

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

**RESİMDE ANLATIM ÖĞESİ OLARAK  
RENK VE TEKSTÜR**

**Nevin YAVUZ**

**Danışman  
Yard. Doç. Rasim ÖZGÜR**

**2004**

## ÖZET

Batı resminde anlatım ögesi olarak renk ve tekstürün serüvenine bakıldığında; rengin temsil değerinin, maddesel değeriyle yer değiştirmesine ve dolayısıyla biçim ve renk ilişkilerinin de belli bir bütünlük içinde farklı boyutlara taşınmasına neden olduğu görülür. Ortaçağ resminde, renk dini bir simge olarak biçimden daha öncelikliydi. Rönesans'la birlikte temsil ettiği biçime uygun olmak durumunda kalmaya başlamış, temsil ettiği şeyin doğal yapısını, dokusunu, parlaklığını yansıtmak zorunda kalmıştır. Bu durum rengi bağımsızlaştırmadığı gibi sanatçının simgesel renk kuralından farklı doğal görünüş renginin tercihinde de kısıtlamalara neden olmuştur. Rönesans'ın ileri ki dönemlerinde ise, renk seçiciliğindeki özgürleşme sadece, nesnenin biçimsel niteliğini belirlemek için rengin açık-koyu değerleriyle sınırlı olmuş, fakat bazı sanatçıların, nesneye bağımlı renkliliğin yanı sıra rengin dokusal özelliğiyle de kullandıkları görülebilmektedir. Öznel ifadeye yönelik bir anlayış olan Romantizm'de rengin, ifade gücünün fark edilmesiyle birlikte, temsil ettiği nesneye tamamen benzemek zorunda olmayan kendi özgül niteliğini göstermeye başlamıştır.

19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra bireysel yaklaşımların sezgiye dayalı duyarlılıkları daha bilimsel verilerle algılanması, ışığın ve rengin bilimsel bir sistemi içinde karmaşık fırça tuşları ile formun erimesine neden olmaya ve biçimlerin nesnel gerçeği yerine onun izlenimleriyle ilgilenmeye başlamışlardır. Dolayısıyla, boyanın ve renklerin maddesel değeri, resimsel bir değere dönüşmüştür.

Dışavurumcularda ise, çağının endişe ve gerilimlerine karşı daha bireysel tavrın yansması olarak nesnenin algılanış ve dönüştürülmesinde içtenlik, doğalcılık ve içgüdüsellik gibi öznel

olanakları katmışlardır. Renk artık formu veya figürü oluşturmak için bir araç olmaktan çıkmış, rengin kendisi bir form, figür ise bir noktadan sonra rengin varlıksal bağımsızlığından türemiş bir dildir. oyama yöntemleri, rengin maddesel varlığıyla birlikte güçlü bir anlatım etkinliğine dönüşmüş ve nesneyi tamamen tanımlama işleminden öte aynı zamanda oluşturma süreciyle gösterilmiştir.

Teknolojilerin gelişimi ve popüler kültürün yansıması olarak, imgelerin baskı teknolojilerinin kullanım etkisi olarak endüstriyel renklerin kullanımı ve yapay sürülüşü gibi değişiklikler, geleneksel tuval resminin estetik kurallarına da bir ölçüde karşı çıkmaktaydı. Fakat gerçeğin ve gerçeklik duygusunun değişimi, bir yandan da ideolojisini kaybetmiş toplumların yansımaları olan bir düşünce sisteminin yaygınlaşmasına ve gelecek yerine geçmişe yönelme eğilimini artırmıştı. Bunun sonucu olarak tuval resminin boyasal teknik kalitesinin ve sürekliliğinin kabulüyle yapılan dönüşünde, gerçeğin yerini alan “simulatif” iz ve ifadelerin kullanıldığı anlatım biçimleri kullanılmaktadır. Anlatım biçimlerinde uygulanan doğaçlama ve dinamizm, renk ve onun dokusal yapılanmasında, yaşamla doğrudan bağıntılı kaba, sert ve beceriksizliğini içermektedir. Baudrillard’ın belirttiği gibi, ”resim, resim olarak, sanat olarak, gerçekten daha kuvvetli bir yanılsama olarak, kendisine karşı bütünüyle umursamazlaşmıştır. Artık kendi yanılsamasına inanmamaktadır ve kendi simülasyonunun ve alayın içine düşmüştür.”

## ABSTRACT

When we study the adventure of colour and texture in Western painting as an element of expression we see that representative value, of colour was replaced by its materialistic value causing the relationship between form and colour to be moved to different dimensions in a certain unity. In medieval painting, colour as a religious symbol had a priority over form. With the development of Renaissance, it had the fit into the form it represented so had to reflect the natural structure, texture, and brilliance it represented. This didn't make the colour independent and caused some restrictions in the preference of colour of natural appearance which is different from the artist's symbolic colour rule in the late period of Renaissance, freedom in the selection of colour was restricted to only dark-light tones of colour in order to determinate the formal quality of the object and some artist used colours depending on the object or used it with its textural quality. In Romanticism, which is an understanding directed to subjective expression, colour started to show its free quality without having to resemble exactly, the object it represented upon the recognition of its expressive power.

After the second half of the nineteenth century, the fact that individual approaches perceived sensibilities based on instinct with more scientific data caused the form to dissolve with complex brush touches within a scientific system of colour and light with the result that they were interested in its impressions instead of objective reality of the forms. Consequently materialistic value of paint and colour transformed into a pictorial value.

Expressionists added such subjective opportunities as sincerity, naturalism, and instinctiveness into the perception and transformed of an object as a reflection of a more individualistic attitude against the worries and depressions of their age. Colour was no longer a medium used to create form or figure. The colour itself was a form and figure was a language derived from the existential independence of colour after a certain point. Painting techniques

changed into a strong technique of expression with the object but also to bring it into existence.

Such changes as the use of industrial colours and artificial painting as a consequence of the effect of symbols and printing technologies caused by modern technologies caused by modern technology and the reflection of popular culture were contrary to the aesthetic rules of conventional canvas painting. But, the change of reality and realist feeling, and reflecting of the societies be directed to past instead of future.

As a result forms of expression develop in which `s'mulative` trace and expressions which replaced the reality were used in the transformation by accepting painterly technique quality of canvas painting. Improvisation and dynamism applied in these forms of expression include rudeness, harshness and clumsiness which are directly related to life in colour and its textural construction. As Baudrillard pointed out "... picture has completely become indifferent to itself as a picture, as an art and as an illusion stronger than reality. Now it believes in its illusion and fallen into its own simulation and its mockery."

## İÇİNDEKİLER

### RESİMDE ANLATIM ÖĞESİ OLARAK RENK VE TEKSTÜR

YEMİN METNİ .....	iii
TUTANAK .....	iv
Y.Ö.K. DÜKAMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	v
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	x
RESİM LİSTESİ .....	xii
ÖNSÖZ .....	xiii
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İÇERİK-BİÇİM BAĞLAMINDA TEMSİLİ RESİM

I.A. Temsili Resimde Anlam .....	3
I.B. Temsili Resimde Form ve Mekan .....	8
I.C. Temsili Resimde Renk ve Tekstür .....	13
I.C.1. Nesnel Tavır Olarak Rengin Kullanımı .....	13
I.C.2. Öznel Tavır Olarak Rengin Kullanımı .....	18

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİÇİM-İÇERİK BAĞLAMINDA MODERNİZMİ KOŞULLANDIRAN İFADECİLİK

II.A. İfadeci Resmin Biçimlendirme Dili .....	27
II.B. İfadeci Resimde Renk ve Tekstür .....	33
II.C. Renk Teorileri ve Uygulayıcı Sanatçılar .....	38

II.C.1. De Stijl .....	39
II.C.2. Bauhaus'ta Renk .....	41
II.C.3. Op Sanat .....	44
II.D. Dışavurumcu Eğilimler .....	45
II.D.1. Die Brücke ve Der Blaue Reiter .....	49
II.D.1.a. Die Brücke (Köprüler) .....	49
II.D.1.b. Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler) .....	51
II.D.2. Soyut Dışavurumculuk .....	53
II.D.2.a. Amerikan Soyut Dışavurumculuk .....	53
II.D.2.b. Ressam Sonrası Soyutlama (Hard Edge) .....	57
II.D.2.c. Avrupa'da Soyut Dışavurumculuk .....	62
II.D.3. Yeni Dışavurumculuk .....	71
II.D.3.a. George Baselitz .....	77
II.D.3.b. A.R.Peck .....	80
II.D.3.c. Gerhard Richter .....	80
II.D.3.d. Anselm Kiefer .....	82
II.D.3.e. Francis Bacon .....	83
II.D.3.f. Julian Schnabel .....	84
<b>SONUÇ</b> .....	<b>86</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>88</b>

## RESİM LİSTESİ

<b>(Resim 1)</b>	Michelangelo "The Cumaean Sibyl" 1508 Fresk .....	6
<b>(Resim 2)</b>	El Greco "Vision St. John The Divine "Aziz John'un Ýlahi Görüngüleri 1608 (Detay) .....	10
<b>(Resim 3)</b>	Leonardo Da Vinci "Müneccimlerin Sevgisi" 246 x 243 cm .....	16
<b>(Resim 4)</b>	Rembrant "Kitap Okuyan Yaşlı Kadın" .....	20
<b>(Resim 5)</b>	Van Gogh "Peyzaj" (64 x 81 cm) Detay .....	28
<b>(Resim 6)</b>	Karl Schmidt-Rottluff "Der Garden" (Bahçe) 1906 (82 x 65 cm) .....	50
<b>(Resim 7)</b>	Jackson Pollock "Unformed Figure" 1953 (130 x 195,5 cm) .....	53
<b>(Resim 8)</b>	Jean Dubuffet "The Dog on the Table" (Masada Köpek) 1958 (89,7 x 116,5 cm) .....	65
<b>(Resim 9)</b>	Tapies "Earth on Canvas" Tuvaldeki Yeryüzü (175 x 195 cm) .....	66
<b>(Resim 10)</b>	Andy Warhol "Marilyn Monroe" 1967 (91,4 x 91,4 cm) .....	70
<b>(Resim 11)</b>	Georg Baselitz "Portre" (120 x 140 cm) .....	79
<b>(Resim 12)</b>	Gerhard Richter "Bild" (Resim) 1993 (240 x 240 cm) .....	81
<b>(Resim 13)</b>	Anselm Kiefer "Tree With Wing" (Kanatlı Ağaç) 1979 (285 x 190 cm) .....	82
<b>(Resim 14)</b>	Julian Schnabel "The Walk Home" (Eve Yürüyüp) 1985 (284 x 589 cm) Detay .....	85





## ÖNSÖZ

Resimsel biçimlendirmede etken olan renk ve ona bağılı olarak tekstürün kullanılması, resmin içeriğini de belirlemiş ve kendi yapısal problemi olarak bu elemanlarıyla hesaplaştıkça anlam ve derinlik kazanmıştır.

Sanatta Yeterlik programı kapsamında yapılan “Resimde Anlatım Ögesi Olarak Renk ve Tekstür” adlı bu çalışmanın amacı da; özellikle günümüz sanat yapıtlarının soyut ve imgesel yapılanmasında tamamlayıcı bir unsur olan rengin, maddesel ve görsel değerinin kazandırdığı ifadeyi anlamada yine bu elemanların tarihsel süreç içindeki kuramsal ve yapısal dönüşümlerini belirlemek ve bunu özelde örneklendirerek ortaya koymaktır.

Bu çalışmanın hazırlanması aşamasında eleştiri ve yardımlarını esirgemeyen D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyelerine ve değerli danışmanım Yrd.Doç.Rasim Özgür’e, çalışma arkadaşlarıma ve aileme çok teşekkür ederim.

Nevin Yavuz

İzmir,2004

## GİRİŞ

Her sanat olayında anlatımı olanaklı hale getiren ve güçlü kılan elemanlar bulunmaktadır. Resimsel ifadelerin oluşturulmasında da en temel olan eleman, elbette ki renktir ve onun kullanılma yöntemi belirleyici olmaktadır. Her durumda ifadenin, renkle anlamlandırılarak bir iletişime dönüştürülmesi resimde temel amaç olmuştur.

Resim yapma olgusu, bilinen dünyanın görünmeyen yanlarını ifade etmek için resim alanının keşfiyle başlamıştır. Resim yüzeyinin düzlüğü, resmin bütünlüğüne ilişkin birçok kural ve yanılısamanın zamanla oluşmasına da neden olmuştur. Resim yüzeyinin, görme ve dokunma duyularıyla algılanabilen özellikler göstermesi, resmin dış yapılanmalarıdır. Bu resmin yüzeyinin, kullanılan malzeme ile değiştirilen ya da düzenlenen dokusudur. Doku (ing, Texture) kelimesini sanat kavramları ve Terimleri sözlüğüne baktığımızda “görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen, yüzeysel etki ögesi” denirken, Adnan Turani'nin Sanat Terimleri sözlüğünde “tekstür- (İng,Texture); Tekstür bir yüzeyi zenginleştirir ve yüzeye karakter kazandırır. Tekstür, bir yüzeyin parlaklığı, pütürlü, kırçıl, düzgün olmayışı gibi özelliklerdir. Örneğin boyayı şekillendiren fırça ya da spatula izleri, hep tekstür olanaklarıdır.

Renk malzemesinin olanaklarıyla, başlangıçta doğayı taklit etmek için doğal olmayan iz ve işaretler, gerçek duygusunu uyandıracak şekilde organize edilmişti. Bu salt bilinçli algılarla değil, sezgi ve içgüdüyle de yapılan biçim yaratma düşüncesi temeline dayanmaktadır. İfade aracı olarak biçimin değeri, yerini biçimlendirme etkinliği ve onun malzeme olarak gösterdiği duyarlılık yerini almıştır. Her ne şekilde ve amaçla yapılırsa yapılsın, yapıyı oluşturan elemanları kullanarak derinlik yada uzam yaratma kaygısı bulunmaktadır. Boya malzemesinin, malzeme olarak görsel olanakları ve renk olarak yansıttığı

görsel değerlerinin birlikteliği resme yapısal bir temel oluşturmakta, dokusal özellik ve güç katmaktadır.

Her düşünce ve sanat etkinliği, kendinden öncesinden etkilendiği ve sonrasını etkilediği bilinen bir gerçektir. Ayrıca resim yapmada değişmeyen şey, görsel değerle birlikte onun anlamının da önemli olduğu ve bu özelliğinin ortadan kalkmadığı gerçeğidir. Bu nedenle resim de anlatım ögesi olarak renk ve tekstür'ün kullanımı, resmin tarihsel dönüşümlerini açıklayan biçimsel yapılanmalar içindeki değişimini belirlemektir. Bu konuyu temel iki bölüm altında incelemek, resmin temsili durumu ve doğrudan temsili olmadığı durum olarak ele almak renk ve dokunun anlatım elemanı olarak gelişmesini incelemek yerinde olacaktır.

Birinci bölümde, temsili resmin anlam ve form açısından değerlendirilmesi, özellikle nesnel ve öznel tavır olarak rengin kullanımındaki farklılıkları belirlemek olmuştur. İkinci bölümde ise, ifadeci resmin biçimlendirme ve oluşturma anlayışında malzemenin biçimlendirme diline dönüştürülmesinde temel oluşu ve oluşum süreci içinde ifadeci eğilimlerin günümüz ve eğilimlerini de belirlemede ne kadar etkili olduğunu belirlemeleri gerekmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İÇERİK-BİÇİM BAĞLAMINDA TEMSİLİ RESİM

#### I.A. Temsili Resim de Anlam

Sanat yapıtında yapıyı oluşturan; renk, biçim, yön, hareket gibi tüm görsel dinamikler ayrı düşünülemediği ve doğrudan doğruya kavranabilen bir anlatımın iletimini gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu elemanlar anlatım birliğini oluştururken, bir sanat yapıtının bütünü içinde birbirine oranla nitelik ve nicelik bakımından farklılık gösterebilmektedir. Bunu gerçekleştirmek, sezgisel bir biçimleme tarzıyla da mümkündür. Sanat yaratımının ilk aşaması olan biçim ve onu oluşturan yasaların doğa yasalarından farkı yoktur. Fakat gelişme sürecinde, biçimin kavranma ve algılanma farklılıkları uygulama biçiminde de farklılıklara neden olmuştur.

Temsili resimde biçim, eksiği olmayacak şekilde bütüne sahip olmalı, temsil ettiği şeyin özüne yabancı düşmemeli ve sadece etkisi değil biçimsel ifadesi de olmalıydı. Basit anlamda İfade; tarif etmek, beyan etmek, anlatmak, yüz ifadesi veya mimikle anlatmak. Davranış ve dış görünüş yaratma eylemidir. Fakat, **“Sanatsal ifade, daha özgül bir anlam ifade etmektedir. Sanatsal ifade, iletilen verinin bir deneyim yaratmasını, algılanan görsel örüntüyü (pattern) oluşturan görsel güçlerin etkin bir biçimde varolmasını gerekli kılmaktadır.”**<sup>1</sup>

Bu ifadenin oluşumu, özellikle çizgi, renk gibi elemanların fiziksel dış tepkileriyle varolan biçimler ve bunun düzenlenmesinde önceden edinilen duygu ya da heyecan durumuna uygun hale getirilmesidir. Bu ifade biçimi renk

---

<sup>1</sup> Adem Genç / Ahmet Sipahioğlu, **Görsel Algılama** Sergi Yayınevi, İzmir, 1990, s.124

ve form gibi algılanan nesnenin temel bir bölümünü de oluşturmaktadır. Biçimlendirmede rengin, ışığın, mekanın ve nesnenin kullanımı belli bir görme tarzını önerirken, resmedilen şeyin gerçekte nasıl olduklarını öneriyor gibidir. Bu görünüş tarzı belli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsili tarafından belirlenmektedir. Biçimsel ifadede oluşan farklılıklar, temelde iletinin gerilim ve hareket özellikleridir.

Gördüğünün benzerini yapmaya çalışan ressam dahi hiçbir zaman gördüğünü yapmamış, bu süreç içinde oluşan öznel tavrı, zaman zaman biçimin önüne geçmiştir. Resimdeki temsil ettiği şeye mutlak bağlılığını gösterse de resimsel görüntüye, onun oluşum sürecinin de algılanmasına neden olmuştur. Biçimsel öğelerin tümünün gerektirdiği ilişkiler, oluşturma sürecinde devinerek, nesnenin yeniden üretimini oluştururlar. Biçim duygusunu yaratma istemi maddesel ve görsel bir oluşumu gerektirir. Çizgi; çeşitli yönlere devinimi sonucu oluşan, tonlu geçişlerle ve oylumlarla biçim ya da temsil edilen figürün (nesne) temel özelliklerini ortaya çıkarır. Bu çizimler, gerçeklikleri oldukları gibi gösterebilmenin, basitçe çizilmiş de olsalar karmaşık ve soyut kavramlarla ilgili yapısal özellikleri görsel olarak başarıyla betimleyebilirler. Dolayısıyla bu biçimlendirmenin, fotoğrafta olduğundan daha soyut bir nitelik taşıması normaldir.

Sanat yapıtı, biçim kazandırılmış bir çeşit gösterme, uygulama ya da tanıklık içmektedir. Her şeyden önce görsel nitelikler hakkında verilen bir bildiri, daha sonra da temsil işlevi gördüğü olayların bildirim ve değerlendirmelerini sunmaktadır. On altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın sonlarına temsili sanat olarak adlandırılır ve rengin, ışığın, mekanın, nesnenin, olayın v.b. kullanımıyla biçimsel düzenlemelere dönüşen resimsel gerçekliği içermektedir. Bu, durumu onaylatarak bir görme tarzı oluşturur. Nesne ve olayın nasıl olduğunu ya da olması gerekliliğini koşullar.

Temsil ettiği şeyin dış görüntüsünün kopyasını sunan bu öykünmeci anlayış, ilk bakışta algılanabilir doğallıktadır. Bu anlayışa göre; **“tasvir edilen**

imgelerin ebadı, temsili yapılan şeylerinkiyle aynı olmalıdır. Resim yapma ediminden eser kalmamalıdır; fırça darbeleri saklanmalıdır. Renk ve dokular gerçek nesnelere uyuşmalıdır. Genel bir ifadeyle, aslında kompozisyon özenli bir yapılanmanın ürünü olmalıdır ama öte yandan nesnelere planlandığına ya da biçimsel olarak düzenlendiklerine ilişkin en ufak bir belirti gözükmemelidir. Her şey hesap edilerek – ta ki görsel kandırma “keşfedilene” dek.”<sup>2</sup>

Belli şeyin temsilini içeren yer ve zaman gibi bir seçilmişliğiyle öznel bir tercihi ve onu oluşturma sürecinden bir kesiti sunmaktadır. Bu durumda temsil, asla temsil ettiği şeyin kendisi olmaması ve o nesnenin hatırlatıcısı olduğundan yanıltıcı olabilir.

Sanatçı için anlatım (ifade) ile ilgili görsel nitelikler iletişim aracını, nesnenin algılanan temel bölümünü biçim ya da renk oluşturmaktadır. Elbette salt renk ve çizgi ile oluşturulduğu zaman, resimsel göstergelerin anlamı konusunda bir anlaşmazlık ortaya çıkabilir. Belli bir dış gerçekliği içermeyen renk ve çizgi, belli bir müdahale ile figürü resimsel bir gösterge olarak tanımaya itmiştir. Algılanan figürün ne ölçüde tanınabiliyor oluşu, anlamla ilgili temel sorun olarak ortaya çıkar. Bu tanınabilirlikle yansıtılmak istenilen düşünce ve duygulara yaşanırılık kattığı söylenebilir.

Canlı, cansız ya da düşsel olabilen ve betimleme eylemi ile dış gerçekliğe gönderme yapabilmesi ve tanınabilir olması beklenmektedir. Bir anlamda da betimleme, yanılsama kavramı ile birlikte düşünülmelidir. Doğada varolan ya da yalnızca sanatçının imgeleminde yaşayan her türden “gerçeklik”in sanatsal dizgeye aktarılması eylemi\* olarak tanımlanan betimleme, bazı yönleriyle amacına ulaşmayabilir. Çünkü tasvir edilen figür ya da nesne başka bir şeyin yerini tutmasından dolayı simge durumundadır. Bir başka deyişle, her imge aslında bir şeye aittir.

---

<sup>2</sup> Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.36

\* Metin Sözen/Uğur Tanyeli, “**Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**” Remzi Kitabevi 1986



Michelangelo "The Cumaen Sibyl" (1508/Fresk)

Resim, gerçek görünümünden daha soyut olduğuna göre, ifade edilmek istenilen şey, resimdeki renk ve çizginin biçimlenişiyle vurgulanmaktadır. Gerçeğe benzetme çabası, o nesnenin temel özellikleri göz ardı edilerek, sanatçının algıladığı, bilinç ya da sezgisel ifade niteliğinin yönlendirdiği bir süreçte oluşan bir biçimdir. Biçim ve yaratma sürecindeki oluş, özdeşleşmesine karşın doğrudan doğruya o süreci temsil etmez fakat bu işlem biçimi aşarak onun ifadesine dönüşmektedir. Bu durum, o figürün temsil ettiği ile gerçekliği karıştırılarak gerçekliğini yitirme durumunda kalır. Burada temel sorun, resmin neyi temsil ettiği değil, öznenin onun karşısındaki tutumu olmaktadır. Görüntü temel bir ifade içeriyorsa, aynı durum, sanatçının dünyaya bakış tavrı için de geçerli olmaktadır. Bu, bir çeşit ifade şekli olmakta ve bu



iletifim aracı, biçim, renk, leke gibi görsel niteliklerin göz tarafından algılanan bir ifadenin iletimini gerçekleştirmektedirler.

Biçimlendirmede, yansıtmacı tavrın doğalcılık özelliği, ilk bakışta, imgeyi sadece temsil ettiği şeyin kendisi olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bir imgenin; figürlerin, nesnelere, olayların sanata yansıma tarzı ile neden ve nasıl temsil işlevi gördüğü, öncelikle sanatçının kendince biçimlendireceği hazır bir dilden hareketle üretiliyordu. O dili yansıması dahi, varlık nedeni olan o dili de içeren bir dil ile yadsıma çabasına girmesiyle oluşmuştur. Öznel bir müdahale ile belli bir zaman ve yerde üretilen resmin temsil ettiği şey, aslında üretim sürecinden bir kesit olmaktadır. Bu kesit, temsili yapılan nesnelere ifadesinden çok daha fazla maddi yüzeydeki malzemenin ve oluşturduğu elemanların (renk, doku, mekan, ışık v.b) görünürlüğü de anlam taşımaya başlamıştır. **“Sanat tarihi, “görmenin görüleceği bir yer”dir; tıpkı öbür mekanlar gibi burası da kesinlikle görmenin sonunun görüleceği bir yer değildir. Bir gösterme/anlamlandırma (signifying) pratiği olarak sonu olmayan bir başlangıçtır bu.”<sup>3</sup>**

Sanat tarihinin oluşum sürecine genel olarak bakıldığında on altıncı yüzyılın başı ile on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar sanatın nasıl ve neden temsil işlevi gördüğü, insanların, olayların, mekanların niçin ve nasıl sanata yansıdığı ve bu görünüş tarzı kısmen kendi tarihsel döneminde geçerli olan temsili durumuyla örtüşüyordu. Bu, imgelerin hangi araçlarla nasıl yansıtılması gerektiği gibi sorgulanmaları yirminci yüzyılın başlarında soyut imgelere yönelime dönüştü ve genel olarak biçimlendirme dili kendi mekansallığında değil, nasıl yansıtıldığında yani oluşsal ve kişiye özgü bir dil sorunu olarak kendini gösterdi. Böylece anlatım olanakları zorlanmaya başlandı.

