

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA KURAM (DÜŞÜNCE BOYUTU)
VE TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA

DOKTORA TEZİ

HALİL AKDENİZ

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

DANIŞMAN: PROF. DR. ADNAN TURANİ

İZMİR - 1990

ÖNSÖZ

Çağdaş Sanat üzerine ve Türk Resim sanatı üzerine yaptığım araştırmalar ve bir sanatçı olarak gözlemlerim, Türk resim sanatında eksikliğini gördüğüm böyle bir konuyu tez konusu olarak seçmeme neden oldu.

Bilindiği gibi Batı anlayışına dönük Türk resim sanatının temelinde Batı sanatı yaklaşımları, Batı Sanatının yöntem ve kavramları bulunmaktadır. Dolayısıyla Batı Sanatının çağdaş sanat kesitinde; çağdaş resmin değişik eğilim ve yaklaşımlarının düşünce kaynaklarını, eserleri oluşturan sanatsal düşünce mantığının ve sanatçı fikirlerinin neler olduğunu araştırdım. Ve bunun sonucu olarak bunların çağdaş Türk resmine yansımalarıyla ilgili gördüğüm noktaları, böyle bir araştırmanın sınırları içine sığabildiği kadarıyla inceleyip değerlendirmeye çalıştım.

Çalışmanın oluşmasında hiç şüphesiz çok kişinin emeği ve katkıları oldu. Burada özellikle, uyarıları ve değerli katkıları için tez danışmanım Prof.Dr. Adnan Turani'ye sonsuz teşekkür etmek isterim. Çalışmayla ilgili ek kaynak temininde ve bu kaynakların üzerinde çalışmam sırasında yardımlarını esirgemeyen Mr.Michael Morris'e, Doç. Erdağ Aksel'e ve diğer tüm emeği geçenlere teşekkür ederim.

Halil Akdeniz, Nisan 1990

İ Ç İ N D E K İ L E R

ÖNSÖZ	I
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GÖRÜLEN ÜSLUPSAL EĞİLİMLER VE BU EĞİLİMLERİN OLUŞUM MANTIĞINA İLİŞKİN NEDENLERİN ARAŞTIRILMASI	
A- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE FIGÜRATİF EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR	
1- Figüratif Resmin Oluşum Mantığı-Figüratif Resimde Değişmeler	11
2- Figüratif Eğilimlerin Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler.....	14
B- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR	
1- Dışavurumcu Resmin Oluşum Mantığı. Algı ve Duyarlıkların Çarpık Bir Yapıda Ortaya Çıkış Nedenleri.....	49
2- Dışavurumcu Anlayışın Plastik Yapıyla Bütünleşmesi	53
3- Dışavurumcu Eğilimlerin Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler.....	65
C- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GEOMETRİK EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR	
1- Resimde Optik Görüntüyü Yabancılaştıran ve Ortadan Kaldıran Nedenler.....	77
2- Resimde Geometrik Anlayışın Ortaya Çıkışı ve Resimde Geometrik Biçimleme.....	81
3- Geometrik Eğilimlerin Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler.....	113

**2.BÖLÜM: ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA
TÜMEL SANAT EĞİLİMLERİ VE BU EĞİLİMLERİN OLUŞUM MANTIĞINA
İLİŞKİN NEDENLERİN ARAŞTIRILMASI**

**A- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
KAVRAMSAL EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR**

- 1- Çağdaş Batı Resminde Kavramsal Eğilimler ve Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler..... 140

**B- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
ARD-ÇAĞDAŞCI/POST MODERNİST EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM
VE SAPTAMALAR**

- 1- Çağdaş Batı Resminde Ard-Çağdaşçı/Post Modernist Eğilimler ve Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Örnekler-Değerlendirmeler..... 157

RESİMLER 174

SONUÇ 210

NOTLAR 215

KAYNAKÇA 242

EKLER:

1- RESİMLERİN LİSTESİ 253

ÖZET 257

ABSTRACT 260

GİRİŞ

Bu araştırmada, çağdaş resim sanatının kuram-düşünce boyutunun, çağdaş Türk resmine yansımaları konusu incelenip bir tez olarak geliştirilecektir.

Araştırmanın belirleyici kavramlarından birisi, çağdaş ve çağdaşlık kavramıdır. Çağdaş ve çağdaşlık (1) sözleri; gündelik dilde ve yazı dilinde sık sık kullanılmasına karşın tanımın anlam ve sınırlarının pek de öyle sanıldığı kadar bir netlik ve kesinlik göstermediği görülmektedir. Çağdaş denildiğinde; aynı zaman süreci mi, bir ilerlemişlik düzeyi mi, modern ve öncü olan mı, yoksa içinde bulunduğumuz zamanı diğer çağlardan ayıran özellik mi belirtilmek istendiği çok net değildir. Ya da başka türlü söylersek çoğu kez anlam ve sınırları birbirini içine geçmiş durumda bunların herbirinin birazını ifade eder bir kullanım görülmektedir. Bazan, çağdaşın karşılığı modern, modernin karşılığı çağdaş olarak kullanıldığı da anlaşılmaktadır. İngilizce, Fransızca, Almanca ve Türkçe sözlüklerde, çağdaş/modern: Muasır, asri, yeni, çağcıl, modern. Yaşadığımız çağa ilişkin, yaşadığımız çağda olan. Çağdaş kimse ise, modern kimse olarak açıklanmaktadır. Görüldüğü gibi kelimenin sözlük anlamları da birbirine girmektedir.

Köken itibarıyla çağ kavramı, kültür gelişmelerindeki; Eskiçağ, Ortaçağ, Yeniçağ gibi büyük kültür aşamalarını belirleyen bir nitelendirmeyi içermektedir (2). Uygarlık açısından çağ ve çağdaşlık tanımına bakıldığında, çağdaş

uygarlığın aydınlanma dönemi ile başlayıp günümüze kadar uzanan bir zaman dilimini kapsadığı ileri sürülmektedir (3). Bu da, her alanda alabildiğine gelişmelere sahne olan, son ikiyüzyıllık bir zaman dilimi olarak alındığını göstermektedir. Çağdaş tanımı içine sokularak belirlenmeye çalışılan 20. yüzyıl ise, genellikle, bilim, endüstri ve teknolojinin belirlediği bir çağ olarak belirginleşmektedir. Endüstri ve bugünün elektronik çağı, Batı kültüründe bilim ve teknolojinin gelişmesiyle varılan en büyük aşamadır. Hiç şüphesiz bu bağlamda çağdaş sanat da, genel olarak çağdaş uygarlığın getirdiği yenilikler, teknik ve bilim alanında çığır açan bulgular döneminin ortaya koyduğu bir sanattır. Ancak bu araştırmanın sınırının belirlenmesi gereği, çağdaş sanatın kapsamının ve çağdaş sanatın bir kısım özelliklerinin de belirlenmesi gerekmektedir.

Çağdaş sanatta oldukça belirgin bir özellik var, o da şu; çağdaşlığın kendisi gibi, çağdaş sanatın da gelenekseli ve eskiyi kapsamadığıdır. Çağdaş kültürü, özellikle de çağdaş sanatı öteki çağlardan ayıran en büyük özellik, onun tamamen yeniye yönelmiş olması olarak görülmektedir (4).

Çağdaş sanat ve modern sanat nitelendirmeleri, yukarıda kelime anlamlarında görüldüğü gibi genellikle aynı anlamları içerir şekilde kullanılmaktadır. Ancak, kapsam olarak modern sanatın, çağdaş sanat içinde belli tavır

ve örnekleri hatta belli bir zaman dilimindeki örnekleri içerdiği görülmektedir. Bugün modern sanat denildiğinde çoğu zaman fovizm, kübizm, fütürizm ve dışavurumculuk (expresyonizm) gibi akımlar ele alınarak anlatıldığı (5), bunların sürrealizm, dadaizm ve soyut sanatı kapsayan çizgisiyle de modern sanatı meydana getirdiği (6) anlaşılmaktadır. Modern sanat tarihçileri, modern sanatın ve modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak görmektedirler (7). Bazılarına da modern sanat, soyut sanatı temsil etmektedir (8). Modern sanatın belirgin şekilde ortaya çıktığı ve biçimlendiği yıllar, 20. yüzyılın başları ile 1930'lar arası kabul edilmektedir. 1930'lardan sonra bu devrimci etkinliklerin, ikinci dünya savaşı ile kesintiye uğradığı, dolayısıyla savaştan sonra, yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yeniliklerin ise bunlar kadar devrimci bir nitelik taşımadıkları, az çok yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan bu akımların doğrultusunda anlayışlar olduğu ileri sürülmektedir (9). Nitekim daha 1960'ların ortalarında ve 1970'li yıllarda dönüşümlerin başladığı, modern sanat olarak nitelendirilmeyen ancak çağdaş sanatın içinde yer alan sanatsal üretim ve etkinlikler gözlemlenmektedir.

Ancak ister modern sanat denilsin, ister çağdaş sanat denilsin, bu iki kavramın da 20. yüzyılın başlarındaki sanat olayları ve sanatsal tavrı için aynı şey demek olduğu anlaşılmaktadır. Modern sanat tarihi yazarların-

dan Joseph-Emil Müller genel bir nitelemeyle modern sanatın eskiye bir baş kaldırı olduğunu ve tamamen yeniye yönelik olduğunu vurgular. Müller'e göre modern sanat, sanatın tarihsel evriminin doğal bir sonucu değil, aksine, modern sanatçıların, geleneksel, klasik, doğalcı ve akademik sanat anlayışlarından kurtulmak ve bağımsızlıklarına kavuşmak için yaptıkları bir mücadelenin sonucudur (10).

Arnold Hauser'de sanat sosyolojisi (Soziologie der Kunst) kitabının üslupsal koşullar bölümünde, zamanımızın (yüzyılımızın) sanatının anti-natüralist ve anti-izlenimci karakter taşıdığını; yüzyılımızın bütün ileri sanat yönelimlerinde gerçeğin illüsyona dayalı etkilerinden vazgeçilip buna karşılık sanatçının kendi dünyasının resmini ve yaşam duygularını ifade etmeye yöneldiğini ileri sürer (11). Gombrich'e göre de Modern sanat deyince genellikle geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış o güne kadar hiç yapılmamış bir sanat düşünülür (12). Modern sanatın geçmişin geleneksel sanatına karşı kesin ve belirgin olan tavrına karşın, başlangıç ve kişiler konusunda değişik görüşler vardır (13). Fakat, 20. yüzyıl başlarındaki, sanat tarihinde modern sanat diye nitelendirilen sanatın, bu bağlamda resmin egemen biçimsel ve düşünsel çizgisinin temellerinin genel olarak Gauguin, Cézanne ve Van Gogh gibi sanatçılarca atılmış olduğu konusunda birleşilmektedir. Kendi dönemlerinde izlenimciliğin etkisini paylaştıkları fakat daha

belirgin ve anlamlı bir yerlere varmak isteyen bu sanatçılar, 20. yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde hem de sanatsal pratiklerinde birçok başlangıç noktaları sağlamışlardır. Hatta Lynton'a göre bunların içinden Cézanne, izlenimcilerin retinal yaklaşımlarının ötesine giderek, görme eylemine verdiği önem, dünya ile aramızda kurulan fiziksel ve ruhsal bağın çok daha karmaşık gerçekleşme sürecine eğilmesi, onu modern sanatın en kesin öncüsü durumuna getirmiştir (14). Bununla birlikte Cézanne, Gauguin ve Van Gogh'un çabaları, mantıksal sonuçlarına ancak 20. yüzyıl başlarında ulaşabilmişlerdir. İşte bu araştırma, belirlenen modern sanat akımlarından konuyla ilgili olanları da içine alarak, Batı resminin, 20. yüzyılın başından günümüze kadar geçirdiği değişimleri ve çağın yeni sanat bilincini kapsayan bir perspektif içinde ele alınacaktır.

Batı dünyasında doğa bilimleri, teknik ve endüstrinin bütünleşmesi çağdaş kültürün temelini oluşturmaktadır. 20. yüzyıla girerken teknik ve endüstride, bilim ve felsefede belirgin biçimde değişimler olmuştur. Teknik alanda insanların yararlanabilecekleri bir dizi elektrikli taşıma ve aydınlatma araçlarının yanı sıra tıpta 1895'de röntgen ışınlarının bulunuşu, 20. yüzyıl başlarında fizikte madde kavramının değişikliğe uğrayarak katılığını yitirmesi; quantumlar, enerji simgeleri ve kuvvet dengelerine dönüşerek madde kavramının enerji kavramıyla yer değiştirmesi, atomun parçalanması ve

uzay-zaman kavramının bilime sokulması gibi çarpıcı gelişmeler bugün artık herkesce kabul edilen önemli değişim faktörleri olarak görülmektedir. Çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yenilikler, teknik ve bilim alanında çığır açan bu bulguların, çağdaş sanatın oluşumunu etkilemiştir. Bilimde ve felsefede meydana gelen köklü değişimler ve buna bağlı olarak kazanılan bakış açıları sanatta da kendisini göstermiştir. Bilim ve felsefedeki soyutluk sanatta da görülmüş ve dış dünya ile nesne dünyası, duysal gerçeklikten özce farklı, soyut, düşünsel varlık olarak kavranılmaya başlamıştır (15). Modern bilimlerin, bütün araştırmalarında, gözlemden çok kuramsal düşünceye ağırlık vermesi, Modern sanatında soyutlamaya ve soyut ilgilere önem vermesinde önemli rolü olmuştur. Bu, sanatta yeni bir tavrı oluşturmuştur. Bu yeni tavır, doğa ve nesnelere karşısında duysal değil düşünsel bir tavır olarak kendini göstermektedir. Yüzyılımızın ilk on yılında gözlemlenen bu olgular, sanatta bir taraftan soyutu gündeme getirirken diğer taraftan da Rönesans'tan beri süregelen optik yasalara bağlı bilimsel perspektifli tasarım dünyası yerine, perspektifsiz görüntü dünyasının ötesinde, daha başka gerçeklere ve ilişkilere yönelme nedenleri olarak görülmektedir.

Çağdaş sanatın genel eğilimlerine bakıldığında, bir taraftan dışavurumcu, geometrik, soyutlamacı ve soyut eğilimlere, diğer taraftan figür ve nesne gerçeğinin araştırılması yönünde bir gelişim çizgisi gözlemlenir.

Başlangıçta, 20. yüzyıl başlarındaki çağdaş/modern sanatın niteliğini belirleyici ölçüt, anti-natüralist, anti-izlenimci gibi kesin tavırları içerse de, bugün sanatta natüralist ya da soyutluk gibi durumlar çağdaşlığı belirleyici ölçütler olarak görülmemektedir (16). Çağdaşlığın ölçütleri her alanın kendi özelliğine göre nitelikler göstermekle birlikte (17), konumuz açısından sanatı ilgilendiren yönüyle çağdaşlık, zamana bağımlı olarak evrensel oluşa katılma bilinci olarak görülmektedir (18). Belki burada figüratif biçimlendirme tutumlarını biraz açmak gerekmektedir. 20. yüzyılda figüratif resmin sanatçıları hangi dili kullanmışlardır ? Bu dil, her sanatçıda farklılık gösterir ve hiç şüphesiz her sanatçının dış dünyayı algılaması ve kendini ifade etmesi de başka başka olmuştur. Yüzyılımızın figüratif ressamı, geçmişin klasik, akademik ve doğaya bağlı anlatımından, bugün soyut sanatın kazanımlarının da yer aldığı figüratif bir biçimlendirme düzeyine ulaşmıştır. Dolayısıyla artık bu figüratif biçimlendirme, geçmişin öykü anlatımıyla sınırlı olmayıp, optik görüntü mantığına, perspektif ve buna ilişkin mekan kavramına bağlı olmayan bir anlatım içindedir. İç ve dış gerçekliğin ifadesinde yeni bir imgeleştirme mantığıyla hareket eden bir figür biçimlendirmesi söz konusu olmaktadır. Bu araştırmada figüratif eğilimler bu mantık çerçevesinde ele alınacaktır. Ancak çağdaş resmin figüratif eğilimlerdeki bu durumun Türk resmine yansımalarıyla ilgili bazı belirleme ve saptamalar için hem de gelişim çizgisindeki

bir kısım bağlantı ve kopuklukları da önlemek için Batı'nın natüralist ve akademik resimden dönüşüm süreçlerini yaşadığı noktaya Türk resminde figür resminin başlama noktası olarak kabul edilen bir kesişme noktasından, yani 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarından başlamanın daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Araştırmanın amacı ve kapsamıyla ilgili burada değinilmesi gereken bir diğer husus da sanatta kuram ve sanatın düşünce boyutuyla ne demek istenildiği ve bunun nasıl ele alınacağıının belirlenmesidir.

Bilimsel tanıma göre kuram, gözlenmiş belli olgusal ilişkileri açıklamak amacıyla ortaya atılan kavramsal bir sistem olarak kabul edilmektedir (19). Yine bu tanıma göre kuram; olguları ve olgular arasındaki ilişkileri açıklamaya yarayan sistematik bir genelleme olarak görülmektedir (20). Bilimde genel geçerlilikte genellemeye ve kesinliğe ulaşıldıkça kazanılan bilimsel değere karşılık sanat, tekillik ve özgünlük çerçevesinde bir değer almaktadır. Konuya sanatta kuram açısından bakıldığında Norbert Lynton'a göre; bir eğilimin onu destekleyen yazarlarca belli kuramlara bağlanması, sanat dünyasına ve kamu oyuna sağlanan bir kolaylık olarak görülmektedir. Bütün araştırmalarda görüldüğü gibi bu kuramlar, o sanat eğiliminin ancak bitmiş hallerini ve görünürdeki yanlarını açıklamaktadır. Oysa sanatçıların yaptıklarıyla daima bu kuramların dışına taşıkları göz-

lemlemiştir (21). 20. yüzyılın önemli sanat eleştirmenlerinden Walter Hess'de sanatçı için kuramı, onun giz dolu yolunda bir dinlenme noktası olarak görür (22). Sanatsal yaratma süreci açısından sanat, ister sosyal ve politik amaçlı olsun, ister toplumsal ya da sanatsal amaçlı olsun, hepsinde de sanatçının yaratma süreçlerinde son derece özel ve kişisel olduğu görülmektedir. Ancak bununla birlikte bugün yapılan araştırmalar, genelde algılama ve düşünme eylemlerinde, özelde de sanat eserlerinin oluşumunda, sanatsal yaratmanın da bir bilgi faaliyeti ve sanat yoluyla düşünce üretimi olduğunu ortaya koymaktadır (23).

İşte bu araştırmada konu, çağdaş resmin değişik eğilim ve sanat anlayışlarındaki eserlerin oluşumundaki sanatsal düşüncenin, sanat kuramı ve diğer bilim dallarının konuyu ilgilendiren yönleriyle incelenip, sonra da çağdaş resmin düşünce boyutunun Türk resmine yansımaları, çağdaş sanatçılar ile Türk ressamaları ve eser örnekleri çerçevesinde (karşılaştırma yöntemiyle) değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmada, araştırmanın sınırlanması açısından Türk resmine yansımaları görülmeyen fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi sanat anlayışlarına gereken yerlerdeki değinmelerin dışında değerlendirme konusu olarak ayrı bir yer verilmeyecektir. Ayrıca inceleme; çağdaş resmin ve Türk resminin tüm akım ve sanatçıları üzerinde durma yerine, belirlenen ana eğilimler çerçevesinde örnek oluşturabilen sanatçıların fikirleri ve

eserleri üzerinde sürdürölmeye çalışılacaktır.

Birinci bölümde; çağdaş Batı resminde ve çağdaş Türk resminde görölen üslupsal eğilimler ve bu eğilimlerin oluşum mantığına ilişkin nedenlerin araştırılması ve yansımalarla ilgili saptamalar, İkinci Bölümde; Çağdaş Batı sanatında ve çağdaş Türk sanatında tümel sanat eğilimleri içinde resimsel eğilimler ve bu eğilimlerin oluşum mantığına ilişkin nedenlerin araştırılması ve görölen yansımaların değerdendirilmesi biçiminde incelenecektir.



1. B Ö L Ü M

ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GÖRÜLEN ÜSLUPSAL EĞİLİMLER VE BU EĞİLİMLERİN OLUŞUM MANTIĞINA İLİŞKİN NEDENLERİN ARAŞTIRILMASI

A- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM/VE SAPTAMALAR

1- Figüratif Resmin Oluşum Mantığı-Figüratif Resimde Değişmeler:

Figüratif resimden, içinde insan, hayvan ve doğa öğelerinin yer aldığı ya da bunların tanınabilirliğinin hatta anımsanabilirliğinin söz konusu olduğu resimler anlaşılır (24). Geleneksel anlamda figüratif anlatımda; bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü, bilinen bir olayı yetkin bir teknikle anlamlı bir biçimde canlandırmasıyla ölçülüyordu. Batı sanatının klasik figüratif geleneklerinde, insan vücudunun örnek olarak alındığı görülür. İnsanın kendisini ve çevresini anlatmada kullandığı ölçü, genellikle hep kendi vücudu olmuştur. Böylece figüratif sanatçı genellikle anlatım dilinin ana öğelerini oluştururken insan vücudu öğelerinden yararlanmıştır. Klasik ya da geleneksel anlatımda resim için, belli bir figür ya da nesneden hareket ediliyordu. Resimde bu figür ve nesnelere hareket edildiği ya da figür ve doğaya yaklaşıldığı zaman, onları doğal biçimleri ile ele almak ve yorumlamak amaçlı plandadır. Figüratif anlatımda henüz optik görüntünün değerlendirilmediği dönemlerde anlatım genellikle iki boyutlu, şematik ve akli bir biçimlemeyi içerir (25). Optik görüntü duyarlılığının geliştiği

dönemlerde ise Figür ve nesnelere, belli bir mekan içinde üç boyutlu kavranıp verilmiştir (26). Dolayısıyla çizim ve üç boyutlu ifade ışık-gölge, siyah-beyaz, leke ve renk gibi plastik elemanların kullanımı ve kompozisyon düzenleri bu mantığa göre biçimlenme göstermiştir. Kompozisyonlarda desen dengesi hakimdir. Ancak zamanla figüratif anlatımda alışılmış durağan görüntü mantığının aşılıp, gerçekte doğada görüntü olarak karşılığı olmayan fırça tuşunun resme girmesi ve gölgelerin renklendirilmesi doğa biçimi ve anlatımını değiştirmiştir (27). Aslında eşya dünyasının yeni resimsel tanımının yapılması zorunluluğunun duyulması 1860'lı yıllara rastlamaktadır. Geçmişin alışılmış sanat ve anlatım biçimlerine ilk karşı koyan tavır olarak Courbet'in görüşleri saptanmaktadır. Courbet, insanın "Beni" ile eşyanın "Du"su arasındaki dolaysız, yani doğrudan ilişkiye yönelmiştir (28). Gerçeğin parçaları arasında kurduğu doğrudan ve kesintisiz ilişki, onun sanatsal üretim yöntemini belirlemiştir. Fakat Courbet'de ortaya çıkan doğrudan optik karşılaşma şimdiye kadar işaret edilenlerin dışında bir yolu açmıştır. Estetik kategoride düşünen sanat inceleyicilerince "realist" olarak görülen Courbet, bugün, nesne ve figürün (eşyanın) fantastik uygulamasının başlatıcısı olarak kabul edilmektedir (29). Bu yaklaşım, esas ürünlerini daha sonra 20. yüzyıl sanatında vermiştir. Sanatta izlenimci likten bu yana;

Van Gogh, Cézanne ve daha sonra Picasso ya da Matisse'de, metafizik resimde ya da gerçeküstücülükde, Courbet sürekli resimsel düşünce fonunda yer almaktadır (30). Figüratif sanatın gelişmesi içinde bir kolu, algılanan nesne görünüş biçimlerinin tam olarak tekrarlanıp verilmesinden kaçarak metaforik bir süreç içinde sanatın kendine özgü asıl alanını kazanmaya yönelmiştir. Bir görme sanatı olarak gelişen resim sanatı, bu metaforik süreç içinde yalnızca bir görme sanatı değil, aynı zamanda artık bir düşünme sanatı olmuştur. 19. yy.'ın son çeyreğinden beri sanatta egemen olan doğayı vermeye dayalı mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakmıştır. 20. yy. yani, çağdaş sanatta resimdeki bu gelişmeler bundan sonraki kısımlarda ayrı başlıklar altında incelenecektir.

Figüratif anlatımın diğer kolunda ise, figüre bağımlı biçimleme mantığı hep ön planda olmuş, en azından doğasal biçim tanınırlığına, daha doğrusu nesnelere optik görüntü ya da akli biçim ve ölçülerine yaklaşım açısından bir gelişim gösterdiği görülmektedir. Bu arada hem Batı'da hem de bizde geleneksel figürlü resmi sürdürenlerde; figür çözümlerinde ve kompozisyonel anlatımda, soyut resim biçimlemelerindeki yeni resimsel anlatım olanaklarından yararlanıldığı görülmektedir (31). Artık günümüz figüratif anlatımlı resimlerde, tamamen optik görüntüye dayalı bir figür ve mekan biçimlemesinin pek bulunmadığı buna karşılık soyut

resimde oluşmuş yeni kompozisyon düzenleri ve bir kısım boyasal yenilikleri içeren özellikler saptanmaktadır. İmgeleşen figür ve nesnelere daha çok anımsatıcı ve çağrıştıdırıcıdır. Günümüz sanatında gözlemlenen insanın gerçeğe olan bu ilgilerinin simgesel biçimleri olarak figür ve nesneye-şeyaya olan tavrın kökleri, Kübizm, Dadaizm, Metafizik resim ve gerçeküstücü kavrayışlarda yattığı (32) saptanmaktadır. Dolayısıyla günümüz figüratif resmi bunların hem resimsel anlatım olanaklarıyla hem de içerikleriyle ilgi içindedir. Günümüzde figürsel anlatım ister geleneksel-akademik anlamda, ister fotografik-hyperrealizm yönünde, ya da yeni figürasyon yönünde olsun, günümüz insanının fiziksel ve psişik yaşamını sorgular bir içeriktedir. Hangi durumda olursa olsun figür, tarih boyunca resmin başlıca içerik sorunu olmuştur. Figürün ne şekilde ele alındığı ise, genelde sanatın, özellikle de resmin amaçlarını, ressamın bilinç dünyasını ve ilgi yönlerini kapsamaktadır.

2- Figüratif Eğilimlerin Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler:

Yüz yılı aşkın bir geçmişi olan Batı anlayışındaki Türk Resmi, genelde figüratif ağırlıklıdır. Bunun nedenleri Batı anlayışındaki Türk Resim Tarihi'nin kısalığı ile ilgili olduğu kadar, Türk kültüründe kavramsallaşmanın henüz yeni olmasına da bağlanmaktadır (33). Batı resminde uzun ve köklü geleneği olan figüratif resim,

tarih boyunca, dini resim, tarihi resim, portre, çıplak vb. türler içinde içerik ve biçim aşamalarında giderek yoğun bir anlam zenginliği kazanmış durumdadır. Batı resminde figür kullanımı, sanatçının özgün yorumu ile birlikte, aynı zamanda tarihin kültürel kaynaklarına gösterge niteliği de (34) taşıdığı kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu iki özellik Batı figür resminin referansları olarak saptanabilir. Tarih boyunca Batı resminde figür genellikle bir içerik sorunu olarak ele alınmış görünmektedir. Buna karşılık Türk resminde figürün çoğu kez biçimi uygulamak için bir bahane, sanatçının teknik ustalığını gösterdiği bir alan olarak kullandığına ilişkin gözlem ve değerlendirmeler bulunmaktadır (35). Yapılan değerlendirmelere göre özellikle 1900'lerin ilk 10-20 yıllarına rastlayan dönemde Türk resminin teknik ustalığa yöneldiği, içerik çözümlenmeleri yerine kişisel üslup arayışları içinde olduğu saptanmaktadır. Ancak son 10 yıldır Türk resminde de Batı resminde olduğu gibi figürün içerik sorunu olarak ele alınmaya başladığı gözlemlenir. Son yıllarda Batı resminde olduğu kadar Türk resminde de gündeme gelen figüratif yaklaşımlarda insanın psişik durumu, sosyal, politik ve fizik çevresi içindeki konumu ve sorunlarının yoğun biçimde irdelenmeye başladığı görülmektedir. Bu gelişmeler paralelinde bakıldığında artık Türk figüratif çalışan ressamların eserlerinde de insanın kendisini ve çevresini imgeleyen bir figür ve nesne kavrayışının biçimlenmeye başladığı

saptanabilir. Batı sanatında düşünsel bir tavırda temellendiği gözlemlenen figüratif eğilimlerin, artık Türk resminde de bazı ortak nitelikler gösterdiği gözlemlenir.

Türk resmindeki figüratif eğilimler genel olarak üç ana grupta toplanabilir. Bunlardan ilki, gücünü akademik ve geleneksel sanattan alan figüratif yaklaşımlar. İkincisi bu akademik ve geleneksel üslupları da kullanarak eleştirel ve toplumcu gerçekçi figüratif anlatımcılardan, gerçekçi, düşsel, simgesel kurgularda belirginleşen yeni figürasyona kadar olan yaklaşımlar. Üçüncüsü, gücünü biçim bozmasından deformasyon alan, biçimsel oluşum süreçlerine dayalı, optik görüntünün ötesinde bir kısım sanatsal gerçekleri arayan yaklaşımlar olarak ayrılabilir. Bu bölümde bunlardan ilk ikisi üzerinde durulacak, üçüncüsünün ise, burada gereken değinmelerin dışında üzerinde durulmayacaktır. Çünkü üçüncü grup aynı zamanda dışavurumcu ve geometrik eğilimlerin figüratif kısımları kapsamına girmektedir. Dolayısıyla üçüncü grubun değerlendirilmesi o bölümler içinde yer almış olacaktır.

Birinci Grup: Gücünü akademik ve Geleneksel sanattan alan figüratif yaklaşımlar.

Batı resminde, kökleri Rönesans estetiğinde temellenen klasik ve akademik anlayışlar, geleneksel olarak yüzyılımızda da varlıklarını sürdürmektedirler. Hatta bu anlayışlar Avrupa'da 19. ve 20. yüzyıl başlarında

özellikle devlet kuruluşları olan Sanat Akademilerinde bir eğitim şekli olarak benimsenmiştir. O dönemde Fransa'ya öğrenime giden Türk öğrencilerinin almış oldukları eğitim de doğal olarak bu anlayışta olmuştur. Bu nedenle 19. yüzyılın ikinci yarısında Léon-Gerôme, Boulanger'in ve 20. yüzyılın başlarında Cormon ve Jean-Paul Laurens gibi geleneksel formüllere bağlı akademik hocaların sanat ve eğitim anlayışları ülkemizde de yakından tanınmaktadır. Örneğin, Türk resminin eski ustalarının bir çoğunun hocası olan J.Léon-Gerôme, klasik eğitim içinde yetişmiş bir sanatçı olarak bilinir. 19. yüzyıl Fransa'sının önemli bir akademik-gerçekçi sanatçısı olarak tanınan Gerome'un, sanatçılarımızdan Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Osman Hamdi gibi isimlerin yetişmesinde büyük katkısı olduğu görülmür. Gerôme'dan, sanatında akademik resmin her türünü denemiş bir sanatçı olarak söz edilir. Büyük boyutlu tarihi konulu kompozisyonlar boyamıştır ve işlediği konular nedeniyle bir oryantalist (36) olarak da değerlendirilmektedir. Gerôme'un, Mısır'ı, Cezayir'i, Yunanistan'ı gezdiği ve İstanbul'a da gelerek burada çok sayıda konulu resim yaptığı bilinir. Bunlar, doğuyu konu almış ve doğunun egzotik yaşamını yansıtmaya yönelik resimlerdir. Örneğin "Kahveci Arap", "Yatmış Aslan" ve "Dans Eden Zeybekler" ve "Müezzinin Çağrısı" adlı resimler gibi. Döneminin önemli akademik ustalarından biri olan Gerôme, aynı zamanda yetkin bir desen ustası olarak da bilinir. O, uzun yıllar Paris Güzel Sanatlar

Okulunda hocalık yapmış, döneminin ünlü bir ressamıdır. Eğitimde kendine özgü formüller uygulamış bir hoca olarak tanınmıştır. Gerôme'un, resimde kuruluşa önem veren birisi olduğu, öğrencilerine; resmi yapılacak sahneyi bir bütün olarak, planlar halinde görmeyi ve anlatımın daha etkili olması için en uygun nasıl düzenlenip tasarlanması gerektiğini öğreten bir hoca olduğu anlaşılıyor (37). Gerôme'un sanatının ve uyguladığı eğitimin, yanında yetişmiş olan Osman Hamdi'nin üzerinde büyük etkisi olduğu kabul edilmektedir (38). Her iki sanatçının resimleri karşılaştırıldığında (Resim-1, 2) Osman Hamdi'nin, Gerôme'den anlatım, figür ve mekan biçimlendirmelerinde ne kadar etkilendiği açık olarak görülmektedir. Osman Hamdi'nin figürlü büyük kompozisyonlarında genellikle Gerôme'un figür ve kompozisyon anlayışının etkileri gözlemlenebilmektedir.

O dönem Fransa'da çoğu Jean-Leon-Gerôme ve Baulanger anlayışındaki hocaların öğrencileri olan Osman Hamdi gibi Türk resminin eski ustaları, klasik olmaktan çok klasik resim akademizmasının temsilcileri olarak görülürler (39). Zaten bir kısım uzmanlarca da, Türk resim sanatı tarihinde Batı anlamında klasik bir dönemin bulunmadığı belirtilmektedir (40). Bu bakımdan, ressamlarımızdan hiçbiri klasik tanımı içine girememektedir. Bunlardan yalnızca Osman Hamdi, klasizmden esinlenmiş bir akademizmin (41) temsilcisi

olarak görülür (42). Osman Hamdi, büyük boyutlu figürlü kompozisyonlarıyla Türk resminde portre ve figür resminin kurucusu (43) olarak kabul edilir. Eski ustalardan Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi ressamlar da klasik değil, akademik sınırlar içinde çalışan sanatçılar olarak görülürler (44). Bu dönem ve 20. yüzyıl başları dahil Batı'ya giden genç Türk sanatçıları, yaşadıkları dönemde dünya resim sanatındaki yeni görüş ve akımlarla pek ilgilenmemişler, yalnızca devletin resmî akademilerindeki eğitimle yetinmişlerdir. Hatta bugün onların Batı sanatının klasisist anlayışıyla, romantizm, natüralizm ve izlenimcilik gibi sanat akımlarının oluş nedenlerini ve aralarındaki farkları yeterince değerlendiremedikleri anlaşılmaktadır. Onların Paris'te buldukları sıralarda, Batı resim sanatına ilişkin akımların ortaya çıktığı dönemlerde; bunların ortaya çıkış nedenleriyle ilgilenmediklerini gösteren bir kanıt da o tarihlerde onlar tarafından bu hususlar üzerine yazılmış hiçbir yazıya rastlanılmadığının saptanmış olmasıdır (45). Bu durum 20. yüzyılın başları ve Cumhuriyet Döneminin ilk yılları içinde geçerlidir. Bugün, Türk resminin söz konusu eski ustalarının resim anlayışlarıyla ilgili değerlendirmelerde onların figür ve doğayı ele alışları konusundaki görüşler, tablo ile doğa arasında pek bir ayırım içermeyen yaklaşımlar olduğu doğrudur (46). Çalışmalarda henüz bir biçim bozma-deformasyon ve

kişisel yorum endişesine pek rastlanılmamaktadır. Ancak, daha sonraki kuşakta, modern Türk resminin ilk dönemini temsil eden sanatçılar olarak kabul edilen; Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran ve Avni Lifiş gibi sanatçılarda ise daha ilginç bir durum gözlemlenir. O da şu; her birinin yanında dört-beş yıl süreyle eğitim gördükleri Cormon ve Jean-Paul Laurens gibi ustalardan öğrendiklerini Türkiye'ye döner dönmez bırakıp tamamen başka bir yönde ve başka bir anlayışta çalışmaya başlamış olmalarıdır. Onlar Fransız hocalarından aldıkları akademik eğitime (47) karşın, Türkiye'ye dönüşlerinde izlenimci bir anlayışa yönelmişlerdir. Ancak, onların bu izlenimciliği gerçek anlamda bir izlenimcilik (48) değil, Fransız izlenimciliğinin bir çeşit fırça tuşu tekniğine dayalı akademizmi olarak değerlendirilebilir. Örneğin; bir Hikmet Onat ve daha sonraki kuşaktan Eşref Üren gibi. Ancak, yine de bu sanatçıların eserlerini terminolojik anlamda ölü bir akademizm olarak görmemek gerekir. Çünkü her birinin doğa karşısında severek coşkuyla çalıştıkları, dolayısıyla da resimlerine coşku ve duyarlıklarını yansıttıkları gözlenmektedir. Çağdaş Türk resminin ilk dönemini temsil eden bu sanatçıların Fransa'da buldukları sürede izlenimciliğe pek ilgi göstermedikleri halde Türkiye'ye döner dönmez akademik bir biçimleme şeklinde de olsa böyle dönüş yapmaları çok ilginçtir. Her nasılsa, bunların nedenleri de pek araştırılmamıştır. Ya da bu araştırmanın sınırlarını

aşan daha başka etkenler olabilir. Ancak bu genç sanatçıların, akademide gördükleri resmî eğitime karşın, yine de çevrelerinde olup biten sanat hareketlerine pek de öyle sanıldığı kadar ilgisiz kalmadıkları anlaşılmaktadır. Nurullah Berk, Hikmet Onat'la ilgili bu konudaki kanaatlerini şöyle dile getirir (49):

"Görünüşe göre Onat, öğrencilik yıllarında Paul Chabas'ı, Zorn'u, René Menard'ı sevmiştir. Chabas'tan bir kopya görmüştük atölyesinde. Empresyonistlerden de birşeyler almıştır kuşkusuz. Zaten, yüzyılımızın başlarında onlardan birşeyler almayan ressam var mıydı?"

Halil Dikmen'e göre de nedenlerden birisi; onların, izlenimciliği formülleştirmiş olan Lucien Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmiş olmaları ve bunların biraz da akademik olmuş izlenimciliğini uygulamaya başlamış olmalarıdır (50). Bu konuda Hikmet Onat'ın kendisine yöneltilen bir soruya karşılık yanıtı ise "Türkiye'nin havası bizi başka yollara götürdü" (51) şeklinde olmuştur. Ancak bu gruptan Avni Lifij biraz farklılık gösterir. Avni Lifij'de renk sistemi genellikle izlenimci buluşlara dayanan bir fırça tuşu esprisi görülse de, onun sanatsal yaklaşımı daha bir klasisist-akademik figüratif eğilim çerçevesinde görülür. Hatta bazıları tarafından Lifij'in sanatının 19.yüzyıl Avrupa ressamlarının akademizminden çok, klasisizme eğilimli olduğu bile ileri sürülür (Resim-3). Özellikle bazı tür çalışmalarında, Avrupa duvar resmine İtalyan Rönesansının büyük dekorlarına yakışır taze bir kan getiren Fransız ressamı Puvis de Chavannes'i

anımsattığına dikkat çekilmektedir (52). Avni Lifij'in resimlerinde desene önem verilmiştir. Ancak desenine eşit olgunlukta bir renk zenginliğine de sahip olduğu görülür. Ayrıca o dönem ressamlarından, fırça tuşu esprisiyle birlikte desene ağırlık veren Namık İsmail gibi isimler de bu kapsamda sayılabilir.

Türk Resim Sanatı Tarihinde bir çeşit yerli akademizmi az da olsa yansıtan bu figüratif eğilim; Süleyman Seyyit, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Osman Hamdi'nin akademik gerçekçi anlayışlarıyla; İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın izlenimci görüşlerinde bir süre devam etmiştir. Daha sonra ki dönemler için birinci görüşün devamı olarak Mahmut Cüda, ikinci görüşün devamı olarak da Eşref Üren gibi sanatçılar gösterilebilir.

Mahmut Cuda'nın resmi geleneksel figüratif sanatın soylu yanlarını çağdaş yorumlarla birleştiren bir anlayış içinde görülür. Cuda, figüratif-gerçekçi üsluba yönelik eserler vermeye çalışmıştır. Bir kısım saptamalara göre Cuda, Rönesans öncesinden başlayarak günümüze kadar birçok sanat döneminde uygulanagelen estetik doktrinlere bağlı olan gerçekçi üsluba yönelerek sürekli ve kalıcı eserler üretmek istemiştir (53). Onda, desen, hacim ve düzen tutkusuyla bireysel duyarlılığın bütünleşmesi ilginç bir doğa yorumu gerçekliğine ulaşmaktadır. Mahmut Cuda, 1923'de Almanya'ya giderek Münih'te Hofmann'ın yanında 1,5 yıl, 1924'de Paris'e

giderek Lucien Simon'un yanında 4 yıl eğitim görmesine karşın, hocalarının anlayışlarından çok farklı olarak sanatında doğayı, gerçekçi bir üslup doğrultusunda yorumlayıp sunmuştur. Cuda, yanında eğitim gördüğü hocalarından değil, Batı'nın müzelerinde gördüğü eski ustaların eserlerinden daha çok etkilendiğini belirtir. Mahmut Cuda bir keresinde Müzelerdeki ustaların karşısında duyduğu eziklikle karışık hayranlık duygusunu şöyle dile getirmiştir (54):

"... Açıkçası Batılı ustalarla yarışacaktım. Çünkü onların dev yapıtları karşısında ezilmiş, toz olmuş, aşağılık duygusuna kapılmışım. Kurtulmam gerekti. Bu nedenle uyguladıkları teknikleri inceledim. Uydukları kuramları saptadım."

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi Cuda'nın sanatında eskimeyen, klasik soylu değerlere yönelme isteği gözlemlenir. Kaya Özsezgin'e göre onun sanatında bir klasisizm sentezi söz konusudur. Fakat ona göre bu sentez, dönemi ni tamamlamış ölü değerlerden çok çağdaş gelişmelere açık bir yorumu içermektedir (55). Cuda, eğilimleri ve sevgisi doğrultusunda resim yapmaya özen gösteren bir sanatçı olarak görülmektedir. Bir keresinde eğilimini ve sanatını kısaca "Gerçeklik benim doğal eğilimim, bu eğilimde ilerlemek de tek amacımdır" diye özetlemiştir (56). Onun eserlerinde, gerçek görünümünü koruyan nesnelerin onlara eşdeğer bir mekan içinde verildiği gözlemlenir. (Resim-4). Üç boyutlu mekan olgusu, resimlerinin belirgin bir özelliği olarak görülmektedir. Resim yüze yinde belirginleşen doğal ve rastlantısal görünümlü nesnelere, perspektif derinliğe uygun bir

geometrik sistem içinde yer alırlar. Nesnelere ve kumaş kıvrımlarının bir kısım doğrultuları hep geometrik bir yapıyı belirleyip işaret eder gibidirler. Cuda'nın resimleri, natürmort, manzara, portre ve kompozisyonlar olarak gruplanabilir. Bunlardan en çok natürmort türünde eser vermiştir. Natürmortlarında, günlük kullanım eşyaları, çeşitli kumaşlar (bunlar çoğunlukla çizgili) ve bunlar arasında doğal meyveler ve çiçekler, kuvvetli bir hacim ve mekan ilişkisi içinde yer almaktadır. Resimlerdeki nesnelere boşluk içindeki konumları, çizgi ve renk perspektifi ile vurgulanmış olarak algılanır. Onun resimlerinde; arkadaşları arasında ilgi odağı olan izlenimcilik, Dışavurumculuk, kübizm gibi anlayışların etkilerine rastlanmamaktadır. O, sanatında bireysel ve toplumsal kişiliğini korumak istediğini belirterek şöyle der (57):

"... ilk yağlıboya (Türk) ressamlarının, çevrelerinin yerel beğenilerine uygun yapıtlarından esinlenmeyi yeğledim. Onlardan sonra gelen Şeker Ahmet Paşa, Zekai Paşa ve Süleyman Seyyit Bey'in benzer özelliklerinden yararlanarak, resmimizin başlangıcında tutulan yolda yürümeye büyük özen gösterdim"

Ancak Cuda'nın resimleri, söz konusu ettiği sanatçıların resimleriyle bir kısım ortak konusal özellikler gösterse de; resimlerindeki nesnelere bir geometrik yapı içinde verilmesi, inandırıcı bir mekan ve perspektif etkisiyle hacim, modle ve renk armonilerine yaklaşımı açısından onlardan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Onun sanatı, genelde klasik ilkelere dayalı çağdaş bir figür ve

nesne biçimlemesi olarak görülebilir.

İkinci Grup: Akademik ve geleneksel üsluplarda eleştirel ve toplumcu gerçekçi figüratif anlatım ve Yeni figürasyon.

Figüratif eğilimlerden ikinci grup olarak ayırdığımız, eleştirel ve toplumcu gerçekçilikten fantazi ve düşsel kurgulamalardaki yeni figürasyon eğilimlere kadar olan çizgide; yine geleneksel akademik gerçekçi üslupların karmasından oluşan ve soyut sanatın bir kısım biçimsel deneyimlerini de kapsayan bir figüratif biçimlendirme yelpazesi izlenir.

Batı sanatındaki sosyal ve ideolojik içerikli figüratif yaklaşımlar, Türk sanatında aynı paralellikleri göstermemektedir. Hatta değişik ülkelerde benzer ideoloji ve anlatımlar için bile farklı teknik ve üslupların kullanılmış olduğu yapılan gözlemler arasındadır. 20. yüzyıl Resim Tarihi yazarı Horst Richter, Batı sanatında, iki dünya savaşı arasında ortaya çıkan politik, sosyal ve zihinsel değişikliklerden ve problemlerden sanatçıların çok yönlü etkilendiğini ve görünür gerçeği yeniden keşfettiklerini belirtir. Böylece ona göre gerçekçi-realist anlayış büyük bir yaygınlık göstermiştir. Buna bağlı olarak uluslararası sanat yaratma alanında "görünür dünya" tekrar eski önemli yerini almıştır (58). Bu gerçeklik (realizm) kavrayışı Avrupa'da 1920 ve 1930'ların sosyal ve toplumsal

sorunlarına sanat alanında meşru yanıtlar arama amacıyla olmuş olabilir. Ancak bu sanatsal arayışlar arasında bir üslup bütünlüğü görülmez. Gerçekliğin-(realizm) her sanatçıda ve buna dahil her ülkede farklı bir şekilde dile getirildiği görülmektedir. İki Dünya Savaşı arasında ortaya çıkmış olan bu zengin görünümü, Horst Richter de aynı şekilde değişik başlıklar altında ele alarak değerlendirmeye çalışmıştır. Ona göre realizm perspektifi Yeni Gerçekçilik= (Neue Sorchlichkeit) ten Dışavurumcu Realizme-(Expressiver Realizm) kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır.

Avrupa'nın İki Dünya Savaşı arasındaki sosyal ve ekonomik bunalım yılları bizde aynı şekilde değildir. Dolayısıyla Türk sanatında sosyal ve toplumsal içerikli yaklaşımlar ancak 1940'lı yıllara doğru gündeme gelebilmiştir. Ve de benzer amaçlar güdse de Batı toplumlarındaki ortaya çıkış nedenlerine sahip değildir. Bizdeki bu hareketin ilk başlangıcı 1940'larda Yeniler Grubuyla (59) olmuştur. Bu grubun sanatçıları ortak bir sosyal konudan hareket etmişler ve konularını İstanbul liman çevresi oluşturmuştu. Resimleri Liman yaşantısına ait değişik sahneleri içermekteydi. Değerlendirmelere göre, sergideki resimlerin modern resmin estetiğinden uzak gerçekçi bir anlayışın izlerini taşıdığı belirtilmektedir (60). Grubun tüm üyeleri, sosyal içerikli ortak bir konu üzerinde birleşiyorlardı. Onlara göre sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakın

dan ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük çalışmalarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin de aynası olmalıydı (61). Bu sanatçı grubundan (62) bugün yalnızca Nuri İyem ve Mümtaz Yener'in çizgilerini korudukları görülmektedir. Nuri İyem, kendine özgü bir üslup arayışıyla biraz tipleştirip anonimleştirdiği kırsal kesim insanlarını içeren (Resim-5) figüratif bir anlatım içindedir. Mümtaz Yener'de aynı toplumsal yaklaşım çizgisinde makinalaşma ve otomatlaşma temalarını içeren çalışmalarıyla, yarı kübik ve mekanik figüratif biçimleme anlatımını sürdürmektedir. Bunlardan başka biraz fantastik etkili, abartılı gerçekçi figürleriyle Neşet Günal (Resim-6) ve İbrahim Balaban, kendine özgü figür istifleriyle Kayıhan Keskinok, yarı romantik gerçekçi diyebileceğimiz figür biçimleriyle Aydın Ayan ve Nedret Sekban. Eleştirel gerçekçi tavrıyla yaşadığı bölgelerde kentleşme süreci içindeki ilginç görüntü ve insan manzaralarını, yer yer naif öğeler içeren kendine özgü üsluplaşmış figür biçimlemesiyle sunan Nadide Akdeniz, Türk Resminde; toplumsal ve eleştirel gerçekçi anlayışta geleneksel, akademik ve gerçekçi üsluplarda ürün veren sanatçılar olarak sayılabilir. Bunların eserleri genel olarak sloganlı bir tavırdan çok genelleme bir anlatım içindedirler. Bu sanatçıların birbirlerine göre üslup farklılıklarına karşın, sanatlarındaki ortak özellikleri, geleneksel Batı resmi tekniklerine bağlı toplumsal içerikli bir figür biçimlemesi olarak saptanabilir.

Burada sözkonusu edilen belirgin özellikler gösteren örneklerin dışında kalan; naif, folklorik ve fantastik resimler üzerinde durulmamıştır. Çünkü o örneklerin üslupsal özellikleri açısından bu konuya fazla bir örnekleme oluşturmayacağı düşünülmüştür. Bu nedenle bu grup figüratif eğilimler, yeni figürasyon örnekleriyle tamamlanacaktır.

Yeni figürasyonun genellikle 1960'lara doğru başladığı kabul edilir. Yeni figürasyonun öncüleri, soyut sanata karşı daha 1950'li yıllarda kendini nesne-eşya gerçeğine vermiş olan sanatçılar arasında yer almaktadır. Yeni figürasyon, soyut dışavurumculuğun lirik jeste dayalı eylem (aktion) resmine karşı beliren bir figüratif tavır olarak belirir (63). Bu tavır; Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Foto Gerçekçilik imajiner gerçekçilik gibi değişik isimler altında günümüze kadar uzanır.

Yeni figürasyonda bir üslup birliğinden söz edilemez. Günümüzde, foto-gerçekçilik anlayışından serbest boya kullanımlı expressif figür biçimlemesine kadar yeni figürasyon içinde yer alabilmektedir. Bu anlayışları ortak kılan ve birleştiren nokta, günümüz insanının yaşamına ilişkin figür yorumları ve sorgulayıcı tavırlardır. Batı resminde yeni figürasyoncuların bugünkü görünümüyle ortak tavırları; bazen bir kısım yeni dışavurumcularda gözlemlendiği gibi belli bir ilkelik ve arkaikliğe yönelik bazen de Foto-Gerçekçilerde

olduğu gibi çok ince ve titiz bir teknikle ya da başka değişik anlatım yollarıyla, endüstri toplumlarının büyük kent insanının doğal ve psişik durumlarının, çağımız gerçekleri içinde yeniden sorgulanması olarak özetlenebilir. Yeni figürasyonun önemli kişilikleri olarak kabul edilen Alman sanatçısı Konrad Klapheck, yine Alman asıllı Richard Lindner ve İngiliz Francis Bacon'ın, insanı ve onun günümüz teknoloji dünyasındaki konumunu, bunalımlarını sorgula maya yönelik bir sanatsal tavır içinde oldukları söylenebilir.

Konrad Klapheck, zamanının ona dağınık görünen sanatına, lirik soyuta karşı süper nesnellik tavrını koymak istemiştir (64). Klapheck, çevresinden bir kısım mitogram (65) nesnelere seçmiştir. Yazı Makineleri, dikiş makineleri, telefonlar, borular, duş muslukları, bisiklet zilleri, ayakkabı kalıpları, ütüler, asma kilitler, anahtarlar ve itfaiye hortumları gibi nesnelere, Klapheck'in kişisel mitogramları olarak görülmektedir. Bernard Noel'e göre Konrad Klapheck'in tanıdık nesnelere, bir işleve işaret eden görünüşe ve aynı zamanda da kuşku ve duraksama uyandıran resimsel imgelerdir. Bu imgelerin karşısında tam özgün bir gerçeklik görür gibi olurken, birden bu izlenim tüm anlamını yitirivermektedir. (Resim-7). Çünkü Klapheck'in resimlerinde, nesneye hiçbir yarar yüklenmemiştir ve nesne, kendi başına tümüyle anlamsız durumdadır. Sonra zihinsel bir atlamayla, nesnenin imgesi, nesnenin kendisinin gerçekleştirile

mediği hareketten yola çıkarak, bizi başka bir harekete geçirir. Mitogram, çok kesin bir gerçeklikle, o kadar kesin olmayan bir gerçekliği (yani fantazilerimizin, saplantılarımızın, bilinçaltımızın gerçekliğini) çakıştıranarak, göze görüneni sessizce paramparça eder ve bu parçalanma, zihinde, iki gerçekliği oluşturan değişik öğelerin birbiri içinde erimesine olanak vermektedir (66). Konrad Klapheck kendisi de 1972'de yazdığı bir yazısında resmi hakkında şu açıklamaları yapmaktadır (67) :

"Çalışırken içgüdüme teslim ederim kendimi. Ama yine de akla uygun sonuçlara varırım ve bunları, yeniden sistemli olarak, kendi bilinçaltı dünyamı araştırmak için kullanırım. 'Altın Sayı' kuralını makinelerime titizlikle uygulayarak, elimde olmadan 'yeni canavarlar' yaratır ve bunlarda çocukluğumun özlem ve kaygılarını bulurum. Resimde rehberim kuşkudur. Değiştirilecek hiçbir şey kalmayana dek, tekrar tekrar atar, tekrar tekrar düzeltirim. Gücüm zayıflığımdan ileri gelir."

Sanat kuramcısı Karin Thomas, Klapheck'in makinelerini, eşyayı psikolojikleştirmenin figüratif fonu için önemli bir vurgulama olarak görür. Thomas'a göre Klapheck'deki makine ayrıntılarının sağlam ve özenli bir şekilde verilmesi, modern makinenin insansal bir hallusinasyonudur. Resimlerdeki soğuk metal parlaklığındaki makine imgeleri, insanın psikolojik dürtülerine (impulse) etki etme gücündedir (68). Son derece soğuk, yorumsuz resmedilmiş birer nesne parçası gibi görünen bu makine parçaları, aslında zihinsel bağlantılar bütününde bireyin kişisel dünyasının çağrıştırmaları olarak görülmektedirler (69). Algı psikolojisi açısından

gördüklerimizin yalnızca kendi varlıklarıyla sınırlı olmadıkları bilinir. Bernard Noel'e göre "Görme, doğrudan ve birdendir; ama bir anlık değil, yakaladığını düşünmek gereksinimindedir" (70).

Konrad Klapheck'in makine nesnelere çoğu tuvalde tek başına bir portre gibi kabul edilmektedir. Resimlerdeki fon, yalnızca makine imgelerini öne çıkarmaya hizmet eden bir alan ve aynı zamanda da insanda garip bir sonsuzluk duygusu uyandıran bir boşluk olarak görülmektedir.

Klapheck'in "mitogramlar"ının makine imgeleri aracılığıyla insanın psişik dünyasına yönelmesine karşılık, bir başka sanatçı Richard Lindner de ; kendi yarattığı metalik renkli afiş gibi büyütülmüş bebek insanlarıyla ya da bir başka deyişle oyuncak etkili insan makineleriyle çağımız insanını bir takım psişik sorunları içinde sorgulamaya yönelmiştir.

Lindner'in resimleri, genel olarak parlak bir renk paleti ve eleştiren bir içerik kompozisyonlarından oluşmaktadır denilebilir! Onun resimleri modern eğlence dünyasının yüzeysel parlaklığının resimsel bir oyunu olarak görülmektedir (71), (Resim-8). Lindner'in resimlerinde kuvvetli erotik ilgiler gözlemlenir, ancak bu erotik ilgilerin bir izolasyon içinde bulunduğu kabul edilmektedir. Peter Gorson bunu seksüel yoksunluğun ikonları olarak görür (72). Karin Thomas'a göre de

Richard Lindner'in resimlerinin düşünsel fonunda sürrealist ilgiler yatmaktadır (73). Lindner'in resimleri, yalnızca soğuk bir alay edici tavırla sınırlı olmayan, kendine özgü geliştirdiği mizah diliyle tahrik edici resimler olarak görülmektedir. Lindner'in resimlerini izlerken resimlerde sergilenen başkalarının komik durumlarında kendimize yönelik bir eleştiriye de duyumsuz gibi oluruz.

Bu bağlamda yer alan bir diğer sanatçı da İngiliz Francis Bacon'dur. Bacon'ın resimlerinde ; zarara uğramış bir yaşamı ve dolayısıyla zarar görmüş bir gerçeği dile getirmeye çalıştığı kabul edilmektedir. Bacon'ın resimlerinde günümüz insanının bunulımları, haykırışları, çıldırma hali sahneleri, yani korkunç ve ürkütücü olanın tüm çıplaklığıyla saptanmaya çalışıldığı gözlemlenir. Onun resimlerinde kendi deyimiyle "gerçek biraz umutsuz" (74) olarak dile getirilmektedir. Bacon'ın, büyük boyutlu tuvalerde özenle düzenlediği kendine özgü mekan kurgusu içinde, belli yerlerde yoğunlaşan bir boya yoğunluğu ve heyecanı içinde sunduğu çıldırma hali gibi sahneleri, resimlerinin tipik özellikleridir.

