturup 'doğaçlama' yapmıştır. Kandinsky'nin tuvale aktardığı 'Fabrika Bacalı Manzara' adlı eseri bunlardan biridir (Resim 1.25.) (Krausse, 2005: 91).



Resim 1.25. Wassily Kandinsky, "Fabrika Bacalı Manzara", 1910, Tuval Üzerine Yağlı boya, 44x 54,5 cm  
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Tower\\_of\\_Blue\\_Horses](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_of_Blue_Horses) Erişim Tarihi: 30.04.2019

Almanya'daki Murnau bölgesi ve çevresini betimlediği resimlerden olan "Doğaçlama III" adlı eseri, Fovizmin canlı renklerinden etkilendiği görülmüş aynı zamanda hayali manzaralar ile masallara gönderme anlaşılmaktadır. Yoğun renk kullanımı, kalın dış çizgiler ve lekesele fırça darbeleriyle desteklediği basitleştirilmiş formlar yer almaktadır. Eserde yer alan at ve binici figürü Kandinsky'nin eserlerinde sıklıkla yer vererek sembolleştirmiştir. Grubun adına ilham kaynağı olan bu figür ile Kandinsky sanatta ruhani yenilenmeye vurgu yapmıştır (Resim 1.26.) (Farthing, 2017: 382).



Resim 1.26. Wassily Kandinsky, “Doğaçlama III” ,1909-1910, Tuval Üzerine Yağlı boya, 94x130 cm  
Ulusal Sanat Müzesi Centre Popmpidou, Paris, Fransa.  
<https://www.wassily-kandinsky.org/Blue-Rider-1909.jsp> Erişim Tarihi: 01.05.2019

Kandinsky, saf sanatsal ifadenin örneklendiği sanat türünün müzik olduğuna inanarak eserlerinde müziği ve onun armonilerine gizemli bir eğilim gerçekleştirmiştir. “Seslere benzettiği renkler birleşerek bir ritim oluşturacak, renk akordları meydana getirecek, bunlar seyircide bir armoni duygusu oluşturacaktır” (Krausse, 2005: 91). Böylelikle gündelik yaşamdan öte sonsuz bir ‘tin’in, evrensel bir ruh algısı ve ifadesi olduğu düşüncesine varılacaktı. Kandinsky bu düşüncelerle dış gerçeklikten yani ‘non objektif’ olarak tanımlanan doğadan soyutlanarak tamamen soyut ifadeye dayanan bir anlayışa yönelmiştir. Böylelikle Kandinsky doğayı taklit etmeyi bırakmış ve kendine has ifade tarzı ile kendi doğasını eserlerinde resmetmiştir (Resim 1.27.) (Antmen, 2013: 81).

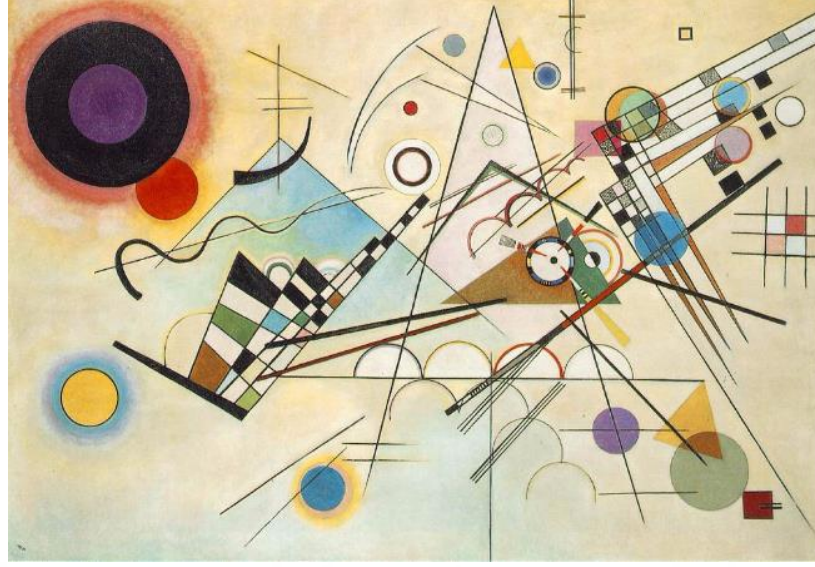


Resim 1.27. Wassily Kandinsky, “Son Yargılama” ,1912, Tuval Üzerine Yağlı boya, Paris, Fransa.  
<https://www.wannart.com/5-tabloda-disavurumculuk-ii-marc-kandinsky-ve-mavi-atlar/>  
 Erişim Tarihi: 03.05.2019

Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı eserinde sanat görüşünü açıkça ve özgürce şöyle dile getirmiştir.

Sanatçı ruhunun derinliklerine inmeli, onu inceleyip geliştirmeli ki, sanatının bir temeli, bir anlamı olsun, yoksa elden ayrı düşmüş, işe yaramaz bir eldiven gibi kalıverir. Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı, çünkü amaç bir formda ustalaşmak değil, formu içsel anlamına kavuşturmak. Sanatçı hazlar peşinde gününü gün etsin diye dünyaya gelmemiştir, aylak yaşamamalıdır. Yerine getirmesi gereken çetin bir görevi vardır ve bu görev çoğu zaman çekilmesi gereken bir çile gibidir. Duygu, düşünce ve hareketlerinin, eserine zemin teşkil edecek ham malzemeler olduğunu, sanatında özgürse de yaşamında özgür olmadığını bilmelidir (Kandinsky, 2013: 11).

Kandinsky, 1910 – 1912 yılları arasında taklit ettiği doğa konulardan sıyrılmış ve soyutlama sürecinin son adımlarını atmıştır. Formu, renk yüzeylerini ayıran çizgi olarak tanımlamış renk merkezli ve ifadeye yönelik olan kompozisyonlar, izlenimler gibi müzikal isimlerle tanımladığı başyapıtlarını iç duygularını dışsal bir ifadeye dökme biçimi olarak meydana getirmiştir (Resim 1.28.).



Resim 1.28. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı boya, 140x201 cm, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York.

<https://www.gecedergi.com/beyaz-erdem/20-yuzyil-baslarinda-soyut-resim-sanati/>

Erişim Tarihi: 03.05.2019

### 1.1.9. Soyut Ekspresyonizm

Sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasının en dikkat çeken olayı İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanmış olan sanatsal değişimlerdir. Bu yüzden Amerika'ya göç eden sanatçılar, New York okulu olarak bilinen Soyut Ekspresyonizm öncülüğünde hiçbir Amerikalı sanatçı yoktur (Antmen, 2013: 143). Fineberg'in 1940'tan Günümüze Sanat adlı kitabında sanat tarihçilerin, “Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk-Abstract Expressionism) terimini, I. Dünya Savaşı'nın Kandinsky'ye atfen ve Dışavurumcu fırça üslubuyla soyut olarak resim yapan diğer Avrupalılar'ı tanımlamak amacıyla kullanmaya başladığı yer almaktadır” (Fineberg, 2014: 33). Bu görüşü destekler nitelikte bir başka görüşte Farthing'in Sanatın Tüm Öyküsü adlı kitabında;

Soyut ekspresyonizm terimi ilk kez 1919'da, Alman ekspresyonistlerin yaptığı figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak amacıyla Alman Der Sturm gazetesinde kullanılmıştı. 1946'da, The New Yorker yazarı Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates (1897-1973), 1940 ve 1960 yılları arasında aktif olan bir grup Amerikalı sanatçının soyut çalışmalarını tanımlamak için bu terimi kullandı (Farthing, 2017: 452).

Bu görüşlerin ışığında şunu ifade etmemiz mümkün olacaktır, Soyut Ekspresyonizm'de biçimleri ne kadar farklı olsa da duygusal içerikli eserler üretmek

amaçlanmıştır. Sanatçılar New York'ta eserlerini ürettiklerinden ötürü New York Okulu ya da New York Ekolü olarak nitelendirildiler.

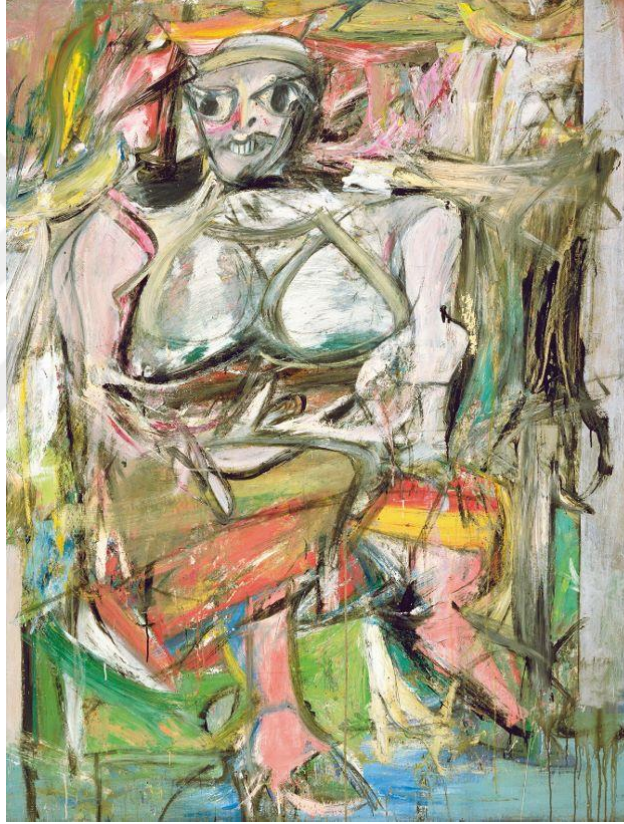
New York Okulu Sanatçılarının çoğu kültürel, felsefi, estetik nitelikli formatif (gelişimin erken safhası) konularla karşı karşıya kaldılar. Bunlar toplumsal duyarlılık gerekliliğini, varoluşçuluğu, Sürrealistlerin bilinç altına karşı, gerçekçi bir Amerikan yorumundan kaynaklanan ilgiyi, Meksika etkisini ve Avrupa Modernizmi'nin formel dağarcığını – özellikle Kandinsky'nın 1910-1914 arası soyut dışavurumculuğu, Mondrian, Picasso'nun Guernica'sı, iki savaş arası Kübizm ve soyut Sürrealizm – içeriyordu. Kübizm'den yüzeysel resim espasını ve resim düzlemine yaklaşımı ele aldılar. Biomorfik formlar ve otomatist unsurlar, Sürrealizmden ve Picasso'nun 1930'lu yıllardaki çalışmalarından geldi. Kandinsky ise erken dönem yapıtlarıyla, fırça çalışması ve ressamlık konusunda özgürlük ve amacın etik ciddiyetini besleyen moral ton konusunda ilham verdi (Fineberg, 2017: 34).

Jonathan Fineberg'in aktardığı Avrupa Sanatının, Soyut Dışavurumculuk üzerindeki tüm bu görülen etkilerine rağmen, New York merkezli olarak ortaya çıkmış bu yeni akım kendine has farklılıkları da barındırmaktadır. Renk, biçim ve leke kullanımları ile ifade şekillerinin eserlerinde kendi bireyselliklerini aktaran Soyut Dışavurumcu akımın sanatçıları, büyük tuval boyutları kullanmalarıyla da Amerikan Soyut Dışavurumculuğun temel özelliklerinden birini belki de en önemlisini oluşturmuşlardır.