Geleneksel sanat görüşü, desen, form, renk, ritm, denge, çeşitlilik, birlik gibi prensiplere bağlı estetik bir uyuma sahipti. Sanat yapıtında, yapıyı oluşturan elemanlar (renk, çizgi, form, v.b) birbirinden ayrı düşünülemezdi ve

<sup>3</sup> Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.20

anlatım birliği sağlanırdı. Tarihi süreç içinde farklı sanat anlayışlarının ortaya çıkması, farklı elemanlar kullanarak farklı dil yaratımına da neden olmuştur. İdeal biçimlendirme dilinden yavaş yavaş uzaklaşarak farklı anlatım yöntemleri denenmeye başlanmıştır.

Romantizmden sonra öykünmeci sanat anlayışı yerine sanat yapıtındaki ne yerine nasıl almaya başlamış, resmin kendi maddi yüzeyinin renk, doku, ışık, mekan v.b. elemanlarının görüntüsündeki etki öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemle birlikte birbirini izleyen yeni arayışlar, farklı anlatım olanaklarını özerk bir ifade gücüyle zorlamışlardır.

### **I.B.Temsili Resimde Form ve Mekan**

Resmin gelişim sürecine bakıldığında; iki boyutlu resim düzleminde derinlikli resim oluşturma düşüncesine ilişkin sorgulamaların görsel seçenekleriyle karşılaşılır. Soyut düşünen ortaçağ insanı, simgesel bir anlatım ve basit bir kurguyla derinlikten ve görsel gerçeklikten yoksun uzam kavramını veriyordu. Derinlik yanılsamasıyla ilgili görünen sadece figürden hareketle ve figürlerin ön/arka ilişkisiyle çözümlenmeye çalışılması mekan oluşturmada en yalın anlatım biçimiydi. Herhangi bir figür fikri ile şematik bir biçimlendirme ortaçağa özgü dünya görüşünün de ürünüydü. Figürlerin cephede ve yüzeyde oluşturulması derinliği de kısıtlıyordu. Figürlerde yer yer oylumlama kaygısı kutsal bir boşluğu, derinlik algısına da itmeye çalışıyordu. Derinlik ve mekan oluşturmaya ilişkin seştikleri bazı öğeleri, ağaç, kapı, melek, bulut v.b. yan yana ya da üst üste sıralayarak soyut ve ruhani bir derinlik oluşturuyordu. Figürler sözsel bir anlatım ilkesine göre biçimlenerek doğal etkisinden uzaklaşıyordu. Dolayısıyla renk de bağlı bulunduğu nesneden soyutlanıyordu.

Giotta'dan itibaren figürler, şema olmaktan çıkıp, mekan içinde biçimlenerek mekanın üretimini de sağlamaktadır. Figürün dolgunluğu, boşlukta birbiri ardınca aralıklı olarak dizilişini resim düzleminde ifade etme

kaygısı, zamanla perspektif kurallarının saptanması ve matematiksel olarak sanata uygulanması kaçınılmaz bir anlatım aracı olmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda figürün görsel gerçekliğini oluşturma eğilimi, figür oylumunun yüzeyini ayırdığı ve bu boşluğun görünür kılınmasıyla birlikte bir mekan temsili sorunu çıkar. Figürün üç boyutlu temsil edilmesi mekanı çözümlemede yeterli olmamakta ve bir bütünlük sağlamamaktadır. Rönesans'la çözümlenen çizgi ve hava perspektifiyle, derinliğin ve bütünlüğün algılanmasında, mekan yanılısamasını görsel gerçekliğe benzetme kaygısından kaynaklanmıştır. Resimsel bir mekanı doğal görme durumu ancak merkezi perspektifin gündeme gelmesiyle oluşur.

Mekanın kendisi figürle ilişkilenerken varolur. Resimsel mekânın oluşumunda temel belirleyici olan gerçekçi resim anlayışı olmaktadır. Aslında mekân, ne nesnelerin içinde ne de dışında kaldığı boşluktur. **“...mekan, nesneyi görme biçimidir son çözümlemede, dikkati; sadece nesne üzerinde yoğunlaşsa bile, zihinsel bir yeti olarak görme alışkanlığı, nesneden önce mekânla hesaplaşmak üzere programlanmıştır; çünkü her figür, öncelikle içinde yer aldığı mekânın ürünüdür. Ancak böyle bir betimleme, mekânı figürde gördüğümüz olgusunu değiştirmez; mekân, figürü algılama ve doğal olarak temsil etme – biçimine eklenmiş olup, figürde mekânın parçalanmış kopyasıdır sonuçta.”**<sup>4</sup>

Mekan oluşumunun temel belirleyicisi olan gerçekçi resim anlayışı, doğal ve sürekli gelişimin kusursuz perspektif kurallarının uygulanması sonucu özgür ve yaratıcılığın tıkanıdığı bir beceri gösterisine dönüşmüştür. **“Resim, artık hiçbir şeyin tesadüfe bırakılmadığı bir sanat yapıtıdır. Sanatçının yarattığı bir realite karşısındayız. Batı sanatında insanla doğa arasında yeni bir gerçek doğuyor : resim-gerçeği.”**<sup>5</sup>

Bu dönemde, yaşam ve resim gerçeği en verimli etkileşimini sağlıyor. Resim yüzeyi özel bir değer kazanmaya ve bireysel özelliklerin ortaya çıktığı

<sup>4</sup> Mehmet Ergüven, **Yorumla Doğru** Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.47

<sup>5</sup> N.M. İpşiroğlu **Oluşum Süreci İçinde sanatın Tarihi** Cem yayınevi, İstanbul, 1977, s.72

düzyey üslubu görülmeye başlıyor. Kuzeyde doğa gerçeğini tanrısal bir belgesellik içinde verme çabası, sanatçılarda üslupsal farklılıklar göstermesine neden oluyordu. Güneyde ise, bu üslupsal farklılıklar daha çok ifadeci biçimciliği resim yüzeyinde renk ve doku duyarlılığı olarak kendini gösteriyordu.

Rönesans resminde gerçeğe benzetme eğilimi, figür ve mekan ilişkileri zorlamış ve kısa görünümün derinliğe kattığı etki de devreye girmiştir. Kompozisyonda esas figür ve olaylar merkez alınarak perspektife uygun farklı düzlemler oluşturulmuştur. **“..resimsel temsil etme yönündeki uyuma ilk kez kurgusal mekan düşüncesini de eklemiştir.”<sup>6</sup>**

Günümüzde ekspresyonist anlayışla ilişkilendirilen manyerist anlayışta; kurgusal bir mekan içinde, hem derinlik hem de yüzeye duyulan eğilim beraberinde figür oylumlarındaki abartı ile sert dönüşümler vurgulanarak çelişkiler yaratmıştır.



El Greco "Vision of St. John The Divine (Aziz John'un İlahi Görüngüleri) (1608)  
Detay

---

<sup>6</sup> Ergüven, a.g.e., s.49

Hatta anlam açısından da bu parçalanmalarda mantıklı bağıntılar kurulamaz olur. Kusursuz oranın gerçekliği ile coşkusal devinimlere yönelim, resim için yeni dönemdir.

Rönesans'ın dayandığı kusursuz oran düşüncesi bir süre sonra özgür biçimleniş işlemini zorlayarak ışık, renk, oylum ve hareketi coşkusal etkilerle oluşturmaya çalışmıştır. Bu dönemde içsel bir derinlik verme isteği, figüründe en hareketli biçimini almasına neden olmuştur. Barok tarzı bu yöneliş, **“anlamın ayrı düzlemler yerine, derinlemesine sıralanmış resim unsurlarından ve ilişkilerinden türediği gerçeği, düzlemler ilkesinin aşıldığını açıkça gösterir. Ressamlar derinlik etkisini, tabloyu diagonal şekilde bölen ve hareket izlenimini baskın duruma getiren yörünge üzerinde gerçekleştirirler. Bu yörünge, ön ve arka düzlemleri birleştiren, resim elemanlarını, genişlemesine bir kompozisyon içinde bir arada getirmeye yarayan önemli bir görevi üstlenir.”**<sup>7</sup>

Işığın lokal kullanımıyla nesne ve figürü derinden öne getiren barok resim anlayışı, zaman zaman ayrıntıcı iç mekan gözlemleri içeren kompozisyonlarla ustalıklarını göstermişlerdir. Bir ustalık gösterisi sunan Velasquez'in Las Meninas adlı resmi de temelde bir mekan ve figür grubu betimlemesi olmasına rağmen farklı bir yapılanma ile bir mekan yanılısamasını bilinçli bir oyunsal bulmaca ile göstermiştir. Bu resim üzerine bir çözümlemesi bulunan Faucault “Belki de Velazquez'in bu tablosunda, klasik temsilin temsili gibi bir şey ve açtığı mekanın tanımı vardır.” demektedir.

Dönemin siyasal-toplumsal olaylarını temel alarak oluşturulan kurgusal mekanlar ile geleneksel resim anlayışı, temelinde farklılıklar gösteren anlayışlar birbirini izlemiştir. 18. yüzyılda romantik manzara ressamlığı anlayışı coşkusal tavırla oluşturulan mekan duygusunu daha karmaşık yapılanmaya götürmüş, sınırsız, belirsiz mekan anlayışıyla resim düzlemini zorlayan karmaşık bir atmosfere dönüştürmüştür. Romantiklerin mekan seçeneği de

<sup>7</sup> Mümtaz Sağlam, “Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine” **Türkiye’de Sanat Dergisi**, sayı:11, s. 54

gerçekçi anlayıştaki figürü de kapsayan mekan anlayışı, konulu net bir biçimleniştir. Ancak izlenimcilerle başlayan yüzeysel bir etki olarak mekanın parçalanması büyük dönüşümlere neden olmuştur. Bu döneme kadar resim serüvenine bakıldığında, doğrudan tematik bir yönlendirme ile figür ve çevresinin ilişkilendirilmesi beraberinde derinlik yanılması gibi çeşitlendirilmiş benzer örnekler bulunmaktadır. Temelde, mekanın varlığı sorgulanmış, mekan yaratılan atmosferin taşıyıcı işlevini görmüştür ve temsil ettiği mekanın dışına çıkmamıştır. Tuval yüzeyinin resme dahil edilmesi ancak rengin mekan fikriyle özdeşleşmesiyle mümkün olmuştur. Bu da özellikle Turner'ın resimlerinde, sınırlandırılmayan biçimler çevresiyle bütünlük göstererek görsel bütünlük içinde erir. Böylece renk, ışık gibi öğeler mekanla özdeşleşir. Temelde, resimsel mekanın yaratılması iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut yanılması yaratmak olduğuna göre, ne üçüncü boyut ne de resim yüzeyinin dışlanması mümkün değildir. Dolayısıyla resimsel mekanın değişimine yönelik her yenilik beraberinde yüzeyde yer alan rengi de kapsamına almaktadır. Yüzyıllar boyu biçimle varılmaya çalışan resim, biçimin dağılmasıyla ait olduğu biçimden bağımsızlaşan renk, görüneni algılatmaya çalışmaz artık.

Yüzyıllar boyu çeşitli anlamlar yüklenen ışığın bağımsızlaşması ise izlenimcilerin anlayışı olan resimsel anlatımda; ışığın etkisi ve optik yasalarla biçime dönüştürülmesi ilkesi, resimsel mekan ve yüzeyi parçalara ayıran yaklaşımdır. Nesnenin mekanla olan bağına koparmaya başladığı bu yaklaşım, resim anlayışını büyük dönüşümlere hazırlamıştı. Nesnelerin konturları ortadan kalkmış, titreşen renkler ve lekeler durumuna getirmişti. Öncelikli olan, konunun genel atmosferi olmuştur.

Cezanne ise, izlenimcilikle figür mekan arasında çözülmeye başlayan ilişkiyi yeniden farklı bir şekilde gündeme getirmektedir. Mekana değil perspektife karşı çıkmıştı. Mekanın kendisi yerine içeriği temsil edilmekteydi. Bu anlayış kübizmin temel ilkesi olmaya başlamıştı. **“Nesne kavramının kapsamı dışında kalabilecek ne varsa, perspektif, uzam, gölge-ışık**

**siliniyor, geriye “nesne” kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal-renk kalıyor.”<sup>8</sup>**

Kübizmin mekan anlayışına göre merkezi perspektif anlayışı dışlanarak mekan duygusu yeniden düzenlenmiştir. Geleneksel anlayışta, merkezi perspektifle derinlik yanılması yaratma düşüncesi tersine dönerek arka düzlemden gelen düzlemler arasında gerilim yaratma fikri gelişmiştir. Resimde görünen gerçek, temsilini aşır bir varoluş sürecini yansıtmaya başlamıştı.

Resim yüzeyi, ister dış dünyaya yönelik bir algılama etkinliği gerektiren biçimini, isterse onun varoluş sürecini göstere, her durumda da bir şeyin temsili olmaktadır. Resmin varlık nedeni dahi onun temsil yeteneğini göstermekte ve iletişim sağlamaktadır. Çağdaş resimde mekanın ön yüzeyde sorgulanması eğilimi, geleneksel anlamda derinlik fikriyle çelişerek sürekli bir gerilim yaratması dahi bir biçimlendirme etkinliği olarak kabul görmektedir.

### *I.C.Temsili Resimde Renk ve Tekstür*

#### *I.C.1. Nesnel Tavır Olarak Rengin Kullanımı*

***Renk, biçimsel yapılanma içinde ele alındığında resmin tarihsel dönüşümlerine de ışık tutacak durumdadır. Resim tarihine kuramsal olarak bakıldığında önce biçimin renkten, daha sonra da rengin biçimden ayrı düşünüldüğü görülür. Önceleri görüneni çizgiyle anlatma eğilimi bir çeşit dünyayı algılama aracıydı. Biçim, temsil ettiği şeyin çizgiyle çevreleminin oluşturduğu iki boyutlu bir boşluktur. Aynı anda kapladığı alanın dışıyla da bir mekan yaratmaktadır. İki boyutluluğu ancak oylumlama ve modle etkisiyle kütleli bir ağırlık kazanmaktadır. Çizgi***

---

<sup>8</sup> İpşiroğlu, a.g.e., s.164

***tek başına yeterli olmasına rağmen, renkle organik bir bütünlük oluşturmaktadır.***

Doğaya bağlı olmayan ortaçağ resminde renk herhangi bir nesnenin aslına uygun temsili söz konusu değilken, genelde simgesel bir ifade biçimine bağlıdır. Malzemenin kendi güzelliği biçimden önde olduğu bu dönemde, rengin maddesel değeri, öte dünyaya yönelik bir işlevi de üslenmiştir. Dinsel öykülerdeki figürler, geleneklerin ve kilisenin öngördüğü renkli giysilerle temsil ediliyordu. Örneğin; Meryem Ana her zaman mavi giysiyle ve kırmızı palto ile gösterilmekteydi. İkonalar ve duvar resimlerindeki altın yaldız zemin, dış dünyaya yönelik mekan algısını dışlamakta ve öte dünyanın ışığını temsil etmekteydi.

Renk hiçbir şeyi dikkate almadan maddesel değeriyle özerk bir duruma sahipken, Rönesans'la birlikte temsil ettiği biçime uygun olmak durumunda kalmaya başlamıştır. **“Gerçeğe yaklaşmakla, düşünceler dünyasında hareket etme özgürlüğü artık yitiriyor, renk ve çizgi sanki cennetten çıkıp yeryüzünün gerçeklerine uyuyordu. Fakat bu yön değiştirme ile, resim sanatı, söz ve nakış sanatlarından ayrı, kendine özgü bir yaşama alanı bularak bağımsızlığını kazanmış oluyordu.”**<sup>9</sup>

Özellikle batı resminde yeni bir dönemin başlangıcı sayılan Giotto'yla mekan duygusu gelişmiş ve beraberinde nesnenin dokusu ve nesnenin görünen rengi gündeme gelmiştir. Boyanın maddesel özellikleri tamamen temsil ettiği nesnenin doğal yapısıyla sınırlanmıştır. Böylece renk, kendi başına değil yanılısamacı bir biçimlendirmenin hizmetindedir artık. Temsil ettiği şeyin doğal yapısını, dokusunu, sertliğini, parlaklığını yansıtmak zorundadır. Renklerin karşıtlarıyla oluşturduğu etki ve değişim zenginliği salt ruhani ışığı temsil eden parıltıdan daha önemli olmuştur. Bu nedenle renkler doğal ve parlak olmayan özelliktedir. Biçimlendirme etkinliği, ışığa göre rengin niteliği

---

<sup>9</sup> N-M İpşiroğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972 s.33



açık-koyu derecelendirme ile o nesnenin ve mekanın atmosferi oluşturulur. Atmosfer rengi oluşturmak, rengi bağımsızlaştırmamış, sanatçının simgesel renk kuralından farklı doğal görünüş renginin tercihinde de kısıtlamalara neden olmuştur.

Genellikle nesnenin, kendi görünen rengine bağlılığı söz konusuydu. Ancak açık-koyu derecelendirmesi ile nesnenin özellikleri biçimleniyordu. Bu değişim, merkezi perspektifin uygulanması ile ön yüzeyden dip yüzeye doğru bir mekan yanılısına yaratılmıştır. Mekan ve nesnenin dokusu bir ölçüde rengin temsil değerini de artırmıştır. İleri ki dönemlerde, ışık-gölge karşıtlıkları ile figürlerin kütleli ağırlıkları, renklendirme süreci ile de nesnenin niteliklerini oluşturuyordu.

Ortaçağın simgesel renk değeri önemini yitirmiş, yerine malzemenin değeri, renkler arasında hiyerarşik bir değer sorununu gündeme getirmiştir. Zor üretilen çivit mavisi ve altın sarısı gibi renkler, kolay bulunan aşı boyası, toprak boyası gibi kil renklerine göre daha kıymetli olmaya başlamıştır. Bazı sanatçılar rengin maddesel değeri yerine renk karşıtlığının oluşturduğu etki ve zenginliğin, salt malzemenin parlaklığından daha önemli olduğunu vurgulamışlardır.

Rönesans düşüncesi, tüm karşıt güç ve değerleri bir araya getirmiş, aşırılıktan uzak, ölçülü, maddi gerçeğine kavuşmuş figürler tanrı yetkinliğine de erişmiştir. Taklit doğayla yarışma anlamına geliyordu ve insan doğa ilişkisi yeni bir gerçeği, resim gerçeğini doğuruyordu. Renk maddesel değerini kaybetse de desen ve renk ayrılmaz bir bütündü ve birbirlerini tamamlayan değerlerdi. Rengin, nesnenin yapısını belirtmekten başka bir amacı olmadığı bellidir. Leonardo'da ışık ve gölge birbirini tamamlayan, nesnenin sertliğini yumuşatan değerlerdir. Renk desene hizmet eden var ile yok oluş arasında gidip gelen bir durumdadır.



Leonardo Da Vinci "Müneccimlerin Sevgisi" (246 x 243 cm)

Rönesans'ın biçimlendirme anlayışında temel olan desen gücü; doğru ve güçlü boyutlarda renklendirmeydi. Az renkle üç boyutluluğu vermek önemliydi. Nesnelere renk, özellikle ışık-gölgenin değişimine göre nesnenin oylumlanmasını sağlıyordu. Bu dönemde kumaş kıvrımlarının etkisi resme biçimsel bir doku etkisi yaratmaktaydı. Aynı resimde canlı ışığın etkisinde soğuk ve parlak renklerde görülebiliyordu. Önceleri desene bağlı ve ikincil bir öneme sahip renk anlayışı, desen kadar figürün nitelik olarak değerini artıran bir yapı olmuştur. Genelde açık koyu ikilemi içinde renk varolmuş.

Rönesans sanatında merkezi perspektifin bulunmasıyla değişken bir mekan oluşturma mümkün olmamakta ve renk, mekana ve figüre dahil olduğundan bağımsızlaşması ancak maddesel değerindeki artışla paralellik

göstermektedir. Bu değer, kalın veya ince tabaka olarak belli bir zeminde taşınmaktadır. Rönesans sanatına önceleri akılcı bir etkinlik olarak temel olan ideal yapılı ve güçlü desen anlayışı, görsel düşüncenin de kavranmasıyla birlikte desendeki katı kurallar erimeye ve rengin etkin gücü artmaya başlamıştır.

Yaşam ve sanat gerçeği birbirinden öylesine etkileniyordu ki kuzeyli ve güneyli sanatçıların yapıtları arasında temel ayrımlar gözlenebiliyordu. Güneyli bazı sanatçılar deseni ve rengi önemseyen tavra uygun eserler veriyorlardı. Renkle hesaplaşma anlayışı, oylumlama ve mekan yaratma anlayışı bir ölçüde heykeltıraşların da kaygısıyken, figürün niteliksel özellikleri ancak resim ve renkle verilebilirdi. Onlarda, **“doğa gözlemi sınırlarını aşıyor, yüzeysel görünümler güney biçimciliğiyle bağdaşarak resim-gerçeğine renk ve doku duyarlığı katıyor.”**<sup>10</sup>

Yüzeyin önem kazanmasıyla birlikte, nesnelere duyusal ve dokusal özellikleri, renk uyumu içinde belirtiliyordu. Bu anlayış, görünen birçok şeyin yansıtılabileceği gerçeğiyle, renkte bir hesaplaşma nedeni oluşturmaktadır. İtalyan sanatçı Tiziano'nun resimlerinde, ışık ve renk birbirinden bağımsız olmaya başlamıştır. Onda, **“renkler, koyuluk ve ışığı kompozisyona yönelik bir dengede birleştirmede kalmayıp, açık-koyudaki dinamik gücün doğrudan doğruya rengin içine girmesini sağlayarak bunlara yeni ve güçlü bir yaşam vermiştir.”**<sup>11</sup>

Kuzeyli sanatçılarda ise, nesnelere dokusal bireysel yaklaşımlar içinde verilmeye çalışılıyordu. Fakat bu, doğa görüntüsünü belge olarak verme eğilimlerinden kaynaklanmıştır. Bu genellikle dinsel duygularla doğaya yaklaşım şeklindeydi. Belgesel gerçekçilik zamanla ifadeye dayalı bir gerçekçiliğe dönüşmüş ve aşırılıklardan kaçınmadan ifade uğruna biçimde bozmalara izin verilmeye başlanmıştır. Güney anlayışının etkisiyle zamanla dinsel konularından ayrılıp yaşam gerçeğine yönelmeler başlamıştır. Sanat

<sup>10</sup> N-M İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi** Cem Yayınevi, 1977, s.77

<sup>11</sup> Ergüven Mehmet, **Yorumla Doğru**, Yapı ve Kredi Yayınları, 1992, s.72

yaşamdan ayrılmaz bir bütün olduğunu göstermiş ve iç gerçeklik kazanmaya başlamıştır. Dürer'in annesinin portresindeki gibi, **“kendi kendine yeten bir biçimcilik, öte yanda biçimle yetinmeyen bir ifadecilik karşındayız.”**<sup>12</sup>

Rönesans'ın ideal biçim anlayışında bozulmalar, özünde yeni değerlerin biçimini bulabilmek için yapay bir biçim oyununa dönüştüren Manyerizm'le başlamıştır. Bu dönemle birlikte Rönesans'la Barok arasında da bir geçiş dönemi olmuştur. El Greco örneğinde, renkler konunun gereği olmadan da asıl değerini bulmaktadır. Figürler, mekan ve doğadan daha önceliklidir ve figürler arasında belli bir perspektif uygulayarak, geride kalmış renklerini ekspresif ve daha özgürce kullanarak her resim için farklı renk dengesi denenmiştir. Renkler arası ilişkiler ve etkileri araştırılmış ve ışık kompozisyonuna göre renklerin açık-koyu etkinliği içinde değer kazandığı gözlenmiştir. Açık- koyu kendi başına değil renkle varolan ve birbirine güç katan bir oluşumdur. Bu anlayış renk ve desenin bir bütün olduğu ve deseninde bir çeşit renklendirme etkinliği olduğu gerçeğini günümüze kadar taşımış ve dışavurumcu kişiliği günümüzde de belirtilmiştir.

### **I.C.2. Öznel Tavır olarak Rengin Kullanımı**

**“İnsanlık tarihinde öznelcilik Rönesans'la başlar. Fakat Barok öznelciliğin gelişmesinde yeni bir aşamadır. Akılcı Rönesans insanı, kendini evrenin merkezi olarak görüyordu. Barok insanı, kendini evrenin sadece bir parçası olarak duyuyor, fakat benzeri olmayan özgür bir parça. Bu yüzden ortak akıl kurallarından kaçınıyor. Öznel yaşantıların, algıların, duyguların açığa çıkmasını istiyor.”**<sup>13</sup>

Rönesans'ta kapalı mekanlarda durgun, ağırbaşlı figürler ve olayları, barok anlayışla birlikte bir devinim kazanmaya başlamış, figürler ve ışık daha hareketli olmuştur. Öznel ifadeye yönelik bir anlayış olan barok biçimlendirme

<sup>12</sup> N,M İpşiroğlu, a.g.e., s.92

<sup>13</sup> N,M İpşiroğlu, a.g.e., s.137

eyleminde, temel anlatım aracı jestüel hareketlerdir ve resmin temel elemanı olan renginde, arınmış gerçeğe doğru ilk hesaplaşmalarıdır. Barok sanat anlayışında, rengin ifade gücünün fark edilmesiyle birlikte, renklerin karışım etkileri daha sistematik hale getirilmiştir. Loş, koyu renkli etkiler yerini daha açık ve aydınlık renklere bırakmıştır.

Rubens, rengin olanaklarını nesneye bağımlı renklendirmenin yanı sıra dokusal özelliğiyle de kullanmıştır. Nesnenin kendi rengi dışında başlı başına yeni bir renk ya da o rengin karışım derecelerini de kullanmıştır. Örneğin, kırmızı ve beyazın karışımlarıyla oluşan ten rengi, yalnızca ölümü temsil ettiğinde yeşil ya da mavi kullanılırken, Rubens ise, açık kırmızı, sarımsı beyaz ve mavi normal bir ten rengi olarak kullanmıştır.