Yeni figürasyonun Türk resmine yansımaları ile ilgili görülerek foto-gerçekçi eğilimle ilgili bir kısım özellikler üzerinde durmakta yarar vardır. Pop sanatta başlayan ve 1960'lardan itibaren yeni figürasyonun diğer

akımlarında "görünür dünyaya" verilen önem, 1970'li yıllarda resimde foto-gerçekçilik ya da Hyperrealizm gibi bir kavrayış düzleminde ele alınmış ve bugün de bu anlayış hala aynı ya da değişik şekillerde varlığını sürdürmektedir. Foto-gerçekçilik ya da Hyperrealizm de; gerçeğin son derece keskin bir biçimde ve mükemmelüstü olarak yeniden sunulması (75) amaç edinilmiştir. Bu anlayışı temsil eden sanatçıların, fotoğrafın sunuluşunu kullandıkları görülür. Bu anlayışın öncülerinin resim için fotoğraftan yararlandıkları eskiden beri bilinir. Fotoğraftan yararlanmanın Batı'da 19. yüzyılın ikinci yarısında hayli moda olduğu ve dönem ünlü sanatçıların çoğunun fotoğraftan yararlandığı bugün artık kullandıkları fotoğraf belgeleriyle birlikte bilinmektedir. Örneğin Jean-Leon Gerome, büyük tarihi kompozisyonlarında ve Oriyantalist resimlerinde hep fotoğraftan yararlanmıştır. Yine bilindiği gibi Osman Hamdi de birçok resminde fotoğraf kullanmış hatta çoğu resminde fotoğrafı kareleyerek büyümüştür (76). Resimlerindeki figürlerin değişik pozlarında yer alan kişi de çoğunlukla Osman Hamdi'nin kendisidir. Bunlar bugün belgeleriyle kanıtlanmıştır. Bundan başka yine primitifler olarak geçen Türk ressamlarının, resimlerinin çoğunu fotoğraftan çizip sonra kendilerine göre renklendirdikleri bilinmektedir. Foto-gerçekçiler de bugün, geçmişin buna benzer deneyim birikimleri daha rafine bir şekilde sonuna kadar götürülmektedir. Aralarındaki bir çok yaklaşım farklılıklarına karşın,

Foto-gerçekçilere özgü ortak nitelikler, genel olarak fotoğrafa bakarak resim yapmak ve bu işi yaparken mümkün olduğunca yorumdan kaçınmak şeklinde özetlenebilir. Foto-gerçekçilerin sanatsal tavırlarında her türlü duygusallıktan, kişisel üsluptan ve ressamca tavır takınmaktan kaçınmayı amaçladıkları gözlemlenir. Ancak, yapılacak resim için fotoğrafın belirlenmesi resim yapmak kadar önemli görülmektedir. Foto-gerçekçi ressam, Richard Estes'e göre, fotoğrafta motif seçimi, ya da kesit alımı veya motif kombinasyonu; ışık tabakaları, ışık değerleri, büyültme ya da küçültme vb. gibi özellikler, fotoğrafı belge olarak resmetme süreçlerinden daha az değerinde değildir (77). Foto-gerçekçi sanatçıların tüm yansız davrandıklarını, yorum getirmediğini ileri sürmelerine karşın fotoğraf, her sanatçıya göre bir seçim ve sunuş biçimiyle kendiliğinden bir yorum ve değişikliğe uğramaktadır. Hatta aynı fotoğraftan birçok resim yapılabileceği görüşünü savunanlar bile bulunmaktadır. Örneğin Chuck Clouse, bunlardan birisidir. Clouse bir fotoğraftan bir tek resim yapılabileceğinin sanıldığını, oysa doğaya bakarak ne kadar farklı resimler yapılabilirse fotoğraftan da o kadar yapılabileceğini ileri sürmektedir (78). Bu görüş, her sanatçıya göre olabilecek bir farklılığı içerdiği gibi doğal olarak pek çok sanatçıda görülen fotoğrafı resmederken yapılan ayıklama ve resim yapma işlemlerini de kapsamaktadır. Hatta, sonuçta gerçek gibi görünen fakat aslında tam

gerçek olmayan bir evrenin ortaya çıktığı bile ileri sürülmektedir (79). Resimlerde tuval boyutlarının özellikle büyük tutulması, resimsel yüzeylerin geniş bir alan olarak ele alınması, fotoğrafın gerçekte doğrudan üç boyutlu bir dünyaya ait olmasına karşın, sürekli iki boyutluluğun vurgulanması gibi özellikler, foto-gerçekçiliği çağdaş soyut sanata yaklaştıran özellikler olarak görülmektedir. Bunda pek çok foto-gerçekçi ressamın daha önce soyut çalışmış olmasının payı olabilir. Fakat yine de Soyut Dışavurumcu bir sanatçının öznelliğine karşılık bir foto-gerçekçinin, nesnelliğe karşı olan tutumu açık olarak görülür. Onlarca çevremizdeki nesnelere salt anlam depoları olarak görüldüğü ve herşeyin her fırsatta bir kültür (psikoloji, ahlak, meta-fizik vb.) kavramına bulaştırıldığı sürece tam olarak algılanamayacağı öne sürülür (80). Ancak, bütün bu tutumlara karşın bir kısım kişisel ayrılıklar, dolayısıyla yorum farklılıkları da oluşmaktadır. Zaten çalışma yöntemlerindeki farklılıklar, onların farklı sonuçlara yönelmelerinin en büyük nedenlerinden birini oluşturmaktadır.

Foto-gerçekçi çalışan sanatçıların fotoğraftan çalışma ve yararlanma yöntemleri incelendiğinde, fotoğrafı çok değişik şekillerde ve amaçlarda kullananların olduğu anlaşılır. Çok belirgin farklılıklarıyla bunlar global olarak şöyle ayrılabilir:

1- Fotoğraf yüzeyini parça parça ayrıntı olarak ele alıp

inceleyerek resmedenler. Bunlarda fotoğraf, kendi temsil ettiği anlamlardan ve biçimlerin hiyerarşik önem derecelenmelerinden tamamen bağımsızlaştırılmaktadır. Fotoğraf yüzeyi, bir ay yüzeyi, krateri ya da bir soyut resim alanı gibi görülüp resmedilmeye çalışılmaktadır. Zaten bu sanatçıların çoğu soyut resim geleneğinden gelmişlerdir. Birçokları önceleri soyut resim yaptıktan sonra foto-gerçekçi çalışmalaya başlamışlardır. Örneğin Malcom Morley gibi. Morley'in fotoğrafı ters çevirip kareleyerek büyüttüğü bilinir. Malcom Morley ayrıca her kareyi çalışırken anlam ve etki altında kalmamak için diğer kareleri örtterek çalışmaktadır. Amaç tarafsız davranmak ve duygusallıktan kaçınabilmektir. Fotoğrafa, benzer bir mantıkla yaklaşan bir diğer sanatçı da Chuck Close'dir. Close'de fotoğraf yüzeyini Morley gibi yabancılaşmış yüzeyler halinde ele alıp resmetme eğilimindedir. Close, fotoğraf yüzeyini bir haritacı yaklaşımıyla inceleyip özellikle portrelerde organlar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi dikkate almaksızın anıtsal boyutlarda çalışmaktadır. Ama portrede ulaşılan sonuç gerçeğin kendisinden daha da etkili bir sonuç olmaktadır. (Resim-9).

2- Morley ve Close'nin katı nesnel tavırlarının karşısında yer alanlar. Bunlar ya Richard Estes gibi birkaç fotoğrafı birleştirerek büyük kompozisyon çalışmalarını yaparlar, fotoğraftakine daha fazla cam, metal, parlak yansıtıcı yüzeyler eklenir ya da Richard McLean'ın yaptığı gibi aslı siyah-beyaz fotoğraftan çalışılan

resimler, sanatçısı tarafından keyfe göre renklendirilir. Sonuçta gerçekçi görünümde fakat yapay canlılıkta resimlerin ortaya çıkması kaçınılmaz olmaktadır. Bu biraz da 19. yüzyıl Batı resminde fotoğraftan yararlanma geleneği ile yine yaklaşık aynı dönemlerde Türk resminde 'Primitifler' diye adlandırılmış olan ressamaların fotoğraftan yararlanma biçimlerini anımsatmaktadır. Ayrıca bugün yine fotoğraftan yararlanıp ancak ona sıkı sıkıya bağlı kalmayan, yalnızca renklerde özgür olan değil, bir kısım ayrıntıları ayıklayıp seçmekte de oldukça özgür davranan Robert Gottingham'ın çalışmaları da bu grup içinde görülebilir.

3- Fotoğrafı yaratıcı manipulasyon için bir bahane olarak kullananlar. Fotoğraf, şifresel bir değişim ve dönüşüme uğratılmaktadır. Örneğin Gerhard Richte'nin çalışmaları gibi. Richte'nin çalışmalarında eşya ve figürün konturları eriyip birbirine karıştığı, biçimlerin özel tanınabilirliklerinden yabancılaştırılarak fotoğrafik şifrelere dönüştürülmüş olduğu gözlemlenir.

4- Fotoğraftan hareket ederek figüratif-gerçekçi resim üretenler. Örneğin "Alman Zebra Grubu" sanatçıları. Dieter Asomus, Peter Nagel gibi. Ayrıca bunlara ilave olarak Hollandalı Har Sanders ve İtalyan Domenico Gnoli gibi sanatçılarda sayılabilir.

Bunlardan başka ayrıca daha önceki akademik ve geleneksel üslupları kendi politik amaçlarında kullananlar olduğu gibi burada da fotoğraftan bu amaçla

(81) yararlanıp çalışan sanatçılar da vardır.

Yeni Figürasyon bugün, burada birkaç örneği sunulan anlayışların ötesinde çok daha geniş kapsamlı olarak görülmektedir. Resimle birlikte Yeni Figürasyon içine giren sanat etkinliklerinin, başlangıcı olan pop sanattan (82), Foto-gerçekçiliğe, oradan da bugünün çağdaş sanat içinde eşya-nesne ve çevre sanatını içine alan nesne kavramının yeni biçimlerine kadar uzanan geniş bir yelpaze içine yayılmış görülmektedir.

Verilen Yeni Figürasyon örneklerine ilişkin gelişmelere paralel olarak figürün öykücü çekiciliğine kapılmadan ya da ona gereksinin duymadan, özellikle 1970 sonrası, soruna entellektüel açıdan değişik çözümler araştıran Türk Sanatçıları da vardır. Bu çalışma kapsamında Türk Resminde örneklemeler açısından Zekai Ormancı, Nur Koçak ve Özdemir Altan örnekleri üzerinde durulacaktır. Bu sanatçıların resimleri, hem sanatsal içerikleri hem de teknik gerçekleştirme yöntemleri açısından Çağdaş Batı Sanatı Yeni figürasyon anlayışı içinde değerlendirilebilir.

Zekai Ormancı, sanat yaşamına 1970'li yılların başlarında atılmış sayılır. Bu dönemler, yeni figürasyonun Batı'da yeniden gündeme geldiği yıllar olarak bilinmektedir. 1970'li yıllar, Yeni figürasyonunda özellikle makine parçalarının ve değişik yorumlu insan figürlerinin sanatsal ilgi odağı olduğu bir dönemdir.

Dolayısıyla Ormancı'nın resimlerinde çağdaşları paralelinde bir figür biçimlendirme yaklaşımı ve teknik uygulaması (Boya tabancası vb. kullanımı gibi) saptanabilmektedir.

Zekai Ormancı'nın resimleri, hem figürsel içeriği hem de içeriği nesneleştirme yaklaşımı açısından Batı sanatı Yeni Figürasyon ressamlarından Konrad Klapheck'in resimleriyle bir takım teknik benzerlikler ve ortak ilgiler göstermektedir. Ormancı'nın resimlerinde (Resim-10), bir kısım bildik gibi gelen fakat izlemeye kalktığınız zaman hiç de natüralist olmayan biçimlerle karşılaşılır. Gerçek ve fantazinin sürekli yer değiştirdiği durumların yaşandığı gözlemlenir. Zekai Ormancı, resimlerini çalışırken bir kısım gerçek görünümlerden yararlanıp onları kullansa da asıl vermek istediği gerçeklik, görüntünün ötesinde bir yerlerde biçimlenmektedir. Ormancı, gerçek konusundaki görüşünü ve 'gerçek' ten ne anladığını; görüntünün bir optik yansıması olarak değil, belli görsel referanslarla onun özünü yakalamak ve gerçekmiş gibi görünümlere karşın bu öze ilişkin nitelikler yüklenen, çıkış kaynakları referansları olan ancak görünen optik biçimleri aşan katı biçimde sınırlanmayan bir "gerçeklik" olarak dile getirir (83).

Ormancı, resimlerinde herhangi bir fantazi amaçlamadığını ancak bu etkilerin çalışması içinde oluştuğunu, böylece bilinen biçimlere kazandırılan yeni boyutlarla

kanıksanmışlığı aşmak, yeni ilişkiler ve karşıtlıklarla etkiyi arttırmak istediğini belirtir. Ormancı resimlerindeki figürsel biçimlendirme yaklaşımını şöyle açıklamaktadır (84) :

"Son yıllarda, kumaşın örtme/gizleme olanaklarından yararlanıyorum. Kumaş yapısı gereği, örttüğü nesnelere göre biçimlenir ya da o nesnelere anımsatır, çağrıştırır. Nitekim ben de kumaşın devinimli ve durağan görünümlerini sürpriz buluşturmalara insan vücudunun tümü üzerinde uygulamakta ve insanın yapısal gerçekliğini, kaynağı belirsiz ışık titreşimleri de kullanarak ... giysi-insan esprisine dönüştürmek ... Çağrışımlarla algılanabilen bu giysi insanı yer yer gizli ışıklarla aydınlatılmış soyut bir sahne görünümündeki durağan yüzeylere ilâştirerek olabildiğince az renkli ve ayrıntılı.. Bu arada, giysi insan görüntüsünün çağrışımlarına yardımcı olabilecek başka biçimlere de yer veriyorum."

Zekai Ormancı'nın kendi ifadelerinden de anlaşılacağı gibi o, somut gerçek-nesne parçaları biçimlenmesinden hareket etmesine karşın, anımsatıcı ve çağrıştırıcı özellikleriyle zihinlerdeki kesişme ve buluşma noktaları oluşturan, görülenlerin ötesine sürekli göndermeler içinde olan bir biçim dünyası sunmaktadır. Teknolojik dünyayı simgeleyen parlak ve soğuk metalik renkleriyle Ormancı, günümüz teknoloji çağı insanının psişik ve fantazi dünyasına seslenir gibidir.

Ayrıca burada Zekai Ormancı ile birlikte kısaca sözkonusu Batılı sanatçılarla bazı Türk sanatçılarından daha, Örneğin;Richard Lindner'in resimleriyle İbrahim Örs'ün resimleri son zamanlardaki İtalyan ressamı Gnoli'yi anımsatan resimleri hariç), Francis Bacon'ın resimleriyle Kemal İskender'in resimlerinin, benzer

içerik ve figüratif biçimlendirme ilgileri içinde oldukları gözlemlenebilir. (Resim-11, 12, 13, 14).

Türkiye'de Yeni figürasyon anlayışları içinde belirgin bir varlık gösteren bir diğer yaklaşım da foto-gerçekçilik ya da Hyperrealizmdir. Bu anlayışta Türk sanatında önemli kişilik olarak Nur Koçak görülür. Nur Koçak'ın daha önce de sevgi ve ilgileri olmasına karşın, gerçek anlamda foto-gerçekçilik ile ilişkisi ve bu anlayışta çalışmaya başlaması 1970'li yılların başları sayılır. "Fotoğraf gibi resim" yapmaya, fotoğrafı büyüterek olduğu gibi tuvale aktarmaya 1974 yılında karar vermiştir. Bu kararına 1971 yılında Paris Bienali'nde gördüğü Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların hyperrealist çalışmalarının neden olduğunu, belirtir (85). Bu sergi ona kendisinin istek ve ilgilerinin doğruluğunun kanıtları gibi gelmiştir ve onun bugün tanıdığımız foto-gerçekçi çalışmaları ortaya çıkmıştır. Fotoğraftan çalışan birçok sanatçı gibi o da, "Ben de önce fotoğrafı olduğu gibi tuvale aktarmaya karar verdim, arkası kendiliğinden geldi" (86) der. Ve sonraki yıllarda bilinen dizilerini üretmiştir. Bunlar "Fetiş Nesnelere", "Nesne Kadınlar", "Aile Albümü" ve "Mutluluk Resimleriniz" gibi bilinen belli başlı resimleridir. Nur Koçak, bu resimlerini hep fotoğraf ya da benzeri baskılardan büyüterek ve genellikle boya tabancası kullanarak gerçekleştirmiştir. Teknik, onun sanatının belirleyicisi durumundadır. Tekniği o, gerçekliğe yaklaşmanın tek yolu olarak görür

Koçak, genellikle resimlerine kaynak olarak stüdyoda çekilmiş, rötuşlanmış, gazete ya da dergilerde yayınlanmış fotoğrafları kullanmaktadır. Böylece dönüşümlü ve yapaylaşmış bir gerçeği dile getirmiş olmaktadır. Bunu kendi ifadesiyle şöyle anlatır (87):

"... gerçek benim resimlerimde yansıyana dek üç dört değişik işlemden geçmiş oluyor. 'Mutluluk Resimleriniz' dizisinin desen/kartpostallarını ele alalım. Desenlere kaynak olarak bir dizi fotoğraf kullanılmış, yani gerçek önce fotoğraf makinesi mercekleminin işlevi doğrultusunda çarpıtılmış; gerçeğe birinci müdahale. Ardından bütün desenlerin röpröduksiyonlarından oluşan bir kitap hazırlanmış, yani baskı makineleri yine işbaşı yapmış; gerçeğe beşinci müdahale. Ve bütün bu işlemler hep gerçeğe çok sadık kalındığı savıyla yapılıyor."

Nur Koçak'ın resimlerinde 'gerçek' gibi görünen 'gerçek' ancak değişik müdahalelerden sonra bize ulaşmakta, dolayısıyla Koçak, yorumsuz bir aktarma gibi görünen resimlerinde kendiliğinden belli bir yoruma yönelmiş olmaktadır. Zaten, yararlandığı fotoğrafa son derece sadık kalan foto-gerçekçi Chuck Close dahil bütün foto-gerçekçilerin değişik şekillerde yorumları olmuştur. Ancak onların sanatçı olarak kendilerini fotoğrafın arkasına çekerek yakın çevrelerini mümkün olduğunca yavaş sesle eleştirmeyi tercih ettikleri görülmektedir. Koçak, daha çok sosyal içerikli eleştiriye yöneldiği kadınların kullanım nesnelere ya da kadınları kullanım nesnelere olarak ele aldığı resimlere ilişkin yorumlarını da şöyle açıklar (88) :

"Orada resimlerin boyutlarını da gözardı etmemek gerekiyor. Minicik nesnelere anıtsal boyutlarda izleyiciye sunduğunuz anda hem gerçeği bir o kadar

çarpıtıyor, hem de o nesnelere gerçekte olduğundan farklı anlamlar yüklüyorsunuz. Bu yüceltmekle yermek, karşı çıkmakla kendini kaptırmak arasındaki hayli tehlikeli ikilem üstünde oynamak istedim o resimlerde. Yani, o nesnelere gerçek fetişlere dönüşmesini de arzuladım bir yerde."

Nur Koçak'ın resimlerinin kaynağını, diğer bir çok başka Yeni figürasyoncuda görüldüğü gibi kitle iletişim araçları oluşturmaktadır. Burada Koçak, aynı zamanda toplumsal ve sosyal içerikli yorumlara da yönelmektedir. "Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar" (Resim-15) resimlerinde; kadının kullanım nesnelere/kadının nesne olarak kullanımı üzerinde, "Mutluluk Resimleriniz" dizisinde; erkek Ulus kavramı üzerinde durmak ve "Aile Albümünden" dizileriyle çocukluk yıllarına ait bir dönemin atmosferini yeniden yaşatmak gibi yorumlar içermektedir. Necmi Sönmez bu resimleri kısaca "toplumsal özün dışavurumu olarak nitelendirmektedir (89).

Türk Resminde Yeni figürasyon içinde daha değişik bir karakter olarak yer alan bir diğer sanatçı da Özdemir Altan'dır.

Türkiye'de, 1970'li yılların toplumsal yaşamdaki çalkantılı olayları, Türk toplumunun bireylerini ve sanatçılarını olağanüstü etkilemiştir. Özdemir Altan, resimlerinin kaynağını bu dönem olaylarının etkilerine bağlamaktadır. Onun resimleri, bu gerçeklerin dönüşümlü olarak yorumları olarak görülebilir. Altan, o dönem resimlerindeki dönüşümün ipuçlarını, kendisi şöyle dile getirmektedir (90) :

"Arka arkaya gelen vurulmuş, paniğe uğramış sancılar içinde kıvranan insancıklar, bir durulma noktasında olayların baskısından çıktığım zaman ansızın 1972-73'de mekanik kullanım eşyalarına benzemeye başladılar. İlk anda daha çok kukla gibi mafsallı bedenleri vida, alet vs. ile birleştiler. Hep kompozisyon yataydı, üst bölüm derin bir boşlukta ve bu boşlukta baştan beri soluk bir umut güneşi vardı."

Özdemir Altan, sanatında zamanının yeni figürasyon kavrayışı paralelinde bir yaklaşım ve bir biçim dili geliştirmiş olarak görülür. Altan'ın bu dönem resimleri, sanat yaşamının önemli bir bölümünü kapsayan perfeksiyonist bir tekniğin ürünü kolaj kökenli şemalar üzerine oturtulmuş resimlerdir. Belli müdahalelerden geçmiş olarak kolajlarda buluşan dış dünyanın gerçekleri, tekrar resmedilerek dönüşümlü bir yoruma ulaşmaktadır. Onun figür ve nesnelere imgeleyen dönüşüme uğramış biçimleri, genellikle soyut mekanın derinliğine seslenir gibidirler (Resim-16). Resimlerde konuyu meydana getiren somut parçaların birleşerek yarı akılcı bir biçimi ya da bünyeyi oluşturduğu gözlemlenir. Altan kendisi bu resimlerdeki tavrını; "Türkiye'nin düzensizliğine karşı ber tepki, Türk düşünce sistemindeki yalın kata olan antipati ile sürececek olan uzun süreli bir hareket..." (91) biçiminde dile getirmektedir.

Özdemir Altan'ın 1970'lerden sonraki resimlerinde, kesintisiz süren bir düşünce birliği izlenmektedir. Resimlerin yapısı, genellikle foto-gerçekçi ya da kolaj kökenli, birbirine yabancı elemanların birleşmesinde oluşmaktadır.

Altan'ın resimleri genel olarak dergiler, fotoğraflar ve kendi resimlerinin kolajlarından oluşmaktadır. Çalışma yöntemi olarak kolajlarda, kendi deyimiyle 'Yabancıları' bir araya getirme işlemi vardır. Bu işlem tamamlanınca onu bir kez de tuval üzerinde ele aldığı gözlemlenir. Ancak kendisi, birkaç istisna dışında resmin yarısına doğru artık eskizlerden uzaklaştığını belirtir (92). Özdemir Altan'a göre resimlerinde; maddeler arasındaki köken farklılıkları sert ilişkiler için ilk hareket noktası olmaktadır. Ve yine ona göre biçimlerin farklı yerlerden geliştiği elemanlar arasındaki yabancılığı olumlarken aynı zamanda uyumsuz ve şiddetli renkleri, olmaması gereken oranlar ve yine doğal olarak bir kısım özgün düşünceleri de beraberinde getirmektedir (93). Özdemir Altan, sanatsal düzlemdeki çözümlene tavrını da şöyle açıklar (94):

"Ben, birbirinin aynı olan öğelerle yüzeyi tıkayan sanata karşı 'yabancı öğelerin birlikte oluşturduğu' bütünlüğü geliştirmek istedim." der.

Özdemir Altan'ın son yıllardaki çalışmalarda temel çıkış düşünceleri aynı olmakla birlikte resme giren malzemelerde farklılaşmalar gözlemlenmektedir. Artık fikirler kristalleştikçe içerdikleri malzeme ve maddelerin arttığı, resimlerde üç boyutlu kolaja doğru bir gelişim gözlemlenir. Son çalışmalarında ; öğrenci çalışmaları, planlar, kendisi tarafından hazırlanmış yabancı elemanlar, tanımadığı kişilerce yapılmış acemi grafik çalışmaları, letraset harfler, oyuncak bebekler, ve adi

küçük objelerin yer almaya başladığı görülür. Altan, "Ne kadar uyum tahripkarlığı yapabilirsem sonuca o kadar kestirme gidiyorum" der (95).

Özdemir Altan'ın sanatındaki son açılımları ve tavrı 1988'de İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi salonlarında 30 m2.lik bir yüzeye, genç sanatçılarla birlikte üç boyutlu olarak gerçekleştirdiği bir çalışmada (Resim-17) gözlemlenmektedir. Çalışma, sanatçının daha önceden tanımadığı ya da bir kısmını rastlantı sonucu tanıyabildiği veya bir başkasının isteğiyle de girebilmiş birbirinden bağımsız elemanlardan oluşmuş görünmektedir. Sonuçta sanatçının insiyatifi dışında bir dizi gerçekleşme olmuştur. Ancak bunların tümü için son karar yine sanatçı tarafından verilmiştir. Sanatçı ayrıca eserine duvar üzerinde ray sistemiyle hareket halinde olacak şekilde kendi yeğenini de monte etmiştir. Altan'a göre bu pano-eser üzerinde her an her yerde bulunabilecek olan bu çocuk, eserin nihai olmayıp aksine yine her an değişebilirliğinin bir göstergesi durumundadır (96). İlk bakışta bir "happening" gibi gelen bu çalışma Tomur Atagök'e göre bir happening değildir. Atagök, bunu, geniş bir alanda üçünca boyutuda içeren farklı kökenli nesnelere bir sanat eseri içinde bulunabileceğinin gösterilmesi, dolayısıyla değişik düşünce ve estetik yaklaşımların sanat eseri içinde nasıl yer alabileceğini belirlemeye yönelik olarak değerlendirmektedir (97).

Özdemir Altan'ın, bir kısmı da deneysel nitelikler taşıyan çalışmaları, genel olarak çağımız yaşamı içinde figür yorumuyla birlikte sanat eseri mantığının da, yaşama paralel bir çelişkiler bütünü içinde sorgulanması olarak değerlendirilebilir.

Yeni figürasyon bağlamında Zekai Ormancı, Nur Koçak ve Özdemir Altan gibi sanatçıların sanatları, irdelenerek Batı'daki bu alandaki çalışmaların düşünce temelleriyle bir takım ilişkiler ve bağlantılar sergilenmeye çalışıldı.

Bu grupta çalışmaları değerlendirilen sanatçıların dışında ayrıca; Yarı gerçek yarı düşsel figür tasarımlarıyla Balkan Naci İslimyeli; Toplumsal yaşam kesitlerinde insanın iç ve dış gerçeklerini sunan çalışmalarıyla İbrahim Örs, bir kısım yaşantı duyarlılıklarını yansıtan çarpık figür biçimlemeleriyle Neşe Erdok, büyük kent yaşamını yansıtan imgesel figür biçimlemeleriyle Tomur Atagök, boşlukta yüzen figürsel imgeleriyle insan dramını yakalamaya çalışan Mustafa Ata da ; Yeni figürasyon anlayışları içinde çalışan sanatçılar olarak sayılabilir.

Üçüncü Grup : Dışavurumcu ve kübist anlayışta biçim bozma-deformasyona yönelik figüratif eğilimler.

Türk Sanatının modernleşme sürecinde önemli bir basamağı oluşturan bu grup, 1928-1930'lu yıllardan itibaren

kendini göstermeye başlamıştır. Genel olarak biçim bozma-deformasyon esasına dayalı bu figüratif biçimleme eğilimleri, Dışavurumcu ve Geometrik Eğilimlerin figüratif kısımları kapsamına da girdiklerinden, bazı tekrarları önlemek için bu grup eğilimler, o bölümler içinde değerlendirilecektir.



+

B- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE DİŞAVURUMCU EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR

1- Dışavurumcu Resmin Oluşum Mantığı, Algı ve Duyarlıkların Çarpık Bir Yapıda Ortaya Çıkış Nedenleri :

Dışavurumculuk, 20 yy. başlarında yalnızca zamanın estetik biçimlerini yadsımakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda bir dünya görüşü olarak belirir ve toplumsal düşünceleri ve tavırları da kapsar. Dışavurumculuk, 20. yy. başındaki "insanlık durumu"na, hakim düzenin sanatı olarak görülen kaba gerçekçiliğe ya da Natüralizme karşı radikal yenilikçi bir başkaldırı sanatı olarak ortaya çıkar (98). Dışavurumculuk, bir akım olarak da, hem sanat tarihinin en bireyci akımı, hem de en politik akımıdır. Tarihte, politik yaşamda, hem ilerici, hem de gerici tavırda yer almıştır. Örneğin, Almanya'da Nazizme karşı çıkan, aynı zamanda da Nazizmin Milli sanat ülküsüne yandaş olan akım yine Dışavurumculuktur (99). Çünkü, Dışavurumculuk insana özgü bir tavrın yansımasıdır. Bu nedenle her insanla ilgili ifadede dışavurumcu bir davranış biçimlenmektedir.

Dışavurumculuk, sanatın merkezine, nesnel gerçeklik ile özne arasındaki çelişkiyi yerleştirmiştir. Yani zamanın sosyal yaşamına karşı dışavurumcu "Ben" in radikal başkaldırısını yerleştirerek aşırı öznelci bir dünya görüşünü benimsemiştir. Yeni bir yaşam yorumunu içeren bu değişimin yönünü artık ifade psikolojisi

belirlemektedir. Hem Nietzsche, hem de Freud'un hareket noktaları; insanın, davranışlarının güdülerini konusunda bildiği ya da bildiğini sandığı şeylerin genellikle kendi gerçek duygu ve eylemlerinin gerçek güdülerini saklamaya veya çarpıtmaya yaradığı düşüncesi olarak belirlenmektedir (100). Dışavurumcu sanatçıların, belirli bir anlatım (ifade) psikolojisi doğrultusunda yeni bir yaşam yorumuna yönelerek bunu karşı koyucu bir tavır içerisinde geliştirdikleri görülür. Bu kişilerin karşı koyucu ve isyan edici tavırları, düşüncelerinde ve yaşam biçimlerinde görülen gariplikler, aşırılıklar, zamanın ikiyüzlülüğüne karşı protesto niteliği taşımaktaydı. Dışavurumculuğun özünde yeni bir insan, bilinçli bir toplum ve tümüyle yeniden oluşturulacak bir yaşam özlemi gözlenmekteydi. Bu da ancak en başta birey olarak insanın içindeki değişimle, bireyin içten kendisini yenilenmesiyle mümkün olabilecek bir durum olarak görülmektedir. Böylece, Dışavurumculuk'un, kübizm ve diğer sanat akımları gibi bir sanat akımı olarak sınırlı kalamadığı, dolayısıyla yaşamın tüm yönlerini etki alanına almış olduğu gözlemlenmektedir. Dışavurumculuğun temelinde yatan öznel bireyci tavır, her türlü kısıtlama ve yasaklamayı reddeder olmuştur. Artık Dışavurumcu sanatçının kendini içgüdüsel güçlerine yönelttiği (101) görülmektedir. 20. yy. başlarında Matisse, Kirchner gibi sanatçıların zenci plastiğine ve ilkel kavimlerin sanatlarına ilgi duymaları bir

rastlantı değildir. Bu sanatçılar, o eserlerdeki içgüdüselliği ve natüralist gerçekliği aşan anlatım güçlerinin sınırlarını keşfetmeye çalışmışlardır (102). Dışavurumcuların içgüdüselliğe verdikleri önem ve geleneksel resim kurallarından uzaklaşma çabaları, onların yavaş yavaş içgüdüselliğe dayalı bir üslupsal özelliğe doğru yönelmelerine neden olmuştur. Zamanla bu içgüdüsellik dışavurumcuların bir üslubu sayılmıştır (103). Lionel Richard'a bu üslup şu şekilde formüle edilmiştir (104) :

"giderek sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkışı olarak belirginleşti; resimsel gereçlerin ve biçimlerin abartılmasından uzaklaştı; en derin içsel duyguların anlatımına dönüştü. Expresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantazi sanatın yaratıcısı oldu. Resmin yöntemi ne olursa olsun, dışsal gerçekler, bunların içe yansıyan görüntülerinin yararına kurban edildiler".

Bu dışavurumcu eğilimde belirmeye başlayan dış dünyanın natüralist görüntülü gerçeğinden kendini ayırma ve kopma eğilimi, plastik anlatımda belli bir belirsizleşmeyle birlikte sanatçıların bu yönde daha da yoğunlaşmalarına neden olmuştur. Bunun sonucu dışavurumcu sanatçılarda kendi içgüdüsel ve duygusal çağrışımlı biçim bozmaları deformasyonun gündeme geldiği görülmektedir. 20. yy. başlarında tüm modern sanatçıların genel eğilimini oluşturan, sanatsal anlatımdaki biçime ilişkin değişmeler, biçim bozmaları, çarpıtma ve parçalamalar, Freud'a göre, uygarlıkla gelen bir rahatsızlık duygusunun ürünüdür (105). Toplumsal yaşamın gereği,

insanın, üretim ilişkilerine girmesiyle yabancılaşma ve buna ilişkin rahatsızlık duyguları da beraberinde oluşmuştur. Yabancılaşmayla gelen rahatsızlıklar, çevreye ve dış dünyaya olan güvensizlik duygusu, toplumsal yaşamdaki doyumsuzluklar, siyasal olayların etkileri gibi bir sürü etken, çağdaş uyumsuzluk sorununu besleyen etkenlerdir. Freud, sinirsel rahatsızlıkların, elimize geçen uygarlığa karşı ödediğimiz bedelin birer parçası olduğunu ileri sürerken (106), dışavurumcu anlayışla gelişen davranış tipinin nedenlerine yönelik bir saptamayı da beraberinde getirmiş oluyordu. Nietzsche'de çarpıtma ve parçalama olaylarının nedenlerini, Hıristiyanlığın başlamasından bu yana toplumda beliren bozulmaları, gerilemeleri ve çökmekte olan insanlığın güçsüzlüğünü, ahlaki değerler, özgeci ve çileci ülküleri gibi gösterme atılımlarına bağlamaktadır (107). Olaya Tarihi maddecilik açısından bakan Marx da, insan bilincinin çarpıtılmış ve bozulmuş olduğunu ve bundan ötürü de insanın dünyayı yanlış bir açıdan gördüğünü vurgulamaktadır (108). Bütün bunlar, aslında uygarlığın tarihsel açıdan eleştirilip sorunlara çözüm arama çabalarıydı. Toplumsal gelişimin yarattığı sorunlar, bunların sonucu insanda meydana gelen biyolojik ve psikolojik içgüdüsel değişiklikler; dışavurumcu sanatçıların eserlerinde ortaya çıkan şiddet, gerilim, cinsellik ve erotizm gibi unsurlarla çarpıtma ve bozma eğilimlerinin nedenleri olarak

görülebilmektedir. ifade biçimi olarak, tarihte hiçbir zaman bu derece yoğun kendi "ben"ine yönelmemiş olan dışavurumcu sanatçı, eserlerinin oluşum mantığını ve yapısını geçmişin değerleri üzerine kurmamakta, dolayısıyla ölçütlerini çalışmalarını içinde kendisi belirlemeye çalışmaktadır. Ortaya çıkan eserlerin , onun sosyal çevresiyle olan uyumsuzluklarına, bunlara karşı aldığı tavırlara ve kendi 'ben'ini ortaya koyuş biçimine uygun düştüğü görülmektedir.

Dışavurumculardaki bu durum, insanın bir çeşit dış gözlemden iç gözleme geçiş süreciyle ilgili görülmekte ve bu anlamda dışavurumculuk bir düşünce aşaması olarak kabul edilmektedir (109).

2- Dışavurumcu Anlayışın Plastik Yapıyla Bütünleşmesi :

Dışavurumculuk anlayışı, başlangıçta Müzik, Edebiyat ve Plastik Sanatlar alanlarının tümünde görülen biçimde, konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülmüyordu (110). Dışavurumculuk, Plastik Sanatlar alanında ilk olarak izlenimciliğin karşıtı ya da Fransız sanatındaki izlenimci ilkelerin yadsınması anlamında, Almanya'da da sanat alanında izlenimcilikten sonraki tüm gelişmeleri içerir biçimde kullanılmıştır (111). 20. yy. başlarında Plastik Sanatlara ilişkin ilk Dışavurumcu etkinliklerden birisi, 1905 yılında 'Pariser Herbstsalon'da içlerinde Matisse'inde bulunduğu ve sanat eleştirmeni Vauxceller tarafından Fouistler olarak

nitelendirilen grubun sergisiydi. Diğeri de aynı yıl Dresden'de Kirchner, Heckel ve Schmidt-Rottluff tarafından kurulan "Die Brücke" grubudur (112). Her iki grubun da esas olarak Van Gogh ve Gauguin'in işaret ettiği anlayış doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir. Bununla birlikte onlardan farklı olarak tamamen yeni ve önkoşulsuz olarak yeniden resmin temel elemanlarından başlama gibi ilerici ve devrimci bir bilince sahiptiler (113). Örneğin, Matisse'nin "Şapkalı Kadın" ve "Madam Matisse-Yeşil Çizgi" resimlerinde sanatçının eski döneminin bittiğini, yeni bir döneminin başladığını haber veren özellikler saptanabilmektedir. Madam Matisse-Yeşil Çizgi resminde, geçmişin ışık gölge tekniğine dayanan akademik okul geleneği ile Neo-Empresyonistlerin renk çözümlenmeleri ve düzenlemelerine ilişkin devrimci geleneğin başarıyla kaynaştırıldığı, Şapkalı Kadın resminde ise, her iki gelenekten uzaklaşmakta (114) olduğu gözlemlenmektedir.

Dışavurumcu 'Die Brücke' grubu sanatçılarından Kirchner de, akademik atölye resminin gerçek yaşamla bir ilgisi bulunmadığını görmüş ve yaşamı kendine özgü hareket dinamiği içinde yakalayarak bunu sanatla birleştirmeye çalışmıştır. Portrelerinde ve bir kısım diğer resimlerinde; atak ve hızlı çizgizel notları, coşku ve çabukluğun resme yansımaları ve kendine özgü yeni dışavurum biçimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Kirchner için, yarattığı kızgın sinirli çizim üslubu ve

parçalanmış biçimler dünyası için dışavurum ögesini, modern kont yaşamının dinamik, telaşlı ve yapay çevresinden soçerek kötülük ve kabalığı betimlemeye çalışmıştır denilebilir. Lionel Richard'a göre; Kirchner "çağın karmaşası içinden resim yaratmak" görevini yerine getirmiştir (115). Kirchner'in resimlerinde genel olarak özensiz, biçimleri ortaya çıkarmak yerine, yüzeylerin büyük bir enerjiyle kabaca boyandığı gözlemlenmektedir. Bu özensiz ve acele çizimleri ile kabaca çiğ-renk boyama tekniği, onun bazen neşeli, bazen de kederli ama hep canlı dünyasını yansıtmaya uygun düşmüştür.

Kirchner'in kurucuları arasında bulunduğu "Die Brücke" grubunun eğilimi de, bir genelleme ile iki boyutlu yer yer belirgin konturlu çiğ-renkli diyebileceğimiz bir resim tarzı olarak gelişir. Aynı biçimsel özellikler Fov'larda da görülür, ancak Fov'lardaki denetimsiz coşku ve sevinç, Die Brücke ressamlarında gerilime dönüşür ve trajik, karamsar bir içedönüklük yaşanır (116). Die Brücke grubundan başka Almanya'da bir diğer dışavurumcu sanat grubu da "Der Blaue Reiter" (117) grubudur. İçinde Kandinsky'nin de yer aldığı Der Blaue Reiter grubu, Die Brücke grubu sanatçılarına göre daha renktir. En önemli sanatsal tavırları, resimde müzikteki uyum paralelliğinde biçim ve renk ilişkilerini irdelemeleridir. Bu ilişki, Kandinsky'nin öncülüğünde gündeme gelir. Kandinsky, resminde müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirmesini, resmi izleyen kişide

bir titreşim yaratmasını ve biçimlerle renklerin müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. Kandinsky, müzik ve resim ilişkisini şöyle dile getirir (118):

"Müzik, doğadan tamamen bağımsızlaştı. Dili için herhangi bir doğa biçimini ödünç almaya gereksinimi yoktur. Resim ise bugün neredeyse tümüyle doğadan ödünç alınmış, doğal biçimlere muhtaçtır. Onun görevi bugün müziğin uzun zamandan beri yaptığı gibi, kendi gücünü ve anlatım araçlarını gözden geçirip tanıyarak araçlarını ve gücünü, saf resim olarak yaratma amacıyla kullanmaktır".

Kandinsky, resim ve müzik bağlamındaki görüşleriyle resimde müziksel öğenin önemine ilişkin görüşlerini "Über Das Geistige in der Kunst" adlı kitabında toplamıştır. Resimde nesneden kurtuluşun gerekliliği yönünde yaptığı araştırmalar onun önce soyutlama, ardından ilk soyut resimlerini oluşturmasıyla sonuçlanmıştır. Die Brücke sanatçılarının eserlerindeki kabalık ve yabaniyet özelliklerine kıyasla Der Blaue Reiter sanatçılarının eserleri, Fovistlerin renkli, sevinç ve coşku dolu resimlerine daha yakındır. Fransa'daki Fovist, Almanya'daki Dışavurumcu sanat hareketlerine, Avusturya'dan da bireysel sanatçı katkıları olmuştur. Gustav Klimt, Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'nin eserlerinde, öncelikle kişinin baskı altındaki iç dünyasını, tutku ve bunalımlarını yansıtan aşırı bir biçim bozması-deformasyon izlenir. Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'nin eserlerinde, özellikle

Schiele'ninkilerde bu yansıtma insana biraz ürperti verici ve irkiltici özelliindedir. Acı çeken, bükülmüş figürlerinde huzursuzluğu, acıyı ve tehlikeyi betimlediği görülür. Çıplak kadın figürlerinde, zamanının değer ölçülerini hiçe sayan bir tavırla erotik özelliklere yönelmiştir. Bunlar, bir çeşit, halkın ya da toplumun ahlak ölçüleriyle sanatçının ruhsal gerçeği arasındaki büyüyen çelişkilerin yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çelişkiler onun eserlerinde, kendine özgü dışavurumcu renk ve biçim dünyası ile bütünleşip somutlaşmaktadır. Gustav Klimt'in, Jugendstill akımından beslenen, biraz dekoratif tarzda, simgeci özellikler gösteren çalışmaları (119), yine bir başka tür dışavurumcu örneklerdir. Erotik ilgileri arttırıcı yoğunluktaki kadın figürleri, dekoratif yüzeyler içinde yer yer konturlarla belirginleşip yer yer eriyip kaybolmaktadır. Bu eserlerde figür, dekoratif renk ve çizgi öğeleri, mozaiksel bir yapı kazanmıştır. Avusturya dışavurumcu üçlüsünün bir diğeri sanatçısı da Oskar Kokoschka'dır. Kokoschka'nın da akademik çizim kurallarıyla çelişen, bazen de onları alaycı bir yaklaşımla uygulayan desenlerinde ve çizgisel ağırlıklı boya resimlerinde, ifadeci bir anlatım gücü vardır. Kokoschka, portrelerinde, poz veren kişilerin görünüşteki güvenilirliklerinin altındaki korkularını açıkladığını ve bu insanları, tedirginlikleri ve acıları ile resmettiğini belirtmektedir. Bir başka yerde Kokoschka, "Benim resimlerim birçok kimseler hakkında

edindiğim stenogramlardır" ve yine "Ben, çehrelerimle yaşarım" (120) demektedir. Aynı dönem Freud'un insan davranışlarında bilinç altının etkisi ve sürekliliği konusundaki bilimsel ve açıklamaları ve kişilerdeki çelişkilere ilişkin görüşleri ile Kokoschka'nın 'Portreler'i arasında ilişkiler görülebilmektedir. O yıllarda Kokoschka'ya resmin Freud'u ya da ruhun pisliğini çizen adam denilmekteydi (121). Kokoschka'nın çizgisel karakterli boya resimlerinde, çizgi gibi rengi de bir duysal dışavurum aracı olarak kullandığı görülmektedir (122). Her üç sanatçının eserlerinde de çıplak kadın figürü ve erotik yönde yoğunlaşmış algı ve ilgiler sözkonusudur. Bu sanatçıların sanatlarında getirdikleri eleştiri, toplumsal düzeni hedef almış gibi görünse de, asıl eleştiri bireysel yaşantının gizi ve çelişkileri üzerine yoğunlaşmış gözükmektedir. Bu içe dönüklük sonuçta bir erotik ve psikolojik etkiyle biçimlenmiştir. Daha sonra yine Almanya'da "Yeni Nesnelci" görüşün üyeleri olmakla birlikte, Max Beckmann, George Grozz ve Otto Dix'de de güçlü dışavurumcu özellikler gözlemlenebilmektedir. Beckmann'ın resimlerinde yansıyan huzursuzluk, güvensizlik ve endişeler, abartılı bir figür ve mekan çarpıtılmışlığı içinde sahneleme yöntemiyle (123) verilip güçlendirilmiştir. Farklı yönlerden perspektif kullanımı, değişik bakış açıları ve bunlara ilişkin biçim bozmaları, eserlerin özelliğini oluşturmaktadır. Yansıtılmaya çalışı-

lan huzursuzluk, güvensizlik ve endişeler, böyle bir biçim diliyle daha yoğun bir anlatım gücüne ulaşmıştır.

Biçim çarpıtmaları (deformasyon) ve soyutlama dışavurumcu yansıtma ve anlatımı yoğunlaştırmada iki yöntem olarak görülmektedir. Dışavurumcu eğilimin içinde Kandinsky'nin temellerini attığı soyutlamacı ve soyut dışavurum (124), akım olarak Dışavurumculuğun sona ermesinden sonra, zaman zaman 2. Dünya Savaşı arasında Avrupa'da kesintilere uğrasa da (125) gelişmeye devam etmiştir. Avrupa'da bir oluşum ve gelişim süreci geçirdiği gözlenen 'soyut dışavurumculuk', akım olarak Dışavurumculuk mirası üzerine temellenerek 2.Dünya Savaşı sonrası etkin biçimde ortaya çıkmıştır. Soyut dışavurumcu eğilimler, akım olarak Avrupa ve Amerika'da farklı adlar altında değerlendirilir. Örneğin "Lirik Soyutlama", "Soyut Dışavurumculuk", "Action Painting-Eylem Resmi", "Informel Sanat" ve "Taşizm-Lekecilik" gibi soyut dışavurumcu eğilimler, Avrupa ve Amerika gibi iki anasanat merkezinde ortaya çıkmış ve kısa sürede değişik biçimlerde Güney Amerika ve Japonya gibi ülkelere yayılarak gerçek anlamda uluslararası bir kimlik kazanmıştır. Kandinsky geleneğine bağlı soyut sanat ile gerçeküstücülüğün 'otomatizmi', bu yeni sanat anlayışının asıl kaynağını oluşturmuştur. Gerçeküstücülükte kişi, otomatizmle bilinç dışı dünyasının gizlerini açığa çıkarmaya çalışır. André Breton Sürrealizmin manifestosunda bunu şöyle dile getirir (126) :

"Saf psişik otomatizmin, sözlü, yazılı ya da daha başka biçimde düşüncenin gerçek seyrini ifade etmeyi dener... Gerçeküstücülük, o zamana kadar ihmal edilmiş çağrışım biçimleri, rüyanın tüm güçleri, düşüncenin amaçsız oyunu gibi yüksek inançlara dayanır. O, başka tüm diğer psişik mekanizmaların kesin parçalanmasını amaçlar ve asıl yaşam sorunlarını kendi alanına aktararak çözmek ister".

Gerçeküstücülüğün otomatizmine dayalı en çarpıcı dışavurumcu eğilim, Jackson Pollock'un öncülüğünde gelişen eylem resmi "Action Painting"dir. Eylem resmi, içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma isteğiyle oluşmaktadır. Gerçeküstücü gelenek iki olanak sunuyordu : birincisi; tam olarak René Magritte, ya da Salvador Dali'de olduğu gibi eşyayı ve figürü kendi görünümünde korumak, öteki olanak da, Miro ya da Tanguy'un gerçek eşya ve figürleri yalnızca ima edici genellikle insan vücudunun göğüs, kalça, seksüel organ gibi kısımlarını çağrıştırmacı biçimde veren "biomorpf" üslubudur (127). Amerikan soyut dışavurumculardan Arshile Gorky bu yöntemi benimseyip uygulayarak, hem kendi dışavurumcu sanatını geliştirmiş, hem de Amerikan resminin gelişimini oldukça etkilemiştir. Gorky çalışmalarını neredeyse hiç bitmeyen eserler olarak görür ve çalışmalarlarıyla ilgili şu açıklamaları yapar (128) :

"Birşey tamamlandıkça biraz ölür değil mi ? Bu yüzden sürekli var olana (yaşayana) inanıyorum. Resimlerimi hiç bitirmiyorum, ara sıra üzerlerinde çalışmayı bırakıyorum. Resimlerimi sürekli çalışıyorum, çünkü hiçbir zaman bir sona gelemiyorum. Bazen bir resim yapıyorum, sonra hepsinin üstünü kapatıyorum. Bazen de aynı zamanda beş, on, yirmi resim üzerinde birden çalışıyorum. Bunu kasıtlı olarak yapıyorum, çünkü sık sık bakışımı değiştiriyorum. Sürekli yeniden resmetmeye başlamalı ve hiç bir zaman

bitirmemelidir".

Bu hiç bitmeyen dinamiklik tasarımı, Gorky'nin resimlerinde olduğu gibi soyut dışavurumda, özellikle de Jackson Pollock'un çalışmalarında büyük bir rol oynamıştır. Pollock, 1947 yılında tuval üzerine damlatma ve akıtma tekniğiyle bir dizi resim ortaya koymuştur. Pollock bu resimleri kendisi şöyle açıklar (129) :

"Benim resmim sehpa da oluşmaz. Tuvalimi resim yapmadan önce nadiren gererim, onu duvara ya da yere tuttururum. Bezin altında sert bir zemine gereksinimim var. Yerde daha rahat çalışıyorum. Eğer resmin çevresinde dönerek dört tarafından çalışabilir, kelimenin gerçek anlamıyla kendimi resmin içinde hissedebilirim, resme kendimi daha yakın hissediyorum... Resmederken ne yaptığımı bilmiyorum. Ancak belli bir "tanımadan" sonra görüyorum ne olduğunu. Resmi değiştirmeye ve resmi biçimsel olarak parçalamaya vs. bakmıyorum. Çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı var, ben bunu ortaya çıkartmaya çalışıyorum. Yalnız resimle bağlantımı kaybedersem herşey altüst oluyor. Yoksa herşey saf bir armoni, kolay bir alış veriş oluyor ve herşey iyi gidiyor kendiliğinden ortaya çıkıyor".

Burada Pollock ve Breton'un görüşlerinin birçok noktalarda çakıştığı görülmektedir. Sanatçının geniş, yere serilmiş tuvaler üzerine boyayı dökerek ya da damlatarak yaptığı resimlerde, kolunu değişik açılardan sallayarak ve tuval üzerinde gezdirip hareketlerinin izleri kaydedilmiş oluyordu. Bunda beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle her yönüyle bir kaynaşma halindedir. Bu resimlerde, resimle sanatçı arasındaki figür, konusal anlatım vb. gibi perdeler de kalktığı için kendini anlatım otomatizmi daha doğrudan olmaktadır.

Gerçeküstücü kökenlere dayalı taşist-lekeci anlayışta ürün veren bir başka soyut→dışavurumcu sanatçı da Georges Mathieu'dur. Mathieu'da Pollock gibi tuval üzerine heyecanla boyayı süren ve resimlerini heyecanlı jestleri sonucu oluşturan bir sanatçıdır. Mathieu'nun kendi ifadesiyle "resim yapma sürecinde tuvala sürülen her boya insanı elektriklenmiş gibi heyecandırma- lıdır" (130) der. Yine çalışmaları gerçeküstücü mirastan yararlanan bunların dışında Willem de Kooning ve Robert Motherwell gibi sanatçılar da vardır. Willem de Kooning'in resimleri figürsel eğilimli soyutlama- dışavurumcu özellikler gösterir. Sevme ve reddetme imgeleriyle oluşturduğu anıtsal yarı soyut kadın figür- lerinde heyecan dolu ve kışkırtıcı bir boya sürüş özelliği görülmektedir.

Robert Motherwell'in resimlerinde de içgüdüsel bilinç dışı bir yaratma isteği vardır, biçimin bir anlamı yoktur. Önemli olan eylemin kendisi, oluşum süreci ve oluşum biçimidir. Bu da, sanatçıyı hep önceden kesti- relemeyecek sonuçlara götürmüştür. Amerikan kökenli diğer bir soyut dışavurumcu eğilimi içinde yer alan Mark Tobey ve Franz Kline'dir. Bunların sanatları "Caligrafik" Yazısal dışavurum özellikleri göster- mektedir. Mark Tobey Uzak Doğu'da uzunca bir süre Zen- Budizm manastırlarında yaşayarak Zen'lerin dünya görüşlerini ve yazı sanatlarını tanımıştır. Tobey, Uzak

Doğu'dan etkilenerak geliştirdiği usluba "beyaz yazı" der. Franz Kline'nin çalışmaları da tek renk çoğu kez siyah kalın çizgili, spontan fırça vuruşlarıyla doğu karakterli dramatik yazısal dışavurum özellikleri gösterir. Resimler, Pollock'a yakın bir resim yapma eylemini anımsatmakla birlikte çarpıcı ideografik simgeler ifade eder grnmdedirler. Bunlardan biraz daha farklı özellikler gösteren iki soyut dışavurumcu; Mark Rothko ve Clyfford Still'in çalışmalarından da söz etmek gerekir. Bu sanatçıların eserleri daha sakin ve durağan bir görünüm içindedirler. Rothko'nun, tek renkli bir zemin üzerinde birbiri üzerinde binen iki ya da daha çok renkli yumuşak kenarlı dikdörtgenlerden oluşan oldukça yalın bir üslubu vardır. Dikdrtgenlerdeki renkler, zemindeki renklerle belirgin olmayan bir biçimde sürekli değişime yatkındır. Rothko'da, resimlerinde insanların bilinç dışına seslenerek içsel olarak algılanması amaçlanmaktadır. Biçimler arasındaki ölçü ilişkilerinin inceliği renkler arasındaki ağırlık dengeleri ve ton ilişkileri aracılığıyla, insanlara ilahi g hissettirilmeye çalışılmıştır (131). Clyfford Still ise, görünen dış dünya ile ilgili tüm bildirileri resimlerinden çıkarmış ve rengi çağrıştırdığı anlamalardan, boyayı kişisel el yazısı niteliklerden ve duygusal ifadelerden kurtarmayı amaçlamıştır (132).

Bu arada yine Soyut dışavurumcu resim kapsamına giren fakat piktral değerlere göre biraz daha başka seçenekleri içeren bir başka eğilimden "Informal resim"den

söz ederek konuyu bağlayabiliriz. Bu anlayışın örneklerinde; pentür değerleri yerine resimlerde alçı, kum, tutkal, tahta vb. yapay malzemeler yer almaktadır. Bunlarla resim en son ilustratif etkilerden de kurtulmuş sayılmaktadır (133). Resimler bu yeni araç gereçlerle dokunulabilir bir maddesellik kazanmıştır. Resim yüzeyinde daha önceleri renk etkisiyle sağlanan yüzeylerin öne arkaya gelip gitmeleri, burada gerçek anlamda yeni üç boyutlu hacimsel deneyimlerle karşılanmıştır. Burada hazır eşya biçimleri, aktarıldıkları sanat alanında daha önceki biçim ve anlamlarından çözümlenerek yeni bir sanatsal biçim ve içerik kazanmaktadır. Bu yeni biçim fırça, spatül ve boya pastalarıyla gerçekleştirilmektedir. Jean Dubuffet, Jean Fautrier ve Antonie Tapiés gibi sanatçıların eserleri bu tür bir eğilimin tipik örnekleridir.

Dışavurumcu eğilimlerden son olarak da değişik yaklaşımları içeren soyut dışavurumcu eğilimlerde, dışavurumcu etkenlerin bir plastik yapıyla nasıl bütünleştiği sergilenmeye çalışıldı. Avrupa ve Amerika'da soyut Dışavurumcu sanatçılarda yaklaşımları ve felsefeleri açısından bir kısım farklılıklar bulunmakla birlikte ortak bazı biçimsel özellikler saptanabilir. Bunlar soyut-dışavurumcu resimlerde, figür ve çehre ayırımının ortadan kalkması, çizginin kontur görevinden kurtulup resimsel bir unsur haline gelmesi, resim yüzeyinin dinamik ve sınırsız bir alana dönüşmesi

şeklinde özetlenebilir.

Türk Resminde Dışavurumcu Eğilimlere Bir Bakış

3- Dışavurumcu Eğilimlerin Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler :

Bu araştırma kapsamında karşılaştırma örnekleri olarak belirlenen sanatçı ve eserleri üzerinde bazı değerlendirmeler ve saptamalar yapılmaya çalışılacaktır. Bu karşılaştırma ve değerlendirmede amaç, dışavurumcu eğilimlerde belirgin kişilik kazanmış sanatçıların eserleri arasında bir kısım teknik özellikler ve yüzeysel benzerlik bulmak değildir. Amaç, bu eserlerin dayandıkları düşünce temelleri ve yaklaşımlarına ilişkin ilişkilerin araştırılmasıdır. Bu özellikler şu ya da bu biçimde bazen benzer görüntü ve biçimlerde olabileceği gibi bazen de apayrı biçimlerde fakat aynı düşünce temeline ve tavrına bağlı olabilmektedirler. İşte burada dışavurumcu eğilimlerin Türk resmine yansımasıyla ilgili yapılacak gözlem ve saptamalar bu tür bir yaklaşım içinde belirlenmeye çalışılacaktır. Dışavurumcu anlayıştaki çağdaş sanatçılarla Türk Ressamları ve bazı eserleri üzerinde değerlendirmelere geçmeden önce, sanırım dışavurumcu eğilimin Türkiye'deki durumuna biraz değinmekte yarar var.