Ahu Antmen' farklı kompozisyon anlayışlarına sebep olan bu arayış şu şekilde ifade etmektedir; “Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açması” (Antmen, 2010: 147). New York Sanat Okulu Sanatçılarının eserlerinin ortak özelliği olmuştur. Bu sanatçılar arasında, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Clyfford Still, Barnett, Newman, Mark Rothko, Franz Kline, Robert Motherwell ve Adolph Gottlieb gibi sanatçılar bulunmaktadır.

New York Okulu ressamı her biri, kendilerine has ifade biçimleri ile 'saf' bir resimler anlatıma yönelmiş ve kendi özgür 'soyut dışavurumcu' üsluplarını ortaya koymuşlardır. Williem de Kooning gibi figüre yer verip ancak gerçekte soyutlamacı bir tavır ile çalışan sanatçılar yer almaktadır (Antmen, 2010: 149). Bu anlamda De Kooning ilk kadın figürlerine 1950 yılında başlamış bu konu ile on sekiz ay çalıştıktan ve bir seri kadın figürü çalıştıktan sonra eserlerinin değersiz olduğu izlenimine kapılarak figür çizmeği tamamen bırakmıştır. Bu eserlerin altısından biri olan “Kadın I” adlı eserinde

(Resim 1.29.) De Kooning, fırça izleriyle lekeci (taşist) bir ifade kullanarak vahşi görümlü bir figür oluşturmak istemiştir. Hareketli fırça darbeleri ile oluşturduğu eserinde, belli belirsiz bir anatomiye sahip görünen kadın figürünü konu almıştır. Figürün bedeni bütün bir tuvali kaplayacak bütünlükte çizilmiş oldukça iri ve geniş erkeksi omuzları, kolları arasında sıkışmış gönümü uyandıran iri göğüsleri bu formlara aykırı nitelikte oluşturduğu olağanüstü incelikteki bacaklarıyla De Kooning'in kadın figürü, bilindik anatomik kuralların tamamen dışına çıktığı görülmektedir. "Hareketli Soyut" resim tarzıyla oluşturduğu leke ve çizgi yoğunluğundan resimde yer alan nesnelere ancak tesadüfen görülür nitelikte oluşturulmuştur.



Resim 1.29. Willem de Kooning, "Kadın I" , 1950-52, Tuval üzerine Yağlı boya, 193x147cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

<https://www.moma.org/collection/works/79810> Erişim Tarihi: 10.05.2019

Bir sanat tarihçisinin De Kooning'e 'Soyut Biçimler bile bir şeye benzemeli' şeklinde yaptığı yorumu ile Kooning'i ikna etmeyi başarmış ve Kooning eserlerinde herhangi bir nesneye benzetilecek motifler üretmeye devam etmiştir (Lynton, 2004: 234). Willem de Kooning'in eserlerini incelediğimizde görünüşte soyut ancak figüratif resimler ürettiği ve resimlerinde olağanüstü bir kendiliğindenlik çarpıcı bir şekilde ifade



edilmektedir. De Kooning, çevresinin kendisinde hissettirdiği renkleri, doğanın etkisiyle fırça vuruşları ve lekesel bir ifade ile aktarmıştır. Eserlerinde doygun renk maddeleriyle oluşturduğu “boyadan boya” stilini kullanmıştır (Resim 1.30.). Son çalışmalarında resimleri artık büyük bir özgüvene sahip kendinden emin fırça vuruşları ile daha serbest ve bedenden ayrılmış bir biçimde olduğu görülmektedir (Resim 1.31.). Açık koyu değerler, yoğun renk kullanımı, hareketli ve özgün lekeler oluşturmuş soyut eserler olduğu görülmektedir.



Resim 1.30. Williem de Kooning, “4 Temmuz” , 1957, Kâğıt Üzerine Yağlı boya, 68,6 x 56,0 cm.  
<https://nga.gov.au/international/catalogue/detail.cfm?IRN=81568&ViewID=2&GalID=ALL>  
 Erişim Tarihi: 11.05.2019



Resim 1.31. Williem de Kooning, “İsimsiz” , 1959, Tuval Üzerine Yağlı boya.  
<http://totallyhistory.com/willem-de-kooning-paintings/> Erişim Tarihi: 11.05.2019

Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* kitabında Ekspresyonizm'i şu şekilde ifade etmektedir; “Anlaşılabilen bir dilden yoksun olduğu, daha doğrusu dilini yerleşmiş veriler yerine o anın duygularına uyarladığı için, Ekspresyonizm belli bir türde bildiri ve bilgi iletmeye uygun bir anlatım yolu değildir” (Lynton, 2004: 42). Yazar, ressamın gerçeklerle ilgili tutumunu ortaya koyarken ilk amacının betimleme olmadığını vurgulamıştır. De Kooning, bir ressamın çoğu kez resmi yok etmek zorunda olduğunu düşünürken Jackson Pollock, yeni resimlerin sınırlarını belirlemeye çalışmaktadır.

Pollock, yere sermek sureti ile oluşturduğu yeni eserlerinde yaratıcı enerjisini resimlerine aktarmıştır. Yere serilen tuvalerin üzerine çubuk, bıçak ve buna benzer malzemeleri kullanarak boyaları tuvale damlatmış yaptığı bu eylem resimlerinin yoğun bir enerji ve hareket içerdiği görülmektedir. Pollock'a göre resim yapmak, duygularını ifade edebildiği içgüdüsel bir eylemdir. Birçok resminde fırça ve palet kullanmayan Pollock, tuvale dokunmadan boyayı dripping (damlatma) tekniği ile birbiri üzerine gelen, kesişen ve katmanlar oluşturan bu boya lekeleri ile görsel bir derinlik yaratmaya çalışmıştır. ‘Action Painting’ (eylem, aksiyon resmi) sanatçısı olan Pollock'a göre; “resmin merkezinde yer alan kompozisyona ilişkin alışlageldik netliği bozar ve yüzey dokusunun görünüşte sınırsız giriftliğinin, izleyiciyi bütünüyle derinlere çeken, geniş, yoğun titreşimli bir enerji alanı yarattığı “boydan boya” bir kompozisyona ulaşarak, uzamda nesne illüzyonunu allak bullak eder” (Fineberg, 2014: 89).



Resim 1.32. Jackson Pollock, “Number 1” 1948, Astar Boyası Vurulmamış Tuval Üzerine Enamel ve Yağlı boya, 1.73x2.64cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.  
<https://www.jackson-pollock.org/number-1.jsp> Erişim Tarihi: 14.05.2019

Sanatçı eserde damlatma tekniğini kullanarak kontrolü tamamen ele almıştır, her ne kadar tesadüfi yapılmış olduğu düşünülse bile. Sanatçı eserin çevresinde dolaşarak bedeni tuval ve mekânla bütünleştirmiş resmin ana unsuru haline gelmiştir. Pollock'un yaptığı çalışmalar onun öz geçmişini yansıtmıştır. Bunu sanatçının "Number 1" adlı yapıtının sağ üst tarafında kendi elinin izlerini kullanmış olmasından anlamamız mümkün olur (Resim 1.32.). Bu uygulama sanatçının kişisel bir kimlik bilgisi taşıdığına açık bir belgesi niteliğindedir. New York Okulu bünyesinde bulunan birçok sanatçı bu şekilde el baskılarını eserlerinde kullandıkları görülmektedir.

Pollock uyguladığı bu yeni resim tekniği ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Yerde daha rahat oluyorum. Kendimi resme daha yakın hissediyorum, parçası gibiyim, böylece çevresinde dolaşabiliyorum dört tarafından çalışabiliyorum ve tam anlamıyla resmin içindeyim. Bu teknik Batı'nın yerli kum ressamlarınıninkiyle aynı türden şövale, palet, fırça vb. gibi ressamın bilinen araç-gerecinden öteye geçmeye çalışıyorum. Çubukları, bıçakları ve damlayacak akışkanlıkta boyayı ya da kum, cam kırığı ve başka yabancı maddelerin katıldığı ağır bir impastoyu tercih ediyorum. Resmimin içindeyken ne yaptığımı farkında değilim. Bu yalnızca sonrasında... ilgili olduğumu gördüğüm bir tür "durumun anlaşıldığı" zaman dilimi, resmin kendi başına bir yaşamı var. Kendi kendine ilerlesin diye bırakmayı deniyorum (Fineberg, 2017: 97).

Jackson Pollock'un damla (diripping) tekniğini uyguladığı tuvallerinde renkleri rastlantısal bir biçimde uygulamış ancak denetimi de tamamen elden bırakmamıştır. Resimlerinde kurgulanmış bir tasarım ya da bir ağırlık merkezi bulunmamaktadır (Krausse, 2005: 91). Buna karşın "Number 32" adlı eserinde tekrarlanması mümkün olmayan desenlerden oluşan siyah lekelerle dikkatle bakıldığında mekânsal özellikler görülmektedir. Pollock bu etkiyi uyguladığı teknik ile bazı lekeleri diğerlerinin önünde ve oldukça yakında görünecek şekilde resme ritmik renk katmanlarıyla derinlik kazandırarak oluşturduğu gözlenmektedir (Resim 1.33.). Lekeci (taşist) bir anlayış ile Pollock, bilinçaltındaki duygularını doğrudan tuvallerine aktarmış ve bu etkileri izleyicinin kendisinin keşfetmesini istemiştir.



Resim 1.33. Jackson Pollock, “Number 32” 1950, Tuvalde Lake Boya, 269x457,5cm, Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya.

<https://www.jackson-pollock.org/number-32.jsp> Erişim Tarihi: 15.05.2019

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

Böylelikle Jackson Pollock ve Williem De Kooning, Soyut Ekspresyoniz’in ‘Aksiyon Resmi’ adı verilen hareket resmi öncüleri olarak kabul edilmiştir. Diğer sanatçıları ilgisini çeken bu yöntemi Kooning’in yakın arkadaşı olan Franz Kline de hızlı ve çalımli fırça vuruşları ile resimlerinde uyguladığı görülmektedir.

Franz Kline küçük bir çocukken hızlı hareket eden trenleri izlemekten hoşlandığını, bu hız ve hareketli kitle duygusunu resimlerinde fırça vuruşlarıyla yakaladığını ifade etmiştir. Resimleri genellikle kendi dürtülerini yansıtmış kendine güvenen hızlı fırça darbeleri ile yürüttüğü lekesel ifadeler oluşturmuştur (Resim 1.34.). Fineberg 1940’tan Günümüzde Sanat adlı kitabında, Kline’in resimlerinin “formlardan ya da konturlardan daha çok devinim” ile ilgili olduğunu yazmış ve aksiyon resmine vurgu yapmıştır.