Batı resminde rengin özerk bir anlatım aracına dönüşmesi yolunda bir çok sanatçıdan bahsedilebilir. Özellikle Romantizm akımıyla sanatçı, yaratma eyleminin merkezinde iç dünyasındaki duygularının değişimleriyle bulunur. Örneğin, Rembrandt'ta figürün temsil değerinden kaynaklı bir renkliliği tercih etmesine rağmen, açık-koyu karşıtlığı resme bir bütünlük katmakta ve kendi öz değerlerini yitirmeden parlayan renkler, ruhsal bir nitelik göstererek öznel bir tavırla nesnenin temsilinden kısmen sıyrılmaktadır. Aydınlığın ve karanlığın renkleri ve diğer renklere etkileri ruhsal bir içerik oluşturmuştur. Renkler; belirgin fırça izleri, boya hamurunun dokusal özelliklerini göstermektedir. Boya maddesinin bu şekilde görünmesi resim sanatına getirdiği bir yeniliktir. Maddesel yapısı içinde renkler bir ışık enerjisi gibidir ve ışığı kendi duygu ve düşüncesine hizmet edecek şekilde özellikle lokal olarak kullanmıştır. Örneğin; Kitap Okuyan Kadın portresinde, fiziki dokuyu etkilemekten önce baslının işlemelerini rölyef etkisinde boya yığarak, ışık altında daha canlı göstermek istemiştir.



Rembrandt "Kitap Okuyan Yaşlı Kadın"

Romantik anlayışın önemli sanatçılarından William Turner yaptığı resimlerinde ışık ve renkler, ışıldayan ve titreşen demetler halindedir. Özellikle hava koşullarını gösteren doğa ve manzara resimleriyle cesur ve kalıcı olmuştur. O döneme kadar doğa ve manzara sadece belli bir olayın bulunduğu mahal olarak gösteriliyordu. Turner'la konu ve biçimden ayrılan renk, salt bir yaratım malzemesi olarak varlık göstermeye başlar.

Rengin böylesine bir değişim noktasına gelip özerk bir anlatım aracına dönüşmeye başlamasında elbette ki köklü bir geçmişe sahip olması yatıyordu. Rengin özerk bir yapıya dönüşmeye başlaması sanatçının ruhsal yaşantısını ifade etmesinde etkin bir rol oynamaya başlamıştı.

**“Romantizm’in özgül koşullarında, kendini yalnızca renkle dile getirme olanağı bulabilmiştir. Renkle girilen bu hesaplaşma ise, 20. yüzyılda gerçekleşen bir tutkunun ilk örneğidir aslında; çünkü salt renk, öznel yaşantıdan kaynaklanan tinsel bir yaratıyı hayata geçirip, onu var eden yeğane araçtır artık.”<sup>14</sup>**

19. yüzyılın sonları, resmin kendi elemanlarını keşfettiği ve kendine özgü anlatım olanaklarının zorlandığı ve düşünsel alt yapılarına model oluşturan yeni arayışlarla gerçeği bilimsel bir anlamda anlama dönemidir artık. Geleneksel sanat doğayı görüldüğü gibi betimliyordu. Oysa nesnelere, akademik kurallara göre nasıl görünmeleri gerektiği önyargısına göre değil kendi izlenimlerine göre betimlenmeli ve heyecan verici sonuçlara ulaşılmalıydı. Bu düşünce resim sanatına yeni bir izlenim duygusu kazandırmıştı. Bu durum geleneksel perspektif ve çizim kurallarına uymayan, boyama tavrı ve çizim duygusuyla devinim izlenimi yaratıyordu. Işığı ve atmosferin etkisi gerçek konuyu geriye itiyor ve görmediğimiz biçimlerin belirtilmesine yönelik bir tavır oluşmuştu. Biçimler güneş ışığında çözülüyor, bir renk yumağına dönüşmüştü. Konular daha basitleştikçe, sorun daha karmaşıklaşıp konu resmin temel öğelerine indirgenip kendisi olmaya başlamıştı.

İzlenimcilik olarak adlandırılan bu anlayışta, renk sezgisel ve bilimsel değerlendirmeler ışığında dış dünyayı algılamaya yönelik bir tür yöntem sorunuydu. Her an değişim halindeki doğa, sanatçıyı derinden etkilemekteydi ve doğaya ait gizler ve olgular çözülmeliydi. Bu fikirden hareketle, onlar gerçekliği değil gerçekliğin görünüşünü resmetmekteydiler. Güneş ışığının etkisiyle nesnelere lokal renklerdeki değişimler ışığın rengindeki ve yansımadaki değişimleri ifade ediyorlardı. Işık gibi gölgeler de renklerle gösteriliyor ve formun yerini bir renk sistemi alıyordu. Renkler bir sistem içinde karmaşık fırça tuşları ile formun erimesine neden oluyordu. Renkle nesnenin yapısal kurgusu tam gerçekleşemiyor ve dolayısıyla rengin yasaları öne

---

<sup>14</sup> Ergüven, a.g.e., s.75

çıkıyordu. Lokal renk anlayışı kalkmış, yerini renkler almıştır. Fırça izleri birer renk lekesi olarak yaşamakta ve güneş ışığı altındaki titreşimler olarak durmaktadır. Dış dünyayı bir oluş ve eylem içinde görüyorlar ve biçimlerin nesnel gerçeği yerine onun izlenimleriyle ilgileniyorlardı. Yüzeysel bir anlatım anlayışından dolayı derinlik duygusu renk ve ışık titreşimleriyle verilmektedir. Hareket noktaları dolaylı yollarla da olsa, boyanın ve renklerin maddesel değeri olmuştur. Kalın boyanın tuval üzerinde bıraktığı izlerle fiziki dokuda resimsel bir değere dönüşmüştü.

Empresyonist sanatçılardan C.Monet'in "Gün Batımında Saman Yığınları" adlı resminde de görüldüğü gibi, inandırıcı bir nesne görüntüsü yerine uyumsuz görünen fırça darbelerinin anlatımı ne çizgi ne de kompozisyon içeriyordu. Bu resim, deneysel görselliğin yaratılmasına dayanan soyut resmin ilk örneği sayılıyordu. Ağırlığın tek merkezde olmadığı fakat boşluk duygusunun da yaratılmadığı, devamlı değişen bir renklilik görülmektedir.

Bağımsızlaşmaya başlayan renk, Van Gogh ve Gauguin'in resimlerinde tek başına, biçimsel bir öğedir. Van Gogh boyayı beceriksizmişçesine yığarak, algılarını başkalaştırmış ve gördüklerini deforme etmiştir. Figürü var eden çizgiyi, renk olarak vererek, çizgi ve rengi eşdeğerde görmüştür. Renkler, el yazısını andırır hareketlerin ritmik ve güçlü ifadesiyle doku etkisi vermek için kullanılır. Boyanın dokusal yapısı da etkiyi artırmaktadır. Renkler ifadeyi güçlendirir değerinde şaşırtıcı ve ekspresif etkide seçilmiştir. Biçimsel yalınlığa giderken resmin iç dinamiği gereği abartılı bir tavır seçmiştir.

Gauguin'de ise renk, temsil ettiği nesnenin ötesinde saf, soyut yapılarıyla kendi başına bir ifade aracıdır. Anlatımını kuvvetlendirmek için iki boyutlu resimde üç boyut hissini veren teknikleri bırakıp dekoratif bir üslup seçmiştir. İlk kez geniş yüzeyler tek renkle, üstelik saf renkle boyanıyordu. Renk, iki boyutlu boyasal bir tabaka olarak yüzeye sürülüp açığa çıkarılacak imge kalın çizgilerle sınırlanıyordu. Özellikle ilkel sanatla uyumlaştırmaya



çalıştığı resimlerinde parlak, yoğun renkleri geniş lekeler ve bunları sınırlayan basit biçimlerle yüzeye taşımıştır. Renk, bir nesnenin gerçek görüntüsünden sorumlu olmadığına göre ışık-gölge etkisinin de dikkate alınması zorunlu değildir. Boyama serbestisi ona dışavurumcu bir karakter yüklemiştir. Resimlerindeki ilkel basitlik modern sanatta çok sık rastlanan bir durum olmuştur.

Seurat, yaptığı manzara resimlerinde renk alanlarını noktasal elemanlara bölerek optik bir karışım yaratma eğilimindeydi. Pigmentleri karıştırmanın renklerin gücünü kırdığını iddia etti. Puantilist sanatçılar noktalardan yansıyan renklerin ışık karışımlarının oluştuğu ve ortaya çıkan renklerin daha hafif olmasına rağmen daha canlı olduğu fikriyle işler ürettiler.

İzlenimcilerin optik karışım anlayışına karşı çıkan Cezanne'da renkler, karşıtlık ve uyum içinde, tonlu geçişlerle; küre, koni, silindire indirgenmiş biçimlerin yaratımı için desen ve oylumun hizmetindedir. Renkler açıklık-koyuluk değeri bakımından çok daha karmaşık bir dengeye sahiptir ve tonlu değişimleriyle form oluşturma da nesnel olmayan geometrik bir görünüm yaratır. Seçilen renk ve tonları resmin genel tonalitesini verir ve renkli dengenin durumuna göre de gri kullanımı değişim gösterir. Lokal renk kullanımı resme dahil edilir. Biçimlendirmede renk karşıtlıklarını da kullanarak fırça darbeleriyle planlar üzerinde sonsuz bir ritm oluşturarak farklı bir doku oluşturur. Zaman zaman renk elverişli yüzeylerde kendi gerçekliğiyle algılanırken, kendi varlıkları ve birbirleriyle uyum içindedirler. Resimlerinde yüzeyi dengeli alanlara bölerek, renk ve biçimleri karşıtlıklarıyla güçlü bir yapılanma içinde göstermektedir. Kübizmin, Cezanne ile başlayan perspektifin dışlanıp mekan algısını tuval yüzeyine taşıyan anlayışı, üç boyutlu gerçekliğin tüm boyutlarını aynı düzlemde eşzamanlı yansıtır. "Her şey renkli biçimdir ve her şey biçim almış renktir" prensibiyle hareket etmişler ve genellikle formla ilgilenmişler ancak renklerin şiddetini azaltmışlardır. Renkleri yapının ayrılmaz parçası olarak düşünmüş ve onu oluşturmada bir araç olarak kullanmıştır. Kütlesel etkiyi vermede renklerin sıcak-soğuk dengesini kurmuş ve aynı zamanda renkler

arasındaki uyumla da özgünlük sağlamıştır. İzlenimciler de uygulanan renk perspektifini reddederek arka planlara sıcak renklerle ışıklılık vererek derinlik etkisini yok eder.

Cezanne'da kendinden önceki sanatçılar gibi tek bakış noktasına sahipti. Picasso ve arkadaşları bunu daha da geliştirerek nesne birçok noktadan algılanıyormuş gibi farklı açıları eşzamanlı resmettiler. Derinlik etkisini yok edip her planı resim yüzeyine yerleştirdiler. Analitik kübizm denilen bu anlayışta, perspektif, ışık-gölge, mekan gibi nesne kavramının dışındaki her şey yok ediliyor yerine sadece nesnenin hacmi ve kendi rengi kalıyordu. Yine bu dönemde, kolaj denilen yapıştırma yöntemiyle, çeşitli malzemelerin görsel ve dokunsal yapısıyla resme girmesi, resme dekoratif olmak yerine heykelsi bir ifade katmaktaydı. Rakam ve harf soyut öğeler, kağıt, tahta, düğme, bez gibi nesnelere somut varlıklarıyla resme dahil ediliyordu. **“Sanatçı, sanatını kurabileceği tek güvenilir temeli akılda buluyor, sanat bir kavram-ressamlığı oluyor. Bir zamanlar Kant “kavramlardan yoksun olan görsellik kördür” demişti. Bu cümle kübizm akımının bir temel ilkesi oluyor.”**<sup>15</sup>

Fovlar ise, İzlenimcilerin ışığın gün içinde değişen atmosferini yansıttığı çalışmalarını yerine, değişen duygularını yansıtmak için canlı renklerden yararlanarak görsel etkilerini güçlendiriyorlardı. Renk seçimlerini gözlem, duygu ve duyarlılığa göre yapmaktadırlar.

Fovizm'in, 20. yüzyılın başında doğayı betimleme anlayışında, renklerin en saf halleriyle kullanılması, resmi kendi kendine yeten bir anlama doğru sürüklemiştir. İlk ortaya çıktığı dönemde bu tavır saldırgan ve şiddet dolu resimler olarak algılanmıştır. Fov ismini sanatçıları kabul etmeseler de Fovizm döneminin en yenilikçi ve en gelişmiş sanatı olarak kabul görmüş, **“modern sanatta renk kavramını kökten değiştirmiştir. Fov'lar devrimci bir renk**

---

<sup>15</sup> N,M İpşiroğlu, a.g.e., s.164

kullanımıyla, yalnızca geleneksel sanat ilkelerine karşı çıkmakla kalmamış, İzlenimcilerin görece modern renk anlayışını da kırmışlardır.”<sup>16</sup>

Bu nedenle üslubun adı avant-garde kavramıyla eşanlamlı kullanılmaya da başlanmış. Fakat gerçekte Fovizm, renk konusunda edinilen bilgilerin basit bir teknik uygulanışından öteye gidememişlerdir.

Fovist sanatçılardan Matisse için de görünen doğa, resimde ilk hareket noktasıdır ve onun resimlerinde görsel bir yapılanmayla birlikte renkler, albenisini ortaya koyarak kendini ifade eder. Nesnelere boyanın ve rengin özgür ve canlı yapısıyla düz, geniş yüzeylerle değerlendirir. **“Matisse bir zamanlar bir santimetre kare ile aynı mavinin bir metre karesinin aynı şey olmadığını söylemişti. Alanın yaygınlığı tonu değiştirir. Aynı şekilde, mavi bir daire aynı maviden bir kare ile aynı şey değildir. Sınırların şeklide tonu değiştirir. Ama bu yalnızca başlangıç. Her ton doku tarafından, çevresindeki diğer tonlarla görüntünün yarattığı uzam tarafından, resmin içindeki ve üzerindeki ışık tarafından ve görüntünün çekim alanı demek olan o tuhaf olgu- asla hareket etmeyen bu sessiz sanatın çerçevesi içinde, nesnelere düşme ve gerileme oranlarını belirleyen şey- tarafından farklılaştırılır.”**<sup>17</sup>

Matisse, bir resmin yalnızca doğayı betimlemek olmadığını tuval ve boyadan oluştuğunu ve kendi kendine yetebileceğini söylerken renkler izleyicide uyandırmak istediği duyguya göre tüpten çıktığı gibi kullanılıyordu. Perspektif ve hacimden uzak düz bir yüzeye indirgenmişti. Klasik derinlik anlayışından kaçınmış ve nesnelere birer motif niteliğine sokmuştur. Motif ve motif arasındaki boşluk aynı planda yer almaya başlamıştır. Onun için resim, bir yüzeyin renkle canlandırılması ve süslenmesi olayıdır. Süsleyiciliğine karşın nesnenin yapısını ve iç dinamizmini yakalama eğiliminden olmuştur. Süsleyici yanı ağır basan bu işleriyle Matisse, resmin yüzeyinde, motifleri çevreleyen

<sup>16</sup> Tessa Kostrzewa, “Yirminci Yüzyıl Sanatı A’dan Z’ye Akımlar” **Sanat, Kültür, Antika** Sayı;16 s.13

<sup>17</sup> John Berger, **Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar** Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.19

beyaz çizgiler diğer renklerde uyumluluğu artırırken, çizgiler, renkler ve motifler arabesk bir kompozisyona dönüşmüştür. Fovların renk ve motif oyununa dönüştürdükleri anlayışına yönelik eleştirilerden birinde, **“Batı sanatı bu dönemde süslemeciliğe (dekorasyon) düşme tehlikesiyle yüz yüze gelmişti.”**<sup>18</sup>

Batı resminde biçim ve renk ilişkileri belli bir bütünlük içinde yer değiştirmiştir. Öznel ifadeye yönelik tavırlar resmin temel elemanı olan rengin, ifade gücünün fark edilmesiyle birlikte, arınmış gerçeğine doğru ilk hesaplaşmalarıdır. Rengin bağımsızlaşmasına yönelik hareketi de başlatmıştır.



---

<sup>18</sup> N.İpşiroğlu **Sanatta Devrim** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.26



İKİNCİ BÖLÜM  
BİÇİM-İÇERİK BAĞLAMINDA  
MODERNİZMİ KOŞULLANDIRAN İFADECİLİK

*II.A. İfadeci Resmin Biçimlendirme Dili*

**“İfadecilik” sözcüğü, insanın içinde yer alan bir takım gizli kalmış duygu ve düşünceleri “açığa çıkarma, dışa vurma” anlamındadır. Uluslararası literatürlerde ifadeci tavır anlamındaki Expressive’in kelime anlamı; latince expressio, exprimere sözcüklerinden gelmiştir.**

**Ekspresyonizm 20. yüzyıla ait bir akım olmasına rağmen, ekspresif tavrın sadece bu döneme ait olmadığı bilinmektedir. El Greco ve Grünawald başta olmak üzere, bir çok klasik ressam için de kullanılmış, fakat dönemlerinin Rönesans düşüncesi ve resim anlayışına karşıt bir tavır olarak gelişmemiştir. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan izlenimci anlayışa bir başkaldırı niteliğinde olan dışavurumcu anlayışta; temel olan, dış dünyanın gerçeğini değil, sanatçının gerçeğini benimsemektedir. Burada özellikle Van Gogh’un dışavurumcu tavrı, dışavurumculuk akımının korkulu, tutkulu güçlü duygularını ifade etme biçimine denk düşmüş ve bunda da abartılı tavır sergilemiştir. O, renk ve çizgilerin duyarlı ve simgesel kullanımıyla dışavurumculuğun en önemli öncüsü sayılmıştır. Donalt Kuspit bir metninde şöyle belirtmektedir.**

*“...artistik işçiliğin kişisel bir bölümüne dikkatle bakıldığında, güçlü coşku ideolojik olmaya başlar ve Van Gogh’un “araştırıcı”lığı böyle “dışavurumcu” coşkunun önemli erken gösterisi olmaya başlar.”<sup>19</sup>*

İzlenimcilikten farklı bir tavır gösteren sanatçılardan biri de Gauguin’dir. Gauguin, dışavurumcu değil ama sembolist ilkelerle primitif ve halk sanatını, Van Gogh ve Gauguin’i tanıyan Edward Munch, çizgisel abartmalarla, şiddetli renk karşıtlarını insani duyguları içeren konuları benimsemiş ve sonraki kuşak ekspresyonistleri etkilemiştir.



Van Gogh “Peyzaj” (64 x 81 cm) Detay

<sup>19</sup> Donald Kuspit, “Sanat, Eleştiri ve İdeoloji” Art in Amerika, Summer 1981

“İfadeci sanatta seyirciyi şaşkırtan şey, doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. İnsanın çirkinliği, karikatürcü tarafından gösterilebilirdi bu kabul edilir bir durumdu. Çünkü karikatüre yönelik bir görevdi. Ciddi bir sanatçının çirkinleştirme olayı kabul edilemiyordu. Fakat Munch bir acı çılgınlığının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmenin iki yüzünlük olacağını taşbaskısı “çığlık”la söylüyordu. Çünkü dışavurumcular insanları, çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları derinden hissediyorlardı. Varolmanın çıplak gerçeği ile yüzleşmek, zavallılara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade etmek istiyorlardı. Bu şekilde yaptıkları resimleriyle kentsoyluları şaşkına çevirmek namus meselesi gibi olmuştu.”<sup>20</sup>

Batı resminin en ünlü nevroz resmi olarak tanımlanan Munch’un “Çığlık” resmi, sembolik olarak acının sanatsal yaratısının mecazi olarak görülebilen güçlü bir simgesi olarak kabul edilmektedir. Bundan böyle, resmin yapısal gerekliliği olan biçimsel unsurlar, sanatçının yaşama ilişkin sıkıntılarıyla çatışmasını simgeleyecekti. Biçimsel unsurlar, sanatçının duygu ve heyecanlarının doğrudan anlatımına girmişti.

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın sonlarında çağın karmaşa ve baskıları altındaki insanın bunalımlarını, kendi benliğini koruma, geçmiş ve gelecekle olan bağlarını arama çabalarının ittiği inanç ve varoluş sorunları üzerinde düşünme eğilimiyle oluşturduğu sanatsal bir süreçtir. Bireysel kopuşların yaşandığı bu dönemde, resimdeki bedenle kendi bedeni arasında bir bağ oluşturmuş ve kendindeki bu duygu ve heyecanı anlatacak vurguyu, resimdeki figürün hareketinde, mimiğinde göstermiştir. Bu nedenle figür, dışavurumcu ifade de önemli bir unsur oluşturmuş, nesnel gerçeğine öykünmek yerine, vurguyu artırmak için abartmış, çarpıtmış, deforme etmiş ve soyutlamıştır. Fakat **“Dışavurumcu resim tarihinde anlamsız bir figür deformasyonuna yada insan figürünü anlamsız bir biçimde çarpıtmaya yönelik hiçbir yapıt bulunmamaktadır.”**<sup>21</sup>

<sup>20</sup> E.H. Gombrich **Sanatın Öyküsü** Çeviren;Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s.448

<sup>21</sup> Adem Genç “Oedipal Nefret” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı;17 1995 s.54



Dışavurumcu sanat, nesnenin algılanış ve dönüştürülmesinde daha özgür farklılıklara ve bu oluşuma öznelliğini katma olanakları da sağlamıştır. Bu içtenlik ve doğalcılık, içgüdüsellliği de beraberinde getirmiştir. Bu yaklaşım daha sonra yeni dışavurumcu sanatta da temel olacaktır. H.B. Kahraman, klasik resim ve ekspresyonist resimde bir karşılaştırmayı Louis Marin'e göre yapmıştır. **“...Klasik resimde maddesel unsurlar (özellikle sanatçıya ait izler) “resmin nesnel gerçekliği ile simgelediği şeyler” tarafından sınırlanmış durumdadır.**

**Dışavurumcu resimde ise başka bir şeffaflık söz konusudur: Maddesel unsurlar, resmin öznel gerçekliği ile anlattığı / dışavurduğu (express) şeylerde içkindir (onlar tarafından belirlenir.) Her iki gösterim de birer sistem oluşturur. Klasik ressam, gerçeği taklit etmek için doğal olmayan (non-naturalistic) işaretler ve renklerin oluşmamasına çalışırken, dışavurumcu ressam dolaysız bir taklidi sağlamak için o işaret ve renkleri özgür bırakır. Sonuçta birer düzgü (code) oldukları için her iki tür de ikame esasına dayanır. Klasik ressam nesnelere asılları yerine, onların kendisi tarafından yapılmış suretlerini, gerçeğin dile geldiği duygusunu uyandıracak biçimde ikame eder; buna mukabil dışavurumcu, bu suretlerin yerine kendi kendilerini ifade etme gücüne sahip, özgür bırakılmış bir dizi işaret ve rengi ikame eder. Gergin bir tuval “resim olarak var oldukça” dışavurumcu, kendi modeliyle ortadan kaldırmak ya da aşmak zorunda olduğu bir verili (given,temsili) model (paradigm) karşısındadır. Dolayısıyla dışavurumcu (anlatımcı) doğrudanlık sonuçta bir etkidir.”<sup>22</sup>**

Dışavurumculara göre, sanatın temel dinamiği içgüdüsel bir dil yaratmaktır ve dışavurumcu resimde rengin kullanımı, fırça sürüş yöntemleri doğrudanlık taşımaktadır. Renk artık formu veya figürü oluşturmak için bir araç olmaktan çıkmış, rengin kendisi bir form, figür ise bir noktadan sonra rengin varlıksal bağımsızlığından türemiş bir olgudur. Sadece bireysel üslup farklılıkları gösterirler. Sanatçıların oluşturduğu sonuçlarda rengin varlıksal bağımsızlığı kadar, onu bağımsızlığa götüren

---

<sup>22</sup> H.B.Kahraman “Ekspresyonizm; Bazı Temel Sorunlarına Bir Bakış”, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri** Everest Yayınları, İstanbul, 1995, s.142

özellikle kaba biçimde spontan gelişen enerjik fırça sürüş tekniğinin de önemli olduğu görülmektedir.

Bu özgürlük anlayışı, özgür biçime yönelimi getirmiş dolayısıyla biçimin gösterge değerine de farklılık katmıştır. **“Resmin konusu, üretimini hayata geçiren amel, oluş’unu belgeleyecek göstergenin kaydı olmaktadır.”**<sup>23</sup>

Gerçek ya da kurgusal nesnenin temsili ya da ifadesi yerine bir eylem alanıdır artık. Dolayısıyla kurgu, tasarım, simgesellik gibi öğeler söz konusu olmamaktadır. Böylece resimler herhangi bir şeyi temsil etmedikleri için geleneksel bir mekan duygusu da yaratmıyorlardı. Resmin iç sorunlarını çözme çabasının başında da yüzeysellik gelmekteydi. Bu yüzey ne kadar yalıtılmış olursa o kadar kendisi oluyordu. Kendisi olmaya başlayan resim, artık kendi içine dönmüş ve temel problemi olan resim yüzeyini çözme çabasına girmiştir. Fırça, boya ve yüzeyin birlikteliği içinde ifade gücünün artırılması eylemine dönüşmüştür.

Bu anlayışın savunucusu olarak kabul edilen Clement Greenberg’e göre, resim sanat dışı konu ve yanılısama yaratan her şeyden uzaklaşmalı ve kendi dinamiğine yönelmeliydi. **“Resim imgenin kendisi, imgede resmin kendisi olarak, izleyiciye gördüğü her şeyin resmin kendisinden ibaret olduğunu gösterebilecekti.”**<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Mehmet Ergüven, “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız** Y.K.Y. Sayı; 67 1998, s.55

<sup>24</sup> Levent Çalıkoğlu, “Sadece Kendini Temsil Eden Resimler” **Arredamento Mimarlık** 2000/05 s.63

Yani resimsel olmayanlar ya da göstergelerin öteki anlamlarından arındırma, koşullu bir yorumu da engelleyecekti ve “açık” bir yorumu içerecekti. Soyut Dışavurumcuların biçimlendirme süreçlerinde, doğaçlama ve dolayısıyla rastlantıyı öne çıkaran tavırları “açık” yapıt düşüncesine denk düşmektedir. İtalyan göstergebilimci Umberto Eco’nun sanat yapıtlarının “açık”lığı sorunu üzerine aktardığı düşünsel birikimiyle bakmak gerekmektedir. Açıklık düşüncesi, değişken yorumlara fırsat verdiği için “şekilsiz”likle doğrudan bağ kurmaktadır.