Bir kısım kaynakların görüşleri Türkiye'de Batı'daki anlamda Dışavurumcu anlayışı bir akım olarak doğuracak ortamın hiçbir zaman oluşmadığı, yine Batı ölçütlerine göre Türkiye'de dışavurumcu akım kavramından sözedileme-

yeceği (134) yönüdedir. Bununla birlikte belki tarihsel süreç içinde bir akım olarak değil ama, gecikmeli de olsa Türk sanatçıların bir kısım dışavurumcu ilgilerinden, bu anlayışın kapsamında değerlendirilebilecek sanatçılar ve eserleri üzerinde bazı gözlem ve saptamalar yapılabilir.

Türkiye, Batı'da Dışavurumculuğun akım olarak yaşandığı yıllarda, ne Osmanlı döneminin sonlarına doğru, ne de Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Batı'nın o koşullarına sahip değildi. Ve de dünyayı öyle bir bakış açısından değerlendirme durumunda da değildi (135). Buna bağlı olarak iki nedenle; birincisi; öğrencilerin böyle bir düşünce ortamından çıkmış olmaları, ikincisi; gittikleri ülkelerin resmi sanat eğitim kurumlarında da halâ klasik ve akademik bir eğitim sürdürülmekte olması, o dönemlerde yurtdışına gönderilen öğrencilerin gittikleri ülkelerde hep günün akım ve eğilimlerinin dışında kaldıkları gözlemlenir. Örneğin, 1914 kuşağı olarak kabul edilen Çallı kuşağı ancak Avrupa'da artık çoktan devrini tamamlamış, akademikleşmeye yüz tutmuş izlenimcilikle ilişki kurabilmişlerdir. Ayrıca bu ilişkinin de izlenimciliğin düşünsel planıyla değil, yalnızca konu, teknik vb. bazı görsel ilişkiler düzleminde olduğu gözlemlenmektedir. Çallı kuşağı (136) ile Türkiye'ye gelen bu izlenimcilik döneminde Dışavurumculuk, Türkiye'de kavram olarak bile henüz bilinmemektedir (137). Dolayısıyla Türkiye'de dışavurumculukla ilgili değin-

melere ancak 1928'lerde rastlanabilmektedir. Yazılı kaynaklarda (138) dışavurumculuğun, muhtemelen ilk kez, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin 1928 yılında Ankara'daki Etnografya Müzesinde '1.Genç Ressamlar Sergisi' adıyla açılan sergide yer alan Ali Çelebi'nin 'Maskeli Balo' tablosuyla ilgili olarak kullandığı görülmektedir. Bir gazetenin (139) sergi ile ilgili değerlendirme yazısında; Ali Çelebi, Alman Dışavurumculuğunun bir temsilcisi olarak yorumlanmıştır. Çelebi,Almanya'dan 1927 yılında yurda dönmüş ve bir yıl gibi kısa sürede eserleri dikkat çekmeye başlamıştır. Ali Çelebi, Almanya'da Hoffman'ın atölyesinde öğrenim görmüştür. Çelebi, sanat yaşamında Hoffman'la buluşmasının sanat anlayışına yeni bir görüş getirdiğini ve Türk Resim sanatına yeni bir anlayış getirmesinde büyük bir etken olduğunu belirtir (140). Hoffman, öğretiminde yeniye açık zamanının sanat sorunları üzerinde görüşleri olan bir sanatçıydı. Bunların onun öğretim yöntemine de yansıdığı görülmektedir. Hans Hoffman, resim sanatının, doğanın bir taklidi olmayıp doğadan esinlenmiş düşünce ve duyguların içgüdüsel bir anlatım olduğu görüşünü (141), öğretiminin temel prensibi yapmıştır. Hoffman'ın kendi üslubu, kübist ve dışavurumcu bir anlayışın sentezi olarak görülmektedir. Ali Çelebi'de de, Kübist ve Konstruktivist sanat anlayışlarının etkileri vardır, ancak Çelebi coşku, heyecanları ve duyarlılıkları açısından belirgin dışavurumcu özellikler göstermektedir.

Ali Çelebi'nin Türk Resminde ilk dışavurumcu resim olarak nitelendirilen 'Maskeli Balo' resmi (Resim-18) ile dışavurumcu akımın Alman kurucularından ve en önemli temsilcilerinden E. Ludwig Kirchner'in 'Sigara İçen İrna'sı' (resim-19) arasında bir kısım dışavurumcu özellikler saptanabilir. Bilindiği gibi Kirchner'in 'Sigara İçen İrna' tablosu dışavurumcu anlayışın en tipik resimlerindedir. Kirchner'in 'Sigara İçen İrna'sı ile Çelebi'nin 'Maskeli Balo'su, işledikleri konu ve görünen biçimsel özellikleri açısından bir benzerlik göstermezler. Ancak her iki eserde bu sanatçıların, insanın büyük kent yaşamındaki doyumsuzlukları, buna karşı tepkileri, duygulu ve hüzünlü iç gerçekleri, çeşitli karşıtlıklar içinde ele alışlarıyla ilgileri bulunan eserlerdir. E. Ludwig Kirchner'in 'Sigara İçen İrna'sı, sarı, yeşil ve siyah renkler ve geometrik olmayan çarpıtılmış köşeli biçimleri ve belirgin fırça darbeleri ile etkili ve tipiklik gösterir. Ali Çelebi'nin 'Maskeli Balo' tablosunda ise başka bir kısım modle, geometrik ve konstruktif özellikler vardır. Fakat bununla birlikte biçim ve renklerde genel olarak abartılı bir çarpıtma ve kaba sabalık gözlemlenir. Tablodaki genel izlenim, konu balo olmasına rağmen, sanki insanlar bir eğlencede değildirler, hiç neşeli halleri yoktur. Kendi yalnızlıkları içinde kendi kendileriyle başbaşa dırlar. Dans etseler bile çiftler arasındaki yalnızlık ve yabancılaşma gözlemlenir. Her iki eserde de insanın iç

dünyasına ilişkin bunalımları ve yalnızlığı değişik biçimlerde yansıtmaktadır. İrna'daki renk ve boya kullanımı kadının ifadesini kuvvetlendirmiş ve inandırıcılığını arttırmıştır. 'Maskeli Balo'da yer yer gözlemlenen modleyle ilgili biçimlerdeki biraz yumuşamayla birlikte, figürlerdeki abartılı kaba sabalık ve seçilen renkler, uyumsuz bir dünyanın izleri olarak hissedilmektedir. Burada da gözlemlendiği gibi Çelebi'nin bu ve diğer eserlerinde görülen duygusal, coşkulu, parlak ve çarpıcı renkleri, Dışavurumcu anlayışın özelliklerine uygun düşmektedir. Böylece, Çağdaş Sanat kapsamında düşünülen Modern Sanat akımlarına 1927 ve 1928'e kadar habersiz kalan Türk resminde, Avrupa Modern Sanat akımları paralelinde çalışmalar başlamış olmaktadır. Çelebi, daha sonraki resimlerinde yavaş yavaş geometrik ve konstruktif etkilerden de tamamen uzaklaşıp ve giderek dışavurumcu anlayışta bir kişilik göstermiştir. Çelebi'nin dışavurumcu anlayışın tipik özelliklerini gösteren 'İğde Ağacı', 'Piknik' gibi tabloları, biçim çarpıtmaları, boya ve renk kullanımı ve diğer tüm teknik özellikleriyle yetkin dışavurumcu eserlerle ortak özellikler gösterir. Örneğin Ali Çelebi'nin 'İğde Ağacı' tablosundaki (resim-20) heyecanlı boya sürüş tarzı, kullanılan sarıyeşil, mavi, maviyeşil, morumsu renkler ve siyahlar, zeminde kullanılan toprak rengi yerine çığ sarı vb. gibi renkler, yine Ernst Ludwig Kirchner'in 'Sokakta Kadınlar' tablosundaki (resim-21) biçim çarpıtmaları, boya ve renk kullanış tarzı ve heyecanıyla

benzer ve ortak özellikler göstermektedir.

† Türk Resminin gelişimi içinde dışavurumcu eğilimde eser veren ikinci kişilik, Zeki Faik İzer'dir. Zeki Faik İzer'de başlangıçta, Fransa'daki öğreniminin ilk yıllarında bir kısım biçim sorunlarıyla ilgilenmiş ve araştırmalar yapmıştır (142). Daha sonra 1930'lu yıllarda hocalarından Othon Friezs'in sanatına artan ilgisi, aynı yıllarda izlediği bir Kokoschka sergisinin etkisi ve ardından 1931 yılında Matisse'i örnek alarak renge ağırlık vermesi gibi etkenlerle resimlerinde giderek dinamik ve çarpıcı büyük renkli kompozisyonlara yönelmiştir. Müzik-Dans temalı resimlerinde yarı izlenimci ve fov etkileri görülmekle birlikte, boyanın rahatça kullanıldığı ve lokal renklerden uzaklaşıldığı, ve bir kısım dışavurumcu özelliklerin belirginleşmeye başladığı gözlemlenir. İzer'in parçalanmış renkli figürleri içeren resim anlayışında 1946'lardan sonra dışavurumcu soyutlamayla ilgili bir aşamaya doğru bir yöneliş izlenir. Aynı zamanda 1946-50 arasında Türk Resminde soyut ve dışavurumcu eğilimlerde ilk örnekleri o zaman Paris'te yaşayan Selim Turan, Nejat Devrim ve Fahrünissa Zeid'in çalışmaları olarak izliyoruz (143). Nejat Devrim'in 1953'de yaptığı 'Soyut Kompozisyon'u (Resim-22), Fahrünnisa Zeid'in 1949 tarihini taşıyan 'Güneş Batarken' gibi eserleri, yaklaşık aynı zaman diliminde yapılmış soyut dışavurumcu anlayışta eserlerdir. Zeki Faik İzer'in, dışavurumcu soyutlama ve soyut- dışavurumcu (144) anlayış içinde

gerçek kişiliğini bulması 1955'den sonradır. Zeki Faik İzer, çalışmalarının önceleri konusal olduğunu, Gerçeküstücülükle bile bazı bağları olduğunu, ancak gerçeküstücülüğün nesnel yaklaşımlarından çok esprilerinin kendisini ilgilendirdiğini belirtir (145). Zeki Faik İzer, çoğu soyut dışavurumcu olan resimlerinde genellikle doğadan hareketle soyutlama-soyuta varmıştır (146). Resimleri genellikle doğa çıkışlı dışavurumcu soyutlamalardır. İzer, tam soyut olarak doğaçlamayla bir yaratıya pek inanmamaktadır (147). İlk soyut resmi olarak sergilenen 'Sultanahmet Camisi Camları' tablosu yine Sultanahmet camisinin içinde çalışmalar ve soyutlamalar sonucu ortaya çıkmıştır. Soyut Kompozisyon (Balık) (Resim-23), artık doğayla ilgili hiçbir şey taşımayan soyut kompozisyon olmasına karşın, hala balık ismini taşımaktadır. Resimde boyaların sürülüş tarzı ve heyecanı ile, resmin zemin ve biçimler gibi sınırların tümüyle ortadan kalktığı, tuval yüzeyinin tamamını kavrayan bir yapılanma gözlemlenir. İzer'in yine 'Missa Solemnis'adlı müzik parçasından etkilenerek oluşturduğu bir diğer soyut tablosu da (Resim-24), (Resim-25), yine aynı coşku, boya ve renk kullanım heyecanı göstermektedir. Her iki resimde de boya, sanki spatülle sürülmüş gibi üst üste kalın fırça darbeleri ile boyanmıştır. Boya sürüş tarzı gibi renklerde son derece diri ve canlıdır. Her iki resim de, ister doğa kaynaklı, ister müzik çıkışlı olsun, soyut-dışavurumcu kompozisyon özel-

likleri göstermektedirler. İzer'in bu eserleriyle, Karel Appel'in çalışmaları arasında bir kısım ilişkiler sezilenmektedir. Karel Appel, soyut dışavurumcu eğilimler içinde görülen bir sanatçı olup, Cobra grubunun (148) üyesidir. Cobra grubunun programında amaç, soyut dışavurumcu eğilim içinde, bilinçaltının aklın denetiminden geçirilmeden doğrudan resme aktarılmasıdır. Ancak, Cobra grubu sanatçıları, Tachism ve Action Painting gibi figürasyonu tümüyle dışlamazlar (149). Fakat, figürasyon resimsel olarak çözümlenir. Karel Appel, bu programın tipik temsilcilerindendir. Appel'in genellikle mavi, kahverengi, sarı, ocre ve siyah renkler içindeki resimleri (Resim-26), diri ve spontan olarak üst üste sürülmüş kalın boya hamuru katmanlarından oluşmaktadır. Hem Zeki Faik İzer'in hem de Karel Appel'in resimlerinde bir motife yönelme gözlemlenmez. Her iki sanatçının coşku ve heyecanla, renk ve boyayı tuvalin tüm yüzeyine yönelik kalın boya hamuru halinde kullandığı, hem de boya sürüş tarzları arasında ortak özellikler gözlemlenmektedir. İkisinin resminde de gerçeküstüçülüğün otomatizmi ile ilgiler vardır. Ayrıca, Zeki Faik İzer son zamanlarda Uzak Doğu'nun biçim anlayışıyla da ilgilenmiştir. Figürsel ya da soyut, hafızadan çizilen biçimler onun ilgisini çekmeye başlamıştır. Zeki Faik İzer'in resimleri 1960'lı, 1970'li ve 80'li yıllarda hep aynı anlayış çizgisinde gelişen dışavurumcu resmin yetkin örnekleri olarak görülebilir.

Saptamalarımıza göre, Türk Resminin gelişimi içinde dışavurumcu anlayışta eser veren bir diğer kişilik de Adnan Turani'dir. Turani'de diğerleri gibi sanat eğitimi Avrupa'da sürdürüp tamamlamıştır. Avrupa'daki öğrenim döneminde Turani'nin sanatsal kişiliğini bulmasında önemli katkıları olan iki sanatçı-Hoca vardır. Bunlardan birisi Baumeister, diğeri ise Trökes'dir. Baumeister sanatta ve öğretiminde akademik kurallara ters düşen bir tavır ve yaklaşım içindedir. Hep yeninin aranmasından yanadır. Trökes'in sanat anlayışı ise sürekli yeni buluşlara dayalı bir resim anlayışına dayanmaktadır. Trökes resimsel ifadeye önem verir. Trökes'e göre resimsel ifade, doğayı kendi anlatım diline dönüştürmektir. Avrupa'daki öğrenimi süresince başından beri Nagel, Henninger, Baumeister ve Trökes gibi birbirinden çok farklı sanat anlayışları ve öğretim yöntemleri olan sanatçı-hocalardan kazanılan birikimler ve deneyimler, Turani'yi çalışmalarında daha kişisel bir tavıra ve ifadeye yöneltmiştir (150). Öğrenim yıllarında başlayan soyuta ilgi ve soyutlama çalışmaları yerlerini zamanla tümüyle soyuta bırakmıştır. Turani'nin sanatsal gelişim çizgisi içinde 1956 yılı onun dışavurumcu soyutlama çalışmalarının başlangıcı, 1959-60 ve 1960 sonrası giderek soyut dışavurumcu anlayışta kişilik gösterip belirginleştiği yıllar olarak görülür. Turani'nin, 1972 yılına kadar olan resimleri hep soyut resimlerdir. Bu resimlerde genel olarak doğadan herhangi bir çıkış noktası arama niyeti yoktur. Doğrudan doğruya sanatçının

doğaçlamaları ve kendi fantazilerine dayalı olarak ortaya çıkan resimlerdir bunlar. Bu resimlerde önceden bilinen hiçbir nesnel motiften hareket edilmez ve tuval üzerinde yapılan çetin bir boya mücadelesi gözlemlenir (Resim-27). Turani, resimlerinin oluşum serüvenini bize şöyle anlatır (151) :

"Bir savaş meydanını anımsatan tuval yüzeyini ve paletinizi her an göz önünde tutuyorsunuz. Her durumda, gözleriniz tuvalinize dikili bir sonuç çıkarmaya, bir karar vermeye çalışıyorsunuz, sonunda tuval yüzeyindeki tüm öğelerin birbirleriyle kaynaşmış, bir bütün olmuş durumda, resimsel olayın en heyecan verici noktada, eğer size özgü, resimsel sistemli bir boya olayı oluşmuşsa, çalışmayı durduruyorsunuz. Böylece ortaya resimsel bir savaşımın, bir muharebenin sonucu çıkıyor".

Bu resimler, belli bir boya kalitesinde, boyanın organik gelişim mantığına uygun bir espri ve sürprize ulaşarak gerçekleşmek durumundadırlar.

Turani'nin, 1972'den sonraki ve son dönem resimleri, daha çok 'boyama hızı' ve kaligrafi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Turani'ye göre sanatçının kaligrafik notlarının bir kompozisyon oluşturması için, büyük leke ve çizgilerin bir defada yerine oturtma gücüne ulaşması gerekmektedir. Burada heyecan ve disiplin içiçedir (152). Turani, kendisiyle yapılan bir görüşmede resimde kaligrafi sorunu üzerine görüşlerini şöyle dile getirir (153) :

"(...) Kaligrafi sorunu, bu noktada boyasal bir yazı, lekese bir yazı. Nesne biçimi ile değil, tablo, resim yapısı ile ilgili soyut bir buluş. Bu nedenle kaligrafiyi bir nesne biçimi ile ilgili görmek yanlış oluyor. Çünkü kaligrafi hiçbir zaman doğasal biçimde çözümlenmiyor. Bu nedenle, ancak ilginç bir serüven sonucu ortaya çıkabiliyor. O bir buluş oluyor. Bu yüzden kaligrafi, figüratif biçim mantığına ters düşüyor"

Turani'nin resimlerindeki kaligrafik yaklaşımı ile soyut ya da soyutlama dışavurumcu anlayıştaki çağdaş ressam- lardan Mathieu ve Tobey'in bir kısım eserleri ve yakla- şımları üzerinde durulabilir. Mark Tobey'in 'Beyaz Yazı' adını verdiği resimleri, Uzak Doğu'nun resim yazılarının etkisiyle oluşturduğu resimlerdir. Tobey'de kaligrafik çizgiler konturlar, sanatçının iç tepilerinden kaynakla- nıp gelen renk boya heyecanlarını ritmleştirecek düzen- leme aracıdır (154). Resimlerin genel karakteristiği, iç tepilerin ritmik, noktasal etkili çizimleridir denile- bilir (Resim-28).

Georges Mathie'nin resimlerinde de bir başka biçimde ka- ligrafik özellikler vardır. Mathie'nin resimleri tuval yüzeyine becerikli, usta bir elle cakalı, çalımlı yazıl- mış yazılar (155) gibidir (resim-29). Bu resimlerin spontan-volkan gibi patlayan, heyecan dolu jestlerden oluştuğu hemen hissedilir. Mathie'nin, taşizmin yarı gerçeküstücü otomatizmi ile yarı soyut dışavurumcu özelliklerden meydana gelen ve süratle gerçekleşen bir resim yapma tarzı vardır. Turani'de kaligrafik çizim ve lekeler, bir boyasal mücadele sonucu ancak tablo yapısıyla bütünleşip kompozisyonu oluşturmaktadırlar. Turani'nin, 1980'li yıllarda ve daha sonraki resimlerinde, bir kısım doğasal unsurlar ve anımsatmalar olmakla birlikte, çizdiği ve boyadığı şeyler, artık doğa biçimlerinden değil, onun kendi yaşantısına dayanan kişisel yorumları olarak görülmektedir (resim-30).

Turani'nin resimlerinin genel karakteristiği; ister doğasal anımsatmalı, ister tamamen soyut olsun, boyasal mücadeleye dayanan bir resim anlayışı içinde bir motife ulaşan dışavurumcu kompozisyonlar olarak özetlenebilir.

Buraya kadar verilen örnek ve karşılaştırmalarla dışavurumcu soyutlama ve soyut dışavurumcu anlayışta kişilik gösteren sanatçılarımızın eserleri ve yaklaşımları değerlendirilmeye çalışıldı. Bu belirgin dışavurumcu kişiliklerin dışında sanat yaşamlarının belli dönemlerinde ya da bazı eserlerinde dışavurumcu özellikler gösteren sanatçılardan da kısaca söz etmek konunun bütünlüğü açısından yararlı olabilir.

Duruma yine 1930'lardan bu yana göz atıldığında; Kalın, kaba ve hırçın boyanmış bir kısım eserleriyle Hamit Görele, atak ve heyecanlı boya sürüş özellikleri ile Zeki Kocamemi, 1946'dan sonraki resimlerinde çılgınlık derecesinde biçim parçalamaları ve çarpıtmalarıyla Nejat Devrim, yine aynı dönemlerde bir kısım taşist denemeleriyle Fahrünnisa Zeid; 1955'lerde sınırsız bir mekan kavram ile tuvalin bütününe yayılmış iri fırça tuşlarıyla Adnan Çoker; aynı dönemde bu paralelde çalışmalar yapan Fethi Arda; 1960 sonrası, Amerika gezisinden sonra Rothko'ya olan tutkusuyla boya patlarına, yeni kompozisyon şemalarına yönelen Bedri Rahmi; lekeci anlayışları ve boya hamuruna ilgileriyle Orhan Peker ve Turan Erol, 1964 yılından bu yana ilk önceleri soyut kompozis-

yonları, sonra dışavurumcu figüratif çalışmalarıyla Mustafa Ayaz, 1970'lerden bugüne kadar olan çalışmalarında; insanın iç dramatiğini, insan doğa ve toplumsal ilişkiler bağlamında dışavurumcu öğelerle 'psikogramlar' halinde yansıtan Zafer Gençaydın, ve son dönem soyut dışavurumcu çalışmasıyla Adem Genç. Tuvallerinde kitreleme tekniği ile oluşturduğu parçalı alanlara fırça ile müdahaleli biraz dekoratif görünümlü fakat özü itibarıyla dışavurumcu karakterli çalışmaları ile Bilal Erdoğan, dışavurumcu yarı soyut figür biçimlemeleri ile Mehmet Güler, belirtilen özellikleriyle dışavurumcu soyutlama ya da soyut dışavurumcu eğilimler kapsamında adından söz edilebilecek sanatçılardır.

Bu dışavurumcu eğilimlerin bir devamı olarak 1980'lerde yeniden gündeme gelen Yeni dışavurumculuğa, anlatım olanaklarında kullandığı geniş sözlük ve medialar nedeniyle Ard-Çağdaşçı/Post-Modernist kısımda yer verilecektir.

C- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GEOMETRİK EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR

1- Resimde Optik Görüntüyü Yabancılaştıran ve Ortadan Kaldıran Nedenler:

20. yy. başlarında doğa bilimlerinde kuramsal alanda meydana gelen köklü değişimler sanata da yansiyarak sanatın biçim ve kurgu dünyasını etkilemiştir. Çağımızın genel karakterini belirleyen bilimlerdeki soyutlaşma

sanattaki soyutlaşmayı da meydana getirmiştir. Bunun sonucu olarak her ikisinin de ortak bir evren kavrayışına yöneldiği görülmektedir. Çağın bilimsel evren tablosu kavrayışı ile sanatsal yaklaşımları birbiriyle uygunluk göstermektedir. Bu uygunluk belirtildiği gibi her ikisinin de soyuta ve soyutlamaya yönelmesinde birleşmektedir. Çağdaş Fizik, Klasik fiziğin anladığı anlamda katılığı içeren madde kavramını yok etmiştir (156). Sürekli değişen ve bu değişmeler içinde her seferinde yeni biçimler alan oluşum süreçleri gözlemlenmektedir. Çağdaş Fizikte madde ve zaman kavramında meydana gelen değişmeler, yeni bir dünya kavrayışına götürmüştür. Bu yeni dünya kavrayışı ve tasarımı, eski dünya tasarımından farklıdır. Eski dünya tasarımının somutluğuna karşılık, çağdaş fiziğin ortaya koyduğu evren tasarımı soyut nitelikte kendini göstermiştir. Artık görülen herşey belli bir sürede varoluşunun dışında somut bir varlık olarak düşünülmemektedir. Bu anlamda bir varlık ve dünya mevcut değildir artık. Bunun yerine ancak birbiriyle ilgiler içinde bulunan ve böylece de geometrinin kurduğu bir ilgiler bütünü içinde varolan bir yapılanma düşünülmektedir. Bu yapılanma, sürekli bir değişim içinde kuvvet noktalarının meydana getirdiği soyut geometrik bir evren tablosu olarak karşımıza çıkmaktadır (157). Felsefi-estetik açıdan da çağı belirleyen temel kategori Geometri olarak kabul edilmektedir (158). Buna paralel

olarak sanatta da Rönesans'tan beri nesnelere yerlerini ve konumlarını gösteren perspektifli dünya kavrayışı değişerek yerine optik görüntüye dayanmayan perspektifsiz ve nesnelere gerçek yargılarına ve asıl biçim ilişkilerine yönelen yeni bir kavrayış gelmiştir. Esasen Rönesans'ın ilk yıllarında Bizans etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlayan resim sanatı, o dönemin matematik ve geometri alanlarındaki araştırmalara paralel bir yaklaşım içine girmişti.

Bilimdeki dünya ve evren hakkındaki yeni bilgiler ve diğer kazanımlar, resim alanına da yansımış ve resim sanatında tablolar hesaplanmış bir yapı içine alınarak resmedilmeye başlamıştı. 20.yy.a gelindiğinde olaya bakışın yeniden değiştiğini, madde kavramındaki köklü değişiklikler gibi, nesnelere de resim sanatında optik görüntülerinin ötesindeki varlıkları, hatta resimde var olup olmamalarına ilişkin bir sorgulama dönemi başlamıştır. Ancak, böyle bir öze gidış başlangıçta yine doğadan hareket edilerek gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Yani doğa ve nesnelere dünyası, yeni bir biçim ve geometrik bir yapı içinde kavranmak istenmiştir.

Nesnelere geometrik yapıları içinde algılanmaya başlaması ile yeni bir doğa, nesnelere özünü oluşturan, bir özler dünyası elde edilmeye çalışılmıştır. Bilimde duyu üstü evren tasarımına yöneliş, sanatta ilk kez Cézanne'nin resimlerinde karşılığını bulmaya başlamıştır. Cézanne doğayı küp ve konilere göre res-

metmek istediğini belirtir. Nesnelere, salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavranır. Bu da, doğanın görünen optik bir dünya, duyuşsal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesi anlamındadır. Cézanne'nın resminin temelinde doğanın bir resim organizmasına dönüştürölmesi bulunmaktadır. Renkli geometrik biçimlerden oluşun bu yapı, doğadaki nesne dünyasının karşılığı olarak görölmektedir. Cézanne'e göre bu doğaya koşut bir evrendir (159).

— Artık resimde salt resimsel ögeler ve onların birbirleriyle ilişkileri, sanatçı tarafından kurulan düzenin bağıntılarına göre bir oluşum içinde varlık kazanmaktadır. Bu, resimde nesne aralarının ve zeminin, bir resim elemanı olarak aynı şekilde önem kazandığı anlamına gelir. Turani'ye göre, bu nesne aralarının keşfi, optik görüntü ve de nesne biçiminin resimdeki varlığını giderek artan bir biçimde tehdit etmiştir (160).

Cézanne'le başlayan optik görüntü biçimlerinin bozulması deforme edilmesi, doğanın renk ve biçim örneğinde yeniden gerçekleştirme arayışları, optik görüntüye yabancılaşan sanat biçimlerinin yaratılma yolunu açmıştır. Bu da resimde görünen gerçeğe bağılı resim anlayışından kesin bir ayrımı içeren yolun açılması demektir.

2- Resimde Geometrik Anlayışın Ortaya Çıkışı ve Resimde Geometrik Biçimleme :

Sanat, yaşadığımız yüzyıla natüralizmden soyuta kayan bir kavrayış içinde girmiştir. 20.yy. başlarındaki resim akımlarının hemen hepsinde gözlemlenebilen ortak nokta, anti natüralist bir yaklaşım ve resmin yeniden temel elemanlarından başlama gibi ilerici ve devrimci bir bilinçle hareket etmiş olmalarıdır.

Burada konumuz olan Geometrik anlayışların başına genellikle hep Cézanne koyulur. Ya da Cézanne'nın sanatından kaynaklanıp geliştikleri görülür. Hatta Cézanne, yalnızca Geometrik anlayışın değil, çağımızda ortaya çıkan tüm soyut sanatların da babası olarak kabul edilmektedir.

Cézanne'nın resminin temelinde, doğanın bir resim organizmasına dönüştürme düşüncesi yatar (161). Bu resim organizması, renkli biçimlerden oluşan, dış dünyanın resimsel karşılığı olan bir yapıdır. Bir başka deyişle bu, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılması olarak görülür. Cézanne'nın, dış dünyanın nasıl kavranılması gerektiğine ilişkin düşüncelerinin ve resimlerinin kuruluş mantığını, öğrencisi Emil Bernard'a yazdığı meşhur mektubunda açık bir biçimde dile getirilmiş olarak görüyoruz. Bilindiği gibi mektupta Doğa'nın silindir, koni ve küre gibi geometrik formlar içinde ele alınması ve bütününün doğru bir perspektif içine koyularak, bir objenin, bir düzlemin her yanının bir merkez

noktasına götürmesi gerektiği belirtilir (162). Böylece artık doğa, görünen bir dünya, duyusal bir dünya değil, düşünülen bir doğa olarak önerilmektedir. Cézanne için amaç, doğayı ve nesnelere duyusal görüşlerinin ötesinde kavrayarak onlara sağlam biçimsel varlık kazandırmaktı. Cézanne'nın resmi, düşünsel yapısal objelerin resim mekanı içinde düzenlemesi olarak özetlenebilir. Ancak objelerle birlikte objeler arasındaki alanların değeri de önem kazanmıştır.

Cézanne'ı izleyen sanatçılar ister figüratif türde, ister salt soyut kavrayışta olsun, hep geometrik biçimlere ve geometrik bir düzene yer veren sanatı oluşturmuşlardır. Cézanne'de başlayan bu soyut eğilimli geometrik çizgi değişik anlayışlarda günümüze kadar ulaşır. Bu anlayışlardan ilki 20.yy. başlarındaki Kübist (163) yaklaşımıdır. Kübizmin en önemli iki etkilenme kaynağı vardır. Bunlardan birisi Cézanne'nın sanatı, diğeri de zenci sanatı olarak kabul edilmektedir (164).

Kübistler üzerinde bu etki kaynakları, Cézanne'la tüm yanılmacı yöntemlerin bir kenara itilmesi, zenci heykelleriyle de anti-natüralist bir sanatın aldatmasız anlatımcılığına yönelmesi şeklinde kendini göstermiştir.

Afrika Zenci Sanatı, hem temsili ve hem de doğal olmayan (anti-natüralist) bir sanattır. Zenci Sanatçı, konusuna daha kavramsal bir yoldan yaklaşmaktadır. Konusu hakkındaki düşünceleri onun doğal betimlemesinden, çok

daha önemli görülmektedir. Zenci sanatına ilgi, 20.yy. başlarında, bilinen tüm geleneksel ve görsel yapılardan bağlarını koparmak isteyen genç ressamların, gereksinim duydukları anahtarları bünyesinde bulunduran bir sanat olmuştur. Özellikle Picasso (165), Afrika sanatçıları tarafından kullanılan akılcı ve genellikle de geometrik bozulmaya uğramış insan başı ve vücudunun biçimlendirilişini, konularının yeni bir değerlendirilmesi için bir başlangıç noktası olarak görmüştür (166).

Kübistleri etkileyen bir diğer şey de, Cézanne'nın resimlerindeki nesnelere hayret verici katılığı olmuştur. Bu resimlerde elle tutulabilecek derecede plastik somutluğu içeren bir biçim ve renk yapısı fark edilmiştir.

Cézanne'nın ve Afrika zenci sanatının etkilerinin açık olarak gözlemlendiği ilk örnek Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" tablosudur. Bu resmin konusu diğer bazı ressamların konularıyla ortaklıklar gösterir. Ancak, burada önemle üzerinde durulması gereken şeyin Picasso'nun sanatsal problemler üzerinde yoğunlaşmış olmasıdır. Picasso bu tablosuyla oldukça büyük ve anıtsal boyutta bir eser ortaya koymayı denemiştir. Bir kısım figürlerin başları, Afrika maskeleri gibi çizilip yüzlere sert bir ifade verilerek figürlere ilkel ve yarı heykelsi bir nitelik kazandırılmaya çalışılmıştır.

Picasso'nun Afrika zenci heykelleri karşısında duyduğu heyecan, onun daha sonra yaptığı kaba ve heykelsi

figür anlayışında kendini göstermiştir. Ayrıca "Avignon' lu Kızlar' tablosunda, figürler arasındaki boşluklarda renk biçimleri ile sağlanan titreşim ve değişken hacim etkileri sonraki yıllarda mantıksal sonuçlarına ulaşarak kübizmin başlıca anlatım yollarıyla ilgili önemli özellikleri oluşturmuştur.

Cézanne'da gözlemlenen, nesnelere en basit temel biçimlerine indirgeme çabaları ve formların doğası hakkında bir resimsel açıklama tavrına yönelme isteği, sanatında her bir nesneyi en olası pozisyonunda resmedebilme nedeni olarak görülmektedir (167). Dolayısıyla, resimlerde nesnelere, izleyicinin değişik bakış açılarına göre yatırılarak, önden olduğu kadar yukarıdan hatta bazen yandan da nasıl görüldükleri açıklanmak istenir gibidir.

Genel olarak nesnelere, birbirlerinin arkasına bir derinlik içinde düzenlenme yerine, üstüste tuvalin tepesine kadar yığılmış durumdadırlar. Gözün arkaya kaçışı ortadan kaldırılmış ve en uzak ve en yakın nesnelere arasındaki değer farkları olabildiğince azaltılmıştır. Resimlerde tek bir ışık kaynağı yoktur. Bu açık ve koyu bölgeler, belli bir kural olmaksızın yanyana sıralanmış gibidirler. Nesnelere konturları kırılarak aralarındaki boşluklara hareketlilik kazandırılmıştır. Cézanne'nın resimlerinde gözlemlenen bu özellikler, Picasso'da daha bilinçli optik sentezlere ulaşmıştır. Braque, en önemli

açıklamalarından birinde; "Doğanın için-de dokunalabilir bir boşluk vardır. Neredeyse tamamen elle yapılmış diyebilirim" ve yine "Beni en çok çeken ve Kübizmin en önemli prensibi, bu duyumsadığım yeni uzayın maddeleştirilmesi idi." demiştir. (168).

Nesne aralarındaki alanların bizzat nesne gibi önem kazanması, boş alanlarında bir resim elemanı olmasının farkına varılması, çağımız soyut resmin değer sistemlerinin oluşmasında en önemli etkenlerden biridir denilebilir.

Kübizmin ilk geometrik dönemi, yani 1909-10 öncesi resimlerde Picasso ve Braque, aynı ortak çözümlene özellikleri gösterirler. Hatta bir kısım resimlerini imzalarını görmeden ayırtetmek bile zordur, denilebilir. Ancak bu, onların daha sonraki resimleri için geçerli değildir. O zamana kadar ortak benimseyip yürüttükleri Cezanne'nin ve primitiflerin etkilerinden artık kurtulurlar. Bu yeni aşamada özellikle Picasso, nesnenin, gözün aynı anda algılayamadığı, ancak zihinsel olarak kavrayabildiği yanlarını ve değişik bakış açılarından görünüşlerini, aynı düzlemde bir eş zamanlılık içinde birleştirmeye yönelmiştir. Böylece resimde optik görüntü geleneklerine, klasik perspektif çizimlerine, modle ve ışık-gölge dağılım olanaklarına kesin olarak sırt çevrildiği görülür. Nesnelere, optik görüntüye dayalı ilişkiler yerine, asıl biçim ilişkileri açısından ele alınmaya başlanır. Kübistler bu ilişkileri, analitik bir

yaklaşım içinde bir yöntem dahilinde göstermişlerdir. Bu aşamada kübizm, resimde 15.yy.'dan beri süregelen optik kavrayışa, yeni ve devrimci bir çıkış olarak belirmektedir (169). Daha önceki sanatlarda insanla doğa arasındaki görme duyusuna dayalı ilgi, kübistlerde aklın kavradığı bir dünyaya dönüşmektedir. Burada artık nesnelere, görüldüğü gibi değil, düşünüldüğü gibi kavranılmaktadır. Kübizmin analitik dönemi olarak bilinen bu evrede, nesne formları ile onları çevreleyen mekan, içiçe girip kaynışmıştır. Nesnelere aldatıcı bir derinlik içinde bir yer veren perspektif sistem yerine şimdi birbirini içine giren bir yapı, birbirini kesen ve parçalanmış yüzeyler ortaya çıkmaktadır. Hacim yerine yüzeylerin konstrüksiyonu sözkonusudur (170).

Analitik kübizm, doğal biçimlerden hareket ederek bir konstrüksiyona ulaşır. Nesnelere, ardarda bağılıklarından çözülerek bir eşzamanlılık içinde yanyana yeniden kurgulanması amaçlanır. Burada nesnelere, tek yönlü kavranış özelliğini yitirmiş olup, artık birer açıklama gibidirler. Eşzamanlılık kavramı, izlenimci sanatta bir renk kontrastı olgusu olarak ortaya çıkmıştı. Şimdi de biçimde bir eşzamanlılık söz konusudur. Analitik kübizm, doğa çıkışlı olarak bir konstrüksiyona varmıştı. Kübizmin bundan sonraki aşamasında ise salt düşünsel biçimlerden hareket edilerek bir konstrüksiyona ulaşılmaktadır (171). Kübizmin bu aşamasına sentetik kübizm denilmektedir. Resmi

oluşturan konstrüktif elemanlar, artık doğadan alınmış elemanlar değil, tersine düşünsel soyut, geometrik elemanlardır. Ressam nesnelere kendi algılaması doğrultusunda temel elemanlarına parçalama yerine, yeni sanatsal nesnelere yaratma peşindedir. Bunu gerçekleştirmede salt resimsel elemanlar ve plan materyelleri kullanılmaktadır (172). Sentetik kübizmin çıkış noktası, düşünce dünyası ve geometridir. Sentetik kübizmle resim sanatı, son derece özgür bir döneme girer. "Kolaj"lar kağıt yapıştırılmalar ve diğer malzemeler hep bu dönemde kullanılmaya başlamıştır. Bu dönem, sanatla gerçeklik arasında yeni bir kavrayış aşamasını simgelemektedir. Eskiden resmin değerini arttırmak için kullanılan altın, kıymetli taşlar gibi malzemelerin kullanımı, bu yeni çağın resminde gündelik yaşamın sıradan malzemelerinin kullanımı biçiminde kendini göstermektedir. Bunların büyük çoğunluğu resimde gelişigüzel bir araya getirilmiş olmakla birlikte bir kısmı da gündelik yaşamın gerçekliklerinden alıntılar olarak yer almaktadır. Bazıları kağıt, muşamba gibi gerçek malzemelerin doğrudan yapıştırılması şeklinde yer almaktadır. Zamanın şair ve yazarı Apollinaire, bu yapıştırma resim tekniğinin modern kent insanının yaşantısını yansıtmaya çok uygun düştüğü görüşündedir (173). Kolajlarla birbirine hiç benzemeyen elemanları bir araya getirmek, malzemeler arasındaki dokusal kopukluktan ve birbirine uymayan üsluplardan bilinçli olarak yararlanma, çağın ilgi gören bir anlatım dili

olarak gelişmiştir. Sanatsal yapı, düşünsel-soyut ve geometrik elemanlar ile doğal ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik elemanlarla kurgulanmaktadır. Picasso'nun Bambu Sandalyeli Natürmort tablosunda gazete, pipo, bardak gibi nesnelere kullandığı, resmin büyük bir bölümüne de desenli muşamba yerleştirdiği, Braque'ında "Pipolu Adam" tablosunda kurşun kalem çizimlerle birlikte arka planda tahta kaplama izlenimi veren bir duvar kağıdı kullanmış olduğu gözlemlenmektedir. Resimlerdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı gerçek yaşamdaki niteliklerinin karşıtı bir durum oluşturmaktadır. Resimlerde nesne olarak bir arada bulunuşlarında aralarındaki ilişkinin ne olduğunun açıklanması zor olmakta ya da açıklanamamaktadır. Braque ve Gris'de, kolaj parçalarının kullanımı daha mantıklı ve çoğunlukla doğal etkilerde iken Picasso onları paradoksal bir biçimde kullanmıştır. Braque ya da Gris bir kağıt baskıyı, gitar veya masa gibi ahşap bir eşyayı resmederken ağaç dokusu almak için kullanırken, Picasso çiçekli bir duvar kağıdını masa üstüne yatırmış, gazete parçasını bir kemana dönüştürmüştür (174). Picasso'nun kolajları, kübistlerin göndemindeki resmin dış dünyanın yansıması veya taklidi yerine bağımsız bir yolla objelerin inşa edilmesi olarak ele alınan "Tableau objet" kavramını en iyi örnekleyen (175) çalışmalar olarak görülmektedir.

Kübizmin ilk dönemlerinde kübist formlar ve kübist mekan

kavramı ışığında, analitik olarak parçalanmış formlar ile natüralist kaynaklı imgeler yer almıştı. Sentetik dönemde ise, soyut elemanlarla başlayıp temsil edici biçimlere doğru gidilmiştir. Picasso, Françoise Gilot ile bir konuşmasında "... eğer bir gazete parçası bir şişeye dönüşüyorsa, bizi her ikisinin bağlantısı hakkında düşünmeye götürür. Bu yerleri değiştirilen objeler, bir ölçüde yabancılığı da içeren bir evrene girmektedir" (176) diye bir açıklama yapar. Picasso'nun bu dönemde tekrar zenci sanatıyla ve de onun temsil edici yanıyla ilgilenmeye başladığı görülür. Resimlerinde bölünmüş bir kısım yüzeyleri bir insan figürü, bir gitar veya bir baş haline gelecek şekilde manüple edip grupladığı gözlemlenir. Burada biçimler bazen birden fazla amaca da hizmet eder durumdadır.

Sentetik Kübizmin kağıt kolajları kübizme rengin yeniden girmesini sağlamıştır. Mekanı ve boşluğu vermede elementer araçlar kullanılmaktadır. Örneğin, farklı renklerde kağıt şeritler gibi. Sonuç olarak Kolaj, kübistlere tekrar rengi keşfetme yolunu açmıştır. Kübizm, asıl olarak biçim problemleriyle uğraşmıştır. Kübistlerin, renk açısından Gri, Ocker ve kahverengi gibi renklerden oluşan perhizli bir paletleri olmuştur. Ancak renkli kağıt kolajlarla bu perhiz bozulabilmiştir.

Picasso ve Braque'ın sentetik kübizmin kuram ve pratiğini oluşturan sanatsal ürünlerinin yanında, yaklaşık tüm sanatını bu anlayış içinde veren bir diğer sanatçı da J. Gris'tir. Gris'nin resminde biçimler,

teknik resme yakın denecek kadar kesin ve geometriktir. Fakat birer stilize sonuç gibi etki yapmazlar. Geniş yatık düzlemler, belli illatlar içinde hep birbirlerini dengeler durumdadır. Bir düzlemdaki boşluk ve hareket etkisi, karşılığını öbür düzlemde de bulmaktadır. Ayrıca bir kısım katı ve sert deseni de renkle dengelemiştir. Genelde hep nesne dünyasına bir gönderme içinde bulunan çizimleri, soyut bir kompozisyon kurgusunda yer almaktadır. Onun sanatının yerinin belirlenmesi açısından "Cézanne bir şişeyi silindire dönüştürdü, ben ise bir silindiri şişeye dönüştürdüm" sözü, yaygın olarak bilinen bir açıklamasıdır. Yine bir başka açıklamasında Cézanne'nın yöntemiyle kendi çalışma yöntemini karşılaştırarak şöyle açıklar (177): "Cézanne mimariye doğru çalışır, ben ondan uzağa doğru çalışırım. Bu yüzden soyutla kompoze ederim ve renkli formları obje biçimleri haline gelince düzenlememi tamamlarım" der. Sentetik kavramı, onun için çok büyük bir anlam ifade etmiş, yaşamının son dönemleri hariç hep o doğrultuda tutkuyla çalışmıştır. Gris, sentetik kübizmden, geometrik nerdeyse arma özellikleri anımsatıcı bir sanat oluşturmuştur. Geometrik kübik anlayış içinde Gris'den başka renge yer vermeyi deneyen iki sanatçı daha vardır. Bunlar Fernand Léger ve Delaunay'dır. Léger'de Cézanne'nın etkisindedir, fakat onun sanatı biraz başka yönde gelişmiştir. Léger'de figürler, parçalanıp öldürülmeden büyük geometrik yapıları biçimler olarak

alınmıştır. Renk olarak bunların çoğunda o meşhur kırmızı ve mavilerini kullanmıştır. Resimlerindeki çarpıtılmış eklemli robotumsu, masif kadın ve erkek figürleri, idolleri anımsatır gibidirler. Gerçek insandan daha sağlıklı ve enerji dolu figürleri, metafizik sonuçlar değil, resimsel çerçevede yapılmış araştırmalar olarak değerlendirilmektedir (178). Formları kaba, geometrik, bazen de hiçbir kurala uymamaktadır. Onun sanatsal biçimleriyle objeleri, birbiriyle barışık olarak bulunmakta ve çoğu kez de çok belirgin renk kontrastlıkları içinde birlik ve dengeye ulaşmaktadırlar. Geometrik kübik anlayış içinde çalışan diğer sanatçı Delaunay, Picasso ve Braque'dan farklı olarak kübizmden, kübik resmin yeni bir yanını geliştirmiştir. Delaunay, öteki kübist sanatçılardan farklı olarak asıl ağırlığını renge vermiştir. Apollinaire'nin Orphism (179) olarak nitelendirdiği bu anlayışta; Neo-Impressionistlerin bilimsellik kazanmış renk kuramları ile Analitik Kübizm'in düşünce yöntemi birleştirilmiştir. Orphik kübist resimlerde bir kısım nesne dünyasına ilişkin adlar, isimlendirmeler bulunsa da, esas itibarıyla biçimler sentetik kübizmde olduğu gibi soyut karakterli, sanatçının kendi fantazi biçimleridir. Delaunay'ın 'Simultan Çarkı' resimlerinde nesne dünyasına ilişkin biçimlerden tamamen uzaklaşmıştır. Bu özelliklerinden dolayı orphik kübizm daha çok sentetik kübizm niteliği taşımaktadır. Bunlara artı olarak rengin salt fiziksel ve fizyolojik özelliklerine dayanan bir kısım sanatsal çözümlere de

gidilmiştir. Delaunay şiddetli renk anlatımcılığına öncelik verir. Sentetik kübizmin esnek geometrisinden aldığı elemanlarla resimlerine bir güç ve gerilim kazandırmıştır.

Geometrik kübist eğilimlerin hepsinde ortak olan bir nitelik, resmin az ya da çok bir düşünsel-konstrüktif biçimler bütünü olduğu kabul edilir. Delaunay da, genel de bu konstrüktif anlayış içinde yer almakla birlikte, kendi kendisine hep bir rengin başlı başına bir resim yapmaya yeterli olup olamayacağını sormuştur. Diğer kübistlerin sıkı sıkıya bağlı olduğu biçim-form disiplinini sorgulamaya yönelmiştir. Formları çizgisiz biçimlendirip biçimlendiremeyeceğini, derinlik ve mekan etkisini yalnızca parlak renkli yüzeyleri yanyana kullanarak elde edip edemeyeceğini araştırmıştır. Çalışmaları tek tek bu konuları örneklemese bile, genel kanı sanatının çalışmalarının tümünün bu sorulara yanıt teşkil ettiğiidir. Delaunay, "iç dürtülerini şiirsel bir dinamiklik içinde gerçekleştirmek umuduyla renklerin mimarisine eğildim" (180) der. Delaunay'ın, renkleri doğa biçimi-nesne ilişkilerinden arındırarak onları ışık ve doğa yasalarına göre ele almaya çalıştığı görülür. Delaunay, öteki kübistlerin biçimi parçalama uğraşlarına karşı, renkten hareket ediyor, ritm ve ışığı, gerçeğin en değerli elemanları olarak görüyordu. Delaunay'ın resimlerindeki renk strüktürü incelendiğinde, bazı yüzeylerin akraba renkler olarak gruplandığı ve

öteki gruplarla ilişkiye girdiği görülür. Örneğin beyazımsı sarı ve sarıturuncu ton grubu, yeşil, mavi, mordan oluşan gruba karşı bir birlik oluşturmakta ve karşılıklı bir kontrastlık etkisine girmektedirler. Ancak renkler, tam kontrast eşleriyle karşı karşıya gelmeyip eşlerinin komşu renkleriyle karşı karşıya geldikleri için renkler birbirlerini, bir diğ erinin tam kontrastı olmaya zorlamakta ve sonuçta sürekli bir hareket hali yaşanmaktadır. Göz sürekli renk etkinliğini izler, fakat tam kontrastlığın oluşamaması nedeni ile sakinleştirici bir dengelemeye ulaşamaz. Algılama açısından renklerin sürekli değişimi ve zincirleme tepkilenmesi titreşimler halinde sürer, gider (181).

Bu olguda, gözün üretken tepkisi, belli bir dengeleme çabası içinde hiçbir zaman bir sağlamlığa ve durağanlığa ulaşamamaktadır. Bu durum izleyicide bitmeyen bir hareket hali yaşatmaktadır. Delaunay'ın meşhur "Simultan Renk Çarkı" resimleri, tamamlayıcı ve eş zamanlı (simultan) kontrastlık ilkelerine göre dairesel düzende kurulmuş resimlerdir. Bu Simultan Çarkı resimlerde artık Delaunay'ın daha önce tutkuyla yaptığı Eyfel Kulesi, Paris sokakları vb. yani nesne dünyasına ilişkin birşey kalmamıştır. Delaunay, Simultan Çarkı resimleriyle, nesne dünyasına ilişkin biçim anımsatmalarından ve çağrışım yaratıcı işaretlerden uzaklaşmıştır. Sanatındaki bu gelişmelerin ışığında kendisinin de dahil sayıldığı Kübizme şu eleştiriyi yöneltmiştir (182):

"Kübizmi bu nesneye ilişkin yansımalar rahatsız etmiyordu. Burada kübizm grafiksel ve resmi biçimlendirilişi çizgiseldir. ama işin içine renk girer girmez uyumsuzluk ve çatışmalar ortaya çıkar. Çünkü rengin çizgisele karşı olan dinamik bir gücü vardır".

Delaunay, resimlerinde adeta renkle yaşayan bir canlılığı yakalamıştır. Çalışmalarındaki sürekli deneme ve uygulama çabaları, bazı temel sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Delaunay'ın helikopter pervaneleriyle başladığı ve daha sonra ışık, güneş ve ay biçimlerini karşılayan daire biçimleri içinde yaptığı resimlerle Simultan Çarkı denemelerinde, resmin, nesneden arınmış anlatım olanaklarıyla yepyeni bir boyuta ulaştığı görülmektedir. H.J. Albrecht, resimlerinde Delaunay'ın daire formuna yönelmiş olmasını ışık kaynaklarının en önemli ve anlamlısı olan güneşin bir daire formu içinde olduğunu fark etmiş olmasına bağlamaktadır (183). Delaunay, daire biçimindeki 'Simultan Çarkı' resimlerinde hep renklerdeki hareket ve enerjiyi araştırmıştır.

H.J. Albrecht'e göre, 20.yy. başlarında resim sanatında renkte ulaşılan bu eşzamanlılık diğer bütün konstrüktif alanları kapsayan mobilya, elbise, kitap, afiş tasarımı ve heykel gibi alanlarda hepsinde ortak bir yaklaşımı içeren özellikler içinde çağın estetiğini oluşturmuştur (184).

Delaunay, daha sonraki çalışma döneminde, rengin konstrüktif süreci tamamlayacağını, bu nedenle de mimariyle bütünleşebileceğini, renklerin derinlik etkisi bulunduğunu bunun da yapının üç boyutlu genişlik

etkisiyle ilişkiye girebileceğini dile getirmiştir (87). Yine bu alanda F.Léger 1925 yılında yaptığı bir ortak çalışmanın sonuçlarını değerlendirirken, rengin mekan duygusunu etkileyişini şöyle açıklar (185).

".....duvarların daralmış durumları renklerle genişletiliyor ve böylece de yeni bir mekan duygusu yaratılıyordu. Bu basit durum daire biçimindeki bir yapıya (odaya) uygulandı. Ben bu odayı içinde oturulabilir bir dörtköşe olarak nitelendiriyorum. Bizim ele alışımızla daire esnek bir dörtköşeye dönüştü. Açık mavi duvar geriye gidiyor, bu sırada siyah duvar öne çıkıyor, sarı olan duvar da kayboluyordu. Bu yeni bilgiler, çok yönlü uygulama olanakları sunmaktadırlar. Örneğin, böyle bir etki durumunda, sarı duvar önünde duran siyah renkli bir piyano, optik bir şok etkisi yapar ve mekanın gerçek boyutunu hissetmeyi engeller"

Bu konuyla ilgili olarak Fernand Léger, yine bir başka açıklamasında; "..... renk bir duvarı genişletebilir ya da nerdeyse yok bile edebilir, öne ve arkaya itebilir. Renk bize yeni bir mekan duygusu yaratır" (186) der.

Delaunay'da yukarıda dile getirdiği düşünce ve istemlerini 1937 yılında Paris dünya fuarı sergisinde kendisine verilen 2500 m²'lik bir alana yaptığı resimlerinde gerçekleştirmiştir.

~~Geometrik-Kübist~~ resimlerinde Picasso ve Braque nesneyi parçalayıp tahrip etmişlerdi. Bir başka deyişle Geometrik-Soyutun sınırlarında bulunuyorlardı. Fakat onların bu sınırı aşmadığı görülür. Bu sınır ancak Delaunay'ın 'Simultan Çarkı' gibi amacı salt bazı renk ilişkilerine yönelik çalışmalarda aşılmaya başlanmış, Mondrian ve Malewich'le de nesne dünyasından arınmış ve ondan tamamen uzak 'Neo-Plastik' ve 'Süprematik' anlayışa yönel-

miştir. Daha sonra bu geometrik anlayışın Konkre Sanat, Hard-Edge ve Op Art gibi birbiri içine geçişen sanat akımlarında hatta günümüzde Yeni Geo'cular gibi eğilimler içinde devam ettiği ve halen sürmekte olduğu görülmektedir.

Cézanne'nın kullanacağı motifi tuvaline yerleştirirken uzun süre düşündüğü, Picasso ve Braque'nin ise böyle bir kaygıları olmadığı, dikkatlerini daha çok resim diline yöneltmiş oldukları belirtilir (187). İzlenimci sanatta, doğayı görmeye dayalı mantık, soyut sanatta yerini doğayı düşünme mantığına bırakarak sanatta yeni bir biçim verme mantığına yönelir. Mondrian gibi bir kısım sanatçılarda, Kübizmin mantıki sonuçlarına yönelme gereksinimi hissedilmeye başlamıştır. Mondrian'a göre, doğanın değişken biçiminin arkasında saf ve değişmeyen gerçek yatar. Saf plastik ilişkiler ancak bu gerçek üzerine oturtulabilir. Mondrian'ın öngördüğü ve uyguladığı bu sanatta, klasik anlamıyla "form" olarak nitelenen bir biçimin yeri yoktur. Mondrian'a göre Form, Uzay-Mekan'ın sınırlandırılmış durumudur ve ancak bu sınırlılığın ile kavranabilir (188). Mondrian'ın resminde radikal olarak değiştirmek zorunda olduğu iki şey vardı. Bunlardan birisi form kavrayışı, diğeri de renk idi. Bunun sonucu, dikey ve yataylarla bölünmüş bir yüzey dağılımına gidildiği görülür. Renk olarak da kırmızı, sarı ve mavi, artı siyah, beyaz ve gri yer almıştır. Siyah, beyaz ve griler mekanı, kırmızı, sarı ve mavi de formun karşılığı (189) olmaktadır .Ana renkler durumuna

indirgenmiş olan bu renkler, karışimsız saf halleriyle yer almaktadırlar. Ayrıca, üç ana rengin üçü de her zaman görünmek zorunda değildir. Bazı durumlarda resim, yalnızca iki ya da üç çizgiyle bölünmüş beyaz bir yüzey durumunda olabilmektedir. Mondrian tarafından geliştirilen ve Neo-Plastizm adını alan bu anlayış, aslında tuval üzerinde yalnızca dikey ve yataylarla bölünmüş bir yüzey dağılımına dayanır. Resimler, soyut geometrik pür plastik elemanlardan oluşmaktadır. Ancak yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı gibi, çıkışı doğa kaynaklıdır (190). Fakat burada yeni bir biçim verme kavrayışı ve yöntemi bulunmamaktadır. Mondrian resimlerinde soyut-gerçekliği ifade arayışında; anlatım aracı olarak, açıklık kazanmış bir renk ve bunları sınırlayan dörtgen yüzeylere yönelmiştir. Hans L.C.Jaff'e göre, resimde soyut, gerçeklik estetik-matematiksel olarak biçimlenir. Buna ilişkin anlatım araçlarına sahiptir. Mondrian'ın resimlerinde bu anlatım aracı belirlilik kazanmış bir renktir. Yine H.L.C. Jaff'e göre renklerin belirlilik ya da açıklık kazanmasının anlamı; Birincisi doğa renklerini ilk ana renklere geri götürmek, ikincisi renkleri yüzeye indirgemek ve üçüncüsü renkleri dörtgen yüzeyler içinde sınırlamak olarak değerlendirilmektedir (191). Mondrian'ın bu anlatım tarzında renk rölatif olarak kişisel olandan ve duygusallıktan kurtulmuştur. Çünkü biçim ve renk, bu tarz bir değişime uğrayarak

resimde yer almaya başladığında, keyfilikten uzak tamamen sanat prensiplerine dayalı bir düzende yer almak zorundadır. Mondrian, artık nesne görünüşlerinden uzaklaşmış yalnız "içsel-olanı" ifade etmeye yönelerek resimde yeni bir gerçeklik bulmuştur. Bu yeni gerçeklik, sınırları çizilmiş biçim tasviri yerine renk ve renk olmayışın dik açılı yüzeylerle oluşturduğu bir kompozisyonda ifade bulmaktadır. Bu, geometrik biçimlerin düzeninden oluşan akılcı bir estetiğe dayalı geometrik bir sanattır. Bu anlayışta sanat eseri soyut-düşünsel bir konstrüksiyon olarak anlaşılır. Bu resimlerde renk de, temel renkler olarak bir yapı elemanı gibi yer almaktadır. Burada en önemli nokta renk ve biçim Kandinsky'de olduğu gibi bireysel bir duygu işareti değildir artık. Kandinsky'nin görüşünün karşıtını oluşturan Stijl Grubu ve "Neo-Plastizm" (192) sanat kavrayışında resim, soyut biçim ve renkle akılcı olarak kurulan bireysellik ve duygusallıktan uzak ve aynı zamanda duygusallığa karşı, soyut-geometrik bir kurgu olarak anlaşılmaktadır.