Resim 1.34. Franz Kline, “İsimsiz” (Untitled), 1948, Ahşaba Monte Edilmiş Yağlı boya ve Kolaj, 78.3x56.4 m, Koleksiyon, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Parkı, Smithsonian Enstitüsü, Washigton. <https://tr.pinterest.com/pin/376121006353155989/?lp=true> Erişim Tarihi: 16.05.2019

Fransz Kline 1950’li yıllarda Doğulu yazı karakterlerini anımsatan, beyaz bırakılmış zemin yüzeyine siyah fırça vuruşlarıyla, beyaz ve siyah rengi hacim ve biçim yaratmada oldukça profesyonel kullanmıştır (Rona, 1997: 1027). Klien; “Önce hızlı ve çalımlı darbelerle siyahın içine devinimi yerleştirir, ardından siyahı geri beyazla keser ve böylelikle düşünceyi modifiye ederek ve aydınlığa kavuşturarak başlardı” (Fineberg, 2017: 38).

Kline’in “Chief” eseri adını çocukken ilgisini çeken trenlerden, bir lokomotiften almıştır (Resim 1.35.). Klien, “gördüğüm şeyi değil, içimde uyandırdığım duyguları” resmettiğini ifade ederek “Chief” adlı eserinin lekesel etkilerle oluşturduğu resminin soyut oluşuna vurgu yapmıştır. Kaligrafik eserlerinde yer alan döngüler ve eğriler kırılmış eşitsiz yatay ve dikey çerçeve Kline’in figürasyonlarının adeta şifrelendirdiği siyah ve beyaz renk lekelerinin kullanımı, Japon kaligrafisi ile karşılaştırmaya yol açmıştır. Ancak Kline eserlerini beyaz bir zeminde siyah işaretleri boyamak olarak görmediğini; “Beyazı siyah kadar iyi boyadım” diyerek beyazın önemine vurgu yapmıştır (Modern Sanatlar Müzesi, 1999: 205).



Resim 1.35. Franz Kline, “Chief” (şef), 1950, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1.48x1.86 m, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

<https://www.moma.org/collection/works/78319> Erişim Tarihi: 16.05.2019

## İKİNCİ BÖLÜM

### TAŞİZMİN ORTAYA ÇIKIŞINDA ROL ALAN FAKTÖRLER

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransız ressamı için iki önemli sorun ortaya çıkmıştır; bunlardan biri Paris'in bir sanat merkezi olarak devamlılığının korunmasını sağlayacak nitelikte eserler üretebilmek, bir diğeri de modern bir tavır içinde olabilmektir (Erzen, 1997: 1641). "Evrensel dil soyutlama" genel olarak sanatta açılan yeni bir bakış açısı şeklinde değerlendirilir 1945'ten sonraki sanat akımları tamamıyla "sıfır noktasından" başladıkları düşünülürse de savaşın derin izlerini fırça darbeleriyle kapatamayacaklarının bilincindedirler. Reel dünyanın betimleyici işlevini kaldırıp süssüz bıraktılar.

20. Yüzyıl'da iki büyük savaş arasında yoğrulan sanatçılar yerleşik değerleri sorguluyor ve bu sorgulamanın merkezine de sanatını yerleştiriyordu. II. Dünya Savaşı sonrası artık çiçek, böcek, insan çizileceklerine olan inançları kalmamıştı. İkinci yıkımdan sonraki ressamı yeni bireysel ifade tarzları arayışı içerisine girdiler. Wols ve Georges Mathieu gibi sanatçılar gerçeküstücülüğe dayanarak kontrolsüz bir anlayış geliştirdiler ve adına da Taşizm (lekecilik) koydular (Krausse, 2005: 107-108). Sanatçılar aklın denetiminden uzaklaşıp, bilinçdışı üretimle zihinaltına gönderme yaptıkları eserler ortaya çıkarırlar.

#### 2.1. TAŞİZM

Sanatın ilgi odağının Paris'ten New York'a taşındığı 1940'lı yıllarda Paris'in gözde sanat üslubu olan Soyut Dışavurumculukla benzer özellikler gösteren Taşizm, üslup olarak Soyut Dışavurumculuk'la aynı ancak "lirik" bir duyguya sahipti. Fransızca'da "Tachisme" (Taşizm), leke yani "tache" kelimesinden türetilmiştir. Tache (leke) kökünden gelen "Leke sanatı" Türkçe'de "Lekecilik" olarak bilinir ve 1950'li yıllarda Fransız eleştirmen Charles Estienne tarafından II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da gerçekleştirilen lirik ve anlatımcı soyut sanatı geometrik soyutlamadan ayırmak için kullanılan rengin leke ve damlalar halinde uygulandığı soyut resim anlayışıdır (Aydın, 1997: 1750). Chilvers'a göre ise, Fransız eleştirmenler Charles Estienne ve Pierre Guéguen tarafından ortaya atılan "taşizm" terimi ilk olarak 1951

yılında kullanılmıştır. Fransız eleştirmen ve ressam olan Michel Tapié'in yazdığı Un Art Autre (1952) adlı kitap ile tüm dünyaya duyurulmuştur. Aynı zamanda Taşizm terimi, 1889'da İzlenimci eseri tanımlamak için Felix Feneon tarafından ve 1909'da tasarımcı M. Denis tarafından Fransız resminin Fovizm hareketine gönderme yapmak için kullanılmıştır (Tachisme-Soyutlama, 2016: 1. Paragraf).

“Tache” sıçrama ya da leke anlamına gelir bu anlamların işaret ettiği gibi, hareket boya ile sanatçının dışavurumuna vurgu yapmıştır (Fineberg, 2017: 143). Taşizm, resim sanatında düzensiz renk lekeleri ve sıçrama yoluyla oluşan damlaların kullanılmasını temel alan sanat anlayışıdır. Bu anlayışta esere başlamadan önce bir resmetme eylemini planlayarak, sanatsal oluşumu rastlantısalcılığın ön plana alınmasıyla oluşmaktadır (Taşizm, 2019: 1. Paragraf).

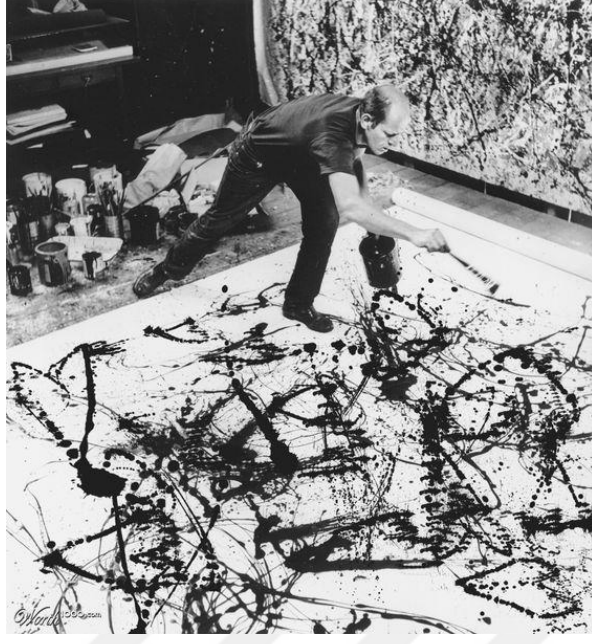
19. Yüzyıl ortalarından itibaren sanatçıların yaşadığı ve modern sanat akımlarının temellerinin atıldığı önemli eserlerin ortaya çıkarıldığı bir ülke olmuştur Fransa. Bu anlamda Taşizm, Amerika'daki soyut dışavurumculuğun bir bakıma Avrupa'daki adıdır. Bu sanat akımı içerisinde Wols (1913-51), Georges Mathieu (1921-), Jean Fautrier (1898-1964), Hans Hartung (1904-89) ve Pierre Soulages (1919-) gibi lekeci olarak tabir edilen sanatçılar yer almaktadır. Taşizmin zaman zaman dâhil olduğu Art Enformel (nesne – dışı) sanatın yani somut olmayan sanatın ressamı arasında yer alan Mark Tobey, İspanyol Antoni Tapies, Alberto Burri, Bram Van Belde gibi sanatçıları isimlerinin anıldığını söylemek mümkündür. Bu sanatçıların ortak noktası, biçimden yana olmamaları değildir. Kübizmin soyut-geometrik biçimselliğini reddetmiş olmaları ve daha lirik, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemiş olmalarıdır (Antmen, 2008: 151-152). Soyut Dışavurumculukla benzerliği ise, II. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu buhranın, bir grup sanatçının, toplumda yaşanan sancılı sürecin yarattığı yıkımların, Taşist (lekeci) sanatçıları bireyselliğe itip insanlığın hüznü ruhuna gönderme yaptıkları tavırları ifade biçimi olarak ortaya çıkarmasıdır. Eleştirmenler, bu bireysel ifade biçimini Avrupa resmi için yeni bir yönelim olarak gündeme gelen sanat anlayışı olarak görmüşlerdir.



Öfkeli hareketlerle boyaları tuvale serpen, bilinçaltının dürtülerine kendilerini bırakan bu sanatçılar taşkın ve zapt olunması zor hareketleri, insana özgü sınırlardan kurtulmak, bilinmeyenle, varlığın ölçüsüz derinlikleriyle, sonsuz varlıkla birleşmek, hayat hamlelerinin en derin ve en zorlayıcı tarafıyla birleşmek arzusunu ifade ettiğini bize söylüyorlar (Muller, 1972: 194).

Taşist sanatçılardan Jean Fautrier'nin savaşa ilgili izlenimlerinden soyutlayarak ortaya çıkardığı eserlerinden "Rehineler" serisi bir başka sanatçı olan Alberto Burri'nin kanlı bandajları anımsattığı çuvallı resimleri bireysel ifade biçimlerinin ilk örnekleri arasında görülmüştür. Georges Mathieu, Pierre Soluages ve Hans Hartung gibi ressamlar doğu sanatına ilgi duyarak kaligrafik eserler de oluşturmuşlardır. Eserler serbest biçimli sanatla temelde örtüşmüşlerdir.

Oluşturulan bu yeni eserlerle, somut olmayan nesnelilik ifade edilmiş. Yönlendirilme ya da nasıl yapılması gerektiği ile ilgili hiçbir şekilde direktme yaşanmamıştır. "Bu yeni bulgular, "gerçeğin" salt gözle görülenden çok daha derinlerde yattığına işaret ediyordu. Gözün her şeyi algılaya bileceği artık kökünden sarsılmıştı (Krausse, 2005:86)". Nesne merkezden çıkartılarak sanat yerleştirilmiş, sanatın sanat olmasının temel şartı haline getirilmiştir. Sanatçının özgürlük alanı genişlerken toplumun sanatı anlamlandırma anlayışı da bir bakıma zorlaşmıştı. Bunun en açık sebebi günlük hayattan koparak soyutlanması olmuştur. Alışılmışın dışında artık hiçbir şey içermiyor, anlamlandırmak izleyiciye bırakılıyordu (Krausse, 2005: 108). Resmin keşfedilmeyi bekleyen bu yönü ile daha önce de belirttiğimiz gibi herhangi bir amaç gözetmeden boyayı kullanma şekline odaklanarak, fırçanın bıraktığı izi ya da lekeyi öne çıkaran damlatma tekniği ile Jackson Pollock Taşist (Lekeci) anlayışı uygulayan sanatçılar arasında en çok gündeme gelen ve dikkat çeken sanatçı olmuştur (Fotoğraf 2.1.). Pollock resimlerinde uyguladığı tekniği ile tesadüfün olmadığını ve kafa yoran izleyicinin dünyaya bilinçdışı bir yoldan ulaşabileceğini vurgulamıştır. Mantığın denetimini ortadan kaldırarak sanatçılar eserlerinde, nesnel biçimden uzaklaşmış biçimsiz, bir diğer ifade ile şekilsizlik, mübhem istenildiği gibi resim yapma eğiliminde olmuşlardır.