**“İşte bu anlamda şekilsiz, tek doğrultulu klasik biçimlerin bir reddidir, ama iletişimin temel koşulu olarak biçimin bir yana bırakılması da değildir. Şekilsiz, aslında her “açık” yapıt gibi, biçimin ölümünü ilan etmeye itmez bizi, tersine onunla ilgili daha kıvrak bir kavram yaratmaya, biçimi bir olanaklar alanı gibi düşünmeye yol açmaktadır.”<sup>25</sup>**

Bir şeyin temsili olmak yerine, bir şey olan çağdaş resim, gönderme yapmaksızın iletişim aracı olması olanaksızdır elbette. Renklilik ve derinlik yaratma da bir biçimleşme etkinliğidir. O halde, figürün yokluğu, biçiminde yokluğu anlamına gelmemektedir. Çünkü biçim, resmin temel varlık nedenidir.

Soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden yararlanan Ressam Sonrası Soyutlama olarak isimlendirilen anlayışta da, yalın ve kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve ön yüzeyde duran canlı renklerle yeni bir önerme

---

<sup>25</sup> Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992 s.133, çeviren; Yakup Şahan

getirmişlerdir. Bazı sanatçılar ise, boya uygulama eylemini özgürleşme ve neredeyse duysal bir eylem olarak figürü yok etmeden dönüştürme ve böylece yeni bir dil oluşturma çabasındaydılar.

Sanat biçiminin bu derece sorgulandığı bu dönemde, sanat ve toplum arasındaki ilişki; toplumun tüketim niteliğine dönüşmesiyle sanat biçimi arayışlarında da popüler bir gerçekçiliğe götürmüş, iletişim araçlarının etkisiyle daha geniş kitlelere ulaşmış ve benzer verilerle şekillenmeye başlamıştı.

Çeşitli kültürel birleşimlerin yol açtığı birbiriyle kesişen bir çok olay ve olgunun zeminini hazırladığı Yeni Dışavurumculukla birlikte, bugünün dünyasına göre şekillenen toplumsal-siyasal düşünce, sanatta da artık daha çoğulcu, daha eklektik bir yapılanmaya neden olmuştur. **“Bu resim anlayışı sanatsal bir keşif yerine “sosyal bir araz” belirtisi olarak ortaya çıkmıştır.”**<sup>26</sup> Dolayısıyla, yaşam deneyimleri, olaylara bakış farklılıkları görsel anlatımda yerini bulmuştur. Açık bir anlam yerine, çelişkili bir anlam yaratılmaktadır. Çok anlamlı olsa, problemin gösterilmesinde figür, soyutlama yada deforme edilme eğilimiyle, temel düşünceyi daha yoğun hale getirmektedir.

Yeni Dışavurumcuların tarihsel olana düşkünlükleri, resmi oluşturan biçimsel unsurlar ve malzemeleri açısından geleneğe ters düşmeden gelişim göstermesine ve tuval resmine dönüş olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Tuval-boya-fırçanın birliktelikleri bu bağı güçlendiren figüratif anlatımla yeni olasılıklar ve tartışmalar önerdiler. Saf soyutlama yerine , figüre bağımlı değişken bir renklilik ve spontan değişikliklere izin veren ekleme çıkarma olasılık ve gerilimlerine izin veren ve daha umursamaz ve az kuralcı olmuşlardı. Figürün zihindeki algısına yönelik bir yanılsama oyununa çevirmektedir. Yeni dışavurumcularda gerçek duygusunu , görüntüden çok anlatılarda ve anlatım biçimlerinde aramak gerekmektedir.

**“Yeni soyutlama, yeni figüratifçilik, birbirine ancak görünürde karşıdirlar-aslında ikisi de ayrı ayrı, dünyamızın, dramatik evresindeki değil ama artık bayağılaşmış evresindeki, etten kemikten bütünüyle sıyrılmamasını dile getiriyor. Dünyamızın soyutlanması, uzun zaman önce gerçekleşmiştir. Ve umursamaz bir dünyanın bütün sanat biçimleri, umursamazlığın aynı izlerini taşıyacaktır. Bu ne bir yadsıma ne de bir kınamadır, şeylerin durumudur; bugünün doğal resmi, bugünün dünyası gibi kendisine karşı umursamaz olmalıdır.”**<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Adem Genç, “Oidipal Nefret” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı;17 1995 s.54

<sup>27</sup> Jean Baudrillard, “Estetik Yanılsamalar ve Yanılsamabozumları” **Sanat Dünyamız** Güz 2000, sayı;77 s.100, çeviren; Şule Demirkol

## II.B. İfadeci Resimde Renk ve Tekstür

Renk, resmin nesnel gerçekliği ve temsil ettiği şeyle sınırlıyken, öznel duyarlılığın aktarılmasında rengin önemli bir rol oynayabileceğinin belirlenmesiyle birlikte, temsil ettiği şeyin yerini almaya başlamıştı. Rengin temsil değerinin, özgül değeriyle yer değiştirmesi ifade biçimlerinin de temel dayanağı olmasına neden olmuş ve artık resmin anlattığı şeyler rengin maddesel niteliğiyle belirlenmektedir.

Renk, malzeme olarak ilk kez böylesine önem kazanmış ve öznel ifadenin taşıyıcısı olarak ön plana geçmiştir. İfadeci resmin biçimlendirme anlayışında, doğrudan bir anlatımı sağlamak için belli işaret ve renkler özgür bırakılmıştır. Her durumda biçimlendirme etkinliği olan resim, öncelikle iki boyutlu yüzeyle hesaplaşma durumunda olup onu bir iletişim aracına dönüştürmekle yükümlü olmuştur. **“...çağdaş resimde sözü edilen dışlanmış mekan aslında bir yanılgıdır; çünkü burada karşılaştığımız olgu daha çok mekanın yüzeyselleşme eğilimidir. Nitekim bu yöndeki eğilimin en uç noktaya kadar varması halinde, zorunlu varoluş koşullarından soyutlanan resim, yalnızca bir kendilik'in (entity) karşılığıdır artık; bu da boya ve fırça ile tuval arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu imleyip, herhangi bir şeyin, herhangi bir durumda pekala resim statüsünde yer alabileceğini ortaya koymaktadır. Öncü ve kavramsal sanat, apteshane kapağından boş tuvale kadar bunun bir çok örneğini- üstelik kendi içinde kusursuz bir mantıkla- vermesine karşın, fırça / boya / tuval üçlüsüyle ifade etmenin büyüğü hala gündemdedir. Demek ki, resmin çağdaş bilinç niteliğini yansıtmakta yetersiz kaldığını düşünenler için iki seçenek vardır önümüzde; a)- Başka bir üretim tarzına geçebilmek için önce boya ve tuval gibi geleneksel resim gereçlerinin kullanımına son verilmelidir; böylece resimde ortadan kalkmış olacaktır; b)- Resmin, sınırsız ifade olanakları ile bugünde etkin bir işlevi olabileceği konusunda uzlaşma**

**varsa, o zaman resim ile hesaplaşma sürecindeki somut ve sine qua non koşulların kayıtsız benimsenmesi zorunludur.**

**Buna göre, öncelikle bir biçimlendirme etkinliğidir her resim; bu işlemin nesnesi ise tuvalin reel varlığı değil, iki boyutlu ön yüzüdür.”<sup>28</sup>**

Ön yüzeyin sorgulanması eğilimi, geleneksel anlamda derinlik fikriyle çelişse de bir gerilim yaratması bir biçimlendirme etkinliği olarak kabul görmektedir. Bu bir anlamda nesnel gerçekliğin, maddesel olanaklara yönelik bir başkalaşımıdır ve dolayısıyla boya ve renk gerçeğini öne çıkaran bir oluşturma süreciyle varolmaktadır. Resim, kendi gerçekliği içinde anlattığı (dışavurduğu) şeyler, boyanın ve diğer kullanılan malzemelerin özellikleriyle var olmuştur. Klasik resimdeki gerçeğin taklit edilme biçimi, dışavurumcu resimde dinamik doğaçlamalarla oluşan iz ve ifadeler biçiminde olmuştur. Dışavurumcu sanatta, nesnenin algılanması ve dönüştürülmesi özgür farklılıklar ve öznel yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu öznellik içtenlik ve içgüdüsellikte katmıştır. Renklerde uyumdan çok bir zıtlık söz konusudur ve bu durum resmin iç enerjisini etkilemektedir. Dolayısıyla saf renklerin kaba, hırçın, enerjik sürüş teknikleri, onun yansıttığı görsel değerlerini artırılmış ve ifadeyi güçlü kılmıştır. Boyanın kaba sürülüşü, bu süreç içinde renklerin birbirine karışarak kirlenmesi, özellikle serbest bırakılmış ve resim yapma biçimine dönüşmüştür. Yeni bir ifadeye yol açan bu durum, doğrudan bir anlatım yerine anlatım malzemelerinin ilişkileri yada biçimleri olmaktadır. Boyanın malzeme olarak yansıttığı değer boyanın dokusal özelliği strüktürel bir işlev yüklenmiş olmaktadır.

İfadeci resmin biçimlendirme dili, **“fiziksel bir güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen şey hala rengin somut varlığının arasında saklı duran, ilk ruhsal gücün yalınlaştırılmış, süsleyici çizgilerden geniş yüzeylere, saf renklerle kaynaşmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu saflaştırılması**

---

<sup>28</sup> Mehmet Ergüven, **Yoruma Doğru** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.57

**işlemiydi.” Daha sonra “(...) Renk, nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla doğaltıldı.” “Bozulmamış renk biçimleri atık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların anlatımı değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış; nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bir izleyiciye bir çeşit düşünmede yapılan devinimle iletilir...Bundan böyle resmin içeriği rengin ve biçimlerin orkestrasyonudur.”<sup>29</sup>**

Dışavurumcu resimde renk, malzeme olarak öznel ifadenin doğrudan taşıyıcısı olmuştur. sanatçının ifadesi için gereken formun ya da figürün oluşturulmasında renk, bir araç olmaktan çok resmin mutlak elemanıdır. Boya malzemesinin kullanım tekniği önemlidir ve saldırgan, şiddetli, etkili olmasında rengi anlatım gücünden yararlanılmaktadır. Rengin bu şekilde kullanımı, resmin bir başka dil olduğunun da göstere olmuştur. Sanatçının yaşadığı dönemden kaynaklı, tedirginlik ve ikilemden doğan imgesel yapılanma ve içgüdüleriyle haykırdığı bu vahşi ifade; yaratım sürecinde oluşan dili dışavurumcu sanatın temel özelliğiydi. Sanatçının teknik bir ifade olarak renk kullanımı ve boya sürüş yöntemlerini belirlediği yer de bu noktadır. **“Resimde güvenilir bir anlatım ve iletişim aracı olması gerektiğine inanan bu ressamlar saf soyutlama yerine nesnenin ve figürün varedilmesi, resimde değişken bir renklilik, (özneye bağlı renk serbestliği) her an yön değiştirebilen ekleme durumları (spontanite) yani resmin yöntemi konusunda bir takım ipuçları verirler.”<sup>30</sup>** Bazı sanatçılarda göz alıcı renkler, boyanın madde kalınlığı kullanılarak doğaçlamalara gidilir. Ara renkler genellikle hazırlanmışlık yerine doğaçlamadan oluşurlar. Salırgan bir anlatımda boyar maddenin işlevi, rengiyle birlikte önceliklidir ve araç olmaktan çok amaçtır. Renklerin kullanımında bilimsel verilerden hareket edilmez bir serbestlik söz konusudur. Kaba bir biçimlendirme sonucunda renklerde de olağandışı bir enerji oluşmaktadır. Fırçanın kaba bir şekilde kullanılması,

<sup>29</sup> H.B.Kahraman **Sanatsal gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri**, Everest Yayınları, İstanbul, 1995, s.14

<sup>30</sup> Gülay Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk” **Y.L.Tezi**, 1992-İzmir

şiddetli renkler ve karışan kirli renkler sanatçının yetersizliğinden değil bu resim yapma şeklinin güncelliğindedir fakat belki de eksiği hissedilen resmin geleneğindeki ciddiyet eksikliğidir. Boyanın madde kalınlığı kullanılarak doğaçlamalara gidilmiştir. Figür ise resmi oluşturma sürecinde rengin varlıksal durumundan türemiş gibi durmaktadır. Rengin enerjisi ve etkileri yakalanmaktadır. Resimdeki yapılanma çağının olaylarına bir bakış açısı sunmak için görsel anlatımda yaratılan biçim çarpıtmalar ve bozmalar temel düşünceyi yoğun bir şekilde verme amaçlı olmaktadır. Renk ve biçimin oluşturduğu devinim, resmin kendi başına içeriğini niteleyen bir durumunu oluşturmaktadır.

Dışavurumcu sanatçıların hepsinde resmi yapılandırmada kendilerine özgü boyama yöntemleri vardır. Bazı sanatçılar bilinçli olarak rengi dışlayan fakat yinede renkçi bir tavır da sergilemektedirler. Bazı resimlerde dokusal yapılanmaya önem verilmektedir. Renk ve tekstür, özellikle geleneksel tuval resminin yapısal sorunu olduğu bilinmektedir. Geleneksel tuval resmini temel alan yeni dışavurumcu anlayışta da özellikle biçim, renk ve tekstürel yapılanma sorunları açısından önemlidir. Onlarda da sezgisel bir biçimleme tarzı tercih edilmiştir. Bu neredeyse malzemeyle hesaplaşma sürecine dönüşmüş bir resimleme anlayışı olmaktadır. Boyanın maddesel kalınlığını kullanarak tabakalı boyama anlayışı seçilmektedir. Resim dokusuna kolaj, montaj gibi sanatsal uygulamalarda yapılmaktadır. Genellikle kahverengi, siyah renkler ve anlatımı sağlamada etkili olan kum, saman, kurşun gibi farklı malzemeler kullanılmıştır.

**“...koyu boya tabakaları”ndan oluşan bataklığa da çağımıza özgü şiddet duygusunun, tedirgin fırça darbeleriyle anlatımı; hassas bir konunun belirsiz bir şekilde işlenmesinden doğan bir gerginliğin plastiğidir.”<sup>31</sup>**

---

<sup>31</sup> Adem Genç, “Oidipal Nefret” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi** Sayı;17 1995 s.54



Resmin sağlam, kalıcı fiziksel yapısı önemsenmeyerek, elde edilen dokuyu tamamlayan herhangi bir nesne zamanla değişime uğramaktadır. Bu durumun savaşın yanmış, yıkılmış, terkedilmiş alanlarıyla organik bir bağ olması olarak açıklanmaktadır.

## **II.C. Renk Teorileri ve Uygulayıcı Sanatçılar**

19.yüzyılın sonunda renk özellikle, empresyonistlerin dışarıda, sembolistlerin içeride ( İsviçreli sanatçı Arnold Börcin örneğindeki gibi) yapılan resimleri, rengin güçlü etkisine yönelerek modern sanatın karakterize edildiğini gösterir gibidir.

**“1900’de eleştirmen Waldemar Von Seidlitz “Bizim baktığımız hangisi olursa olsun, tamamen renklilik için kesin bir çaba, 19. yüzyılın sonunda her yerde ortaya çıkıyor.” der. Kandinsky’nin ve diğeri alman eleştirmen Karl Scheffler’in dikkatini çeken rengin psikolojisindeki tarifi 1901’deki gibi erken gördü. O şekilleninceye kadar geçmişe bağlı kalarak, diğerlerinden daha fazla bizim zamanımızdakiler, rengin bağımsız olduğu bir resim çeşidini meydana getirdiler. Böylece temsil edilemez sanatın öncülüğünü sağlamış olan renkti; yaratıcı köleliğin bir diğer çeşidine fazlasıyla teslim olan Matisse’nin resimlerinde görmemize rağmen, görsel sanatların bir çok alanındaki desinatör ve rengin özerkliğini canlandıran sanatçıların özgürlük inancı, benzeri görülmemiş görsel özgürlüğün yeni bir çağı açtığı ve bu düşünce böyle geniş paylaşılmaya başlanmış olduğuydu.”<sup>32</sup>**

Seurat’ta 19.yüzyılın yaygın düşüncesi olan renk ve çizginin önceden bir arada olan grameri ve müzik gibi rengin sabit kurallarının düşünülebileceğini tartışan Blanc’ın açıkça etkisindeydi. Bu nedenle rengin görsel kuralları olmaya başlamış ve yapısal özelliğinden dolayı bir dil olarak görülmeye başlanmıştır.

<sup>32</sup> John Gage, Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity Abstraction, Boston, A Bulfinch Press Book, 1993 “Teorisiz Renk; Soyutlamanın Rolü” çeviren; Nevin Yavuz

Evrensel bir dil olarak formüle eden Chevrul'dur. Bu renk sistemine Amerika'dan Munsell, Almanya'dan Ostwald evrensel renk ilişkilerinin gösterilmesinde, renk ayrımları ve psikolojik etkilerinin üzerinde durmuşlardır.

Resim tekniğinin deneysel bir yaklaşım olduğunu ve kendi resim boyalarını hazırlayan Münihli bazı sanatçılardan edindiği deneyimleri kendi kimyacı kimliğiyle Ostwald, 28 kilit renkten oluşan bir sistem geliştirir. Bu sistem, çift koniler formundadır ve ikincil karışımları da içermektedir. Ostwald'a göre iyi bir renk efekti armoniyi çağırıştırır. Armonik düzen ve renk çemberindeki aynı tondaki renktir ve her estetik renk teorisinin ilk başvurusu renk çemberidir. Renk çemberi boyunca karışımı griyi veren renkler tamamlayıcıdır. Mavinin karşıtı turuncu olup griyi vermektedir. Fakat Ostwald'ın renk çemberinde, mavinin karşısında sarı vardır ve karışım olarak yeşili vermektedir. Bu nedenle, renk psikolojisine matematiksel bir yaklaşımın ve renkli baskılarda standart renk ahenginin uymadığını açıklamıştır. Bilimsel nitelikteki el kitabı genç sanatçılardan P.Klee gibi sanatçıları etkiledi. Ta ki Munsell'in sistemine kadar. Munsell'in Runge'den aldığı on renk çemberini ve küresini yeterli bilimsellikte bulmayarak fazla artistik hislerin tasarımına çevirdiğini iddia etti. Onun bu fikirleri De Stijl grubu tarafından tamamen alındı.

### **II.C.1. De Stijl**

1917'de bir grup sanatçı "De Stijl" dergisini çıkararak "Sanatla yaşamın ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık" diyerek düşünme ve oluşturma gücü olan yaratıcı düşüncenin bu yapıtlarda somutlaşacağını söylüyorlardı. Mondrian, sanat ve yaşamla ilişkisi üzerine düşüncelerini bu dergide yayımlıyordu. Denge, oran ve renk uyumunun sadece resim sanatına özgü şeyler olmadıklarını, bunların iç dekorasyon ve yapı sanatının da temel sorunları olduklarını açıklar.

Mondrian'ın resimleri temelde, orantıların zıtlığı ve renklerin zıtlığı ilkesine dayalıdır. Yatay ve dikey hareketlerden oluşan kareyi seçer. Simetriden kaçınır. Yüzeyi siyah şeritlerle bölerek kusursuz bir dengenin sağlanmasına yönelik gerçek,yalın formlar ve sembolik değerinden arındırılmış renklerdir. Mondrian'ın teosofi cemiyetine katılımıyla form düşüncesi sembolik değerlerle gösterilmiştir.

**“Burada kırmızı; saflık derecesine göre gurur, hırs, öfke ya da duyarlılık, yüksek ruhanilik olarak mavi, yüce bir ideale bağlılık ya da saf dinsel inanç, sempati, bulanık manifesto,bencillikte yeşil, yüksel zihin olarak sarı gösterilmiştir.”<sup>33</sup>**

Teosofik renklerin büyüğü kısa sürede bozulmaya başlamıştır. Çünkü kırmızı,sarı, mavi biricik renklerden ve sarı ışığın dikey hareketiydi,mavi gök kubbesi gibi yatay ve geriye çekilen özelliği vardı. Kırmızı, yaşamın görsel şiddetini çevreye yayıyordu. Yeşil, içinde barındırdığı mavi ve sarıdan dolayı kırmızıyla hiçbir karşıtığa benzemiyordu.

Mondrian Goette'nin “renk problemleri ışıktır” görüşünü benimseyerek,işlerini temel renge indirgeyerek,materyalin görsel iç yapısını ve ışığın saf bir belirtisini gösterdiğini düşünür. Resim yüzeyinde biçimlerin ve renklerin organizasyonu için temel ölçü dengedir. Renkler arasındaki dengenin kurulabilmesi için farklı büyüklüklerdeki kareler, dikdörtgenlerle fiziksel etki gücünü göstermeye çalışmıştır. Goette,üç birincil renk üç ikincil renk ve ortada bulunan üç üçüncüler içinde temeldirler. Karışım renklerinin akraba renklerinden daha cansız olduğunu gösterir. Her renk komşu renklerin karışımı ile elde edilebilir olduğundan, hiçbir renk birincil renkler gibi tek ya da karışmamış değildir. Kavramsal olarak da boyanın maddesel karışımı ölü bir siyaha yani koyu griye götürmektedir.

---

<sup>33</sup> Gage, a.g.e. s.5

1920'lerde De Stijl üyeleri arasında Ostwald'ın tarihteki tüm resimlerde dahi sarı ve yeşilimsi sarı arasındaki farkın az olduğu düşüncesinin yaygınlaşması Mondrian'ın da yeşile karşı tutumunu değiştirmiştir. Neo-plastik kompozisyonlarında sarı, mavi, kırmızı beyazla karıştığında temel renk olarak kalması ve tüm bunların birleşiminden grinin oluşumu onu renk olarak kullanmasına neden olmuştur. Mondrian'da temel renkler fikri,onun karşıt fikirleri gibi geçici olmuştur.

### II.C.2. Bauhaus'ta renk

Ostwald'ın işleri Modern Alman renk kültüründe merkezi rol oynamış ve onun Stuttgart'daki yayınları ve verdiği seminerleri gündemde tutmuştu. Seminerlerinde Adolf Hoelzel tarafından oluşturulan bir grup sanatçının eleştirisine maruz kalmıştır. Hoelzel'in Goette'den aldığı anlayışa göre; en önemli renk uyumunun tamamlayıcı renk kontrastlığı içerdiğiydi. Bu görüş, 1919 baharında kurulan Bauhaus'daki mimar ve tasarımcılarının renk düşüncelerinde de etkili olmuştur.

Bauhaus'un kurucu-yöneticisi mimar Walter Grophous, savaş süresince açık tuttuğu Stuttgart'daki Hoelzel okulunu terk ettikten sonra Viyana'daki Itten ile bağ kurmuştur. O günlerde Itten mistik bir şöhrete sahipti. Sanatın temel açıklaması olan ve Bauhaus için gereken değişikliğin renk grameriyle ilgili olanı epey radikal bir anlayıştı. Hoelzel'in kontrast renk teorisinden kontrast renk uyumunun çıkarılmasıydı.

Renk kuramcısı J.Itten, rengi yapısal, dışavurumsal ve izlenimsel bakış açılarıyla ele alarak şu açıklamada bulunur. **“Sembolizm, görsel açıklıktan ve duygusal güçten yoksun olursa sade bir şekilcilik olurdu, sembolik gerçeklik ve duygusal güçten yoksun olan görsel izlenimci etki, banal bir taklitçi natüralizm olurdu; yapısal sembolik içerikten veya görsel güçten yoksun bir duygusal etki ruhsal ifadenin yüzeyine hapsolmuş olurdu.”**<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Johannes Itten, **Renk Kuramları** (ders notlarından) Çeviren;Gören Bulut syf;8

**“Bauhaus’un önemli öğretmenlerinden olan Johannes Itten, sonsuz devinimdeki, kare kırmızı madde, üçgen sarı düşünce, daire transparan mavi ruh olarak belirtir. İki kenarı paralel dörtgen turuncu, küresel üçgen yeşil, elips mor olarak ikinciler gösterilir. İtten’in ikinci şekilleri daha kuramsal olanları daha ilginç görülür.”<sup>35</sup>**

Bauhaus’ta güçlü sanatçı kimlikleriyle eğitime katılan sanatçıların bulunması, yeniliklerin yapılmasında ve eğitimin daha etkili olmasında rol oynadı. Alman dışavurumcuları için temel platform oluşturan Berlin Okulu savaş boyunca ısrarla çalışan P.Klee’ de Bauhaus’a katılmış ve cam ve dokuma workshoplarında form uzmanı ve renk kuramlarıyla ilgili olarak çalışmaya başlamıştır.

Kandinsky, Bauhaus’un muhtemelen en çok renkle ilgilenen hocasıydı. Psikolojik etki, fiziksel, kimyasal madde olarak renk, çalışmanın tek maddesi idi. Ona göre, renk duyusunun denemelerine ilişkin önemli prensiplerin olduğu ve tıp, psikoloji, fizik gibi bilim dallarının araştırmalarında da önemli bir yeri olduğunu söylemiştir.

Kandinsky, algı psikolojisindeki araştırmalarında, kaynaklarını eklektik olarak oluşturarak renk sistemini ortaya çıkarır. O da, Mondrian gibi bir çok sanatçının ilgisini çeken teosofi akımından etkilenmiş ve çevresindeki her şeyden uzaklaşarak kendi içine dönmüştür. İçsel zorunlulukla her şeyden arınan ve özgürlüğe renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı ruhsal titreşimleri duymaktadır. Kandinsky, Bauhaus’da verdiği derslerle biçim öğelerini içeren kompozisyon kuramını geliştirmiştir.