Geometrik, konstrüktif bir eğilimde gelişen bir diğer anlayışta Malewitsch'in sanatı ve Süprematizm'dir. Malewitsch, Léger'i anımsatan ilk dönem resimlerinde sentetik kübizm etkisinde çözümler aramıştır. / 1913'lü yıllardaki resimsel arayışları, onu Picasso ve Braque'nin sentetik kübist dönemlerindeki kolaj denemelerinde ulaştıkları benzer noktalara götürmüştür. Ancak, Krutschenyche'in "Güneşe Karşı Zafer" operasının maket

*çalışmalarındaki denemeleri sırasında onun asıl sanatı belirginleşmeye başlamıştır. Resimlerindeki siyah kare ve serbest geometrik formlar bu operanın sahne dekoru çalışması sırasında ortaya çıkmıştır (193). Bir süre sonra suprematist çalışmalar olarak nitelenen bu formların ortaya çıkışında yazarların bir anlam tutarlılığı aramaksızın yanyana getirme denemelerinin etkili olabileceği kabul edilmektedir (194). Aslında anlam dışında oluş bu dönem Fütürist şairlerin başvurduğu bir anlatımdı ve bir şiir kavramıydı. Malewitsch resimlerinde bu ilkelere hareket ederek mantıkça uyumsuz görülen imajları yanyana kullanmıştır. Malewitsch'in suprematist resimlerinin en meşhur örneği; beyaz kare zemin üzerine yerleştirdiği siyah karedir. Bu bir sıfır formdur, Malewitsch bunu kendisi, zamanın çıplak çerçevesiz ikonu olarak niteler (195). Malewitsch beyaz kare üzerinde siyah kare "hiçlik" örneğini bulduğu zaman, bu "hiçlik" kendisi için saf, nesnesiz resmin nihayet kesin ve mutlu bir deneyimi sayılıyordu (196). Bu resim, bir nesne soyutlaması değildir. Malewitsch'e göre, resmin dışında bulunan herşey resmin dışına sürülmeliydi. Böyle bir kavrayış noktasında ortaya çıkan resim, basit geometrik bir form biçiminde düşünülüp bir dökdörtgen olarak biçim kazanmıştır. Bu yeni sanat anlayışına Malewitsch "Suprematizm" adını verir. Bu, 'ide'siz ve içeriksiz yaratmalar için seçilmiş bir kelime olup pür bir sanat anlamını

içermektedir. Malewitsch, daha sonraki resimlerinde elemanları ve renkleri arttırarak, daha akıcı ve uzay duygusu uyandıran daha belirgin bir resim anlayışına yönelmiştir. Resimlerinde çevreyle ilgisi olmayan, sınırsız, kozmik bir uzayı yansıtmaya endişesinin olduğu varsayılmaktadır. Kübizm kaynaklı ancak farklı amaçlarla hareket etmiş ve sonuçta farklı yerlere ulaşmış bulunan Delaunay, Mondrian ve Malewitsch'in sanatları, kısaca özetlendiğinde; Delaunay'ın sanatının, ışık, renk ve hareket lirizmine ağırlık verdiği, herhangi bir genel felsefeyi amaçlamadığı (197); Mondrian'ın sanatının, evrensel değerlerin ve karşıtların yan yana geldiği bir varoluşu ifade etmeye dayandığı (198), Malewitsch'in sanatının ise pratik sonuçlardan yüce amaçlara yönelen, ele aldığı sorunlara genel çözümler arayan, bu yüzden de felsefe ve matematik gibi salt gerçeği araştıran bir etkinlik olduğu (199) dile getirilir. Sonuç olarak, Malewitsch'in sanatı, onun süprematist resimleriyle, geleneksel resim anlayışına göre bir sıfır noktaya dönüştü. Ancak çağımızın geometrik anlayışlı resmi açısından bakılırsa, bu sıfır noktası yeni bir sanat kavrayışının, bugün "konkre sanat" ve "Yeni Konkre Sanat" dediğimiz bir anlayışın başlangıcı olarak görülebilir.

Konkre Sanat kavramı, doğaya dayalı lirizm ve sembolizmi dışlayan, kendi varlıklarının dışında başka bir anlamı olmayan, resimsel elemanlarla sağlam bir teknik içinde yalın ve görsel olarak denetlenebilir bir biçimlemeyi

kapsar (200). Konkre sanat kapsamı daha geniş (201) olmakla birlikte genellikle geometrik sanatla aynı kabul edilmektedir. Bu çalışmada araştırmanın amacı gereği geometrik anlayıştaki belli başlı örnekler üzerinde durulacaktır.

Sanatçı ve araştırmacı Alman Josef Albers'in çalışmaları, bu anlayışın en seçkin örneklerini oluşturur. Albers'in "Homage to the Square" adlı temaları özel bir önem taşır. Bunlar, iç içe geçmiş üç ya da dört (genellikle dört) kareden oluşan, rengin görece (relativ) değerleri ve etkileri üzerine yoğunluk kazanmış resimlerdir. Albers, görmenin, pasif bir kabullenme değil, tersine aktif olması gerektiği ve aynı zamanda görmenin bir arama, tanıma, duyma ve yaşamak olması ve de yaratıcı olması gerektiği inancındadır (202). Delaunay'ın resimlerinde olduğu gibi Albers'in resimlerinde de renk önemli bir elemandır. Kurduğu kareler sistemi içinde renk, öne ve arkaya sürekli yer değiştiren bir hareket içindedir. Albers'e göre renk, hemen hemen hiçbir zaman gerçekte olduğu gibi yani fiziksel olarak var olduğu gibi görünmez. Renk, sanatın en görece (relativ) aracıdır (203). Genellikle resimlerinde en içteki kare-renk, tam belirgin bir biçim-renk olarak algılanıp diğer kareler onu çevreleyen çerçeveler olarak görülmektedir. "Homage to the Square" resim serisinde, bu kare biçim sistemi ile, renklerin karşılıklı etkileşim içinde değişik yönlü

ilişkiler ortaya koyması amaçlanmıştır. Kareler içine renkler, saydam olmayan renk yüzeyleri halinde sürülmüş olmalarına karşın, sanki saydammışçasına bir etki içine girmektedirler. Bu etkinin ortaya çıkış nedeni, yüzeylerde kullanılan rengin, açık-koyuluğu ve içindeki renk miktarıdır. İki renk yüzeyinden hangisinin karışım değeri ötekine daha yakınsa, onunla saydammış gibi geçişen bir durum oluşturmaktadır. Böylece aradaki sınır kesinliğini kaybetmektedir. Bazı resimlerinde de, kromatik renk sıralaması ya da renklerin farklı renk değeri ve açık-koyuluk içinde sıralanması ile belli basamaklar oluşturulmuştur. Resmin yapısını oluşturan bu kare biçimler ve renk, hep belli bir sisteme göre değerlendirilmiş bulunmaktadır. Hans Joachim Albrecht'e göre, Albers'in resimlerindeki kareler, iç içe, merkezi perspektif yasalarına uygun olarak yerleştirilmiştir. Kaçıştaki birbirinden ayrılmış noktaları göz birleştirip tamamlamaktadır. Ancak bu merkezi perspektif karakterine göre düzenleyiş, sonu olan bir derinliği belirleyemediği için bütün görülebilen ve birbirinden ayrılmış noktaları yine gözde birleştirerek bir görme piramidi modeli sunmaktadır. Ancak bu, yine de perspektif yasalarına göre sürekli geriye kaçan derinliğe karşı koyan bir düzenlemedir (204). Albers'in resimlerini izleme sırasında, resmin biçim ve renk yapısıyla izleyen-göz arasında canlı ilişkiler ve sürprizli sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Resimdeki küçük bir farklılığa ya da resim

bütününü kapsayan bir farklılığa uzunca süre bakıldığında, çok geçmeden sınırlardaki kesinlik ve katılık belirsizleşip kalkmaya başlamaktadır. Sınırlar yerlerinde tutulmaya çalışıldığında, hafifçe kaymalar ve zikzaklar oluşmakta ya da yön değiştirmeler olmaktadır. Algılamada harekete olan zorlama Delaunay'ın 'Simultan Çarkı'nda ortaya çıkmıştı. Albers' in Hommage yapıtlarında gözlenen bu yaşantıda aynı psikofizyolojik nedenlerle açıklanabilir. Delaunay'da gözlenen durum, Albers'te kareler sistemiyle bir biçim dokusu içinde bir renk kalitesinden bir başka renk kalitesine geçişle verilmiştir. Karelerin kenarları, komşu buldukları değerlere göre, açık olana göre daha koyu, koyu olana göre de daha açık görünürler. Yani bir kenardan ötekine kayan açıklaşım koyulaşım durumu yaşanmaktadır. Buradaki olgu, fiziksel açıklık ve koyuluğun ötesinde algılama düzeyinde oluşan bir olgudur. Algılama, sınırlardaki kontrastlığı kuvvetlendirmektedir. Karelerin basamaklanmasında, karelerin kenarları açık koyu değer ilişkileri içinde kontrastlaşım olarak vurgulanarak açıklar daha açık, koyular daha koyu olarak algılanmaktadır. Genel yapıda, en içteki kare, koyuca bir değer almışsa, arkadan yüzeyler arasından öne doğru bir aydınlatma olduğu izlenimi vardır. Buna karşılık ortadaki kare çevresini saranlardan daha açıksa resmin cepheden düşen bir ışıkla aydınlandığı tasarlanır. Kenarlar, yumuşak gölgeler vererek arkaya doğru kaçıyor gibidirler. Bu açığa ya da koyuya doğru akış, tek bir

rengin tonlarıyla oluşmuşsa, ışık-gölge dağılımı olarak nitelendirilen bir biçimde plastik, hacimsel bir etki algılanır. Albers'in resimlerindeki bir başka önemli özellik de eşzamlılık (simultanlık) dır. Bir renk, çevresini saran renklerin değiştirilmesiyle, örneğin, zeminin değiştirilmesinden çok kuvvetli olarak etkilenir. Bazen renk, kendi değerinde tanınamayacak duruma gelebilmektedir. Bunda renk miktarları, oranlama ve yüzey büyüklüğü vs. gibi faktörler çok etkin olmaktadır. Rengin birçok etki değişimleri, algılama mekanizmasının ardında ve eşzamanlı üretme olgusu içinde açıklanabilmektedir. Albers resimlerinde bu özelliklerden yararlanmış hatta resimlerini bu özellikler üzerine kurmuştur denilebilir. H.J.Abrecht'e göre, Albers'in resimlerinin ortaya koyduğu durum, modern fizikte bilgi olarak ortaya çıkmıştır (205). Algılanan şeyin fiziksel gerçekle birebir özdeş olmayışı ve değişkenliği, insan organizmasının hatalı bir algılama ürünü değil, daha çok sürekli değişen durumların dengelenmesinde biyolojik süreçlerin esnek bir uyum göstermesi (206) olarak değerlendirilmektedir. Bu psikofizyolojik kaynaklı gerilim özellikleri, resimde her zaman tam karşılığını bulmasa da Delaunay ve Joseph Albers'in resimlerinin asıl merkez sorununu oluşturmaktadır.

Bauhaus, De Stijl ve süprematizm'in konstrüktif soyut anlayışından hareket eden 2. Dünya Savaşı sonrası Yeni Konkre, Op.Art ve Sistematik Soyut gibi geometrik anla-

yışlar, matematiksel strüktür formlarının yardımıyla fiziksel renk etki yasalarının fizyolojik görme kapasitesinin özelliklerini dikkate alan uygulamaları kapsar biçimde gelişim göstermiştir. Bu alanda, yalın geometrik biçimler, ışık ve renk etkileri çerçevesinde ürün vermiş olan Victor Vasarely, Ad Reinhardt ve Richard Lohse'nin sanatlarından söz edilebilir.

Vasarely'in geliştirdiği, sanat tarihine Op-Art olarak geçmiş olan, geometrik yapılı sanat, renk titreşimleri ve optik yanılsama fenomenlerine dayanır. Aynı zamanda da, sistematik ışık ve kromatik renk kalitesi analizlerini içerir. Genelde renk kontrastlıkları temeli üstüne kurulu bu sanat, geometrik konstruktizmin seri halindeki struktur düzenini kullanmıştır. Vasarely, aynı zamanda bir kinetik (207) sanatçısıdır. Resimlerinde kinetik etki, iki nedenden dolayı önemlidir. Bunlardan birincisi, onu çocukluğundan beri büyüleyen hareket düşüncesi, ikincisi bir resmin kendi başına duvarda var olmadığı, asıl optik etkileri ile izleyicinin göz ve beyinde oluşup tamamlandığı düşüncesidir (208). Vasarely'in iki ve üç boyutlu optik yanılsamalı resimleri, bu düşünce temeline dayanmakta, siyah beyaz ya da renkle buna göre biçimlenmektedir.

Vasarely, sanatçının bir prototip yaratıcısı olması gerektiğini, ve bu prototipin istenildiği kadar çoğaltılabilir nitelikte olması gerektiğini savunur. Bu anlamda prototip bütünüye tasarımı yapılmış bir sanat

eseridir, tamamlanması bir eser değil, sanki yüz eser olarak tasarlanır. Onun değeri mevcut olanın enderliğinde değil, kalitenin enderliğinde görülür. Bununla Vasarely, bütün toplum katlarına ulaşan yaygın bir estetiğin oluşması isteğindedir (209). Geleneksel tüm resim temalarının geri çekildiği, bir figür-obje ön ve arka planının mevcut olmadığı, yalnızca belli renk etkileşimleri ve geometrik biçimlere dayalı bir başka örnek Hard-Edge anlayışı içinde yer almış olan Ad Reinhardt'ın sanatıdır.

Ad Reinhardt dekoratif Pers sanatından ve Yakın Doğu sanatından etkilenmiş, 1958-60'lı yıllarda Tobey's'in kaligrafilerine çok yakın olan bir soyut sanat evresi geçirmiştir. İlk önce yoğun renklerle çalışmış, daha sonra siyaha dönmüştür. Karakteristik resimleri olan, en son dönem resimleri, karanlık ve siyah içermektedir. Siyah resim, ya da resimlerin neredeyse tam siyah gibi görünmesi, birbirinden zor ayırdedilebilen ton değerleri içinde tonlamalarla olabilmektedir. Resimlere yakından ve uzunca süre bakıldığında ancak birbirine geçmiş dörtgenler yavaş yavaş resim yüzeyinde belirip öne doğru çıkmaya başlamaktadırlar (210). Reinhardt'ın resimlerindeki üç siyah renk tonunun, Mondrian'ın üç temel renk esasına dayandığı kabul edilmektedir. Siyah tonlar ve siyahımsı renkler, bazen birbirlerine çok yaklaşmakta, bazen de birbirinden farklılaşmış tonlarda yüzeyler halinde bir birlik oluşturmaktadırlar.

Yüzeyler ve tonlar birbirlerine karşı belli bir sınırlama ile ayrılmışlardır, ama aynı zamanda o derece de birbirlerine yaklaşmışlardır. Bu yüzden de enerjileri karşılıklı birbirini etkilemektedirler. Bir birlik içindeki yüzeyler, hem farklılıklarını korumakta hem de strüktür kazanmış enerjik birer alan olarak görünmektedirler. Genelde siyah ve karanlık etkili bu resimlerde siyah, saf siyah değil, bir kısım renklerle karıştırılarak oluşturulmuş renkli siyahlardır. Örneğin, yeşilimsi siyah, sarı ve siyah karışımı bir renktir. Bu nedenle de çok koyu yeşil-siyah bir etki vermektedir. Ancak, Reinhardt'a göre karışım etkisiyle birlikte aynı zamanda karışımı oluşturan renklerin etkisi de hissedilmelidir. Görmede biçim sınırları kalkmakta ve bağlantı çizgileri, değişen konstellasyonlar oluşturmaktadır (211). Uzunca bir bakıştan sonra ancak resimler kendileri aydınlık olmaksızın aydınlanmaktadırlar. Bir görüşe göre, bu resimlerde asıl görülecek olan budur (212).

Reinhardt'ın resimleri, sergilendiği duvarda bir tür eşzamanlı (simultan) ilişki bütününde varlık kazanmaktadır. Koyu siyah çerçeveler ve kenarlarda meydana gelen daha koyu gölge çizgileriyle resim alanı, her zaman beyaz duvarla kuvvetli bir eşzamanlı kontrast oluşturmaktadır (213). Yani duvarın beyazı, resmin sınırlarında daha beyaz, resmi çevreleyen resmin siyah çerçevesi de daha siyah olmaktadır. Böylece resim, yeni bir ışık değeri ve aydınlanma düzeyine ulaşmaktadır. Resmin yüzeyindeki farklı siyah değerlere derinden yansıyan ışık ve

üç renk tonunun çok ince hareket enerjisiyle, çerçeveden içeriye doğru ikincil bir eşzamanlı kontrast oluşmaktadır. Beyaz duvarlardan siyah çerçeve üzerine uzanan bir biçimde resim yüzeyi aydınlanarak daha açık bir etki kazanmaktadır. Bu çift etkileşim, içinde eşzamanlı kontrast ve üç siyah tonun görsel enerji değişimiyle koyuluk sona ermeksizin sürekli aydınlanmaktadır. Reinhardt'ın amacı, çağdaş sanatı ve kendisini görülmeyenin sınırlarına kadar götürmek (214) olarak değerlendirilmektedir.

Geometrik biçim ve kromatik renkleri bir sistem içinde ele alarak yeni bir bakış açısı getiren Lichard Paul Lohse'nin sanatı da, geometrik anlayıştaki yaklaşımların önemli bir yanını oluşturur. Lohse'ye göre "Çalışma Yönteminin kendisi resimdir" (215). Lohse'de gerçekleştirme yönteminin bir şeylere hizmet edici değil, kendisinin amaç durumuna geldiği gözlemlenmektedir.

R. Paul Lohse'nin resimlerindeki ilk etki, rastlantısal serpiştirilmiş kuvvetli renkler içinde renk yüzeyleri olarak algılanır. Resimlerde canlı bir renklilik vardır. Resimlerin biraz üzerlerinde durularak izlendiğinde, renklerin belli kurallara göre düzenlenmiş dikdörtgen yüzeyler içinde yer aldığı görülür.

Lohse'nin resimlerinde çağrışım uyandırıcı herhangi bir görüntü ve işarete rastlanılmamaktadır. Algılama üzerine de özel bir tavır içinde olmadığı görülür. Bütün ağırlık, resim yapısının yalınlaştırılmasına verilmiştir.

Düşünsel yan, bu yapılandırma içinde yer almaktadır. Resimlerin yapısal yanını oluşturan yöntem ile buna bağlı olarak gelişip ortaya çıkan zihinsel tasarlama yanı, Lohse'nin sanatında dikkati çeken iki önemli özellik saptanmaktadır. Bunlardan birincisi; resmin malzeme yanını yüzeyleri, resmin oluşumunu, ikincisi; resmin fiziksel sınırı ile sınırlı tutulmayan bir genişleme tasarımını kapsamaktadır (216). Resmin fiziki sınırları içinde bir düzenle, sınırları belli olmayan bir görünüm tasarımına yönelme, rengin değişik özellikleri içinde gerçekleşebilmektedir. Lohse, resmini, resmin yeni sorunları ve görevleri üzerine yeni bir bilinç aşamasında tasarlamaktadır. Bunda standard, modül ve serilik gibi sistemleştirmeye ilişkin ilkeleri benimsediği görülür. Delaunay'ın ve Albers'in resimlerinde reddelilen perspektif, burada artık hiçbir şekilde, yani anımsatıcı olarak bile yer almamaktadır. Derinlik anımsatıcı herhangi bir işaret de bulunmamaktadır. Lohse'nin resimleri izleyiciye mekansal derinlik alışkanlıklarımızdan arınmış bir planlar ve yüzeyler toplamı sunmaktadır. Sözkonusu plan ve yüzeyler, kare ve dikdörtgenlerin olanaklarıyla doldurulmuştur, kare, dikdörtgen ve diğer çizgisel elemanlar, iki boyutta bir sıralama düzeni içindedirler. Resim elemanları her türlü expressif etkiden uzaklaştırılmıştır. Elemanlar standartlaştırılarak mümkün olduğunca aynı tip ve az sayıda elemana gidilmiştir. Ancak seri halinde bir akış süreci içinde elemanların

giderek artış ve azalmalarıyla yatay, dikey ve diyagonal hareketler oluşmaktadır. Söz konusu elemanlarla resim yüzeyini üretme süreci, resim yüzeyinin fiziksel sınırları ötesinde de devam etmektedir. Lohse'nin resimleri bir modüler ve bir sistemler dizisi içinde oluşmaktadır. Seri halindeki aynı modüler sistem elemanları, açık-koyu ya da renk kontrastlıkları içinde diğerlerinden farklılaşarak ortaya çıkabilmektedir. Böylece her eleman, kendi yüzey boyutunda bir renkle özdeş olmaktadır. Lohse, açıklamalarında renk ve form karşıtlığını ortadan kaldırdığını belirtir (217). Kare ve dikdörtgen biçimlerin kendi objektif ve anonim özelliklerine uygun olarak Lohse'nin rengi de her türlü psikolojik ve çağrışımsal işaret ilişkilerinden kurtararak kullandığı görülür. Lohse'nin resimleri ile Mondrian'ın resimleri karşılaştırıldığında Mondrian'da da kare, dikdörtgen, çizgiler ve renk aynı şekilde belli bir anonimliktedir. Ancak Mondrian'da yatay ve dikey doğrultuların oluşturduğu kare ve dikdörtgen bölünmeler ve kullandığı birincil renkler, uzayı boşluğu ve biçimi tanımlamaya ve temsil etmeye yönelik olduğundan çok azında da olsa tam olarak perspektif düşünceden tam kurtulmuş sayılmamaktadır. Hala perspektif anımsatmalar söz konusudur. Buna karşılık Lohse'nin resimlerinde biçim ve renk elemanları kendi somut varlıkları dışında başka anımsatıcı bir özellikte kullanılmamıştır. Hem düşünce, hem de uygulama boyutunda iki boyutta düşünülüp

gerçekleştirilmiştir. Ancak, sonuçta fiziksel ve fizyolojik özelliklerle ilgili belli etkilerin oluşması kaçınılmaz görünmektedir. Aslında resim yüzeyinin kare, dikdörtgen biçimleriyle tek düze monoton bölünmelerini, belli bir hareket içine sokan enerji de buradan kaynaklanmaktadır.

Albers'in resimlerinde, tamamlayıcı kontrast eğilimi içinde olmayan renklerin aynı açıklıkta yanyana kullanılmasıyla renklerin etki olarak birbirleriyle karıştığı ve sınırların optik olarak çözüldüğü görülmüştü. Buna karşın Lohse'nin resimlerinde renkler, kuvvetli bir açık-koyu eşlemesi içinde kullanılmıştır. Böylece herşey iki boyutta ve iki boyutlu bir gelişim mantığında düşünülmüş olmasına karşın sonuç, bir düzlemde tek düzelik bir tabaka oluşturma biçiminde değildir. Renklerin, hangi durumda olursa olsun her zaman bir derinlik etkisi olduğu bilinir. Ve bu özellik her renkli algılamada ortaya çıkan bir gerçektir. Bununla birlikte Lohse'nin resimlerinde, bir siyahın beyazın önünde mi, ya da bir rengin diğer bir rengin kesin olarak neresinde olduğuna, yani önünde mi, arkasında mı olduğuna karar vermek güç görünmektedir. Renkler arasında geçerli olan bu durum, resimde belli alanlar ve gruplar arasında da geçerlidir. İster istemez insanın aklına hemen algı psikolojisindeki meşhur "Necker küpü" gelmektedir. Necker Küpünde, küp içindeki noktanın ya da küçük kürenin yeri bir türlü saptanamamaktadır (218). Çünkü, küçük kürenin çevresindeki karşılaştırma noktaları sabit değildir. Bu nedenle

her seferinde değişik bir durum yaşanmaktadır. Ad Reinhardt'ın, algılama açısından özel bir tavrı olmamasına karşın, resimlerindeki renk ve biçimlerin algılanmasında benzer yaşantı durumları gözlemlenmektedir.

Bu kısımda, geometrik eğilimler içinde yer alan değişik anlayışlar ve belirgin özellikler, kuramsal temelleri ve sanatsal pratiğe dayalı sonuçları açısından değerlendirilmeye çalışıldı. Ayrıca, bunların dışında geometrik anlayışın değişik varyasyonları içinde eser vermiş bulunan sanatçılar da vardır. Örneğin bu konkrete anlayışta çalışan Aguste Herdin, Alman Günter Fruntrunk ve Gerhard V. Graevenitz, Hollandalı Jan Schoannovea ve Hermann de Vries, Danimarkalı Richard Mortensen, İsveçli Olle Baertling, Amerika'da yaşayan İsviçreli Fritz Glarner, Belçikalı Lue Peire ve de İtalyan Marice Radice, İngiliz Bridget Riley, yine Alman Ludmif Wilding ve Wolfgang Ludwig, Polonyalı Wojciech Fangar, Brezilyalı Almir Mavignier, Arjantin'li Luis Tomasello, Amerikalı Frank Stella Ellworth Kelly ve Al Held, Japon Kumi Sugai gibi sanatçılar dışında 1984-85 sonrası ABD'lerinde ortaya çıkan yeni Geo'culara kadar bir çok ressamdan sözedilebilir.

3- Geometrik Eğilimlerin Türk Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler:

Bu kısımda, Geometrik resim anlayışında belirgin kişilik kazanmış Türk ressamı ile yabancı sanatçıların sanatsal yaklaşımları ve eserleri üzerinde bir takım değerlendirmeler yapılarak bazı sonuçlara varılmaya çalışılacaktır. Değerlendirmede eserlerin yalnızca görsel, teknik ve yüzeysel benzerlik ilişkileri üzerinde değil, asıl eserlerin dayandıkları düşünce temelleri ve yaklaşımlarına ilişkin ilişkiler araştırılmaya çalışılacaktır. Geometrik eğilimlerin Türk resmine yansımasıyla ilgili gözlem ve saptamalar bu tür bir yaklaşım içinde olacaktır. Türk ve yabancı sanatçıların bu anlayışta tipik ve karakteristik görülen düşünce ve eserleri arasında ortak ya da ayrılan özellikler üzerinde durularak bazı belirlemelere gidilmeye çalışılacaktır.

Karşılıklı değerlendirmelere geçmeden önce, geometrik eğilimlerin Türkiye'deki durumuna, bu anlayışın Türkiye'ye gelişi ve Türkiye'de izlediği gelişim çizgisine bir göz atmakta yarar vardır. Türkiye'de, Batı'daki anlamda bir akım olarak dışavurumcu anlayışı doğuran ortamın oluşmadığı (219) gözlemlenmişti. Aynı durum geometrik eğilimler için de geçerlidir. Türkiye'de akım olarak bir geometrik eğilimden de söz edilememektedir. Ancak bununla birlikte Türk sanatçılarının bir kısım geometrik

ilgilerinden, bu anlayış kapsamında değerlendirilebilecek eserlerinden söz edilebilir.

Batı'da yüzyılımız başında geometrik eğilim, akım niteliğinde ortaya çıktığı yıllarda, özellikle Fransa'da yaklaşık aynı dönemlerde Türk öğrencileri de bulunmasına karşın, diğer yeni sanat hareketleri gibi geometrik anlayış da, Türk öğrencilerinin ilgi alanına girememiştir. Dışavurumcu akım ve eğilimler için belirtilen nedenler, zamanın düşünce akımlarına katılamama zorlukları, aynen geometrik eğilim ve anlayışlar için de geçerlidir.

Türkiye'de Geometrik eğilimli sanat çalışmalarının yıllar sonra ancak bir kısım "D Grubu" (220) sanatçılarında gündeme geldiği görülmektedir. 'D Grubu'sanatçılarının ortaya çıktığı dönem, Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinin çağdaşlaşma yolundaki istek ve heyecanlarını içeren önemli bir zaman dilimini oluşturmaktadır. 'D Grubu' gibi Batı'ya yönelik bir kısım sanat hareketlerinin Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde kurulmak istenen kültürel ortamın yaratılmaya çalışıldığı süreçte yer aldığı gözlemlenmektedir. Yönetim biçiminden yaşam biçimine kadar her alanda Batılılaşma düşüncesinin, sanat alanında da, özellikle resimde Batılı sanat biçimlerini deneme ve yayma anlayışını getirdiği görülmektedir.

20. yy.ın başından itibaren Avrupa'da plastik sanatlar

alanında yeni görüş, kavrayış tarzı ve tekniklerini içeren kübizm, Neo-Plastizm, DeStijl, süprematizm gibi geometrik yapıllı sanat anlayışları yaygınlaşmıştır. Ülkemizde de D Grubu sanatçıları, resimde "Türk Empresyonistleri" denilen kuşağın yok ettiği desen yapısını ve kütleselliğini yeniden kurma istekleriyle bir dizi sanatsal ve biçimsel sorunların çözümüne yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Bunun için gerekli teknik beceri ve bilgiyi klasik kaynaklarda aramışlardır. Çalışmalarında Rönesans ustası Leonardo da Vinci'nin "resim aklın ürünüdür" görüşünü benimseyip kendilerine rehber edinmiş gibidirler. D Grubu sanatçıları, kendi aralarında farklı anlayışlara sahip olsalar da, Türk Resmine yeni bir entellektüel yaklaşım getirmek, sanat eserinde ustalıklı tekniği, düşünce ve fikirle birleştirmek (221) gibi aynı ortak ilke ve estetik anlayışta birleşmekteydiler. Yine hepsinin ortak bir yanı, eğilim olarak geometrik yapıllı bir resim anlayışında buluşmalarıydı. Bu nedenle 'D Grubu'nun önemli sanatçıları doğal olarak araştırmanın örnekleme için seçilen sanatçıları arasında yer alacaktır.

Ülkemizde soyut ve soyut eğilimli çalışmalara bakıldığında iki ana eğilim görülmektedir. Bunlardan bir tanesi, soyutlamacı, diğeri de soyut non-figüratif eğilimler olarak görülmektedir. Bunlarda da Adnan Turani'nin bu konudaki sınıflamalarından (222) yararlanılarak şu şekilde bir ana gruplamaya gidilebilir :

- 1- Geometrik Soyutlamacılar
- 2- Lirik Soyutlamacılar
- 3- Geometrik Non-figüratif Çalışanlar
- 4- Lirik Non-figüratif Çalışanlar

Burada çalışmanın kapsamı gereği bunlardan geometrik soyutlamacılar ve Geometrik Non-figüratif çalışan bir kısım sanatçılar üzerinde örneklemelelere gidilecektir. Geometrik soyutlamacı örnekler olarak ülkemizde modleli kübizme bağlı olanlara, 1950 sonrası Geometrik soyutlama örnekleri verenlerle birlikte ele alınacaktır. Çünkü modleli kübizme bağlı olanların da yaptıkları aslında bir çeşit soyutlamadır. Ya da bu görüşü içerir.

Bu çalışmada, Geometrik soyutlamacı olarak Cemal Tollu ve Nurullah Berk'in; Geometrik Non-figüratif çalışanlardan Cemal Bingöl'ün ve Adnan Çoker'in sanatı ve eserleri üzerinde durulacaktır.

Türk resim sanatında modern dönemin başlangıcı sayılan ilk "D Grubu" sergisinde, geometrik çalışmalarıyla en çok dikkati çeken sanatçı Cemal Tollu olmuştur. Kaynaklarda sergide en yoğun ilginin Cemal Tollu'nun eserlerine olduğu belirtilir (223). Tollu, geometrik çalışmalarıyla daha başlangıçta belli bir kişilik göstermiş ve daha sonra da giderek olgunlaşan çalışmalarıyla yeni resmin ön sıralarında yer alan ilk isimlerinden biri olarak kabul edilmiştir (224). Cemal Tollu, Almanya'da; Hoffmann (225), Fransa'da; André Lhote, Gromaire, Léger gibi zamanın değerli hocalarının

yanında çalışma olanağı bulmuştur. Bu hocaların hepsi de kübist ve konstruktivist üsluplaştırmanın temsilcileri olarak görülmektedir. Hoffmann'ın sanatı kübist ve dışavurumcu bir anlayışın sentezinden oluşmaktaydı. Lhote'a göre, sanatta değişmeyen plastik değerler vardır. Kompozisyon, geleneksel kurallara göre organize edilmeli, doğaya sorgulayıcı bir tavırla yaklaşılmalı ve etkiler plastik kurallara göre düzenlenmelidir. Renk biçime uyum göstermeli ve geometrik bir ritm oluşmalıdır (226). Bu da çizgi ve yüzeylerin, geometri içine alınmış biçim ve renk organizasyonlarına dönüşmesi demektir. Gramaire ve Léger'de ise biçimler, genel olarak geometrik yapıları bir sanat anlayışı içinde canlı, kaba saba, anıtsal, bazen tam geometrik bazen de hiç bir kurala uymayan bir düzen içindedirler. Ayrıca, yine o dönem sanatçılarından Jean Metzinger, Jacques Villon ve Rager De La Fresnaye gibi daha birçok sanatçı dahil olmak üzere, bunların hepsinde de doğal görüntünün zenginliğine olan tutku ve bunun anlatımı sert bir geometri içinde biçim kazanmıştır. Cemal Tollu'nun sanatı bu doğrultuda oluşan bir sanattır. Dolayısıyla az ya da çok, dolaylı ya da dolaysız Tollu'da bu ustalardan etkiler ve izler bulmak mümkündür. Hatta, Tollu'nun mizacının ve eğilimlerinin, Avrupa'da yanlarında çalıştığı hocalarının sanat anlayışlarına uygun düştüğü, dolayısıyla onları gerçek anlamda önderleri olarak kabul ettiği için de onlardan çok yararlandığı söylenir (227).

Nurullah Berk, Cemal Tollu'nun sanatsal niteliklerini şöyle dile getirir (228):

"Desen gücü, biçim-form kuntluğu, gösterişsiz bir renk uyumu, tabloyu oluşturan nesnelere tuval alanı üstündeki bilgili dağıtımını, yavaş, düşünceli, titiz bir teknik, kolayca kulak vermeden zorluklarla savaş..."

Cemal Tollu'nun gençlik yıllarında, 1930'lu yıllarda yaptığı bir kısım resimlerinde (Resim-31) ve daha sonraki dönemlerindeki resimleriyle (Resim-32) olgunluk dönemi resmi sayılan "Hatay'da Portakal Bahçesi" gibi tablolarında, figür ve nesnelere geometriye edilmiş renkli biçimler, kompozisyonlardaki siyah-beyaz etkili ritmik geometrik dağılımlar gibi özellikler, onun sanatında izlenebilen geometrik nitelikli hususlardır. Batı'da kübizm çevresindeki bir kısım sanatçılar nesnelere, doğa çıkışlı geometrik biçim kavrayışı içinde çözümlüyorlardı. Tablo yüzeyinde dolu ve boş alanların parçalanıp geometriye edilmesiyle, köşeli, kesme karakterli formların biçimlendirdiği bir figür ve nesne dünyası ortaya konuyordu. Cemal Tollu'nun çalışmaları incelendiğinde, gençlik yıllarında yaptığı resimlerde genel olarak Roger de La Fresnaye'in (resim-33) ve Andre Lhote'un bazı resimlerinde (Resim-34, 35) görülen karakteristik özellikler gözlemlenir. Ancak Andre Lhote'daki kristal kesimi biçimindeki köşeli form karakterleri, Tollu'da daha yumuşak ve daha çok yüzey karakterli ya da yüzeye yönelik biçimler olarak yer almaktadır. Nitekim Cemal Tollu, yaşamının ilerki yıllarında yaptığı çalışmalarda batılı ustalara bağlı anlatım biçimlerinden

uzaklaşmaya başlamıştır. Özellikle toplu kullanım mekanlarına yaptığı rölyef çalışmalarında kübist anlayışın geometrik şematizminden Hitit Sanatı'nın kurt, geniş kütleli anlatım biçimine (229) yöneldiği görülür. Aynı anlatım biçiminin resimlerinde de karşılığını bulduğu gözlemlenir. Örneğin, sanat yaşamının ilerki yıllarının en önemli eserlerinden biri olan, "Hatay'da Portakal Bahçesi" tablosunda, bu üslupsal özelliklerin resim planında da aynı biçimde çözümlenmiş olduğu görülmektedir. Sonuçta Tollu, daha belirgin, kendine özgü şiirsel bir anlatımla, artık kübizm kaynaklı inşacı, geometrik, çok köşeli biçimlerden, kübizmin katı anlatım biçimlerine bağlı olmayan bir resme yönelmiştir.

Türkiye'de 1930'lu yıllarda Cemal Tollu gibi konstrüktif ve kübist anlayışta çalışmış önemli sanatçılarımızdan bir diğeri de Nurullah Berk'tir. Nurullah Berk'te 1924-28 ve 1932-33 yılları arasında Paris'te sırasıyla Ernest Laurent'in, André Lhote ve Fernand Léger'nin yanında çalışmış bir sanatçıdır. Berk'de diğerleri gibi konstrüktif ve kübist ilkeleri benimsemiştir. Hatta 'D Grubu' içinde yazılarıyla bu ilkeleri en çok savunan ve çalışmalarında uygulamaya çalışan sanatçı olarak bilinir. Onun, 1933'de yaptığı "İskambil Kağıtlı Natürmort" (Resim-36) ile yine 1933 yapım tarihini taşıyan "Tayyareciler" isimli tabloları, o dönem çalışmalarından en tipik olanlarıdır. Tayyareciler resmi, Nurullah

Berk'in, Luc Albert Mareau'dan esinlenerek yaptığı (230) hacimli kübist modleye dayalı bir çalışma olarak görülmektedir. Iskambil Kağıtlı Natürmort tablosu ise tipik kübist özellikler taşır. Bu resimde, sentetik Kübizm anlayışında kurgu özellikleri dikkati çeker. Kompozisyonunda birbirini kesen soyut yüzeylerin kesişme biçimleri, oluşturulan diyagonal doğrultular ve kullanılan bir kısım motifler, J.Gris'nin çalışmalarını anımsatan (Resim-37) özellikler içermektedir. Yine bir kısım desen ve "Paletli Natürmort" gibi resimlerinde de F.Léger'yi anımsatmalar gözlemlenir. Ancak Léger'nin resimlerindeki sert ve kontrast renklerle gerçekleşen geometrik yapılı modle, Berk'in resimlerinde Léger'ye göre daha yumuşak ve pastel renkler içinde gerçekleşmiş görülmektedir. Halbuki o dönem kübist anlayışta çalışmış diğer Türk sanatçılarının resimlerinde kübizmi içeriğiyle kavrama yerine, doğanın renk ve biçim örtüsü bir çeşit geometrik biçimlere paketlenerek verilmiş, gibidir. Nurullah Berk'in 1930'lu yıllarındaki kübist anlayışı giderek 1946-50'lerde iki boyutlu konstrüktif-geometrik bir anlayışa ulaşmıştır. Onun "Heybeliadada Damlar,1951" "Boyacı İbrahim, 1950", "Liman, 1947" gibi tabloları, bu dönemini örnekleyen önemli eserler olarak görülebilir. 1970'lere gelindiğinde Berk'in resimlerinde başka özellikler görülmeye başlar. Berk, kübist geometrik figüratif bir kavrayıştan iki boyutlu konstrüktif-geometrik bir anlayışa, oradan da arabesk

özellikler (231) gösteren çalışmalara yönelmiştir. Berk'in, D Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı kübik-geometrik kompozisyonları, daha sonra gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan kadın figürlü kompozisyonlar izler. Bu kompozisyonlardaki keskin hatlı çizgiler yine ağırlıklı olarak hacmi ortaya çıkarma endişesi taşırlar. 'D Grubu' döneminden sonra sanatçının yöresel motifleri kullanmaya başladığı görülür. Buna bağlı olarak iki boyuta dayanan bir çizgiselliği benimsemiştir. Bu dönem, onun bir çizgi arabeski ve yüzey resmini benimsediğini gösterir. Daha önce kullandığı kübik biçim dilinden artık uzaklaşmaktadır. Hatta değişmekte olduğunu kendisi şu sözleriyle dile getirmiştir: "...değişebilirim; ve değişeceğim de. Öyle sanıyorum ki Avrupa sanatından daha da uzaklaşacağım. Bizim olan bir sanat yapmaya çalışacağım" (232). Nurullah Berk, genelde geometrik düzenin egemen olduğu gelişim çizgisinde, giderek Türk ve İslam sanatındaki bir kısım motif ve üslupsal özelliklerden yararlanmayı amaçlamıştır. Böylece doğulu bir üslup yaratma yolunda denemelere girişmiş, yazma motiflerini ya da minyatürleri örnekleyerek "Bulutlar", "Bozkır'da Çakır Dikenleri" gibi resim dizilerini oluşturmuştur. A. Turani'ye göre Nurullah Berk'in resimlerindeki bu gelişim grafiği, sanatçının Batı'dan öğrendiği, hacimli kübist yöntemli resimden, zamanla bir doğa neşesi ve arabesk sevgisi yansıtan, iki boyutlu, yüzey anlatımlı inşacı bir resme yöneldiği yönündedir (233). Eleonora Costesco'ya göre

de Nurullah Berk, Türk Modern Resminin "Ulusal" eğilimli sanatçılarından en olgun temsilcilerinden birisidir. Berk'in sanatında konstrüktif anlayışın kesinliği ile sanatçının derin duyarlılığı birleşmiştir. Sanatçının duyarlılığı ile, eski Türk sanatının yarı soyutluluğu ve renk anlayışı arasında belli ilintiler gözlemlenmektedir (234). Nurullah Berk'in son dönem resimlerinde gözlemlenen genellikle bej zemin üzerinde yeşil-kırmızı-mavi renk armoni düzenleri, nesnelere kontur çizgilerini aşan geometrik, kesin hatlı çizgi arabeski içinde bir yapılanma göstermektedir.

Belki bir bilim sanatıyla burada kendisinden söz edilmesi gereken bir diğer sanatçı da Sabri Berkel'dir. Sabri Berkel, sanatının bütünlüğü içinde sanki Rönesans ustalarının çağdaş düzeyde bir devamı gibidir. Berkel, sanat eğitimini Yugoslavya ve İtalya'da Floransa akademilerinde yapmıştır. Floransa'da Felice Carena'nın yanında çalışmıştır. Sabri Berkel'in, Avrupa akademilerinde aldığı sanat eğitimi ve İtalyan müzelerinde yaptığı sürekli incelemeler sonucu kazandığı bir klasik sanat kültürü sağlamlığı ve disiplini vardır. 1931'de Türkiye'ye gelen sanatçı, çalışmalarını 1945 yılına kadar daha önce edindiği sanat kültürü çerçevesinde gerçekçi bir anlayışta sürdürmüştür. 1947'lerde yaptığı "Taksim Meydanı" tablosu, onun sanatta daha çok biçim ve öze ilişkin değerleri irdelediği ve soyuta adımını attığı ilk tablo (235) olarak görülmektedir.

1950'lerden sonra özellikle 1952'lerde; "Yoğurtçu", "Simitçi" ve "Mimar Sinan'ın Portresi" gibi resimleri (Resim-38), onun tipik geometrik kübist anlayıştaki çalışma örneklerini oluşturur. Berkel, 1954'lerde Paris'e yaptığı gezi sonrası çağdaş estetiğe yönelmeye başlamıştır. Bu dönem çalışmalarında Doğu sanatının arabeskinin geometrik bir yarı soyutlama ile birleştirdiği gözlemlenir. Berkel, sanatının dönüşüm aşamalarında kübizmin bazı kavramları doğrultusunda bir yaklaşım göstermişse de sonradan kübizmden çok farklı bir anlayışa yönelmiştir. Geniş alanlar üstüne yayılmış düz renklerle bunlara eklenen soyut çizgiler ve lekeler karakterli çalışmalarıyla bir çeşit soyut yüzeyler resmine gitmiştir. Ancak özü itibarıyla bu soyut çalışmalar non-figüratif nitelikli değil, figüratif çıkışlı soyutlama mantığına dayalı görülmektedir. Sabri Berkel'in sanatı, doğa incelemelerinde başlayan soyut ilgilerin, algıladıklarının arkasında yatan zihinsel yorumun kendi dinamiği içinde gelişerek, görselin tümüyle zihinsel yorumlar aşamasında, soyut bir görünümde karar kılınması olarak değerlendirilmektedir (236). Berkel'in resimlerinde bu aşamada artık yerel ve bölgesel motifler önemini yitirir. Sabri Berkel'e göre sanat artık, bölgesel bir duyuş değil, uluslararası, evrensel bir dil olarak gelişecektir (237). Sabri Berkel'in dekoratif karakterli soyut-geometrik görünümlü son dönem resimleri, onun sanatsal

gelişim evresinde belli bir üslupsal çizgisinin son aşamaları olarak saptanabilir.

Geometrik eğilimler içinde genel olarak kübizme bağlı ya da belli bir dönem kübizme bağlı bu sanatçılardan başka, yer yer kübist geometrik soyutlamacı ya da doğrudan geometrik soyut çalışmalarıyla kişilik gösteren sanatçılara da burada kısaca değinmekte çalışmanın bütünlüğü açısından yarar vardır. Türk Resminde geometrik soyutlama olarak nitelendirilen çalışmalar genellikle 1950 sonrası çalışmalarla örneklendirilmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in değinilen bu dönem örnekleri, geometrik soyutlama örneklerini oluşturan önemli eserlerdir. Ayrıca, Halil Dikmen'in kübist deformasyon olarak algılanan geometrik biçimli resimleri. Hamit Görele'nin, nesne biçimlerini büyük yüzeyler haline getirerek geometrik olarak soyutlanmış resimleri. Salih Urallı'nın akla dayalı geometrik bir düzenleme anlayışıyla parçalanmış figür çizgilerinin oluşturduğu soyutlamaları. Refik Epikman'ın geometrik kuruluşlu geometrik-figüratif ve geometrik-soyutlama (238) resimleri. Arif Kaptan ve Abidin Elderoğlu gibi sanatçıların bir kısım resimleride bunlar arasında sayılabilir.

Batı'da 20.yy. başlarında ortaya çıkmış olan geometrik kavrayışın, Türk Resminde, Batıya paralel bir gelişim gösterme yerine 1950 öncesinde genellikle doğanın kübik deformasyonlar çerçevesinde ele alınmasıyla sınırlı

kalmış olduğu gözlemlenmektedir. Çağdaş sanat alanındaki gelişmelerin dünya paralelinde ele alınmaya başladığı, sanatın kuramsal boyutundaki yaklaşımların değerlendirilerek sanatçılarımızın kendi kişisel eğilimleri doğrultusunda araştırmalara yöneldiği dönem, Türk Resminde 1950 sonrası olarak saptanabilir.

Geometrik eğilimlerin Türkiye'de 1950 sonrası ortaya çıkan bir başka anlayışı ve aşaması, "Geometrik Non-figüratif" anlayıştır. Türkiye'de Geometrik Non-figüratif çalışmaların görülmeye başladığı ve Non-figüratifin (239) tanımlayıcı olarak kullanıldığı yıllar, 1953-54 yılları olarak bilinir. Bir belirlemeye göre 1950'lerde Sırrı Özbay'da geometrik non-figüratif çalışmalara rastlandığı (240) belirtilirse de o dönemin yazılı kaynaklarında belirtilen ve örnekleri izlenebilen geometrik non-figüratif çalışmaları içeren etkinlikler 1953-54'lü yıllarda yer almaktadır. 1953-54 yılları Türkiye'de, ilgilerin soyut resme yöneldiği, soyut ve non-figüratif kavramları üzerinde durulmaya başlandığı yıllardır. Örneğin Bülent Ecevit, zamanın Kültür Dünyası isimli dergilerinden birinde yazdığı "Bugünkü Türk Resmi" başlıklı yazısında; soyut ve Non-figüratif tanımlarını kullanmış-bu kavram ve tanımlamalar Türk yazılı kaynaklarında ilk kez yer almaktadır (241) ve bu tarz ürün Veren bazı sanatçıları saptamıştır (242). Türk sanatında soyut eğilimli resimlerin ilk ortaya çıkışıyla ilgili bilgiler bizi bugün 1947'lere kadar gerilere çekmekte-

dir (243). Ancak bu çalışmaların hem kavram olarak hem de çalışma örnekleri olarak gerçek anlamda soyutla bir ilgisi yoktur. Bunlar doğadan biraz soyutlanmış, yarı soyut görünümlü doğa resimleridir. Hele bugün anladığımız anlamda non-figüratif sanatla uzaktan ve yakından bir ilgileri yoktur. Türk Resminde gerçek anlamda soyutun, non-figüratif resmin ortaya çıkışı 1953-54'lü yıllar olarak saptanmaktadır. Bu yıllar aynı zamanda Türkiye'de ilk olarak gerçek anlamda geometrik non-figüratif resmin de ortaya çıktığı yıllardır. Bu yıllar aynı zamanda Türk Resminde önemli açılım yıllarıdır. Bugün geçmişteki saptanabilen bir kısım etkinlikler ve bunlara ilişkin bazı değerlendirmeler, o yılların sanat ortamına ve sanatsal gelişmelere ışık tutmaktadır. 1953'de Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Ankara'da Dil Tarih-Coğrafya Fakültesinde ve İstanbul Maya Sanat Galerisinde açtıkları ilk soyut resim sergileri (244), ertesi yıl daha olgun bir serginin Ankara'da Helikon galeride gerçekleştirilmiş olması, sergilerde sanatçıların açıklamalarının da yazılı olarak yer almaya başlaması, sözü edilmesi gereken önemli örneklerdir. İsmail Altınok, o dönemin dergilerinden birinde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın sergi değerlendirmesine ilişkin bir yazısında, sanatçıların "Sanat için resmin kendi unsurları olan şekil, ton ve renk içinde kalmayı tercih ediyoruz" cümlesini verdikten sonra değerlendirmesini yapmaktadır. İsmail Altınok'a göre, bu gençler, resim

sanatında büyük ustaların işledikleri sorunları, modern anlayışın geometrik düzeni içinde ayrı ayrı ele almaktadırlar (245). Aynı yıl geometrik non-figüratif çalışmalarıyla Cemal Bingöl'de bir sergi gerçekleştirmişti. Yine 1954 yılında İstanbul'da "20 yeni Türk Ressamı" imzasıyla soyut resimlerin yer aldığı bir başka sergi daha açılmıştır. Sergiyle birlikte sanatçılar şu bildiriye yayınlarlar (246) :

"Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetme olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki, Karagözü yazmayı, kilim nakışlarının türlü türüsünü bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yeni resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Siz de sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyrun."20 Yeni Türk Ressamı-".

Aynı yıl yayınlanan başka yazılarda da benzer yönde yaklaşımlarla bir kısım yayınlar yapıldığı görülmektedir. Bir başka örnek olarak Bülent Ecevit bir yazısında non-figüratif sanata ilişkin bir kısım değerlendirmelerle birlikte bizde non-figüratif çalışma yapan sanatçıları saptamıştır. Ecevit'in yazısında şu satırlara yer verdiği görülür (247) :

"Kendi hat, çini ve minyatür sanatlarına alışık olan Türkler, soyut (mücerret) ve non-figüratif resmi benimsemekte zorluk çekmemişlerdir".

Burada her iki yazıda da dikkati çeken, bizim geleneksel sanatlarımızdaki soyut görünümle, 20. yy. resminin soyut kavramındaki bazı ayrılıkları birbirine karıştırmamak

gerekir. Bizim geleneksel sanatlarımızda izlenen soyutluk, İslam sanatında figüre karşı olan yasaklamanın doğal sonucu olarak figürden kaçma zorunluluğu ile varılmış bir stilizasyondur (248). Halbuki Çağdaş sanatta karşımıza çıkan soyut ve soyutlama yeni bir "öz" arama çabasıyla ilgilidir. Bu öz, bir stilizasyon, biçimlerin yalınlaştırılması, yabancı elemanlardan arındırılmasıyla varılacak bir sonuç değildir. Bu ancak yeni bir evren kavrayışına dayalı biçim vermede ifadesini bulabilmektedir. Mondrian'a göre bu, insanın iç ve dış dünyası, ruh ve doğa arasında meydana gelen bir hesaplaşmanın sonucudur (249). Bülent Ecevit, bizde o dönem non-figüratif çalışan sanatçılar olarak Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu, Füreya Kılıç gibi isimleri saydıktan sonra (250) gençlerin çoğunun da soyut ve non-figüratif anlayışa ilgi gösterdiklerini belirtir. Ecevit, geçmişteki geleneksel sanatlarımızla ilgili görsel alışkanlıklarımızdan söz ettikten sonra bu non-figüratif sanatlara daha yatkın olabileceğimizi ileri sürmüştür. Ecevit'e göre (251) :

" ... empresyonist ve kübist tarz-
larda çalışan ressamlarımız, Batı'da kendilerine
örnek aldıkları ustaları taklitçilikten öteye pek
geçememiş oldukları halde, non-figüratif tarzda
çalışmaya başlayanlar, kısa zamanda kişiliklerini
ortaya koyabilmişlerdir".

Türkiye'de o dönem resimleri incelendiğinde önemli sayılabilecek soyut örneklerin, Geometrik non-figüratif anlayışta ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Oysa Batı'da ilk soyut örneklerin Dışavurumcu bir anlayıştan kaynak-

lanarak lirik non-figüratif bir kimlikte ortaya çıktığı görülür. Daha sonraları kendi organik yapısı ve değişimi içinde geometrik bir anlatıma ulaşabildiği gözlemlenmektedir. Ülkemizde bu gelişim kronolojisinin izlenmemiş olması, Batı'daki bir kısım gelişmelerin hazır olarak alınmasına bağlanmaktadır (252). Bunun 1950'li yıllara rastlaması bir rastlantı değildir. 1950'li yıllar Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme dönemi ve aynı zamanda da dış dünyaya açılma dönemidir. Dış dünyaya açılma politikası çerçevesinde kültürel alışverişin ve etkileşimin yoğunlaşmasıyla ortaya çıkan sıçramalı yaklaşımlardır bunlar.

Türkiye'de 1950 sonrası ortaya çıkan non-figüratif anlayış içinde eser vermiş olan ve halen de bu anlayışta çalışmalarını sürdürmekte olan önemli ressamlarımızdan birisi Cemal Bingöl'dür. Cemal Bingöl, uzunca süre izinden gittiği hocası Eşref Üren'in izlenimciliğini bırakarak 1953 yılında geometrik non-figüratif çalışmaya başlamıştır. Cemal Bingöl'de Paris'e gittiğinde diğerleri gibi André Lhote ile ilişki kurmuştur. Bingöl, André Lhote'nin sanat görüşlerinden yararlanır fakat diğerleri gibi André Lhote'nun görüşleri doğrultusunda çalışmaz. André Lhote non-figüratif anlayışa taraftar olmayan bir kişi olarak bilinir. Oysa Cemal Bingöl non-figüratif'e yönelmiştir. Onun Paris'teki yıllarında çevrede ve sanat ortamında olup bitenlerle yakından ilgilendiğini ve onlarda kendine uygun olanları yakala-

maya çalıştığını gözlemliyoruz. C. Tollu'nun, bir söyleşide Cemal Bingöl'e niçin non-figüratife yöneldiğine ilişkin bir sorusu üzerine Cemal Bingöl'ün yanıtı; Batı'da çeşitli müzelerde gördüğü non-figüratif eserlere duyduğu hayranlık şeklinde olmuştur (253). Ancak Bingöl'ün hayranlığın ötesinde bu non-figüratif çalışmalarını doğru değerlendirdiği ve non-figüratif kavramını doğru anladığı anlaşılmaktadır. Yine Tollu ile yapılan konuşmasında Bingöl, non-figüratif resmin, halı-kilim-yazı gibi sanatlarda rastlanan soyuttan farklı olarak onun tümüyle ayrı ve plastik bir endişenin ifadesi olduğunu belirtir (254). Ayrıca Bingöl'ün resimlerindeki mantığı anlamak için onun şu cümleleri bize bazı ipuçları vermektedir (255):

"İşe başlamadan önce, kabul ettiğim üslubun icabı olan formları ve bu formların icabettirdiği renkleri seçerek bunlarla istediğim bir tesiri elde etmek istiyorum. Bunları yaparken, tabiatıyla sanat endişelerini gözönünde tutuyorum... Mahdut renk ve şekillerle istenildiği kadar çok çeşitli kompozisyonlar meydana getirmek mümkündür. Bu, sanatkarın yaratıcı kudretine bağlıdır".