Fotoğraf 2.1. Jackson Pollock, Çalışırken, 1950. Hans Namuth Arizona Üniversitesi, Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi izniyle.  
<https://www.moca.org/collection/work/jackson-pollock> Erişim Tarihi: 20.05.2019

Taşızın anlayışı, üslup özelliği olarak sürdürdüğü dönemselsürecini 1957 yılına gelindiğinde tamamlamıştır. Ancak ani fırça darbeleri, damlalar ve lekelerle özdeşleştirilen bu sanat anlayışının resimde kullanımına devam edildiği gözlemlenmiştir.

## 2.2. TAŞIZ SANATÇILAR

### 2.2.1. Georges Mathieu

Akımın öncü sanatçılarından olan Mathieu, eserlerini bir veya bir buçuk saatte tamamlamış ve eserlerinde düzeltme yapmamıştır. Çalışmaları genel olarak oldukça büyük ebatlardadır. Mathieu tuvallerinde üst üste uyguladığı çizgi ve lekelerle Amerikan Soyut Dışavurumculuğunu anımsatan, bilincin derinliklerine inerek görsel bir anlatım dili amaçlamıştır (Erzen, 1997: 1641).

Mathieu'nün hareket resimleri, genel olarak bütün rastlantısallığa rağmen, gene de bir kompozisyonu yansıtmış, böylelikle Amerikalı lekecilerde dikkat çekmeyen resimsel ve çekici bir motif ortaya çıkarmıştır. Ayrıca, boyanın, ani hareketler sonucu kendiliğinden oluşumu, yapıtlarına farklı bir estetik de kazandırmıştır. Bu durum, Georges Mathieu'nün Paris'te felsefe eğitimi gördüğü göz önüne alınırsa daha da önem

kazandığı ve sanatçının düşüncelerinden de rastlantının yaşamda önemli bir payı olduğuna inandığını ortaya çıkmıştır (Lekecilik Sanat Akımı, 2016: 4-5. Paragraf).

M.Ragon ressam ile ilgili izlenimlerini şu sözlerle ifade etmiştir;

“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” (Ragon, 1987: 34).

Mathieu’nün resim yapmaya başlamadan önce hazırlık yapmıyor olması ve çok hızlı çalışarak eserler oluşturması herkesi şaşırtmıştır. Hızlı çalışmasındaki amaç, yakalamış olduğu anlık duygu ve düşünceleri kaybetmek istememesiydi (Fotoğraf 2.2.). Bu anlık duygu ve düşünceleri tuvale geçirilmesi esnasında lirik etkilerin resme egemen olduğu görülmüştür.(Ragon, 1987: 35). Mathieu’nun resimleri duygusal izler taşıdığı için Pollock’un çalışmalarından daha derin ifadeler barındırdığını söyleyebiliriz.



Fotoğraf 2.2. Georges Mathieu, Çalışırken, 1956, Fotoğraf: John Sadovy.  
<https://tr.pinterest.com/MathieuOfficiel/> Erişim Tarihi: 21.05.2019

G. Mathieu, izleyicilerin önünde devasa boyutta resimler yaparak tanınan bir sanatçıdır. “Capetler Her Yerde” (Resim 2.1.) adlı eserinde diğer eserlerinde olduğu gibi boya tüpünün tamamını yüzeye boşaltarak çizgisel renk lekeleri ile değişik görüntüler yakalayan hareketi vurgulamış ve içgüdüsel enerjisinin özgürce ifade edildiği lirik etkiler yer oluşturmuştur. Mathieu’nun hareketli çalışma tekniği, daha sonra ortaya çıkacak olan Happening hareketi için kaynak oluşturacaktır. Happening hareketine, rastlantısal, programsız, tasarlanmamış doğaçlama, bağımsız, taşınamaz ve yeniden üretilemez eylemlerle erişim amaçlanır.



Resim 2.1. Georges Mathieu, “Capetler Her Yerde”, 1954, Tuval Üzerine Yağlı boya, 295 x 600 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.  
<https://www.pinterest.co.uk/pin/790663278306126169/> Erişim Tarihi: 01.06.2019

Sanatçı eserlerinde anlık hareketleri ve doğaçlamayı resminin ana unsuru olarak görmüştür. G. Mathieu’nün rastlantısallıkla yakalanan hareketli performansı, tuval yüzeyine atılan boya lekeleri bir bakıma psikolojik boşalma anlamına gelebilecek etkiler yaratmaktadır (Resim 2.2.). Mathieu'nün performans içeren resimleri, genel anlamda rastlantı oluşumu düşüncesine rağmen, yine de kaligrafik çağrışımlar uyandıran kompozisyona dayalı bir yazısallık oluşturarak çekici bir motif ve estetik oluşum ortaya çıkardığı düşünülebilir.



Resim 2.2. Georges Mathieu, “Baygınlık (Faintness)” 1951, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1.3x1.59m, Art Institute of Chicago.

<https://www.artic.edu/artworks/78504/faintness-matite> Erişim Tarihi: 01.06.2019

### 2.2.1. Wols

Wols’un asıl adı Otto Alfred Wolfgang Schulze’tur. Müzik, etnoloji ve zooloji dallarında eğitim görmüş aynı zamanda fotoğrafçılıkla da ilgilenmiş bir Alman olan Volfgan Schultze 1937 yılında Wols adını almıştır (Ragon, 1987: 35).

II. Dünya Savaşı süresinde dönemin ressamı savaştan dehşeti karşısında nasıl bir sanatın icra edilmesi gerektiği ile ilgili düşünmüşlerdir. Savaşın başladığı ilk zamanlarda Fransızlara esir olan Alman ressam Wols 1940 Yılıının 29 Ekiminde serbest bırakılmıştır. Savaşın etkilerini kendiliğinden oluşan hareketliliği kullanarak 1951 yılında oluşturduğu “Anka Kuşu II” adlı resmi, kan ve fiziksel yaralanmaları anımsatan boya lekeleri ve ince çizgiler ile oluşturmuştur (Farthing, 2017: 452). Soyutlamacı eserleriyle Taşizm’in gelişimini sağlayan Wols bu dönemde büyük boyutlu tuvalerle eserler üretmiştir. Resim yüzeyini hislerinin “Rezonans Cismi” olarak ilan eden Wols, yapıtlarıyla varoluşunun bir parçasını ortaya koymaya çalışmıştır. Nesnel olanlar ona artık ilham kaynağı olmadıklarından, kendisini alkol ve uyuşturucular ile sarhoş etmiştir. Sulu boya ve çini mürekkebi ile genellikle yaraları, yaralanmayı ve yıkımı anımsatan boya lekeleri ve çizgiden ve oluşan dokulu eserler üretmiştir (Özal, 2006: 41).

Wols, eserlerinde olağandışı teknikleri denediği görülmüştür. Wols, sanata duyarlılığı getirmiş ve boyanın tuval yüzeyine damlatılması veya sıçratılması ile serbest

bir şekilde akmasını; inceltelen boyaları farklı şekillerde birbirleri üzerinden akıtarak yoğunlaşmalarını sağlamıştır. Böylelikle birbirlerine kaynaşmış dokular oluşmuş, daha sonra da boyayı bir fırça veya keskin nesnelere ile kazımış ve altındaki lekesele etkinin yüzeye çıkmasına olanak sağlamıştır (Resim 2.3.).



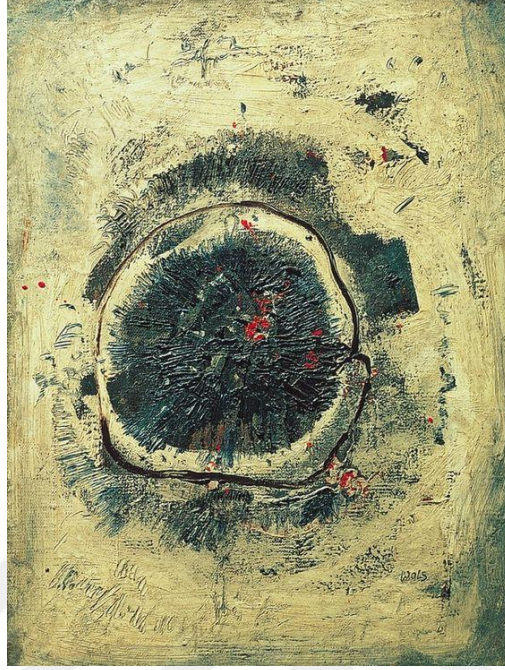
Resim 2.3. Wols (Wolfgang Schulze), “Bild” ,1944/45, Tuval Üzerine Yağlı boya, 81x81,1cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

<https://tr.pinterest.com/pin/294634000598631009/?lp=true> Erişim Tarihi: 05.06.2019

Cesur renkleri öfke, tutku ve korku ifade etmektedir. Gerçeklik ve olasılık arasındaki belirsizlik sınırını eserlerinde lekeli ve ovuşturulmuş yüzeylerle ifade etmeye çalışmıştır. Zamanının endişe dolu anlarını çizgilerle ve çizikli alanlarla belirtmeyi amaçlamıştır (Wols Sanatında Lirik 2016: 6. Paragraf). Wols’un sezgisel ve spontane hareketlerin izlendiği resimlerine başlamadan önce bir ön düşüncenin olmadığı gözlenmektedir. Resimleri, çizimlerinden daha soyut ve daha büyüktür.

Wolsu’un resimlerinde uyguladığı kazıma tekniği çoğu zaman bir yara soyutlamasına karşılık gelmektedir. Renk kullanımında rastlanan özgürleşme eğiliminin çizgiyi kullanımında da geçerli olduğunu görmekteyiz. Çizginin forma dayalı bir resim algısı ile kullanılan bir unsur olduğunu görüyoruz. Figürle olan bağımlılık ortadan kalkınca belirleyici niteliği olan çizgi içinde de formel görevi ortadan kalkmış ve bağımsız bir duruma gelmiş olduğunu düşünebiliriz. Wols’un çizgileri bastırarak zaman

zaman da boyanın içinden kazınarak oluşturulmuş sert çizgilerdir. Çalışmalarının birçoğunun isimsiz ve sadece numaralandırılmış olduğunu görüyoruz.