Teosofi anlayışına göre, **“madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. İnsan duyularını aşarak en üst düzeye, tinselliğe**

---

<sup>35</sup> Gage, a.g.e., s.28

**ulaşabilir. Tinin belirginleştiği, duyularla algılanabildiği tek alan, sanattır.”<sup>36</sup>**

Yazılı kaynaklarda, Fransa'nın neo-empresyonizm ya da pointilism kelimesinden daha fazla İtalyanların divisionizm kelimesi kullanılmıştır. Özellikle Robert Delaunay divisionist tavırlarda parlak renk mozağının bir stilinden hareket ediyordu. Renk çemberinin önerdiği birleşim olan mavi-yeşil ve mor, turuncu-sarının karşıtlığındaki bu serinin baskın renkleri idi. Bir süre sonra bilimsellikten bir ölçüde vazgeçerek **“Ben renklerin formlarına bayılıyorum fakat onların scholastik açıklama olarak görmüyorum. Sınırlı bilimsellikle, ışığa doğru teknik hareketimle hiçbir şey yapamam. Sadece benim bilimim, onlara düzen vererek gruplamaya çalıştığım ve temsilde yeterlilik ve benim sanatçı farkındalığıma ışık olan izlenimler arasından seçiyorum.”<sup>37</sup>**

Delaunay'ın resimleri, neo-empresyonizmin geç dönemine denk düşen ve parlak renklerini fovizmden alan renk alanlarının yan yana konulduğu, renkli yamalar şeklindeki kolajlarıydı.

Josef Albers, Bauhaus' ta öğretmenlik yaptığı ve göç ettiği Amerika yaşamında da renkle ilgili çalışmalarıyla bütünleşmişti. Yüzen kareler serisiyle üç ve dört mat renkten oluşan tasarımlara önem vererek renk uzmanları ve minimalist sanatçılar için esin kaynağı oluşturmuştu.

Albers'e göre renk, tüm tarih boyunca şekillerin ve soyut tasarımın temel elemanı olmuştur. “Renklerin etkileşimi” adlı yazısında da bahsettiği gibi, Bir rengin tonu çevresine göre değişir ve çok kolay fark edilmez. Fakat dört merkez kareye dikkatlice bakarsak bunu fark edebiliriz. Soluk sarımsı kızılıktan mora karşıt gösterilen açık kahverengiye ve yine morumsu renkten sarı üzerinde gösterilen kahverengiye. Turuncu ve mavi benzer bir tamamlayıcı etki içindedir. Buna göre, bu kurala en iyi örnek mavi parça

<sup>36</sup> N.M. İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.51

<sup>37</sup> Gage, a.g.e., s.34

üzerine konulan kızılın ayırıcı turuncu tonalitesidir. Öğrettiği bu kuramları uygulayan da önce kendisi olmuştur. Kullandığı kareler, köşeleri derinlik perspektifinde var olan bir illüzyon etkisi ile kompozisyonun aşağısında kaybolan bir noktada birleşen görünmeyen diyagonal çizgiler oluşturur. Kompozisyonlarında renklerin itişme ve ters etkileşimleri de söz konusudur. Kareler arasındaki boşluklar dahi matematiksel hesaplamalara göre yerleştirilmiş,uzaktaki merkezi kare genelde en canlı, çarpıcı renkle boyanmıştır.

Albers, karelerindeki renkleri sınırlama ve ruhsal üstünlük rollerini sembolize ediyordu, üst karelerini gökkubbe ile kıyaslayarak rönesansın yok olan ve yükselen hislerini anımsatıyordu. Albers'in resimleri, zıt uzaysal işaretler vermektedir. Karşıt ilişkiler geleneksel perspektifin yaptığı gibi tuval üzerine hayali bir delik açmaz, fakat birbirini etkisizleştirerek resmi korumaktadır.

### II.C.3. Op Sanat

Josef Albers'in düşünceleri doğrultusunda gelişen Op Sanat eğilimi, renklerle güçlendirilmiş optik illüzyonla yapılan çalışmalarla etkili olmuştur. **“Op sanatda renklerin optik karışımının elde edilebilmesi için eş zamanlı ve ard arda gelen kontrastlardan, rengin gitgide açılması ya da koyulaşmasından yararlanır.....Güncel görüntülerin biçimsel ve mekansal değişimine olanak sağlamıştır.”**<sup>38</sup>

İsrail'li sanatçı Agom, Macar asıllı sanatçı Victor Vasarely, Venezuela'lı Carlos Cruz-Diez ve Raphael Soto önemli sanatçılarındandır. Bu sanatçılar İzlenimcilerden etkilenmişler fakat optik karışımlar elde etmek için fırça vuruşları daha büyük ya da yeterince şiddetli değillerdi. Teknolojiyi kullanarak daha etkili işler üretmek mümkündü. Zor kuruyan yağlı boya yerine çabuk

---

<sup>38</sup> Semra Germaner, 1960 Sonrası Sanat **Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.32**

kuruyan akrilik boya, teknikleri gizleme ve fotomekanik süreçler Op sanat sanatçılarının başta gelen kaynakları olmuştur.

Cruz-Diez'in renk bileşimleri empresyonist vuruşlardan çok , lineer duruşları andırır. Dokunaklı renkler yerine renkleri siyah parçalarla ayırarak resimlerine renkli camın parlaklığını vermektedir. Gittikçe incelen siyah şeritlerin arasında turuncunun, pembenin ve magentanın sıcak tonlarını soluk mor ve yeşil izlerle çeşitlendirerek titrek bir görüntü yaratmıştır. Bazı işlerinde boş rölyef resimlerinde yürüdükçe değişen gölge ve yansımalar yaratan metalimsi şeritleri resme katarak etkiyi artırmıştır.

Başka bir sanatçı Richard Anuskiewicz, Albers'e olan borcunu yenilikçi tavrıyla öder gibidir. Kusursuz bir karenin renk etkileşimlerini bilimsel bir yaklaşımla göstermektedir. Renk titreşimleri, opak bir görüntü yerine kaygan izdüşümleriyle aydınlatılmıştır.

Victor Vasarely, 1950'lerin başlarında optik etkili soyut işler üretmiştir. İşlerinde yan yana konmuş renkli şeritler ve kafes biçiminde üstüste konularak mekansal etkiler yaratmıştır. Vasarely, "Devinim" ya da "Kinetizm" manifestosu vererek devinim sanatı fikrini ortaya attı. Rengi bir biçimlendirme aracı olarak kullananlar hakkında yaptığı açıklamada **"...renğin gerçek, temel değerine güvenmiyorlar; rengi, kontrol edilemeyen karışık boya ve fırça vuruşlarının etkileri altına gizlerler."**<sup>39</sup> diyerek renk, biçim ve ışığı bir birlik içinde kullandığını ve onların optik bir anlayışla biraraya getirdiğini açıklamaktadır.

## II.D. Dışavurumcu Eğilimler

19. yüzyılın başından itibaren gelişen endüstrileşme ve modernleşme olgusu, tarihsel, toplumsal ve düşünsel dönüşümlerin dönüm noktasını oluşturur. Bu süreçte yaşanan tüm değişimlerin karşısında artan tedirgin,

---

<sup>39</sup> Michel Ragon, **Modern Sanat** Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, Çeviren; Vivet Kanetti, s.123



huzursuzluk ve karamsarlık, “ben” duygusunun en radikal başkaldırısını yerleştirerek aşırı öznelci bir dünya görüşünün benimsenmesine ve dönemin nesnellğine ve sanatsal gerçekliğine meydan okuyan devrimci ruhun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Genelde sanat tarihi boyunca süre gelen bir tavrı veya sürekli olagelen eğilimi de açıklayan Dışavurumculuk terimi, döneminin en radikal hareketi olarak, dünyaya ilişkin öznel yorumların ve resimsel gerçekliğin alışlagelmiş, kalıplaşmış yaklaşımlarından daha gerçek ve kararlı istekleri içermektedir.

**“...bu yıllar burjuva toplumuna ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı, burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği, sanayi ve bilimde meydana gelen değişmelerle nesnel gerçeğin dahi sınındığı bir dönemi oluşturuyor. Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının, insan bilincinin geniş ölçüde sarsan ve etkilerini günümüzde dahi yoğun olarak süren Einstein’ın madde, Freud’un bilinç üstünde geliştirdiği, iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz. Ayrıca burjuva ve kapitalist toplumlara karşı çıkarılmış en somut almaşık olan toplum yapısının, sosyalist devletin, hazırlanma sürecinin de bu yıllar olduğunu unutmamak gerekir. Kaldı ki 1. Büyük savaşın öncesindeki batı toplumu, çürüyen ve kokuşmuş değer yargılarına sanatsal düzeydeki karşı çıkışını özellikle Fransız edebiyatında göstermişti. Buna elbette imparatorlukların yıkılmakta oluşunu, kapitalizmin, dünyayı ekonomik ve siyasi platformda yeniden paylaşma amacıyla bir savaşa sokmaktan çekinmeyecek kadar palazlandığını eklemek gerekir. Çok önemli dönemdi bu; dolayısıyla Çöküş ve yeniden kuruluş. Bu nedenle de sanat alabildiğine yoğun olarak yaşanıyordu.”<sup>40</sup>**

Dışavurumculuk sanat tarihinin hem en politik akımı hem de en bireyci tavrın estetik göstergesi olmuştur. Buna etken yer aldığı toplumun tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullarından çok derinden etkilenmiş oluşudur.

---

<sup>40</sup> Hasan Bülent Kahraman **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Ötekiler** Y.K.Y 1995 s.137

Dışavurumcu tavrın tümünde, toplumsal gerekliliklerin etkilediği düşünce yapısında farklılıklar olmakla birlikte, temelde değişmeyen ve ortak paydalarını oluşturan birkaç olgu dışavurumculuğun ana unsurlarıdır. En temel olanı H.Bülent Kahraman'ın "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri" adlı yapıtında belirttiği gibi, **"Dışavurumculuk, hangi toplumda yer alırsa alsın, hangi görüntü içinde olursa olsun, özünde hıristiyan kültür ve felsefesinin öğeleri üstüne bina edilmiştir denebilir, çok iddialı bir yaklaşım gibi görünse de."**<sup>41</sup>

Dışavurumculuğun dinsel temellere oturmasının nedenleri olarak başlangıçta egemen olan Nietzsche felsefesinin yaygın kabulü gösterilmektedir. Fovizmin ve Fransız dışavurumcu Rouault'un çalışmalarından izler taşıyan mistizmle bir çok şeyin üstesinden gelinebilirdi. Bu anlayış, bu sanat akımının biçimsel boyutunda da içeriğe ve yoruma yönelik ortak sonuçlara götürdü. Diğer önemli ortak paydalardan biri de primitif sanat dediğimiz temelde dinsel kökenli bir Afrika sanatıydı. Bu kübistlerin, fovistlerin esin kaynağı olmuştu. Afrika sanatının yüz ve figürlerdeki "ürkünç" anlatımları inandırıcı bir gerçeklikle anlam buluyordu. **"Bununla vurgulanmak istenen, felsefi anlamda natüralizm değil, içtenlik, doğallık anlamındaki doğalcılıktır."**<sup>42</sup>

Dışavurumcular, içgüdüsel olarak gösterdikleri öznel yaklaşımlarıyla, dogma kabul edilen bazı dinsel ve cinsel konularının işlenmesinde anlam kaydırmaları yaratmışlardır. Bu anlayışta, birkaç anlam katının aynı yapıt içinde üst üste çakıştığı görülür. Bu durum katlı anlam (ambivalence) olarak tanımlanmaktadır. Katlı anlam nedenlerinden biri, gerçeğin ve maddenin algılanmasında yaşanan değişim ve diğer bir nedeni de dışavurumcu resmin dinsel kökeniyle özdeşleşen Nietzsche felsefesinin bu resim anlayışının ideolojisini oluşturmasıdır. Nietzsche felsefesinin görevini 'bilime sanatçının perspektifinden bakmak ama sanatı da yaşamın perspektifi içinde algılamak' olarak belirleyen anlayışın en karamsar yanı, dışavurumcu sanatı etkilemiştir.

<sup>41</sup> Kahraman, a.g.e., s.60

<sup>42</sup> Kahraman a.g.e s.140

Bu anlam katında görülen karamsarlık, tedirginlik, doğrudanlık ağırlıklı olarak resmi egemenliği altına almıştır. Özellikle E.Nolde'nin resimleri örnek olarak gösterilebilir. Nolde'nin "Delicesine Danseden Çocuklar" isimli resminden gelmiştir. **"İlk resimde dansın dinamizmi canlı ve saf renk pigmentlerinin resim yüzeyinde karşı karşıya getirilmesiyle sağlanmıştır. İkinci resimdeyse bir tür Fovist teknik kullanılmış ve içerik tümüyle Nietzsche'ci bir anlam katında billurlanmıştır."**<sup>43</sup> Bu resimde İncil'den alınan bir öyküyle bir yanda dans eden çocukların neşeli ritmi, bir yanda kadınları yahudi olarak resmetmekle kendi içinde karşıtlıklar içeren kavramları ele alıyordu. Bu aynı anda güç ve çöküşü.

Dışavurumcu sanat eğilimlerinin hepsinde, toplumbilimsel çözülemeye en geniş şekilde olanak sağlayan yönelimler olarak ideolojik anlamda benzerlikler göstermektedirler. Kendi içinde birbirine eklenen benzerlikleri ve kopuşları her dönemin kendi yaşamsal deneyimi sonucu oluşan, görsel anlatımındaki farklılıkları kendini göstermektedir. Düşünceyi daha yoğun ve etkili hale getirmede önemli olan imgesel yapılanma; gerek soyutlama gerekse figüratif eğilimlerde ulaşılan, basitlik, arınmışlık ve özgürlük anlayışıyla oluşuyordu.

Önemli bir dönem olan dışavurumcu sanat, kendi gelişim evresini, 1905'de Die Brücke hareketi ile başlayan ve çatışmalarla gelişen süreçle, 1946'da Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve üçüncü bir evre olarak da yeni-dışavurumculukla kendini gösterir. Dışavurumcu sanat anlayışı yasaklayan, özgürleştiren çatışmalarla farklı hareketleri de içinde barındırır. Özellikle 1905 Die Brücke hareketi ve 1911-12 Die Blaue Reiter sergileri buna iyi örnek oluştururlar.

---

<sup>43</sup> Kahraman a.g.e s.144

## II.D.1. Die Brücke (Köprüler) ve Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler)

### II.D.1.a. Die Brücke (Köprüler)

1905 yılında bir araya gelen Kirchner, Heckel, Rottluff ve Pechstein isimli sanatçılar resmi bir sanat eğitimi almamış, fakat diğer üsluplardan kopup primitif sanatlardan, özellikle gravür ve tahta baskının güçlü renk alanlarından ve kalın çizgilerinden yalın bir üsluba doğru yöneldiler. Sanattaki gelişmeleri özgün baskılarda, desenlerde ve diğer tekniklerde görmek mümkündür. Bu dönem sanatçıları grafik ifadeye yönlendiren şey, biçimlendirme ilkelerini güçlendirme tutkularıydı. Onların çizgiyi öne çıkaran biçim dili, doğadaki rastlantısal görüntüleri ve soyut biçimler öne çıkarıyordu. Alışıla gelmiş kalıpları aşma, dış dünyaya yönelik anlatım biçimlerindeki özgünlük dahi, iç dünyanın karmaşık yapısıyla da bağ kurmaktadır. Bu sanatçılar Nietzsche'nin yazdıklarından da etkilenmişler ve grubun adını 'Böyle Buyurdu Zerdüş't isimli kitabından almışlardır. **"Dışavurumcu üsluplarının kendiliğindenliği, yaşamlarının ve sanatlarının tüm yönlerinin temelini meydana getiren vitalist dürtünün sanattaki karşılığıydı."**<sup>44</sup>

Alman romantizm akımının sanatçıları tarafından yeniden yaşatılan, çoğaltılabilme özelliğinden dolayı geniş bir etki alanına sahip olan baskı teknikleri, 'Brücke' grubunun ekspresyonist sanatçılarından özellikle Ernst Ludwig Kirchner tarafından bir ifade biçimi olarak kullanılmaya başlandı ve diğer sanatçılara da teknik çeşitlilik imkanları sundu. Toplumun ahlak değerleriyle ve sanatçının ruhsal gerçeğiyle çelişirken, bu yansıma, dışavurumcu renk ve biçim dünyası ile kaba ve yabani özelliklerde bütünleşiyordu. Konuları günlük yaşam, doğa ve sokak görünümülerindendi. Çıplak doğa içindeki çıplak bedenler, kirli sokakların kirli ilişkileri içinde fahişelerin karamsar yaşamları, bireyin yoğun yaşamının dışa vurulduğu sirk

---

<sup>44</sup> Jill Lloyd "Yirminci Yüzyıl sanatı A'dan Z'ye Akımlar" **Sanat, Kültür, Antika** Sayı;16 2000 s.102 çeviren; Celal Üstel

ve dans salonlarının yansıtılmasıyla, yaşam ve insanı uyum içinde vermeye çalışmışlardır.

**E.Kirchner'in 'Sokak Kadınları' resim serisi dolaysız biçimde anlatımına aracı olur. "... Berlin sokaklarında sürten fahişeleri betimleyen resimleri, ruhsal yaşantının aynı ölçüde karmaşık alanlarında gezinmekte; kent kalabalığının gizil yabanılığını akla düşürmektedir."**<sup>45</sup>

"Brücke" üyelerinden Erich Hechel ve Karl Schmidt-Rottluff da ifadeyi güçlendirmek için rastlantısal olanın, bilinçdışı olanın da işin içine girmesinin dolaysız anlatım için gerekliliğine inanırlar. Ağaç baskı teknikleri, resmin ifade gücünü, biçimini kararlılık özelliği sağlamış, aşırı renkliliği bir başka unsur olmuştur."Die Brücke" grubunda genelde iki boyutlu, yer yer kalın konturlu, çığ- renkli bir resim tarzı gözlenir. Bu biçimsel özellikler daha önce Fov'larda da uygulanmış fakat onlardaki denetimsiz coşku halindeyken, Die Brücke'de gerilim halinde karamsar bir içe dönüklük sözkonusu olmuştur. Karmaşık yaşamsal olguları yansıtmada figürü kullanma temel amaç olmuştur.



Karl Schmidt-Rottluff "Der Garden" (Bahçe) 1906 (82 x 65 cm)

---

<sup>45</sup>Lloyd, a.g.e., s.104

## II.D.1.b. Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler)

Başlangıçta kuramsal temelleriyle öne çıkan “Der Blaue Reiter” grubu soyut resim anlayışının devamlılığını amaçlıyordu. Fakat sanatın biçimsel temellerine yönelik zihinsel araştırmaları öncelikli tutması nedeniyle “Brücke” grubundan farklılık göstermiştir. Franz Marc, August Macke, Heinrich Campendonk, Lyonel Feininger ve Paul Klee renklerin zihinsel etkileri üzerine çalışmışlar ve biçim ile biçim ilişkilerini yeniden değerlendirmişlerdir. Franz Marc hayvan figürlerini kozmik güçlerle canlılar arasındaki bağ olarak sembolize etmiştir. August Macke ise, kent insanının duygularına uygun figür ilişkilerini düşünce temelinde yoğunlaştırmıştır.

Kandinsky'nin biçimin sınırlarını zorlayarak nesnelere özünü kavramaya yönelik çabası diğer sanatçıları da etkilemiş ve biçimlendirmenin amacının gerçekliği zihinsel bir gerçekliğe dönüştürmek olmuştur. Dönüştürme sürecinde bilinçdışı olanın, içsel duygulanımların kendiliğinden anlatımı olan doğaçlama dışavurumcu eğilimlerin tümü için vazgeçilmez olmuştur. Resim ve müziği uyum içinde, Form ve renk ilişkilerini irdelemektedir. Genel olarak “Der Blaue Reiter” grubu daha renktir. Bozulmamış renklerle amorf biçimlere denetimsizce, fakat belli bir birikimin yol açtığı dinamizmle yapılan doğaçlama eğilimleri belirleyici olmuştur.

Daha önce “Der Blaue Reiter” grubunda olan bazı sanatçılar, bir çok sanat disiplini için bir eğitim merkezi olan “Bauhaus” da Kandinsky'nin, Lyonel Feininger'in ve Paul Klee'nin yanında çalışma koşulları bulmuşlardır. Feininger **“...çizgilerin, yüzeylerin ve kontrastların adeta bir prizmadan geçerek kırılmış berraklığının peşindeydi.”**<sup>46</sup>

Bu dönem sanatçılardan Paul Klee çeşitli dönemlerin de yaptığı işlerinde **“... gerçek ile gerçek olmayan, doğaya bağlılık ile soyutlama, içerik ile saf biçimsellik arasındaki sınırdaki hassas bir dengede duran, ihtimaller arasında gidip gelen, ama bir tarafa meylerken öteki tarafta da**

---

<sup>46</sup> “Ekspresyonizm ve Sonrası” **Kültür Bakanlığı Yayını** ( Beymen'in katkılarıyla), Ekim 1991 s.17

**bir şeyler taşıyan, en soyutta bile çağrışımlarla yüklü bir biçim anlayışı yatar.”<sup>47</sup>**

“Die Brücke”, “Der Blau Reiter” ve Bauhaus’taki bağlayıcı grup anlayışı ve çalışma ruhu diğer kuşaklarda yaşanmamıştır. Fikir alışverişi için bir araya geliyorlar ve entelektüel birikim sağlıyorlardı. Resim sanatındaki hareketlilik, sanat objesinin yeniden sorgulanması, beraberinde geçmiş ve gelecekle bağlantı kurmayı gerektirmişti.

Almanya dışındaki diğer ülkelerde dışavurumcu sanat hareketleri bireysel katkılarla olmuştur. Gustav Klimt, Oskar Kokoschka ve Egon Schiele gibi sanatçılar tutku ve buhranlarını biçim bozmalarla gösterirler. Dekoratif renk ve çizgi öğeleri bazen konturlarıyla bazen yüzeyde eriyen yapısıyla mozaik etkisi de gösterirler. Tümünde bu içedönüklük erotik, psikolojik etkiyle biçimlenmiştir.

Yirmili yılların sanatı “Brücke”, dışavurumculuğun etkilerini sürdürürken bir taraftan da “Blue Reiter” grubu sanatçılar soyutlama eğilimleriyle, bazıları da Bauhaus yönünde işler üretiyorlardı. Bu arada yeni nesnelci görüşten olan Max Beckmann, George Groz ve Otto Dix gibi sanatçıların resimlerinde de yine huzursuzluk ve güvensizlik figür ve mekan yaratmada abartılı bir çarpıtma söz konusu olmuştur. Çarpıtılmış figür ile mekanlar fiziksel bir bozguna uğratılmış ve bunlar üzerinde şiddet olgusu hissettirilmiştir. Farklı yönlerden perspektif kullanımı ve aşırı biçim bozmalar bu grubun özellikleri olmuştur.

## **II.D.2. Soyut Dışavurumculuk**

### **II.D.2.a. Amerika’da Soyut Dışavurumculuk**

II.Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa ve Amerika’da dışavurumculuk eğilimleri kesintilere rağmen farklı isimlerde gelişmeye devam etmiştir. Dışavurumcu anlatımın biçim çarpıtmaları (deformasyon) ve soyutlama temellerine dayanan, özellikle Kandinsky’nin temellerini attığı soyutlamacı ve soyut dışavurum “Lirik Soyutlama”, “Soyut Dışavurumculuk”, “Eylem Resmi (Action Painting)”, “Informel Sanat” ve

---

<sup>47</sup> **Kültür Bakanlığı**, a.g.e. s.17

“Lekecilik (Taşizm)” gibi eğilimler yaygınlık kazanmıştır. Mondrian ve Kandinsky geleneğine bağlı soyut sanat ile gerçeküstücülüğün otomotizmi soyut dışavurumculuğun asıl kaynağı olmuştur.

Soyut Dışavurumculuğun savunucusu Clement Greenberg’e göre, sanat türü toplum önünde kendini saygınlığının için kendi dilini kanıtlamak zorundaydı. Bu nedenle, sanat dışı konu ve yanılsamalardan arınmalı ve kendi dinamiğini ortaya koyabilmeliydi. Herhangi bir şeyi temsil etmeyen resim sadece kendisi olabilecekti. Resim, kendi yüzeyinin yassılığında kendi malzemesiyle, üretim anı ve hızını görselleştirmeliydi. Buna en iyi örnek de, Eylem Resmi (Action Painting) dir.



Jackson Pollock “Unformed Figure” (Şekilsiz Figür) (1953) (130 x 195,5 cm)

Eylem Resmi, soyut sanat ile gerçeküstücülüğün ‘otomotizm’i kaynak almıştır. Burada, sanatçı resimlerinde figür ya da konusal anlatım gibi bağlar yerine, anlatım otomotizmiyle bilinç dışını ortaya koyuyordu. Önemli olan eylemin kendisi, oluşum biçimi ve oluşum süreci idi. Bunda beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle her yönüyle bir kaynaşma halindedir. Çünkü yerdeki tuvalere boya dökülerek ya da damlatılarak hareketlerin izleri kaydedilir. Jackson Pollock bu resimleri için, “Eğer resmin çevresinde dönerek



dört tarafından çalışabilir, kelimenin gerçek anlamıyla, kendimi resmin içinde hissedebilirsem, 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 yaşamı var., ben bunu ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Yalnız resimle bağlantımı kaybedersem her şey altüst oluyor. Yoksa her şey saf bir armoni, kolay bir alış veriş oluyor ve her şey iyi gidiyor kendiliğinden ortaya çıkıyor." demektedir.

Pollock zaman zaman boyaya kum kağıt. kırık cam v.b malzemeler de katmış ve soyut dışavurumculuk akımı içinde kendine özgü bir yer kazanmasını sağlamıştır. Resimlerini büyük oranda rastlantısal karmaşık renksel düzenlemeler temeline oturtmaktaydı.