Cemal Bingöl'ün resimleri, disiplinli, matematiksel denebilecek bir kesinlik ve sınırlılık içinde geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Bingöl, ilk soyut non-figüratif denemelerine kolajla başlamıştır. Daha sonra kolajdan vazgeçerek yüzey üzerinde geometrik parçalamaları içeren statik geometrik bir yapıyla bütünleşen geometrik motiflere yönelmiştir. Resimlerinde; doğal anımsatmalar yapan biçime ve duygusal imajlar uyandıran boya izlerine rastlanılmaz. Hacim ve perspektifin sifıra indirildiği

gözlemlenir (Resim-39). Ancak resimler geometrik çizgilerin kesişmesinden oluşan kuru bir şemada değildir. Bingöl'ün resimlerinde biçim elemanları akılcı olarak yer alırken renkler de oldukça sınırlı tutulmuştur. Batıda genel olarak geometrik non-figüratif resimlerde gözlemlenen renklilik onun resimlerinde bir sınırlılık ve sadelik içindedir. Bu da onun kişisel ilgi ve tercihleriyle ilgili olarak görülebilir. Resimlerindeki renk sadeliği ve sınırlılığını bir yana bırakırsak Bingöl'ün resimleriyle, Jean Arp'ın 1915'lerdeki relief Painting'leri, Ben Nicholson'un 1938'lerdeki 'Painting Version'ları, Victor Vasarely'in 1955-58'li yıllardaki resimleri ve de Lapusznjak'ın 1955 sonrası kompozisyon resimleri (Resim-40) ile Roger Francois Thipot'un 1956'lı yıllardaki bir kısım resimleri arasında bazı görsel ilişkiler düzeyinde benzer özellikler gözlemlenebilmektedir.

Geometrik non-figüratif anlayış kapsamında kişilik gösteren bir diğer sanatçı da Adnan Çoker'dir. Adnan Çoker'in çeşitli dönemlerinde sanatındaki gelişme ve dönüşümlerinde sürekliliğini koruyan en önemli nokta soyut anlatımdır. Resimleri renkten çok ton ve biçime ağırlık veren geometrik biçim ve kurgu özellikleri gösterir. Adnan Çoker'in 1950'lerde başlayan soyut eğilimlerinin temellendiği iki kaynak gözlemlenir. Bunlardan birisi müzik, diğeri de mimaridir (256). Önceleri müzikten sonraları da mimariden algıladıklarını

belirli mekansal ilişkiler içinde biçime aktarmıştır.

Adnan Çoker, sanat eğitimine İGSA'de Şefik Bursalı'nın atölyesinde başlamış ve Zeki Kocamemi'nin yanında tamamlamıştır. Akademi yıllarında Cézanne'e eğilim göstermiş, Cézanne ve Kübistler ilgisini çekmiştir. Kübizmle ilgisi onun plastik sorunlarla doğrudan yüz yüze gelmesini sağlamıştır. Adnan Çoker'in Lütfü Günay'la birlikte 1954 yılında Ankara'da Helikon galerisinde açtıkları sergi salonunda yazılı "Sanat için resmin kendi unsurları olan şekil, ton ve renk içinde kalmayı tercih ediyoruz" (257) sözleri, onların, dolayısıyla Adnan Çoker'in o dönem sanatsal ilgilerine ışık tutmaktadır. İsmail Altınok bu sergiyi; "Bu gençler resim sanatında büyük ressamların işledikleri meseleleri, modern anlayışın geometrik nizama içinde, ayrı ayrı ele alıyorlardı" (258) biçiminde değerlendirmiştir.

Adnan Çoker, geometrik biçime olan ilgi ve sevgisini, bir taraftan hocası Zeki Kocamemi nedeniyle Hans Hoffman ve Cézanne dayanan bir öğretiyeye, diğer taraftan da çocukluğunda babasının çizdiği geometrik motifler olabileceğini belirtir (259). Hem bu geometrik biçimlere olan ilgisi ve sevgisi, hem de 1950-60'lı yıllarda Türk sanatçılarının bir sentez bilinciyle kendi kaynaklarımıza yönelme modası içinde Çoker'in de 1950-55 yıllarında geleneksel sanatlarımızdan küfi yazıyla, kaligrafinin geometrik yönüyle, ilgilendiği görülür. (260). Ancak bu geometrik ilgi, onun Paris döneminde bir

süre kesintiye uğrar. 1955'de Paris'e gidişinde o dönem yaygın olan soyut Dışavurumcu taşist anlayış onu bir süre ilgilendirmiş ve müzik dinleyerek bir kısım resimler yapmıştır. Fakat bir süre sonra tekrar kendi geometrik anlatım biçimine döndüğü görülür. Bu kez ilgileri mimariye, mimarının geometrik yapıları formlarına ve yapısal ilişkilerine yönelmiştir. 1964'den sonraki resimlerinin kaynağı Selçuklu mimarisinin yapısal özelliklerine dayanmaktadır. Adnan Çoker, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu çalışmalarının çıkış kaynağıyla ilgili olarak şunları söyler (261) :

"Her sanat bir yerden çıkabilir. Özellikle yerel kültüre bağımlıyım. Selçukta formlar Osmanlı gibi değildir. Çok daha vurucudur. Ben yapısal yöntemi seviyorum. Resimlerimde formlar minimize edilmiştir...Sanatçı doğadaki formların geometriye dayandığı temelini kafasında tutar. Ben Selçuklu yapısıyla meşgulsem, Selçuk yapısı Selçuk yerinde kalır, ancak yapı bu tarafa uçar gelir. Yapı ebedidir. Kişiler yapıtım baktıkları zaman eğer bir dinginliği, bir dengeyi arıyorlarsa, benim yaptıklarımın hoşlanacaklarıdır. Bunların kendi içerisinde hareketlilikleri de vardır".

Türk Resminde, geçmişten bugüne Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi ve Şevket Dağ gibi Türk Ressamlarının çoğunun resimlerinde mimari ve mimari elemanlar yer almıştır. Hatta Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi ressamalarda arktitektüral yapıda soyutlanmış biçim elemanları olarak kullanılmıştır. Ancak, Adnan Çoker, mimariye öbürlerinden farklı olarak bir kavram çerçevesinde yaklaşmıştır. "Mimari-Çerçeveleme-Anıtsallık" (262) gibi kavramlar onu ilgilendirmiştir. Artık mimari Çoker'in resimlerinde bir görüntü ya da

mimariden soyutlama biçimi olarak yer almamaktadır. Çoker'de mekan kavramı da değişmiştir artık. Çoker'in resimlerindeki yüzey-derinlik, mekan kavramları, geleneksel mekan ve derinlik belirleyici perspektif yöntemlere dayanmamaktadır. Çoker kendisi de geleneksel anlamda bir derinlik yanılması yapmadığını, tablo yüzeyinin kendisi için sınırsız bir boşluk amacıyla kullanıldığını belirtir (263). Çoker, bir espas içinde kendi geometrik biçim elemanlarından oluşan bir yapı oluşturmak amacıyla görünmektedir. Adnan Çoker'e göre tablo yüzeyi yalnızca boyalı bir yüzey değil, bir anlamda espasla özdeşleşmiştir. Çoker'de espas, geleneksel perspektif derinlik ve mekan kavramlarıyla sınırlı olmayan soyut bir boyutta ele alınmaktadır. Onda espas, resmin içindeki boşluk ilişkileriyle tablonun ötesindeki boşluğu kavramaya yöneliktir. Bu nedenle resimlerinde askı biçimler olarak nitelendirdiği biçimleri gökte bulunan gezegenlere benzetir (264). Espas gezeğin ilişkileri bağlamında düşünerek resimlerindeki espası ele alışını Çoker şöyle açıklar (265) :

"... gezegenler espasın her noktasıyla ilişkilidir. Göz bunları belli mesafelerde algılar ama boşluğun her noktasıyla bağımlıdırlar yine de. Zaman zaman espasa meydan okusalar da, ancak bu espas içinde varlıklarını duyururlar. Bu nedenle de yüzey sözcüğünden daha çok espas kavramı resimlerimde ele aldığım başlıca sorun olarak karşıma çıkmaktadır. Resim yüzeyi benim için espasın sorun olarak ele alınıp çözümlendiği bir araçtır".

Adnan Çoker, resimlerinde plastik olarak espas sorununu

çözümlerken bir kısım geometrik formların birbiri içine eriyerek geçişmesini sağlayan, köken olarak Leonardo da Vinci'ye dayalı, ancak günümüzde Pop sanatçılarda sıkça renkli uygulamalarını gördüğümüz 'giderek erime' tekniğini ve ışık ögesini kullanmıştır. Yer yer birbiri içinde eriyen yer yer de birbirini aktifleştiren geometrik formlar ile geometrik bir kurgu içinde beliren yapısal özellikler, resimlerinin tipik özellikleridir. Çoker'in kullandığı ışık, doğal kaynağına bağımlı değildir, daha doğrusu kaynağı sabit olmayan keyfi bir ışık kullanmıştır. Çoker'in kullandığı renkler sınırlıdır. Biçim lehine belli bir biçim ve renk dengesi için renkler birkaç renk tonuyla sınırlı tutulmuş görünmektedir. Genel olarak tablonun bütününe hakim olan siyahla birlikte yer yer beyaz, morumsu ya da pembemsi renk tonları kullanılmıştır. Çoker'in siyahı, dünyaya gönderme yapmayan atmosfersiz bir siyahtır. Kendi deyimiyle bu siyah, dünyaya göre soyuttur, ama dünyadan çıkınca somutlaşır. Bu görecelik içinde siyah onda hem bir evrensel renk değeri hem de aynı zamanda mutlak bir boşluğu simgelemektedir. Adnan Çoker, 1964'lerden beri kullana geldiği ve giderek resimlerinin karakteristik rengi olan siyahı kullanma gerekçelerini şöyle açıklar (266):

"Yapıtlarımda 1964'ten bu yana resmimin gereksinimlerine göre geliştirerek kullandığım siyahın birkaç anlamı vardır. 1) Siyahın hazır yapılmış bir veri gibi kullanılması. 2) Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyahın karşıt bir değer gücü vermesi. 3) Siyahın mutlak, tarafsız ve pasif etkisi. 4) Tam boşluk

etkisi yaratması".

Çoker, resimlerindeki biçimleri, "Kalıp, Biçim" ya da "Askı Biçim"ler olarak nitelendirir (267). Çoker'e göre bu biçimler, gökteki cisimler gibi siyah üzerinde soyut bir boyut içinde asılı gibidirler (Resim-41,42). Dünyaya göre bir mekan kavramından ve yerçekiminden bağımsızlaşmışlardır. Burada ister istemez insanın aklına Çoker'in siyah üzerindeki biçimleri yerine Malewistch'in süprematist resimlerindeki beyaz üzerinde siyah biçimleri gelmektedir.(Resim-43,44). Malevitch'in biçimleride Çoker'in deyiimiyle asılı gibidirler. Dünyaya ilişkin bir mekan ve çekim kavramından bağımsızlaşmış biçimlerdir. Malewitsch'in resimlerindeki siyah biçimi çevreleyen beyaz da, boşluğu, resmin dışındaki sınırsız boşluğu kozmik bir uzayı işaret etmektedir (268). Benzer bir durum daha önce değinildiği gibi Mondrian'ın Neo-Plastik resimlerinde de gözlemlenmektedir. Mondrian'ın resimlerinde plastik olarak yüzeye indirgenmiş bir uzay düşüncesi vardır (269). Mondrian'ın 1918'lerde yaptığı kafes ızgarası gibi resimlerinde de uzay, bir derinlik olarak değil, resim düzleminin uzantısı, duvarın beyazlığı ile birlikte yanlamasına genişleyen bir uzayın algısı olarak karşımıza çıkmıştı.

Adnan Çoker'in resimlerinin alt yapısını oluşturan bir kısım düşüncelerin, tam tamına olmasa da Mondrian ve Malewitsch düşünceleriyle belli ortaklıklar gösterdiği gözlemlenmektedir. Her üç sanatçıda da, Çoker'in kalıp biçimler dediği kare, dikdörtgen, ya da daire gibi

biçimler kullanılmıştır. Ancak bu sanatçıların her birinin, sanatlarındaki kurgu, renk ve espri farklılıkları nedeniyle birbirlerine benzeme yerine kendi kişiliklerini yansıttıkları görülmektedir. Çoker'in, simetri ve dengeye verdiği önem, kullandığı siyah'ın hem içerdeki formlarla bütünleşmesi hem de tuvalin tümünü kavrayarak onu, içinden beyaz ve beyazımsı renklerin ışıldadığı, yer yer dokunulabilir yer yer algısal olarak kavranabilir bir siyah objeye dönüştürmesi, son dönem resimlerinin tipik özellikleridir. Ayrıca Adnan Çoker'in son yıllardaki resimlerinde, kendi iç formlarının belirlediği bir tuval biçimlemesine doğru gittiği de gözlemlenir. Bu denemesinde Çoker amacını, klasik tuvale yeni bir kimlik kazandırmak ve onu 20.yy gerçeğinde yeniden yorumlayabilmek olarak belirtmektedir (270). Çalışmalarını şimdiye kadar hep klasik tuval üzerinde sürdüren Çoker, tuvalin anlamını sorgulayan bir tavra girmiş ve resimlerin kenarlarında yer yer çerçeveler kesilerek içteki formlar zaman zaman tuvalin kalınlığını da kavrar biçimde dışarı çıkmaya başlamıştır. Ya da içteki formların yapısı resmin dış sınırlarını belirlemeye başlamıştır denilebilir. Ancak bu yeni birşey değildir. Günümüz sanatçılarından birçoğu tuvalin klasik dört köşe yapısını ve onun sınırlarını zorlamayı denemiştir. Bunun en tipik örneği Hard-Edge sanatçılarından Frank Stella'da görülür. Stella'nın 1964 ve 1986 yıllarında gerçekleştirdiği "Quathlamba" ve

"Sanbornville" serilerinde resmin dış sınırlarını ve biçimini, resmin "V"birim formu ya da üçgen formu karakterini vurgulayıcı kenarları gri bantlarla çevrelenmiş bir dizi formlar belirlemektedir (271). Çoker'de de tuvalin dış sınırlarında dikdörtgenin bozulmaya başlaması iç formların belirleyiciliğinde görünmektedir. Fakat Çoker, buna bir başka anlam yüklemiştir, tuvalin kendi gerçeği ile üzerinde taşıdığı yanılsama gerçeğinin tuvalin kenarlarında buluşması ve tuvali kalınlığına doğru kavraması, illüzyon ve gerçeğin karşılaşma ve kesişme noktaları gibi hususları içerdiğini ileri sürer. Adnan Çoker, resim ve tuval gerçeği gibi bu yeni kimlik arayışı ile ilgili olarak şunları söyler (272) :

"Bana göre, klasik tuval, eni boyu ve derinliği olan bir maddedir. Enine ve boyuna bir yanılsama alanı verilmiş fakat derinliğine verilmemiştir. Yanılsama alanını eskilerden biliyoruz. Resmin ortalarında geleneksel yanılsama görülür. Kenarlara gidildiğinde geleneksel yanılsama tuvalin kendi gerçeğiyle karşı karşıya gelir. Yani aynı tuvalde yanılsama ve gerçek,... Yani görsel bir espastan dokunulabilir bir espasa geçiş olmuştur. Dokunulabilir olan gerçeğin kendisidir".

Çoker'in resimlerinde izlenebilen düşünsel alt yapının çağımızın başka sanatçılarının görüşleriyle paylaşılan ortaklıkları ve ortak paydaları bulunduğu kuşkusuzdur. Ancak, önemli olan bu düşünce ve kavrayış ortaklığının Çoker'in sanatsal kişiliğinde bir sanatsal özgünlüğe ulaşıp ulaşmadığıdır.

Geometrik non-figüratif anlayış kapsamında 1973'de başlayan Vasarely'i anımsatan Op-Art kaynaklı bir dönem geometrik çalışmalarıyla İsmail Altınok; Akıl dışı

perspektif-mekan kesitleri içinde yer alan kesik geometrik biçimleriyle Erol Akyavaş, ve Geometrik biçim birimlerinin düzenli sıralanmasına dayanan dekoratif karakterli deneyleriyle Gencay Kasapçı vardır. Bu araştırmanın sahibi olarak benim de 1973-78 yılları arasında Geometrik formlar dizisi içinde sayısal ilişkiler ve geometrik formlar içinde renklerin göreceli değerleri üzerine çalışmalarım olmuştur.



2. B Ö L Ü M

ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TÜMEL SANAT EĞİLİMLERİ VE BU EĞİLİMLERİN OLUŞUM MANTIĞINA İLİŞKİN NEDENLERİN ARAŞTIRILMASI

A- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KAVRAMSAL EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR

1- Çağdaş Batı Resminde Kavramsal Eğilimler ve Türk-Resmine Yansımasıyla İlgili Çağdaş Sanatçılar ve Türk Ressamlarından Örnekler-Değerlendirmeler :

Yüzyılımızın ikinci yarısında 1960'lı yıllara gelindiğinde sanatta, geleneksel anlatım biçimleri ve araçları yerine "biyolojik" ve "teknolojik" ağırlıklı iletişim araçlarının kullanıldığı bir biçim değiştirme gözlemlenir. Bu, insan yaşamının ve malzemenin anlamlandırılmasına dayalı, katılım ve çözümü gerektiren bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Genel olarak kavramsal yaklaşımlar olarak nitelendirilen bu yaklaşımlar, kavramsal ya da fikir veya enformasyon sanatı diye bilinen performans (gösteri) sanatı ve konulu sanat gibi değişik şekillerde isimlendirilen sanat eğilimlerini kapsar. Kavramsal sanat ya da bu kapsama giren diğer sanat etkinliklerinde artık eskinin tekniğe dayalı sanat dalları ayrımı kalkmıştır. Daha da önemlisi bu anlayışın temelinde geleneksel anlamda taşınabilir, alınıp satılabilir 'biricik' sanat eseri objesinin terk edilme düşüncesi yatmaktadır (273). Bu sanatı, Hollandalı sanatçı Jan Dibbets "Concept Art, Koncepti objeden ayırdı" diye formüle eder (274). Kavramsal Sanat, daha çok geniş bilgilendirme ve ilişkiler bağlamında düşündürme gibi

amaçlar taşımaktadır. Bunun için de geleneksel anlamda bitmiş bir eser ortaya koyma yerine, basit planlar, eskizler, fotoğraf, harita, yazı gibi belgeler ve video-film araçları kullanılır. Bazen de doğrudan dilin kendisi ya da sanatçıların kendi vücutlarını kullandıkları bir sanatı içerir. Daha doğrusu bütün bunlara bağlı olarak diğer her şey üzerinde düşünmeyi esas almaktadır. Bu anlayışta önemli olan izleyicide yeni bir dikkat biçimi oluşumunu ve zihinsel katılımını sağlamaktır. Nesne ötesi çalışmalara büyük eğilim gösteren Sol LeWitt, 1967'de Kavramsal Sanat üzerine yayınlanan bir yazısında, düşünce ve kavramın işin en önemli yanı olduğunu, bütün karar ve planların baştan oluşturulup uygulamanın sadece bir formalite gereği olduğunu, dolayısıyla düşüncenin sanatı oluşturan bir makineye dönüşmüş olduğunu belirtmiştir (275). Josef Beuys'da kendi plastik kuramında düşünceyi esas alarak "düşünce plastiktir" der (276). Bununla Beuys, düşünce süreçlerine dayalı plastik kavrayışını dile getirmiştir. Beuys'un plastikten anladığı; kapalı, kendi başına var olan autonom bir eser değil, tersine açık bir sistem, kendi kendisini belirleyen bir süreçtir. Beuys sanatını, alışlagelen sanat kategorilerine göre değil, fizik, kimya ve tıp gibi doğa bilimleri modellerinde temellendirmek istemiştir (277). Kavramsal sanat yaklaşımı, geçmişte örneği olmayan bir biçimde sanatta düşüncenin vurgulandığı bir yaklaşım olarak

görülmektedir. Amerikalı sanat kuramcısı 'Jack Burnham'a göre, kavramsal sanat bizi çevrenin mekanüstü alanlarıyla karşı karşıya getirir. Kavramsal sanat, zaman süreç ve etki tepki bağlamını, sanki günlük yaşamda edindiğimiz deneyimler gibi önceden biçimlenmiş bir sanatsal algılama-alışkanlık etkisi olmaksızın kavrar (278). Kavramsal sanatta kesin bir çözüm, bitmiş, autonom bir eser ve kişiselleştirilmiş eser söz konusu değildir. Kavramsal sanat yaklaşımı, sanatta tekil sanat (unique) nesnesi anlayışına, sanatın kapalı galeri mekanları içine hapsolmuş yapısına ve pazarlama sistemlerine alternatif bir sanat (279) biçimini arayan bir yaklaşım olarak görülmektedir. Olayın başlangıcı Marcel Duchamp'ın 'Ready-made' (280) leriyle başlar. Duchamp sanatı, özel biçimde yapılmış bir sanat objesi düşüncesinden ayırmayı amaçlamıştır. Duchamp sanatın el ustalığı, resim ve heykel malzemesi dışında, haz alma anlayışının ötesinde var olabileceğine işaret etmiştir. Duchamp sanat eserini, izlenimciliğin retinal algısıyla sınırlı alanından konuşma-düşünme ve görmenin birbirini etkilediği başka bir alana götürmüştür. Duchamp için sanat, sanatçının hissettikleri ya da eliyle yaptıklarından çok buluşlarıdır. Ona göre kavram ve anlam plastik biçimin önünde gelmektedir. Duchamp, çağdaşları-Picasso, Matisse, Mondrian ve Malewitsch'in gittikçe büyüyen soyut formalist geleneğinin oluşturduğu sanat için sanat düşüncesine karşı "düşünce olarak sanatı" ortaya koymuştur (281). Kavramsal sanatta ya da

kavramsal yaklaşımlarda belirleyici olan konsepttir, fikirdir. Bu sanat anlayışında sanat fikri, o fikrin biçim kazandığı sanat nesnesinden daha önemli görülmektedir. Kavramsal sanatın ilk kuramsal yorumcusu kabul edilen Sol LeWitt, bunu, "kavramsal sanat yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir" şeklinde dile getirmiştir (282). Marcel Duchamp'ın, Dada'nın protestocu tavrıyla destekli 'düşünce olarak sanat' görüşü, 1950'lere gelindiğinde 'neo-dada'cıların sanatta daha pervasız ve formalist olmayan yaklaşımlarıyla bütünleşip güç kazanmıştır. 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başında kavramsal nitelikli eğilimlerin ve uygulamaların yaygınlık gösterdiği gözlemlenir (283). Bunlar artık geleneksel anlamda resim ve heykel gibi başlıklar altında toplanamasa da yine de bunların sanat başlığı altında birleşebilen ortak özellikleri vardı. Bu etkinlikler, değişik malzeme ve araç kullanımından, acıklı ve sıkıcı tek kişilik gösterilerden happening (olay) gösterilerine kadar bir yaygınlık göstermiştir. Allan Kaprow'un 1959'da New-York'daki Reuben Galerisinde '6 Bölümlü 18 happening' adıyla düzenlediği happening, bir başlangıç noktası olmuş ve olay hızla yayılmıştır. Daha sonra 'gösteri sanatı' bu tür ve benzeri etkinlikleri içine alan bir terim olmuştur. Gösteri sanatının paralelinde ona akraba olan bir başka etkinlik de birbirleriyle ilintili elemanların sergilenmesi yoluyla düşüncelerin açıklanmasıdır. flinti-bilinç, nesnesiz

gibi kavramlar 1960' sanatının ilgi odaklarıdır. İstatistikler, fotoğraflar, yazılı belgeler, demeçler, videoteyp gösterileri, gazete kupürleri ve benzeri pek çok bilgi belgesi bir araya getirilip bir sergide yer alabiliyordu. 1960'lı ve daha sonraki yıllarda bunlardan ayrı olarak görülebilecek Toprak Sanatı, Arte Povera ve Olanaksız Sanat gibi isimler altında anlatılan eylem sanatları da başka bir kategori oluştururlar. Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç gidilmemiş bir yerde toprağın üzerinde oluşturulan izler ve dönerken bunların harita ve fotoğraflarla belgelenmesi gibi. Walter de Maria'nın, Kaliforniya'nın Mojave Çölünde 1968'de gerçekleştirdiği bir mil uzunluğundaki paralel çizgiler, 1977'de Kassel documenta da 1 km.lik sondajı. Robert Smithson'un 1972'de gerçekleştirdiği Noksan Daire ve Piramitler, Dennis Oppenheim'in Hollanda'da 1969 yılında gerçekleştirdiği Buğday Ekimi gibi kırsal kesime yönelik etkinliklerin yanı sıra, kentte bir sanat galerisinin tabanının toprakla doldurulması ya da galerininin tabanın ilk ayinleri anımsatıcı taş dairelerin yerleştirildiği çalışmalar, Örtülü nesnenin ardında saklı giz temasına bağlı büyük doğa parçalarının paketlenmesi gibi çalışmalar, bu tür etkinliklerden birkaç örnek olarak sayılabilir.

Kavramsal yaklaşımlarda önemli anlatım araçlarından biri de dil-sözcük kullanımı, olarak karşımıza çıkar. Kavramsal yaklaşımlar, 1960'ların ortalarında felsefe,

enformasyon, dilbilim, matematik, otobiyografi, sosyal eleştiri, yaşam riski, şaka ve hikaye anlatımı olarak daha geniş bir tabana yayılır (284). Dil-sözcük, kavramsal yaklaşımlarda bir kısım daha radikal çalışmalara olanak vermiştir. Burda dil üretilebilir imge ve medyaya karşı bir güvence olarak görülmektedir (285). Bir kısım kavramsal uygulamalarda dilin kullanımı ve manifesto biçimi basılı kelimeler ve fotoğrafın işbirliği ile ortaya çıktığı görülür. Özellikle Kosuth, Weiner, Barry ve Art & Language grubu üyeleri gibi bazı sanatçılar için dil, hem malzeme hem de konu olarak yer almıştır. İngilizce sözcüklerden herhangi bir tanımın tuval boyutlarında büyütülüp sergilenmesi gibi. Bunda kavram-sanat eseri ile gösterdiği nesne arasındaki ayrımın gösterilmesi amaçlanmaktadır (286). Kosuth'un bilinen Bir ve Üç Sandalye (Resim-45) çalışması, dil-sözcük, imaj, görüntü ve gerçeğin birleştiği bir başka örnektir. Çalışma, bilinen bir sandalyenin kendisi, sandalyenin tam boy bir fotoğrafı ve kelimenin sözlük açıklamasından oluşmaktadır. Carl Plackman, oda dolusu biçimlerini bir araya getirirken yine sözcük ve imgeler de kullanmaktadır. Bu malzemeler simgesel amaçlıdır, kendi duyularımızı ve anılarımızı kullanmaya çağırma (287) işlevi görmektedirler. Japon ressam Arakawa'da tuvalini yarı esrarengiz, sözlü ve resimsel gösteriler için kullanarak tuvale bir karatahta görevi vermiştir (Resim-46). Amerikalı ressam John Baldessari ise, ellerini kullanarak sanat yapma, tuval üzerine tabela

çizerine yazılar yazdırılarak eserlerini gerçekleştirmişdir. Bunların bir kısmını modern sanat hakkında kısa ve özlü imalar taşıyan hikayeler oluşturmaktadır.

Kavramsal sanat kapsamında değerlendirilen; kavramsal sanatı hazırlayıcı ya da kavramsal sanat çalışmalarını içeren çok sayıda örnek vardır. Amerikalı müzikçi 'John Cage'nin 1954'de gerçekleştirdiği "4'33" (dört dakika otuzüç saniye) olarak adlandırılan müzik parçası yorumu (sessizlik), kavramsal sanatın önemli bir habercisi olarak nitelendirilmektedir. Daha sonra 1956'da Fransız sanatçı "Yves Klein'in mavi boyayla kaplı çıplak kadını dikey ve yatay olarak tuvallere çeşitli yönlerden basarak yaptığı çalışmalar, ve yine Klein'in 1958'de Paris'te Iris Clert galerisinde pencereleri maviye içi beyaza boyanmış içi boş galeride "Boşluk" sergisi, yine 1958'de İngiliz sanatçısı John Latham'ın tuval üzerine monte edilmiş, boyalı, yakılmış eski kitaplardan oluşan kabartmalı kitap heykelleri ve daha sonra da kitap sayfalarının çiğnenip şişelere doldurulduğu çalışmalar, 1959'da İtalyan sanatçısı Piero Manzoni'nin uzunlukları belirtilmeyen kağıt şeritler üzerine mürekkeple çizdiği çizgiler, yine aynı sanatçınının 1960'da yaptığı üzerinde, içinde sanatçınının dışkısının olduğu yazılı, parlak kromdan yapılmış silindirleri. Yine Fransız sanatçısı Arman'ın 1959'da yaptığı accumülation (yığma-biriktirme) çalışması ile 1960'da Iris Clert galerisinde galeriyi tavana kadar doldurarak yaptığı "doluluk" sergisi.

Hollandalı sanatçı Stanley Brawn'ın Amsterdam'daki bütün ayakkabıcı dükkanlarının sanatını oluşturduğunu ilan etmesi, vb. gibi örnekler.

1960'lı yıllarda Lawrence Weiner'in Kaliforniya'da bir vadide patlamaların olduğu bir kraterde tek kişilik gösterisi. Yine 1960'da heykeltıraş Jean Tinguely'in New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesinde; New York'a Saygı" ismiyle sergilediği, çalışmaya başladıktan bir süre sonra kendi kendisini yakıp imha eden beyaz boyalı demir konstraksiyonlu demir heykel gösterisi. 1963'lerde Robert Morris'in heykelde tüm estetik ve içeriği ortadan kaldırdığını anlatan ünlü raporu. 1969-70'li yıllarda Christo'nun Avusturya sahillerinde 30.840 m2.lik bir alanı plastik kılıfla kaplaması. Joseph Beuys'un Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm sorumluluğunu üstlenmesi. Bir sanat olayı ve gösteri ile birleşen uzun politik konuşma ve tartışmaları. Hann Haacke'nin müze yetkililerinin özel yaşamlarını sergileme projeleri ve Manet projesi gibi gösteri ve etkinlikler sayılabilir. Bu yaklaşım biçimlerinin hepsinde de, mesajların estetik bir ortam görünümüyle yumuşatılmaksızın verilme eğilimi ağır basmaktadır. 1950'lerin ortalarından itibaren alışılmış anlamda resim, heykel ve grafik sınırlaması yapılamayan bir sürü eser, bir arada sergilenmeye başlamıştır. Belirleyici olan artık teknik değil, çalışmanın konseptidir. Bir konsept çerçevesinde bir teknikte olabildiği gibi birçok tekniği içeren işler de

olabilmektedir. Kavramsal sanatta her sanatçı kendi orijinine göre bir malzeme ve teknik ya da teknikler seçmiştir. Çok değişik teknik ve malzemeler aynı çalışmada yer alabilmektedir. Kavramsal sanat, geleneksel anlamda sanat eserini ortadan kaldırmayı amaçlamış olsa da, konseptlerini ortaya koymak için bir kısım malzeme ve tekniklere hep gereksinim duyulmuş ve o teknikleri kullanılmıştır. Bu arada kavramsal sanat minimalist sanatın bazı ilke ve sonuçlarını da bünyesine almıştır. Minimalizm, hem Duchamp'cı hem de formalist özellikleri bünyesinde toplamıştı (288). Sanata diğer disiplinler ve bilgi alanlarının kapısını açan minimalizm, aynı zamanda bir kısım bilimsel yöntem ve özelliklerden de yararlanmıştı. Kavramsalcılar, minimalizmin önceden belirleme ve tekrar etme gibi özelliklerini ve etkili biçim görünümlerine sahip çıkmışlardır (289). Her sanatçı yeğlediği kendi anlatım biçimine göre bunlardan az ya da çok yararlanmıştı.

Örnekleri resimsel ağırlıklı çalışmalara doğru sınırlarsak daha önce söz edilen ressam kökenli John Baldessari ve Arakawa'dan sonra On Kawara ve Hanne Darboven'in kağıt ve tuval üzerine yazı-boya kullanarak gerçekleştirdikleri çalışmalar, kavramsal sanatın 1970 sonrası önemli örneklerini oluşturmaktadır. On Kawara'nın sanat uğraşısı zaman sisteminin işaretlenmesinde odaklanır. Resimleri çeşitli büyüklükte yalnızca günün tarihini belirleyen resimlerden başka bir şey

değildir. (Resim-47). Tek renk boyanmış tuvaler üzerine şablon yardımıyla beyaz renk günün tarihi yazılmaktadır. On Kawara hergün bir resim yapmaktadır, eğer resim 24 saatte tamam olmazsa onu parçalayıp yok etmektedir. Çünkü yazdığı tarih gerçek zaman diliminde 24 saatlik bir süreyi, gerçek zaman sistemini işaret etmektedir (290). Alman sanatçısı Hanne Darboven'in malzemeleri de sayılar, harfler ve bir kısmı boş, bir kısmı hafif ve sayılarla doldurulmuş kutucuklardır. (Resim-48). Bu sayı, harf ve kutular bir hareket içindedir. Gruplamalar 1'den 12'ye ve 12'den tekrar 1'e doğru geri gider. Normalde soyut miktar belirticileri olan sayılar bu gösterimle somutlaşmış olurlar. Hanne Darboven'in sanatsal düşüncesi çift soyutlamaya dayanır. Birincisi sayılar ve geometrik parçalar zaten birşeyin soyutlanmış halleridir. İkinci olarak bunlar ilave bir matematiksel müdahaleyle bir daha soyutlanmaktadırlar. Onun işleri bir zaman kompleksinin kısaltılmaları (291) olarak görülür. Polonyalı sanatçı Romen Opalka'nın tuval üzerine 1'den sonsuza sayılarla doldurulmuş resimleri de bu arada söylenebilir. 1970'li yılların ortalarına doğru en son kavramsal dönem eylemleri olarak artık ayrıcalıklı konulu ya da öykü sanatı başlığı altında toplanabilecek çalışmalara gidildiği gözlemlenir.

Kavramsal sanat en etkin dönemini 1974 ya da 1975'lere doğru tamamlamış ya da bir kısım etkinlikler görülse de başlardaki etkinliğini kaybettiği kabul edilmektedir.

Bugün kavramsal nitelikli çalışmalarını sürdürenlerin çoğunun resim ya da heykelde, birinde yoğunlaşmış olarak varlıklarını sürdürdükleri (292) yapılan gözlemler arasındadır. Ancak bugün de sanatta disiplinler arası ortaklıklar, değişik malzeme ve anlatım araçlarına olan ilgi, değişik biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Halen günümüz sanatında da, daha önce kazanılmış düşünsel yan kaybedilmeden, taze fakat daha karmaşık bir irdeleme platformuna doğru gidilmektedir. Kavramsal sanat, niteliği gereği hep uyumlu bir görsel üslup birliğinden yoksun olmuştur. Değişik kavramsal eğilimleri kastederek söylersek tüm kavramsal yaklaşımlar genelde, sanatta düşünce aktivitelerini ve düşünce süreçlerini oluşturmaya yönelik sanat etkinlikleri olarak görülmektedir. Kavramsal yaklaşımlarda; ister gösteri, ister dil, ister plastik ağırlıklı olsun, hepsinde de sanat ve gerçek arasındaki ilişkileri yeniden düzenleme çabaları gözlemlenir. Bu sanat, sanatın kazanılmış özgürlüklerine zarar vermeden sanatı gerçeğe yaklaştırmak ve izleyicinin dikkatini duyusaldan düşünsele çekebilme gibi amaçlar taşımaktadır. Bu bir çeşit değer ve yaşantıların sorgulanma yolunu açmış ve sonuçta herşeyin baştan incelenip, yeni baştan değerlendirilmesine gidilebileceğini göstermiştir. Aynı zamanda kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmayı ve de sanata yaklaşımda sanatı aşan şeyler üzerinde de düşünebilme yetisi kazandırma olarak özetlenebilir. Bu

sorgulama mantığı aslında 1980 sonrası ard-Çağdaşçı akımlarda bir başka biçimde ortaya çıkmıştır.

Ülkemizde kavramsal sanat alanında sürekli bir kişilik göstermiş olan sanatçı olarak Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz sayılabilir.

Şükrü Aysan sanatında dil-söz, renk boya ve üç boyutlu malzemelerle çalışmaktadır. Şükrü Aysan'ın sanatsal düşünce odağını, kendi ifadesiyle "Evreni her an yeni baştan var eden, ona yeniden biçim veren gerçekler-nesnel saptamalar" (293) oluşturmaktadır. (Resim-49) Aysan'ın yaklaşımına göre çevreyi izlerken belli belirsizlik içinde seyreden düşüncelerimiz algı olarak seçtiğimiz birşey çevresinde odaklaşma eğilimindedir. Bu, bugünkü algı psikolojisinin de kabul ettiği (294) bir gerçektir. Algılamak demek birşeyi seçmek demektir. Çevresi içinde onu belirlemek demektir. Şükrü Aysan'ın bez, çerçeve, gergi karışımı üçgenleri, düşüncenin arkasındaki irade çabasının anlatım biçimleri olarak maddeleşen düşünce odaklamalarını (295) oluşturmaktadır (Resim-50). Aysan bu üçgen nesnelere ve biçimlerini seçimine ilişkin görüşlerini şöyle açıklamaktadır (296):

"Bu üçgenler evrene, çevrenin herhangi bir noktasına yerleştirdiğinde, ya da kent sokaklarında dolaşırken elimde taşıyıp, duvara, vitrine karşı koyup baktığımda evreni keskin bir bıçakla ona dağılan düşüncemden ayırabiliyor, düşüncemi bu tuhaf mavi üçgen içinde paketleyebiliyorum"

Ancak Şükrü Aysan bu üçgenlerin belirlediği algıyla sınırlı nesne ve özneyi anlamaya yönelik işaretlemenin

yetmeyeceği kanaatindedir. Dolayısıyla bu üçgenler bir yandan düşüncenin somutlaşp maddeleşmesini (297) simgelerken öte yandan da yaşamın değişkenliklerine karşı umursamazlığı dile getiren biçimler olma görevlerini yüklenmektedirler. Aynı zamanda bu üçgenler öznenin bilinç ve algı sınırlarının ötesinde bilginin yetersizliğinin, fakat buna karşılık sezgi gücünün anlatımı olarak görölmektedir (298). Şükrü Aysan sanatını diğer kavramsalcıların ana amaçlarında olduğu gibi kalıpların ötesinde dünyaya bakabilme görebilme aracı olarak temellendirme eğilimindedir. Aşağıda sunulan onun, dünyaya ve sanata bakışını içeren görüşleri, kavramsal sanatın, 1960'ların ortalarından itibaren felsefe, dilbilimi, enformasyon, eleştiri, yaşam riski, ve hikaye anlatımı gibi alanlara yayılarak yeniden temellendiği dönemin görüşleriyle paralellik göstermektedir. Aysan, sanat görüşünü ve sanatsal düşüncelerini şöyle açıklamaktadır (299) :

"Sınırlamamak, yargılamamak, görüntünün ötesine geçebilmek. Resimle değil, çizgiyle değil, lafla değil; ışığın, sözlerin sesi, biçimi ile, maddenin dokusu, sınırı, kıvrımı ile ışığın rengi, tonu ile, dokunulananın, duyumsananın, duyuların maddesini oluşturabilmek yeni baştan. Boyamamak, çünkü boyama eyleminin kendisi üzerinde düşünülmesi gereken yeni bir katkıdır varlık alemine, bırakmak bezin ışıkla bütünleşmesini, böylece rengi de bezi de yok ederek düşüncenin saptamalarını, bu saptamalar kadar yeni bir olguda maddeleştirmek. Çizgi çizmemek, çünkü çizme eylemi de gerçekler dünyasına eklenen yeni bir olgu -iki farklı yüzeyi birleştirerek çizginin özünü keşfetmek- bir dikiş makinesiyle, ya da cetvelin boyaya çektiği sınırla. Evreni kavramak isteyen her çaba -her eylem, her algı böyle bir çabadır- saptamalar ile genellemeler arasında, gittikçe ufalan bir ayrıntı gizemi ile, sınırları belirsiz öznel bir globallik arasında gidip gelmeye mahkum. Sanat evrenin kavranması için seçilen odaklama ve yöntem konusunda felsefeyle yakınlaşıyor. Kuşkusuz, çoğu kez sanat ürünü kişinin ya da toplumun kendi varlığının, toplum ya da kişi için anlamını dolaylı olarak belirleyen bir araçtır. Ancak, sanatın bu dolaylı belirleyiciliğin aracı olmanın ötesinde varlığı anlamak için düşüncenin gereği ve maddesi olarak kullanılması 20. yüzyılın oldukça yeni bir dönemine özgüdür."

Şükrü Aysan'ın sanatında asıl olan akla yönelmedir. Aysan'da herbir uygulama düşüncedeki varlık ve algı kavramlarını maddeleştirme somutlaştırma sürecinin saptanması ve sistemleştirilmesine (300) yönelik görünmektedir. Jale Erzen'e göre (301) :

Aysan'ın soyut çalışmalarında ve zamanla maddeliğini, nesnelliğini yitiren kavramsal yaklaşımında aklın şüpheciliğine karşın sanatına olumlu (positif) ve estetik bir değer veren insan yaşantısının ve bilincinin evrendeki öneminin bu denli vurgulanmasıdır. O kadar ki, bu önem yalnızca sanatçının amaçladığı anlamlar için değil, izleyicinin yüklediği anlamlar için de Aysan'ın sanatında gerçekleşebilir bir gizli güçtür."

"Şükrü Aysan'ın, panolar üzerine akrilik, bez üzerine akrilik, ve boya emdirme teknikleriyle birlikte serigrafi baskılar, gerilmiş bezler ve yine bez ve değişik

malzemeleri içeren üçgenleri, dikilmiş, delinmiş bez uygulamaları, diğer kavramsalci yaklaşımlarda izlendiği gibi düşüncenin, geleneksel sanat tekniklerinin ötesinde aranan eylem ve anlamlarıdır. Onun estetiğinin yönü de, bilincin olumlu sentezine yönelik olarak değerlendirilebilir.

Kavramsal yönde çalışma yapan bir diğer sanatçı da Serhat Kiraz'dır. Serhat Kiraz'ın sanatı, resmin araç-gereç gerçeği ve imge üretimi sorgulamasından başlayarak madde ve zaman kavramlarını irdeleyen mekan düzenlemelerine kadar uzanır. Kiraz, 1978'de açtığı bir sergi katalogunda tuval ve imge gerçeğine ile zaman kavramına ilişkin yaklaşımını şöyle belirtmektedir (302) :

"İmgelenmemiş tuval boş bir tuval bir düzlem, tam bir biçim, plastik bir nesne, somut, maddesel bir gerçekliktir. İmgeyse, yeniden yaratılmış yeniden üretilmiş bir görünüştür. Daha iyi deyişle, imge ilk kez üretildiği yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl kopmuş ve saklanmış bir görünüş veya görünüşler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi saklıdır. Sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle anlatılmayan görme uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunma ya da bulunmama sorunu değildir. Yalnız baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme eylemidir.

Geçmişimiz bu eylemde önemlidir. Geçmiş zamana gömülü ve bağımsız anılar biçiminde, gelecek zaman umutlar ve umutsuzluklar biçiminde ortaya çıkar. Şimdiki zamansa olduğu gibi kendini gösterir ve hemen şimdiyle geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurulur. Bu üç değişik zaman birleşerek o insanın o andaki hareketlerinin hangi amaca yöneldiğini belirtir."

Serhat Kiraz'ın sonraki çalışmaları daha çok mekan düzenlemelerinden oluşmaktadır. Serhat Kiraz'la ilgili bir sergi değerlendirmesinde, Kiraz'ın sergilerinin

özelliklerinden birinin, onların atölyede soyutlanmış bir ortamda üretilen otonom parçalardan oluşmadığı, sergi mekanı için özellikle oluşturulmuş bir kurguya sahip oldukları belirtilir (303). Serhat Kiraz'ın sanatı giderek an ve mekana bağımlı yoğun yaşantısal etki imgelelerinden madde ve zaman kavramlarının irdelenmesi yönünde yoğunluk kazanmıştır. Kiraz'ın yine 1984 yılında Maçka Sanat Galerisinde açtığı bir sergi için bir kısım düşünür ve yazarların görüşlerine atıflarda bulunarak kaleme aldığı metin, onun bu dönem yaklaşımlarını, sanata bakış açısını ve sanatsal tavrını yansıtır. Kiraz'a göre (304) :

"Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir ufuktur dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnel ve değişmez bir dünya değil: "belli bir anda, belli birinin dünyası olmayan dünya yoktur"¹. Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: Dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olmuşsa, dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşlenmiş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur: "Yerlerin evrensel tarihe ya da bireyin özgeçmişine göre her zaman bir tarihselliği olduğundan, uzam içindeki her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirecek"², aynı biçimde, zaman içinde her yer değiştirme de uzamsal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacaktır.³

1- G. Blin, anan M. Zeraffa, Personne et Personnage, s. 45

2- M. Butor, Repertoire, II, s. 96.

3- Tahsin Yücel, Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam, s. 11"

Serhat Kiraz'ın 1989 İstanbul 2. Uluslararası Plastik Sanatlar Bienalinde Aya İrini için gerçekleştirdiği

eserde de yine kilise mekanının anlamıyla ilgili olarak kilise duvarının neon lambayla belirlenmiş bir alanı önünde cam vitrinler içinde din kitapları sergilenmiştir.

Şükrü Aysan'ın ve Serhat Kiraz'ın sanatlarında asıl olanın yaşamı ve dünyayı belli ilişkiler bağlamının ötesinde kavrama ve anlamlar üretmeye yönelik yaklaşımlar olarak görülebilir. Her ikisi de değişik malzeme ve imgeler kullanırlar. Ancak Aysan'ın, varlık algı kavramlarını maddeleştirme ve sistemleştirmeye, Kiraz'ın ise yoğun yaşantısal etkilere yol açan, nesne ve imgelere ağırlık verdiği görülür. Aysan'ın yapay nesne ve imgeleri için pek iç ve dış mekan ayrımı yoktur. Fakat Kiraz çalışmalarını daha çok iç mekanlarda ve o mekanın özelliklerine göre bir kurgu ve imgeler bütünü olarak oluşturmaktadır. Dünyadaki diğer sanatçıların kavramsalcı yaklaşımlarında gözlemlenen ekstrem tavırlar, Aysan ve Kiraz'ın sanatında kavramsal sanatın bir çok yaklaşımlarını birarada toplar gibidir. Sanatçılarımızın, dünyadaki son dönem sanatları izlemedeki bu tavrı da, yine geçmişteki sanatçılarımızın değişik sanat anlayışlarını izlemelerinde gözlemlenen net tavır alamama, ekstrem olamama tavırlarına benzer şekilde bir görünüm arz etmektedir. Geçmişteki birçok sanatçımızda gözlemlenen, artık benimsenip kabul gören iyi tarafların birleştirilerek sanat üretme çabaları burada karşımıza çıkar gibidir.

Türkiye'de kavramsal sanat anlayışında çalışan daha başka sanatçılar olarak, bir kısım arşiv belgeleriyle dolu raflar düzenlemeleriyle Ahmet Öktem, tuvallerin yaşayan arka yüzü gerçeği işleriyle Canan Beykal, mekanın doluluklarını ve boşluklarını kullanarak kendi işlerine mal eden ve insanlara birşeyler çağrıştırıyor gibi zıt malzemeli işleriyle Osman Dinç ve bir kısım mekan düzenlemeleriyle İsmail Saray sayılabilir.

B- ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ARD-ÇAĞDAŞCI/POST-MODERNİST EĞİLİMLERE İLİŞKİN GÖZLEM VE SAPTAMALAR

1- Çağdaş Batı Resminde Ard-Çağdaşçı/Post-Modernist Eğilimler ve Türk Resmine Yansımalarıyla İlgili Örnekler-Değerlendirmeler :

Tanım olarak Ard-çağdaş ya da Post-Modern kavramı ilk kez 1975 yılında mimaride ortaya çıkmış (305) ve daha sonra 1980'lere doğru resim sanatını ve diğer plastik sanat dallarını da kapsamıştır. Çağdaşlık, 20. yüzyılın koşullarından teknolojik ve endüstriyel yeniliklerinden kaynaklanan bir Avrupa yaklaşımı olmasına ve estetik biçimini Avrupa'nın geleneğe bağımlı, çürüyen değerlerine karşı bir kurtarıcı olarak görülmesine karşılık, Ard-Çağdaşlık Amerikan toplumunun kültürel homojenliği içindeki çok yönlü uçlanmalarından ve 20. yy. Amerikan sanatının içerik vurgulu duyarlılığından kaynaklanan bir anlayış olarak görülmektedir (306). Çağdaşlık, bir takım öncü ilkeleri, manifestoları ve geleceğe olan bir inancı içerirken, Ard-çağdaşlık, çağdaşlığın

öncülüğüne karşılık tarih ve geçmiş kültürü gündeme getirmiştir. Böylece Ard-çağdaşlık, tarihi yanılısama, kapsamcılık ve süslemeye varan geniş bir yelpazeyi içermektedir. Herşey geçerli ve çağdaş kuralları yıktıkça da iyi kabul edilmektedir. Herşey sanat ve herşey toplumdaki bir öğenin işareti simgesi ve göstergesi olarak görülmektedir (307).

Artık ard-çağdaşçı sanatçı kendisine çevre ve tarihin sağladığı tüm imge ve simgeleri özgürce kullanabilmektedir. Pop-Kitsch vb. beğenin her düzeyi, grafiti ve halk anlatımı, hepsi geçerli sanatsal anlatımlar olabilmektedirler.

Süs, bezeme, göz boyama, büyük iddiaları olmadan geçerli olabilmektedir. Mimari de olsun, resimde olsun Ard-çağdaşçı anlayışın ilk göze çarpan özelliği, benzeri görülmemiş bir karmaşa ve çoğulluk göstermesidir. Günümüzün bu karmaşa görünümü, kültür eleştirmeni Fredric Jameson'a göre şizofrenik bir durum olarak değerlendirilir (308). Eleştirmen Benjamin H.D. Buchloh, Alman sanatçıları Basalitz, Lüpertz, Denk, Rainer Fetting ve Salome'nin 1981 yılında New-York'ta açtıkları ilk sergiyi tepkiyle karşılamış ve onları sert bir şekilde eleştirmiştir. H.D. Buchloh'a göre onlar yalnızca post-modern olmakla kalmadıkları gibi özgün bile değildir. Onların yenilikleri, sanatsal uygulamalarındaki yeniliklerinde değil, "tarihsel olanın güncel var oluşundan" kaynaklanmaktadır (309). Ard-çağdaşçılığı benimseyen eleştirmenler ise Ard-çağdaşçılığı bugünün sanat politi-

kası içinde açık bir politika ve toplumsal ve kişisel anlamlarla çalışmak olarak değerlendirmektedirler. Eleştirmen Kuspit'e göre bu sanatta yeniden gündeme gelen figür-illüzyon aslında teknolojik toplumun yaşam biçiminin ve sanatının yüzeyselliğini sorgulamaya yöneliktir (310).

Ard-çağdaşçı anlayış bugün teknolojik yönden gelişmiş birçok ileri ülkelerde yaygınlık göstermektedir. Ancak, bununla birlikte özellikle plastik sanatlar alanında en iyi örneklerini Amerika ve Almanya'da vermiştir. Ard-çağdaşçı resim kesin özellikleri olan belirlenmiş bir akım değildir. Ard-çağdaşçılık üslupsal gruplamalara sığmayan ve kendini bireyselliğin gücü içinde belirleyen bir eylem ya da eylemcilik tavrı olarak görülmektedir (311). Amerika'lı eleştirmen Donald B. Kuspit'e göre çağın sonuna yaklaştığımız şu sıralarda çağdaş/modernist biçimcilik bütün inanılabilirliğini, yitirmiş ve kendisi de yıkmaya çalıştığı sosyal yapının bir parçası olmuştur. Artık herkes yeni bir şeyler görmek istemektedir. Ancak, sunulanın belirli bir orijinallik dışında başka erdemler içerip içermediği pek net değildir. Bu nostalji kokan anlayışa göre diğer dönemlerden ve kültürlerden gelme görüntü ve üslupları kendine mal eden sanat eserleri ard-çağdaş / post-modern olarak nitelendirilmektedir. Bu ad altında toplanan ve başarılı görülen Borofsky, Castelli, Chia, Clemente, Cucci, Fetting, Salome ve Schnabel aslında sahte bir dışavurumculuk

görüntüsü altında çağdaşçı/modernist ruhun son kalıntı-
larını oluşturmaktadır (312). Sanatta yeniden gündeme
gelen figür-illüsyonla yaşanan tüm ifadenin soyutluğunu
ve yüzeyselliğini su yüzüne çıkarmak için bir tür yapay-
laşmış doğallık ifadesine başvurulduğu ileri sürülmek-
tedir. Yine Kuspit'e göre artık tam olarak doğalın ne
olduğu bilinemediği ve doğalın bir ölçü olarak alınama-
yacağı günümüzde, yalnızca bastırılmış tavır ve
jestlerin serbest bırakılması yoluyla ulaşılabilecek bir
doğal olmanın kandırıcı olasılığı sözkonusudur (313).
Öyleyse bu sanatçılar niçin bu kadar başarılı olmuşlar-
dır. Yine Kuspit'e göre bu sanatçıların başarı nedenleri
oldukça basittir. Çünkü bunların eserleri, New-York'taki
son modernist üretimin aşırı saygı değerliğinden oldukça
uzak, ama aynı zamanda da bu eserler sanat tarihine ya
da sanata ait kolay tanınabilir süreçler ve görüntüler
içermektedirler. Ayrıca her ne kadar gerçekte bireysel
özgür-lükler hukuk ve ekonomik koşulların sonucu daralsa
da, bireysel özgürlük kavramının bu denli ağızlarda
sakız olduğu bu dönemde bu sanatçıların eserleri
bireysel ve özel olma görüntüleri taşımaktadırlar (314).

Ard-çağdaşçı yaklaşımlardan bir tanesi onu "zeitgeist"
zamanın ruhu olarak tanımlamaya çalışan yaklaşımdır. Bu
tür bir yaklaşım toplumsal ve tarihsel çözümlenmeleri de
kapsamına almaktadır. Avrupa'da özellikle Alman sanatçı-
larında geçmişin kaynaklarına dışavurumcu anlayışın
anlatım biçimlerine yönelme gözlemlenir. Bireysellik

onları çoğu kez Dışavurumculukla bağlantıya sokmuştur. Ancak yeni Alman Dışavurumculuğu olarak nitelendirilen anlayışın geçmişin biyolojik ütopyasıyla hiçbir ilişkisi olmadığı, çünkü bu yeni Alman dışavurumculuğun bir sosyal yok olma ve bir 'simgesel gerçek' duygusunu içerdiği ileri sürülmektedir (315). Amerikan sanatçıları da pop-sanatın reklam görüntülerine referanslar, alıntı ve göndermeler kullanılarak bugünkü ard-çağdaşçı örneklerin oluştuğu gözlemlenir. Lawson, bu Pop-Art'tan ve Andy Warhol'dan izler taşıyan çağdaşlığın anti-çağdaşlıkla evliliği olarak görür ve onu kitsch olarak niteler. Lawson bu alaycı eserleri kesinlikle bir pazarlama stratejisi güdülerek üretildiğini, dolayısıyla da güncel ve moda olana aşırı duyarlılığı yansıttığını ileri sürmektedir (316).