Resim 2.4. Wols (Wolfgang Schulze), “Grenade Blue”, 1946, Tuval Üzerine Yağlı boya, 46x33 cm.  
<https://tr.pinterest.com/pin/501518108483143431/> Erişim Tarihi: 06.06.2019

Wols’un eserlerini incelerken biçimsel ve düşünsel boyutlarını birbirlerinden ayırmak oldukça güçleşen bir durumdur. Büyük güçlüklerle geçen bir yaşama sahip olan Wols, buna karşın hayatında rastlaştığı her türlü acıyı ve yoksulluğu büyük bir olgunlukla karşılamıştır. Wols, bunların sebebini, bedensel veya ruhsal anlamda kendinden götördüklerini düşünmemektedir. Tüm sıkıntısına rağmen yaşamı boyunca pek de tanınmamış ancak Wols’un çalışmaları çağdaş izleyicilerle beğeni toplamış ve Chicago Sanat Enstitüsü, Londra’daki Tate Galerisi, New York’ta Modern Sanat Müzesi ve Hammer Müzesi koleksiyonlarında yer almıştır. Wols, 1 Eylül 1951’de Paris, Fransa’da 38 yaşındayken gıda zehirlenmesinden yaşamını yitirmiştir.



Resim 2.5. Wols (Wolfgang Schulze), Resim, 1946/47, Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x80 cm, Ulusal Galeri, Berlin.

<https://muvtortenet.wordpress.com/2010/04/12/6-7-ora-a-xx-szazad-else-felenek-epiteszete-abszakt-expresszionizmus-es-lirai-abszaktacionizmus/10-4/> Erişim Tarihi: 08.06.2019

### 2.2.3. Jean Fautrier

Avrupa sanatında, modern dünyada yaşanan olumsuzlukları resimleriyle ifade etmeye çalışan Fautrier, çoğunlukla acı, şiddet, ölüm ve trajediyi ihtisamlı bir malzeme estetiği ve lirik etkilerle yapıtlarına aktarmış, topluma içten içe karşı tavırda duruş, sitem, isyan ve matem hislerini gizlemektedir. Fautrier'in ruhunu hırpalayan, fakat plastik dokusunu ve lirik etkilerini ayakta tutan duyguların hâkimiyetini 1940'lı yıllarda ortaya çıkardığı "Hostage" (Rehine) adını verdiği bir seri eserle görmemiz mümkün olur. Çalışmaların altyapısını hazırlayan duygular ise, Fautrier'in bizzat başından geçen, yaşanmış olaylardır (Ersağdıç, 2011: 111).

1945'te Alman hükümeti tarafından esir alınan Fautrier, Nazi üyesi olan heykeltıraş arkadaşı Arno Brecker tarafından esaretten kurtarılmıştır. Ardından bir kliniğe sığınarak oradan uzaklaşmayı amaçlar ancak hiç de sandığı gibi olmamış ve tam da içerisine düşmüştür. Nazilerin işkencelerini gerçekleştirdikleri alan, kliniğin çevresindeki ormanlık alandır ve Fautrier de oraya sığınmıştır. Böylelikle Fautrier orada türlü işkencelere tanık olmuştur. Fautrier yaşadıkları karşısında hisleriyle, duygularıyla

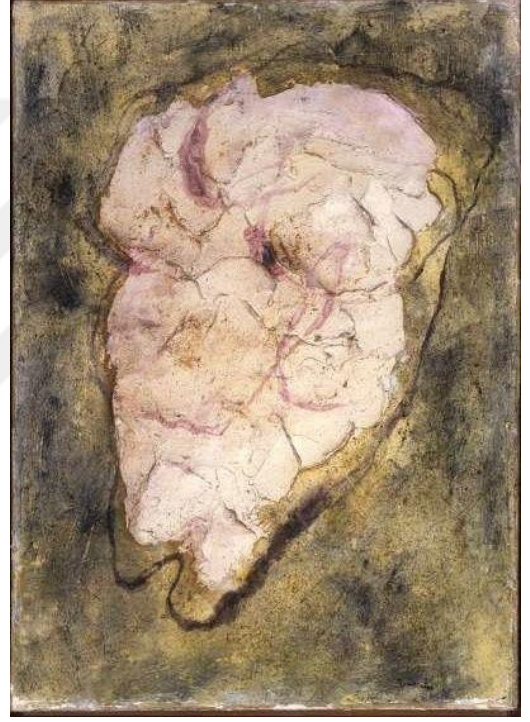


sanatında büyük değişiklikler meydana getirmiştir. Bu duygularla oluşturduğu eserlerini “Hostage” adıyla sergiler (Özal, 2006: 72).

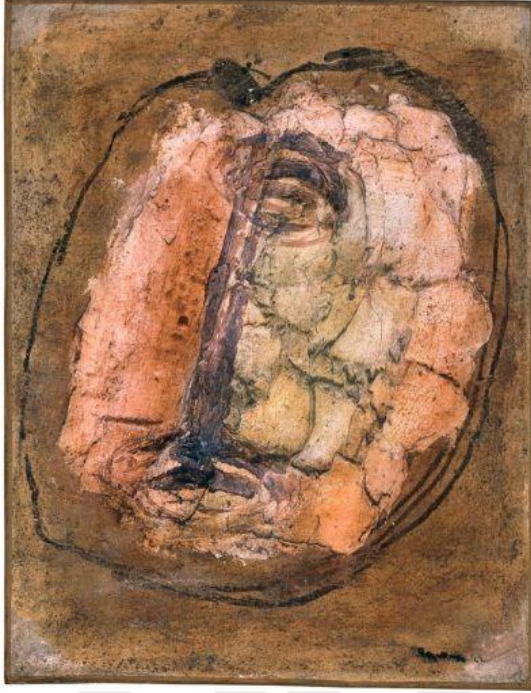
Fautrier’in İkinci Dünya Savaşı’ndan dolayı resme ara vermesi, onu yeni bir ifade arayışına itmiş ve 1944’te Rehinelere serisini ortaya çıkarmıştır. Rehinelere serisi Fautrier’in 1945’te ikinci kez şöhret olmasını sağlar. “Fautrier’in Rehinelere”i, 1940–1945 savaşı ölülerine dikilmiş en güzel anıttır. Onlarda absürdün, yüreğe işleyen acının resimsel ifadesi bulan André Malraux, Rehinelere için ‘Acının hiyeroglifleri’ demiştir (Ragon, 1987: 37).



Resim 2.6. Jean Fautrier, “Rehine, No. 7 (Hotage No.7)”, 1944, Karışık Teknik ve Kağıt Üzerine Alçı, 42x31 cm, Özel Koleksiyon.  
<https://www.nga.gov/research/casva/research-projects/research-reports-archive/perry-2016-2017.html> Erişim Tarihi: 10.06.2019



Resim 2.7. Jean Fautrier, “Rehinelere”, 1944, Kağıt Üzerine Karışık Teknik.  
<https://tr.pinterest.com/pin/377809856209401587/> Erişim Tarihi: 10.06.2019



Resim 2.8. Jean Fautrier, "Rehine Başı ", 1944,  
Kağıt Üzerine Karışık Teknik.  
<https://www.pinterest.es/pin/551339179357232338/>  
Erişim Tarihi: 10.06.2019



Resim 2.9. Jean Fautrier, "Rehine Başı No.20 ",  
1944, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24 x 30 cm,  
Modern Sanatlar Müzesi, Paris.  
<https://www.pinterest.es/pin/262756959494278730/>  
Erişim Tarihi: 10.06.2019

Fautrier bu yeni sanat anlayışının kendine özgü sanat tekniği ile oluşturduğu eserlerini, palet bıçağı, spatüle ile tuvale aktardığı beyazımsı kalın boya katmanlarıyla ve su yeşili fon üzerine yayılan kalın beyaz boya birikintileriyle serbest aynı zamanda yoğun yüzey dokuları oluşturmuştur. Rehinelere adlı serisinde Fautrier, serbest bir fırça darbesi ile yüz biçimini oluşturmuş psikolojik derinlikleri impasto (macun) tekniğini kullanarak boya hamurlarında oluşan lekelerle ifade etmiştir. Fautrier, eserlerinde uyguladığı impasto tekniğinin öncüsü olarak görülmektedir. Eserlerinde rölyef etkisinin oluşturulduğu bu teknikle savaş sonrası sanatçıların ruhsal durumlarını aktarmada etkili olmuş ve daha sonra gelişecek olan tekniklerin ilerleyip özgürleşmesinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

Dairesel bir düzende aktardığı bu biçimlerin nesnel olarak algılanması oldukça zor olduğundan izleyenin bir şifre gibi çözümlenmeye çalışması bir işaret algısı uyandırmaktadır. Aynı zamanda bu teknik ile Fautrier eserlerine şiirsel bir anlam kazandırmıştır (Babacan, 1997: 579-580).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TAŞIZMDEN SONRA RESİMDE LEKENİN KULLANIMI

#### 3.1. YVES KLEİN

‘Beden Sanatı’ adı altında sanatçıların kendini ifade edebilmek aynı zamanda eleştirilerini sergilemek üzere insan bedenlerinden faydalanmışlardır.

“Uluslararası Klein Mavisi” ismiyle rengin patentini alan Yves Klein yoğun ve doygun mavi rengiyle bir seri çalışmalar yapmıştır. Mavi alevler, mavi sıvılar ve bunların yanında mavi boyayla boyanan çıplak kadın vücutlarını sanatçının kendi yönlendirmesi ile yatay veya dikey tuvallere farklı yön ve açılardan bastırılarak uygulamalar denemiştir (Lynton, 2015: 332). Klein ellerini boyaya değdirmeden insan bedenlerini mavi boya maddesiyle kaplayarak beyaz tuval üzerinde çıplak modellerle yaptığı “antropometrik (vücut boyama)” çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Beyaz tuval üzerinde kıvrılan kadın vücutlarını yönlendirmiş ve ortaya damlalar, izler ve lekeler çıkmıştır (Fotoğraf 3.1.).



Fotoğraf 3.1. Yves Klein, Performans Anthropometries de l'époque bleue, (Mavi Çağın Antropometrilere), 9 Mart 1960, Tuval Üzerindeki Mavi Boyada Beden İzleri, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris.

<https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/06/23/yves-kleins-anthropometries-series/>  
Erişim Tarihi: 12.06.2019

Yves Klein “Canlı Fırça (Living Brush)” olarak nitelendirdiği bu performansında Klein’in ifadesine göre;

Fırçayı uzun zaman önce reddetmişim. Fazlasıyla psikolojikti. Kendim ve tuvalerim arasında, en azından, entelektüel ve değişmez olması gereken bir “uzaklık” yaratmayı umarak daha anonim olan bir silindir kullanarak boyadım. Şimdi, bir mucize gibi, fırça geri döndü, ama bu kez canlı olarak. Kendimi boyayla daha fazla kirletmedim, parmak uçlarım bile. Modelin eksiksiz işbirliğiyle, çalışma benim önümde kendi kendini tamamladı ve onun maddi dünyaya doğuşunu, uygun bir biçimde, ancak smokinle selamlayabilirdim. Her seanstan sonra “bedenin izini” fark etmem, bu sırada oldu (Fineberg, 2014: 210).

Klein, boyaya hiçbir şekilde dokunmadan modelleri belli bir koreografiyle hareket ettirmesindeki amacı judocuların beyaz minder üzerinde bıraktıkları izlere benzer lekesele, gölgeli imgeler oluşturmaktı (Farthing 2017: 499).