Amerika'da soyut dışavurumculuğun çeşitli eğilimleri, Pollock'un şövale resmini ve geleneksel perspektifi reddeden köktenci yaklaşımıyla ürettiği işleri etrafında belirginleşmişti. Eylem resminde bazı soyut dışavurumcuların kaligrafik stile açıkça dönüş yaptıkları görülür. Özellikle Tobey, Rothko, Still, Gorky, Newman, Kline, Pollock ve Motherwell gibi çoğu göçmen sanatçılar Dışavurumcu, Gerçeküstücü, Varoluşçu, Zen ve Uzakdoğu Budizmi etkisinde ve primitif sanatın dinsel bir mistizmle kurdukları bağ açısından bir sanat dili yansıtan işler üretmişlerdir.

Amerikalı Tobey, Motherwell, Kline'in Uzakdoğudan esinlenerek kaligrafiyi özümsemiş yazısal dışavurumlarını üretmişler. Tobey, kağıt üzerine minik soyut işaretler ve boya çizikleriyle doldurduğu özgün bir ritm oluşturan karmaşık bir desen yaratmaktadır. Kline bu işlerinde tek renk kullanarak kalın çizgi ve spontan fırça hareketlerini en aza indirgenmiş biçimiyle yazısal dışavurum sağlamıştır. Motherwell, Kline'ye yakın fakat yaşamla daha bağıntılıdır.

Bazı sanatçılar, figürü eleman olarak kullandılar fakat hepsinde kendi heyecanlarını iletme ihtiyaçları onları geniş renk lekeleri, çizginin yerini, formsuzluk formun yerini almaktaydı. Coşkularını anlatmak için uygun olan yüzeyin organizasyonunda, renk uyumunda ve ışığın yaratılmasında büyük emek harcadılar. Fakat bazıları tuval üzerine kazara yapılmış fırça sürüşünden, dikkatsizce boya hamurunun atılmasından ya da rengin sıçramasından hoşnuturlar.

William De Kooning yeni anlatım ve biçim olasılıkları arayan sanatçılar gibi soyut dışavurumculuk akımının en güçlü ve dinamik sanatçısı olup, soyut bir anlayış içinde figür geleneğine bağlı kalmıştır. **“De Kooning ne figürcü betimlemeye, ne de soyuta tam olarak bağlı kaldı; ama ikisini de, kimi zaman karıştırarak kullandı.”**, **“Kendini onların ne temsili, ne soyut olanaklarına bağlı kılıyor ama ikisi arasında gidip geliyor, böylece sonuçta konuyu ortaya çıkardığı kadar belirsizleştiren bir boya karmaşası yaratıyor.”** , **“Bunu belli fırça darbeleri, boyayı kazıma ve sıkıştırılmış yüzeyler ve hacimler bağlamına yerleştirerek yaptı.”**<sup>48</sup>

De Kooning'in tüm resimlerinde jestüel fırça kullanımıyla malzemenin varlıksal görselliğini (boya dokularını) anlatımda belli bir gerilim aracı olarak kullanmıştır. Fakat bazı resimlerinde ise, renklilikten vazgeçerek formda ve formun gizil gücünde yoğunlaşmıştır.

Rothko, Still, Newman durağan nitelikleriyle farklı bir eğilim gösterirler. Soyut dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan Clyford Still geniş renk alanlarındaki kalın boya kullanımına rağmen derinlik ve tuval yüzeyi arasındaki fark yok edilmesine hareket ön plana çıkarılmıştır.

Rothko'nun tek renkli zeminde üst üste binen farklı renklerdeki dikdörtgenleri sürekli değişime uğrarlar. Dikdörtgenler arasındaki titizlik, renkler

---

<sup>48</sup> “Willem De Kooning” **Adam Sanat Anadolu Yayıncılık**, Mart 1991 Sayı;64 s.40

ve tonları arasındaki ağırlık dengeleri ile ilahi bir güç hissettirilmeye çalışılmıştır.

Amerikalı Richard Diebenkorn'da Rothko'nun resimlerindeki gibi soyut dışavurumcu resimlerde, ifade, boya ve renk kullanımı açısından sık rastlanan dingin ve mistik nitelikler taşımaktadır. Resimleri çizgi ve renklerden oluşan tümüyle soyut bir kompozisyon ile deniz ve gökyüzü görüntüsü olma arasında kararsızlık göstermektedir.

Newman'ın anlayışı da sanatçının temel işlevinin güzellik yaratmak yerine yücelik duygusunu vurgulamak ve göstermek olduğunu söylüyordu. Resim yüzeyi tek renkten oluşuyor ve yatay-düşey çizgiler merkezileşen bir bütünlük sağlıyordu. **“Newman resmin yeni olabilmesi için resmin ötesindeki olguların değil, resmi dile getiriş biçiminin, resmin iç sorunlarına yaklaşımın yeni olması gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca da yirminci yüzyıl resmindeki düşünce yükünün resmi bir başka şey değil daha çok resim yapmak için kullanılması gerektiğini, bu anlayışın bu noktaya yönlendirilmesi gerektiğini göstermiştir.”**<sup>49</sup>

Modern sanat ve toplum arasındaki ilişki; yaşam düzeyinin tüketim toplumu vasfını almasıyla popüler bir nitelik kazanan sanat biçimi arayışlarını kaçınılmaz kılmıştır. Amerikan sanat ortamı yeni ve birçok çeşitlemeyi bu dönemde göstermeye başlamıştı. Basit, popüler ve agresif tavrıyla günlük yaşamdan, sokaktan, duvardan, vitrinlerden ve çizgi roman karelerinden oluşan her şeyi Amerikan gerçekçiliğinde veriyordu. Pop sanatın materyal fetişizmiyle kendi teşhirci imajını sağlamlaştırıyordu. Pop sanatına yaptıkları ev sahipliği Frank Stella, Ellsworth Kelly, Morris Louis; Kennedy Noland gibi sanatçılar ve “Hard Edge” katılan genç sanatçılarla çeşitlilik göstermeye başlamıştı.

---

<sup>49</sup> Hasan Bülent Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından” **Gösteri Sanat Dergisi**, Şubat 1991 Sayı;123 s.68

## **II.D.2.b. Renk Alanı (Ressam Sonrası Soyutlama), Hard-Edge**

1950-1960 yılları arasında özellikle, ABD’de etkin olan “renk alanı” anlamına gelen anlayışta; geniş alanların resmedildiği ve derinlik izlenimi verebilecek her şey kesinlikle dışlanmıştır. Renklerle kaplı tuval geniş bir yüzeyin ya da daha geniş bir “alan”ın bir parçası gibidir. Resmin iki boyutlu özelliğini göstermesinin kesin biçimde gerekli olduğunu savunmuşlardır. Eleştirmenler çok farklı adlar verseler de Clement Greenberg “Ressam Sonrası Soyutlama” adını vermiştir. “Ressam Sonrası Soyutlama” daha genel bir anlamdadır ve Hard-Edge kavramını da içermektedir. Lawrance Alloway ise, sistematik varyasyonlar gösteren (daire, şerit vb) resimlerden dolayı “Sistemik Resim” adını vermiştir.

Hard-Edge işlerinde de gerçek anlamda Renk Alanı’na çok yakın benzerlikler bulunmaktadır. Bu terim tek renkli ve belirgin, kesin çizgileri olan kompozisyonlar için kullanılmıştır. Renk parlak, göz alıcı bir ışık kaynağıdır ve enerji yüklü gerilim alanlarının yaratılmasında etkilidir. Renk alanına birçok benzerlik göstermektedir. Bu iki hareketi birbirinden ayırmak güçtür ve Kenneth Noland, E. Kelly, Frank Stella gibi sanatçılar her iki gruba dahil edilebilmektedir.“ Renk Alanı”nın bir çok açıdan soyut dışavurumcu etkiler altında kalmış olduğu anlaşılır. Renklerin gösterişli bir biçimde kullanılmasının yolunu açanlar Mark Rothko ve Barnett Newman olmuştur. Boyayı doğrudan doğruya yere sermiş olduğu tuvale akıtan Jackson Pollock ise Helen Frankenthaler ve Morris Louis gibi sanatçıların kullandığı tekniğin öncüsüdür.

“Yeni teknik yeni bir biçim önerir” diyen H. Frankenthaler, renklerin kontrollü bir şekilde etkisini göstermesi için boyayı inceltir ve yüzeyin daha emici oluşuyla boya ve yüzey arasında bir sürekli alışveriş sağlamaktadır. Bu yöntemle anlatım araçlarının her şeyin önüne geçtiğini göstermektedir. Morris Louis’in işlerinde ise biçimi ve ışığı reddedip onların yerine tuval bezini boyaya batırmasıcasına salt rengi öne çıkarmış ve boyanın tuval yüzeyindeki akışını yönlendirerek rastlantısal renk titreşimleri yaratmıştır. Barnett Newman’ın

resimlerinde renkli yüzey etkisini daha çok yatay ve dikey çizgilerde gösterir. Rengin egemenliği Hard-Edge akımının da habercisi gibidir. **“Güzellikten çok bir tür mistik soyutlamaya yönelen Newman resimlerine yalnızca bakmakla yetinmemizi, renkleri ve büyük boyutlarıyla vurgulanan tinselliği ve mistitizmi duyumsamamızı istedi.”**<sup>50</sup>

1965’de yayımlanan Michael Fried’in “Üç Amerikalı Ressam” yazısından alıntılarda en iyi şekilde bu grubun liderleri ve işleri tanımlanmıştır. Özellikle bu üç ressam, Kenneth Noland, Jules Olitski ve Frank Stella idi. Fakat burada örnekler iki ressamın durumu ve eleştirisi üzerine genel bir yorum olan Fried tarafından tasarlanmıştır. Ona göre, modern ressamlar, toplumsal düşünceden kendilerini inanılmaz bir şekilde, güvenilirmez gösterileriyle ayırırken, sürekli entellektüel durum ve ahlaki uyarılarla, kendi hayatını yaşaması fikri verilmiştir.

Gerçekte, ressam sonrası soyutlama anlayışına göre, kendi önemini gizleme eğilimi, eleştirinin açıklamaya değer olduğu yanını göstermektedir. Morris Louis, Noland ve Stella gibi sanatçıların hararetli savunucuları, Avrupalı rakiplerinden üstün olan Amerikan sanatının belki de en önemli dönemi ve yardımcısı olarak şekillenen soyut ekspresyonizmin doğru mirasçıları ve doğruca torunları olarak onları görmek istemişlerdir. Ressam sonrası soyutlama olarak adlandırılan bu anlayıştaki sanatçıların ortak yanı **“kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yolundaki görüşleridir. Hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınmak, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini öngören saydam bir kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve althk arasındaki hiyerarşinin kalkmış olması, yalın ve özentsiz, çoğu kez- önceki kuşağın tersine- kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve ön plana çıkmış canlı renkler ressam sonrası soyutlamanın tanıtıcı yönlerini oluşturmaktadır.”**<sup>51</sup>

“Ressam Sonrası Soyutlama”nın Amerikan yerli tarzı olduğu fikri, gerçekte biraz doğru olduğunu göstermiştir. Oysa ki, onun orijinalleri daha karmaşıktı ve resmin gerçek kalitesi onu kabul etmek için hazırlanan desteklerden daha fazla sorgulanabilirdi.

Fried’in eleştirisinde yakın gibi görünen iki konunun eleştirisinden ilki, 1960’lar Amerika’ındaki soyut ve figüratif sanat arasındaki yakınlıktı. İkincisi, özellikle Josef Albers ve Ellsworth Kelly ressam sonrası soyutlamaları yapmak için denediği şeye Hard-Edge soyut ressamların kesin ilgisiydi. Bu durumdaki figüratif sanat sadece Pop sanat anlamında olabilirdi ve aslında pop sanatına değer vermekteydi. Fakat onun ahlaksız dönemindeki anlayışında, sanatın kasıtlı alçaltılması vardı. Bu fikir, pop sanatın sadece kendisiyle değil, o döneme karışma zorluğu çeken Amerikan sanat eleştirmenleri tarafından paylaşılır olmaya başlamıştı. Özellikle, 40-50’ler boyunca Amerikan soyut dışavurumculuğunu destekleyenlerin her şeyini alaycı bir şekilde eleştirenlere karşı pop reaksiyonu görme eğilimindeydiler.

Ressam Sonrası Soyutlama, radikal tarzlardan daha tutucuydu fakat bu, onun pop sanatının tam karşısında geliştiğini iddia etmede bize rehber olamazdı. Bunun

<sup>50</sup> **Sanat Kitabı**, (500 Sanatçı 500 Sanat Eseri) Yapı Endüstrisi Merkezi, s.335

<sup>51</sup> Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat** Kabcacı Yayınevi, 1997, s.34

aksine, Amerikan soyutlamasının bu yeni versiyonu 50'li yılların ortalarında gelişme ve kronolojik olarak Pop sanatından önce tanıtılabilir bir olgunlaşma araştırması başlatılmıştı.

Greenberg ve bazı eleştirmenler, soyut dışavurumculuk ve sonra da ressam sonrası soyutlama diye adlandırılan anlayış için, resim yüzeyinin düzlüğü ve biçimsel ve renksel yapılanmaları ve anlamları ile ilgili eleştirilerde bulunmuşlardı. Merkezden dışa doğru yayılmayı sistemleştirmede rengi bir eleman olarak alışları önemliydi elbette. Bu soyutlama anlayışında en önemli farklılık, **“nesne olarak resim ve imge olarak resim ikileminin üstesinden gelmiş olmasıdır”**<sup>52</sup> demek daha net bir açıklama olmaktadır.

Louis, Noland, Olitski ve Stella'nın çalışmalarında soyut dışavurumcular gibi simgesel elemanlar koymak ya da tuval üzerinde eylem alanı yaratmak gibi tavırları olmamıştır. Morris Louis, çağdaş boya olan akrilik boyanın fiziki olanaklarını kullanarak boya ve tuvali dokusal bir bütünlüğe sokuyordu. Renkli, parlak şeritleri tuvalin geniş yüzeyinden kaçarak sanki boşluk ve hacmi reddedercesine boyuyordu.

Kenneth Noland, dikey ve yatay olmayan köşeli yapılarıyla alışılmış tuval biçimlerini zorlayan tuvalleri renklerden oluşan şeritlerle kaplamıştı. Geometrik sınırlandırmalardan kaçınmak ve geometrik biçimleri anımsatmamak için geniş renk tonlarını hiçbir rastlantıya izin vermeden boyamıştı. Bazı resimlerinde bu köşegen yapılar, tuval dışında da önceden kestirilemeyen bir süreklilik gösterir. Boş tuvalin olanaklarını araştıran ve duygusal izlenim yaratmayan işler üretmiştir.

Ellsworth Kelly, diğer sanatçılarınkine benzer işler üretmesine rağmen eleştirmenlerce bu anlayışa dahil edilmemiştir. Minimalist bir tavır sergileyen Kelly'de nesnelere soyutlamalar, gölgeler, yansımalar ve rölyefleri parlak renklerle gösteriyordu. Ellsworth Kelly'nin işleri New York'un dinlenme sahnelerinden ayrılan ince bir duyguyu taşımış ve onun eğitim ve gelişiminin temeline kaynaklık etmişti.

Albers'in ilgisi, Kelly'nin resimlerine baktığında gözüne takılır. Josef Albers Bauhaus'da öğretmenlik yaptıktan sonra 50'lerin başında Amerika'ya iltica etti ve kendini Siyah Dağ Koleji'nde buldu. Dışavurumculuğun ilk evrelerinden sonra da ürettiği ağaç baskı resimleri, Moholy Nagy'nin işlerini bulabildiği Bauhaus ruhundaki denemeleriyle doldurmaya başladı. Albers'in özellikle Amerikan yıllarında yaptığı renk çalışmaları kaygı verici olmaya başlamıştı. 1949'da şöyle yazmaya başladı; **“Bir ressam renk içinde ya da renkle formüle etmeye çalışır. Bazı ressamlar rengi forma eşlik eden olarak göz önünde bulundurlar ve bu ikinci dereceden sebeptir. Herhangi bir zamanda diğerleri için artan oranlardaki renk; resim dillerinin baş medyumudur. Burada renk özerkliğe varır. Benim resimlerim ikinci eğilimi temsil eder. Ben özellikle yan yana renklerin etkileşimiyle oluşturulan ve estetik denemeler olan fiziksel etkilerine ilgi duyuyorum.”**<sup>53</sup>

Böylece Louis ve Noland'ın renk biçiminden hariç sadece Albers'in kendi sanatıyla ilgili değildi, bu durum onun en iyi bilinen kareye saygısına başlamadan önce yazılmıştı. Kendi formatlarında böylesi basit görünüşüyle bu resimler Avrupa ve Amerikan temalarının etkileyici birleşimiydi. Onlar Avrupalıydı çünkü sanatçılar

<sup>52</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü** Remzi Kitabevi, 1982, çeviren; C.Çapan, S. Öziş, s.251

<sup>53</sup> Eugen Gomringer, **Josef Albers**, New York, 1968, s.104

onlarda Bauhaus tecrübelerinin en iyilerini özetlediler. Örneğin; kareler sıkı matematiksel bir formüle göre oranlanıyordu, resimler her durumda on bölümden oluşan yatay ve dikey paylaşımlara göre birleştiriliyordu. Kasıtlı arama ile rengin optik kalitesi Bauhaus'daki illüzyon araştırmalarının kökünü oluşturuyordu ve böylece savaş sonrası Avrupa'da üretilen Op Art ile direk akraba oldu. Albers onları resmettiği yüzeyden ve uzaydaki özgür duruşundan ayırmak için düzlem, yüzey, ikna etmek suretiyle doygunluğunu organize eder. Bu resimlerin Avrupa'lı olmayanları kendi simetrisindeydi, geleneksel bir araya getirilmiş aygıtlara başvurmak tam aktive edilmiş renkleri araştırmayı, uzlaşmayı reddetmekti. Soyut dışavurumculuğun gücü yeni tarza uyma konusunda renklerin üstüne artan yoğunluk anlamına geliyordu.

Albers'in işlerinin merkezini oluşturan, rengin boyasal bir önerisidir. Renk, ışık, gölge çeşitleri yada şeffaf tabaka ile ilgili olarak değil, fakat katı renkler ile ilgilidir. Onun yoğunluğu derece derece değişerek kontrol edilmez fakat onların içini, yoğunluğu ve kendi çevresi düzenlemektedir. İç içe geçmiş saf renkli kareler, katı biçimlerine karşın optik yanılsama yaratarak Op sanatla ilişkilendirilebilirler. Kelly'nin işlerini Albers'ininkilerle karşılaştırılırsa biçimlendirmede optik olarak tanımlanan efektlere başvurmadığını görülebilir. Fakat yine de gözle ayarlanan ve güç olan şey renk olmaktadır.

Frank Stella'nın işlerinde ise, belli bir mantığa uymayan bölümlenmeler yer almış. Tek renkli yada çok renkli bir tavırla çubukları içsel bir yapılanma içinde bölümlenmiştir. Tuvali ince bir şerit halinde görüneceği paralel siyah şeritli resimlerinin ardından kenarları kesik resimleriyle ilk kez 'biçimlendirilmiş tuval' anlamına gelen bir ad kullanılmıştır. Alışılmış tuvalin biçiminden ve durağanlığından sıyrılan Stella'nın çok çeşitlilik gösteren işleri arasında renkli alüminyum parçalarından oluşturduğu üç boyutlu soyut parçalar geleneksel resim düzlemini reddetmekte ve resim kurallarına göre resim yapmanın önem taşımadığını vurgulamaktaydı. **“Frank Stella 1960'ların başından bu yana siyah resimleri, arkasından sıra dışı biçimli tuvaleri, üç boyutlu objeleri ve tuhaf büyüklükte ve biçimdeki heykelleriyle aslında bir maximalistti. Doğadaki simetrik ve asimetrik biçimler bu eserlerde çok ince geometrik bir dile ulaşarak, inceltmiş oranları naif bir geometriyi ve çarpıcı bir simetriyi gözler önüne sererken sanatçı tarafından minimize edilen bu estetik çok paradoksal bir biçimde maksimalize edilmiş bir dile varır. Zaman ötesi bir estetik taşıyan bu resimler bir prensibi en geniş anlamıyla yorumlayarak hat safhalara kadar taşıyordu.”**<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Yahşi Baraz, “Aşırı Fenomenlerin Estetiği; Frank Stella” **Antik&Dekor** Sayı;59/2000 s.42

## II.D.2.c. Avrupa’da Soyut Dışavurumculuk

Soyut Dışavurumcu anlayış Fransa, Almanya ve Amerika’daki sanatçılar arasında duyarlılık açısından fark gösterse de kullanılan öğeler genelde ortak olmuştur. Temelde bu sanat anlayışında, içgüdüsel ve bilinç dışı yaratma isteği vardı. Biçimin anlamı yerine, biçimin oluşum süreci ve biçimi önemliydi. **“Figür ve çevresi gibi bir ayırım kesin kes ortadan kalkmış, çizgi, kontur görevini yitirmiş, yepyeni bir resimsel mekan yaratılmıştır. Resim yüzeyi her an hareketlendirilebilen sonsuz, sınırsız bir alandı. Bu alan, otomatik yöntemde bulunan çizgi ve renklerin yarattığı enerji ile harekete geçiriliyor ve bu hareket sanatçının iç dünyasının ve dünya ile ilişkisinin resmi oluyordu. Resim yüzeyinin tümünü içeren negatif ve pozitif mekanların eş zamanla oluşturduğu tek bir imge beliriyordu. Bu genel çerçevede içinde Amerikan resmi daha kaba ve cesur, kol ve vücut hareketlerini içeren bir dışavurumculuğa kaydı. Çok büyük boyutlarla seyirciyi çevreleyen, aynı zamanda onu acımasızca karşısına alan nitelikler geliştirmişti.**

Fransız ekolü ise, Klee’nin “saf psikolojik emprevizasyon” kavramına, Lautremot ve Rimbaud’un dünya görüşüne bağlı kalarak bilinçaltının hareketli bunalımlarını lirik olarak tanımladı. Dolayısıyla bu akıma Fransa’da önce Mathieu (1947) “Lirik Soyutlama”, daha sonra Tapies (1950) “Enformel sanat” ve Estienne (1954) “Taşizm” adını verdiler. Fransız George Mathieu’nün başvurduğu yöntemler:

- Derin Düşünme (Meditasyon),
- Yoğunlaşma (Concentration),
- Sürat ve Doğaçlama (Speed and Improvisation),
- Entelektüel öncüleri (Sanrı, cüret, kendini bırakma, ritimde arabesk dans, doğu kaligrafisi).”<sup>55</sup>

<sup>55</sup> İpek Aksüğür, “Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 1982, No:49, s.17



Savaş sonrası birçok kentte sanatsal etkinlikler farklılıklar göstermişti. Hollanda'lı bir grup sanatçının "informel" bir tutumla gösterdikleri farklılık, kendini ifade etme yolunda farklı ürünlerini uluslararası platforma taşımışlardı. Dışavurumun temel kavrayışı olan doğaçlamayla birlikte Kobra'da ilkel insan ve çocukların içten gerçeküstücü ürünlerindeki gibi yaratıcı olana yönelmişlerdi. Karel Appel çocuksu nitelikte ürettiği resimlerinde boya uygulama eylemini, özgürleşme ve neredeyse duyuşsal bir eylem olarak değerlendirmektedir. K. Appel, Asger Jorn, Corneille, Jacobsen gibi sanatçılar **"yeni bir çıkış yapmaktan çok, (bilinen ama eskimeyen!) bir geleneği canlandırarak sürdürüyordu....sonuçta hepsi sınırsız ve cesur renk kullanımıyla çarpıcı imgeler yaratmak, insan figürü yok etmeden dönüştürmek, bu yönde adeta yeni bir "dil" oluşturmak çabasının içinde yer alıyorlar."**<sup>56</sup>

Sanat akademileri ve çeşitli galerici, eleştirmenin desteğiyle sanat etkinlikleriyle birlikte eleştirel bir izleyici kitlesi de oluşmuştu. Kobra grubundan lekecilere ve Art İnfomal temsilcilerine kadar birçok sanatçı Kassel'de açılan "Dokumenta" sergisiyle uluslararası etkilerini göstermekteydiler. Joseph Beuys, Horst Antes, Otto Herbert Hajek, Konrad Klapheck gibi sanatçılar nesnenin metafiziğinden hareketle dışavurumcu temsilciliklerini figür eğilimleriyle sürdürdüler. Bunlardan Konrad Klapheck günlük yaşam nesnelere, durağanlık duygusu içinde gerçeküstücü bir yaklaşımın sanat nesnesi olarak yapıtlarına aktarmıştır. Bu nesnelere tuval yüzeyinin ön düzleminde kolayca tanınabilen fakat pop gerçekçiliği ile hiç bağdaşmayan biçimsel özellikleriyle durmaktadır. **"Tanınan nesne, bir cismi yada kişiyi yansıtan veya bundan ötürü bir tür gerçeklik duygusu veren bir imgedir. Oysa "benzetme" de, gerçek olandan düşünsel olana, görülenden yaratılana sallantılı bir geçiş yaşanır."**<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Uşun TÜKEL, "Dışavurumcu Sanat Akımı içinde Önemli Bir Akım" **Sanat Dünyamız**, 1992 Bahar, Sayı;17 s.53

<sup>57</sup> Bernard Noel, "Klapheck'e Bakmak" **Adam Sanat Dergisi** Anadolu Yayıncılık, Sayı;27 1988, s.48

George Mathie, Antonia Saura, Asger John, Dubuffet ve Jean Fautrier gibi sanatçılar “Art Informel” denen işler üretmekteydiler. Söylendiği gibi, “Temsili olmayan resim adına rağbet gören “Taşhizm” eylem resmi yada bizim akıtıcı resim dediğimiz şeyin geleceği yok gibi görülür. Fakat bu resim malzemenin şimdiye kadar umulmadık gücünü göstermişti. Bu keşiften en fazla yararlanan sanatçılardan biri Dubuffet idi. Sadece kübizm ve ondan sonrakilerin uyguladığı kolajı uygulamadılar. Dubuffet eklediği şey, malzemenin form, espas ve ışık belirtilmesine elverişli olduğunu ve onun resminde sadece pasif rol oynamasının yerine esas eleman olmaya başladığını gösterdi. Katran, çakıl, kil, kül gibi malzemelerle hazırladığı kaba kalın hamursu boyayı kullanıp üzerine duygu ve düşüncesini simgeleyen kaba biçimleri kazıyarak yapmış. “Topoğrafya ve tekstüroloji” diye adlandırılan çalışmalarında yoğun ve pürütlü bir malzeme kullanarak malzemenin maddesel niteliklerini öne çıkarmış ve dokunsal varlığını hissettiren bir ağırlık katmıştır.