Bir kısım değerlendirmelere göre (317) her iki gruptan da genç ressamların, tarihe hayranlıkla yaklaşmalarına ve özellikle modernizmin ilk günlerine yönelik nostaljik ifadelerine karşın aslında ürettikleri tarihsel bilincin kötü kopyalarıdır. Bu sanatçılar, tarihsel kaynakları içeriksizleştirerek ve buna karşılık geçerli bir yeni eleştirel çerçeve oluşturmadan tarihin özelliklerini yok edip duygusallığa varan genel bir mitoloji yaratmaktadırlar. Bugünün yaşamında, kentin bütün teknolojik gelişmişliğine karşın kent insanının beceriksizliği, mekanik ve fotoğrafik yöntemlerin göz boyamacılığı, tüketim kültürünün ucuzluğu gibi imgelerin

biraz alaycı bir biçimde aktarılması ya da kullanılması, ard-çağdaşçı resmin tipik nitelikleri olarak görülmektedir. Ard-çağdaşçı resim, dışavurumcu, eklektik, farklı teknik ve malzemenin, eleman ve amaçların biraraya geldiği, bunların kolajının yapıldığı, estetik amaçlı olma yerine, tepkiye dayalı bir anlatıma sahiptir. Eserlerin oluşumunda kurgusal bir sistem hiyerarşisi yerine, parçaları bütünün kurgusunu düşünmeden biraraya getiren "parataktik" (Birbiri ile ilintili olmayan) bir düzen bulunmaktadır (318). Amerika, Almanya, Fransa ve İtalya gibi gelişmiş, endüstri ötesi dediğimiz ülkelerde 1980'lerin kent ortamının ; gençliği, güncel yaşam ve iç dünya gerçeklerinden kaynaklanan, kitle iletişim imgelerinden esinlenen; atak, hırçın, nükteli ve alaycı öznel tavırlı yaratma eylemlerine ittiği gözlemlenir. Ard-çağdaşçı anlayışta ürün vermiş olan bu kuşak sanatçılarından (319) en önemlileri; Amerika'da Julian Schnabel, Jean Michel Basquiat, David Salle, Almanya'da Rainer Fetting, Salome, Alselm Kiefer, Fransa'da Jean-Michel Alberola, Robert Combas, Dominouie Gauthier, İtalya'da Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Nino Longobardi gibi isimler sayılabilir. Bunlardan New-York'ta çalışan Julian Schnabel, bugün dünyanın en ünlü genç sanatçılarından başında gelmektedir. Schnabel'in üstü kırık tabak artıkları ve başka doğa parçalarıyla örtülü resimlerindeki (Resim-51, 52) dışavurumcu imgeler karşıtlıklarla dolu biçimler, hırçın fırça vuruşları, buna karşılık çok ince farklılıkların duygu dolu renk

uyumlarıyla bütünleşmesi gibi özellikler sanatının belirleyici özellikleri olarak görülmektedir. Resimleri, 3 x 6 m. gibi büyük boyutlarda olup kolaj ve birçok tekniği bir arada içermektedir. David Salle'nin resimlerinde ise, fotoğraf ve resim, birleşmektedir. Salle, çıplak kadın fotoğraflarını tuvaline matbaa tekniği ile aktardıktan sonra, onları serbest bir fırça ile çizgisel figürler olarak boyar ve tuvalin çeşitli yerlerine çarpıcı lekeler yerleştirir. Bu gerçekçi figürler soyut ve dışavurumcu bir fırça ve leke düzeni içinde yer almaktadır. Salle'nin resimlerinde, realizm, dışavurumculuk ve kavramsal sanat bir birleşmeye girmiş görünmektedir. Üst üste binmiş değişik görüntüler, başka başka tekniklerle üst üste çalışmayla oluşturulmuş kontur desenler, bunların hemen yanında herhangi bir mantık bağı olmayan halı desenleri ve bebek portreleri, müstehcen ve tahrik edici pozlarda kadın figürler, Salle'nin resimlerinin tipik özellikleridir. Samo imzasıyla tanınan J.M.Basquiat'ın resimlerinde de, yazılar, basit ve çocukça figürler, karalamalar, korkutucu imgeler dışavurumcu ve karmaşık bir biçimde bütünleşirler. Alman sanatçılarından Rainer Fetting, dış çizgileri siyahla vurgulanmış çıplak figürleri çarpıcı renklerle kaotik mekanlar içinde işler. Tuval üzerinde, Schnabel'in kırık tabak parçaları gibi gerçek tahta parçaları yer almaktadır (Resim-53). Bir başka Ard-Çağdaş ressam Salome ise, belirli bir tema çevresinde

seriler halinde resimler üretmiştir. Salome'nin resimlerinde en önemli öge renktir. İlk bakışta soyut izlenimi içinde karmaşık renk dokularıyla işlenmiş figür grupları yer almaktadır. Yine en ünlülerden bir diğer Alman sanatçısı da Anselm Kiefer'dir. Kiefer anıtsal iç mekanları ve tarihsel boyutu işlediği büyük boyutlu resimleriyle tanınır. Resimlerinde harap olmuş manzaralarıyla savaş sonrası ortamını çağrıştırır. Kiefer, koyu renkli kalın boya tabakalarından oluşan resimlerinde boyayı, Kuspit'in deyimiyle (320), "ölüleri yakmada ateşin kullanımı" gibi kullanmıştır. Ardçağdaşçı anlayışta ürün veren diğer bir tipik sanatçı da Cezayir doğumlu fakat bugün Fransa'da yaşayan ve Fransız sanatını temsil eden Jean-Michel Alberola'dır. Alberola, Flash-Art dergisinin Ocak sayısında sanatına ilişkin görüşlerini şöyle açıklar (321) :

"Geriye dönüşlere karşıyım. Benim için önemli olan nereden geldiğimiz ve resmin nereden geldiğini unutmadan resim yapmaktır... Resim ne bugün ne de 1900'lerde başlayan bir şey. Onun için günümüze has bir davranış olamaz. Sanat tarihinin mantıklı ve ussal bir süreklilik içinde olduğuna inanıyorum. 20. yüzyıl sanatı kopukluklarla doludur, ama bu belki daha yumuşak bir şekilde önceden de vardı... Bir öykü anlatmak istiyorum ama artık öyküleri kendimiz yaratamayacağımıza göre onları tarihten alıyorum. Gerçek bir öykü, bir yaşam öyküsü, bu ikisinin arasına da resmin kendi problemleri sıkışıyor. Her tablo bu öykünün bir bölümü... Şimdiye dek söylenmiş herşeyin sorumluluğunu taşımanın korkunç bir şey olduğuna inanıyorum, neredeyse resmin gereksiz olduğu inancına götürüyor beni. Bu nedenle beni ilgilendiren bu çelişki üzerinde çalışmak ve resme yeni bir şey getirdiğime inanmak yerine, temelde anlamı olan bir resim yapmak"

Alberola'nın kendi sözlerinden de anlaşılacağı gibi

sanatını nasıl bir tarihi perspektif içinde ele aldığı gözlemlenmektedir. Ard-çağdaşçı anlayış içinde yer alan bir diğer Fransız sanatçısı da Dominique Gauthier'dır. Gauthier, 1986 Ankara, Asya-Avrupa Bienali'nde de ödül alan, çalışmalarını (Resim-54) biraz daha yakından tanıyabildiğimiz bir sanatçıdır. Yeni Dışavurumcu etkinlikleri kapsayan uluslararası büyük sergilerde yer almış olan Gauthier, resmin soyut geleneği ile eski figüratif şemalarını birleştirmiştir. Öykücü imgelerle soyut bir kurgu arasındaki güçlü çelişki onun resminin özellikleri olarak görülmektedir. Resimlerinde pastel renkleri canlı karşıt renklerle, çizgisel boyutta perspektifi ve serbest fırça darbeleri, şematik imgelerle bir araya gelmektedir. Gauthier'de gerçek, düş, anı ve mitoloji birleşerek onun kendi sanatsal evrenini oluşturmaktadır. Yeni kuşak İtalyan ressamlarından Enzo Cucchi de yine bu anlayışın önde gelen sanatçılarından birisidir. Cucchi'nin resimlerinde, genellikle geniş manzaralar içinde (Resim-55) yerçekimi yasalarını hiçe sayarak hareket eden, koşarken, kaçarken ya da kahramanca bir davranış sergilerken gösterilen anıtsallaştırılmış figürler yer almaktadır.

Ard-Çağdaşçı yaklaşım açısından Türk sanatçıları değerlendirildiğinde, bu anlayış içinde tipik olarak yer alabilecek isim Bedri Baykam'dır. Bedri Baykam, yetişme yıllarının büyük kısmını yurtdışında geçirmiş, Avrupa ve Amerika'daki çağdaşlarıyla aynı ortak zevk ve kültüre

sahip, halen de yurtdışı etkinlikleri sürekli izleyen genç kuşak sanatçılarındandır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide sanatının batıyla olan paralelliklerinden söz ederken bunu çok açık bir şekilde kendisi de dile getirir (322) :

"... benim de Batı'da yaşadığımdan, diğer Batılı sanatçılarla aynı esinler, aynı kaynaklar, aynı hayat tarzı içinde olduğumdan. Dinlediğimiz müzik aynı, mesela bu resimlerde eminim rock-roll müziğinin, ya da punk müziğinin etkisi var, aynı umursamaz ritm mevcut".

Ard-Çağdaşçı yaklaşım olarak Bedri'nin içinde yer aldığı yeni Dışavurumculuk aslında dünyanın değişik yerlerinde, aynı anda, aynı ya da benzer koşulların ortaya çıkardığı bir tavır veya davranış biçiminin, yani özgür tavrın sanatta biçimlenişidir. Baykam'ın Amerika yılları, uluslararası sanat çevrelerinde Yeni Dışavurumculuğun önem kazandığı yıllara rastlar. Bu 1980'li yıllar, minimal ve kavramsal sanatın yarattığı boşluğa olan tepki ile halk kültürü ve öncü tavrın birleştirilmeye çalışıldığı yıllardır. Bu nedenle yeni dışavurumculuk dünyanın birçok önemli merkezlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi Amerika'da Julian Schnabel, Almanya'da Rainer Fetting, Fransa'da Jean Michel Alberola ve Dominique Gauthier, İtalya'da Chia ve Enzo Cucchi gibi ressamlar bu yeni anlayışın kişilikleri olarak kendilerini göstermeye başlamışlardı. Bedri Baykam'ın çalışmalarında sanatsal kişiliğinin küçüklükten beri dışavurumcu bir anlayışa yatkın olduğu gözlemlenir. Baykam, bugünkü yeni dışavu-

rumcu çalışmalarını için, onların kendisinin çocukluğundan beri sanata hep aynı kalan yaklaşımının göstergeleri olduğunu, bunun 1980'li yıllarda dünyanın başka yerlerindeki diğer sanatçılarla bir kesişme gösterdiğini belirtir. Kendisi, "ben bu resimleri onlar yapıyor diye yapmadım, onlar da ben yapıyorum diye yapmadılar" (323) diye ifade eder. Bir başka yerde de bu açıklamalarını şöyle sürdürür (324) :

"Yaptığım sanat türü, bana en tabii görünen yaklaşımımın sonucu. Öz ve ani 'tutumum', resimlerimdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, 'gerçek'ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi 'şimdi ve burada' meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor. Boyanın ve çizginin, bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre'in 'Varoluşçuluk' anlayışı ile bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumasını istiyorum. Boyanın, yaşayan ve hisleri, haykırıışları, hayatı enerjik bir şekilde anlatmama yarayan bir madde olmasını istiyorum. Mesela, benim için 'Fahişenin Odası' ya da 'Kırmızıdan Kaçış' gibi çalışmalar, salt resim değil, aynı zamanda dramatik sahnelerdir. Çalışmalarım hakkında daha fazla açıklamaya girmek, 'tutumum'a tamamen ters düşen bir teori çizimine başlamak olur. Sanatımı yönlendiren bir 'kavram' varsa, o da bana, ani vurgulama gücümü veren serbestliğimin bilincidir."

Baykam'ın çalışmalarında söz konusu olan "Fahişenin Odası" (Resim-56) ve "Kırmızı'dan Kaçış" gibi resimlerinde hem Freud'umsu bir bilinçaltı etkinin şok etkili imaj olarak dışavurumcu hem de bu dışavurumun yaşamın dramatik sahneleri olarak resimde biçimlenişi olarak görülebilir. Bedri Baykam için "Fahişenin Odası" resmi alışılmışın ötesinde başka bir anlam ifade eder. Bu onun için bir resim değil dramatik bir sahne, yaşamdan bir kesit olarak görülür. Resimde pervasız bir boya kullanımı ile

Schnabel'in kırık tabakları gibi, kırık aynalar vb. değişik malzemelerin kolaj olarak yer aldığı gözlemlenir. Baykam, Sinema ve Tiyatro sanatlarıyla da ilgili bir sanatçıdır. Baykam'ın resimleri, fotoğraftan grafitiye, kağıttan suntaya kadar geniş bir teknik ve malzeme çeşitliliği gösterir. Bir çok görsel iletişim medyası resimlerinde yer almaktadır.

Ard-Çağdaşçı anlayış çerçevesinde Michel Basquiat'in yaklaşımı doğrultusunda grafiti ve Yeni Dışavurumculuk arasında bir yerlerde yer alan Bedri Baykam'dan sonra, bir kısım kavramsal ve dışavurumcu özellikleriyle Ömer Uluç, Yusuf Taktak, Şenol Yoruzlu, gibi sanatçılar hatta Hale Arpacıoğlu ve Arzu Başaran gibi isimler sayılabilir. Diğer Avrupa ve Amerikan ard-çağdaşçı sanatçılarındaki olduğu gibi bunların sanatında da salt içgüdüsel tavır ve serbest boya kullanmanın ötesinde pop sanatın, sürrealizmin, duvar yazılarının ve 1980'li yılların müzik ve yaşam tarzlarının etkileri görülür. Ard-çağdaşçı sanatçılarda genellikle toplumsal yapıyı, kültürü, insan ilişkilerini daha eleştirel bir bakışla değerlendiren daha çok bir tavır, bir düşünce ve yaşam anlayışını dile getirme endişeleri gözlemlenmektedir.

Ard-Çağdaşçı yaklaşım içinde şimdiye kadar sözkonusu olan Yeni Dışavurumcu anlayıştakilerden ayrı olarak ürün veren bir diğer grupta Neo-Geo'cular denilen Yeni Geometrik anlayışı temsil eden sanatçılardır.

1980'lerden sonra, yoğun bir şekilde 5-6 yıldır etkinliği süren Yeni Dışavurumcu anlayıştan sonra son 3-4 yıldır Yeni Geometrik sanatın gündemi ele aldığı (325) izlenmektedir. Bu Yeni Geo'cular, sanatlarında içeriklerine kaynak olarak doğadan çok kültüre bakmaktadır (326). Avrupalı Yeni Dışavurumcu Polke, Kiefer ve Amerikalı Salle gibi bu Yeni Geo'cu sanatçıların çalışmalarında da içeriğin yüksek bilinç düzeyinde bir değerlendirilmesi söz konusudur. Elizabeth Sussman'a göre yeni Geometrik sanatçılar kendilerinin entellektüel ataları sayılabilecek 1960-70'li yılların kavramsal sanatçılarından fikirleri nesneden bağımsızlaştırma yaklaşımlarından farklı olarak fikirlerini sunmada; resmin anlatım potansiyeli ve sanat piyasasındaki yüksek görünürlülüğünü seçmiş görünmektedirler. Bunlar, 1960'ların soyutunu; Op sanattan Bernard Newman ve Frank Stelle'ye kadar olan sanatı inceleyerek sanatta kavramsal ve fiziksel nitelikleri bir senteze vardırarak söz konusu akımlardaki düşüncelere ve geleneksel resim-heykel formu içinde sunuş biçimlerine ilgi göstermektedirler (327). Yeni Geometrik sanatın temsilcileri olarak görülen Bleckner, Halley, Levine ve Taaffe gibi sanatçılar, konu olarak 1960'larda soyutun geçirdiği değişiklikleri ele almışlar ve yeni iletilerinin temeli olarak geometrik görüntüleri "kendilerine mal etme" sürecine sokmuşlardır. Sussman'a göre bu dört sanatçı, ister Op sanatı bir Kitsch simgesi olarak almış olsun,

ister bu sanatı dönüştürerek yeniden gün ışığına çıkarmış olsun, isterse tabuları yıkarak adsız başka modern gelenekleri yeniden ele geçirmeye yönelik olsun, ya da belli bir dönem olan 1960'ların geometrik sanatını genişleterek günümüzün sinemaya ilişkin ve çevresel isteklerini karşılar hale getirsinler, bunların soyut kurgulamaları, bir arzunun aracıdır. Bu arzu, yüzey, renk, ışıklılık, boyut ve boşluğun oluşturduğu yeni bir kuramsal alanın haritasını belirlemeye yönelik bir resme ulaşmaktır (328). Bu yeni Geometrik sanatçıların Pop sanat öncesi soyutu ele alıp kendilerine mal ederlerken alaycı bir tavırda olmadıkları, onlar için bu yeniden ele alışın bir dönüşümü, yeni bir başlangıcı içerdiği kabul edilmektedir (329). Elizabeth Sussman'ın bir yorumuna göre nasıl 1960'ların tüketim toplumunun ifadesi olarak Andy Warhol'un çorbaları gibi seri üretim malları resme konu olduysa, bu sanatçılar için de geçmişin soyut sanatı aynı şekilde 1980'lerde bir tüketim malı olarak ele alınmıştır (330). Sussman'ın 'endgame' sanatçıları dediği bu sanatçılarda; 1960'larda yapılan soyut resimlerin bazen benzerleri yapılarak, bazen aynen kopya ederek bazen de küçük değişikliklerle kopye edilip sunulduğu dikkati çekmektedir. Örneğin Bleckner, Op Sanat benzeri resimler üretmiştir (Resim-57). Taaffe ise başlangıçta belirli Op sanatçıların resimlerinin tam kopyalarını yapmış, fakat giderek kopyaladığı eserlerde boyut ve renk değişiklikleri yapmış, söz gelimi Brigid Liley'in orta

boy bir resmini çok büyüterek ona "bir çevresel sinematik nitelik" kazandırmıştır (resim-58). Taaffe daha sonraları sanatçılardan ayrıntılar almış, hatta bazen de iki ayrı sanatçının resimlerini birleştiren çalışmalar da yapmıştır (331). Sherrie Levine ve Peter Halley de yine Yeni-Geometrik anlayışın değişik örneklerini oluşturan sanatçılardır. (Resim-59, 60).

1980'li yıllar, genel olarak yeni birşey üretme yerine önceden yapılmış olanları "kendine mal etme" dönemi olarak nitelendirilmektedir (332). Bu yaklaşımların hepsinde de çağı eleştiren ve yeniden gözden geçiren bir tavır gözlemlenmektedir. Belki de bu yolla varılabilecek yeni bir doğuşun haberleri verilmektedir.

Bugün artık ard-çağdaşçı yaklaşımların ardını da içeren post-Post Modernizm (Modernizm sonrasının sonrası) yaklaşımların da ortaya çıkmaya başladığı (333) gözlemlenmektedir. 'Yapısalcılık ve Psikanaliz'i içeren bir düşünce sistemleri ortamından gelen ve "Deconstruction" yapı çözücü olarak nitelendirilen bu yaklaşımda; ister dil, ister rüya, ister efsane, sanat eseri ya da sosyal sistemler olsun, insan bilincinin, insan beyninin yarattığı herşeye yorum getirme arzusu bulunmaktadır (334). Yeni Geometrik sanatçıların bir kısmı da bugün bu "deconstruction" anlayışı içinde değerlendirilmektedir. Örneğin bunların en tipiklerinden birisi Yeni Geometrik Sanatın temsilcilerinden Taaffe'dır. Taylor'a, göre Taaffe, Bridget Riley ve Barnett Newman'ın kavramlarını

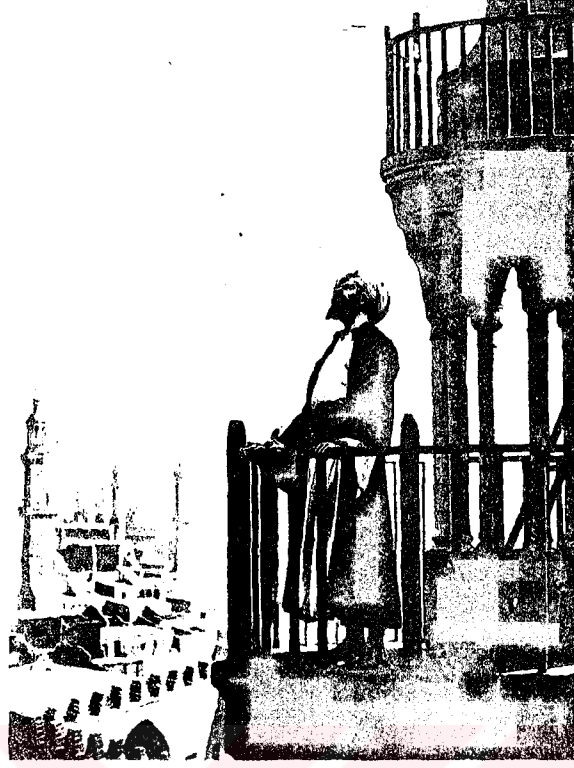
"yeni" bir bileşime sokmuştur. "O kelimenin tam anlamıyla herşeyi en temel elemanlarına indirgemiş ve daha sonra da bunları yeniden biraraya getirip inşa etmiş ya da öylesine yüzüstü bırakmıştır" (335). Bütün bunlarla genel olarak felsefe ve sanatın karşılıklı bir kesişmeye ve yaklaşmaya doğru gittiği (336) gözlemlenmektedir.

Bütün bu yaklaşımların özünde, 21. yüzyılın eşiğinde gelişmiş ülkelerin yoğun kültür-sanat ortamlarındaki bir dönüşümün sancıları duyulur gibidir. Modern Sanatın Öyküsü kitabının yazarı Norbert Lynton, kitabının başında 20. yüzyıl Sanatı için "Yeni bir yüzyılın yaklaşması insana değişikliği çağrıştırıyor" (337) demektedir. Bu sanırım 21. yüzyıl için de geçerli görünmektedir.

Türkiye henüz çağdaş gelişmeleri ve çağı yakalama çabasında olan bir ülkedir. Dolayısıyla çağdaş kültürün bir parçası olan çağdaş sanatta, çağı eleştiren ve sorgulayan bir tavra girebilmek öyle pek de kolay görünmemektedir. Bu nedenle ülkemiz sanatında henüz bu boyutta yaklaşımlar var sayılmaz. Belki, bazı özellikleriyle yeni bir Geometrik sanat kapsamına girebilecek bir iki sanatçıdan söz edilebilir. Bunlardan; kullandığı geometrik ve kesin formlarına karşın bir belirsizlik ikilemini dile getirmeye çalışan resimleriyle Avni Öztopçu, (Resim-61) yine kesin ve geometrik formlarıyla sınırsızlık düşüncesini vurgu-

lamaya çalışan Kadir Reisli gibi genç sanatçılar,
(Resim-62) bu anlayış ilgileri içinde çalışan sanat-
çılar olarak görülebilir.





Resim-1 Jean-Leon GERÖME, Müezzinin Çağrısı



Resim-2 Osman HAMDİ, Şehzade Türbesinde Derviş



Resim-3 Avni LİFİJ, Kendi Portresi



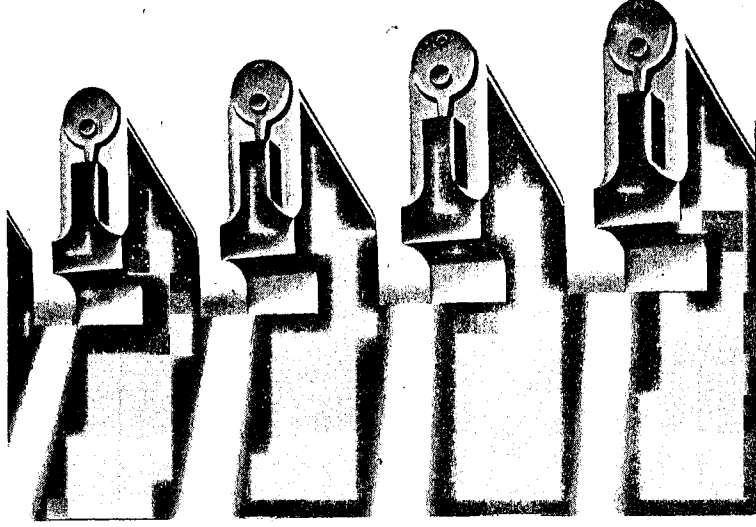
Resim-4 Mahmut CUDA, Elmalar



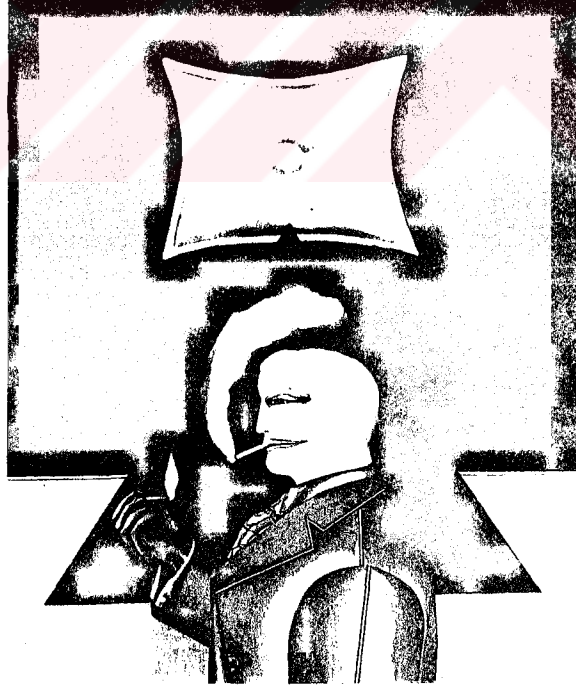
Resim-5 Nuri İYEM, Portreler



Resim-6 Neşet GÜNAL, Köy yaşantısı



Resim-7 Konrad KLAPHECK, Yasa ve Düzen



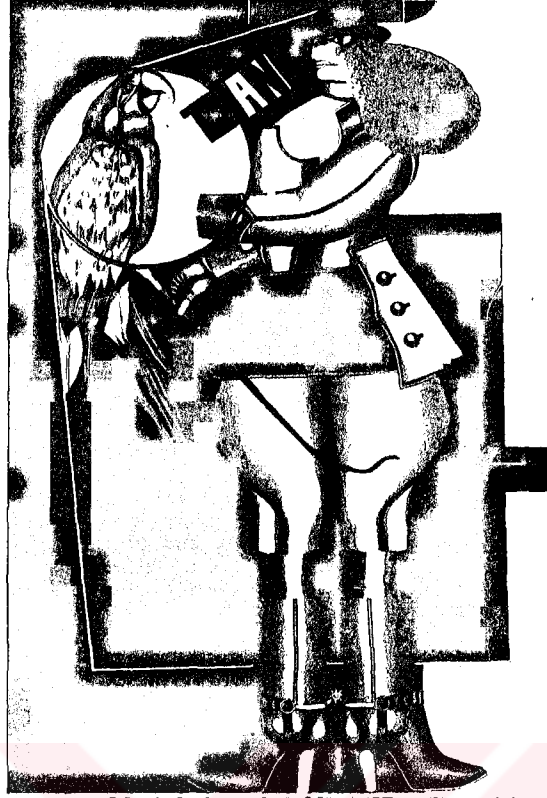
Resim-8 Richard LINDNER, Yastık



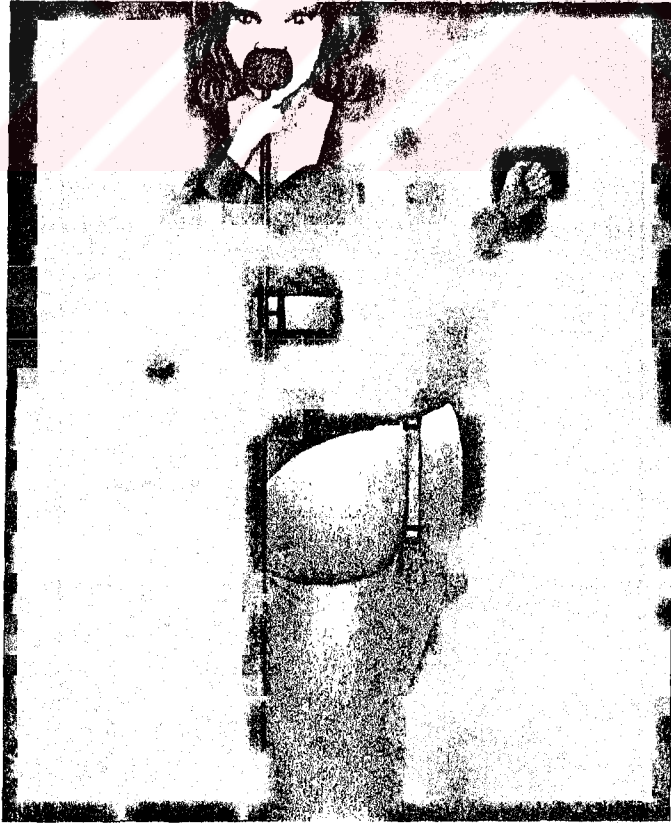
Resim-9 Chuch Close, Suzan



Resim-10 ZEKAI ORMANCI, Görüntü-8



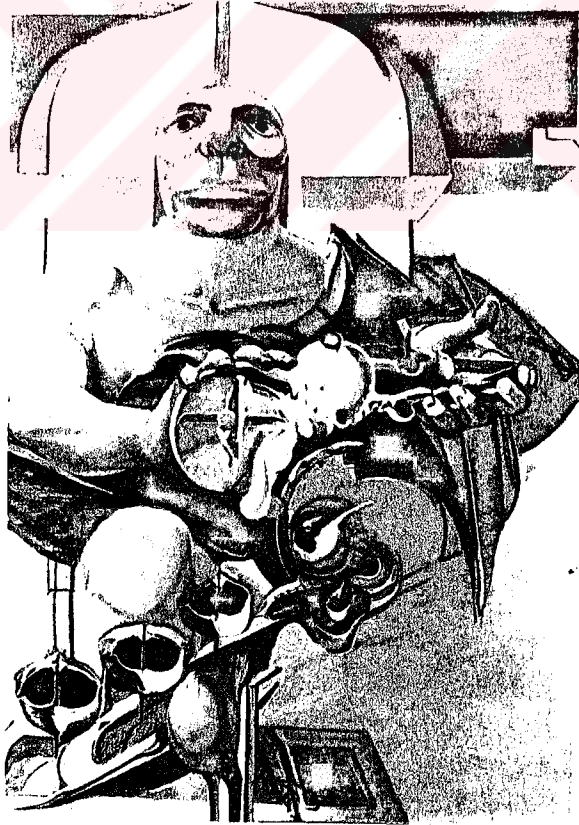
Resim-11 Richard LINDNER, Teşekkür Ederim



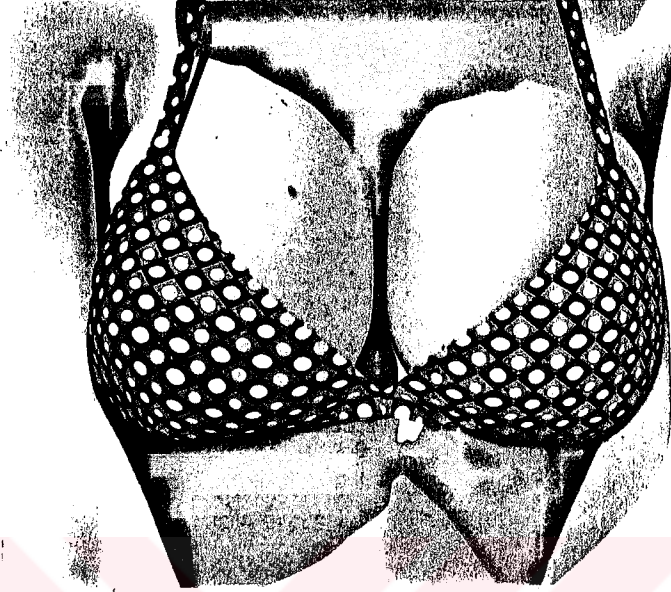
Resim-12 İbrahim ÖRS, Assolist



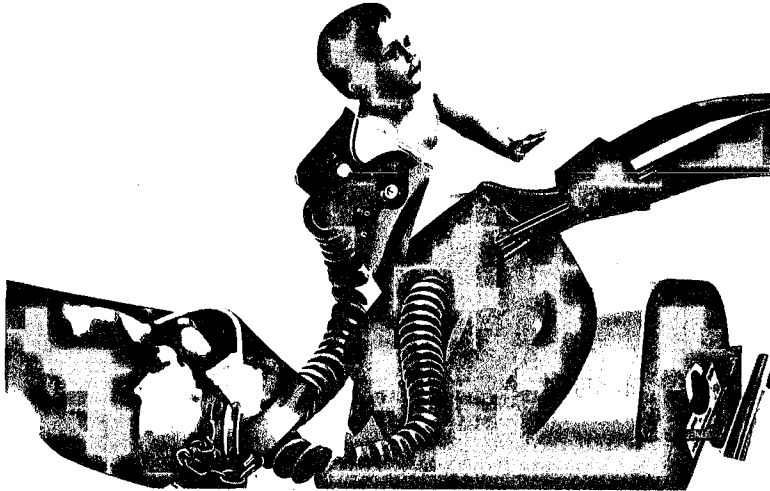
Resim-13 Francis BACON, Isabella Rawsthorn'nin Portresi



Resim-14 Kemal İSKENDER, Holbein'e Saygı



Resim-15 Nur KOÇAK, Vasarely'e Saygı, Nesne Kadın-I



Resim-16 Özdemir ALTAN, Öforion



Resim-17 **Özdemir ALTAN**, Pano Resim-üçboyutlu



Resim-18 Ati ÇELEBİ, Maskeli Balo



Resim-19 Ludwig KIRCHNER, Sigara içen Erna



Resim-20 Ali ÇELEBİ, İğde Ağacı



Resim-21 Ludwig KIRCHNER, Sokakta Kadınlar



Resim-22 Nejad DEVRİM, Soyut Kompozisyon



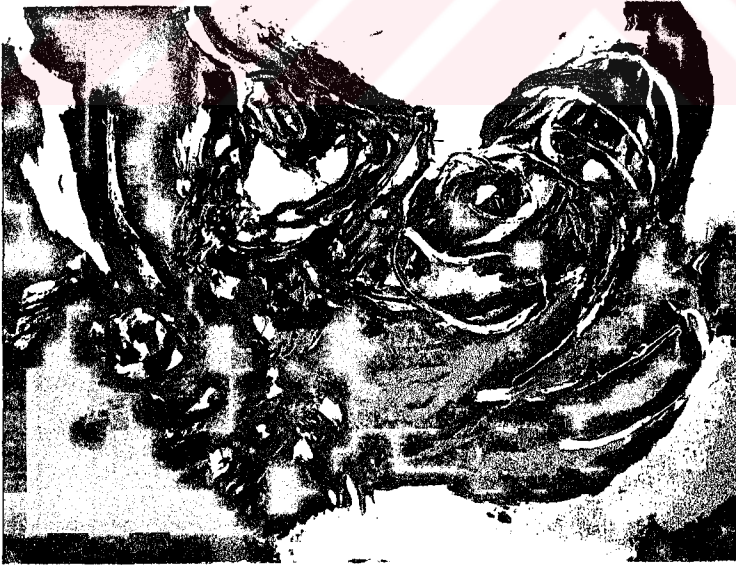
Resim-23 Zeki Faik İZER, Balık



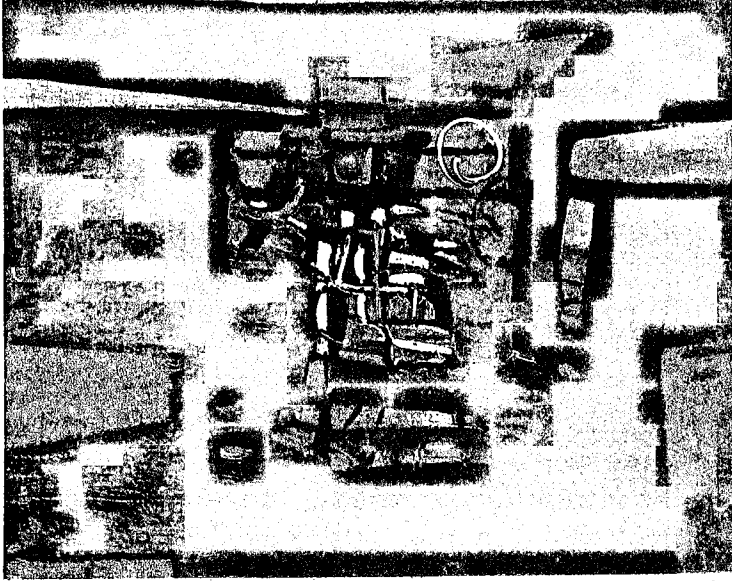
Resim-24 Zeki Faik İZER, Missa Solemnis



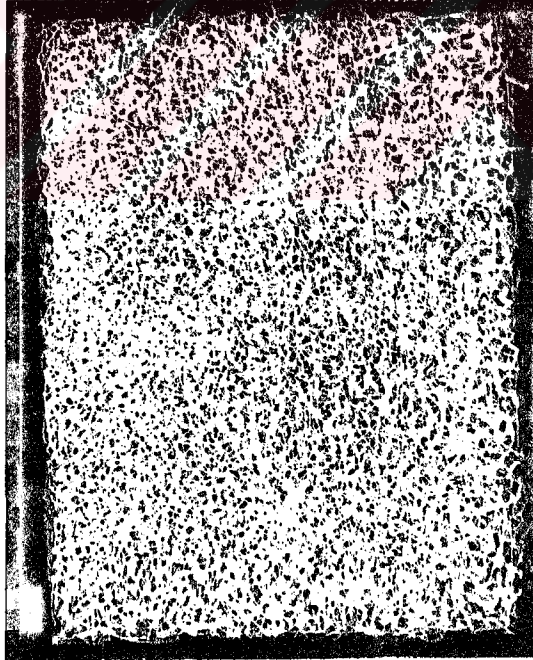
Resim-25 Zeki Faik İZER, Denizle Kıyıların Konuşması



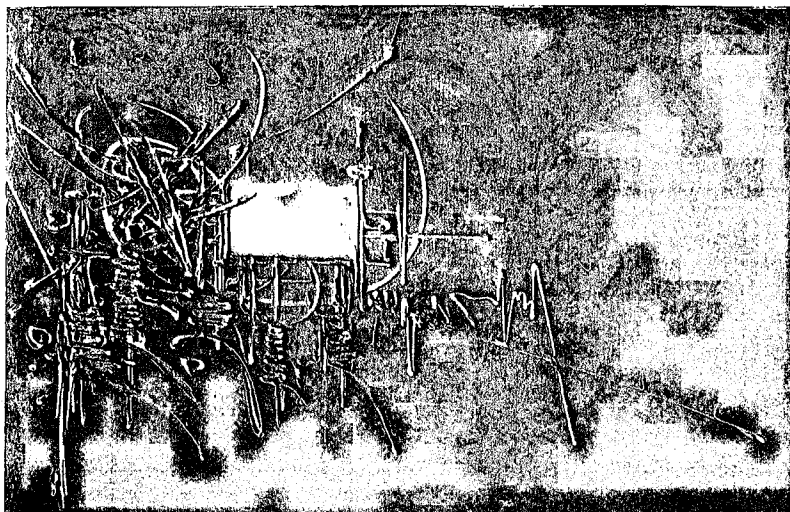
Resim-26 Kereî APPEL, Fırtınanın başları



Resim-27 Adnan TURANI, Yeşil üzerine Anıtsal Şarkı



Resim-28 Mark TOBEY, Microcosmos



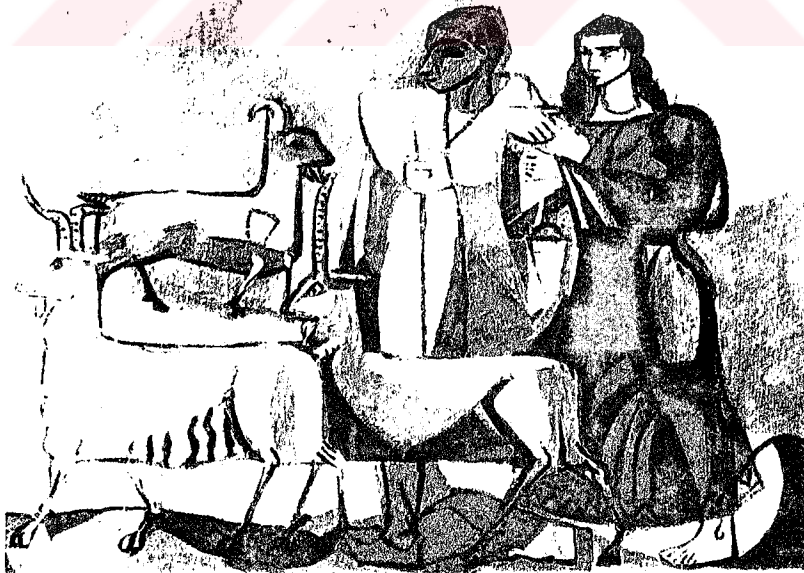
Resim-29 Georges MATHIÉ, Dana



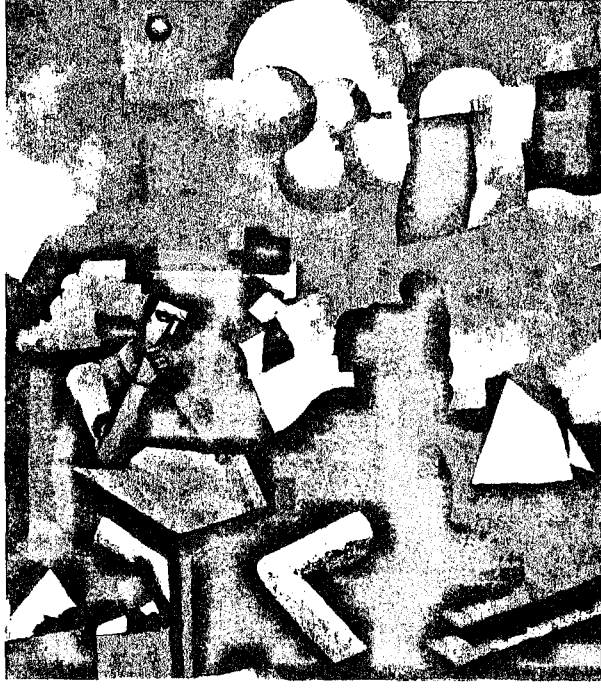
Resim-30 Adnan TURANI, Üniversite



Resim-31 Cemal TOLLU, Nü



Resim-32 Cemal TOLLU, Keçiler



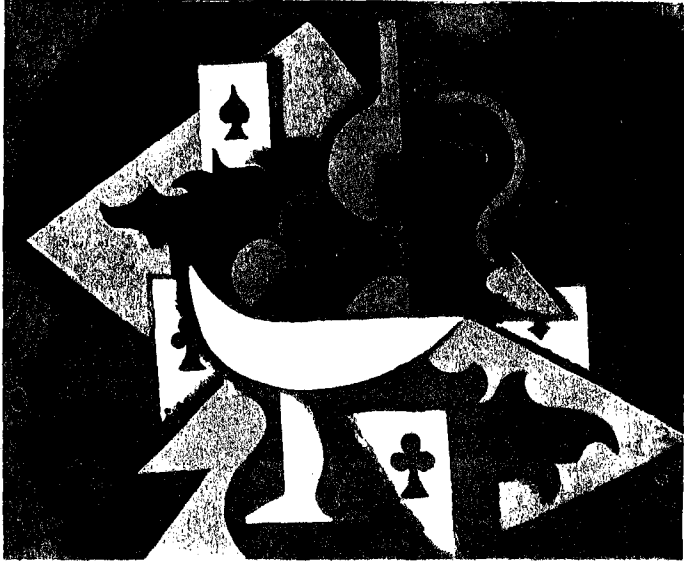
Resim-33 Roger De La FRASNAYE, Gökyüzünün Zaptı



Resim-34 André LHOtE, Oturan Kadın



Resim-35 **André LHOTE**, Orman Aydınlığı



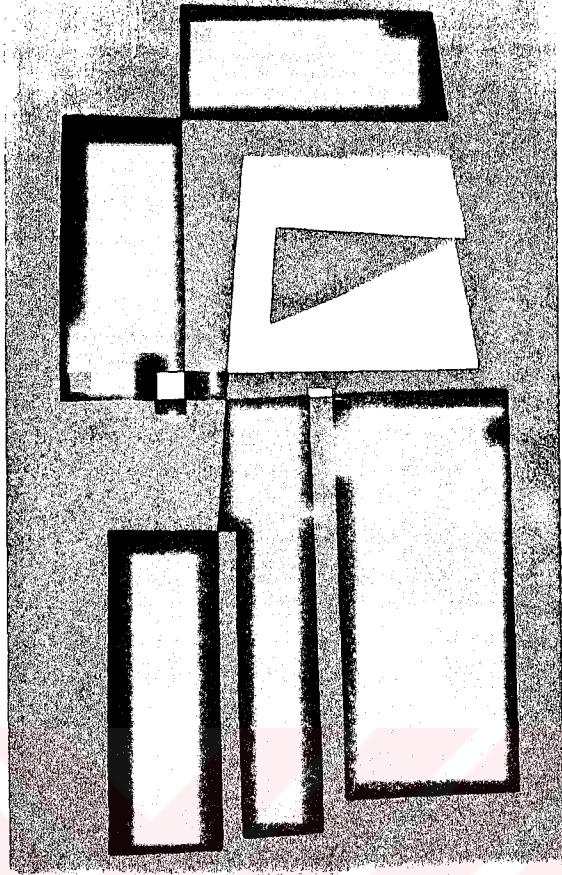
Resim-36 **Nurullah BERK**, iskambil kağıtlı Natürmort



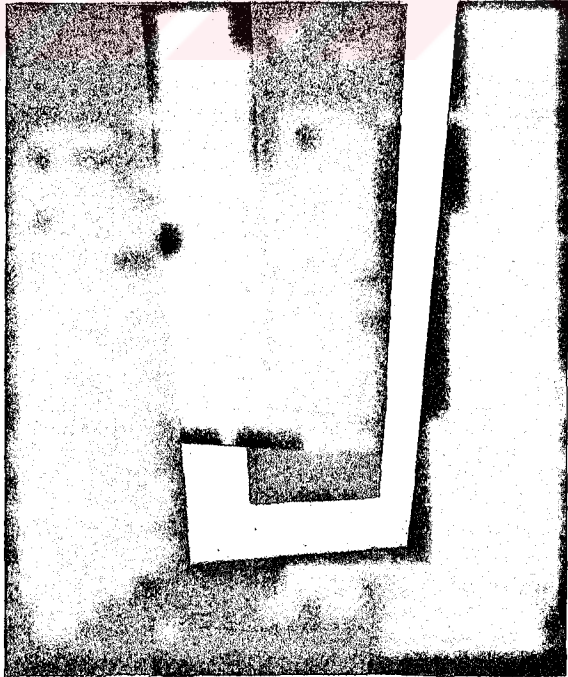
Resim-37 **Jean GRIS**, Üç Kart



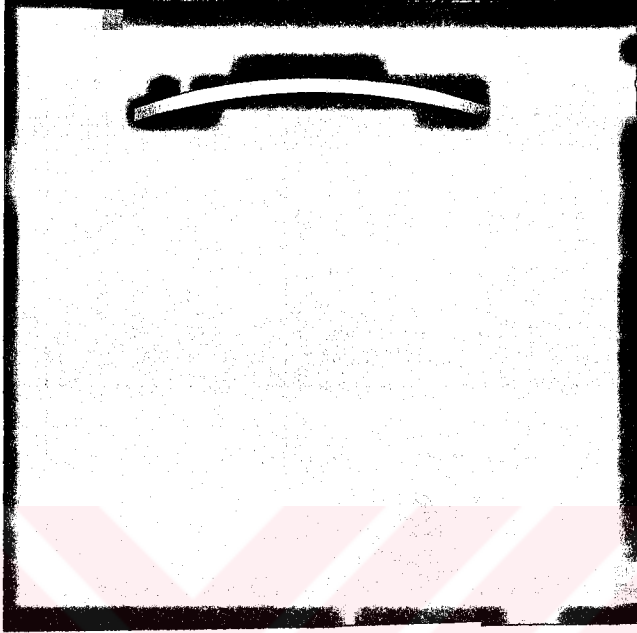
Resim-38 Sabri BERKEL, Mimar Sinan'ın Portresi



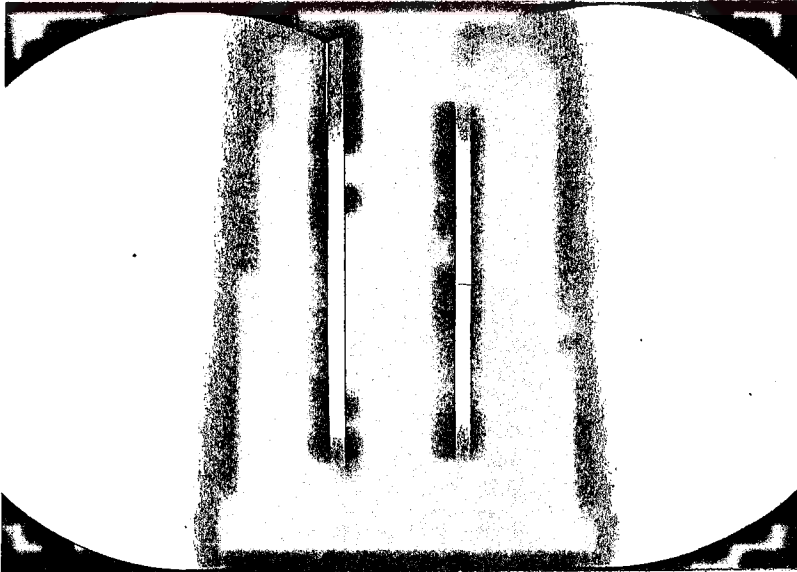
Resim-39 Cemal BINGÖL, Soyut Kompozisyon



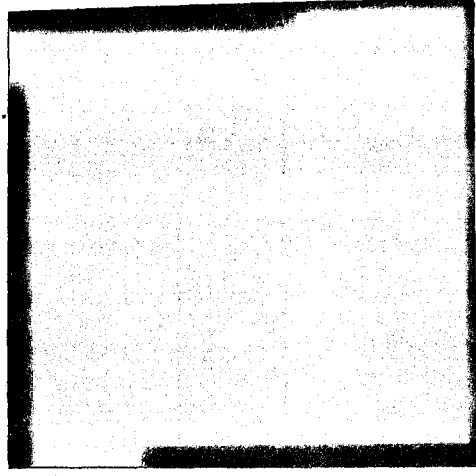
Resim-40 LOPUSZNIAK, Kompozisyon



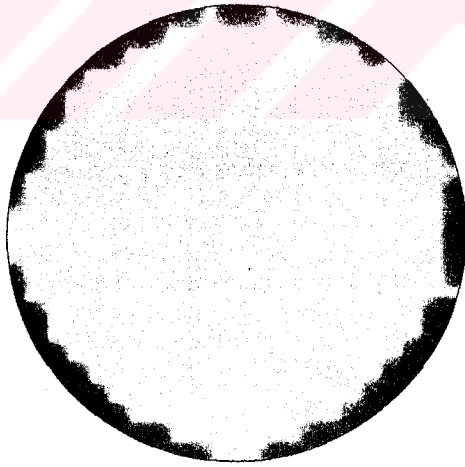
Resim-41 Adnan ÇOKER, Fronton



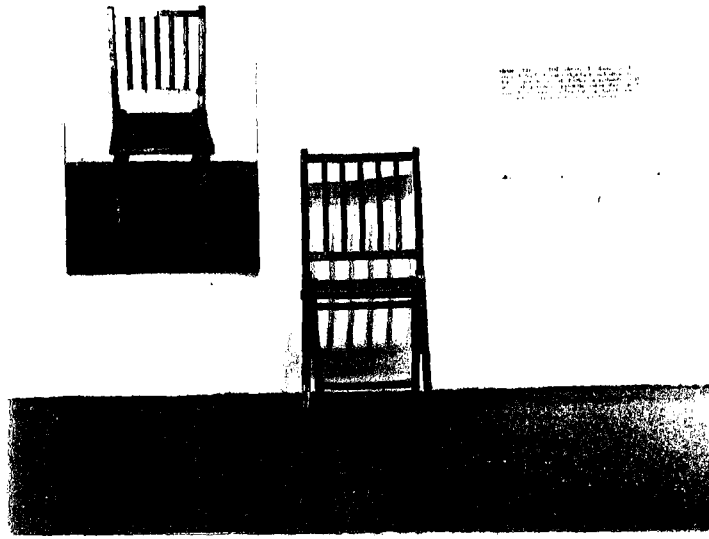
Resim-42 Adnan ÇOKER, Açık Simetri



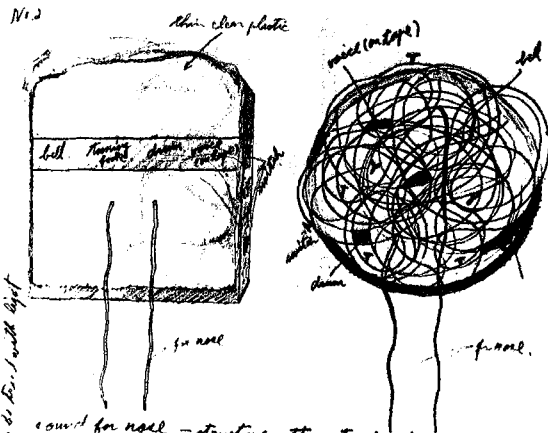
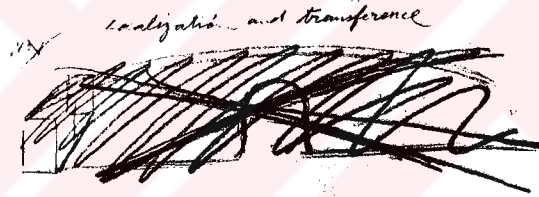
Resim-43 **Kasimir MALEWITSCH**, Siyah Kare



Resim-44 **Kasimir MALEWITSCH**, Siyah Daire



Resim-45 Joseph KOSUTH, Bir ve Üç Sandalye



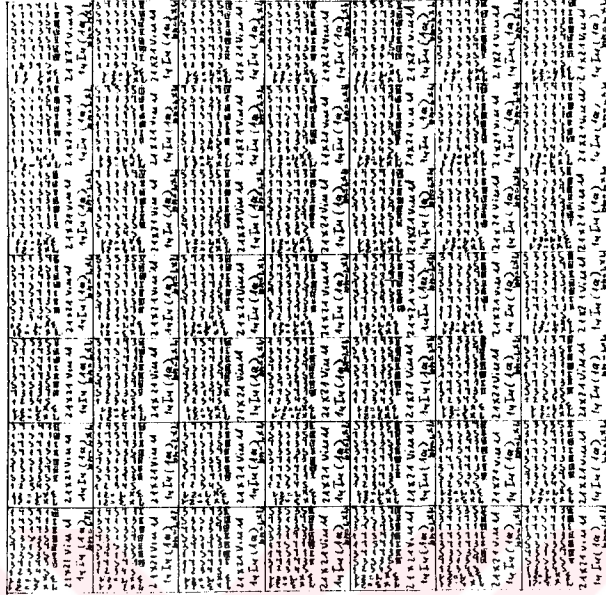
many ideas do this with light

sound for nose - structure attempts localization through
 visualization of sound path - clear plastic
 to be made in many different sizes, styles
 to find most interesting sound for nose, sound of sound
 to be made in many different sizes, styles
 to find most interesting sound for nose, sound of sound

Resim-46 Shusaku ARAKAWA, Bir Tasarım için Taslak



Resim-47 ON KAWARA



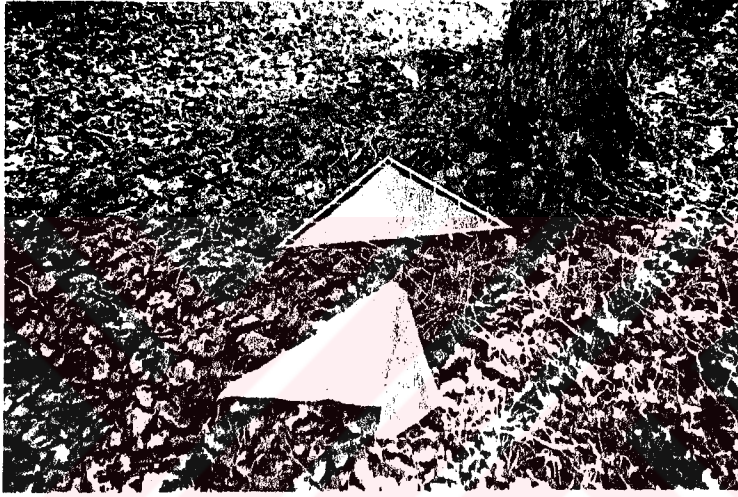
Resim-48 Hanne DARBOVEN

elli santim usununda, masanın üzerindeki kalemlerden biri görelî bentel ve kalın silindiriksel biçimde, gösteriği biregimsel renkliliği bakışına çıkarıyor. Bıraktığı düzlemde yapışın serindegi yuvarlakma "raptye"nin engellenmesiyle sonlanışı talakakag dylece. Koyusundan açığına,karazı çigillerle yer yer süzülmesi yeşil ana gövde "celluloid" kuskunus. Başka plastiklerin güdüldü büyü deşildir.Alıyorum elimle onu,incelemem bir ileri evreye aktarabilmek için. Avucunun içinde tutuyorum; serin, pürüzsüz, hoş dokunusunu duyuyorum. Birkaç kez bükülerek eğilabilen kapağında,yukarıda kalınca mealye giderek inoelen sonra yeniden kalınlaşan, kalımlı cepte güvenlikle taşıyabilmek üzere tasarlanmış parlak matenden "raptye" üzerinde,ışığı denek getirip dikkatlice bakarak ayırmadığım "italstilo" yazmasını başarıyorum (italstilo süecüğü İtalya'ya "italyan yapma dolmakalem"i çağırıştırıyor).Kalem sol elimde,sağ elimle kapağın açıyor,geçip alırken çıkan ses işitiyorum. Kapağın vidolanabilmesi için silindirik yeşil gövde üzerine açılmış bir sıra "diş"ten sonra,yasarken parmakların kavrayacağı siyah plastikten bölme geliyor. Ve bu bölme sıkıca yerleştirilmiş, yassı ağızla çarpıştırılıyor, sürekli olarak hamnesinden "damak" yolsıyla hamnesinin taşınan sürekli "beyaz" üzerinde göstergelere dönüştürcek

"up"anağa çıkarıyor.Genel biçime uygun iri bir "gecik uç", sola doğru kesik."Üç"ün tam aykırı yünde,kalemın somunda (dibinde de diyebiliriz)genel renkten ayrılarak renkte bir bölme daha var. Elimle yıkıyorum burasını, kavrayorum fazla bir güç uygulamadan açılıyor. Kendi çevresinde birkaç kez döndürdükten sonra ana parçadan ayırıyorum.Bir madensel düğme çıkarıyor ortaya. Kalımlı "up" anağa doğru avucumda tutuyorum;ayrı elimle baskıncamıyla bastırıyorum düğmeye.Bir anda fırlatıyor içinde sakladığı savıyı.Ve tükeneği belli eder bir ses çıkarıyor.Şürektep hamnesinin sürekli olarak dövrünce bir düşecek bu. İncekiyorum bastırmaıybu kez, büyükülu küçükü baloncuklar oluşuyor;birbirini ardına patlıyorlar. Düğmenin "gövde" içindeki usantıca ve konuta ettigi düğmece kolaylıkla silinmeyecek olan (yeşek bölmedeki -rakımda duruncaklar oraya girince itilidirler)."Üç" yündeki,siyah bölümün alıcılı yeşille birleştiği yer kalemın içinde gıleneni açığa çıkarmak için kurcalanma tek yer. Burasını açmaya denemeliyim. Bir elimle yeşil bölmeyle siyah bölmeden sıkıca tutup kavrayarak oldukça güçlü aslıyorum. Yerinden kırdırıyor siyah bölüm. Biraz daha zorlayınca çıkarıyor yeşek yeşek, peşinde işte o kolaylıkla ulaşılmayan içerik hamne. İçindeki hava boşaldıkta yerine sürekli doluyor. 13 Ş 1983 Hurdac Kritik A.Ş.