Resim 3.1. Yves Klein, “Büyük Mavi Antropomajı”, 1960, Tuval Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine, 407 x 275 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

<http://www.yvesklein.com/en/articles/view/5/grande-anthropophagie-bleue-hommage-a-tennessee-williams-ant-76-1960/?of=8> Erişim Tarihi: 12.06.2019

“Klein, vücudu mavi boya ile kaplayarak tuval yüzeyine bastırılmış ve vücudun yüzey üzerindeki bu kısa varlığını zaman ve mekân içinde tutmaya çalışarak ve farklı ifade biçimine sahip bir ölçüm tarzı geliştirmiştir” (Resim 3.2.) (Walkerart Sanat Merkezi, 2019: 2. Paragraf). Klein, oluşturduğu bu özgün performans ile yeni bir ifade biçimi oluşturmuş ve lekeyi kadın modellerin boya ve tuval ile olan hareketlerinden meydana getirmiştir.



Resim 3.2. Yves Klein, “Sueire de Mondo Kamışı (Mondo Kamışı Örtüsü)”, 1961, Pigment, Gazlı Bez Üzerine Sentetik Reçine, 274,3 x 301 cm, Walker Sanat Merkezi, Minnesota, ABD.  
<https://walkerart.org/magazine/opening-day-talk-yves-klein-with-the-void-ful>

Erişim Tarihi: 14.06.2019

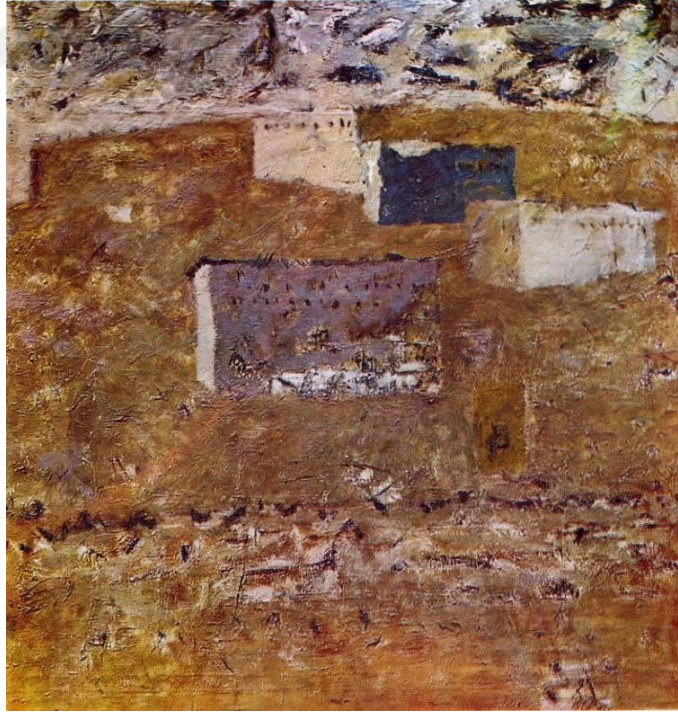
### 3.2. TURAN EROL

1928 Milas doğumlu olan Turan Erol, ortaöğrenimini ise Milas'ta tamamlamıştır. 1944' te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne yerleşmiş ve 1951 yılında mezun olmuştur. Dört yıl Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim gören Erol, öğrencilik yıllarında Onlar Grubunun (1948) kurucuları arasında yer almıştır. 1952-60 yıllarında Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesi'nde resim aynı zamanda sanat tarihi öğretmenliği ve idarecilik yapmıştır. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne 1960'da şube müdürü olarak atanan Erol, müdürlük görevinin yanında Ankara Kız Lisesinde sanat tarihi öğretmenliği yapmıştır. Dost ve Ulus dergileriyle Ulus gazetesinde haftalık yazılar yazmıştır. 1961 yılında da bir yıl süre ile Fransa'ya giden Turan Erol Paris, Amsterdam ve Brüksel müzelerinde araştırmalar yapmıştır. 1963'te Fransız hükümetinin bursunu Neşet Günal'la paylaşan sanatçı bu dönemde çağdaş akımları incelemiştir. Mevcut görevinden ayrılarak Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretim üyeliğine atanmış, bu görevini 1973'e kadar devam ettirmiştir. 1975'te “Türk Resminde İnsan ve Hayvan Figürü” adlı teziyle doktor unvanını almıştır. 1965-87 arasında DTCF'de 1983-87 arasında Gazi Eğitim

Fakültesi Resim Bölümü'nde, 1987-90 arasında ise Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak görev almıştır (Giray, 1997: 543).

Turan Erol, 1960 yılları öncesinde yarı kübik, geometrik eğilimli sert çizgilerin, yatay ve dikey hatların belirlediği kompozisyonlara bağlı kalmış olduğu görülmekle beraber 1960 sonrası eserlerinde yumuşak renk lekelerine yoğunluk veren lekeci ve dışavurumcu bir anlayışa yöneldiği izlenmektedir. Doğayı eserlerine ana konu olarak alan Erol, doğanın şiirsel etkilerini gizemli bir atmosferde yayılan renk lekelerini soyut bir anlatımla aktarmıştır. Eserlerinde rengin görsel etkisi ile lekenin soyut olarak ulaşıldığı yalınlığı lekeci-soyut bir anlatım biçimi ile oluşturmuştur.

Gecekondu konulu resimlerinde Erol'un kırsal kesimin, büyük kentlerin kenar mahallelerini dolduran yaşamlarını ve özelliklerini sergilemeye çalışmıştır (Resim 3.3.). Gecekondu görünümünün ortaya çıkardığı geçişken renk değerlerini, dinamik fırça ve leke değerleriyle zengin bir görselliği işlemiştir. Nereye ait olduğunun önemini yitirdiği bu manzaralar, bütünsel bir kompozisyon, lirik bir söylemle dolu eserler halini almıştır (Turan Erol Ressamlık Detayları, 2012: 4. Pragraf).



Resim 3.3. Turan Erol, “Tilalo Köyü'nde Boranhaneler”, 1965-66, Tuval Üzerine Yağlı boya, 99,5x93 cm.

<http://maksivizyon.blogspot.com/2015/04/turan-erol-eser-ve-biyografi.html>

Erişim Tarihi: 01.07.2019

Rengin görsel etkisiyle lekenin soyut etkisini yaşamdan alınan bir görüntü ile bütünleştiren Erol, lirik ve duygusal bir anlam yükleyerek öznel değerleri çarpıtmadan yaşama ait bir biçim bozma ile tuvaline aktarmıştır (Giray, 1997: 544). Gecekonular, resim yüzeyinde soyut renk lekelerinden oluşan mavi, mor, sarı ve yeşil gibi renklere bürünen ve tepeleri güçlükle saran üst üste bindirilmiş renk kontrastlarıyla lekesele soyut anlatımlı betimlemeler sanatçının kendine özgü bir dille yansıtılmıştır. “Mavi-Beyaz Gecekondu” (Resim 3.4) Eserinde Erol, Ankara'nın dış mahallelerinde çarpıklaşan kent mimarisi ile tepeleri saran gecekonduları soyut renk lekelerinin dengesini açık-koyu lekelerle oluşturmuş özgün bir anlatımcı düzen içerisindedir. Lekesele soyut anlatımın oluşturduğu sert kontrastları fırça vuruşları ile aktarmıştır. Renk lekeleri ile beyazın giderek yok olduğu mavinin ve kahvelerin ağırlık kazandığı görülmektedir. Kırsaldan kente göçen insanların sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik bir sorun halini alan yaşamlarına vurgu yapmıştır. Nesnelerin somut görüntülerinden yola çıkarak, soyutlama düzeyine giden lekeci bir anlatımı ortaya koymuştur. Onun için leke resimsel biçimlemede vazgeçilmez bir öge olarak yer almıştır. Hemen hemen tüm resimlerinde lekenin görsel algıda yaratacağı güçlü etkisini çözümlenmeye çalıştığı görülmüştür.



Resim 3.4. Turan Erol, “ Mavi-Beyaz Gecekonular”, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x89 cm.  
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1523032601.pdf> Erişim Tarihi: 05.07.2019

1970’lerde Zeytin ağaçları dizisi ve Bodrum görünümünü ele alan sanatçı, doğal yaşamı tuval üzerine büyük lekeler oluşturan beyazın temiz ve saf değerlerle vurgulamıştır. Bodrum resimleri, açık tonda geniş lekelerle kıyı çizgilerinin belli belirsiz görünümü ile spontane uygulamalı yumuşak ve ritim içeren dönem eserleridir. Uyguladığı bu teknikle Erol, sanatın soyutlayıcılığı ile varılan sessizliğin, dinginliğin ve durgunluğun ötesinde bir anlamsal çağrışım oluşturmayı amaçlamıştır.

Nesnelerin somut görünümünden ilham alarak, soyutlamaya yönelen lekeci bir anlatımı benimsemiştir. Sanatçı için leke, resmi biçimlemede vazgeçemediği bir ifade aracı olarak yerini almıştır. Turan Erol ilerleyen dönemlerde pastel boya, sulu boya ve yağlı boya kullanımlarıyla oluşturduğu lekesele anlatımlı ifade biçimlerinden oluşan eserler vermeye devam etmiştir. Bu anlamda Erol’un leke kullanımını öne çıkaran bir ifade biçimi olarak lekesele anlatımı tercih ederek resimler ürettiği söylenilebilir.



Resim 3.5. Turan Erol, “İsimsiz”, 1985, Sulu boya, 15x10 cm.  
<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/140turanerol.jpg>  
 Erişim Tarihi: 10.07.2019



Resim 3.6. Turan Erol, “Akşam Vakti Ağrı Dağı”, 1997, Tuval Üzerine Yağlı boya, 120x100 cm.  
<https://docplayer.biz.tr/109114806-Sanatta-yeterlilik-tezi.html>  
 Erişim Tarihi: 11.07.2019



### 3.3. DEVABİL KARA

1962 Erzurum doğumlu Devabil Kara, 1986 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olmuştur. Aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak atanan Devabil Kara 1993 yılında 'Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı' adlı tezi ile sanatta yeterlilik derecesini almıştır. 1996-1997 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışmalarına devam etmiştir. Öğretim Üyesi olarak çalıştığı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde halen çalışmalarını sürdürmektedir (Kara, 2016: 1).

Devabil Kara, eserlerinde geçmişle gelecek arasındaki boşluğu tamamlayacağını düşündüğü imgeler oluşturma çabası içerisinde olduğunu ifade etmiştir. İnsanın görme şeklinin, düşüncüyü ve psikolojiyi ne şekilde etkilediğini merak eden sanatçı, farklı bakış açılarını keşfetme yoluna gitmiştir. Bu anlamda resimlerinde düz yazıdan çok şiirin peşinde olduğunu vurgulayan sanatçı eserlerinde lirik etkiler barındıran bir ifade anlayışı benimsemiştir (Pg Art Gallery, 2019: 3. Paragraf).

Sanatçının 2006 yılında "4. Katman" adını verdiği sergisinde yer alan eserlerden "Kâşif Alanı" (Resim 3.7.) adlı resmi lekesele etkilerle oluşturduğu eserlerinden biridir. Zamanın öneminin ve göstergelerinin sorgulandığı eserlerinde boyaları tuvale katman katman olarak uygulamıştır. Yaptığı arkeolojik araştırmalardan etkilenerek katmanları eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı, birbirini örtmeye çalışan renklerin oluşturduğu derinlik etkisi ile boşluğu, düşünsel alt yapıyı tinsel boyutta bir ilişkilendirmeyi vurgulamaya çalışmıştır.