Jean Dubuffet “The Dog on the Table” (Masada Köpek) 1958 (89,7 x 116,5 cm)

Bu dönemde Fransa’da etkin olan Wols, Soulages, Fautrier, Mathieu, Schneider ve Hartung gibi sanatçılar akılcı, nesnel tavırlarıyla geleneklerine bağlı soyut sanata odaklanmışlardı. Yine de Amerika da geliştirilen ve alışılmış resim kurallarının anlamsızlaştığı tavra yakın bağlar kurulabiliyordu. Sanatçı burada içsel ifadesini ( akıcı boya, kalın fırça, spatül v.b.) kullanım koşulları oluşturarak (atma, dökme, damlatma, savurma gibi) eylemi resmine katmıştı.

Mathieu'in resimlerinde lirik soyutlama olarak adlandırılan, derin düşünme (meditasyon), yoğunlaşma ve sanrı özelliğiyle renk ve çizgileri kaligrafik nitelikte tuval yüzeyine yayılır.

Fautrier geleneksel inceliğe sahip fakat kalın boya katmanlarıyla terörü simgelemeyi amaçlamıştır. Figürdeki araştırmalarında malzemeyi öne çıkaran özellikle kalın boya tabakalarına soluk yada çarpıcı renkler vererek, onları çizerek, kazıyarak, soyarak ortaya çıkarmaktadır. Bazen de kalın boya hamurunu gövde gibi kullanarak üzerlerine farklı malzemeler de kullanabilmektedir. Jean Fautrier, materyali kullanma şekliyle dehşet duygusunu güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Resimlerinde düzensiz biçimlendirilmiş, kalın dokulu, deforme edilmiş figürler yerleştirmiştir. Norbert Lynton'un 'Modern Sanatın Öyküsü' kitabının 18. sayfasında belirttiği gibi **“Unutmayın ki bir resim- bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da her hangi bir öykü olmaktan önce-üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.”** Fautrier'in resimlerinde de yüzeyin biçim ve boyutu malzemelerle oluşturulmuştur.



Tapies "Earth on Canvas" Tuvaldeki Yeryüzü (175 x 195 cm)

İspanyol ressam Tapies; üst üste sürülmüş boyanın bir duvar çağrışımı yaptıracak kadar etkili olmasına çalışmıştır. Kendisi de “malzemenin eşsiz bir anlatım gücüyle konuşmaya başladığını” söylemiştir. Karışık malzeme ve teknik kullanan sanatçı soyut dışavurumculuğun kendine özgü uzam yorumuna katılmıştır. **“Belirsizlik Tapies’in işlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Doğulu sanatçılar gibi, izleyicilerden aktif, açık, tamamlayıcı ve zenginleştirici bir katılım beklediği için, yoruma açık eserler üretmesi çok normal: Bir başlangıç noktasını, bir canlanışı, bir öneri, bir sarsıntı yada yoğun, mahrem bir çağrışımı temsil eden resimler ve bu resimleri görenlerde duygularını özgür bırakma, olanca duygusallık ve birikimini yaratıcı bir enerjiye dönüştürme arzusu uyandırma arzusu.”**<sup>58</sup>

Tapies’in resimleri incelikten yoksun, kaba dokusal çağrışımları olan işlerdi. Bir çok sanatçı eski dengeli yüzeyleri, pürüzsüz yüzeyleri reddederek, özeklik ve kişiselleşmenin her ikisini de vermek için malzemenin anlamlı kalitesinin bilincine varmışlardı.

İtalyan sanatçı Burri, yöneldiği malzemenin kabalığı ve yırtılmışlığı güzellik ve bozulma arasında güçlü bir gerilim yaratan resimler üretmiştir. **“...renk alaşımlarının (civalı alaşım) kullanımı ve plastik parçaları, demir plakaları ve çorap gibi giydirilmiş kumaşları kullandı, çünkü onun için resimlerin harabiyeti söz konusu değildi. Fakat çok basit ve umumi yıkıntılıklardan seçilmiş doğal malzemenin mantıklı birleştirilmesiyle; Burri’nin yok etme gücüne ve estetik arıtmaya karşı savaşmaya çalıştığı haklılığına rağmen, mantıklı seçim içinde gerçek, yaratıcı resimler bir sürprizdi.”**<sup>59</sup>

Aynı şey resim olmayandan yana başarı kazanmak için söylenemez. Bu daha sonra yeni gerçekçiler tarafından sistemli bir şekilde kendi yararına kullanma ve tekrar ele alınacak olan çöplük sanatın temelini oluşturdu.

<sup>58</sup> Bedri Baykam **Maymunların Resim Yapma Hakkı** Çeviren; Püren Özgören, Literatür Yayıncılık 1994, s.169

<sup>59</sup> Frank Elgar, **Modern Resim**, çeviren; Nevin Yavuz

Ressamlar ezilmiş toprak, döküntü ve biçimli çöp ile biçimlendirme yapmaya başladılar. Bu nedenle aynı kökenden doğal ve somut olan gerçek içindeki uyumsuz formlarıyla, eğilimlerinde beklenilmeyen yenilikler gösterdiler.

Non-figüratif sanatın öncülerinin yaptıkları her şey pürüzlü yüzeyler, taş demir,odun v.b. malzemelerin oluşturduğu dokulu yüzey ve olağanüstü billurlukta yeniden üretilmiş parçacıkların oluşturulmasıydı. Bu tür işlerde lirik soyutlamadan bahsetmemiz mümkün görülmemektedir. Oysaki nilüfersiz nilüferleri oluşturan soyut izlenimcilerden Kokoschka tarafından yapılan işlerde renklerin şiddetle çelişen karışımlarından oluşmuş formlarında bu lirik etki bulunmaktadır.

Savaş sonrası işlerde patlama yaşanmasının ardından ve ilk kez anti-realistik sanat olan saf soyutlamaya boyun eğenler sıra ile, manyerizm, iskandinav dışavurumcuları, otomatik sanat ve eylem resmine yenilen lirik soyutlama tarafından temelden fethedildi. Kaos en mükemmele egemen oldu. Appel ve Jorn'un resimlerindeki rengin şiddetli karışımı kendi yerini aldı. Bundan başka Marfaing, Martin Barre, Downing'in hemen hemen monokrom kompozisyonları ve Yves Klein'in tamamen monokrom resimleri vardı. Değişik anlamlarla yüklü tek renkli resimsel formları, biçimin indirgendiği durumlarıydı. "Klein Mavis'i" olarak bilinen mavi renkle çıplak kadın bedenlerini boyayarak bunları göstergesel izler olarak sanat eserinin içine dahil etmiş ve "antropometrik izler" olarak tanımlamıştır.

Fautrier ve Dubuffet'in temelde materyalin kullanımına bağlı işlerinden sonra, Tapiés, Feito, Damian ve Guitet tarafından etkileri elde edilmeye çalışıldı. Boyanın yüzeyi ve yoğunluğu oluşturma alışkanlığını kaybetti. Kısa zamanda resim heykelle karıştırılma eğilimi gösterdi. Hatta bilimle yakınlığı kuruldu. Yağlı boya hükümdarlığını kaybetti. Sanatçılar açıkça kazein, kauçuk, renkli viniller ve bazı sanatçılar bunlara çakıl, kum, flaster, çimento, kül, ve odun talaşını çalışmalarına eklediler. Sanatçılar çamursu damlatmalar, kir lekeleri, müstehcen eklemelerle kaplayarak dikkatsizliğe yatkın ve gösterişli bir

şekilde baştan savma işler yapmaya başladılar. Sonsuza kadar gömülmesi gereken döküntüler ve gerçekliği yerine getirme jestleri karıştırılarak, natüralizm kendine yeni bir stil buldu. Dış dünyayı gururlu reddediş, önemsizce uzlaştırma, aldatan ve kendini ele veren soyut resmin dolambaçlı sonucuydu. Onun mantık dışı yeni görünüşünü realizmin nefret edilen basit süsünü kumaşlarla yaptı. **“Her şey yeni naturalistik rönesansa işaret etti ve non-figüratiften figüratif sanata birkaç kişisel geçiş onun aşamalarına hız verdi.”**<sup>60</sup>

Amerika ve Avrupa’da soyutlamanın en son ulaştığı nokta olarak tüm gerçek anlamın boş olduğuna inanılan ve bazı tartışmalarla önemsenen bu sanat anlayışı, aşırı taşkınlığı yüzünden natüralizme geri dönüş yolu hazırlıyor gibidir. Birçok fırsatlarla bunu uygulayan sanatçıların çoğalmasını cesaretlendiren soyut resimdi ve olağanüstü değişimi hazırlayanda kendisi olmuştu. Naturalistik dışavurum farklı eğilimlerle kendini tahrip ettiğinde, bazı sanatçılar çizgi ve renkle obje önermeye başladılar. Fakat objeler kendilerini kapsadı ve içinde bizim kendi kendimizle, kasabalarımızla, fabrikalarımız, reklamlarımız, seri üretim mal ve çöplerle birlikte yaşadığımız kavranabilir gerçek dünyayı yarattılar. Resim parçaları ve kırıksık kumaşlarla yapılan kompozisyonlar, obje montajı, eski metal poster kolajları, Marcel Duchamp’ın ve Man Ray’in “ready Made”leri eleştirilenler tarafından Yeni-Dadacılık olarak tanımlandı.

Amerika’da soyut dışavurumculara şiddetli bir reaksiyonda bulunan bir grup sanatçı, rakamlar, numaralar, haritalar, hedef tahtası, yıldızlar ve çizgiler resmettiler. Her ne kadar soyut dışavurumculuğa tepki olarak çıksalar da Johns ve Warhol’un bazı resimlerinde imgenin net tanınmasını bozmaya yönelik dışavurumsal boya sürüşleri görülmektedir. Fakat bu resimsel bir biçim bozma yerine soyut zemin üzerindeki imgenin daha çarpıcı olmasına yönelik özgün bir tavır olmuştur. Rauschenberg Amerikan çöplüğünden topladığı çöplerle şaşırtıcı kurgular gerçekleştirmişti. Bu yeni akım gerçekçiydi ve basit

---

<sup>60</sup> Elgar, a.g.e. s.9

karakterli, popüler ve kasten demagojik oluşundan dolayı adına Pop Sanat denilmiştir. Tedirgin eden gazete ve televizyon tekniklerini, günlük yaşamdan, sokaktan, duvar, vitrinlerden ve çizgi roman karelerindeki banal, agresif, tipik Amerikan gerçekçiliğiydi.

Pop sanatı, materyal fetişizmiyle kendi imajını abartılı şekilde teşhir ediyordu. Bu sanatın öncülerinde Andy Warhol basın ve reklam fotoğraflarından yola çıkarak onları büyütür, boyar, çoğaltır ve tüm bunları onu yok etmeye çalıştığını söylemiştir. Bununla fotoğrafın yeni olanaklarıyla resme yeni bir boyut katmaktadır. Resimlerinde tek rengi ve tek biçimi defalarca tekrarlayarak, geleneksel sanatın estetik kurallarına da bir ölçüde karşı çıkmış ve bu nesnelerin gerçekliğini sorgulamıştır. **”Warhol’da her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneyle değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir talep değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir.”**<sup>61</sup>



<sup>61</sup> Jean Baudrillard, **Kusursuz Cinayet** çev; Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998 s.96

Andy Warhol "Marilyn Monroe" 1967 (91,4 x 91,4 cm)

Görüntü dünyasından seçtiği imgelerinde Jameson'un belirttiği gibi **"sanki – pırlıtlı reklam imgelerince özümleterek daha baştan değersizleştirilmiş ve kirletilmiş olan- şeylerin dışsal ve renkli yüzeyleri soyularak, altlarında yatan ölümcül siyah-beyaz fotoğraf negatifi katmanı açığa çıkarılmaktadır."**<sup>62</sup>

Pop sanatçılarının çalışmalarında kullanılan endüstriyel renkler, boyanın yapay sürülüşü, bu yüzeyde figürün ve göstergesel imgelerin yeniden yorumlanması, baskı teknolojilerinin kullanımıyla anlatım zenginliğinin sağlanması, kitle iletişim araçlarının dilinin kullanılması ve yaygınlaştırılması temel özelliği olmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve sonrası Land Art, Body Art gibi akımlarının ardından pop sanatıyla izleyici kendini sanatın daha içinde bulmuştur. Amerikalı Pop Sanat sanatçılarının en önemli ortak yanları, bazıları grafik açılımlarla ilgilenirken bazıları da günlük yaşam nesnelerini figür-mekan ilişkisini heykelsi düşünmeye götürüyor ve malzemeye yönelik arayışlarla ürünler vermeye çalışmalarıydı.

Batı sanatının gelişim süreci modern sanat kavramının dışına çıkmaya başlamıştı. Tüketim toplumunun genel karakteri, iletişim araçlarının etkisiyle daha geniş kitlelere ulaşmış ve benzer verilerle şekillenmeye başlamıştı. Çeşitli kültürel birleşimlerin yol açtığı birbiriyle kesişen bir çok olay ve olgunun zeminini hazırlamıştır.

### **II.D.3. Yeni Dışavurumculuk**

Yeni dışavurumculuk 20. yüzyılın sonunda ard-endüstriyel çağın karmaşası ve baskıları altında, insanın geçmiş ve gelecekle olan bağlarını aradığı, varoluş sorunları

---

<sup>62</sup> Jameson, Lyotard, Habermas **Postmodernizm** Hazırlayan; Necmi Zeka, Kıyı Yayınları 1994 s.71



üzerine yoğunlaşp kendi benliğini korumaya yönelik düşünce eğiliminin sanatsal bir tavır olarak yorumlanmasıdır.

Yeni dışavurumculuk, oluşum süreci açısından ve tartıştığı konular açısından aynı dönemdeki akımlardan daha toplumsal çözümlerle ilgilidir. Yeni dışavurumculuk modernizmin özünde yozlaşmış ve gelenekselleşmiş yapısına ve hatta geleneksele saldırı olarak ortaya çıkan Alman dışavurumculuğunun mekanikleşen benzer yapısına da tepki olarak gelişmiştir. Toplumların her şeyinin bir mekanizasyona çevrilmesiyle yitirilmiş gerçekçiliğin, bu yeni dışavurumcu eğilimiyle yeniden daha öznel algılanmasına, değerlendirilmesine ve yorumlanmasına itmiştir.

Yeni dışavurumculuğun ortaya çıkış kaynaklarına bakıldığında, sanatın tarihsel gelişiminin sonucunda kazandığı boyut olarak değerlendirilebileceği gibi toplumsal-tarihsel kesitten ürettiği düşünceyi de içinde barındırmaktadır. Sanatçıların tekniklerine yönelik çözümleri de bir yandan gerçeğin ve gerçeklik duygusunun parçalanmışlığını, bir yandan da ideolojisini kaybetmiş toplumun yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır. Bu oluşumda toplumsal gereklilikler, temelde inanç ve varoluş sorunları üzerine bir düşünce sisteminin yaygınlaşmasına ve gelecek yerine geçmişe yönelme eğilimini artırmış ve bunun sonucu olarak boyasal resmin teknik kalite ve sürekliliğinin kabulüyle tuval resmine dönüş yapılmıştı.

Tuvalin geri dönüşü ve tuval üzerindeki figüratif resim artık modası geçmiş, tutucu eski tarzların tekrarıydı. Fakat bu dönüşe farklı ve yeni bir özellik kazandıran şey, postmodern içerikti.

**“Post-modernizm 1960’larda kabaca söylersek modernizm’den kopuşunda Pop Art, Hyperrealizm, Foto Realizm, Yeni imaj Resmi, Transavangardizm ve nihayet Neo-Ekspresyonizm’le başladı.”<sup>63</sup>**

Sanatın önceki üslup ve kavramlarına ironik göndermeler yapılmaktaydı. Bir tür çağdaş manyerizm yaşanıyordu. Sanat tarihinde, klasik kültürün yanı sıra popüler-güncel, hatta primitif kültürden etkilenen eklektik bir anlayış ortaya çıkıyordu. Farklı dönem ve üsluplar, aynı tuval üzerinde gösterilebiliyor ve bazen sanatçının öznel yaklaşımı kuvvetle öne çıkarılabiliyordu.

Jean-François Lyotard’ın belirttiği gibi, ‘modernite’nin tükendiğinin, toplumsal teorilerin ve devrimci siyasetin artık sürdürülemeyeceği bir çağı yaşamaktayız ve bu ‘postmodern’ bir dönem olarak yaşamın her alanında bağımsızlık, özgürlük, çok renklilik ve çok seslilik olarak kendini göstermektedir. Evrensellik yerine, farklı kültürlerin yaratacağı çok renklilik önerilmektedir. Düşünce ve sanat üretkenler, gerçeği, o anın gerçeği olarak kabul ettiler. “Bu anı yaşıyorum, geçmişte de bu anı yaşamıştım ve gelecekte de bu anı yaşayacağım, yani, gelecek “şimdi” olduğunda ise, şimdi “geçmiş” haline gelir, dolayısıyla gelecekte “gelecek” olmaktan çıkar” fikrinden hareketle şimdiki zaman kavramını öne çıkardılar. Gelecek kavramının reddiyle bugün ve geçmiş, hatta “sürekli şimdi” kavramı önem kazanmıştır. Zaman ve yer kavramını reddederek, nesnelere, olaylara “her yerde bulunabilirlik ve bakılabilirlik” yani “heteropia” kavramını öneriyordu. Medyaların haberleri tüketmesi tarihsel belleksizliği yaratmıştı. İnanılmaz boyutlarda yaşanan iletişim ağının etkinliği insan bilincini zorladığı gibi sanatçılarda da benzer sorunlarla birlikte üretim biçimlerinin sınırları zorlanmaktaydı. Baskılara karşı gelen, yol gösteren Avant-Garde sanat dahi, bu sistem içinde kurumlaşmıştı. Buna rağmen

<sup>63</sup> Semih Kaplanoğlu, “Yeni Bir Dönem Başlangıcında Post-modern Sanatçı” **Arredamento-Dekorasyon** Dosya ‘Postmodernizm’ s.94

sanatçıların başkaldıran asi kimliklerini koruması, bu rolü sürdürmesi beklenmekteydi. Sanatçının bu rolü reddetmesi de ancak kültürel üretimin sürekliliğini yavaşlatmak, yeni bir şey yaratmak yerine var olanla yetinmek ve daha büyük değişikliklere fırsat vermemek olabilirdi. Hatta geçmiş değerlerin bu derece ön plana bir arada çıkarılıp onların kapsamlarını genişletmek zaman zaman onları birleştirmeye mi yoksa eleştirel bir tavırla ayrıştırmaya mı çalıştıkları belli olmamaktadır. Bu tavırlarıyla eski değerleri, idealleri canlandırmak yerine, onların anlamlarını, amaçlarını, konumlarını öylesine gizlediler ki tanınmayacak duruma getirdiler. Daha önce yapılanlar tekrarlandığı gibi modernizmin kullandığı ya da ihmal ettiği araç ve yöntemlerde kullanıldı.

Batı sanatının gelişim sürecinde gelişen düşünce ve görsel değerler, bu dönemde her şeyin bir resim, bir görüntü, bir imge olduğu daha karmaşık bir imge sistemine dönüşmüştü. Anlamını yitiren,soysuzlaşan imgeler dünyası gittikçe gerçeklikle ilişkilerin farklılaşmasına da neden olmuştu. Gerçeğin kendisi yerine, onun kopya iz ve işaretlerini kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçılar kültürel kesişmelerin yol açtığı eklektizmle, resimde dolaysız ve acil bir ifadelendirmeyi gerektiren, görüntüyü kendi imgesiyle sınırlandırmamak için soyut ve figürsel bir anlatım olan dışavurumculuğu seçmişlerdir.

Modern sanatın öngördüğü boyama ve biçimlendirme tavrını sorgulayıp, onun estetik normlarını altüst eden yeni dışavurumcu anlayış yüzyılın en radikal tavrı olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Almanya, İtalya, Fransa ve ABD’de yeni kuşak sanatçılar tuval-boya-fırça üçlüsünden oluşan resme dönmüş ve serbest fırça kullanımlarıyla renkçi ve kalın boya uygulayarak güncel, tarihsel, öyküsel, tinsel ve dinsel konuları öne çıkaran resimler üretmişlerdir.

Bu bağlamda yeni dışavurumcu Alman sanatçıları kuramsal ve imgesel yapılanma açısından ele aldığımızda boyama ve çizim farklılıklarının en çarpıcı örnekleriyle karşılaşırız. Bu sanatçıların, çocukluk ya da gençlik yıllarını, savaş sonrası toplumun yeniden yapılanma problemleriyle iç içe geçirmeleri, onların yaşam deneyimlerini önemli derece de etkilemiştir. Savaş ve yıkımın akıl almaz etkilerinden dolayı, yakın geçmiş ve tarihsel mirasla bir sorgulama dönemi başlamıştır. Daha önce Nazi Almanya’sında yasaklanan

soyut ifadelendirme formları, bu yeni dönemle birlikte figüratif-soyut formların yeni oluşumlarını ortaya çıkarır. Özellikle toplumun kendine özgü mitolojik, politik, tarihsel derinlikleri içinde özgün yorumlara neden oluyordu.

“Documenta” (Kassel) sergilerinin geleneksel hale gelmesi ve uluslararası açılımlara sahip olması, Alman Yeni dışavurumcu sanatında 50’li, 60’lı,70’li ve sonrası kendine özgü üslup farklılığı göstermesi açısından önem taşımaktadır. 50’li yıllarda soyut anlatımın geleneğine uyarak “Taşizm”, “Soyut Dışavurumculuk” ve diğer informel yönelimlerden etkilenerek kendilerine özgün bir senteze ulaşmışlardır. Bu dönemde bir çok genç galerici Cobra’dan Taşistlere, Lirik Soyutlamacılarıdan İformel Sanat’ın tüm sanatçıları üzerinde etkili olmuşlardır. George Mathieu, Antonia Suara, Asger Jorn gibi Cobra sanatçılarına, Dubuffet, J. Fautrier gibi İformel sanatçılara, J.Beuyss, Hors Antes, Otto H. Hajek, K.Klapheck gibi Alman sanatçılara, Pop sanat’ın öncülerinden J. Johns ve Roushenberg’e, renk konstrüksiyonları üreten E.Kelly ve R.Denny’e ve New York’tan W.De Kooning, J.Pollock, F.Kline, M.Rothko, R.Motherwell’ kadar bir çok sanatçıya etkin bir şekilde yer vermişlerdir.

Documenta sergisi, 60’lı yıllar da daha renkli ve daha geometrik bir üslup olarak öne çıkmıştır. Geometrik soyutlamalarla sert kenarlı, düz renkli yüzeylerin kullanımıyla Hard Edge yada ressam sonrası soyutlama örnekleri yaygınlaşmıştır.

70’li yıllarda, yeni sanat formu olarak kavramsal ifade tarzları olan “Happenings” ve “Fluxus” grupları gösteriler ve olaylar sergilemişlerdi. Yine bu yıllarda Pop sanatın günlük sıradan eşyaları sanat nesnesine dönüştürmüştü. Baskı çoğaltma teknikleri kullanılarak sanat ürünleri de çoğaltılmış ve popüler bir duruma sokulmuştu. Döneminin bir çok sanatsal özelliklerinin karakterize edildiği, yeni teknik ve malzemelerin denenmeye başlandığı ve katı bir kavramsalcılığın içedönüklüğünün yaşandığı bu dönemler kendine özgü figürcülüğe itmeye başlamıştı.

Resimde figür anlatım aracı olarak her zaman üslupsal eğilimlerin gerekliliğine göre şekillenmişti. Dışavurumcu resimde figürün çok önemli yeri olduğu bilinmektedir. Dışavurumculukta figüre bağlılık, zihindeki algısına yönelik oluşundan dolayı biçim bozmalara ve spontan oluşumlara izin vermiştir. Dışavurumcu resimde kendi gerçekliği içinde anlattığı (dışavurduğu) şeyler, boyanın ve diğer malzemelerin özellikleriyle de var olmaktadır. Klasik resimdeki gerçeğin taklit edilme biçimi, dışavurumcu resimde dinamik doğaçlamalarla oluşan spontan oluşumlar şeklindeydi. Dışavurumculuğun bir biçimlenişi de modernizm geleneğinin iflasını dile getirme çabasında olan yeni dışavurumculuk ortaya çıkmış ve ürünler vermeye başlamıştır.

“Yeni figürasyon” olarak isimlendirilen bu dönemdeki sanatçılar, ideolojik ve sanatsal tutkularını, yoğun ve canlı renkler kullanarak, anlık tavırlarla oluvermiş izlenimi veren hatta uydurma olmakla suçlanacak kadar beceriksizce yapmışlardır. Böyle de olsa figürün yeniden üretilmesini, imgelerin, yeni imgeler aracılığıyla dönüştüren bir figür anlayışıydı. Yoğun bir şekilde kullanılan,soyut ve imgesel ifadeler gerçekte, gerçeğin yerini alan “simulatif” iz ve ifadeler olarak kullanılmaktaydı. **“Soyut’un savunucularına göre, Yeni Dışavurumculuk, sadece “çarpıcı olabilme” girişimidir. Buchloh’a göre bunlar, üretimin üretim yöntemlerinin aşırı bir şekilde sorgulanmasından öte bir şey değildir.”**<sup>64</sup>

Yeni Dışavurumcu bazı resimlerde figürün temel öge olması ve biçimlendirme ye yönelik renk unsurunun da zaman zaman değişken bir bağımsızlık gösterdiği bilinmektedir. Duygu ve yaşantının niteliğine uygun ve ifadeyi güçlü kılacak renkler seçiliyordu. Fakat renkler ifadeyi oluşturma da araç değil çoğu kez amaç oluyordu. Renk ve biçimin devinimleri, kendi başına konu ve anlam olmaktadır. Renkler genellikle kural dışı kullanılıyor, doğaçlama ve dinamizm resimdeki oluşumu etkiliyordu. Renk ve onun dokusal yapılanması boyanın kullanılıma tekniği etki oluşturmada önemliydi. Malzemenin olanakları ölçüsünde rastlantılara da yer veriliyordu. Rengin

<sup>64</sup> Adem Genç, “Oedipal Nefret” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı;17 1995 s.54

etkisini kuvvetlendiren boyasal kalınlık ve kalın kontur karakteristiktir ve yaşamla direkt ilintili sınırlı, dramatik, kaba ve sert bir anlatımı içeriyordu. Rengin böyle kullanılmasıyla saldırgan ve şiddet yüklü bir anlatım etkili kılınıyordu. Kötü resim “bad painting” bilinçli olarak seçilmiş ve resim yapma biçimine dönüşmüştü. **“Ve aslında bu resim, resim olarak, sanat olarak, gerçekten daha kuvvetli bir yanılsama olarak, kendisine karşı bütünüyle umursamazlaşmıştır. Artık kendi yanılsamasına inanmamaktadır ve kendi simülasyonunun ve alayın içine düşmüştür.”**<sup>65</sup>

Yeni dışavurumcu resimlerdeki imgesel yapılanma, sanatçıların yaşam deneyimlerinin ve algılayış farklılıklarının görsel anlatımlarıyla oluşmaktadır. Boya ve diğer kullanılan malzemelerin özellikleriyle var olan soyut ve imgesel ifadelerin en yoğun kullanıldığı, boyama ve çizim farklılıklarının en çarpıcı örnekleri olması açısından Yeni dışavurumcu sanatçıları ele almak yerinde olacaktır.

### II.D.3.a. Georg Baselitz

Georg Baselitz (1938) yaşça kuşağının en deneyimlisidir. **“Baselitz’in Doğu Almanya’dayken içinde yetiştiği sosyalist gerçekçiliğe karşı tepkisi, vurgulu bir dizginlenemezlik taşıyan, kaba, kuralları hiçe sayan bir resim tarzı oldu – eğer Baselitz’in “yeni fovlar” dan olduğu bir dönem varsa, o da 1958/59’a kadar yapılmış resimlerine rastlar. Soyut biçimlendirmeye yanıtı, yaralanmış çekicilikleri içinde korkan, eğilip bükülerek yoğun, şekilsiz kitlelere dönüşen figürleri keşfetmek oldu. Altmışlı yıllardaki Hard-Edge ve Colourfield Painting’in kuruluşuna tepkisi,duygu yüklü, direnç göstermede deneyimli, kahramanca jestler deneyen, zaman zaman –1966!- “yeşil” olarak da tanımlanan “yeni tip” in figürleriydi. Pop Art’ın modern büyük şehir ve buradaki medya tarafından şekillendirilmiş tüketim dünyasına, Cezanne’a yönelen büyük bir doğadan kaynaklanan kırsal motiflerle ısrarla karşı koydu. Minimalist Sanat ve Kavramsal**

<sup>65</sup> Jean Baudrillard, “Estetik Yanılsamalar ve Yanılsamabozumları” **Sanat Dünyamız**, Güz 2000, Sayı;77 s.99 çev, Şule Demirkol

**Sanat, Baselitz'te tepki olarak bitmez tükenmez gibi görünen, sanat tarihinden gelen uyarıları hakkıyla işleyebilen bir resim imparatorluğu ortaya çıkarır ve “Yeni Fov’ların resim sanatı onu sürekli daha büyük biçimsel disiplinlere doğru yönlendirir.”<sup>66</sup>**

Baselitz'in “Portakal yiyen adam”, “Anne ve çocuk” gibi basit konuları seçmesi, biçimsel ve deneysel araştırmalar için uygundu. Salt öyküye bağımlı biçimler, onu yeterli yapmıyordu. Çok sert çizgiler ve kazıdığı yada üst üste yüklediği boylarla oluşturduğu saldırgan biçimler onun sanatına da yön vermişti.

Baselitz için resim, “ne” den çok “nasıl” dır yani resim yapma eylemi, onun için kendisini bu anlatıma götüren figürden daha önemli olmaktadır. Figür, resme uyarıcı bir perspektif oluşturmak amacıyla katılmıştır. Figürün bir önemi yoktur fakat önceden olduğu gibi şimdi de vazgeçilmezdir. Onu ilgilendiren Baselitz'in seri ürettiği resimlerinde kalın konturlu, yoğun boya katmanlı ve konuya bağımlı imgesel yapılanmanın yanı sıra dokusal ifadeyle ürettiği işleri de vardır. Resmin anlamına yönelik öykü daha yumuşayarak basitleşmiştir. Onun için her şeyden önce resmin anlatım formu olarak kalın boya ve renk oluşumlarının öncelikli algılanmasını ister. Öykü daha geri plana itilerek kalıcı, özgün bir biçimleme yöntemi gelişmiştir. **“Figür, resmin oluş sürecini yönlendiren iç mantık açısından uç noktadaki bir soyutlama iradesine borçludur varlığını:” Sorun resimdeki nesne değil, resmin nesne olmasıdır. Bu bağlamda sanatçının ne ile oyalandığı-iskemle, küp ya da portre—sorusunun anlamı yoktur.”<sup>67</sup>**

---

<sup>66</sup> Wieland SCHMIED, “George Baselitz'in Dünyası” **Bir Baselitz Retrospektifi, 1958-2001** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001, s.9

<sup>67</sup> Mehmet Ergüven, “George Baselitz” **Bir Baselitz Retrospektifi, 1958-2001** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.34



Georg Baselitz "Portre" (120 x 140 cm)

Baselitz için resim, çoşkusal eylem sonucunda kendini resmeden resimdir. M.Ergüven bu durumu anahtar "Pathos" sözcüğüyle açıklamaktadır. "Malzeme ile hesaplaşmanın itici gücü olan pathos, figüre bu hesaplaşma sürecinin zorunlu uğrak noktası olduğu yerde ihtiyaç duymaktadır yalnızca. Baselitz'in renkle (malzeme) girdiği diyaloga bakınca çok daha iyi görürüz bunu; renklendirmenin yerini düpedüz boyalama almıştır burada. Bu süreçte boya dokusunun kazandığı yoğunluk, sadece perspektif kurallarını çiğnemekle kalmayıp, figür ile çevresi arasında tözsel ayrılığı da silmiş ve bu doku belirleyici olmuştur."

Baselitz resim eylemine, kavram boyutunda da müdahale ederek, klasik algılanış biçimlerine karşı çıkararak, resmi başaşağı çevirmiştir. Bu da resmin tamamlayıcı unsuru olan konuyu yalıtarak kolay algılanmasını engeller.



Böylece izleyicideki konu ilgisini dışlayarak resmi daha bağımsız bir nesne durumuna getirir.

Baselitz'in resimleri temsil edilen şeyle ilgili ve resim düzlemindeki kırılma ve parçalanmalar resmin espasını (uzam) resme yabancılaştırır. **“Resmin gidişatı daha basit hale gelir, ayrıntılar ortadan kaybolarak daha büyük biçim bağlantıları öne çıkar. Doku daha yoğun, daha sıkı olur. Bu doku sayesinde resim uzamının esası artar. Nesnelere ile onu çevreleyen uzam arasında artık öze ilişkin bir fark kalmaz. Görünen her şey birbiriyle aynı özelliktedir..... Renkler seksenli yıllarda parlamaya başlamıştı, imgesel nitelik ve tamamıyla bağımsız bir varoluş kazandılar. Figürle resmin zemini eriyip ayrılmaz bir bütün haline geldi.”<sup>68</sup>**

#### **II.D.3.b. A.R. Peck**

A.R. Peck çarçabuk boyanmış hissini veren bir dizi hiyoglif yazısına benzer resimler üretmiştir. Bu resimleri linguistik (dil) çevirisi olarak yorumlamak yerine sanatçının şahsına ait bir çeşit şifre ve işaretler dizgesi olarak değerlendirmek gerekmektedir. İç içe geçmiş bir takım mesajlar üretme ve figür, rakam ve simgelerin oluşturduğu bir iletişim sistemini içermektedir. Mesajı iletmek için jestüel ve grafiksel tavrın en temel indirgenmiş hali olan çöp adam tiplerleriyle primitif bir ifade tarzı sergiliyordu.

#### **II.D.3.c. Gerhard Richter**

Gerhard Richter'in gerçeği algılama çabası fotoğrafla başlamış ve daha sonra resme yönelmiştir. Biçimi bozmayacak şekilde renk ve doku yapılanması seçmiştir. Kendine özgü bir nötr görsellikte görünebilirlikle görünemezlik arasında net olmayan, belirsiz ve amorf(şekilsiz) resimler üretmiştir.

---

<sup>68</sup> Wieland SCHMIED, “George Baselitz'in Dünyası” **Bir Baselitz Retrospektifi, 1958-2001** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.24



Gerhard Richter "Bild" (Resim) 1993 (240 x 240 cm)

Bu belirsizlik sanki nesnenin hızlı bir şekilde gelip geçtiği etkisini uyandırmaktadır. Her ikisinin de tek başına yetersiz olacağını düşünüp, figür ve soyut imgelem arasında gidip gelen çelişkili durumu gri renk yapılanması içinde sergilemektedir. Büyük boy resimlerde soğuk renkler kullanarak duyguyu yok etmeye çalışmıştır. Renkler resim yüzeyine geliş güzel yerleştirilmiş gibidir. Nesneye mi yoksa resme mi hizmet ettiği belli olmayan bir özgürlük içinde resimler üretmiştir. Richter gibi Sigmar Polke'de renk deneyimlerini fotoğraf, çizgi roman, ucuz romanlardan alıntılanan grafik imgeleriyle göstermiştir. 'Yüksek' sanat ile 'düşük' popüler sanat arasındaki sınırları kaldırmıştır.

#### **II.D.3.d. Anselm Kiefer**

Anselm Kiefer (1945), doğaya, yaşama ve sanat bakışında temel aldığı hocası Joseph Beuys'un etkisiyle, resimlerine tarihsel olayları, içinde yaşadığı

kültürü içeren konular seçmiştir. Yaşadığı toplumun geçmişini sorgulamak için tarihsel olayları, efsaneleri, önderleri ve özelliklerini bu derece nasıl aşağılatabildiğini gözler önüne sermiştir.



Anselm Kiefer "Tree With Wing" 1979 (285 x 190 cm)

Başlangıçta dinsel özellikler taşıyan resimleri daha sonra simgesel malzemeler kullanarak tarihsel resim biçimine yeni bir anlam kazandırdı. Onun çağdaşlarında görülen parlak, şiddetli, göz alıcı renkler yerine dramatik etki yapan kahverengi ve siyahı kullanması ölümü çağrıştırmakla birlikte, düşünce de umut vermektedir. Kiefer'in üslubu, derin bir duyarlılıkla, farklı malzemeyi resmin içeriğine uygun biçimde kullanmasıdır. Kum, kurşun, boya, saman, fotoğraf, tırnak boyası vb. simgesel malzemeleri kullanmaktadır. Bunlar artık malzeme birikimine dönüştürmek için onları tekrar tekrar işler, yakar, yontar, yapıştırır. Böylece yüzey dokusunu büyük boyutlara taşıyarak etkili, anıtsal bir

kimlik kazandırmıştır. Özellikle eskimişlik etkisini vermesi, sanki anıtsal kimliğe ve sonsuzluk dokusuna yönelik olmuştur. Kendine özgü bir boyama yöntemi vardır ve zaman zaman resmin dokusuna kolaj, montaj gibi sanatsal uygulamalarda yapmaktadır. Malzeme çeşitliliği tellerin, hurdaların ve levhaların katılımıyla artmıştır. Fakat resimsel dokuyu tamamlayan malzemenin fiziksel dayanıklılığı süreç içinde önemini kaybedebilmektedir.

Yanık toprağın koyuluğu onun ton anlayışı olmuştur. Dokulu bir yüzeye kurşun sürerek, toprağın doğal görünümünü kullanmıştır. Kiefer, zamanla resmin sağlam, kalıcı fiziksel yapısını önemsemeyerek, elde ettiği dokuyu tamamlayan herhangi bir nesne zamanla değişime uğramaktadır. Bu durumu savaşın, yanmış, yıkılmış, terkedilmiş alanlarıyla organik bir bağ olması olarak açıklamaktadır.

### **II.D.3.e. Francis Bacon**

Yeni figür yönündeki değişimi gösteren sanatçılardan biri de İngiliz Francis Bacon (1909-1992) dır. Figürleri yaşama dair yeni açılımları olan mekanlar içinde biçimleri bozulmuş, hastalıklı ve anormal yaratıklar olarak bulunuyordu. Figür kadar mekan da anlatımı etkin ve güçlü kılıyordu. Bacon için, John Berger “şimdiye kadar en kötüyü yaptı.” demektedir. Resimlerindeki dehşet. 20. Yüzyılın vahşiliğinin görgü tanıklığındaki heyecan gibi bir duygunun tahrik edilmesi idi.

Bacon'un resimlerini okumaya/anlamaya çalışanların hemen farkedeceği, figürlerin işlenmesinde canlı, diri, akışkan boyanın kendiliğindenliği ile mekanın kontrollü kurgulanışındaki önemli farklılık ve karşıtlık olmaktadır. Biçimi bozulmuş figürler, cam küpler yada perspektif çizimler içinde yada duvarları kavisli genellikle turuncu-kırmızı iç mekanlarda sarsıcı biçimde öne çıkarılmaktadır.

Bacon'un dostu olan Fransız yazar Michel Leiris, bu resimlerde güçlü

özgünlükte iletilen tedirgin, vahşi ve atak bir lirizmden bahseder. figürlerin işlenişiyle ortaya çıkarılan bu lirik güç, mekanın yapaylığıyla daha öne çıkar. Leiris'in bu kuru ve yapay mekana, dekor demesi, Bacon'ın sıradan benzerliği dışlayan ve figürlere kişilik kazandıran kurmaca mekan oluşturmasındandır. **“Sanki sadece her türlü dramatik atmosfere değil, her türlü tarihsel uzaklığa da karşı çıkılmaktadır; şimdiyi büsbütün şimdi çılmak, başka bir zaman diliminde olanı değil şu anda var olanı vurgulamak için.”**<sup>69</sup>

Bacon, geçmişin aşılması kavramını redederek şimdiyi ve geçmiş önemle vurgular ve geçmişte yapılanlardan seçtiklerini yeniden ele alarak bugün endişesini öne çıkarmaktadır. Eğer bugün yapılmışsa gerçek olabilmesi için, başka bir zaman ve mekanda geçmeyecek olan bugüne ait ipuçları vermesi gerekmektedir. Tabi ki bu zaman ve mekan kronolojisi yapan belge olmamak koşuluyla. Kayıt/belge olarak ilgisini çeken yabancı hayvan ve ağız hastalıkları gibi fotoğraflardan etkilenmiştir. Direkt kopya etmek yerine kontrollü betimlemeyle ilgisi olmayan mimiklerin deviniminin rastlantısallığından yararlanır. **“Rastlantısallığı fazla kısıtlamamak için kendiliğindenliğe pek çok şey yükleyen bir yöntem yada bilinçli bir yöntemsizliktir.”**<sup>70</sup>

Bacon figürlerinin ürkünç görünümünü, can alıcı güzel renk alanları içinde sunarak etkili bir uyumsuzluk yaratmaktadır.

#### **II.D.3.f. Julian Schnabel,**

Son zamanlarda, renk tercihlerini malzeme ve dolayısıyla dokuyla birleştiren sanatçılar, malzemenin farklı renk kalitelerinden de yararlanmışlardır. Kullanılan malzemenin seçimi renk seçimini de etkilemektedir. Bu sanatçılardan Julian Schnabel, boyanın yanında tabak çanak parçaları, kuş kanatları, boynuz vb. malzemeler donattığı kahramansı, figüratif, soyutlamacı resimleriyle şok edici olmuştur. **“Bu tür ‘tabak resimleri’ bir yüzey üzerine sonucu anında görmeden resim yapma olanağı sağlamaktadır. Parçalanmış yüzey bazı yerlerde imgeyi geri plana itebiliyor ve kırık tabaklar imgeyi veren ortam olmaktan çıkıp onu saklayabiliyor.”**<sup>71</sup> Böylece yüzey üzerinde imgenin dağılma yöntemleri, soyut dışavurumculuğun boya sürüş ve yüzeysel dağılım anlayışına benzetilebilmektedir.

<sup>69</sup> Michel Leiris, “Francis Bacon”, **Türkiye de Sanat P.S.Dergisi**, 1996, sayı,24 s.52  
Çeviren; Kıvılcım Sezen

<sup>70</sup> Leiris, a.g.e. s.53

<sup>71</sup> **Sanat Kitabı**, 500 Sanatçı, 500 Sanat Eseri Yapı Endüstrisi merkezi, İstanbul, s.417



Julian Schnabel, "The Walk Home" (Eve Yürüyüşü) 1985 (284 x 589 cm) Detay

## SONUÇ

Her düşünce ve sanat etkinliğinde olduğu gibi, resimde de, kendisinden önceki biçim, renk ve derinlik anlayışı; biçim-anlam ilişkisinde gelişen yeni açılımlara ve eğilimlere neden olmuştur. Bu farklılaşmalar içinde değişmeyen şey, anlatılan ya da gösterilenin yerine gösterilme biçiminin önemli olduğudur.

Bir biçimlendirme etkinliği olan resim, öncelikle iki boyutlu yüzeyle hesaplaşma durumunda olup onu bir iletişim aracına dönüştürmekle yükümlü olmuş ve ön yüzeyin sorgulanması eğilimi, geleneksel anlamda derinlik fikriyle çelişse de bir gerilim yaratmasına neden olmuştur. Her ne şekilde ve amaçla yapılsa yapılsın, yapıyı oluşturan elemanları kullanarak derinlik yada uzam yaratma kaygısı her zaman bulunmuştur. Bireysel yaklaşımların sezgiye dayalı duyarlılıkları sonucunda karmaşık fırça tuşları ile formun erimesine neden olması ve biçimlerin nesnel gerçekliği, maddesel olanaklara yönelik bir başkalaşıma yöneltirken, kendi yapısal problemi ve elemanıyla hesaplaştıkça anlam ve önem kazanmıştır. Dolayısıyla, boyanın ve renklerin maddesel değeri, resimsel bir değere dönüşerek, resmin bir dil olduğunun da göstergesi olmuştur.

Estetik ölçütler içinde biçimlendirme tavrı, biçim ve renk ilişkisini farklı boyutlarda gelişime uğratmış olsa da, resmin temel elemanı olan rengin görsel değeri değiştirmemiştir.

Öznel ifadenin doğrudan taşıyıcısı olan renk, ister ifade için gereken formun ya da figürün oluşturulmasında, ister malzeme olarak kullanılsın, kendi gerçeğini kabul ettirmektedir. Hatta bilinçli olarak rengin dışlanması dahi renkçi bir ifadenin onaylanmış karşıtlığını içermiştir. Boya malzemesinin, malzeme olarak görsel olanakları ve renk olarak yansıttığı görsel değeri birlikteliği resme yapısal bir temel oluşturmakta, dokusal özellik ve güç katmaktadır. Dolayısıyla rengin görsel değeri madde olarak da değeri kazandığında ifadeyi daha yetkin duruma getirmektedir.

## KAYNAKLAR

BATUR, Enis, **Modernizin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

BAUDRİLLARD, Jean, **Kusursuz Cinayet** Ayrıntı Yayınları, çeviren; Necmettin Sevil, İstanbul, 1998.

BAYKAM, Bedri, **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yayıncılık, Çeviren; Püren Özgören, İstanbul, 1994.

BERGER, John, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar** Metis Yayınları, Çeviren; Bülent Somay, 1998.

CLAİR, Charles Le, **Çağdaş Resimde Renk**, Çeviren; Akkaya Meltem, Algaç Ferhunde, Bahar Bengü,

ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Kabalcı Yayınları, çeviren; Yakup Şahan, 1992.

EDWARD, Lucie-Smith, **Artoday**, Phaidon Press Limited, Oxford, 1977, "Ressam Sonrası Soyutlama", çev; Nevin Yavuz

ELGAR, Frank, **Modern Resim**, çeviren; Nevin Yavuz

ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992

Gage, John, **Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity Abstraction**, " Teorisiz Renk; Soyutlamanın Rolü" A Bulfinch Press Book, 1993 Çeviren; Nevin Yavuz,

GENÇ, Adem / SİPAHİOĞLU, Ahmet, **Görsel Algılama**, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990.

GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat** Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.

GOMBRİCH, E.H, **Sanatın Öyküsü** Çeviren; Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.

GOMRİNGER, Eugen **Josef Albers**, New York, 1968.

HERSCHEL B. Chipp, **Theories of Modern Art**,



“Fovizm ve Dışavurumculuk”, çeviren; Nevin Yavuz

İPŞİROĞLU, N.M, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul,1977.

İPŞİROĞLU, N.M, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

İPŞİROĞLU, N.M, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

İTTEN, Johannes, **Renk Kuramları** Çeviren;Gören Bulut  
(D.E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Ders Notları)

JAMESON, LYOTARD, HABERMAS, **Postmodernizm**  
Hazırlayan;Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994.

KAHRAMAN,H.B, “Ekpresyonizm; Bazı Temel Sorunlarına Bir Bakış”,  
**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri**, Everest Yayınları, İstanbul, 1995

LEPPERT,Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü** Ayrıntı Yayınları,  
İstanbul, 1996.

LYNTON,Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü** Remzi Kitabevi, çeviren;  
C.Çapan, S. Öziş, İstanbul, 1982.

MİDGLEY, Barry, “**Sculpture Modelling And Ceramics**”, Phaidon  
Press Limited, 1981, “Projection of Colour” Çeviren;Nevin Yavuz

RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Cem Yayınevi, Çeviren;Vivet Kanetti,  
İstanbul, 1987.

RİCHARD,Lionel,**Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi  
Kitabevi, İstanbul, 1984.

**Sanat Kitabı, 500 Sanatçı, 500 Sanat** Eseri Yapı Endüstrisi Merkezi,  
İstanbul, 1997, Çeviren; Mine Haydaroğlu.

SÖZEN,Metin / TANYELİ,Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sozlugu**,  
Remzi kitabevi, 1986

TASCHEN, Benedikt, **20<sup>th</sup> Century ART Museum Ludwig Colgne**,  
İtalya, 1996

AKDENİZ, Halil, “Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri”  
D.E.Ü.,Güzel Sanatlar Fakültesi (Yayınlanmamış Y.L.Tezi), İzmir, 1982.

“**Andy Warhol**” Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 2001.

AKSÜĞÜR, İpek “Resim Tarihinde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk” **Milliyet Sanat Dergisi**, 1982, No:49.

BARAZ, Yahşi, “Aşırı Fenomenlerin Estetiği; Frank Stella” **Antik&Dekor** sayı;59/2000.

BAUDRİLLARD, Jean, “Estetik Yanılsamalar ve Yanılsamabozumları” **Sanat Dünyamız**, Güz 2000, sayı,77, çev, Şule Demirkol ÇALIKOĞLU, Levent, “Sadece Kendini Temsil Eden Resimler” **Arredamento Mimarlık** 2000/05

EDGÜ, Ferit, “Amaç Dünyayı, İnsanı Değiştirmek, Maddesel Olanaklar, Malzeme Doku” **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı; 339

“**Ekspresyonizm ve Sonrası**” Ekim 1991 Kültür Bakanlığı (Beymen’in katkılarıyla)

ERGÜVEN, Mehmet “**Bir Baselitz Retrospektifi, 1958-2001**” Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2001.

ERGÜVEN,Mehmet, “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayıncılık, Sayı; 67 1998

GENÇ, Adem “Oedipal Nefret” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı;17 1995

KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından” **Gösteri Sanat Dergisi**, Şubat 1991 Sayı;123.

KAPLANOĞLU, Semih, “Yeni Bir Dönem Başlangıcında Post-modern Sanatçı” **Arredamento-Dekorasyon** Dosya ‘Postmodernizm’

KUSPİT, Donald, “Sanat, Eleştiri ve İdeoloji” **Art in Amerika**, Summer 1981, Çev;Nevin Yavuz

LEİRİS, Michel, “Francis Bacon”, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, 1996, sayı,24

LLOYD, Jill, “Yirminci Yüzyıl sanatı A’dan Z’ye Akımlar” **Sanat, Kültür, Antika** Sayı;16 2000 çev; Celal Üstel

NOEL, Bernard “Klapheck’e Bakmak” **Adam Sanat**, Anadolu Yayıncılık, Sayı;27 1988.

SAĞLAM, Gülay, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk”  
D.E.Ü. Sosyal Bil.Enst. Y.L.Tezi, 1992-İzmir

SAĞLAM, Mümtaz, “Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine”  
**Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı;11.

“Avant-Garde 1945-1995” **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları,  
1995, Sayı; 59

SCHMIED, Wieland, “**Bir Baselitz Retrospektifi, 1958-2001**” Yapı  
Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul,2001

SÖNMEZ, Necmi, “Tapiés, 80’li Yılları Kaparken” **Milliyet Sanat  
Dergisi**, Sayı; 229,1989

TÜKEL, Uşun, “Dışavurumcu Sanat Akımı içinde Önemli Bir Akım”  
**Sanat Dünyamız**, İstanbul, 1992 Bahar, Sayı,17.

“Willem De Kooning” **Adam Sanat Dergisi**, Anadolu Yayıncılık,  
İstanbul, Mart 1991, sayı,64