Resim-49 Şükrü AYSAN, Sanatçı Betiği

Y. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi



Resim-50 Şükrü AYSAN, Sanatsal Nesne-Doğal Çevreye müdahale



Resim-51 Julian SCHNABEL, Hakodate



Resim-52 Julian SCHNABEL, Kutsal Francis Huşu içinde



Resim-53 Rainer FETTING, Portre



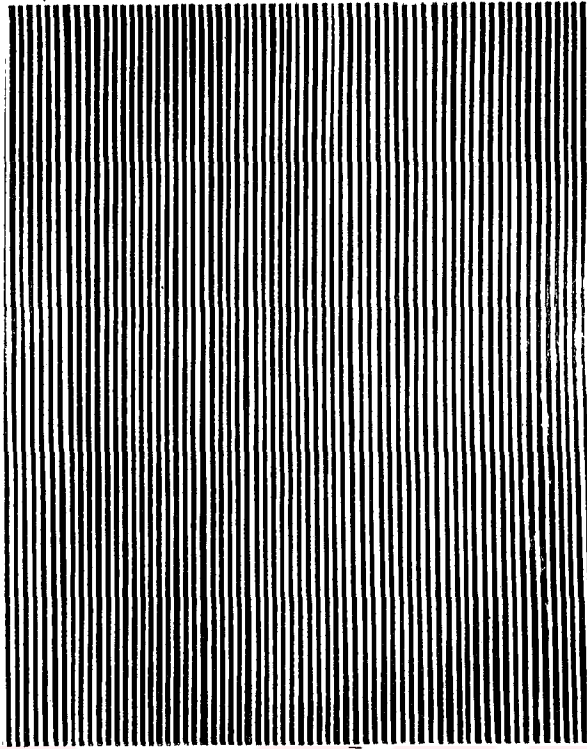
Resim-54 Dominique GAUTHIER, Opera



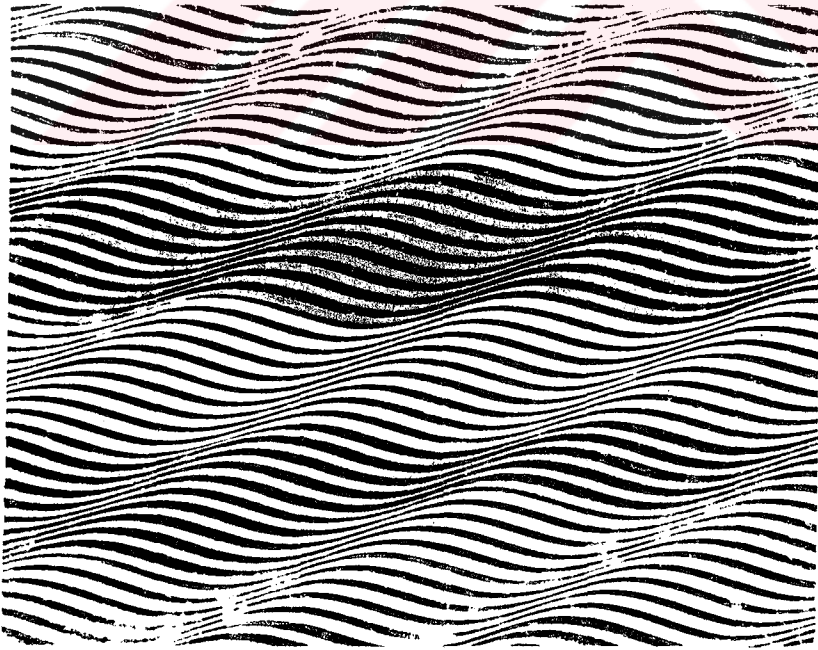
Resim-55 Enzo CUCCHİ, Adriyatik Denizinin Sırtında Bir Balık



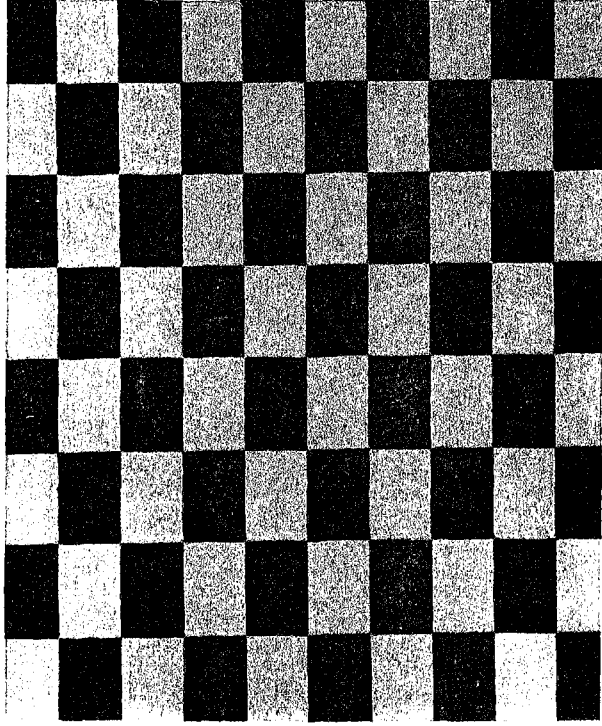
Resim-56 Bedri BAYKAM, Fahişenin Odası



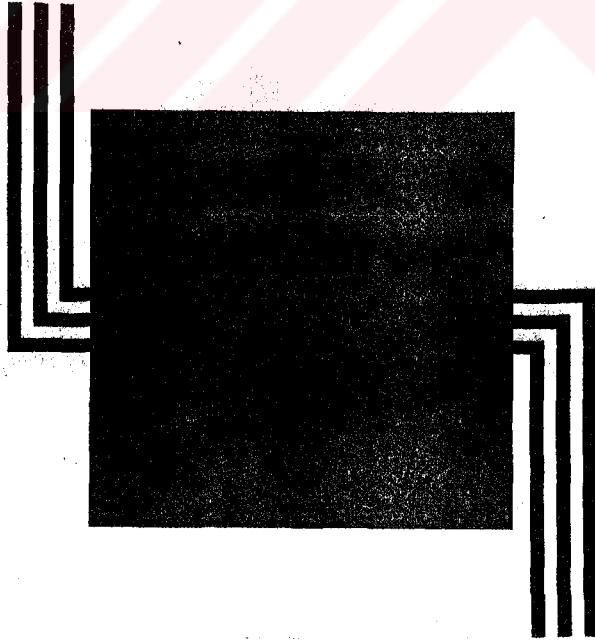
Resim-57 Ross BLECKNER, Orman



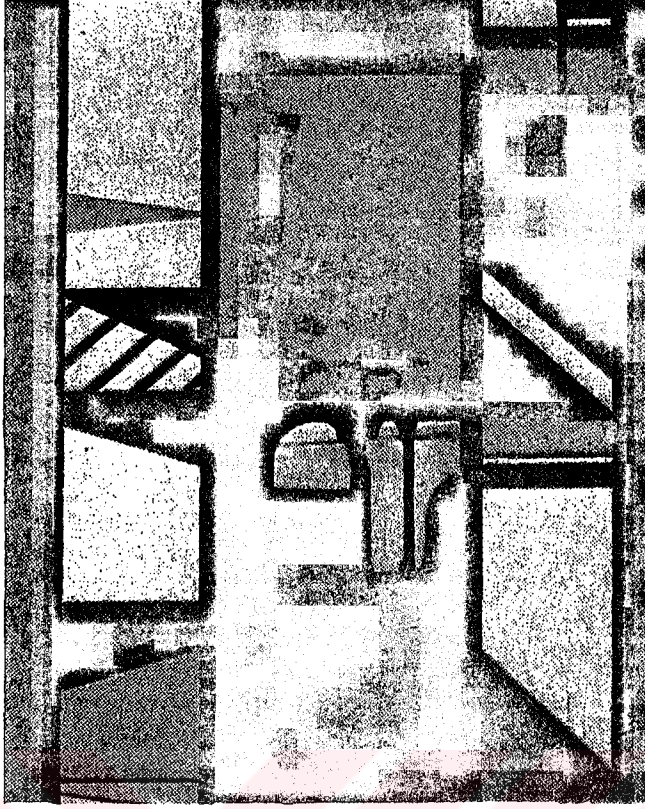
Resim-58 Philip TAAFFE, Kombine Resim



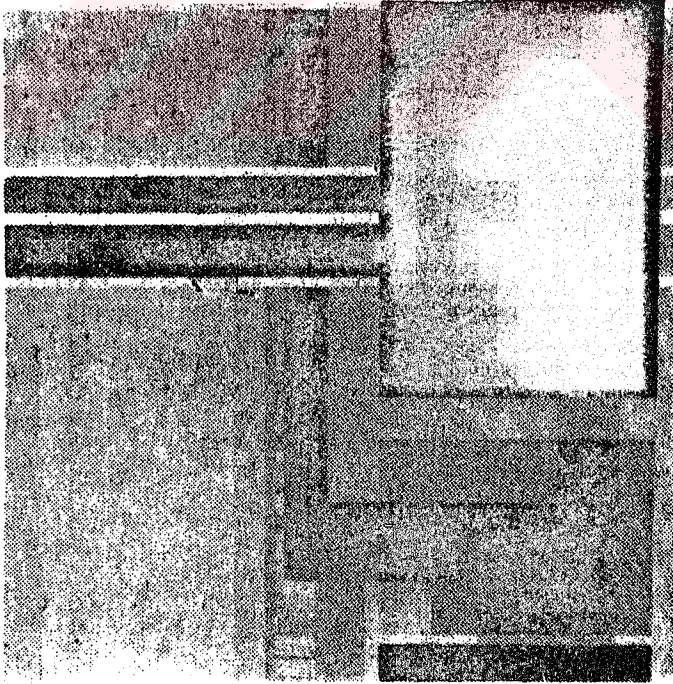
Resim-59 Sherrie LEVINE; Kareleme



Resim-60 Peter HALLEY, Üç Kanallı Mavi Hücre



Resim-61 Avni ÖZTOPÇU, Belirsizlik



Resim-62 Kadir REİSLİ, Görsel olmayan Derinlik

SONUÇ

Çağdaş resim sanatı olarak belirlediğimiz 20. yüzyıl Batı resmi, genel çizgileriyle, bir dizi kavram ve bir kısım sanatsal düşünce temellerine dayalı bir tavır sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batı dünyasında, çağdaş yaşamın temeli ve düzeni, çağdaş bilimin buluşları ve bu buluşlara dayanan bir teknoloji üzerine kurulmuş görünmektedir. Dolayısıyla içinde yaşadığımız çağın özünü belirleyen iki ögeden ve bunların karşılıklı ilgilerinden söz edilmektedir. Bu ögeler den birisi teknolojinin insanı egemenliği altına alma çabası, diğeri de insanın, yani suje'nin kendini, kendi bireyselliğini, düşünme ve yaratma özgürlüğünü koruma çabasıdır. Çağımız sanatçısı, geçmişin sanat anlayışlarındaki gibi doğayı gözlemleyen, onu tanımaya çalışan birisi olma yerine, artık inceleyen çağının sorunlarını, kendi sosyal ve fizik çevresini düşünen ve değerlendiren birisi durumundadır. Bir başka anlatımla, çağımız sanatçısı, hem kendi iç dünyası hem de dış dünya ile bir hesaplaşma içindedir. Dolayısıyla tek tek sanat eserleri yerine durumun, eserlerin dayandığı düşünceleri ve sanatçı tavırlarını kapsayan daha geniş anlamda bir kültür fenomenini içerdiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle Batı ile düşünce sistemleri farklı olan Türkiye'de, çağdaş Batı düşüncesini kavramak ve Türk resim sanatını, bu temel üzerine oturtmak oldukça zor olmuştur. Aslında bu ara dönemler bütün ülke kültürlerinde

vardır. Gerek Avrupa'ya giderek, gerekse başka yollardan Batı resmini öğrenmeye ve izlemeye çalışan Türk ressamlarının, başlangıç dönemlerinde olduğu gibi 20. yüzyılın ilk yarısında yapılan Batı anlayışındaki resimlerinde de, genel olarak Batı'nın sanatsal düşünce içeriklerine sahip olmadıkları, dolayısıyla ressamlarımızın Batı sanatının içinde bulunduğu sanatsal ortamı kavrayamadıkları görülmüştür. Bu nedenle, Batı sanatındaki sanatsal düşünce boyutu açısından radikal tavırları gerektiren Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi sanat akımları ve sanatsal tavırlara ilgi gösterememişlerdir. Ancak ilgilerin, gecikmeli olarak dışavurumcu ve kübist-geometrik anlayışlar gibi eğilimlerin, daha çok biçimsel sorunlarına yönelik olduğu, ve de bu anlayışların Türkiye'de tanıtılması ve yeni sanata olan ilginin yaygınlaştırılması doğrultusunda olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu alandaki değişik araştırma sonuçları da, yüzyılın ilk çeyreğindeki sanatçılarımızın sanata ilişkin düşüncelerini belirtir tek satır yazıya rastlanılmadığını, ancak yüzyılın ikinci çeyreğine gelindiğinde (1928-30 kuşağı), sanat hakkında yazı yazan bir kısım sanatçılara ve onların görüşlerini içeren yazılı belgelere rastlanılabildiğini ortaya koymuştur. Buna karşın, bu dönem Türkiye'sinde oluşturulan sanatçı grupları, daha hala bir sanat anlayışı çevresinde birleşme yerine daha çok birer mesleki dayanışma grubu niteliğini aşmamaktadırlar. Dolayısıyla benimsenmeye çalışılan anlayışların ve eğilimlerin

kavramları ve gerçek düşünce boyutunda ya da onların varoluş nedenlerine ilişkin bir ilginin henüz kurulamamış olduğu anlaşılmaktadır. Kurulan ilgilerin bu anlayışların görünürdeki biçimsel sorunlarıyla, yani daha çok görsel ilişki düzeyinde olabildiği ortaya çıkmaktadır. Örneğin o döneme Türk sanatçılarına ait eser örneklerinde ve sanatçı düşüncelerinde, Avrupa'da olduğu gibi, ne toplumsal ve politik içerikli bir dışavurumcu yaklaşıma (Ancak bazı dışavurumcu yaklaşıma denk düşen biçimlendirmelerde, renk ve boyada bir kısım bireysel konular çerçevesinde coşku ve heyecanların dışavurumcu anlayışa uygun bir anlatım içinde olduğu gözlemlenmektedir.) ne de kübizm gibi bir akımın gerçek düşünce boyutunu oluşturan analitik, hatta sentetik dönemiyle ilgili bir denemeye (görünüşte benzerlik gösteren bir örnek hariç) rastlanılmamıştır.

Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde; 1950'den sonra ve 1960'larda, ve de 1970'li ve 1980'li yıllarda, Türk resmindeki ilgilerle Batı resmindeki ilgiler arasında hem zaman hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden kısmen bir paralellik görülür. Türk resminde, 1950'lerden sonra doğrudan soyuta, non-figüratife yönelen çalışmalarla, daha sonraki 1970'li ve 1980'li yıllardaki figüratif, soyut, kavramsal ve ard-çağdaşçı/Post-modernist yaklaşımlar, resmin ve sanatsal düşüncelerin çağdaş noktada yakalanma yönünde yapılan araştırmalar olarak gözlemlenir. Ancak bunların genellikle Batı'da hep kısa

zaman önce de olsa yapılmış olanlar ve belli sanatçı örnekleri doğrultusunda olduğu anlaşılmaktadır.

Buna göre değerlendirmeler ve çıkan sonuçlar ana hatlarıyla şöyle özetlenebilir ;

1- Batı anlayışındaki Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecinde, çağdaş Batı resminden çağdaş Türk resim sanatına değişik açılardan etki ve yansımalar olduğu, ve bunların da ; a) Görsel ilişkiler düzeyinde, b) Sanatsal ilkeler ve görüşler doğrultusunda, c) Belli kavram ve sanatsal düşüncelerin paylaşılması şeklinde saptanabilmektedir.

2- Çağdaş Batı resminden çağdaş Türk resim sanatına yansıma ve etkilerin, yüzyılın ilk yarısında ; kurulan ilişkilerde genel olarak çağdaş Batı resim anlayışlarının, gecikmeli olarak, görünürdeki biçimsel sorunlarıyla, yani daha çok görsel ilişkiler düzeyinde olabildiği, yüzyılın ikinci yarısında ise; çağdaş Batı resmindeki bir kısım ilgilerle çağdaş Türk resmindeki ilgilerin hem zaman hem de sanatsal yaklaşım düşünceleri yönünden paralellikler ve çakışmalar göstermeye başladığı görülmektedir.

3- Çağdaş Türk resmi ile çağdaş Batı resmi arasındaki ilişkilerin günümüzde daha çok arttığı ve yoğunlaştığı, Batı resmindeki sanatsal içeriklerin, eskiye göre daha iyi anlaşılıp değerlendirilebildiği ve

yapılmakta olan sanatsal çalışmalarda; çağdaş resmin bazı ilke ve görüşleri doğrultusunda özgün sanatsal yaklaşım eğilimleri sezilmektedir. Ancak belli çağdaş Batı sanatçısı örnekleri ve onların anlatım biçimleri dışında, daha hala gerçek anlamda evrensel boyutta sahip olunan sanatsal bir düşüncenin biçimlendiği, ya da bir başka deyişle yeterince kendine mal etme ve özgünleşme aşamasına gelinebilmiş olduğu konusunda da tereddütler vardır.



NOTLAR

- (1) Çağdaş ve Çağdaşlık tanımına ilk işaret eden kişi filozof Immanuel Kant'dır. Kant, felsefeyi çağının güncel sorunlarıyla ilgili düşünce ile biraraya getiren görüşleriyle, çağdaşlık söylemini açmış olan ilk filozof olarak keşfedilmiştir.
(Bkz. Bedia Akarsu, "Çağdaş Düşünce/Çağdaş Sanat", Çağdaş Düşünce, İstanbul, Ada Yayınları, 1987, s.56.)
- (2) Nazan İpşiroğlu/Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, İstanbul, Ada Yayınları, 1979, s.15.
- (3) Bedia Akarsu, "Çağdaş Düşünce/Çağdaş Sanat", s.55.
- (4) Bedia Akarsu, a. g. e. s.58.
- (5) Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çeviri: Prof. Dr. Cevat Çapan/Prof. Sadi Öziş, İstanbul Remzi Kitabevi Yayınları, 1982, s.10.
- (6) Joseph-Emil Müller, Modern Sanat, Çeviri: Mehmet Toprak, İstanbul, Remzi Kitabevi Kültür Serisi, 1972, s.13.
- (7) Norbert Lynton, a. g. e. s.18.
- (8) Joseph-Emil Müller, a. g. e. s.13.
- (9) Nazan İpşiroğlu/Mazhar İpşiroğlu, a. g. e. s.17-18.
- (10) Joseph-Emil Müller, a. g. e. s.8.
- (11) Arnold Hauser, Soziologie der Kunst, München Verlag: C.H. Beck, 1974, SS.717-718
- (12) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çeviri: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.441.
- (13) Geniş bilgi için bkz. Adnan Turani "Modern Plastik Sanatları Yaratan Etkenler", Ankara Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1972, s.4-7.
- (14) Norbert Lynton, a. g. e. s.23.
- (15) İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1981, s.137.
- (16) Süleyman Velioğlu, "Türkiye'de Resim Sanatı Alanında Görülen Düşünsel Etkinlikler Üstüne", Sanat Çevresi, Aylık Sanat Dergisi, Sayı:120, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ekim 1988, s. 20.
- (17) Örneğin, Toplumsal yaşam ve toplumsal değerlerle

ilgili çağdaşlık tanımı: Toplum bilimci Niyazi Berkes'e göre çağdaşlaşma; ekonomi, siyaset, eğitim, aile, cinsel yaşam işlerinde kilise-dışı olan dünyanın gereklerinin serbestçe insanları etkilemesidir. Bu çağdaşlaşma denen oluşum olarak açıklanmaktadır. (Bkz. Niyazi Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları-I, 1978, s.20).

- (18) Süleyman Velioğlu, a. g. m. s.20.
- (19) İbrahim Armağan, Bilimsel Yöntem, İzmir, E. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1983, s.31.
- (20) İbrahim Armağan, a. g. e. s.31.
- (21) Norbert Lynton, a. g. e. s.315.
- (22) Walter Hess, Documente zum Verstandnis der modernen Malerei, (10.Auflage), Reinbek bei Hamburg, Verlag, Rowohet, 1969, s.7.
- (23) Rudolf Arnheim, Anschauliches Denken, (3. Auflage), Schauberg-Köln, Verlag, DuMont, 1977, s.9.
- (24) Adnan Turani, Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, s.88.
- (25) Adnan Turani, a. g. e. s.64.
- (26) Optik görüntü duyarlılığı ile figür ve nesnelerin üç boyutlu anlatım bilincinin gelişmesi, bilimsel perspektifle kendine uygun anlatım yöntemine kavuşmuştur. Figür ve nesnelerin üç boyutlu biçimlerinin anlatımı için resme perspektif ve modleli anlatım girmiş ve bu da bilindiği gibi tek bakış noktasına göre bir biçimlendirmeyi gerektirmiştir. Bunun altında da bilindiği gibi Rönesans insanının kendini merkez alan bireyci düşüncesi yatmaktadır. Başka türlü söylersek, kendini merkez alan bireyin ve buna bağlı olarak bireyci düşüncenin sanatta kendi mantığına uygun anlatım biçimini bulmasıdır. Bunun sonucu olarak da Figür, nesne ve mekan, kişinin bulunduğu yere göre ve ondan itibaren bir optik görüntü düzeni içinde saptanır. Böylece aslında iki boyutlu olan resim yüzeyi derinliğine üç boyutlu bir mekan tasarımı içinde biçimlenme aşamasına gelir.
- (27) Adnan Turani, Resimde Geometri, ss.67-69.
- (28) Werner Haftmann, "Das Ding und seine Verwandlung zur Vorgeschichte des zeitgenössischen Auffassung vom Gegenstand", Metamorphose des Dinges, Berlin,

Brüssel, Verlag: La connaissance s.a, 1971, s.14.

(29) a. g. e. s.14.

(30) a. g. e. s.14.

(31) Nurullah Berk/Adnan Turani, Başlangıcından bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi, Cilt-2, İstanbul, Tıglat Yayınları, 1981, s.160

(32) Werner Haftmann, a. g. e. s.7.

(33) Jale Erzen, "Türk Resminde Figür", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, sayı:3/26, Ankara, Torunoğlu Ofset, Kasım 1984, s.15.

(34) a. g. m. s.15.

(35) a. g. m. s.18.

(36) Oriyantalizm : Batı'da 18.yy.da Doğuyu inceleme merakı başlamış ve 19.yy.da bu ilgi ve merak çok artmıştır. Sanatçıların ilgisi de bu anlayışa paralel olarak antik konulara ve Orta Doğu otantik yaşantısına yönelmiştir. Ressamlar kendi ülkelerinde bulamadıkları atmosferi İstanbul'da, Afrika'da aramışlardır. Doğunun yapıları, insanları, yaşayış biçimleri sanatçılar için ilginç konulardır. Daha çok bir tutkuyu içeren bu akıma "Oriyantalizm" denilir. Sanat anlayışı olarak bu akımın gerisinde hem klasizm hem de romantizm bulunmaktadır. (Bkz. Mustafa Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1971, s.308)

(37) Semra Germaner, "Jean-Leon Gerome" :Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, sayı: 4/30, Ankara, Torunoğlu Ofset, Mart 1985, s.15.

(38) Mustafa Cezar, a. g. e. s.305.

(39) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1983, s.107. Adnan Turani, Türkische Malerei-Türk Resmi 19. 20.Jahrhänderts-19. Yüzyıldan Günümüze, İstanbul, Apa Ofset Basımevi San. ve Tic. A.Ş., 1989, s.59-62.

(40) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, a. g. e. s.107.

(41) Akademizm : Akademizm, klasizmin üstünkörü bir taklidi olarak bilinir. Akademizm duyguya, yoruma, görüşe değil, formüle, reçeteye dayanan, kesin olarak belirtilmiş tekrarlanmış biçimleri uygulayan "tezgah işi" bir eğilim olarak kabul edilir. (Bkz. Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1983, s.106).

- (42) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, a. g. e. s.107.
- (43) Mustafa Cezar, a. g. e. s.309.
- (44) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, a. g. e. s.107-108.
- (45) Adnan Turani, Türkische Malerei-Türk Resmi, 19. und 20. Jahrhunderts-19. yüzyıldan Günümüze, s.61.
- (46) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, s.25.
- (47) Cormon, Jean-Paul-Laurens gibi Fransız akademik ustalarının sanat ideali: büyük çapta düzenlemeler yoluyla tarih olaylarını canlandırmak ve Rönesans klasiklerini taklit etmek biçiminde formüle edilmiştir. Renkten çok gerçekçi, doğa biçimlerini yakından izleyen bir desene önem vermektedirler. Ancak klasik tutum ve ideallerine karşın sanatları akademik anlayış olarak değerlendirilmektedir. (Bkz. Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, a. g. e. s.24-25).
- (48) Gerçek izlenimciliğin bir kısmı kesin kuralları bulunmaktadır. Dolayısıyla bir akıma bağlılık onu temsil etmek, o akımın görüşünü ve estetiğini ve de tekniğini uygulamakla olası görülmektedir. İzlenimci adı altında söz edilen örneğin, Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley, Jondking ve diğerleri açık hava ressamlığının tüm koşullarını tablolarında gerçekleştirmişlerdir. Bu nedenle Guillaumin, Renoir, Cezanne gibi ressamlar, izlenimci tekniğe uyum sağlamalarına, onu kullanmalarına karşın izlenimci sayılmamışlardır.
- (49) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, a. g. e. s.33.
- (50) a. g. e. s.26.
- (51) a. g. e. s.19.
- (52) a. g. e. s.35-38
- (53) Kıymet Giray, Mahmut Cuda, Türk Ressamları dizisi-3, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982, s.26.
- (54) Mahmut Cuda, "Geçmişi Anarken", Sanat Çevresi Dergisi, Sayı 91, Mayıs 1986, s.4.
- (55) Kaya Özsezgin, "Mahmut Cuda ve Nesnelere Doğaya İlişkin Görkemleri Üzerine", Mahmut Cuda (Katalog), İstanbul, Baha Matbaası, 1980, s.25.
- (56) Kıymet Giray, Mahmut Cuda, s.26.
- (57) Aktaran : Kıymet Giray, a. g. e. s.40.

- (58) Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert,/ Köln, Verlag. 1979, s.136-137.
- (59) Yeniler Grubu : Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat Devrim, Agop Arad, Haşmet Akel gibi gençlerin 1940'da İstanbul'da kurdukları bir sanat topluluğudur. Başlangıçta grup üyelerinin hepsi aynı sosyal içerikli sanat anlayışında birleşirlerken, sonraları 1950'lere doğru herkesin sanatını başka bir çizgide geliştirdiği görülür.
- (60) Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, s.72.
- (61) a. g. e. s.73.
- (62) Yeniler Grubunun, 1955 yılına kadar İstanbul'da ona yakın sergi açtıkları saptanabilmektedir. İlk sergilerinde savundukları toplumcu gerçekçi çizgiden zamanla her biri yavaş yavaş ayrılmıştır. Bunlardan bir kısmı 1946'larda Paris'e gitmiş, içlerinden kimileri de daha sonraları Paris ve İstanbul'da bu anlayışın tam karşıtı olan soyut sanata yönelmişlerdir. (Bkz. Nurullah Berk/Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, s.73.)
- (63) Karin Thomas, Bis Heute : Stillgeschichte der bildenden Kunst im 20.Jh. (2.vebesserte Auflage), Köln, Verlag, M.DuMont, 1972, s.297.
- (64) Horst Richter, a. g. e. s.209.
- (65) Mitogram : Hemen tanınabilen, ne olduğu açık ve kesin bir nesne olarak tanımlanmaktadır. (Bkz. Bernard Noel, "Klapheck'e Bakmak", Çeviri : Deniz Ülken, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı:27, Şubat 1988, s.56).
- (66) Bernard Noel, a. g. m. s.56.
- (67) Aktaran : Bernard Noel, a. g. m. s.56.
- (68) Karin Thomas,Bis Heute, s.318.
- (69) Bernard Noel, a. g. m. s.55.
- (70) a. g. m. s.57.
- (71) Karin Thomas, Bis Heute, s.306.
- (72) Horst Richter, a. g. e. s.209.
- (73) Karin Thomas, Bis Heute, s.306.

- (74) Horst Richter, a. g. e. s.209.
- (75) a. g. e. s.214.
- (76) Mustafa Cezar, a. g. e. s.310-312.
- (77) Horst Richter, a. g. e. s.215-216.
- (78) Nur Kocak, "Foto Gerçekçilik", Yeni Boyut, Sayı:2/9, Ocak 1983, s.27.
- (79) a. g. m. s.27.
- (80) a. g. m. s.28.
- (81) Bu sanatçıların çalışmaları, eleştirel gerçekçi ya da değişik şekillerde sosyal gerçeklerle bazen de sosyalist gerçeklerle ilişkilidir. Örneğin Hans Jürgen Diehl, Johannes Grützke, Peter Sorge gibi sanatçılar eleştirel gerçekçi tavırda görülen, Werner Tübke ve Wilhi Sitte gibi sanatçılar da sosyalist gerçekçi anlayışta çalışan sanatçılar olarak sayılabilir.
- (82) Karin Thomas, Bis Heuts, s.343.
- (83) Jale Erzen, "Zekai Ormancı ile Görüşme", Yeni Boyut, sayı :2/9, Ocak 1983, s.13.
- (84) a. g. g. s.13-14.
- (85) Jale Erzen, "Nur Kocak ile Görüşme", Yeni Boyut, sayı:1/4, Haziran 1982, s.28.
- (86) a. g. g. s.28.
- (87) a. g. g. s.28.
- (88) a. g. g. s.28.
- (89) Necmi Sönmez, "Nur Koçak İçin Bir Göz Kırpma", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 110, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Aralık 1987, s.23.
- (90) Özdemir Altan/Tomur Atagök, Özdemir Altan (Katalog), İstanbul, Derimod Kültür Merkezi Yayınları-2, 1989, s.57.
- (91) a. g. e. s.60.
- (92) a. g. e. s.61.
- (93) a. g. e. s.61.

- (94) A. Aksoy, G. Anlağan, M. Ata, Y. Taktak, "Özdemir Altan'a Sorular", Lami Sanat, sayı:13, İstanbul, Lami Sanat Galeri Yayınları, Ocak 1990, s.1.
- (95) Özdemir Altan/Tomur Atagök, a. g. e. s.74.
- (96) a. g. e. s.74.
- (97) a. g. e. s.107.
- (98) Aziz ÇalışlarA, "Dışavurumculuk Üzerine Notlar", Kalın Sanat Dergisi, Sayı:7, İstanbul, Kalın Sanat Yayınları, 1988, s.4.
- (99) Lionel Richard, Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviri : Beral Madra/Sinem Gürsoy/İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1984, s.19-20.
- (100) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Çeviri: Yıldız Gölünü, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1984, s.395.
- (101) Lionel Richard, a. g. e. s.17.
- (102) Walter Hess, a. g. e. s.45-46
- (103) Lionel Richard, a. g. e. s.14.
- (104) a. g. e. s. 14.
- (105) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, s.396.
- (106) a. g. e. s.397.
- (107) a. g. e. s.395.
- (108) a. g. e. s.395.
- (109) Adnan Turani, Doktora Tezi, s.108.
- (110) Norbert Lynton, a. g. e. s.25.
- (111) a. g. e. s.25.
- (112) Die Brücke : Genç Alman sanatçılarının, Dresden'de 1905 yılında kurdukları bir sanat grubudur. E.L. Kirchner, K. Schmidt-Rottluf, E. Heckel ve F. Bley'den oluşan ilk gruba, daha sonra E.Nolde ve M.Pechstein ve Otto Müller'de katılmıştır. Köprü anlamına gelen Brücke sözcüğü Rottluff tarafından seçilmiş olup grup sanatçıları arasındaki bağlantıyı karşılamaktaydı. Köprü aynı zamanda geçmişle, yaşanan gün arasındaki farkın, değişimin simgesidir. Grup önce Dresden'de,daha sonrada Berlin'de etkinlik göstermiştir. Fovistler

gibi onlar da ilkel Afrika zenci sanatına ilgi göstermişlerdir. Güçlü ve simgesel renklerle kaba fırça izleri, sert çizgiler Brücke grubu sanatçılarının eserlerinde belirleyici özelliklerdir. Tahta baskılarında, siyah beyaz karşıtlığının dramatik etkileri en iyi şekilde kullanılmıştır.

- (113) Walter Hess, a. g. e. s.34.
- (114) Norbert Lynton, a. g. e. s.30-31.
- (115) Lionel Richard, a. g. e. s.69.
- (116) Nilgün Özayten, "Dışavurumculuk", Kalın, Sanat Dergisi, Sayı: 7, 1988, s.40.
- (117) Der Blaue Reiter :1905 yılında Dresden'de kurulan 'Die Brücke' grubundan sonra 1911 yılında Münih'te, Kandinsky Klee, Marc, Macke vb. tarafından kurulan bir başka dışavurumcu sanat grubudur. Çalışmalarında ve sorunları ele alışlarında daha bir entellektüeldirler. Fransız Fovistleriyle bir kısım ortak özellikler gösterirler.
- (118) Hommage a Schönberg (Katalog), Berlin, National Galerie, 1974, s.105.
- (119) Rene Passeron, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviri : Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982, s.106.
- (120) Aktaran : Adnan Turani, Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1960, s.65.
- (121) Sam Hunter/John Jacobus, Modern Art, New Harry N. Abrams, Inc, 1985, s.126.
- (122) Rional Richard, a. g. e. s.73.
- (123) Nilgün Özayten, a. g. m. s.40.
- (124) Kandinsky, 1910'lu yıllarda sanatın gerçek ve maddi görüntü dünyasından kopma gereğini vurguladığı buna karşılık insanın iç yaşantısının açıklanmasına verilen önemle ilgili görüşlerini 'Über Das Geistge Inder Kunst' kitabında (yayın tarihi 1911) açıklamıştır. Aynı dönemde Kandinsky'nin resimlerinde soyutlamaları ve de ilk soyut çalışması görülür. Kandinsky'nin sanatı Fovizm'nin ve halk sanatlarının -Rusya'da Volog da yöresinde tanıdığı köylülerin renkli ev içi döşemelerinin doğa üstü duyarlılığı onu çok etkilemiştir. Çalışmaları onların izlerini taşır. Kandinsky, içlerinde

tanınabilir figür-atlar ve manzara öğeli soyutlama dönemi resimlerinden sonra "Doğaçlamaları ve Kompozisyonları" ile soyut Dışavurumcu resme ulaşmıştır.

- (125) Yenilikçi ve modern sanat, 1930'lardan sonra Avrupa'da bir kısım yasaklamalara uğramıştır. Almanya'da Nazilerin Dışavurumculuğu önce Alman ırkını temsil edebilecek bir sanat olarak görmeleri, daha sonra da 1937'lerde Dışavurumculuğu ve tüm yenilikçi sanat anlayışlarını 'Yozlaşmış Sanat' olarak ilan edip sokaklarda yakmaları, Tüm yenilikçi sanatçıların ülkeyi terk etmelerine neden olmuştur. Modern sanat Avrupa'da yasaklanırken Amerika sanatçıları için yeni seçeneklerin oluştuğu bir ülke olmuştur.
- (126) Andre Breton, Die Manifesto des Surrealismus, Deutsche Übersetzung von Ruth Henry, Hamburg, Verlag, Rowohlt, 1968, s.26.
- (127) Edward Lucie-Smith, Kunstrichtungen Seit 1945, Übersetzt, von Inge Wiskott u. Rosite Garcia-Reichel, Vien/München/Zürich, Verlag, Fritz Molden, 1970, s.30.
- (128) a. g. e. s.32.
- (129) a. g. e. s.33-34
- (130) Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20.Jh, (4. Erw. Auflage) Köln, Verlag, M.DuMont, 1979, s.187.
- (131) Norbert Lynton, a. g. e. s.246.
- (132) a. g. e. s.243.
- (133) Horst Richter, a. g. e. s.191-192.
- (134) Nilgün Özayten, a. g. m. s.48.
- (135) Bir kısım alanlarda Osmanlı döneminde III. Selim zamanından beri başlayan Batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet döneminde "Çağdaş Uygarlık Düzeyi" yani Batılılaşma ve Batıcı dünya görüşünü benimseme biçiminde kristalleşmiştir. Cumhuriyet ideolojisi diyebileceğimiz bu düşünce sistemi, fikir alanında, kültürün laikleşmesi pozitivist düşüncenin bir varyantı olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden Cumhuriyet ideolojisinin karşı karşıya kaldığı ilk önemli sorun; Türk kültüründe 'dinsel' olanla 'ulusal' olanı pozitivist görüşe uygun olarak ayırmanın gerekliliği olarak ortaya çıkmıştır. Dinsel olanla 'Ulus' kavramları, Osmanlılarda Meşrutiyete kadar eş anlamlı

sayılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Yeni-ulusculuk kavramı ortaya çıkmaya başlamış, laik ideoloji gereği, 'ulusal' olan 'dinsel' olandan ayırmak ya da dinsel özellik taşımayan etnik bir Yeni-ulusculuk anlayışına göre temellendirmek doğrultusunda aşırı pozitivist yaklaşım, Cumhuriyet'in ilk 15 yılının ayırdedici özelliği olarak değerlendirilmektedir. (Bkz. Hilmi YAVUZ, Kültür Üzerine, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987 s. 11-12). Buradan da anlaşılacağı gibi Avrupa'da Dışavurumculuğun ortaya çıktığı yıllarda Türk toplumundaki düşünce ortamı ve sorunları tamamen farklılık göstermektedir.

- (136) Çallı Kuşağı : 1914'de 1. Dünya savaşı nedeniyle yurda dönen Çallı ve arkadaşlarından oluşan ressamlar kuşağına verilen bir isimdir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Akbulut gibi isimlerden oluşur. Daha sonra katılan Namık İsmail ve Şevket Dağ, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga gibi isimler de aynı anlayışı paylaşan ressamlar olarak bilinirler.
- (137) Nilgün Özayten, a. g. m. s.48.
- (138) Türk resminin çağdaşlaşma sürecinde Batı resminin birçok modern sanat akımını Türkiye'ye getirmiş olan 1928-30 kuşağının önceki kuşaklardan farklı önemli iki yönü dikkat çekmektedir. Birincisi, bu kuşak sanatçılarının Yurt dışındaki eğitimleri sırasında gittikleri ülkelerde hem Fransa'da hem de Almanya'da devletin resmi akademilerine gitme yerine ünlü sanatçıların özel akademi ya da atölyelerine devam etmeyi yeğledikleri anlaşılmaktadır. Örneğin Nurullah Berk, Cemal Tollu gibi genç sanatçıların Paris'te Andre Lhote'un, Fernand Leger'in ve Grommair'in özel okul ve atölyelerine, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi genç sanatçılar da Münih'te Hans Hoffmann'ın özel atölyelerine devam etmişlerdir. Bu da, onların yaşayan çağdaş sanat akımlarını biraz daha yakından izleme ve tanıma gereği duyduklarını göstermektedir. İkincisi; Bu kuşak sanatçılarının çoğunun resim ve sanatla ilgili olarak düşünüp yazmış olmalarıdır. Örneğin bunlar arasında Nurullah Berk, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Elif Naci, Cemal Tollu gibi sanatçıların zamanın birçok dergi ve gazetelerinde sanat üzerine yazıları bulunmaktadır. (Bkz. Adnan Turani, Türkisch Malerei Türk Resmi, s.64-65).
- (139) Vakit Gazetesi, 28 Mayıs 1928.
- (140) "1922 yılında kendi imkanlarımla Almanya'da Münih ve Berlin Akademilerinde bir süre çalışmamı sürdürdüm. İzlediğim hocaların sanat anlayışları

bana ters düştüğünden Hans Hoffmann atölyesinde çalışmaya başladım. (...)Hoffmann'la buluşmam sanat anlayışıma yeni bir görüş ve Türk resim sanatına yeni bir anlayış getirmemize büyük bir etken olmuştur. Sanatta aradığım şart ve vasıflar; karakter, hareket, form, volüm, inşaa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek sanat yolumu tayin ettim." (Bkz. Ali Avni Çelebi, "Ben ve Görüşlerim", Sanat Çevresi, Sayı:24, Ekim 1980; s.4.)

- (141) Gönül Gültekin, Ali Çelebi, Türk Ressamları Dizisi, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.11.
- (142) Zeki Faik İzer, Fransa'daki ilk ciddi sanat sorunları ile karşılaşmasını şöyle dile getirir: "(...) hakiki manadaki resimle Türkiye'nin kontakta kolay olmamıştır. Paris'e gittiğimde belirli bir desen telakkim yoktu. (...) hacim meselesini hiç bilmiyorduk. Boşlukta bir cismin varlığını nasıl düşünürüz ve nasıl tesbit ederiz ? Bunlardan haberdar değildik. Paris'e gittik ve artık yeni bir anlayışın peşindeydik. Andre Lhote'u burada keşfettim. Dergilerdeki resimlerinden; yazılarından değil... Onun resimlerindeki hacimi gördüm. Başka şeyler de hissettim... Ancak Andre Lhote'le temas ettikten ve sanat anlayışımı derinleştirtikten sonra hocanın derslerine yavaş yavaş nüfuz ettim." (Bkz. Dr. Erdoğan Tanaltay, "Zeki Faik İzer ile Bir Gün", Sanat Çevresi, Sayı:100, Şubat 1987, s. 36-37.)
- (143) Nurullah Berk/Adnan Turani, a. g. e. s.150.
- (144) Dışavurumcu soyutlama ve Soyut Dışavurumculuk: Çağımız resminde gözlemlenen lirik soyutlama ve lirik soyut kavramlarını da içine alan, sanatçının heyecanlı, coşkulu, serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boyasal dokularla biçimlendirdiği insan iç dünyasının başkaldırısını simgeleyen çiğ renk ve bağırğan renklerle ifadeci bir anlatımı içeren soyutlama ve soyut çalışmalardır. Bu tür soyutlama çalışmalarında, nesne, figür ve doğa görüntüleri, neredeyse tanınmaz soyut biçimlere dönüştüğünden, optik görüntülerde görülen biçim ve düzen kaybolmaktadır. Nesne, figür ve doğa görüntüleri asıl biçimlerini büyük ölçüde kaybettiklerinden, kendiliğinden bir biçim soyutlaması ortaya çıkmaktadır. Bazen, bu soyutlama sonucu, çoğu kez nesne ve figürlerin görüntüleri tümüyle ortadan kalkmaktadır. Bazen de bu resimler non figüratif yani figürsüz resim görüntüsüne ulaşmaktadırlar. Böylece her ikisinin çıkış kaynakları farklı olmasına karşın aynı görünümde

olabilmektedirler. Dışavurumcu soyutlama da çıkış kaynağı nesne, figür ve doğa olduğu halde, soyut dışavurumcu anlayışta çıkış kaynağı doğa değil, sanatçının kendi iç dünyasına ilişkin coşku ve heyecanlarıdır. (Bkz. Nurullah Berk/Adnan Turani, a.g. e. ss.224-225, Karin Thomas, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln, Verlag. M.Du Mont. 1973, s.7, 81-84.)

- (145) Canan Beykal, "Zeki Faik ile Görüşme", Yeni Boyut, sayı:3/27, Aralık 1984, s.18.
- (146) a. g. g. s.19.
- (147) a. g. g. s.19.
- (148) Cobra grubu: 1948'de Paris'te kurulup 1950'ye kadar yaşamış, kısa ömürlü bir sanatçı grubudur. Fakat grup üyeleri, dünya sanatında önemli yeri olan sanatçılardır. Grup üyeleri, Asger Jorn, Corneille, Alechinsky, Karel Appel ve Costant'tır. Bu sanatçıların hepsi Kopenhagen, Brüssel, Amsderdam doğumludur. Grubun ismi de bu kentlerin ve ülkelerin baş harflerinden oluşturulmuştur. (Bkz. Karin Thomas, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhundert, s.58.)
- (149) Karin Thomas, Bis Heute, s.178.
- (150) Geniş Bilgi için Bkz. Halil Akdeniz, Adnan Turani Desenler. Boya Resimleri/Drawings. Paintings, Ankara, Enlem-80 Plastik Sanatlar Yayın Dizisi, 1989, s.19-22.
- (151) Adnan Turani, "Resimsel Serüven", Sanat Çevresi Dergisi, Sayı:52, Şubat 1983, s.6.
- (152) Halil Akdeniz, a. g. e. s.25-29.
- (153) Jale Erzen, "Adnan Turani ile Görüşme", Yeni Boyut, Sayı:2/10, Şubat 1983, s.12.
- (154) Karin Thomas, Bis Heute, s. 274.
- (155) Edward Lucie-Smith, a. g. e. s.82.
- (156) İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, s. 147-148.
- (157) a. g. e. s.148.
- (158) a. g. e. s.134.
- (159) a. g. e. s.134.

- (160) Nurullah Berk/Adnan Turani, a. g. e. s.164.
- (161) İsmail Tunali, Felsefenin Işığında Modern Resim, s.138.
- (162) Guy Habasque, Kubizmus, Übersetzt von Karl Georg Hemmerich, Geneve, Ed. d'Art Albert Skira, 1959, s.28.
- (163) Kübizm : 1907 yılının sonuna doğru Braque Fovizm'den uzaklaşmaya başladığı sırada resimlerinde rengin değeri ve gücü Form lehine azalmaya başlamıştır. Ağırlık hacimsel olanadır. Braque'ın I'Estaque Manzaraları resimlerinde herşey sağlam ve geometrik bir yapıda ortaya çıkmıştır. Ağaç yaprakları, ağacın kökünden ve gövdesinden, evlerin duvarlarından daha yumuşak değildir. Bu resimler üzerine Louis Vauxcelles, "Braque herşeyi geometrik şema ve kübik olana indiriyor" diye yazmıştır. Böylece resimdeki bu yeni eğilimi belirleyen kelimedede "Kübizm" olarak doğmuş oldu. (Bkz. Joseph-Emile Müller/Frank Elgar, Meister Moderne Malerei, München, Schuler Verlagsge-sellschaft, 1973, s.75)
- (164) Zenci Plastiğinin Kübizme Etkisi : Kübizmin Afrika zenci sanatından etkilenip etkilenmediği konusunda değişik görüşler bulunmaktadır. Bir görüşe göre kübizmin anlatım biçimi, başlangıçtaki Cezanne'in etkiyle birlikte zenci sanatlarındaki anlatım biçimi ve dilinden yararlanmıştır. Bir diğer görüşe göre ise kübizm doğduktan sonra ancak Afrika zenci sanatının farkına varıldığı, dolayısıyla kübizmi doğuran sanatçıların bu eserleri önceden görüp ondan etkilendiklerinin söylenemeyeceği yönündedir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başında Avrupa dışı sanatlara büyük bir ilgi uyandırdığı bilinir. Gauguin'un Tahiti serüveni bunun ilk örneği ve aynı zamanda da ilk kanıtı olarak görülebilir. 20.yüzyıl başlarında ise artık zenci sanatına ait bir kısım koleksiyonların bizzat sanatçılar tarafından yapılmaya başlandığı ve onların sanatlarına ilginin arttığı görülmektedir. Kaynaklar, 1904 yılında Fransa'da Vilaminck'in, Almanya'da da Ludwig Kirchner'in zenci heykel ve mask koleksiyonuna başladığını belirtmektedir. Yine aynı sıralarda Derain Vilaminck'de bir mask satın alarak zenci sanatı koleksiyonuna başlamıştır. Vilaminck'e göre Matisse ve Picasso'da Afrika heykellerini ilk kez Derain'in atölyesinde görmüşlerdir. Matisse'nin kendisinin yaklaşık Vilaminck'le aynı tarihlerde başladığı zengin bir ilkel sanatı koleksiyonuna sahip olduğu bilinmektedir. Picasso'nun kübist resimleri ortaya koymadan önce bu sanatlara ait örnekleri görmüş olduğu, hatta belki de bu sanatların özellikleri üzerinde tartışma ve

değerlendirmeler bile yapılmış olabileceği de muhtemel görünmektedir. Ayrıca kaynaklar, o sıralar bu tür eserlerin görülebileceği bir "Trocadero" adında bir Etnografya ve Antropoloji Müzesi'nin bulunduğunu da belirtmektedir. Norbert Lynton'a göre önemli olanın o sıralar değişik kaynaklı bir sanatı tanıma isteğinin kök salmasıydı. Bu konu da bir meslektaşın ilgisi belirleyici bir rol oynamış olabilirdi. 20. yüzyıl Resim Tarihi yazarı Horst Richter'de Picasso'nun 1907 yılında yaptığı ilk kübist resim sayılan 'Avignonlu Kızlar' resminde, Cezanne'nin etkileriyle birlikte ilkel sanatın gözle görünür bir kısım etkilerini saptamıştır. Hatta zenci sanatının etkisi, kübizme etkisinden önce Fovlarda; örneğin Matisse'nin Madam Matisse-yeşil çizgi resminde kendisini göstermeye başladığı bugün yapılan saptamalar arasındadır. Dolayısıyla kanıtlar Picasso'nun kübist resimlerini ortaya koymadan önce zenci sanatıyla ilgilendiğini onlardan örnekler gördüğünü göstermektedir. Zaten ilgilerinin hemen ardından Picasso ve Braque'nin de zengin bir zenci sanatı koleksiyonu yaptıkları görülür. (Bkz. Norbert Lynton, a. g. e. s.28-29. Nazan İpşiroğlu/Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, a. g. e. s. 37-38, Horst Richter, Geschichte der Malerei 20. Jahrhundert, a. g. e. s.45-46)

- (165) Ed. Nikos Stangos Concepts of Modern Art, London, Thames and Hudson Ltd., 1988, s.54
- (166) a. g. e. s.52-53.
- (167) a. g. e. s.56.
- (168) a. g. e. s.57.
- (169) Joseph-Emile Müller/Frank Elgar Meister Moderner Malerei, s.75.
- (170) Horst Richter, a. g. e. s.48.
- (171) İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim s.189.
- (172) Norbert Lynton, a. g. e. s.64.
- (173) a. g. e. s.64.
- (174) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.63.
- (175) a. g. e. s.63.
- (176) a. g. e. s.63.
- (177) a. g. e. s.72.

- (178) Joseph-Emile Müller/Frank Elgar, a. g. e. s.89.
- (179) Orphism : Wies Leering-Van Moorsel'in tanımına göre 'Orphism' özet olarak: Kübizme yakın olmalarına karşın, kübizmin kesin ve katı düzeninde tümüyle pek anlayamayan değişik sanatçılar vardı. Bu sanatçılar için gerçeğin şiirsel yorumu en değerli olanıydı. Bu kavrayış Apollinaire tarafından 'Orphism'olarak nitelendirildi. Bu isim, Grek Mitolojisinde lirik şarkıcı "Orpheus"a dayanıyordu. Orphistler, bir yandan kübizmden gelen biçimleri kullanırken, öte yandan da renge bir o kadar, hatta daha çok önem veriyorlardı. Orphism'de renk, belli bir netlik ve ölçü içinde renk skalasına uygun olarak kullanıldı. Böylece Orphist resim, prizma renklerinin, kübist eserlerin strüktürleri ile bir kombinasyondur denilebilir. (Bkz. Wies Leering-Van Moorsel, Malerei des Zwanzigsten Jahrhunderts, Van Abbemuseum Eindhoven, Übersetzt von Heinz P. Kövari, München und Ahrbeck/Hannover, Verlag. Knorr u. Hirth. GmbH, 1969. s.16)
- (180) Hans Joachim Albrecht, Farbe als Sprache, Köln, Verlag. M.Dumont, 1974, s.20.
- (181) a. g. e. s.23.
- (182) Karin Thomas, Bis Heute, s.87
- (183) Hans Joachim Albrecht, a. g. e. s.27.
- (184) a. g. e. s.55.
- (185) Fernand Leger, Mensch-Maschine-Malerei, Übersetzt und eingeleitet von Robert Füglistner, Bern, Verlag, Benteli, 1971, s.119.
- (186) a. g. e. s.120-121.
- (187) Norbert Lynton, a. g. e. s.59.
- (188) Adnan Turani, Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi, s. 126.
- (189) a. g. e. s.127.
- (190) Mondrian 1917'de yazdığı bir yazısında; Resimlerinde bütün eğik hatları, kompozisyonlar nihayet yatay ve dikey hatlardan ibaret kalıncaya kadar çıkardığını, sonuçta da bu yatay ve dikey hatlar birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri meydana getirdiğini belirtir. Denizi, göğü ve yıldızları izleyerek, bunların fonksiyonlarını birbirini kesen birçok

yatay ve dikey hatlarla biçimlendirmeyi denediğini söyler. Yine aynı yazının bir başka yerinde de "Hakikatte dikdörtgenler kendi hususiyetleri dahilinde hiçbir zaman gaye değildirler, bilakis onlar, mekanda uzayıp giden hudutlu hatların mantıklı bir neticesidir. Bu dörtgenler ufki ve amudi hatların birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar" (Bkz. Adnan Turani, Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi s. 126-127.)

- (191) Hans L.C.Jaffe, Mondrian Und De Stijl, Köln, Verlag, M. DuMont, 1967, s.48.
- (192) Stijl'in Sanat Görüşü ve Neo-Plastizm: Stijl'in getirdiği yeni biçim anlayışı ve estetiği, "Neo-Plastizm" adı altında toplanır. Bu, konstruktif-soyut bir anlayıştır. Gerçeklik, belirlilik, açıklık, basitlik, konstruktif olma, fonksiyonel olma, objektiflik ve yasalılık gibi genel ilkeleri öngörür. En temel kavramı, yeni biçim vermedir. Bu görüş yalnızca resim sanatına yön vermekle kalmamış, giderek öbür sanat alanlarına da yayılmıştır. İlk başlarda yalnızca resimde yeni bir biçim-verme istemi olan Stijl görüşü, getirdiği temel ilkelerle kısa sürede yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı oluşturmuştur. Tüm yaşam çevresini kavrayan, yaşama sanatın bütünleşmesini amaçlayan bir ideoloji olmuştur. (Bkz. İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, s.199-202)
- (193) Kasimir Malewitsch, Süprematismus-Die gegenstandslose Welt, Übertragen von Hans von Riesen, Köln, Verlag, M. DuMont, 1962, s.18-19.
- (194) Norbert Lynton, a. g. e. s.80.
- (195) Kasimir Malewitsch, a. g. e. s.19.
- (196) a. g. e. s.19-20.
- (197) Norbert Lynton. a. g. e. s.82.
- (198) a. g. e. s.82.
- (199) a. g. e. s.121-122.
- (200) Karin Thomas, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, s.126.
- (201) Konkre Sanat : Konkre Sanat kavramı aslında epeyce gerilere giderek 1910-20 arasında ortaya konulan Kandinsky, Kupka, Mondrian ve Malewitsch'in resimlerine kadar uzanır. Bu yıllar, resmin yavaş yavaş doğa etkisinden uzaklaştığı yıllardır. Ancak

sanatta kavram olarak "Konkre" kavramı 1930'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. İlk kez, Theo Van Doesburg'un 1930'da Paris'te tek sayılık bir dergide yayınladığı "Konkre Sanatın Manifestosu" adlı yazıyla sanat literatürüne girmiştir. Daha sonra bu anlayışın Max Bill önemli sözcülüğünü yapmıştır. Max Bill'e göre , Konkreleştirme, görülemeyen, elle tutulur durumda mevcut olmayan bir şeyi nesneleştirir gibi somutlaştırmaktır. Konkreleştirmede amaç soyut düşün-neyi gerçekte duysal olarak kavranabilir şekilde göstermektir. Geometrik sanattaki bu anlayış pek ara verilmeden Konkre Sanat ya da Yeni Konkre Sanat adı altında günümüze kadar devam etmiştir. Yaşlılardan Max Bill ve 2.Dünya Savaşı'ndan sonra çok sayıda genç sanatçı tarafından devam ettirilmiştir. 1946'da kurulan "Abstraction-Creation" ve yine aynı tarihlerde kurulan "Salon des Realition Nouvelles" ve 1955'de kurulan özel galeri "Galeri Denis Rene", genç sanatçı gruplarından "Gruppo T", "Gruppo N" gibi grup ve kuruluşlar konkre sanata destek verip gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.(Bkz. Karin Thomas,Sachwörterbuch Zur Kunst des 20. Jahrhunderts, s.126-127 Horst Richter, a. g. e. s.195)

- (202) Josef Albers, Interaction Of Color, Deutsche Übersetzung; Gui Bonsiepe, Köln, Verlag, M.DuMont, 1970, s.11.
- (203) a. g. e. s.16.
- (204) Hans Joachim Albrecht, a. g. e. s.78-79.
- (205) a. g. e. s.109.
- (206) a. g. e. s.109.
- (207) Kinetik : Burada kinetik hareket anlamındadır. Bir sanat akımı olarak kinetik sanat Fütürizm ve Dadaizm' den geliştirilmiş bir sanattır. Hareket yardımıyla, yeni sanatsal biçimlendirme ilkelerini içeren, zaman ve değişimi sanat objesi içine alan bir anlayıştır. Bir kısım resmedilmiş örneklerin yanında esas itibarıyla Kinetik Sanat üç boyutlu obje sanatı kapsamında örnekleri içerir. (Bkz. Karin Thomas,Sachwörterbuchzur Kunst des 20. Jahrhundert, s.122-123).
- (208) Edward Lucie Smith, a. g. e. s.169.
- (209) Hrsg. Manfred Wundram, Victor Vasarely, Folklor-N2, Stuttgart, Verlag, Phillipp Reclam. Ju. 1971, s.13.