Resim 3.7. Devabil Kara, “Keşif Alanı”, 2006, Tuval Üzerine Akrilik, 90x85 cm.  
<http://devabilkara.com/portfolio/4-katman/> Erişim Tarihi: 15.07.2019

Devabil Kara, imgelerin duyuların katılımıyla düşüncede oluştuğunu ifade etmiştir. Oluşum sürecinin psikolojik bir süreç olduğunu ve yansıtma biçiminin kişiye özgü olduğunu düşünmüştür. Bu süreçte şekiller, imgeler kişinin görmek istediği biçime dönüşür. Kendiliğinden oluşan bir mürekkep lekesinin içinde yüzler, hayvanlar ve çeşitli nesnelere gören kişi aslında farkında olmadan bilinçaltında zihinsel imgeler yaratmıştır. Resimlerinde oluşturduğu imgelerinde bu düşünce yapısıyla oluşan yakın bir ilişkisi vardır. Kara’ya göre bu imgeler duygusal ihtiyaçlardan dolayı ortaya çıkmıştır. (Kara, 2011: 15).



Resim 3.8. Devabil Kara, “Düş Bahçesinde Oyun”, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x170 cm.  
<https://www.sanatgezgini.com/devabil-kara-tuval-uzerine-karisik-teknik-dus-bahcesinde-oyun>  
 Erişim Tarihi: 17.07.2019

Bir renk lekesi farklı boşluk deneyimleri yaratır, bu farklılık lekenin, resim düzleminin tam ortasında mı yoksa sola veya sağa mı ya da yukarı veya aşağı mı yerleştirildiğine bağlıdır. Tek tek her ilişki kendine özgü bir uzaysal his ortaya çıkarır. Resim kenarıyla yatay, dikey ya da çapraz ilişkide bulunan düz ve eğri çizgiler, yüzeyi farklı bir şekilde yönlendirmesi ve keşfetmesi için gözü zorlar ve böylece başka bir uzaysal duyum çeşidi ortaya çıkarırlar. Resim yüzeyi üzerinde çeşitli şekiller oluşturarak daha da zengin uzaysal ifade yaratılabilir. Bunların tonları, renkleri, dokuları ve pozisyonları daha yoğun ve çeşitli uzaysal deneyimlere imkân verir (Kara, 2018: 242).



Resim 3.9. Devabil Kara, “İzdüşüm”, 2018, Tuval Üzerine Akrilik ve Doğal Pigment, 160x140 cm.  
<https://www.sanatgezgini.com/devabil-kara-tuval-uzerine-akrilik-dogal-pigmentler-izdusum>  
 Erişim Tarihi: 20.07.2019

Devabil Kara, eserlerinde çeşitli malzemeler kullanarak güçlü etkiler yaratmıştır. Selüloz ve bal mumu gibi doğal malzemelerden resimlerin yüzey biçimlerini oluşturmuştur. Resimlerin arka planında uyguladığı özgür fırça dokunuşları ve sıcak-soğuk renkleri iç içe geçirerek oluşturduğu lekese alanlara yoğun malzemeler uygulayarak tuval üzerinde dokusal katmanlar oluşturmuştur. Doku katmanlarına ulaşan izleyicinin esere dokuma duygusuyla bakmaya çalışması duygusallık ve duyarlılık yetisinin artmasını sağlayacaktır. Hareketliliğin yanında görsel boyutta dinginliği oluşturmak üzere eserde monokrom ve sade bir renk yerleştirilmiştir (Resim 3.9.) (Azeri, 2013: 1).

Sanatçı eserlerini oluştururken resimlerinde derinlik ve boşluk gibi etkileri yüzey üzerine konumlandırılan plastik değerlerle lekese alanlar kullanarak, ışık gölge oyunları, yırtmalar, kazımlar ve nesneyi resme yerleştirip tekrar çıkarıp izini alarak oluşturmuştur. Kara, el yapımı kâğıtları üzerine uyguladığı rust ve doğal pigmentlerle, kâğıdın yoğunluğu, emiciliği ve dokusu ile leke etkilerinin elde edildiği görülmüştür (Resim 3.10.). Uyguladığı bu tekniklerle çoğu resimlerinde olduğu gibi bir ifade biçimi olarak tercih etmiş ve “boşluk”, “doluluk” gibi kavramlara vurgu yaptığı görülmektedir.



Resim 3.10. Devabil Kara, “İşgal”, 2018, El Yapımı Kağıt Üzerine Rust ve Doğal Pigment, 41x40 cm.

<https://www.sanatgezgini.com/devabil-kara-el-yapimi-kagit-uzerine-rust-dogal-pigmentler-issgal>

Erişim Tarihi: 21.07.2019

## SONUÇ

Resim sanatının çizgi ile başladığı, formlarının çizgiyle anlatımından başlanarak renk lekelerine yönelimi birçok sanat akımında ve üslubunda görülmüştür. Leke etkisi, figür ile fonu arasında oluşturulan bağıntıyla açıklanabilir. Işıklı iki alan arasında yer alan kontrastın (zıtlığın) sertliği, yani açık ile koyu değerler arasındaki farkın artması görünürlüğü artırdığı için kuvvetli çağrışımlar oluşturarak ifadeyi de güçlü kılar. Oluşan zıtlıklar, resimde vurgulu alanların oluşturulmasında ve izleyenin bu alanlara yönlendirilmesinde etkili bir görev üstlenir. Lekesel bir anlatım, figürü fondan ayıran çizginin ortadan kaldırılmasıyla veya yumuşatılmasıyla hareketsiz kalmış olan kütlelerin resim yüzeyi üzerinde birbirine bağlı lekeler halini alması ile oluşur. Bir çeşit anlatım dili yaratan lekeler, sanatçının ifade biçimini ve plastik öğelerin bir araya getirilmesi ile oldukça güçlü ifadelerin izleyene iletilmesini sağlar.

Rönesans'ta çizgisel olan resim sanatı, Maniyerizm ile beraber Barok'ta, gölgeselliğe doğru bir gelişme göstermiştir. Rönesans'ın tüm yenilikçi yaklaşımlarını yok sayarak kişisel üsluba yönelen bağımsız bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Lekesel bir tavırla kitleye bakan sanatçı kontör çizgilerinden arınarak gözün nesnelere lekeler halinde algılanmasını sağlamıştır. Gözün nesnelere yarı belirli kılan durumlarının keşfedilmesi ile tasviri ilk defa yapılan belirsiz şekiller oluşmuştur. Maniyerizm'de sanatçı ışık kullanımı ile lekesele etkiler oluşturmuş ve eserlerinde güçlü derinliğin ortaya çıkmasını amaçlamıştır. Maniyerist ressamlar, figürü gördüğü gibi taklit etmeyi bırakarak görünmeyeni hayal gücü ile figürde ışığın titreşimlerine kapılan leke etkilerini kendi ifade biçimleri ile yansıtmışlardır. Böylelikle Maniyerist ressamlar kendi iç dünyalarına vurgu yapan bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Lekesele etkilerle elde edilen derinlik Barok'ta ise sınırların ötesine geçmiştir. Resimlerde oluşturulan ön ve arka alanlar ışık ve gölge efektleriyle lekesele alanlara dönüşmüştür. Bu etkilerle hareketi vurgulamış ve izleyicinin sahneyi önden arkaya bir bütün olarak derinlemesine akıcı bir şekilde çözümlemesini sağlamıştır. Barok resmi, kalın boya tabakalarıyla meydana gelen lekeleri kullanarak geliştirdiği anlatım dilinde ışığın etkisine tamamlayıcı bir öğe olarak yer vermiştir. Bireysel hayal gücünü ön plana alan bir diğer üslup olan Romantizm, bilinçaltındaki kargaşayı, farklı duyguları ve doğanın gücünü lekesele etkilerle tuvale aktarmıştır. Figürü ana konu olarak ele alan savaş sahnelerinin yer aldığı eserlerde,

savaşın etkilerini yansıtmak üzere lekeden yararlanmıştı. Eserlerde kullanılan renk tonlarını lekesel etkilerle tekrarını sağlayarak ifadeyi güçlendirmek amaçlanmıştı. Leke etkileri rahat fırça vuruşlarıyla ve açık-koyu kontrastlarla sağlanarak hareket ve heyecan artırılmıştı. Manzara resmini figür resminin önünde tutan William Turner, dönemin kargaşasını ışık ve rengin birlikte kullanımı ile resme dâhil etmişti. Anlatımı güçlü ve sağlam kılabilmek için kırık fırça darbelerinden yararlanarak ani ve hareketli vuruşları renk lekeleri şeklinde uygulamıştı. Savaş sonrası gelişen sanayi ile birlikte hem taşra da hem de şehirde zorluk yaşan yoksul kesimi konu alan Realizm, yaşanan siyasi gelişmelere tepki göstermiş ve günlük yaşamı ele almıştı. Realist sanatçı, uzun yıllardır süre gelen akademik eğilimli resim yapma anlayışından sıyrılarak gördüğünü ışık ve renk etkilerinin kullanımı ile tuvale aktarmayı amaç edinmişti. Bu anlamda François Millet'nin kırsal yaşamı resmettiği eserlerinde akademik öğretilerle resmedilen eserlere benzemeyen doğallıkta çalışmalar yapmıştı. Eserlerinde arka planda güneşin parlak ışıklarıyla yer alan düzlükler ve kontrast oluşturan basit dış çizgilerle biçimlendirilmiş tarlada çalışan kadınlar yer almaktadır. Güneşin etkisiyle ışığın gün içerisindeki hareketinin oluşturduğu eriyen biçimleri lekesel etkilerle oluşturmuştur. Gelişen sanayinin etkileri toplumsal modernleşmeyle beraber sanata da yansımıştır. 19.yüzyılın sonlarında İzlenimcilerle beraber gelişerek ilerleyen soyut sanat, dış dünyadaki gerçekliğin ötesinde sanatın özüne inerek plastik öğelerden olan leke, renk ve çizgiye yönelen bir anlayışı başlatmıştır. Gözün hiçte alışık olmadığı doğal olan gerçeklikten uzaklaşan figüratif formlar, renk ve ışık etkisiyle oluşturulan lekeler, resimde aykırı durun bir çizgi ve bu plastik öğelerle sağlanan armoniler ortaya çıkmıştır. Bu şekilde soyut resim ile sanatçı, renk ve çizginin düzensizliğinden ya da düzeninden oluşan duygusal ve ruhsal kompozisyonlar elde etmeye çalışmıştır. Soyut sanatla beraber akıl düzeninden ve mantıktan uzaklaşan sanatçılar birbirinden farklı olan akımlar ve anlayışları beraberinde getirmiştir.

1940'larda resim sanatında bilinçdışı bir üretim gerçekleşmiştir. Geleneksel resim anlayışına uymayan hareketli eserler özgür ve estetik örnekler olarak karşımıza çıkmıştır. Dışa dönük amaçlarla resim yapmalarına karşın içe dönük bir anlayış benimseyen soyut ekspresyonistler, Jackson Pollock'un eserlerinde olduğu gibi bir yaklaşım sergilerler. Soyut eserlerinin izleyen tarafından herhangi bir şeye benzetilemeyen şekilsizliği başka bir tür şekli ortaya çıkarır. İzleyen eserde yer alan şekilsizliği çözme gayreti içerisine girerek yeni şekiller yaratabileceğini öğrenmiş olur. İçe dönük ve iç dünyaya ait duygusal

çalışmalarla şekle dayalı olmayan biçimsiz istenildiği gibi resim yapma eğiliminde olan lekeci (taşist) sanatçılar leke etkileriyle bir ifade biçimi oluşturmuşlardır. Anlatımcı üst akla dayalı sanata karşı bir anlayış benimseyen Taşizim, lekeyi bir üslup özelliği olarak kullanmıştır. Boyaları tuval yüzeyine akıtarak, damlatarak, serperek, güçlü fırça vuruşlarıyla öfkeli, anlam dolu hareketler içeren ve bilincin derinliklerine inen lekeci sanatçılar görsel bir anlatım dili benimsemişlerdir. Resmin yapılış sürecinde sanatçının ortaya koyduğu performans ve tavır oldukça önemlidir. Tuval boyutlarının büyütülerek normalin üzerinde tercih edilmesi ise, resimsel etkileri zenginleştirmeye yönelik deneyimlerdir. Resim yapımı ile ilgili farklı yöntemlerin ve deneyimlerin ortaya çıkarılması sanatçının özgür, bireysel anlatımına katkı sağlayan lekesel etkiler olmuştur.

Sanatçıları özgün anlatıma yönlendiren, özgür hareket alanları sunan lekesel tavırlar, özellikle sanatçıların bireysel algı ve tepkilerini ortaya koyma noktasında bir özgünlük kazanmıştır. İnsanların duygu ve düşüncelerini anlatan bilimsel bir olay, heyecan, mutluluk veya tepkiselliklere dönük tavırların, dünyada yaşanan olumsuz yaşam şartları, doğa olayları, savaşlar, şiddet ve benzeri birçok olayın duygusallıkla yani lekesel ekspresif tavırla ilişkili olduğu görülmektedir. Bu düşüncelerden yola çıkarak duygularla ilişkili olan ve aklın önünde yer alan bu olayları bir takım jestüel hareketlerle, fırça darbeleriyle, tuşlarla, el-kol hareketlerinin yönlendirdiği boyama yöntemlerinin yer aldığı bu ifade biçiminin günümüz sanatçıları tarafından çeşitli materyal ve teknikler kullanılarak uygulandığı görülmektedir. Bazı sanatçılar akıl örgüsünü kullanarak çeşitli geometrik yapılarla eserleri değerlendirirken, bazıları da geometrik herhangi bir yapı kullanmaksızın rengin ifadeyi güçlendiren yönünü dikkate alarak eserler üretmişlerdir. Günümüzde yüzeylerin ve malzemelerin değişiklik gösterdiği dijital alanların üretime dâhil edildiği jestüel hareketlerle uygulanan lekesel tavırlı resimlerin giderek artacağını, bundan geri durulmayacağını ve daha yoğun bir ilgiyi uyandıracığını düşünülebilir. Bu gidişata mukabil sanatsal ifadenin geleneksel, bitkisel, doğal, kolay elde edilebilir yollarla oluşturulan ve hatta geleneksel anlatım biçimlerinin ötesine giden materyal ve tekniklerle yeni lekesel ifade yolları bulunabileceği öngörülmektedir.

Tezde yer alan sanatçıların ve eserlerinin tercih edilmesindeki sebep, araştırma konusu kapsamındaki dönemlerde leke etkisinin kullanımı ve bu anlamda işler yapılmasıdır. Sonuç bölümü, giriş bölümünde yer alan sorulara yanıt aranarak hazırlanmıştır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2013). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Avcı, S. (2014). “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları”. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 11, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203746> Erişim Tarihi: 28.12.2018
- Aydın, M. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Azeri, S. (2013). *Devabil Kara Geçmişin İzini Sürmeye Devam Ediyor*, <http://devabilkara.com/portfolio/dilin-soyleyemedikleri-m-25/> Erişim Tarihi: 10.07.2019
- Babacan, İ. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Duyuler, G. (2001). *İnformel Sanatta Devinim*, Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniv.
- Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker’in Resimlerinde Lekeci Anlatım, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:15, 61-74.
- Ersagdıç, Y. (2011). *Liril Soyut Söylem*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Erzen, J.N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayın.
- Farthing, S. (Ed.). (2017) *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev.: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çuldu). İngiltere: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simer Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir :Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Gombrich, E. H (2007), *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erol Erduran-Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram- 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev.: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.



- Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev.: G. Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kara, D. (2011). "Sanat Yapıtının Oluşum Süreci", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Cilt:4, Sayı:8, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018003005/1018002637> Erişim Tarihi: 02.02.2019
- Kara, D. (2018). "Görsel Dünyanın ve Görsel Alanın Algılanması: Üç Boyutlu Alan ve Resim Alanı", *İdil Dergisi*, Cilt:7, Sayı:43, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1517916535.pdf> Erişim Tarihi: 05.04.2019
- Kara, D. (1993). *Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kara, D. (2016), <http://devabilkara.com/devabil-kara/> Erişim Tarihi: 03.07.2018
- Kavukçu, M. (2010). "Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine". *Sanat Dergisi* 0.
- Kavukçu, M. (2013). *Kübizm'den Günümüz Sanatına, Nesnenin Seyri*. Erzurum: Zafer Form Ofset Matbaacılık.
- Kayar, Ü.S. (2018). *Çağdaş Türk Resminde Lekesel Anlatım Bağlamında Şehir Teması*, Yüksek Lisans tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya yayınevi.
- Krausse, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev.: Dilek Zaptçioğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lekecilik Sanat Akımı. (2016), <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/lekecilik-sanat-akimi-tachisme-tasizm.html> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Linda, B. E. (2010). *Sanat*. İstanbul: NTV Yayın.
- Muller, J. E. (1972). *Modern Sanat*. (Çev.: Mehmet Toprak). İstanbul: Remzi kitabevi.
- Modern Sanatlar Müzesi. (1999), <https://www.moma.org/collection/works/78319> Erişim Tarihi: 28.06.2019

- Paul Gauguin. (2003). Paul Gauguin ve Tahitili Kadınlar, [http://ressamlar.grafiksaati.org/Paul%20Gauguin/paul\\_gauguin\\_hayati\\_resimleri\\_sanati.htm](http://ressamlar.grafiksaati.org/Paul%20Gauguin/paul_gauguin_hayati_resimleri_sanati.htm) Erişim Tarihi: 10.04.2019
- Pg Art Gallery. (2019). <https://pgartgallery.com/Devabil-Kara> Erişim Tarihi: 28.03.2019
- Ragon, M. (1987). *Modern Sanat*. (Çev.: Vivet Kanetti). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Tachisme- Soyutlama. (2016). <https://www.idealart.com/magazine/tachisme> Erişim Tarihi: 12.10.2018
- Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. (6.Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Taşız. (2019). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Taşız> Erişim Tarihi: 15.04.2019
- Tatar, M. (2002). *Klasik Resimde ve Modern Resimde Yüzey*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*. (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan Erol Ressamlık Detayları.(2012),<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/154/TURAN+EROL> Erişim Tarihi: 10.06.2019
- Özal, A. C.. (2006). *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze*, Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Walkerart Sanat Merkezi. (2019). <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/yves-klein/> Erişim Tarihi: 28.05.2019
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. (Çev.: M. T. Yalım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wols Sanatında Lirik. (2016). <https://www.idealart.com/magazine/wols> Erişim Tarihi: 28.02.2019
- Wundram, M. (2001). *Rönesans. Taschen/* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yüksel, A. (2012). *Post-Empresyonizm'e İlişkin Seyir Deneyimi*,  
<https://birsonbahardonemiruyasi.blogspot.com/2012/01/post-empresyonizm.html>  
Erişim Tarihi: 12.03.2019



## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Aycan ALTIN
TC. Kimlik No	14716988408
Doğum Yeri ve Tarihi	Diyarbakır/Kulp 07/07/1985
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim-İş Eğitimi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sergiler	<p>2015 “Minik Eller Karma Sergi IV” (06 Ocak 2015 ), Dicle Üniversitesi SKS Güzel Sanatlar Atölyesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2014 “Antalya Buluşma VIII” Karma Sergi (02-10 Mayıs 2014), Akdeniz Üniversitesi Olbia Sanat Galerisi. Antalya.</p> <p>2014 “Diyarbakır Buluşma VII” Karma Sergi (15 Nisan), Diyarbakır Karma Sergisi Cahit Sıtkı Kültür Merkezi. Diyarbakır.</p> <p>2014 “Minik Eller Karma Sergi III” (7 Şubat 2014), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “İzmir Buluşma VI” Karma Sergi (22 Ekim-05 Kasım 2013), İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Müdürlüğü Pura Turgut Salonu. İzmir.</p> <p>2013 “Evren Daşdağ ve Öğrencileri Seramik Sergisi” (12 Haziran 2013), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Mezuniyet Sergisi” (29 Mayıs 2013), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Tabiattan izler III” Karma Sergi (07 Mayıs 2013), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Tabiattan izler II” Karma Sergi (03-10 Nisan 2013), Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Atölyesi Kulübü (DÜGSA), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p>

	<p>2013 “Dönüşüm” Karma Sergi (18 Nisan 2013), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Özel Öğretim Yöntemleri Sergisi” (04-11 Nisan 2013), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Diyarbakır Buluşma-V” Karma Sergi (20-22 Nisan 2013), Diyarbakır Karma Sergisi Cahit Sıtkı Kültür Merkezi. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Karma Sergi” (15 Mart 2013), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Tabiattan izler I” Karma Sergi (15 Mart 2013), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2013 “Minik Eller Karma Sergi II” (8 Şubat 2013), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2012 “Özel Öğretim Yöntemleri Sergisi” Resim Sergisi (21-30 Kasım 2012), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2012 ”Farklı Renkler Karma Resim Sergisi II” (14 Ağustos 2012), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2012 ”Farklı Renkler Karma Resim Sergisi I ” (22 Haziran 2012), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2012 “Buluşma Karma Sergi ” (15 Haziran 2012), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2012 “Minik Eller Karma Sergi I ” (10 Şubat 2012), Dicle Üniversitesi Kongre Merkezi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2011 “Dicle Üniversitesi Öğrencileri Karma Resim Sergisi” (14 Haziran 2011), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2011 “Dicle Üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi Karma Resim Sergisi” (16 Şubat 2011), Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Sergi Salonu. Diyarbakır.</p> <p>2010 “Açılış” Resim Sergisi (20-28 Şubat 2010), Urart Galery. Van.</p>
<b>İş Deneyimi</b>	
Çalıştığı Kurum	Milli Eğitim Bakanlığında Öğretmen/Müdür Yardımcısı
E-Posta Adresi	aycanaltin@hotmail.com