- (210) Edward Lucie Smith, a. g. e. s.97.
- (211) Raimer Jochims, "Ad Reinhardt" Das Kunstwerk, Zeitschrift für moderne Kunst, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag, Kohlhammer, Juni 1985, s.75.
- (212) a. g. m. s.76.
- (213) a. g. m. s.76.
- (214) a. g. m. s.77.
- (215) Hans Joachim Albrecht, a. g. e. s.115.
- (216) a. g. e. s.116.
- (217) a. g. e. s.124.
- (218) Richard L.Gregory Auge und Gehirn zur Psychophysiologie des Sehens, Frankfurt am Main, Verlag, Fischer,1972, s.12.
- (219) Nilgün Özayten, a. g. m. s.48.
- (220) D Grubu : 1933 yılında, İstanbul'da ressam Zeki Faik İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak bir Sanat topluluğu kurmuşlardır. Grup üyeleri ; ressamlar; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve Cemal Tollu ile heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşmaktadır. Kendilerini Türkiye'deki resim gruplarının dördüncüsü olarak gördüklerinden dolayı uluslararası alfabenin dördüncü harfi olan "D" harfini kendilerine grup adı olarak seçmişlerdir. Daha önceki gruplar şöyleydi: 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. 1921'de kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti ve 1928'de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği idi. Böylece "D Grubu, Türkiye'deki resim gruplarının dördüncüsü olmuştur.
- (221) Esin Yarar Dal, "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", Yeni Boyut, sayı:15, Eylül 1983, s.4.
- (222) Adnan Turani, "Ülkemizdeki Soyut ve Soyutlama Resim Eğilimleri", Bedrettin Cömert'e Armağan, Ankara, Hacettepe Üni. Sos. ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, 1980, s.578.
- (223) Zeki Çakaloz, "Kendi Kesitinde Cemal Tollu", Sanat Çevresi Dergisi, sayı:29, Mart 1981, s.6.
- (224) Nurullah Berk, "D Grubu", Sanat Çevresi Dergisi, Sayı: 60, Ekim 1983, s.7.
- (225) Cemal Tollu, Hoffman'ın atölyesinde bir hafta gibi

çok kısa bir süre kalmıştır. Hoffman'dan küçük bir kağıda el yazısıyla yanında bir hafta çalıştığına dair bir kağıt almıştır.

- (226) Guy Habasque, a. g. e. s.117.
- (227) Nurullah Berk, "D Grubu" Sanat Çevresi Dergisi, Sayı: 60, Ekim 1983, s.7.
- (228) Nurullah Berk, "Cemal Tollu Üstüne", Sanat Çevresi Dergisi, Sayı:29, Mart 1981, s.8.
- (229) Geniş Bilgi için Bkz: Zeki Çakaloz, "Kendi Kesitinde Cemal Tollu", s.7. Nurullah Berk, "D Grubu", s.7-8. Kaya Özsezgin, "Türk Ressamları: Cemal Tollu", İstanbul, Milliyet Sanat Dergisi eki: 34, İstanbul, Milliyet Yayınları, 15 Ekim 1981.
- (230) Adnan Turani, "Berk'in Yaşam Yapıtında Görülen Anlayış Grafiği", Nurullah Berk (Katalog: Toplu Sergiler-2), İstanbul, İGSA Yayınları, 1977, s.6.
- (231) Arabesk : Sözlük ve Ansiklopediler de Arabesk, resmedilmiş ya da bir oyma düzenlemede temel ritmi belirleyen birbiri içine girip çıkan hat ve eğrilerin meydana getirdiği bir bezeme biçimi olarak tanımlanır. Arabesk İslam Sanatında görüldüğü gibi Asya, Yunan, Roma ve Avrupa sanatlarında da görülen bir bezeme biçimidir. Bu tür düzenlemelerde genel olarak çeşitli elemanları birbirine bağlayan sürekli çizgi ve eğriler bulunmaktadır. Çağdaş kavrayışta eğri ve düz çizgilerin karşıt birliğinden Diyalektik terimle; karşıtların özdeşleşmesinden söz edilir. (Bkz. Adnan Turani, Sanat Terimleri Sözlüğü, Ankara, Toplum Yayınevi, 1966, s.13. Melih Cevdet Anday, "Nurullah Berk'te Doğu ve Batı", Nurullah Berk İGSA. Yayınları Toplu Sergiler-2, 1977 s.4)
- (232) Turan Erol, "Nurullah Berk ile Karşılıklı Konuşma", Yeni Boyut, Sayı:1/2, Nisan 1982, s.21.
- (233) Adnan Turani, Nurullah Berk (Katalog) s.6.
- (234) Eleonara Constesco, "Nurullah Berk'in Sanatı" Nurullah Berk, (Katalog), s.6-7.
- (235) Nurullah Berk/Adnan Turani, a. g. e. s.110.
- (236) Jale Erzen, Sabri Berkel, İstanbul, Arçelik Yayınları, 1988, s.44.
- (237) Nurullah Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, (Katalog), İstanbul, Akbank Sanat Kültür Serisi-1, 1972, s.35.

- (238) Geometrik Soyutlama : Resimde, nesne ve figürlerin doğal görüntülerinin, geometrik biçim verilerek yapılan değişiklikler ya da geometrik biçimlemeye yönelik biçim-bozma olarak anlaşılmaktadır. Geometrik soyutlama ile ilgili, resimlerde, doğa her zaman tanınmaz duruma getirilmemektedir. Örneğin Picasso-Braque kübizminde olduğu gibi.
- (239) Non-figüratif : Batı resminde 1910'lerden bu yana resimde figür, nesne ve doğa kaynaklı biçimleme mantığı yerini, figürsüz ve salt resimsel öğelere dayanan bir biçimleme mantığı almıştır. Daha baştan figür kavramı ya da soyutlamasıyla ilgisini kesmiş olan bu biçimlendirme tarzına non-figüratif denir.
- (240) Nurullah Berk/Adnan Turani, a. g. e. s.146.
- (241) a. g. e. s.146-147.
- (242) Bülent Ecevit, "Bugünkü Türk Resmi", Kültür Dünyası, 15 Ocak 1954, s.24-25.
- (243) a) Nurullah Berk, Türk resminde ilk soyut denemeleri, Sabri Berkel'in 1947'lerde yaptığı çalışmalarıyla başlatır. (Bkz. Nurullah Berk, "Sabri Berkel Üstüne", Sabri Berkel (Katalog:Toplu Sergiler-3), İstanbul, DGSA. 1977, s.4.
b) Adnan Turani'ye göre de, Ferruh Başağa'nın 1949 Devlet Resim ve Heykel Sergisinde 1.cilik ödülü alan ve yapım tarihi 1948 olan "Aşk" tablosu, soyuta yaklaşımın Türkiye'deki en cesaretli örneğidir. (Bkz. Nurullah Berk/Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt-2, s.139.)
c) Fahrennisa Said'in 1947'lerde yaptığı bir kısım kompozisyon adlı soyut tabloları da, aynı paralelde soyut çalışmalar olarak gözlemlenir.
- (244) Zahir Güvemli, "İki Genç Ressam" Vatan Gazetesi, Ankara, 18 Nisan 1954.
- (245) İsmail Altınok, "Adnan Çoker, Lütfü Günay Resim Sergisi", Kaynak Dergisi, Mart 1954, s.75.
- (246) Aktaran :Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1986, s.246.
- (247) Bülent Ecevit, "Bugünkü Türk Resmi", s. 24.
- (248) İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, s.166
- (249) a. g. e., s.116.
- (250) Bülent Ecevit, "Bugünkü Türk Resmi", s. 25.

- (251) a. g. m. s.24.
- (252) Nurullah Berk/Adnan Turani, a. g. e. s.195.
- (253) Cemal Tollu, "Bir Konuşma", Yeni Sabah Gazetesi, 28 Nisan 1954.
- (254) a. g. m.
- (255) a. g. m.
- (256) Feriha Büyükuşnal, "Adnan Çoker ile Bir Konuşma", Sanat Çevresi Dergisi, Sayı:111, Ocak 1988, s. 42
- (257) İsmail Altınok, a. g. m. s.75
- (258) a. g. m. s.75.
- (259) Feriha Büyükuşnal, "Adnan Çoker ile Bir Konuşma", s. 41.
- (260) Ali Alparşlan, "Adnan Çoker Tuvale Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor", Gösteri Dergisi, Sayı:87, İstanbul, Hürriyet Yayınları, Şubat 1988, s.83.
- (261) Feriha Büyükuşnal, "Adnan Çoker ile Bir Konuşma", s. 42.
- (262) Yusuf Taktak, "Türk Resminde Mimari", Yeni Boyut, Şubat 1984, s.17.
- (263) Jale Erzen, "Adnan Çoker ile Görüşme", Yeni Boyut, Sayı :1/2, Nisan 1982, s.6.
- (264) a. g. g. s.6.
- (265) a. g. g. s.6.
- (266) Ali Alparşlan, a. g. m. s.85.
- (267) a. g. m. s.85.
- (268) Kasimir Malewitsch, a. g. e. s.20-21.
- (269) Hans L. C. Jaffe, a. g. e. s.51.
- (270) Ali Alparşlan, a. g. m. s.84.
- (271) Max Imdal, Frank Stella Sanbornville II, Stuttgart, Philipp reklam jun: 1970, s.8-20
- (272) Ali Alparşlan, a. g. m. s.84.

- (273) Ed.Nikos Stangos, a. g. e. s.256.
- (274) Klaus Honnef, Concept Art, Köln, Phaidon-Verlag, GmbH, 1971, s.7.
- (275) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.261.
- (276) Klaus Honnef, a. g. e. s.15.
- (277) a. g. e. s.15-16.
- (278) Jack Burnham, "Concept Art", ArtformKöln, 1970, s.75.
- (279) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.256.
- (280) Ready-made: Tüketim mekanizması sonucu üretilmiş seri eşyanın kendi konumundan yabancılaştırılıp sanat kavramı olarak sanat alanına aktarma uygulamasıdır. Düşünce ve uygulama alanında 1915 yılında ilk kez Marcel Duchamp tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunda hazır eşya sanatçı tarafından sanat eseri olarak açıklanır. Eşya kullanım amacıyla belirlenen ilgilerinden çözümlenerek yeni bir varlık ve sanatsal değerlendirme alanına yükselir. (Şişe kurutma askısı, psiüvar, bisiklet tekeri gibi). Bunda Duchamp'ın amacı sanat kavramını değiştirmeye yöneliktir. Sanat kavramını özel biçimde yaratılmış bir nesne kavramından ayırma düşüncesi yatmaktadır.
- (281) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.258.
- (282) Norbert Lynton, a. g. e. s.340.
- (283) Kavramsal Sanat bazı kaynaklara göre 1960'lı yılların başlarında, bazı kaynaklara göre 1960'lı yılların ortalarına doğru, bazı kaynaklara göre de 60'lı yılların sonlarına doğru başlamış ve yaklaşık 1980'lere kadar sürmüştür. (Bkz. Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.257, Norbert Lynton, a. g. e. s.341).
- (284) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.258.
- (285) a. g. e. s.263.
- (286) Norbert Lynton, a. g. e. s.336.
- (287) a. g. e. s.319.
- (288) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.261.
- (289) a. g. e. s.262.
- (290) Klaus Honnef, a. g. e. s.40.

- (291) a. g. e. s.41.
- (292) Ed. Nikos Stangos, a. g. e. s.268.
- (293) Jale Erzen, "Sanatta Bir Düşünür: Şükrü Aysan",
Yeni Boyut, Sayı :2/18, Aralık 1983, s.17.
- (294) Rudolf Arnheim, a. g. e. s.29.
- (295) Jale Erzen, "Sanatta Bir Düşünür: Şükrü Aysan", s. 17.
- (296) a. g. m. s.17.
- (297) a. g. m. s.17.
- (298) a. g. m. s.17.
- (299) a. g. m. s.17.
- (300) a. g. m. s.20.
- (301) a. g. m. s.20.
- (302) Serhat Kiraz, Serhat Kiraz (Sergi Kataloğu) : Kasım
1978, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar.
- (303) Jale Erzen, "Serhat Kiraz", Yeni Boyut,
Sayı:4/32, Mayıs 1985, s.17.
- (304) a. g. m. s.17.
- (305) MİMARİDE ARD-ÇAĞDAŞ/POST-MODERN ANLAYIŞ:

20.yy mimarlığının yani Modern Mimarlığın belirleyici biçimsel çizgisinin temelleri CIAM manifestoları ve Bauhaus öğretisiyle, Le Corbusier ve Gropius gibi ustalar tarafından atılmıştı. Modern mimarlığın ilkeleri, onların yapılarından çok metinleriyle açıklık kazanmıştır. Bu ilkeler genellikle pürist bir görüşün ürünleridir. Pürizm Mimarlıkta; "saflık", "sadelik", "doğruluk" ve "dürüstlük" gibi terimlerle açıklanmaktadır. 20. yy. mimarlığında, kentlerin cephe ve mekanlarına yeni bir görünüm veren rasyonalist ve evrensel bir estetik oluşmuştur. Modern Mimarlık hareketinin katı öğretisine ve onun evrenselci ürünlerine karşı yapılan en ciddi eleştiri, bu mimarlığın tek düze ve anlamdan yoksun olduğu, yabancılaştırıcı çevreler yarattığı, dolayısıyla baştaki öncü mesajının artık aşındığı görüşü yönündedir. 20. yy'ın Modern hareketine karşı en açık ve belirgin hareketin 1980'lerde Venedik Bienali ile karşı-reform hareketi olarak gerçekleştiği görülür: Bu hareketle; modern hareketin tekdüzeliğine karşı çoğulculuk esas

alınmıştır. Tarihten ve geleneklerden yararlanmanın kapısı açılmıştır. Retorik, ikonografi, renk, konvensiyonal heykel hatta pek çok süs ögesi repertuvara alınmıştır. Bu anlayış daha çok ağırlılığını Amerikalı mimarların oluşturduğu ve sözcülüğünü de Charles JENCKS, Robert VENTURI, Vincet SCULLY'nin yaptığı çoğulcu yaklaşımdır. Bu yaklaşımda tarih, bir biçimler ve simgeler repertuarıdır. Biçim ve simgeler, bağlamlarından soyutlanıp gönlünce kullanım düzlemine gelirler. Buna "çağdaş seçmecilik" denilmektedir.

Bir diğer anlayış ise Avrupa ağırlıklı bir yaklaşımdır. Sözcülüğünü Demetri PORPHYRIOS ve İtalyan "yeni rasyonalistleri" Leon KRIER'in yaptığı; tarihi, değişmez temel tipolojiler ve rasyonel yapı geleneği olarak kavrayan ve mimarlığa yitirdiği saygınlığı kazandırmayı amaçlayan radikal tavidir. Birincisi popülist ve Amerikalı, ikincisi eleştirel, elitist ve Avrupalı görüşler olarak kabul edilmektedir. Birincisinin ilham kaynağı Andy WARHOL'un Pop-Art dünyası, ikincisinin ise De Chirico'nun metafizik gerçekliği oluşturmaktadır.

Bu iki anti-modernist grupların aralarındaki çatışmanın odak noktasını, klasizmin alınıp kullanma biçimi oluşturmaktadır. Birinci grubun sözcülüğünü yapan Charles JENCKS'e göre, klasizmi kullanma biçimi mantığı "Serbest Üslup Klasizm" sloganı ile (1982), ikinci grubun temsilcisi Demetri PORPHYRIOS'un klasizmi kullanma biçimi ise "Klasizm Bir Üslup Değildir" sloganları ile (1984) ifade edilmeye çalışılmıştır. JENCKS'e göre, Serbest Üslup Klasizm'de, klasik repertuarın; alınlıklar, sütun başlıkları, firizler, karyatidler arzuya göre, istenilen ölçek ve malzemede kullanılabilir. Ona göre bu daha demokratik ve her çeşit zevke ve kültür düzeyine hitap eder. Bu tür yapılarda; şaşırtıcılık, paradoks, çelişkili/karşıt öğelerin yanyana kullanımı, duvar yüzlerinin alışılmamış biçimlerde delinmesi, boşluklar, havada uçan kemer taşları, hiçbir şey taşımayan kolonlar, ölçeğin şaşırtıcı biçimlerde çarpıtılması gibi özellikler bulunmaktadır. Demetri PORPHYRIOS'a göre ise; tarih ve klasizm böyle hafife alınamaz. Tasarlanmış bir kitsch haline getirilip kültür diye yutturulamaz. Porphyrias'a göre, mimarlığın rasyonel ve teknik bir söylem olarak sınırlarının araştırılması gereği ve sorumluluğu her zamankinden daha çoktur. Porphyrias ve arkadaşları için klasizm, "yöreselin konstrüktif mantığı ve bunun doğayı tasvir ile işlenmesi" dir. Porphyrios ve çoğunluğu Akdeniz kökenli yandaşlarının yeni-Rasyonalizmi, klasizme yeniden mimarlığın tek ve değişmez öncülü olarak bir saygınlık ve haklılık kazandırma çabalarındadır. Bunların

yapılarında; heykellerle süslü beyaz mermer villalar ve tapınaklardan ziyade, çoğu kez ürkütücü ve tedirgin edici bir anıtsallıkla karşımıza çıkar, yüksek kolonlar, kuleler, yer yer delinmiş düz duvarlar gibi özellikler bulunmaktadır. Çizim ve suluboyalarında daha çok sürrealist ifadeler yer verildiği, mimarlıkla düşün içiçe girmesi gibi özelliklerin dikkati çektiği belirtilmektedir. Bütün bu belirtilenlere karşın "Serbest Üslup Klasizm" ile "Üslup Olmayan Klasizm" yaklaşımlarının aralarındaki ayırıcı çizginin her zaman o kadar belirgin olmadığı ileri sürülmektedir.

Ard-Çağdaşçı/Post-Modern mimarlığın özellikleri, her şeyden önce modern hareket geleneği ile olan farkında aranmaktadır. Post-Modern devrimci olmaktan çok evrimci bir yaklaşımdır. Modern geleneği yadsımaz, ancak özgür olarak yorumlar ve onun önüne ve yanlıklarına karşı eleştirel yaklaşmaktadır. Ard-Çağdaşçı mimarlık; tek değerliliğin, dogmaların, kişisel stilistik tutarlılığın, statik ve dinamik dengelerin, pürlüğün ve popüler öğelerin eksikliğinin bir karşıtı olarak karşımıza çıkar. Post-Modern Mimarlık; çift anlamlılığın ve ironiye stillerin çokluğuna yeniden değer vermektir. Bunda; bir taraftan tarihi ve yöresel farklılıkları da göz önüne alacak biçimde halkın zevkini ifade etmesine olanak tanırken, diğer taraftan da mesleksi olarak sorunlar mimari bir yapıda çözümlenmeye çalışıldığı görülür. Modern anlayıştaki usta ve kesin, otoriter tavrın yerini, merak duyan, ironik ve esnek bir tavır almaktadır. Post-Modernistler soyut düşünceye dayanma yerine, insanların zevkini ve duyarlılığını dikkate alan benzetmeler ve simgelere kullanarak çalışmayı yeğlemektedirler. Post-Modern sözünü 1975 yılında ilk ortaya atan Charles JENCKS'dir.

Ard-Çağdaşçı harekette bir çok mimar, ev sahibi veya kiracılar tarafından yapılan tadilatları izlenmiş, mimari eserle kullanıcı arasında, gündelik yaşamda kendilerine yol gösterecek somut etkin ilişkiler saptanmaya çalışmıştır. Post-Modernizmin amacı, halkın sevebileceği, benimseyebileceği biçimsel bir dil geliştirmektir.

(Bkz. Atilla Yücel, "Çağdaş Mimarlık, Çevre, Anlam ve Mimarlığımız Üzerine." Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB. Mim.Odası Yay. 1982/11-12, s. 3-7.

* Paola Portoghesi, "Modern Mimarlığın Sonu", çeviri: İhsan Bilgin, Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB, Mim. Odası Yay, 1984/11-12, s. 7-10.

* Sibel Dostoğlu, "Modernizmin Ötesi Tartışmalarında Klasizm Sorunu", Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB.

Mim. Odası Yayın. 1985/7, s. 19-23).

- (306) Jale Erzen, "Ard-Çağdaşçılık ve ABD.'de Resim"
Yeni Boyut, Sayı:4/29, Şubat 1985, s. 3.
- (307) Ada Louise Huxtable "Mimarlık Dönüm Noktasında",
Yeni Boyut, Sayı: 2/17, Kasın 1983, s.10.
- (308) Sibel Dostoğlu, "Modernizmin Ötesi" tartışmalarında
Klasizm Sorunu", Mimarlık Dergisi,1985/7, s. 19.
- (309) Donald B. Kuspit, "Flak from the 'Radicals' the
American Case against Current German Painting" Art
After Modernizm, NewYork, 1986, s.137.
- (310) a. g. e. s.138.
- (311) Jale Erzen, "Ard-Çağdaşçılık ve ABD'de Resim", s. 3.
- (312) Donald B. Kuspit, a. g. e. s.156.
- (313) a. g. e. s.138-139.
- (314) a. g. e. s.156-157.
- (315) a. g. e. s.141.
- (316) a. g. e. s.159.
- (317) a. g. e. s.157.
- (318) Jale Erzen, "Ard Çağdaşçılık ve ABD'de Resim",s. 5.
- (319) Yeni Kuşak Ressamları: Geniş Bilgi için Bkz. Jale
Erzen, "Yeni Kuşak Ressamları: Amerikan- Alman-
Fransız-İtalyan ve Türk Ressamları", Yeni Boyut,
Sayı: 3/25, Ekim 1984, s.6-24. Bedri Baykam, "New-
York 1984",Yeni Boyut, Sayı:4/29,Şubat 1985, s.6-9.
- (320) Donald B. Kuspit, a.g. e. s.141.
- (321) Aktaran : Jale Erzen, "Yeni Kuşak Fransız
Ressamları",Yeni Boyut, Sayı:3/25, Ekim 1984,
s.10.
- (322) Muzaffer Samur, "Sanatçı ve izleyici-Bedri Baykam
ile Görüşme", Yeni Boyut, Sayı: 2/18, Aralık 1983,
s.28.
- (323) a. g. m. s.28.
- (324) Jale Erzen, "Yeni Kuşak Türk Ressamları", s.13.
- (325) Bedri Baykam, "New-York 1988-I" Gösteri Dergisi,
İstanbul, Hürriyet Yayınları, Sayı:103, Haziran 1989,

s.58.

- (326) Elisabeth Sussman, "The Last Picture Show", Endgame, The mit Press, Cambridge Massachusetts, London-England. September 25 -November 30, 1986, s. 51.
- (327) a. g. e. s.51.
- (328) a. g. e. s.51.
- (329) a. g. e. s.52.
- (330) a. g. e. s.55.
- (331) Taaffe, Ellswarth Kelly'nin bir resmini Marchel Duchamp'ın bir resmi için fon olarak kullanmıştır. (Bkz. Elizabeth Sussman, "The Last Picture Show", Endgame, s. 62)
- (332) a. g. e. s.55.
- (333) Bedri Baykam "Post Modernizmin Ötesi" Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1 Ocak 1990, s. 18.
- (334) a. g. e. s.18.
- (335) a. g. e. s.20.
- (336) a. g. e. s.21.
- (337) Norbert Lynton, a. g. e. s.13.

KAYNAKÇA

I- TÜRKÇE KAYNAKLAR

- AKDENİZ Halil, Adnan Turani, Desenler. Boya Resimleri/Drawings. Paintings, Ankara, Enlem-80 Plastik Sanatlar Yayın dizisi, 1989
- ARMAĞAN İbrahim, Bilimsel Yöntem, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 16-a, 1983
- ARMAĞAN İbrahim, Toplumsal Yapı-Bilim ve Sanat, İzmir, E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No:5, 1982
- BENOİST Luc, Resim Tarihi, Çeviri: Tanju Gökçöl, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1975
- BERK N./A.TURANI, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt-2, İstanbul, Tıglat Yayınları, 1981
- BERK N./K.ÖZSEZGİN, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1983
- BERK Nurullah, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi(Katalog), İstanbul, Apa Ofset, 1972
- BERK Nurullah, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi(Katalog), İstanbul, Akbank Sanat Kültür serisi-1, 1972
- BERK N./H.GEZER, 50.Yılın Türk Resim ve Heykeli, İş Bankası Yayınları: 123. 50.Yıl Dizisi; 2. İstanbul, 1973
- BERKES Niyazi, Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları-I, 1978
- BUHR Manfred/Alfred KOSING, Bilgi Kuramı-Sanat Kuramı, Çeviri: Veysel Atayman, İstanbul, Birim Yayınları, 1984
- CEZAR Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1971
- ERDOK Neşe, Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği ve Bakış-Espas' İlişkisi, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, (Yeterlik Tezi), 1977
- ETİ Sevim, Çağdaş Sanat, İstanbul, T.G.S.Y.O., Yayınları, 1971
- GİRAY Kıymet, Mahmut Cuda, Türk Ressamları Dizisi-3, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982
- GOMBRICH E.H., Sanatın Öyküsü, Çeviri: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976

- GÜLTEKİN Gönül, Ali Çelebi, Türk Ressamları Dizisi, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984
- HAUSER Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, Çeviri: Yıldız Gölünü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984
- İPŞİROĞLU N./
M. İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, İstanbul, Ada Yayınları, 1979
- LYNTON Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çeviri: Cevat Çapan/Sadi Özis, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982
- MÜLLER Joseph-Emil, Modern Sanat, Çeviri: Mehmet Toprak, İstanbul, Remzi Kitabevi Kültür Serisi, 1972
- ÖZSEZGİN Kaya, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt-3, İstanbul, Tıglat Yayınları, 1982
- PASSERON René, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviri: Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982
- RENDA Günsel/
Turan EROL, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt-1, İstanbul, Tıglat Yayınları, 1980
- RİCHARD Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviri: Beral Madra/Sinem Gürsoy/İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984
- SERULLAZ Maurice, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviri: Devrim Erbil, 1983
- TANSUĞ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1986
- TUNALI İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1981
- TURANİ Adnan, Modern Plastik Sanatları Yaratan Etkenler, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1972
- TURANİ Adnan, Resimde Geometri-İşlemleri ve Sorunları, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1978
- TURANİ Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979
- TURANİ Adnan, Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1960

TURANİ Adnan, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Ankara, 1984 (Genişletilmiş 2.Baskı).

TURANİ Adnan, Türkische Malerei-Türk Resmi, 19.und 20.Jahrhunderts-19.yüzyıldan Günümüze, İstanbul, Apa Ofset Basımevi San ve Tic. A.Ş.,1989

TURANİ Adnan, Sanat Üzerine, Ankara, Toplum Yayınevi, 1964

VELİDEDEOĞLU Hıfzı Veldet,
GÖKBERK Macit, İPŞİROĞLU Nazan,
KÖKNAL Özcan
ve diğerleri, İpsiroğlu'ya Saygı, Çağdaş Düşünce, İstanbul, Ada Yayınları, 1987

YAVUZ Hilmi, Kültür Üzerine, İstanbul, Bağlam Yayınları-1,1987

ALTAN Özdemir, (Katalog), İstanbul, Derimod Kültür Merkezi Yayınları-2 1989

BERK Nurullah, (Katalog), İstanbul, DGSA.Toplu Sergiler Dizisi-2, 1977

II- ALMANCA VE İNGİLİZCE KAYNAKLAR

ALBERS Josef, Interaction of Color, Deutsche Übersetzung:Gui Bonsiepe, Köln, Verlag, M.DuMont, 1970

ALBRECHT H.J., Farbe als Sprache, Köln, Verlag, M.DuMont, 1974

ALLOWAY Lawrence/Madeline GINS, Arakawa, Mechanismus der Bedeutung, München, Bruckmann, 1971

APOLLONİO Umbro, Der Futurismus, Übersetzt von Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser, Köln, M. DuMont Verlag, 1972

ARNHEİM Rudolf, Anschauliches Denken, (3 Auflage), Köln, Verlag M. DuMont, 1977

AXTHELM-Dieter Hoffman, Theorie der künstlerischen Arbeit, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974

BAUMEİSTER W., Das Unbekannte in der Kunst, (2.verbesserte Auflage), Köln, M.DuMont Schauberg Verlag, 1960

BRETON André, Die Manifeste des Surrealismus, Deutsche Übersetzung von Ruth Henry, Hamburg, Verlag, Rowohlt, 1968

BURNHAM Jack, Kunst und Strukturalismus-Die neue Methode der Kunst-Interpretation, Köln, Verlag M.DuMont Schauberg, 1973

- CELANT Germano, Ars Povera, Tübingen, Ernst Waschmut Verlag, 1969
- CLAUS Jürgen, Kunst Heute, (3. Auflage). Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1969
- CLAUS Jürgen, Theorien zeitgenössischer Malerei, (3. Auflage). Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1969
- DUBE W-Dieter, Die Expressionisten, Frankfurt/Main/Berlin/Wien, Ullstein GmbH Verlag, 1973
- GREGORY L. Richard, Auge und Gehirn zur Psychophysiologie des Schens, Frankfurt am Main, Verlag Fischer, 1972
- GROHMANN Hrsg. W., Kunst unserer Zeit-Malerei und Plastik, Köln, M. DuMont Schauberg, 1966
- HABASQUE Guy, Kubismus, Übersetzt von Karl Georg Hemmerich, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1959
- HAFTMANN W.
MATHEY F., RUSSOLI F.,
MERKERT J. ve diğerleri, Metamorphose des Dinges, Berlin, Brüssel, Verlag, La Connaissance s.a. 1971
- HAUSER Arnol, Soziologie der Kunst, München, Verlag, C.H. Beck, 1974
- HEIDEGGER Martin, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart, Philipp Reclam Jun. 1970
- HESS Walter, Dokumente zum verstandnis der modernen Malerei, (10. Auflage). Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1969
- HONNEF Klaus, Concept Art, Köln, Phaidon, Verlags-GmbH, 1971
- HUNTER S./J. JACOBUS, Modern Art, New York, Harry N. Abrams, Inc, 1985
- IMDAL Max, Frank Stella Sanbornville-II, Stuttgart, Philipp reclam June, 1970
- JAFFE L.C.H., Mondrian und De Stijl, Köln, M. DuMont Verlag, 1967
- KANDINSKY W., Über das Geistige in der Kunst, (9. Aufl.), Bern, Benteli Verlag, 1970
- KLEE Paul, Das bildnerische Denken, (3. Auflage), Basel/Stuttgart, Schwabe u. Co. Verlag, 1971

- LACH Friedhelm, Der Merz Künstler Kurt Schwitters, Köln, M.DuMont Verlag, 1971
- LEBEL Robert, Duchamp-Von der Erscheinung zur Konzeption, (2. erweiterte Neuauflage). Übersetzt von Dr. Ursula Dreyse, Dr. Fritz Usinger, Köln, M.DuMont Verlag, 1972
- LEERING W/V.MOORSEL, Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, Van Abbemuseum Eindhoven, Übersetzt von Heinz P.Kövari, München und Ahrbeck/Hannover, Knorr u.Hirth Verl. GmbH, 1969
- LEGER Fernand, Mensch-Maschine-Malerei, Übersetzt von Robert Füglistner, Bern, Benteli Verlag, 1971
- LIPPARD R.Lucy, Pop Art, Übersetzt von Wolfgang und Margarete Langsfeld, (4.Aufl.) München/Zürich, 1970
- MALEWITSCH K., Suprematismus-Die gegenstandlose Welt, Übertragen, von Hans von Riesen, Köln, M.DuMont Verlag, 1962
- MEILI Jean G., Henri Matisse, Köln Verlag M.DuMont, 1968
- MÜLLER J.E/F. ELGAR, Meister Moderner Malerei, München, Schuler Verlagsgesellschaft, 1973
- NADEAU Maurice, Geschichte des Surrealismus, (2.Aufl). Deutsche Übersetzung von Karl Heinz Laier, Hamburg, Rowohlt, 1968
- RATHKE Ewald, Konstruktive Malerei 1915-1930, Hanau, Peters Verlag 1967
- RICHTER Hans, Dada-Kunst und Antikunst, (2.Aufl). Köln, M.DuMont Verlag, 1970
- RICHTER Horst, Geschichte der Malerei im 20.Jh., (4.erw.Aufl). Köln, M.DuMont Buchverlag, 1979
- ROMAIN L./R.WEDEWER, Über Beuys, Düsseldorf, Droste Verlag, 1972
- SAGER Peter, Neue Formen des REALISMUS, Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln, M.DuMont Verlag, 1973
- SMITH E.Lucie., Kunstrichtungen seit 1945, Übersetzt von Inge Wiskott u. Rosita Garcia-Reichel, Wien/München/Zürich, Verlag Fritz Molden, 1970
- SPIES Werner, Victor Vasarely, Köln, M.DuMont Schauberg, 1971
- SKIRA Hrsg.A., Faunismus, Übersetzt von Karl Georg Hemmerich, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1959

- SKIRA Hrsg.A., Matisse, Übersetzt von KarlGeorg Hemmerich, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1959
- SKIRA Hrsg.A., Picasso, Übersetzt von Karl Georg Hemmerich, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1953
- STANGOS N.Ed., Concepts of Modern Art, London, Thames and Hudson Ltd, 1988
- THOMAS Karin, Bis Heute:Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20.Jh., (2.verbesserte Aufl.) Köln, Verlag M.DuMont, 1972
- THOMAS Karin, Kunst Praxis Heute, Eine Dokumentation der aktuellen Asthetik, Köln, M.DuMont Schauberg, 1972
- THOMAS Karin, Sachwörterbuch zur Kunst des 20.Jahrhunderts,Köln, Verlag M.DuMont Schauberg, 1973
- VOGT Paul, Expressionismus 1905-1920, Köln, M.DuMont Verlag, 1970
- WALLIS B. Ed., Art After Modernism, New-York, the museum of contemporary Art, 1986
- WEDEWER Rolf, Bildbegriffe-Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei, Stuttgart, W.Kohlhammer Verlag, 1963
- Wissen im Überblick-Die Kunst, Freiburg/Basel/Wien Herder Verlag, 1972
- Hommage à Schönberg, Nationalgalerie-Berlin, 1974
- Konstruktive Kunst:Elemente u.Prinzipien, Biennale 1969 Nürnberg, Hrsg. Institut für moderne Kunst-Nürnberg, 1969
- Tendenzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung-Berlin, 1977

III- TÜRKÇE MAKALE VE SÖYLEŞİLER

AKSOY A./ANLAĞAN G.

YUSUF TAKTAK, Mustafa ATA, "Özdemir ALTAN'a Sorular", Lami Sanat, İstanbul, Lami Sanat Galerisi Yayınları, Sayı: 13, Ocak 1990, s:1

ALPASLAN Ali, "Adnan Çoker Tuvale Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor", Gösteri Dergisi, Sayı: 87, İstanbul, Hürriyet Yayınları, Şubat 1988, s: 83-85

ALTINOK İsmail, "Adnan Çoker, Lütfi Günay Resim Sergisi", Kaynak Dergisi, Mart 1954 s:75

ALTAN Özdemir, "Mahmut Cûda Bir Resim ustası" Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, sayı:99, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ocak 1987 s: 12-14

ATAGÖK Tomur, "Zeki Faik İzer", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 123, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ocak 1989, s: 20-21

BAYKAM Bedri, "Post Modernizmin Ötesi", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1 Ocak 1990, s: 18-21

BAYKAM Bedri, "New York 1988-I", Gösteri Dergisi, İstanbul, Hürriyet Yayınları, Sayı: 103, İstanbul, Haziran 1989, s: 55-59

BERK Nurullah, "D Grubu", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 60, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ekim 1983, s: 4-11

BERK Nurullah, "Sabri Berkel Üstüne", Sabri Berkel, (Katalog: Toplu Sergiler-3), İstanbul, DGSA, 1977

BERK Nurullah, "Cemal Tollu Üstüne", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 29, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Mart 1981, s: 8

BEYKAL Canan, "Zeki Faik İzer ile Görüşme", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 3/27, Ankara, Torunoğlu Ofset, Aralık 1984, s: 18-21

BUDAK Cüneyt, "Tarih, Portoghesi ve Modern Mimarlığın Ötesi" Mimarlık Dergisi, Ankara TMMOB. Mimarlar Odası Yayını, 84/11-12, s: 11-14

BÜYÜKİŞLEYEN Z., "Çağdaş Türk Resminde Cemal Tollu", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/15, Ankara, Torunoğlu Ofset, Eylül 1983, s: 10-11

- BÜYÜKÜNAL Feriha, "Adnan Çoker ile Bir Konuşma", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 111, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ocak 1988, s: 40-42
- ÇAĞA Sema, "Yeni Dışavurumcular ve Düşündürdükleri", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 76, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Şubat 1985, s: 56-58
- ÇAKALOZ Zeki, "Kendi Kesitinde Cemal Tollu", Sanat Çevresi Dergisi, Sayı: 29, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Mart 1981, s: 6-7
- ÇALIŞLAR Aziz, "Dışavurumculuk Üzerine Notlar", Kalın Sanat Dergisi, Sayı: 7, İstanbul, Kalın Sanat Yayınları, 1988, s: 4-6
- ÇOKER Canan, "Ali Avni Çelebi ile... sözsüz Bir Diyalog", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 24, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ekim 1980, s: 10-11
- ÇELEBİ Ali Avni, "Ben ve Görüşlerim", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 24, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset 1980, s: 4-5
- CONSTESCO E., "Nurullah Berk'in Sanatı", Nurullah Berk (Katalog: Toplu Sergiler-2), İstanbul, İGSA Yayınları, 1977 s: 6-7
- CUDA Mahmut, "Geçmiş Anarken", Sanat Çevresi Dergisi, sayı: 91, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Mayıs 1986 s: 4-6
- DOSTOĞLU Sibel, "Modernizmin Ötesi Tartışmalarında Klasizm Sorunu", Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB. Mim. Odası Yayın., 1985/7, s: 19-23
- ECEVİT Bülent, "Bugünkü Türk Resmi", Kültür Dünyası Dergisi, 15 Ocak 1954, s: 24-25
- EPIKMAN Refik, "Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış", Ülkü Derg. Ağustos, 1939, s: 525-528
- EROL Turan, "Nurullah Berk üstüne-Nurullah Berk ile Karşılıklı Konuşma", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 1/2, Ankara, Torunoğlu Ofset, Nisan 1982, s: 20-22
- ERZEN Jale, "Adnan Turani ile Görüşme", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/10, Şubat 1983, s: 11-15

- ERZEN Jale, "Yeni Kuşak Ressamları: Amerikan- Alman- Fransız- İtalyan ve Türk Ressamları", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 3/25, Ankara, Torunoğlu Ofset, Ekim 1984, s: 6-24
- ERZEN Jale, "Ard-Çağdaşlık ve ABD'de Resim", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 4/29, Ankara, Torunoğlu Ofset, Şubat 1985, s: 3-9
- ERZEN Jale, "Sanatta Bir Düşünür: Şükrü Aysan", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/18, Ankara, Torunoğlu Ofset, Aralık 1983, s: 17-20
- ERZEN Jale, "Serhat Kiraz", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 4/32, Ankara, Torunoğlu Ofset, Mayıs 1985, s: 17-21
- ERZEN Jale, "Nur Koçak ile Söyleşi", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 1/4, Ankara, Torunoğlu Ofset, Haziran 1982, s: 27-30
- ERZEN Jale, "Türk Resminde Figür", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 3/26, Ankara, Torunoğlu Ofset, Kasım 1984, s: 15-23
- ERZEN Jale, "Zekai Ormancı ile Görüşme", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/9, Ankara, Torunoğlu Ofset, Ocak 1983, s: 13-16
- ERZEN Jale, "Adnan Çoker ile Söyleşi", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 1/2, Nisan 1982, s: 4-8
- GERMANER Sema, "Jean-Leon Gerôme", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 4/30, Ankara, Torunoğlu Ofset, Mart 1985, s: 15-17
- GÜLTEKİN Gönül, "Ali Avni Çelebi ve Modern Sanat Anlayışının Sanat Eğitimindeki Yeri", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 24, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ekim 1980, s: 14-15
- HUXTABLE L.A., "Mimarlık Dönüm Noktasında", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/17, Ankara, Torunoğlu Ofset, Kasım 1983, s: 8-11
- KOÇAK Nur, "Foto-Gerçekçilik", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/9, Ankara, Torunoğlu Ofset, Ocak 1983, s: 27-32
- KUBAN Doğan, "Teknoloji Karşısında Toplum ve Sanatçı Duyarlılıkları", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 134, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Aralık 1989, s: 22-25

- NOEL Bernard, "Klapheck'e Bakmak", Çeviri: Deniz Ülken, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı: 27, Şubat 1988, s: 48-57
- ÖZSEZGİN Kaya, "Mahmut Cuda ve Nesnelere Doğaya İlişkin Görkemleri Üzerine", Mahmut Cuda(Katalog), İstanbul, Baha Matbaası, 1980, s: 23-27
- ÖZSEZGİN Kaya, "Türk Ressamları: Cemal Tollu", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Milliyet Yayınları, Eki: 34, Ekim 1981
- ÖZAYTEN Nilgün, "Dışavurumculuk", Kalın Sanat Dergisi, Sayı: 7, İstanbul, Kalın Sanat Yayınları, 1988, s: 45-47
- PORTOGHESİ Paola, "Modern Mimarlığın Sonu", Çeviri: İhsan Bilgin, Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB, Mim. Odası Yayınları, 1984/11-12, s: 7-10
- SAMUR Muzaffer, "Sanatçı ve izleyici Bedri Baykam ile Görüşme", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/18, Aralık 1983, s: 27-30
- SÖNMEZ Necmi, "Nur Koçak için Bir Göz Kırpma", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 110, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Aralık 1987, s: 22-23
- SÖNMEZ Necmi, "Kapıların Aralanması-Nejad Melih Devrim", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 132, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ekim 1989, s: 10-12
- TANALTAY Erdoğan, "Zeki Faik İzer ile Bir Gün", Sanat Çevresi, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:100, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Şubat 1987, s: 35-37
- TAKTAK Yusuf, "Türk Resminde Mimari", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 3/20, Ankara, Torunoğlu Ofset, Şubat 1984, s: 15-19
- TANYELİ Uğur, "Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler", Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB, Mimarlar Odası Yayını, 88/2, s: 61-64
- TURANİ Adnan, "Ülkemizdeki Soyut ve Soyutlama Resim Eğilimleri", Bedrettin Cömert'e Armağan, Ankara, Hacettepe Üniv. Sos. ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı. 1980, s: 575-579
- TURANİ Adnan, "Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 1/4, Ankara, Torunoğlu Ofset, Haziran 1982, s: 31-32

- TURANİ Adnan, "Resimsel Serüven", Sanat Çevresi Dergisi, Plastik Sanatlar Dergisi, sayı: 52, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Şubat 1983, s: 6-7
- TURANİ Adnan, "Berk'in Yaşam Yapıtında Görülen Anlayış Grafiği", Nurullah Berk(Katalog: Toplu Sergiler-2), İstanbul, IGSA Yayınları, 1977, s:6
- VELİOĞLU S., "Türkiye'de Resim Sanatı Alanında Görülen Düşünsel Etkinlikler Üstüne", Sanat Çevresi, Aylık Plastik Sanatlar Dergisi, sayı: 120, İstanbul, Tekin/Kurtiş Ofset, Ekim 1988, s: 18-21
- YARAR(Dal) Esin, "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/15, Ankara, Torunoğlu Ofset, Eylül 1985, s: 3-9
- YÜCEL Atilla, "Çağdaş Mimarlık, Çevre, Anlam ve Mimarlığımız üzerine.", Mimarlık Dergisi, Ankara, TMMOB, Mim. Odası Yay., 1982/11-12, s: 3-7
- Vakit Gazetesi, 28 Mayıs 1928
- GÜVEMLİ Zahir, "İki Genç Ressam", Vatan Gazetesi, Ankara, 18 Nisan 1954
- TOLLU Cemal, "Bir Konuşma", Yeni Sabah Gazetesi, 28 Nisan 1954

IV- ALMANCA-İNGİLİZCE MAKALELER

- BURNHAM Jack, "Concept Art", Artform, Köln, 1970, s. 74-76
- JOCHIMS Rainer, "Ad Reinhardt", Das Kunstwerk, Zeitschrift für Moderne Kunst, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz; Verlag, W.Kohlhammer, Juni 1985, s: 75-76
- KUSPİT B.D., "Flak from the 'Radical's: the Amerikan Case against current German Painting", Art After Modernizm, New-York, the New Museum of Contemporary Art, 1986 s:137-162
- SUSSMAN Elisabeth, " The Last Picture show", Endgame, The mit press, Cambridge Massachusettes, London-England, September 25-November 30, 1986, s: 51-64

EKLER

1- RESİMLERİN LİSTESİ

- Resim-1 Jean-Leon GEROME, Müezzinin Çağrısı, Tuval üzerine yağlıboya, özel kol. Londra.
- Resim-2 Osman HAMDİ, Şehzade Türbesinde Derviş, 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 92x122 cm. IRHM. Kol. İstanbul
- Resim-3 Avni LİFİJ, Kendi Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 44x65 cm. IRHM Kol. İstanbul.
- Resim-4 Mahmut CUDA, Elmalar, Tuval üzerine yağlıboya, 46x58cm. IRHM. Kol. İstanbul.
- Resim-5 Nuri İYEM, Portreler, Tuval üzerine yağlıboya, özel kol.
- Resim-6 Neşet GÜNAL, Köy yaşantısı, Tuval üzerine yağlıboya, özel kol.
- Resim-7 Konrad KLAPHECK, Yasa ve Düzen, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, 170x225.
- Resim-8 Richard LİNDNER, Yastık, 1966, Tuval üzerine yağlıboya, 178x152 cm. Wallraf Richartz Museum Köln.
- Resim-9 Chuch CLOSE, Suzan, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, 252x226,5 cm.
- Resim-10 Zekai ORMANCI, Görüntü-8, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, 194x137 cm. Galerie Claude Kol. Paris.
- Resim-11 Richard LİNDNER, Teşekkür Ederim, 1971, Tuval üzerine yağlıboya, 194x137 cm.
- Resim-12 İbrahim ÖRS, Assolist, 1983, Tuval üzerine yağlıboya, 60x80 cm.
- Resim-13 Francis BACON, Isabella Rawsthorn'nin Portresi, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 198x147 cm. National Galeri Kol. Berlin.
- Resim-14 Kemal İSKENDER, Holbein'e Saygı, Tuval üzerine yağlıboya, 99x135 cm. Sanatçı Kol.
- Resim-15 Nur KOÇAK, Vasarely'e Saygı, Nesne Kadın-I, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm. özel kol.

- Resim-16 Özdemir ALTAN, Öforion, 1974, Tuval üzerine akrilik, 130x195 cm. özel kol.
- Resim-17 Özdemir ALTAN, Pano Resim-üç boyutlu, 1988, 24 m2. Detay.
- Resim-18 Ali ÇELEBİ, Maskeli Balo, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, IRHM. Kol. İstanbul.
- Resim-19 Ludwig KIRCHNER, Sigara İçen Erna, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 70x58 cm. Moderne Sanat Müzesi, München.
- Resim-20 Ali ÇELEBİ, İğde Ağacı, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 47x55 cm. özel kol.
- Resim-21 Ludwig KIRCHNER, Sokakta Kadınlar, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 126x90 cm. Heyat Müzesi, Wuppertal.
- Resim-22 Nejad DEVRİM, Soyut Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya, 174x185 cm. IRHM kol. İstanbul.
- Resim-23 Zeki Faik İZER, Balık, Tuval üzerine yağlıboya 97x130 cm. IRHM.
- Resim-24 Zeki Faik İZER, Missa Solemnis, Tuval üzerine yağlıboya, 130x208 cm. IRHM Kol. İstanbul.
- Resim-25 Zeki Faik İZER, Denizle kıyıların konuşması, 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 200x240 cm. Sanatçı kol.
- Resim-26 Karel APPEL, Fırtınanın Başları, 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 110x141,5 cm. Dr. Feugel Kol. İsviçre.
- Resim-27 Adnan TURANİ, Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 110x115 cm. özel kol.
- Resim-28 Mark TOBEY, Microcosmos, 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 24x31 cm. Sanatçı kol.
- Resim-29 Georges MATHİE, Dana, 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 162x130,5 cm.
- Resim-30 Adnan TURANİ, Üniversite, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100,5 cm.
- Resim-31 Cemal TOLLU, Nü, 1930, Tuval üzerine yağlıboya 44x33 cm.
- Resim-32 Cemal TOLLU, Keçiler, 1953, Tuval üzerine yağlıboya

- Resim-33 Roger De La FRANSNAYE, Gökyüzünün Zaptı, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 236x195,5 cm. MOMA, New-York.
- Resim-34 Andre LHOTE, Oturan Kadın, Tuval üzerine yağlıboya.
- Resim-35 Andre LHOTE, Orman Aydınlığı, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm. Sanatçı kol. Paris.
- Resim-36 Nurullah BERK, / İskambil Kağıtlı Natürmort, Tuval üzerine yağlıboya 60x80 cm. IRHM Kol. İstanbul.
- Resim-37 Jean GRIS, Üç Kart, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 65,5x46 cm. Hermann Ruff Kol. Bern.
- Resim-38 Sabri BERKEL, Mimar Sinan'ın Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 89x115 cm. özel kol.
- Resim-39 Cemal BİNGÖL, Soyut Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya, ARHM Kol. Ankara.
- Resim-40 LOPUSZNIAK, Kompozisyon, 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 110x79 cm.
- Resim-41 Adnan ÇOKER, Fronton, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm. özel Kol.
- Resim-42 Adnan ÇOKER, Açık Simetri, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 60x80 cm. özel kol.
- Resim-43 Kasimir MALEWITSCH, Siyah Kare, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 109x109 cm. Leningrad Müzesi.
- Resim-44 Kasimir MALEWITSCH, Siyah Daire, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 109x109 cm. Leningrad Müzesi.
- Resim-45 Joseph KOSUTH, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Sandalye: 82,2x37,7x53 cm. Fotoğraf: 61,2x91,4 cm. Text: 61,2x61,2 cm. MOMA, NewYork.
- Resim-46 Shusaku ARAKAWA, Bir Tasarım için Taslak, 1970, Multi-Media.
- Resim-47 ON KAWARA
- Resim-48 Hanne DARBOVEN
- Resim-49 Şükrü AYSAN, Sanatçı Betiği, 1983
- Resim-50 Şükrü AYSAN, Sanatsal Nesne-Doğal Çevreye müdahale, 1979,

- Resim-51 Julian SCHNABEL, Hakodate, 1983, Karışık teknik.
- Resim-52 Julian SCHNABEL, Kutsal Francis Huşu İçinde, 1980 Karışık teknik.
- Resim-53 Rainer FETTING, Portre.
- Resim-54 Dominique GAUTHIER, Opera, 1986.
- Resim-55 Enzo CUCCHI, Adriyatik Denizinin Sirtında Bir Balık, 1982, Tuval üzerine yağlıboya.
- Resim-56 Bedri BAYKAM, Fahişenin Odası, 1982, sunta üzerine yağlıboya, 122x244 cm. özel kol.
- Resim-57 Ross BLECKNER, Orman, 1981, Tuval üzerine karışık teknik, özel kol.
- Resim-58 Philip TAAFFE, Kombine Resim, 1986, Tuval üzerine karışık teknik, özel kol.
- Resim-59 Sherrie LEVINE, Kareleme No:10, 1986, Tahta üzerine karışık teknik.
- Resim-60 Peter HALLEY, Üç Kanallı Mavi Hücre, 1986, Tuval üzerine karışık teknik, özel kol.
- Resim-61 Avni ÖZTOPÇU, Belirsizlik, 1989, Tuval üzerine yağlıboya, özel kol.
- Resim-62 Kadir REİSLİ, Görsel Olmayan Derinlik, 1989, Tuval üzerine yağlıboya, özel kol.

ÖZET

Çağdaş resim sanatında kuram (düşünsel boyut) ve Çağdaş Türk resmine yansımaları konusu, ilk önce çağdaş Batı resminde ve çağdaş Türk resminde görülen figüratif-dışavurucu ve geometrik eğilimler ve bu eğilimlerin oluşum mantığına ilişkin nedenlerin araştırılması çerçevesinde incelenmiş daha sonra da Çağdaş Batı resminde ve çağdaş Türk resminde kavramsal ve ard-çağdaşçı/Post-Modernist eğilimler içinde ele alınıp değerlendirilmiştir.

Sanatta bir dönemin ya da bir sanat anlayışının sınırlarını kesin tarihlerle belirlemek oldukça zor, hatta bazen belli bir netlik kazandırılmayacak kadar karmaşık olmasına karşın, bu araştırmada çağdaş resmin kapsamı 20. yüzyıl Batı resmi olarak belirlenmiştir.

Konu, genelde 20. yüzyıl başlarından itibaren ele alınmış ancak gelişmelerdeki bir kısım bağlantı eksiklikleri ve kopuklukları önlemek ve daha sonraki gelişmelere hazırlayıcı olarak, özellikle, figüratif ve geometrik eğilimlerde, zaman zaman 19. yüzyıl sonlarındaki özellik gösteren durumlar konuyla ilgisi ölçüsünde değerlendirme kapsamına alınmıştır.

Birinci bölümde; çağdaş Türk resminde görülen figüratif biçimlendirmeye ilgili yansımalar, gücünü geleneksel ve akademik sanattan alan figüratif biçimlendirmelerden yeni figürasyona kadar olan bir yelpaze içinde, çağdaş Batı resmi ve çağdaş Türk resmi sanatçı ve eser örneklerle-

ri çerçevesinde araştırılıp değerlendirilmiştir. Dışavurumcu ve geometrik eğilimlerde; dışavurumcu resmin oluşum mantığı algı ve duyarlıkların çarpık bir yapıda ortaya çıkış nedenleri, resimde optik görüntüyü yabancılaştıran ve ortadan kaldıran nedenler, resimde geometrik anlayışın ortaya çıkışı ve geometrik biçimleme konuları yine çağdaş Batı resmi ve Çağdaş Türk resmi sanatçı ve eser örnekleri çerçevesinde incelenmiş ve bu eğilimlerin Türk resmine düşünce boyutunda ne derece yansıdığı araştırılmıştır.

İkinci Bölümde; Çağdaş Batı sanatında ve Çağdaş Türk sanatında tümel sanat eğilimleri ve bu eğilimlerden kavramsal ve ard-çağdaşçı/post-modernist resim eğilimleri, sanatçı ve eser örnekleri üzerinde incelenmiş ve Türk resmine yansımaları değerlendirilmiştir.

Varılan sonuçlar ana hatlarıyla;

1- Batı anlayışındaki Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecinde, çağdaş Batı resminden çağdaş Türk resim sanatına değişik açılardan etki ve yansımalar olduğu, ve bunların da ; a) Görsel ilişkiler düzeyinde, b) Sanatsal ilkeler ve görüşler doğrultusunda, c) Belli kavram ve sanatsal düşüncelerin paylaşılması şeklinde saptanabildiği,

2- Çağdaş Batı resminden çağdaş Türk resim sanatına yansımaya ve etkilerin, yüzyılın ilk yarısında ; kurulan ilişkilerde genel olarak çağdaş Batı resim anlayışlarının, gecikmeli olarak, görünürdeki

biçimsel sorunlarıyla, yani daha çok görsel ilişkiler düzeyinde olabildiği, yüzyılın ikinci yarısında ise; çağdaş Batı resmindeki bir kısım ilgilerle çağdaş Türk resmindeki ilgilerin hem zaman hem de sanatsal yaklaşım düşünceleri yönünden paralellikler ve çakışmalar göstermeye başladığı,

3- Çağdaş Türk resmi ile çağdaş Batı resmi arasındaki ilişkilerin günümüzde daha çok arttığı ve yoğunlaştığı, Batı resmindeki sanatsal içeriklerin, eskiye göre daha iyi anlaşılıp değerlendirilebildiği ve yapılmakta olan sanatsal çalışmalarda; çağdaş resmin bazı ilke ve görüşleri doğrultusunda özgün sanatsal yaklaşım eğilimleri sezildiği, ancak belli çağdaş Batı sanatçısı örnekleri ve onların anlatım biçimleri dışında, daha hala gerçek anlamda evrensel boyutta sahip olunan sanatsal bir düşüncenin biçimlendirdiği, ya da bir başka deyişle yeterince kendine mal etme ve özgünleşme aşamasına gelinebilmiş olduğu konusunda da tereddütler bulunduğu şeklinde özetlenebilir.

ABSTRACT

The dissertation examines theory in contemporary painting, and its impact on modern Turkish works, dealing first with figurative-expressionist and geometric trends both in Western and in Turkish painting of our age, and with the underlying causes in the logic of their emergence. This is followed by a study of contemporary Western and Turkish painting in terms of conceptual and post-modernist trends.

Although one fully recognizes the difficulty of setting definite dates for this or that period in the history of art, given the complexity of the actual art milieu with which one is always confronted, nevertheless some limit must be established, and "contemporary painting" in this study has been taken to mean Western-style painting of the twentieth century.

While our starting point has in general been the turn of the century, we have at times included seminal work from the late 19th century so as to avoid giving an impression that certain trends, particularly those in the figurative and geometric realms, appeared abruptly on the scene.

Section One examines how Turkish painting has reflected contemporary theory in its treatment of figurative form. Here the range is from figurative painting that draws its inspiration from traditional and academic art, all

the way to new figuration, with examples taken from both Turkey and the West. Consideration is given to the logic underlying the emergence of the expressionistic school; the causes leading to a distorted embodiment of perceptions and sensibilities, and for the alienation and ultimate disappearance of visual representation; and the emergence of the geometric school of painting, together with a study of geometric form. The impact of all this on theory in Turkish painting is also examined.

Section Two takes up comprehensive trends in contemporary Western and Turkish art, particularly those identifiable as conceptual and post-modernist, and attempts to establish their impact on Turkish painting.

Three major conclusions are arrived at, and can be summed up as follows :

The conclusions which are arrived at can be outlined as follows:

- 1- In the modernization of Turkish painting (in the Western sense of the word), the influence of Western painting has come in various guises. These have been:
 - a) In the area of visual relationships;
 - b) Concerned with principles and theories of art;
 - and c) been evinced as the sharing of certain artistic concepts and views.
- 2- During the first half of the century, the influence of Western art on Turkish painting came generally in

the shape of a (delayed) concern with obvious formal questions, that is to say, with the merely visual aspects of painting. The second half of the century in Turkish painting, on the other hand, has witnessed a certain parallelism with the West, as trends begin to coincide in terms of both time and artistic concept.

3- The interaction between Turkish and Western painting has in recent times increased and intensified noticeably, as the artistic intentions of Western painting are better comprehended than they had been in the past. Nevertheless, although trends that bespeak an original artistic approach consistent with certain principles and views of contemporary art can sometimes be discerned, it is not clear whether Turkish painting has yet developed a style and approach of its own, liberated from the direct influence of Western artists and their modes of expression and thus able to command universal attention.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi