

**DUYGUSAL ve MANTIKSAL ÇÖZÜMLEME:
EKSPRESİF ANLATIM**

Ayça ALPER AKÇAY

**Sanatta Yeterlilik Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN
2012
Her Hakkı Saklıdır**

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

Ayça ALPER AKÇAY

**DUYGUSAL ve MANTIKSAL ÇÖZÜMLEME: EKSPRESİF
ANLATIM**

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN**

ERZURUM – 2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



...../...../20.....

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Duygusal ve Mantıksal Çözümleme; Ekspresif Anlatım" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

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

07/12/2012

Ayça ALPER AKÇAY



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Fikret..Hosınoy danışmanlığında, Ayca..Alper..Aksoy tarafından hazırlanan bu çalışma 07 / 12 / 2012 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından.Reşim..... Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Bülent..Özdemir İmza:

Jüri Üyesi Prof. Dr. Levat..DEMİR İmza:

Jüri Üyesi Prof. Dr. Baki..GÖRER İmza:

Jüri Üyesi Doç. Dr. Fikret..HASANOY İmza:

Jüri Üyesi Doç. Dr. Fikri..SALMAN İmza:

Jüri Üyesi Doç. Dr. Ahmet..SARİ İmza:

Jüri Üyesi Doç. Dr. Mehmet..KARUKU İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ŞEMALAR DİZİNİ.....	v
RESİMLER DİZİNİ	vi
TABLolar DİZİNİ.....	ix
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL RESMİNDE RENK ARAYIŞLARI

1.1. EMPRESYONİZMDE RENK ARAYIŞLARI.....	5
1.1.1. Georges Seurat	11
1.1.2. Vincent Van Gogh.....	14
1.1.3. Paul Cezanne	17
1.1.4. Paul Gauguin	21
1.2. EKSPRESYONİZM.....	24
1.2.1. Die Brücke.....	29
1.2.1.1. Karl Schmidt-Rottluff.....	30
1.2.1.2. Ernst Ludwig Kirchner.....	32
1.2.1.3. Max Pechstein.....	35
1.2.2. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı 1911-1914).....	36
1.2.2.1. Alexej Von Jawlensky	37
1.2.2.2. Franz Marc	39
1.2.2.3. Wassily Kandinsky	42
1.3. SOYUT SANAT	44
1.3.1. Wassily Kandinsky.....	48
1.4. SOYUT DIŞAVURUM.....	50
1.4.1. Jules Olitski	51
1.4.2. Sam Francis	55

1.4.3. Jackson Pollock	59
------------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA BİÇİMSEL OLGULAR

2.1. SOYUT DIŞAVURUMDA BİÇİMSEL ANLAYIŞ	62
2.1.1. Serge Poliakoff.....	65
2.1.2. Robert Motherwell.....	68
2.1.3. Franz Kline	71
2.1.4. Clyfford Still	74
2.1.5. Barnett Newman.....	77
2.1.6. Pierre Soulages	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA KONSTRÜKTİF ANLAYIŞ

3.1. VLADIMIR TATLIN	87
3.2. ALEXANDER RODCHENKO	91
3.3. EL LISSITZKY	93

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA DOKU UYGULAMALARI

4.1. KOLAJ KULLANIMI	97
4.2. YVES KLEIN	103

BEŞİNCİ BÖLÜM

AYÇA ALPER AKÇAY'IN ÇALIŞMALARINDA BİÇİM ve RENK

ÇÖZÜMLEMESİ.....	106
SONUÇ	120
KAYNAKÇA.....	122
ÖZGEÇMİŞ	126

ÖZET**SANATTA YETERLİLİK TEZİ
DUYGUSAL ve MANTIKSAL ÇÖZÜMLEME: EKSPRESİF ANLATIM****Ayça ALPER AKÇAY****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV, Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN****2012, 128 sayfa**

Jüri: Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV (1. Danışman)
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN (2. Danışman)
Prof. Dr. Cevat DEMİR
Prof. Dr. Basri ERDEM
Doç. Mehmet KAVUKCU
Doç. Dr. Fikri SALMAN
Doç. Dr. Ahmet SARI

“Duygusal ve Mantıksal Çözümleme; Ekspresif Anlatım” konulu bu çalışmada, yirminci yüzyıl resim sanatında renk, denge, biçim, çizgi, doku arayışları ve konstrüktif yaklaşımlar, çeşitli sanat akımları ve bu akımların en önemli temsilcileri olan sanatçılar bağlamında ele alınmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde yirminci yüzyılda renk arayışları, empresyonizm akımı ve bu akımın en önemli temsilcilerinden olan Seurat, Van Gogh, Gauguin ve Cezanne gibi ressamların çalışmalarına yansımaları bağlamında incelenmiş, renk olgusunun empresyonist resimdeki yeri üzerine kısaca değinilmiştir. Yine yirminci yüzyılda renk arayışları bağlamında, Ekspresyonizm, Soyut Sanat ve Soyut Dışavurum akımları incelenmiş, bu akımların önemli temsilcilerinin işlerinden örneklerle konu hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, yirminci yüzyıl resim sanatında denge, biçim, çizgi arayışları konusu ele alınmış, Soyut Ekspresyonizm içerisinde yer alan denge, biçim çizgi arayışlarına değinilmiştir.

Yirminci yüzyıl resim sanatında Konstrüktif yaklaşımların ele alındığı üçüncü bölümde, Konstrüktif’in tanımı yapılmış, Rodchenko, El Lissitzky ve Tatlin hakkında bilgilere yer verilmiştir.

Dördüncü bölüm, yirminci yüzyıl resim sanatında doku uygulamaları ve bu uygulamaların sanatçı Klein’in işlerindeki örneklemeler üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca kolaj tekniği üzerine bilgilere yer verilmiş ve kolaj uygulayan sanatçılara kısaca değinilmiştir.

Beşinci bölümde, Ayça Alper Akçay’ın kendi çalışmaları, yirminci yüzyıl resim sanatına yön veren akımlar, bu akımlardaki renk ve biçim yaklaşımları, konstrüktif ve ekspresif anlatımlar bağlamında incelenmiş ve inceleme sonuçları verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Duygusal ve Mantıksal Çözümleme, Ekspresif Anlatım.

ABSTRACT**THESIS OF PROFICIENCY IN ART
SENSITIVE and LOGICAL ANALYSIS: EXPRESSIVE EXPRESSION****Ayça ALPER AKÇAY****Advisor: Associate Professor Fikret HAŞİMOV, Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN****2012, Page 128**

Jury: Associate Professor Fikret HAŞİMOV (First Advisor)
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN (Second Advisor)
Prof. Dr. Cevat DEMİR
Prof. Dr. Basri ERDEM
Associate Professor Mehmet KAVUKCU
Associate Professor Fikri SALMAN
Associate Professor Ahmet SARI

In this study named “Sensitive and logical analysis; expressive expression “, the quests for colour, balance, form, line, fabric and constructive approaches in the art of painting of the twentieth century, various art movements and the most influential artists of these movements are discussed.

In the first chapter the quests for colour in the twentieth century, expressionism movement and the reflection of this movement to the major painters of this movement like Seurat, Gogh, Gauguin and Cezanne are analysed and also the place of the colour case in the expressionist painting is shortly mentioned. However, expressionism, abstract art and abstract expression movements in the context of colour quests in the twentieth century are analysed and some information about the subject is explained by giving some example works from the important figures of these movements.

In the second chapter, the quest for balance, form, line in the twentieth century art of painting and the quests for balance, form and line in the abstract expressionism are mentioned.

In the third chapter in which constructive approaches in the art of painting are discussed, the concept of constructive is defined and some information about Rodchenko, El Lissitzky and Tatlin is given.

In the fourth chapter, fabric applications in the twentieth century art of painting and the effects of these applications on Klein’s works are discussed. Besides, some information about collage technique is given and artists performing collage technique are mentioned.

In the fifth chapter, the works of Ayça, Alper Akçay are analysed in the context of movements directing twentieth century art of painting, colour and firm approaches in these movements, constructive and expressive expressions and finally research results are given.

Key words: Painting, Sensitive and Logical Analysis, Expressive Expression

ŞEMALAR DİZİNİ

Şema 1.1. Newton'un Renk Şeması	2
Şema 1.2. Le Blon'ın Renk Şeması	2
Şema 1.3. Goethe'nin Renk Şeması	3
Şema 1.4. Runge'nin Renk Küresi Şeması.....	3
Şema 1.5. Charles Blanc'ın Renk Şeması	12
Şema 1.6. Chevreul'ün Renk Şeması	12

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Eugene Delacroix, <i>Cehennem Dante</i>	5
Resim 1.2. Edouard Manet, <i>Balkon</i>	6
Resim 1.3. Claude Monet, <i>Empresyon: Güneş Doğarken Liman (Gün Doğumu)</i>	8
Resim 1.4. Camille Pissarro, <i>Voisins Köyüne Giriş</i>	9
Resim 1.5. Camille Pissarro, <i>İtalyan Bulvarı, Sabah, Güneşli</i>	10
Resim 1.6. Georges Seurat, <i>La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası</i>	14
Resim 1.7. Vincent Van Gogh, <i>12 Ayçiçeği ile Vazo</i>	15
Resim 1.8. Vincent Van Gogh, <i>Geceleyin Cafe Terrace</i>	16
Resim 1.9. Paul Cezanne, <i>Kırmızı Bir Koltukta Madame Cezanne</i>	18
Resim 1.10. Paul Cezanne, <i>Saint-Victoire Dağı</i>	20
Resim 1.11. Paul Cezanne, <i>Banyo</i>	21
Resim 1.12. Paul Gauguin, <i>Ayinden Sonra Görünenler</i>	23
Resim 1.13. Emil Nolde, <i>Kırmızı Gelincikler</i>	26
Resim 1.14. Christian Rohlfs, <i>Huş Ağaçları</i>	28
Resim 1.15. Karl-Schmidt Rottluff, <i>Patlayan Baraj</i>	30
Resim 1.16. Karl Schmidt-Rottluff, <i>Otoportre</i>	31
Resim 1.17. Karl Schmidt-Rottluff, <i>S ve L'nin Çifte Portresi</i>	32
Resim 1.18. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Model ile Birlikte Otoportre</i>	33
Resim 1.19. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Berlin Sokak Sahnesi</i>	34
Resim 1.20. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Sokak, Dresden</i>	34
Resim 1.21. Max Pechstein, <i>Tente Altındaki Çıplak</i>	36
Resim 1.22. Alexej von Jawlensky, <i>Dansçı Alexander Sacharoff'un Portresi</i>	38
Resim 1.23. Alexej von Jawlensky, <i>Prences Turandot</i>	38
Resim 1.24. Franz Marc, <i>Üç Kırmızı At</i>	40
Resim 1.25. Franz Marc, <i>Sarı İnek</i>	41
Resim 1.26. Franz Marc, <i>Ahırlar</i>	41
Resim 1.27. Wassily Kandinsky, <i>Doğaçlama 8 için Çalışma</i>	43
Resim 1.28. Wassily Kandinsky, <i>Kompozisyon VII</i>	50
Resim 1.29. Jules Olitski, <i>Triumph of Wentworth</i>	52
Resim 1.30. Jules Olitski, <i>Başlıksız-Yedi</i>	52
Resim 1.31. Jules Olitski, <i>Draky</i>	53

Resim 1.32. Jules Olitski, <i>Lysander 1</i>	54
Resim 1.33. Jules Olitski, <i>Aşk Tarafından Kilitsiz: Güzellik</i>	55
Resim 1.34. Sam Francis, <i>Büyük-Kırmızı</i>	56
Resim 1.35. Sam Francis, <i>Shining Back</i>	57
Resim 1.36. Sam Francis, <i>Ortadaki Mavi III</i>	57
Resim 1.37. Sam Francis, <i>Çevredeki Maviler</i>	58
Resim 1.38. Sam Francis, <i>Başlıksız</i>	59
Resim 1.39. Jackson Pollock, <i>Dişi Kurt</i>	60
Resim 1.40. Jackson Pollock, <i>Blue Poles</i>	61
Resim 2.1. Georges Braque, <i>Mandolinli Kadın</i>	64
Resim 2.2. Serge Poliakoff, <i>Kompozisyon</i>	66
Resim 2.3. Serge Poliakoff, <i>Kompozisyon Kırmızı Sarı Mavi</i>	66
Resim 2.4. Serge Poliakoff, <i>Soyut Kompozisyon</i>	67
Resim 2.5. Robert Motherwell, <i>Personage (Otoportre)</i>	69
Resim 2.6. Robert Motherwell, <i>İspanyol Ağıtları, No.34</i>	70
Resim 2.7. Robert Motherwell, <i>İspanyol Ağıtları, No.110</i>	71
Resim 2.8. Franz Kline, <i>Başlıksız</i>	72
Resim 2.9. Franz Kline, <i>Dokuzuncu Cadde</i>	73
Resim 2.10. Franz Kline, <i>Beyaz Biçimler</i>	73
Resim 2.11. Franz Kline, <i>Turuncu ve Siyah Duvar</i>	74
Resim 2.12. Clyfford Still, <i>1944-N No.1 (PH-235)</i>	75
Resim 2.13. Clyfford Still, <i>Jamais</i>	76
Resim 2.14. Clyfford Still, <i>1948-C</i>	77
Resim 2.15. Barnett Newman, <i>Concord</i>	78
Resim 2.16. Barnett Newman, <i>Covenant</i>	79
Resim 2.17. Barnett Newman, <i>Vir Heroicus Sublimus</i>	80
Resim 2.18. Barnett Newman, <i>Haç İstasyonları</i>	81
Resim 2.19. Pierre Soulages, <i>Resimler (Paintings)</i>	82
Resim 2.20. Pierre Soulages, <i>Resim (Painting)</i>	83
Resim 2.21. Pierre Soulages, <i>Boyama (Peinture)</i>	84
Resim 3.1. Vladimir Tatlin, <i>Denizci: Otoportre</i>	88
Resim 3.2. Vladimir Tatlin, <i>Üçüncü Enternasyonal İçin Anıt</i>	90

Resim 3.3. Alexander Rodchenko, <i>Kompozisyon</i>	92
Resim 3.4. El Lissitsky, <i>Başlıksız</i>	93
Resim 3.5. El Lissitsky, <i>Kompozisyon</i>	94
Resim 3.6. El Lissitsky, <i>Proun Odası</i>	95
Resim 4.1. Pablo Picasso, <i>Sandalye ile Natürmort</i>	97
Resim 4.2. Juan Gris, <i>Lavabo</i>	98
Resim 4.3. Georges Braque, <i>Cam, Sürahi ve Gazeteler</i>	98
Resim 4.4. Hans Arp, <i>Başlıksız</i>	100
Resim 4.5. Kurt Schwitters, <i>Merzpicture 32 A</i>	100
Resim 4.6. Max Ernst, <i>La Femme 100 Tetes</i>	101
Resim 4.7. Alberto Burri, <i>Çuval ve Kırmızı</i>	102
Resim 4.8. Yves Klein, <i>Rölyef Planétaire “Terre”</i>	104
Resim 4.9. Yves Klein, <i>Fa (RE 31)</i>	104
Resim 4.10. Yves Klein, <i>Yaradılış, Başlıksız (COS 17)</i>	105
Resim 5.1. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	108
Resim 5.2. Ayça Alper Akçay, <i>Arzu’nun Dünyası</i>	109
Resim 5.3. Ayça Alper Akçay, <i>Pencere</i>	110
Resim 5.4. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	111
Resim 5.5. Fikret Haşimov, <i>Kemancı Kız</i>	112
Resim 5.6. Ayça Alper Akçay, <i>Fiko Baba’ya Saygı</i>	112
Resim 5.7. Ayça Alper Akçay, <i>Kompozisyon</i>	113
Resim 5.8. Fikret Haşimov, <i>Kompozisyon</i>	114
Resim 5.9. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	114
Resim 5.10. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	115
Resim 5.11. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	116
Resim 5.12. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	117
Resim 5.13. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	117
Resim 5.14. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	118
Resim 5.15. Ayça Alper Akçay, <i>İsimsiz</i>	118
Resim 5.16. Ayça Alper Akçay, <i>Şehrin Tarihi Dokuları</i>	119
Resim 5.17. Ayça Alper Akçay, <i>Şehrin Tarihi Dokuları</i>	119

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. Soyut Sanat İçinde Yer Alan İki Yaklaşımın Temel Farkları	46
Tablo 1.2. Kübizm ve Soyut Sanat Arasındaki Farklar	47

ÖNSÖZ

Resim sanatı bireyin sonsuz düşünce dünyasının renk ve biçim yoluyla dışa vurumu olarak tanımlanabilir. Düşüncenin sınırlarını belirleyebilmek, tam olarak eş değer düşünce dünyasını oluşturabilmek olanaklı bir durum değildir. Ressam dış dünyada algıladığı kavram/nesneleri biçim ve renklerin aracılığıyla ifade etmektedir.

Resim sanatında anlam/değer yükleme bireysel kullanımla ortaya çıkmaktadır. Gerçeğin, varlığın, bireyin arayışında ressam, her durumda kendi bakış açısını resmiyle dışa vurmaktadır. Dışa vurum aslında tüm sanat dallarının temel ilkesi konumundadır. Bu bakış açısı, bu çalışmada incelenen ressamalarda ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Doku, renk arayışları var olan biçimlerin yeni baştan yaratılmasıdır. Sanat da zaten evrenin yeniden yaratılmasıdır. Bu yeniden yaratma, sanatçının iç dünyasının/düşünce dünyasının zenginliği ile sınırlandırılabilir.

Bu çalışmada bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım değerli danışman hocalarım Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV ve Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN başta olmak üzere, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanı Doç. Mehmet KAVUKCU'ya ve bölüm hocalarıma, bu süreçte desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve öğrencilerime teşekkür ederim.

Erzurum-2012

Ayça ALPER AKÇAY

GİRİŞ

Görsel sanatların önemli bir ögesi olan renk ile ilgili arayışlar sürekli olarak devam etmiştir. Empresyonist döneme kadar yapılan çalışmalarda ağırlıklı olarak ışık ve gölge kullanılmıştır. Empresyonist dönemden sonra ise ışık ve renk kullanılmaya başlanmış ve modern sanatta özellikle Ekspresif tavırlarda sanatçının vazgeçemediği bir ifade ögesi olarak renk baskın konuma gelmiştir.

Resmin diğer önemli öğeleri olan çizgi, biçim ve denge, soyut sanatta ağırlıklı olarak sanatçının kendini ifade etmesinde bir araç olmuştur. Soyut sanatın doğuşunda Cezanne'ın *“doğayı silindir, küp ve konilere göre al”* sözünün yanında, Kandinsky'nin *“obje resimlerime zararlı olmaktadır”* sözü önemli bir yer tutmaktadır.

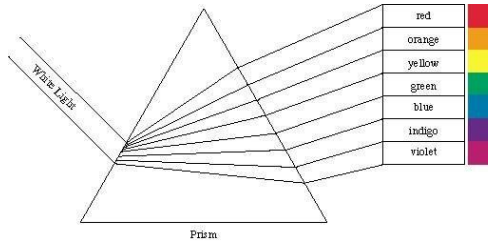
Sanat sınırlarını kaldırma noktasında Konstüktivizm önemli bir yer alır ve gerçek mekanda, gerçek gereçler ile çalışma prensibini kullanmaya başlar. Bu noktada Tatlin iki boyutlu resim yüzeyinden üç boyutlu yüzeye çıkışta dikkat çekmektedir.

Sanat tarihinde doku ögesi genellikle tüm sanatçılar tarafından kullanılmış fakat dönemsel olarak farklılıklar ortaya çıkmıştır. Pollock'un jestural tarzda oluşturduğu boya dokularındaki rahat ve ustaca tavır, Soulages'da kendini daha yalınlaştırarak boya katmanları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yeni gerçekçilerin önemli bir temsilcisi olan Klein ise bu çok renkli boya-doku kullanımına alternatif olarak yabancı materyaller kullanmayı tercih etmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

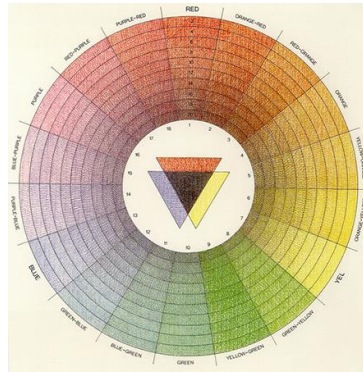
YİRMİNCİ YÜZYIL RESMİNDE RENK ARAYIŞLARI

Renk insanlarda uyandırdığı sonsuz etkilerden ve içerdiği anlam gizil gücünden dolayı görsel sanatların en önemli biçimsel ögesi olmuştur. Renk kullanımındaki teknikler özellikle izlenimcilikte bilimsel bulgulara dayanmıştır. Yirminci yüzyılda endüstri boyalarının baskı, grafik ve fotoğraf tekniklerinin giderek önem kazanması sanat eğitiminde renk kuramlarının ve rengin fiziksel özelliklerinin öğretilmesine yol açmıştır.



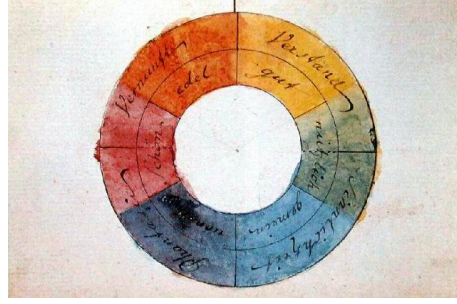
Şema 1.1. Newton'un Renk Şeması.

Renklerin sistematik olarak sınıflandırılması, 1666'da Newton'un ilk renk çemberi ile başlar. Newton tüm renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları olarak içerildiğini öne sürmüştür. Newton'a göre temel renkler, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo ve mor dur.



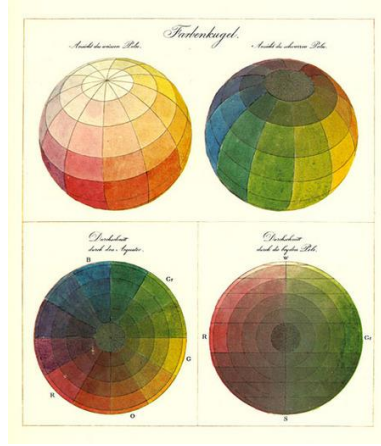
Şema 1.2. Le Blon'ın Renk Şeması.

1731'de J. C. Le Blon boya maddesi (pigment) kırmızı, sarı ve mavinin temel renkler olduğunu bulmuştur.



Şema 1.3. Goethe'nin Renk Şeması.

1766'da Morris Harris tüm renkleri içeren ilk dairesel şemayı yayınlamıştır. 1810'da Goethe bir renk dairesi ve üçgeni oluşturmuş, Runge ise tüm renk, ton, pastel ve gölgelerin bir arada düzenli biçimde yer aldığı ilk renk küresini tasarlamıştır. (Eczacıbaşı, 1997: 1545).



Şema 1.4. Runge'nin Renk Küresi Şeması.

Prizma renkleri olarak adlandırılan renk ayrışımında öne çıkan üç renk mavi, sarı ve kırmızıdır. Bu üç renk, ana renk olarak adlandırılan temel renklerdir. Mavi sarı ve kırmızı renklerin, tamamlayıcıları vardır. Kırmızının tamamlayıcısı yeşil, mavinin tamamlayıcısı turuncu, sarının tamamlayıcısı mordur. Renkler sıcak ve soğuk renkler olarak da sınıflandırılmaktadır. Kırmızı, turuncu ve sarı renkleri güneş renkleri olarak ya da sıcak renkler olarak tanımlanmaktadır. Mavi, yeşil, mor ve gri renkler ise soğuk renkler olarak tanımlanmaktadır. Beyaz ve siyah renkler ise diğer renklerle birleşince onların şiddetini azaltan ya da arttıran renkler olarak tanımlanmaktadır.

Sanat tarihinin dönemleri boyunca, resim sanatında vazgeçilmez bir öge olan renk ile ilgili arayışlar sürekli olarak devam etmiştir. Empresyonist ressamlar, yeni bir

anlayış ile başlı başına bir değer olarak görmedikleri renk olgusunu, saf prizmatik renklerin kullanımı şeklinde işlemek yerine, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen onu tanıyan bir araç olarak kullanmışlardır. Doğada bulunan objelerin her biri kendini belirli bir renk içinde gerçekleştirir ve nesne ile rengin arasında bir bağlılık bulunmaktadır. Örneğin, Rönesans resim sanatında, canlı ve parlak renklerin kullanımı yaygındır. Renk kontrastları ve kırmızı-mavi akordu ile nesneleri mümkün olduğu kadar açık ifade etmek, aynı zamanda nesnelerin bir bütün halinde ortaya çıkmasına olanak sağlamak mümkündür. Böylelikle renk, rengini kaybetmekte ve bütün olarak resim, gölge, ışık kontrastına dayanmakta, renkten yoksun gri bir fon bütün tabloya hakim olmaktadır.

Rönesans'ta yeni araçların ve renklerin ortaya çıkması, sanatçıyı daha bağımsız hale getirmiştir. Özellikle onaltıncı yüzyıl sonlarında Maniyerizm Dönemi'nde, ikincil renkler ve portrelerle kurulan gizemli uyumlar ilgi çekmektedir. Roma'da son yıllarda temizlenen Sistina Şapeli tavanı, Michelangelo'nun da yalnızca bir biçimci olmayıp renk açısından da Maniyerizmin öncüsü olduğunu ortaya koymaktadır. Onsekizinci yüzyıl boyunca resim sanatında büyük yenilikler görülmemiş ve renk konusunda da yeni uygulamalar yapılmamıştır. Ondokuzuncu yüzyıla doğru bilimsel buluşlar sayesinde, rengin genelinde yeni kullanımlar ve çeşitlerin zenginleşmesi ortaya çıkmıştır. Fransız ressam Boucher, sonradan Cezanne ve Gauguin'in kullandığı çarpıcı renkleri ilk kez kullanan sanatçıdır. Ondokuzuncu yüzyılda Le Blon'un renk kuramları sanatçıları ilgilendirmeye başlamış; özellikle romantik ressamlarla (Romantizm) birlikte yeni kuramlar ışığında renk, daha serbest kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin; Delacroix ve onu izleyen diğer Romantikler, daha önceki resamlara kıyasla çok geniş renk yelpazesi kullanmışlardır. Önceki ressamlar bir resmi 5-6 adet farklı tüp boyasıyla tamamlarken Delacroix bir resminde 23 çeşit tüp boyası kullanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1547).

Delacroix, yarım yüzyıl boyunca daha fazla parlaklık ve daha fazla aydınlık elde etmeye çalışmış ve renkçilere izlenecek bir yol ve ulaşılacak bir hedef sunmuştur. Bu bağlamda ressam onlara; sağlam bir tekniğin, planlama ve mantığın, resim için duyulan tutkuyu gizlemeyip güçlendirdiğini kanıtlamıştır. Rengi yöneten yasaların sırrını; benzerliklerin uyumu-karşıtların benzeşmesi şeklinde açıklamıştır. Birleşik ve tek düze bir renk şemasının, farklı öğelerinin birleşimlerinin titreşimleri ile üretilen renkten geri

kaldığını göstermiştir. Yeni renkleri ortaya çıkartan optik karıştırma kaynaklarını belirtmiştir. Rengin, palet üzerinde karışımlarla donuklaştırılmadan değiştirilebileceğini, azaltılabileceğini göstermiştir (Harrison ve Wood, 2011: 36).



Resim 1.1. Eugene Delacroix, *Cehennem Dante*, 1822; Tuval üzerine yağlı boya. 189 x 246 cm. Louvre Müzesi, Paris.

Delacroix'nın, renklerin optik etkileri üzerine yapmış olduğu çalışmaları daha sonra empresyonist sanatçılara yol göstermiştir. 1822 yılında Paris salon sergisinde sunduğu “Cehennem Dante” adlı çalışmasında, katıksız canlı renkleri, ışığı kullanışı örnek olarak verilebilir.

1.1. EMPRESYONİZMDE RENK ARAYIŞLARI

Empresyonizmden önceki dönemlerde görünen dünyanın bir yansımasını tuvallerine aktaran ressamın aksine Edouard Manet ve izleyicilerinin, Yunanlıların biçimlerin betimlemesinde gerçekleştirdikleri devrime eşdeğer bir devrimi, renklerin betimlemesinde gerçekleştirdiği söylenebilir. Onlar, doğaya baktığımızda her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfetmişlerdir (Gombrich, 1997: 514).

Manet, gördüğünü resmetme mantığını savunmuştur. 1863 yılında, Martinet Galerisi'nde on dört tablolu bir sergi açmış, tablo konularının çağdaşlığı ve tekniklerinin yeniliğinden dolayı eleştirmenler tarafından “Renk Karikatürü” olarak eleştirilmiştir. Aynı yıl yapıtları salon sergisinden geri çevrilen sanatçılar için açılan

reddedilenler salonuna, serginin en çok eleştirilen eserlerinden biri olan “Kırda Yemek” adlı çalışmasıyla katılmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1167).

Manet, çalışmalarında sert kontrastlar kullanarak gölgeyi vurgulamış ve birçok rengi tonlarıyla kullanmıştır. Siyah rengi baskın olarak kullandığı çalışmaları da bulunmaktadır.



Resim 1.2. Edouard Manet, *Balkon*, 1868 ve 1869 arası; Tuval üzerine yağlı boya. 169 x 125 cm. Orsay Müzesi, Paris.

“Balkon” çalışmasında beyaz elbiseli iki kadın figürünün, elbise üzerindeki lekelerle ışık hissini uyandıran fırça vuruşları, solda oturan kadının taburesinin altında betimlenmiş olan köpek figürü ressamın gün ışığını kullanmadaki ustalığını açıkça göstermektedir. Figürlerin el ve yüzlerindeki geniş lekeler ve siyah konturların, tablonun realist tarzda yapılmamasına karşın, izleyicide ‘*adeta gerçekmiş*’ hissini uyandırdığı görülmektedir.

Yirminci yüzyıl sonlarından itibaren bilimsel çalışmaların yoğunluk kazanması ve sanatçıların bu çalışmalardan etkilenmesi ile modern sanat akımlarının ilki olan empresyonizm akımı ortaya çıkmıştır. Alışılmış olandan bambaşka bir ifade ve temsil şekli kullanan Empresyonist sanatçıların bütün iddiası, duyumları karışıp bozulmamış halleri ile tespit etmektir. Nesneleri ilk gözle gördükleri gibi göstermeye çalışmakta,

doğal görüntüleri abartmakta ve biçimleri bozmaktadırlar.

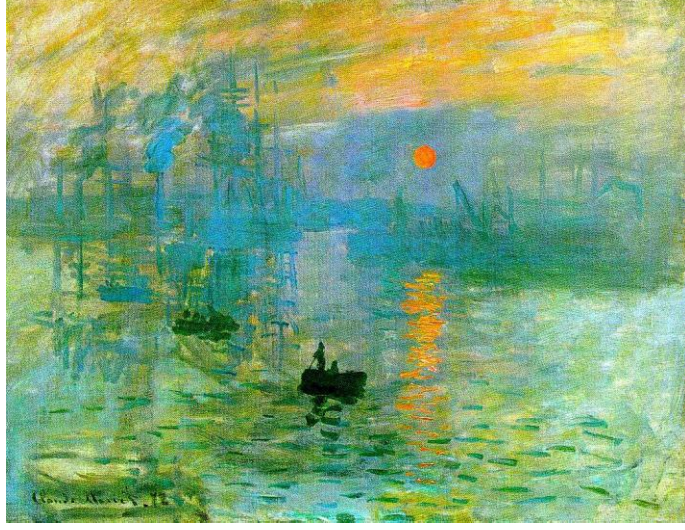
Yapıtlarında dönemin moda olan yaşam biçimini yansıtırken doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Teknolojiyi yaşam biçimini olumlu etkilemesinden dolayı yadsımamışlar ve geleceğe iyimser bir bakış açısıyla yönelmişlerdir (Eczacıbaşı, 1997: 901).

Renk olgusuna en büyük yeniliği empresyonist ressamalar getirmiştir. Empresyonist ressamalar, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek bir takım duygusal algılamış gibi yansıtmışlardır. Böylece çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisi dile getirilmiş olmaktadır (Fischer, 1995: 74).

Tuvalde rengi kullanan ressamalar, nesnenin dış kontürlerini belirlemeyerek nesneye özgürlük tanımışlardır. Paletlerinde koyu renge yer vermeyip ışığı yakalama adına daha parlak ve açık renkleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Palette boya karışımları yapmamış, renkleri üst üste fırça vuruşları ile uygulamışlardır.

Empresyonist sanatçı için renk ve ışık titreşimleri için kullanılan renkler gökkuşağı renkleri, prizma renkleriyle tamamlayıcı renklerdir. Sanatçının paletinde siyah ve nötr renklere yer yoktur. Gece tasvirleri de yapılmamıştır (Kınay, 1993: 188).

Claudio Monet, Edouard Manet'in fikirlerini önemseyen ve bu fikirlerin gelişmesine katkı sağlayan genç bir ressamdır. C. Monet ve genç manzara ressamı arkadaşlarının salona kabul edilmeleri imkansızdı. 1874'te bir araya gelip bir fotoğrafçının (Nadar) atölyesinde düzenledikleri bir sergide yer alan ve adı katalogda "Empresyon: Güneş Doğarken Liman" olarak geçen C. Monet'in bir tablosunun adını gülünç bulan bir eleştirmen, tüm bu sanatçılara empresyonistler (izlenimciler) adını vermiştir. Eleştirmenin, bu ressamaların tablolarını sağlam bir bilgiye dayandırmadıklarını ve geçici bir anın izlenimini yeterli bulduklarını belirtmek isteyen görüşü nedeniyle bu akım empresyonizm olarak anılmaya başlandı (Gombrich, 1997: 519).



Resim 1.3. Claude Monet, *Empresyon: Güneş Doğarken Liman (Gün Doğumu)*, 1872; Tuval üzerine yağlı boya. 48 x 63 cm. Marmottan Monet Müzesi, Paris.

Empresyonist sanatın temsilcisi Claude Monet'dir. Monet'in "Güneş Doğarken Liman (Gün Doğumu)" adlı çalışmasında (izlenimciliğe adını vermiş olan çalışma), doğmakta olan kızıl güneş, denizin üstünde oluşan ışık kırılmaları ve iç içe geçmiş renkler bulunmaktadır. Kayık, insan gibi betimlediği nesneleri leke olarak vermiş olan ressam tuvalinde ışık ve renk ilişkilerini aramış ve bunu değerlendirmiştir.

Tunalı'ya göre (2008: 38), Monet'in bu tablosu ile empresyonist sanat doğduğu gibi, aynı isim, sonra bütün bir dönem kültürünü belirleyen bir genel isim olarak kullanılmaktadır. Bu resimle beraber yeni bir estetiğin yeni bir estetik obje arayışının nasıl olduğunu görmeye çalışan Tunalı, Monet'in bu tablosunda izleyiciye ne göstermek istediğini şu şekilde açıklamaya çalışmaktadır:

"Resim, güneşin doğuşu sırasında bir limanı gösteriyor. Ama bu hangi limandır? Resimde bu limanın somut varlığı ile karşılaşmıyoruz, bu pekala başka bir liman da olabilirdi, hatta liman olmayan bir kıyı da olabilirdi. Çünkü burada bize verilmek istenen, doğanın belli bir mantığa dayanan somut bir parçası değildir, örneğin Cl. Lorain'in kuzey peyzajlarında ve yine örneğin Jan van Goyen'in deniz peyzajlarında olduğu gibi. O halde Monet, burada neyi tespit etmek, bize neyi vermek istiyor? Monet'nin, bütün artistik yeti ve kudretini kullanarak yakalamak istediği şey, yalnızca şudur: Bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzündeki harelenmelerini ve bu belli bir 'an' içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmek. Ancak,

buna karşı denebilir ki, Monet'ye gelinceye kadar binlerce ressam güneşin denizde doğuşunu görmüş ve bunu resmetmiştir. Onlar da aynı renk ve ışıkları görüp tuval üzerine geçirmişlerdir. O halde Monet'yi onlardan ayıran fark nerededir? O ayrım ki, Monet'yi yeni bir sanat anlayışının yaratıcısı yapıyor. O halde, "Empresyon: Güneş Doğarken Liman" üzerine biraz daha eğilelim: Resimde hareketsiz hiçbir formun, hiçbir konturun bulunmadığını görüyoruz. Ama aynı zamanda Jan van Goyen'n "Haarlem Denizi" adlı tablosuna bakarsak, onda da konturların tamamen eridiğini, onun da daha çok konturdan kaçma prensibine dayandığını görürüz. Bu iki peyzaj da o halde çizgiden kaçan bir prensibi gerçekleştirmek istiyor. Bu bakımdan bu iki resim arasında belli bir yakınlığın olduğunu görüyoruz. Bu yakınlık, onların hemen hemen aynı varlık yorumuna dayanmalarından ileri geliyor. Her ikisi için de gerçek olan, bize duyularımızın bildirdiği 'görünüş'tür; her ikisi için de sanatçının resmedeceği gerçeklik, yalnızca 'görünüş'tür. Bunun için her ikisi de konturdan kaçıyor ve görünüşü belirlemek ve kavramak üzere başka elemanları temel motif olarak alıyor."(Tunalı, 2008: 38)



Resim 1.4. Camille Pissarro, *Voisins Köyüne Giriş*, 1872; Tuval üzerine yağlı boya. 46 x 55,5 cm.

Camille Pissaro 1863'te yapıtlarını reddedilenler salonunda sergileyerek devlet desteğindeki akademik ressamalara karşı başlatılan mücadeleye katılmıştır. Bu dönemde Courbet'yle Manet'in etkisine girmiş, resimleri aydınlanmaya, fırça vuruşları da genişlemeye başlamıştır. 1874'e kadar yaptığı çalışmalarla izlenimci tekniğini göstermiş olan Pissaro'nun "Voisins Köyüne Giriş" gibi bu dönem manzaraları, fırça vuruşlarının

hafifliği ve renklerinin uyumuyla dikkat çekmektedir. İzlenimcilerin 1874'teki ilk sergisine ve onu izleyen sekiz sergiye de katılan sanatçının, 1886'ya değin uzanan bu döneminde aşama kaydetmediği, ancak git gide küçük pürtüklü fırça vuruşlarıyla çalışma eğilimi gösterdiği göze çarpmaktadır.



Resim 1.5. Camille Pissarro, *İtalyan Bulvarı, Sabah, Güneşli*, 1897; Tuval üzerine yağlı boya. 73,2 x 92,1 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.

Pissarro, çalışmalarında manzaralar, modern şehir manzaraları, natüremortlar, portreler ve köylülerin görünimleri gibi birçok farklı konu üzerinde çalışmıştır. Empresyonistlerin üslubu belirgin olarak çalışmalarında gözlenmektedir. Empresyonistler gibi Pissarro da, renkleri canlandırmak ve fırça vuruşlarını kuvvetlendirmek ve parlaklığı daha net yakalamak için beyaz fonlu tuval kullanmıştır. Ressam çalışmalarında genellikle yüksek bakış noktalarını (pencereden bakmak gibi) tercih etmiştir. Paletinde yeşil ve mavi hakimiyeti vardır. Yüzeyde kalın boya vuruşlarını kullanmıştır. Bu çalışmada, insanlar lekesele olarak verilmiş olmasına rağmen, kompozisyonundaki bütünlük ve renklerin dinamizmi tabloda kalabalık bir caddenin dinamizmini ifade etmektedir.

1880 ortasında empresyonizm belirli bir doyum noktasına erişmiş, sanatçılar yeni arayışlara yönelmeye başlamışlardır. Empresyonizmin renk kullanımından hareketle Georges Seurat tarafından “Divisyonizm” geliştirilip, Neo-Empresyonizm (yeni-izlenimcilik) akımı oluşturulmuştur. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçılar da Ard-İzlenimcilik akımını geliştirerek, kuramları ve teknikleri ile çağdaş resmin

gelişmesinde etkili olmuşlardır (Eczacıbaşı, 1997: 900).

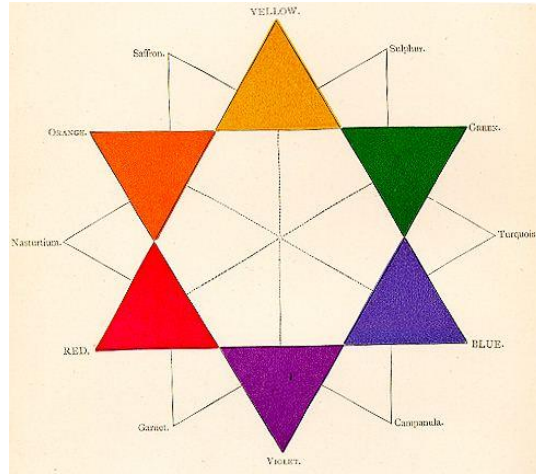
Neo-Empresyonistler, tıpkı empresyonistler gibi, paletlerinde sadece saf renklere yer vermiş, ama palette, kromatik renk dairesinde birbirine yakın duran renkleri karıştırmak dışında herhangi bir rengi karıştırmayı da kesinlikle reddetmişlerdir. Birbirlerine benzeyen ve beyazla açılan bu renkler, güneş tayfının çeşitli renklerini ve bütün tonlarını geri getirmeye çalışmaktaydı. Sarı ve kırmızıyla karışan bir portakal rengi, kırmızı ve maviye çalan bir mor, maviden sarıya geçen bir yeşil, beyazla birlikte, kullandıkları tek öğelerdi. Ama bu saf renklerin optik karıştırılması ve oranlarının değiştirilmesiyle, aşırı koyudan aşırı griye dek değişen, sonsuz sayıda renk elde etmişlerdir. Paletlerine karışık renkleri yasak etmekle kalmayan Neo-Empresyonist sanatçılar, aynı zamanda renklerinin saflığını, bir tuval üzerinde birbirine ters olanları bir araya getirerek bozmaktan da kaçınmışlardır. Palette hazırlanan her fırça darbesi tuval üzerinde saf kalmaktadır. Daha parlak tozlarla hazırlanan renkleri ve daha masraflı malzemeleri kullandıkça, bu ressamalar parlaklık ve renk açısından, yaygınlaştırılan paletin saf renklerini koyulaştıran ve bozan empresyonistleri aştıklarını öne sürebilmişlerdir. *Ayırma* tekniği için, saf optik öğelerin karışımı sayesinde, azami bir parlaklık ve renk elde etmenin sağlanması onlar için yeterli değildir. Bu teknik, eserin bütün uyumunu, bu öğelerin oran ve dengesine dayanarak, kontrast, gölge ve ışık kurallarına bağlı olarak sağlamaktadır (Harrison ve Wood, 2011: 37).

1.1.1. Georges Seurat

Neo-empresyonist akımın en önde gelen temsilcilerinden olan Seurat, sanat eğitimine Poussin, Ingres ve Rönesans ressamaları olmak üzere büyük ustalardan ve antik heykellerin mulajlarından çizimler yaparak başlamıştır. Akademi eğitimi alan ressam 1879 yılında 4. izlenimciler sergisinde Gauguin, Pissarro, Degas ve Monet'nin işlerinden etkilenecek akademiden ayrılmıştır. Charles Blanc'ın 1867 yılında yayımladığı “çizim sanatının grameri” adlı renk üzerine yapılmış olan kitabı, Seurat'ın sanatının yönünü belirleyen en büyük etken olmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1648).

Blanc, kitabında sarı, kırmızı ve maviyi ana renk olarak ele almaktadır. İkincil renk olarak turuncu, yeşil ve mor'u kullanmaktadır. Gölgeleeri ise, kükürt (sulphur),

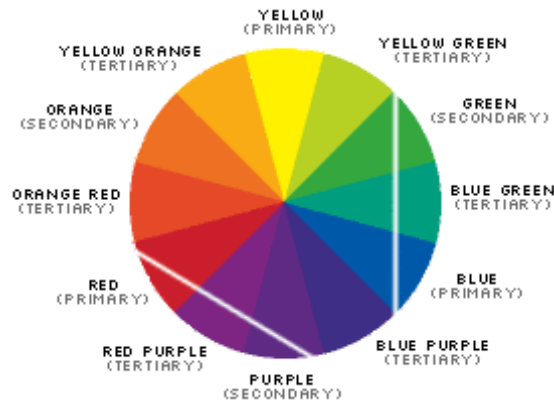
safran (saffron), çançiçeği (campanula), turkuaz (tourquoise), narçiçeği (garnet), latinçiçeği (nasturtium) olarak değerlendirir.



Şema 1.5. Charles Blanc'ın Renk Şeması.

Seurat'ın ikinci olarak ele aldığı renk kuramı, Michel Eugene Chevreul'ün “Eş Zamanlı Renk Karşıtlıkları Yasası Üzerine” adlı kitabıdır. Kitapta bahsedilen karşıt renkler kuramı, Seurat'ın estetik araştırmalarına temel oluşturmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1648).

Chevreul'a göre üç ana renk kırmızı, sarı ve mavinin skalada tam karşısında bulunan birleşim renkleri yeşil, turuncu ve mor, zıt renkler olarak ele alınmıştır. Chevreul'ün teorileri, Newton'un ışık karıştırma üzerine düşüncelerine dayanmaktadır.



Şema 1.6. Chevreul'ün Renk Şeması.

Seurat, sanatta uyum ve duygu oluşturabilmek için, renk kullanımına inanmaktadır. Sanatçı, Blanc ve Chevreul'ün yapıtlarının yanı sıra, James Moxwell ve Hermann Helmholtz'un ışık üzerindeki deneyleri ile David Sttur'un kuramlarını

incelemiş, Ogden N. Rood'un "Modern Renk Bilimi" adlı kitabını da okumuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1648).

Seurat, herhangi bir doğa yasası gibi olan rengin bilimsel uygulaması üzerine teori geliştirmiş ve bu varsayımı ispatlamak için çalışmıştır. Sanatçı algı ve optik yasaların bilgisiyle yeni bir sanat dili oluşturmak için çizgiyi, renk yoğunluğunu ve renk şemasını kullanmayı düşünmüştür.

Ressamın teorileri:

Neşe ve duygu için,

- Sıcak renk egemenliği,
- Parlak tonlar hakimiyeti,
- Yukarı yönelmiş hatların kullanımı,

Sakinlik için,

- Sıcak ve soğuk renklerin dengesi,
- Işık ve karanlık kullanımında denklik,
- Yatay çizgilerin kullanımı,

Hüzün için,

- Koyu ve soğuk renklerin kullanımı,
- Aşağı yönelmiş hatların kullanımı, şeklinde özetlenebilir

Duygularını anlatabilmek için çizgisel bir formül de kullanmıştır. Bu formüle göre;

- Yukarı giden köşegen, mutluluk,
- Aşağı giden köşegen, hüzün,
- Yatay giden köşegen, sakinlik, anlamlarını taşımaktadır

(Cumming, 2008: 320).

Ressam empresyonistlerin kullandığı saf renkleri paletinde karıştırmadan, fırçanın ucu ile noktalar halinde yan yana tuvale uygulayarak, belli bir uzaklıktan bakıldığı zaman istenilen rengin görsel bir bütün oluşturmasını sağladığı tekniğine, "divonizm" adını vermiştir. Ressam boya karışımı yerine optik bir karışım uygulayarak resimlerdeki renklerin doğadaki yoğunluk ve parlaklıklarını yitirmeden kaynaşmasını sağlamıştır.

Tunalı'nın Haftmann'dan aktardığına göre (2008: 80), Seurat, belli bir rengi almakta ve onu prizmatik renklere ayırmakta ve bu ayırmadan yalnız *küçük noktalar* halinde saf renkler elde etmektedir. Belli bir mesafeden bakan seyircinin ağ tabakasında bu renklerin bir karışımı meydana getirilmektedir.

Tuvale yakından bakıldığında, tuval üzerinde birbirlerinden ayrı ve bağımsız görülen renk noktalarının, resimden belli bir noktaya kadar uzaklaşıp bakıldığında, belli bir renk karışımı içinde eriyip kayboldukları görülmektedir. Bu durumda, karışım palet üzerinde değil de izleyicinin algısında meydana getirilmektedir.



Resim 1.6. Georges Seurat, *La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası*, 1884-1886; Tuval üzerine yağlı boya. 207,5 x 308 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.

Konularını modern hayat ve mekanlardan alan ressam, çalışmalarında, renk ve optik yanılsama uygulamış, saf renkleri yan yana getirdiği noktalar halinde boyamıştır. Eserlerindeki katı duruş bundan kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada, açık havada eğlenen ve dinlenen kişiler tasvir edilmiştir. Figürler, stilize edilmiş ve silüetler halinde verilmiştir. Renklerin izleyicinin gözünde birleşip tek renk olacağını ve ışığın verdiği gibi bir etki vereceğini düşünmüştür. Bu çalışmada, dinamizmden ziyade bir dinginlik, durağanlık etkisi hakimdir.

1.1.2. Vincent Van Gogh

Modern resim sanatının en önemli isimlerinden olan Van Gogh, Ard-İzlenimci akımın en önemli temsilcilerindendir.

Ressamın gelişim aşamaları değişik dönemler halinde ele alınabilir. Bu dönemlerden ilki, anatomi ve perspektif dersleri aldığı, köylü ve madencileri resimlerine konu ettiği, J. F. Millet etkili koyu renkli ve gerçekçi tablolar ürettiği, Rubbens etkili açık renkler kullanmaya başladığı Brüksel dönemidir denebilir. Bu dönemde Louvre ve Güzel Sanatlar Yüksekokulunda Fernand Cormon atölyesinde çalışmış, Loutrec, Bernard, Gauguin, Pissaro ve Signac gibi sanatçılarla tanışıp açık hava resmi yapmaya başlamıştır. Daha aydınlık ve daha katışıksız renkler kullanmaya başladığı bu dönemde, renkleri kıvrımlı çizgileri anımsatan fırça vuruşları ile tuvale yansıtmıştır. Ard-izlenimci dönemde, Paris'te çalışan sanatçı, çalışma tekniğinin yanı sıra konularını da değiştirerek, portreler, ölü doğa resimleri ve Paris manzaraları yapmıştır. Arles döneminde, izlenimci tarzını korumuş, renklere dış gerçeklerden bağımsız özerk ve simgesel bir nitelik yükleyerek duygu ve düşüncelerini yansıtmaya çalışmıştır. Saint-Remy ve Auvers döneminde ise ressamın resimlerinde, ritim renge egemen olmuştur. Bu dönemde düz taramaların yerini dalgalı, burgaçlı kıvrımlardan oluşan fırça vuruşları almış, son derece stilize ve neredeyse soyut bir nitelik kazandırdığı çalışmalar yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 687).



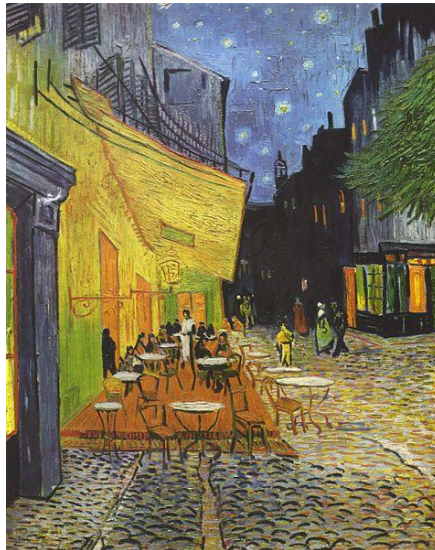
Resim 1.7. Vincent Van Gogh, *12 Ayçiçeği ile Vazo*, 1888; Tuval üzerine yağlı boya. 91 x 72 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.

Ressamın Arles dönemi, renk patlamasını da yaşamış olduğu bir dönemdir. Bir vazoda on iki ayçiçeği resmi, ressamın fotoğrafik öykünmecilikten kaçtığı, nesnenin özünü betimlemeye gittiği bir çalışmadır. Van Gogh, 1888 Ağustos'unda yaptığı bu

çalışmada ayçiçeklerini tam bir keskinlikle tuvale aktarmıştır. Kalın şekilde sürülen renklerle, dışarı fışkıran yaprakların karmaşık düzenlenişiyle ve arka plandaki açık mavinin aydınlığından kaynaklanan etkiyle, bu tablo vazunun içindeki birkaç çiçeğin resminden çok ötede bir yere taşınmakta ve sanatçının düş gücünü yansıtmaktadır (Walther, 2005a: 46).

Van Gogh'un peyzajları ve portreleri sanatçının fırtınalı ruh halini dile getirmektedir (Kınay, 1993: 208). Doğanın aldatıcı görünüşünü taklit etmek ya da entelektüel sosyeteye hoş görünmek için değil, aksine kendi zeka ve duygusuna uygun ikinci bir dünya yaratmak için çalışmıştır (Turani, 1999: 563). Dramatik bir çalkalanmayı, umutsuz bir sesleniş, asabi tuşlarla ifade etmiştir. Sanatçının hasta mizacının huzursuzluğu; tablolarında kullandığı, güneşin tatlı sarı rengi değil, hiddetin sembolleşmiş rengi olan sarıdan ve gizemli biçimde kullandığı ışıktan okunabilmektedir (Kınay, 1993: 208).

Bu da ressamın, rengi yoğunlaştırarak kullanmış olduğunu gösterir. Ressam renge insan iç dünyasının duygusal kuvvetini vermiştir. Resimlerinde objeyi çizen ve biçimlendiren, ritimleri düzenleyen, oran ve derinliği belirleyen renk göze de hitap etmektedir. Van Gogh, renkleri anti-realist ve anti-natüralist olarak kullanmış ve bu biçimde renklerin telkin kuvvetini artırmıştır. Armonilerin ciddi bir biçimde göze batıcı ve hatta insana acı verici olduğu söylenebilir.



Resim 1.8. Vincent Van Gogh, *Geceleyin Cafe Terrace*, 1888; Tuval üzerine yağlı boya. 81 x 65,5 cm. Kröller-Müller Müzesi, Otterlo.

Ressam, “Geceleyin Cafe Terrace” adlı çalışmasında, açık havaya yürekli ve kararlı bir biçimde yönelmiştir. Kırmızımsı sarıları ile alacakaranlığın koyu mavisine tamamlayıcı karşıtlık oluşturan teras, yıldızlı gökyüzünün altında ısıtıcı ısıtıcı görünmektedir. Öndeki kapının, masaların üzerindeki sundurmanın ve çevredeki yapıların ufka yaklaştıkça birleşen koşut çizgilerinin, resmin gerilerindeki karanlık merkeze doğru güçlü bir çekim oluşturduğu gözlenmektedir. Bu karanlık, ne denli iç karartıcı olursa olsun, kahvenin çekici aydınlığı ortaya çıkarılmıştır. Gökyüzündeki yıldızların açık renk benekleri, az ışıpta çok zorlukla verilebilecek tamamlayıcı karşıtlığın ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Bütün bu öğeler, ressamın gerçekçi bir gece resmine ulaşmasını sağlamaktadır.

“*Gecenin renkleri, gündüzün renklerinden daha canlı, daha zengindir*” diyerek empresyonistlerin ışıklı resimlerine su katılmamış bir karşıtlık oluşturan ressam, loş ışıkla aydınlanmış nesneleri betimlerken ayrıntılı bir gözlemi vurgulayarak, resmettiği belli belirsiz nesneler, gerçeklik ile düşler arasında gidip gelmektedirler (Walther, 2005a: 41).

1.1.3. Paul Cezanne

Yapıtlarıyla 20. yüzyılın en önemli akımlarından olan kübizmi etkileyen, izlenimciliğin üç büyük ressamından biridir. Cezanne’nın 1863’te reddedilenler salonunda yapıtlarını sergilediği dönemle empresyonist yaklaşımları başlamış, bundan daha sonraki yıllarda salon sergilerinden geri çevrilmiştir. 1867’de sanatçı Manet ve Renoir ile birlikte Cafe Guerbois grubunun en gözde kişilerinden olmuştur. Bu yıllarda Cezanne, doğrudan doğayla çalışmaya başlamış, daha çok portre ve ölü doğa üzerine yoğunlaşmış, geleneksel ışık-gölge uygulamalarına yer vermiş olmasına rağmen kendi üslubunu geliştirme yolunu seçmiştir. 1872’de Pissarro ile uzun ve verimli bir düşünce alış verişine girerek çevresini betimlemeyi öğrenmiştir. Bu dönemde yaptığı manzara resimlerinde, geleneksel ışık-gölge anlayışından uzaklaşarak, izlenimcilerin daha canlı tavrına yaklaşmış ve kullandığı ışık-gölge karşıtlığıyla, kütleler gerçek ağırlıklarını kazanmaya başlamıştır. 1873’te ilk izlenimciler sergisinde üç resmi sergilenmiştir. Cezanne’nın ilk çalışmalarından başlayarak belirgin olan güçlü ve dengeli tavrı, empresyonizm akımının “içten geldiği gibi” ve “anlık” yaklaşımına ters düşmüş, akımın hareket noktası olan doğa ve doğa gözlemleri ilkesine bağlanmıştır. Bu yüzden kendini

hiçbir zaman izlenimci olarak tanımlamayan Cezanne bir konuşmasında, eserlerini eski ustaların yapıtları gibi sağlam ve dayanıklı bir hale sokmak istediğini söylemiştir. Sanatçının çok tekrarlanan ünlü sözü, “*Poussin, yeniden doğadan yapmak istiyorum*” onun sanat yaşamının amacını ortaya koymaktadır (Eczacıbaşı, 1997: 337).

Paul Cezanne “Modulation Cadence” adını verdiği yeni bir biçimlendirme sistemi kullanarak resmi sağlam bir yapıya götürmek istemiştir. Işık ve gölgenin var olmadığını söyleyen ressam, nesneleri renk ile biçimlendirme yolunu seçmiştir. Biçim Cezanne için yapıya göre bir renk dizisinin sonucu olmuştur. Objenin iyice tanınmasını şart koşturmakta olan Cezanne, resminde en uzakta görünen şeyleri resmin en önünde olan şeylerle aynı renk değerlerinde ve yatay-dikey olarak düzenlemiştir (Turani, 1999: 561).

R.M. Rilke’nin “Cezanne Üzerine Mektuplar”da belirttiği gibi; “*Bir manzara ya da natürlü resmederken, nesnenin önünde yılmadan duruyor ama ona sadece çok karmaşık yollarla yaklaşıyor. En koyu tonlardan başlayıp onların derinliklerini biraz ötelere geçen bir renk katmanıyla örtüyor, sonra da devam ediyor, renkten renge doğru dışa çıkıyor, sonunda ağır ağır bir başkasına, ona karşıt bir resim ögesine ulaşıyor, orada da yeni bir merkezden başlayıp aynı şekilde devam ediyor*” (Harrison ve Wood, 2011: 58).



Resim 1.9. Paul Cezanne, *Kırmızı Bir Koltukta Madame Cezanne*, 1877; Tuval üzerine yağlı boya. 72,5 x 56 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

Yine Rilke'nin bir başka mektubunda anlattığına göre; “Kırmızı, alçak bir kaplama koltuk, toprak yeşili bir duvarın önünde yerleştirilmiş, duvarda kobalt mavisi bir desen (orta kısmı boş bir haç), düzgün bir kilde tekrarlanmış. Sol kolçak ve ondan sarkan kıpkırmızı püskülün arkasında artık duvar yok, onun yerine, alt kısma yakın yerde, geniş bir yeşilimsi mavi şeridi var, onunla güçlü bir tezat oluşturuyor. Bu kırmızı koltukta, başlı başına bir kişilik olan bir kadın var; elleri, gevşek şekilde dağıtılmış küçük yeşil sarı ve sarı yeşil lekelerle çok hafifçe belirginleştirilmiş geniş dikey şeritli bir elbisenin kucagında duruyor; bu şeritler mavimsi gri bir hırkanın eteklerine kadar uzanıyor, hırka da ön tarafta yeşilimsi, mavi ışıltılar saçan bir ipek fiyonkla kapanıyor. Yüzün parlaklığında, bütün bu renklerin birbirine yakınlığı basit bir biçim ve özellik modellemesi için kullanılmış: şakakların üzerinde toplanıp yuvarlak biçimde tokalanmış saçın kahverengisi ve gözlerdeki düz kahverenginin bile kendisini çevresine karşı ifade etmesi gerekiyor. Sanki her yer bütün diğer yerlerin farkında – o kadar katılıyor bütüne; o kadar uyum ve uyumsuzluk oluyor içinde; her boya izi dengesini koruyup üretmekte böyle, bir rol oynuyor: tıpkı bütün resmin sonunda gerçekliği dengede tutması gibi. Çünkü biri eğer bunun kırmızı bir koltuk olduğunu söylese (ve gelmiş geçmiş resmedilmiş ilk ve başlıca kırmızı koltuk bu): bu söylediği sadece kendi içinde örtük bir şekilde, ne olursa olsun, bu kırmızıyı onaylayıp dayatan bir deneyimlenmiş renk toplamını içeriyor. İfadesinin doruk noktasına ulaşmak için, hafif insan figürünün çevresine de çok güçlü bir şekilde sürülmüş, böylece bir tür balmumumsu bir yüzey çıkmış ortaya ve yine de renk nesneye baskın gelmiyor, nesne resim eşdeğerine öyle mükemmel bir şekilde çevrilmiş görünüyor ki, bir nesne olarak tam şekilde elde edilmiş ve verilmiş olduğu gibi, aynı zamanda onun burjuva gerçekliği de bütün o ağırlığından son ve kesin bir resim varoluşuna kavuşmak üzere kurtuluyor. Her şey, yazdığım gibi, renklerin kendileri arasında çözülen bir olay haline geliyor: bir renk, bir diğerine karşılık olarak kendisine gelecek ya da kendisini dayatacak, kendisini toplayacak. Tıpkı bir köpeğin ağzında çeşitli salgıların beklenti durumunda toplanması gibi besinleri çıkartmak üzere özümseyici, zehirleri nötralize etmek üzereyse düzeltici salgılar: aynı şekilde, her rengin özünde çeşitli yoğunlaşmalar ve arınmalar gerçekleşir, onun diğerleriyle temasta canlı kalmasını sağlar. Renklerin yoğunluğu içindeki bu salgı etkinliğine ek olarak, yansımalar (bunların doğadaki varlığı beni hep öylesine şaşırtır ki: Nenuphar'ın yüzeyi kaplayan yapraklarının kaba yeşilinin içinde kalıcı bir

renklendirme olan suyun akşam ısıltısını birdenbire keşfetmek) en önemli rolü oynar: güçsüz yerel renkler kendilerini tümünden bırakır, hakim olanı yansıtmakla yetinirler. Bu karşılıklı ve çok katlı etkinin gidip gelişinde, resmin iç kısmı titreşir, yükselir ve kendisine düşer, her yeri kıpır kıpır oynar” (Harrison ve Wood, 2011: 60).

Cezanne’ın paleti toprak tonlarından oluşur. Kompozisyonu bir arada tutmak ve farklı olanları tanımlamak için resmin altında yatan içgüdüsel, ızgara benzeri bir yapı vardır. Cezanne’ın yeniliği, görme ve boyama şeklindedir (Cumming, 2008: 334).

1870’lerin sonundan başlayarak resimlerinde yüzeysel düzenlemeler yerine tümüyle derinliği ve kütesel hacmi olan bir kompozisyona bırakan sanatçı, bundan sonra, doğada var olan biçimleri silindir, koni, küre gibi geometrik biçimler olarak ayrıştırmış ve bunlardan yola çıkarak doğayı yeniden yaratmayı amaçlamıştır. Yüzeyler Cezanne’ın kendine özgü fırça vuruşlarıyla belirginlik kazanırken, derinlik ise renk kullanımıyla sağlanmaktadır (Eczacıbaşı, 1997: 337).



Resim 1.10. Paul Cezanne, *Saint-Victoire Dağı*, 1890; Tuval üzerine yağlı boya. 62 x 92 cm. Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Cezanne’ın, yaşamının son on beş yılı içinde yaptığı “Saint-Victoire Dağı” ve “Banyo” çalışmalarındaki kompozisyon anlayışı, birbirine aşırı şekilde benzemektedir. “*Müthiş nesne*” olarak tanımladığı, Saint-Victoire Dağı kompozisyonunda ressam, konturlar ve ufuk çizgisi olmaksızın renklendirilmiş planlar sayesinde, gökyüzünde yükselen değişmez bir dağ kütesinin görüntüsü olan, kaya yığınlarının durağanlığını sentetik olarak ifade etmek istemiştir (Bayle, 2001: 160). Resimde görüldüğü gibi ışık

alan yerlerde turuncunun kullanımı, nesneyi yakınlaştırmış, gölgelerdeyse mavinin kullanımıyla uzaklık duygusu yaratılabilmektedir.



Resim 1.11. Paul Cezanne, *Banyo*, 1890-1892; Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 82 cm. Orsay Müzesi, Paris.

Ressamın, kadınların ve erkeklerin banyosunu resmettiği sahnesinde, Aix-en Provence yakınlarındaki bir sahil çevresinde, yazar arkadaşı Emile Zola'nın da aralarında olduğu arkadaş grubuyla birlikte banyo ve tembellik yaptıkları çocukluk anılarını canlandığı söylenmektedir (Bayle, 2001: 160). Banyo adlı çalışmasında, ışığın kullanımı, "Saint-Victoire Dağı" adlı çalışmasında olduğu gibi, bulutların üstü gibi ışık alan yerlerde sarı ve turuncunun kullanımı şeklindedir. Gölgede kalan figür ve ağaç belirgin olarak mavi ton kullanılarak resmedilmiştir. Mavi ve siyah konturlar kullanılarak resmedilen figürlerin üzerinde ışık alan yerler kırmızı, sarı ve turuncu gibi sıcak tonlarla, gölgede kalan yerler mavi, kahverengi ve gri tonlarla vurgulanmıştır.

1.1.4. Paul Gauguin

Gauguin, yapıtlarında deneysel betimleme yöntemleri yerine kavramsal yöntemler uygulayarak, yirminci yüzyıl resim sanatında çığır açmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 644).

Ressamın başlangıç noktası empresyonizm olmasına rağmen empresyonistlerden aldığı paletten başka renkleri de katmıştır. Ressam, "Onlar düşüncedeki saklı alanlara önem vermiyorlar. Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin." diyerek, doğada kendi

düşüncelerine uygun parçalar aradığını ve bunları da yeni bir estetikle ifade etmek istediğini belirtmektedir (Richard, 1999: 24).

Borsacılıkla uğraşırken ressam olmaya karar veren Gauguin, resimlerinde dışarıdaki doğayı değil insanın içindeki ruhu yansıtmıştı. Dolayısıyla ışık kaynağının güneş değil rengin kendisi olması gerektiğini savunmuştur (Yılmaz, 2006: 22). Renkleri tuval yüzeyine düz bir şekilde sürüp resmine süslemeci bir hava katan ressam, iki boyutluluk ve ritmik süsleyici bir çizim üslubunu en hareketli öğe olarak vurgulamaktaydı. Resimlerinde, müzikteki ses uyumuna karşılık gelen renk tonlarının uyumu, rengin kişide yarattığı duygulara gösterilen önemi yazınsal bir tanımlamaya gerek kalmadan belirli bir anlamı dolaylı olarak anlatma olanağı sağlamıştır (Richard, 1999: 25).

Mart 1899'da Andre Fontainos'in, Gauguin'in, "Nereden geldik? Neyiz? Nereye gidiyoruz?" adlı resmi için yazdığı eleştiriye yanıt olarak, Tahiti'den yazdığı mektupta, renk uyumunun müzikteki karşılığının nasıl olduğuna dair şu ifadeleri kullanmaktadır: *"Bu ton tekrarları, bu tek düze renk uyumları (müzikal anlamda) tiz bir sesle, onları tam tersine yoğunlaştıran titreşimli notalar eşliğinde söylenen doğu ilahilerine benzemiyor mu? Beethoven bunları (anladığım kadarıyla) söz gelimi Sonata Pathetique'te (Patetik Sonat) sıkça kullanıyor. Delacroix da tekrarlı kahverengi ve boğucu mor uyumlarıyla, trajediyi ima eden kasvetli bir pelerinle bunu yaptı. Siz Louvre'a gidiyorsunuz sık sık, benim bu söylediğimi düşünerek, yakından bakın Cimabue'ye. Aynı zamanda rengin bundan sonra modern resim alanında oynayacağı müziksel rolü de düşünün. Tıpkı müzik gibi titreşim olan renk, doğada hem en evrensel hem de en ele avuca sığmaz olanı yakalamayı başarır: onun iç gücünü"* (Harrison ve Wood, 2011: 39).

Sıcak renkleri öncelikli olarak kullanan ressamın renklerle oluşturduğu ahenk, yapıtlarına egzotik bir görünüm katmıştır. Objelerin ve kişilerin birbirinden kuvvetli, kalın çizgilerle ayrıldığı naif bir anlatımda, renk planlar halinde kullanılmış, volümler basitleştirilmiş ve gölge-ışık uygulamasına gidilmemiştir (Kınay, 1993: 206).

Bu uygulamanın tipik örneklerinden biri, "Ayinden Sonra Görünenler" adlı çalışmasıdır.



Resim 1.12. Paul Gauguin, *Ayinden Sonra Görünenler*, 1888; Tuval üzerine yağlı boya. 73 x 92 cm. İskoç Ulusal Galerisi, Edinburg.

Resmin önünde, tuvali neredeyse bütünüyle kaplayan ve geri kalan her şeyin görünmesini neredeyse engelleyen, az önce dinledikleri vaaz üzerine düşüncelere dalmış, geleneksel Breton giysili kadınlar yer almaktadır. Geride ise kanatlarını iki yana açmış, İncil’de adı geçen kişilerden olan Yakup’la kavgaya tutuşmuş bir melek görünmektedir. Gauguin, bu resimde kiliseden çıkmış kadınların, gündelik yaşamlarından bir anı, yalnızca inananların imgeleminde yer alabilecek gerçeküstü bir sahneyle birlikte betimlerken, iki farklı resim geleneğini de bir araya getirmektedir. Halk sanatının işlenmemiş özgür yaklaşımı, önlerdeki büyük boyutlu figürlerde etkisini gösterirken, gerideki dramatik kavga Hristiyan sanatının geleneksel izlerini taşımaktadır. Güçlü ve karşıt renkler gözü derinlemesine resmin arkalarına çeken bir perspektifle birlikte öndeki figürlerde güçlü bir vurgu ve yalnızca bunları öne çıkarmaya yarayan geniş renk alanlarıyla, dünyayı olduğu gibi yansıtmaktan çok belirli bir duyguyu uyandırmaya çalışmaktadır (Walther, 2005b: 20).

Alanı kırmızıya boyamış olan ressam, Yakup’un meleklerle olan mücadelesinin hayalde cereyan ettiğini göstermektedir. Bu eserin akabinde her türlü gerçekliğe son veren ressam, renkleri derinlik anlatımı için değil yüzeysel bir anlatım olarak kullanmaya başlamıştır. Modle yoktur, renkler objelerin renkleri değildir. Nesneleri belli kılan çevre çizgileri vardır. Oylum duygusu, hava perspektifi denilen renklerin yan yana yarattıkları derinlikle de belli edilmemiştir (Turani, 1999: 544).

Gauguin, 1891-1901 yılları arasında kimi zaman Tahiti’de yaşamış ve Tahiti yaşamını konu alan resimler yapmıştır. Ressamın Güney Denizi Adaları’nda yaptığı resimler, Bretanya’da yaptıklarına oranla renk, boyut ve konu açısından daha çarpıcı olmakla birlikte bu iki dönem üslubu arasında büyük bir ayrım ortaya koymak mümkün değildir. Yalnız son dönem resimlerinde Bretanya’lı köylülerin yerini ilkel ada insanları almış, doğa cennet gibi bir görünüm kazanmış, çizgiler sert ve köşeli niteliklerini yitirerek yumuşamış, Japon baskılarıyla halk sanatının etkileri de yerini Hint, Mısır, Polinezya ve Rönesans öncesi sanatların etkilerine bırakmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 645).

Gauguin, yerlilerin portrelerini yaparken, onların “ilkel” sanatlarıyla bir uyum yakalamaya çalışmış bu yüzden de biçimlerin dış hatlarını basitleştirmiş ve yoğun renkli geniş alanlar kullanmaktan çekinmemiştir (Gombrich, 1997: 551).

Gauguin, gerek Kuzey Dışavurumculuğunu gerek soyut sanat kuramını önemli ölçüde etkileyen resim anlayışını şöyle anlatmıştır. *“Ben doğadan ya da insan yaşamından alınmış herhangi bir konuyu araç sayarak, renk ve çizgi düzenleriyle kendimce ezgiler, senfoniler elde ediyorum. Bunlar herkesin anladığı anlamda bir gerçeğin görünüşü değildir. Doğrudan doğruya anlattıkları bir düşünce de yoktur; ama müzik gibi bu düzenler de düşünce ve görüntülerin yardımına dayanmaksızın, yalnız insan kafasıyla bazı renk ve çizgi düzenleri arasındaki gizli ilişkilerle kişiyi düşündürebilirler.”* (Eczacıbaşı, 1997: 645).

1.2. EKSPRESYONİZM

Empresyonizmden sonra gelen bütün okulları/ekolleri içine alacak bir genişlikte kullanılmakta olan Ekspresyonizm kavramı, Modern Sanatın ikinci büyük devridir.

Terim olarak ilk kez 1911 yılında, Almanlar tarafından izlenimcilik akımına ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovistler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır. İç dünyasını renk ve çizgiyle dışa vurmuş sanatçılardan olan Van Gogh’a, Fransa’da dışavurumcu anlatımın öncüsü gözüyle bakılır. Belçika’lı Ensor ile İsviçre’li Hodler ilk dışavurumcu sanatçılar olarak nitelendirilir. Fovistlerden sonra Fransa’da dışavurumcu anlatımı benimseyen sanatçılar arasında, Rouault, Pascin, Dunoyer, De Segonzac, Gromaire ile Soutine ve Chagall gibi Paris Okulu sanatçıları yer alır. Akademik izlenimcilikle romantik manzara resmine bir tepki olarak gelişen dışavurumculuk, Die

Brücke ve Der Blaue Reiter'in yanı sıra, Barlach, Beckemann, Nolde ve Rohlf's tarafından da benimsenmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 452). Norveçli ressam Munch bu üslubun en bilinçli ve etkili temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Carl Hofer ve Karl Schmidt-Rottluff gibi sanatçılar da Ekspresyonizm akımını benimsemiş diğer sanatçılardır (Harrison ve Wood, 2011: 147).

Yirminci yüzyıl başlarında kuzey Avrupa sanatçıları ile bazı Alman sanatçıların oluşturup geliştirdikleri bir sanat hareketi olan Ekspresyonizmin amacı, bütün atılımcı sanat hareketlerini, empresyonizm ve post-empresyonizme karşı birleştirip uzaklaştırarak geleceğin sanatını hazırlamaktır. Bir sanat stili ve ekolü olarak oluşan ekspresyonizmin temel ilkesi, sanatçının aşırı duyarlılığı ve dinamizmi ile eser meydana getirmesidir (Kınay, 1993: 276). Almanya'da bir varoluş sorunsalından kaynaklanan dışavurumculukta sanatçılar, yeni bir dünya düzeni kurma çabasıındadırlar ve sanat, genç kuşağın bir önceki kuşağa karşı verdiği savaş olarak algılanmaktadır. Genç kuşak, tinsel düşünceye olan inancıyla geleneksel tavırları yıkabileceğine inanmaktaydı (Eczacıbaşı, 1997: 452).

Ekspresyonist sanatçılar, başlangıcından bugüne kadar resim sanatının amacı olarak gelişmiş olan her şeyi reddedip, şimdiye kadar denenmemiş bir şeyin peşine düşmüşlerdir. İzleyicinin doğayla uyumlu olmayan, tam tersine ona karşı çıkan bir şeyin sanat olmayacağı yönündeki iddiasına karşın dışavurumcular, tam da bunun sanat olduğunu, kendi sanatları olduğunu ileri sürmüşlerdir (Batur, 2007: 224). Çünkü Ekspresyonizm doğanın nesnel gerçekliğini vermeyen, sanatçının öznel duygularını yansıtan, bireyselliğin ön planda olduğu bir akımdır. Modern bir fenomen değildir (Read, 1981: 146).

Ekspresyonizmde sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar, tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini yaygın olarak uygulamışlardır (Eczacıbaşı, 452). Sanatçının her türde heyecanlarını anlatma yolu olarak Ekspresyonist anlatımda, genellikle doğa görüntülerinin abartılması ve biçimlerin bozulması ile grotesk bir etkiye yaklaşılmaktadır (Harrison ve Wood, 2011: 147).

Ekspresyonizm, üç stil aşaması gösterir. Bu üç aşama; Öncü sanatçılar, Die Brücke ve Der Blaue Reiter olarak bilinmektedir. 1885-1900 yılları arası; stilin öncüleri olarak görülen ressamalar, çizgi ve renk serbestliği kavramı ve uygulamasına sahip farklı nitelikte eserler üretmişlerdir (Kınay, 1993: 276).

Dışavurumcu Sanat henüz çıkış noktasında bile farklı yorumların zaman zaman bölücü ve kısıtlayıcı çatışması içinde kalmış ve macerasını öyle sürdürmüştür. 1905 Die Brücke hareketi, 1906 Die Himmelblaue Rose derneği, 1911-1912 Der Sturm dergisi ve Der Blaue Reiter sergisi bunun açık göstergesidir.

Mobilya ustası olarak eğitim alan Emil (Hanan) Nolde (1867-1955), daha sonra resme yönelmiştir. Yapıtlarının çoğu, Alman dışavurumcu sanatçılara özgü şiddetli duyguları yansıtmaktadır. Nolde, bu akımın belki de en güçlü ismidir. Amacı “*yüreğin en derininde yatanı yakalamak*” ve “*doğayı kişinin zihni ve ruhuyla birleştirerek değiştirmek*” olan Nolde sıklıkla, kendi inançlarının anlatımı olan İncil’den konu aldığı öyküleri ve manzaralar resmetmiştir (Sanat Kitabı, 1997: 340).



Resim 1.13. Emil Nolde, *Kırmızı Gelincikler*, 1920; Kağıt üzerine suluboya. 33,4 x 48,3 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.

Enerjik çalışmaları ve renklerin dışavurumcu seçimleriyle tanınan Nolde, Altın sarıları ve derin kırmızılarla, kasvetli tonları parlak bir kaliteyle veren işler yapmıştır. Suluboyaları, parlak ve canlı olarak resmedilen çiçekleri içermektedir.

Nolde’de insanlar ve eşyalar, kaba bir maskaralık içinde renk bakımından abartılı görünmektedirler. M. Sauerlandt, Nolde’nin çalışmalarıyla ilgili olarak “göze batan

parlak renkler, gayet etkili jestler” ile “sıcak renklerin egemenliği”nden söz etmektedir. Nolde’de her şey, son derece yoğunlaştırılmış, adeta sıvı bir ateş gibi, yanan renklerle biçimlendirilmiştir. Ondaki renk, kendi başına güzel olan ve doğa biçimine bağlı olmayan niteliktedir. Doğa biçimini o hiçbir zaman terk etmemiş, fakat buna rağmen, ondan kendini çoğu zaman uzak tutmuştur. Nolde sanat anlayışını ifade etmek için *“İnsan kendini doğadan ne kadar uzak tutarsa ve buna rağmen ne kadar doğal kalırsa, sanatı o oranda büyük olur”* demiştir (Turani, 1999: 576).

Bir renk ressamı olan Nolde, renk kullanımında, süsleyici anlamda olmayan, alışılmamış, göz kamaştıran, donuk, ışıltılı, ecinli bir hava yaratacak biçimde karanlık, kontrastlı ve renk değerleri bakımından zengin bir üslup oluşturmuştur. Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahiptir. Resminde boya, ince bir tabaka halinde biçimlendirilmemiş, kaba, hoyratça psikolojik bir araç olarak resim inşasında bir olanak sağlayacak şekilde tuvale aktarılmıştır. Resimde çizgi, onu hiç ilgilendirmedüğinden, Nolde’nin resimlerinde kontur yoktur. Resminde, renklerin bütün ışıklılığı ve aydınlığına rağmen dramatik, ağırbaşlı ve güçlü bir hava belirginleşmektedir (Turani, 1999: 577).

1849’da doğmuş olan bir başka Ekspresyonist ressam Christian Rohlfs, otuz yıl boyunca doğa görünümelerini özgün bir realizm geleneğinde çizmiştir (Richard, 1999: 30). 48 yaşında Empresyonizme ilgisini keşfeden ressamın takip eden tabloları, Van Gogh’la aynı tarzda dramatik tutkularla doluydu. Onun fırça işinin “script”i kumlu, ağır, daha dinamik, başka bir deyişle, daha etkileyici gelişmiştir (Ruhrberg, 2000: 52).



Resim 1.14. Christian Rohlfs, *Huş Ağaçları*, 1906; Tuval üzerine yağlı boya. 110 x 75 cm. Folkwang Müzesi, Essen.

1907’de 58 yaşında yaptığı “Huş Ağaçları” çalışması, sanatçının bir izlenim vermekten ifade için bir çabaya, empresyonizmden ekspresyonizme geçişini göstermektedir. Bu geçiş dürtüsü, 1905’te Soes’te tanıştığı Nolde’den gelmektedir. Kilise kulesi, çiftlik tasvirleri ve yine Nolde’den etkilenerek İncil’deki figürlerden kompozisyonlarla, canlı renkli şehir silüetinin konu edildiği bir dizi çalışma yapmıştır. Rohlfs, Nolde’nin arzusuna asla boyun eğmemiş olmasına rağmen, sık sık grotesklik noktasına, figürleri benzer şekilde çarpıtmıştır. Yaşlandıkça vizyoner güçte gerilemesine oranla artistik takdirde ilerlemiştir. Rohlfs’un tabloları yarı saydam parıldayan bir tuhafliğe sahiptir. Kuleler ve duvarlar artık kendi kararlılığına dayanamayacak gibi görünmekte, çözülme, çatırdama başlamaktadır. Bu dengesizlik, renk titreşimine karşılık gelmektedir. Bu, maneviyat için çabayı somutlaştırır, ama aynı zamanda, dünyanın dayandığı temellerin sağlamlığı hakkında büyüyen bir şüphenin bir işaretini temsil etmektedir (Ruhrberg, 2000: 51). Altmış yaşına geldiğinde, bir olgunluk patlamasıyla, çağın sanatsal sorunlarına çıkar yol aramaya çalışan Rohlfs, sonuçta rengi özden ayırmış, çoğu kez suluboya kullanarak rengi yüzeye ince bir tabaka olarak sürmüştür, ruhsal çalkantıyı ve şiirsel duygusallığı, dışavurumu arabeskle ifade eden, kırık çizgiler halindeki fırça vuruşlarıyla renge bir ritim vermiştir (Richard, 1999: 30).

1.2.1. Die Brücke

Brücke (köprü) 1905 yılında Dresden’de kurulan Avangard grubun ismidir. Başlangıçta içinde yer alan sanatçılar Kirchner, K.Schmidt-Rottluf, E. Heckel ve F. Bley olmuştur. Münih merkezli Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu ile birlikte Alman sanatındaki ekspresyonist akımı temsil etmiştir. 1906’da gravür bir ilan olarak Brücke sergisinde dağıtılmış olan programın metni şöyledir; *“İlerlemeye ve yeni yaratıcılıklar ve izleyiciler kuşağına olan inanç ile bütün gençliğe çağrıda bulunuyoruz: gençler olarak, geleceği biz taşıyoruz ve uzun zamandır mevcut olan eski kuvvetler karşısında kendimize yaşam ve hareket özgürlüğü yaratmak istiyoruz. Kendini açıklık ve sahicilikle yaratmaya sürükleyen şeyi üreten herkese aramızda yer var.”* (Harrison ve Wood, 2011: 88)

Aslında Die Brücke sanatçılarının amacı, Avangard Alman sanatçıları ile öteki sanatçıları akademik resme ve heykele karşı direnmeye çağırarak atılımcı ve yenilikçi sanatçıları arasında bağ kurmak alman sanatında heyecan ve forma bağlı bir estetik kurmaya çalışmaktır (Kınay, 1993: 276).

Die Brücke sanatçılarının resimleri, doğrudan doğruya yaşam ve deneyle doldurulabilecek nitelikte ve “Yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve sağlığı bozulmamış bir gereksinim”den kaynaklanmıştır. Dresden’de açılan sergiler (1905’te Van Gogh, 1906’da Munch, Nolde, Seurat, Gauguin ve aralarında Van Dongen’in bulunduğu Fov sergileri) yoluyla genç sanatçılara sanatsal güdü ve örnekler sağlanmıştır. Fiziksel bir güç, devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdü ile sanata dönüştürülen ilk şey, rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaşmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi. Kent soylu davranışların geleneksel biçimlerinin üstesinden gelmek için, doğaya yaklaşma ve abartma birçok olanak sağlamaktaydı. Bunlar Ekspresyonistlerin iyimser bir coşku ile diledikleri *“Yeni insana giden yollar”* olarak ifade edilmekteydi. Belirttikleri evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için, renk nesneyi tanımlama işlevinden tümü ile kurtarılarak, bağımsız kılınmış ve katışıksız olarak dışavurum için kullanılmıştır. Rengin etkisi, nesneyi bir ‘im’e indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltılmıştır (Richard, 1999: 32).

1.2.1.1. Karl Schmidt-Rottluff

Schmidt-Rottluff, ilk eğitimini Dresden Teknik Üniversitesinde mimarlık dalında yapmıştır. Üniversite yıllarında Ernst Ludwig Kirchner ile tanışan sanatçı, tahsilini yarıda bırakarak ressam olmaya karar vermiştir. 1904 yılında yaptığı “Kent Manzaraları” çalışmalarında, izlenimciliğin etkileri görülmektedir. 1905 yılında Heckel, Kirchner ve Fritz Bley ile birlikte Die Brücke grubunu kurmuş olan Rottluff’un üslubu, Die Brücke’nün diğer üyelerinden daha etkin ve daha serttir (Eczacıbaşı, 1997: 1623).

1907-1910 yıllarının yaz aylarını Dangaster’de geçiren ressam, yaşamı ve çalışma hayatını olabildiğince özgürce ve doğaya yakın olarak geçirmeye ilişkin isteklerini diğer grup üyeleriyle paylaşmakla birlikte grup yaşamından mümkün olduğu kadar uzak kalmıştır. Dangaster’de yaptığı resimlerde, saf renkler ve ifade gücüne önem vermiştir.



Resim 1.15. Karl-Schimidt Rottluff, *Patlayan Baraj*, 1910; Tuval üzerine yağlı boya.

76 x 84 cm. Brücke Müzesi, Berlin.

Bu çalışmada, ayrıntılara yer vermeyip biçimleri basitleştirdiği ve renk alanlarını siyah çizgilerle birbirinden ayırdığı görülmektedir. Bu da, Die Brücke stilinin önemli bir örneği olduğunu göstermektedir. Çalışmada, dik bir kum tepesi başında ahşap bir köprü görülmektedir. Kum yüzeyi, adeta alevmiş gibi (yanarmışçasına) kırmızı olarak resmedilmiş, koyu kontur ve çizgiler aracılığıyla alanlar sınırlı hale getirilmiştir. Peyzajda birkaç tane büyük alan bırakarak detaylarda dikkat dağılımını engellemiş olan ressam, Van Gogh gibi renk kullanımında, parlak renkleri güçlü ve cesur olarak

uygulamıştır. Renk kombinasyon kullanımını, zıt, hızlı ve kaba taslak biçimde vererek, Die Brücke'lerin çalışma karakterinde işler ortaya koymuştur.

1911'de diğer Brücke sanatçılarıyla birlikte Berlin'e giden ressamın yalınlaştırılmış biçimler, yumuşatılmamış çarpıcı renk karşıtlıklarını içeren üslubu, yerleştiği bu kentte Afrika heykelinin de etkisiyle, daha yoğun bir hal almıştır. 1918'e kadar özellikle, dinsel konulu ağaç baskıları yapmaya devam etmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1623).



Resim 1.16. Karl Schmidt-Rottluff, *Otoportre*, 1919; Tuval üzerine yağlı boya. 73,3 x 65 cm. Cleveland Sanat Müzesi, Ohio.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ressamın çalışmaları, derin bir melankoli içermektedir. Kendi portresini yapmış olduğu çalışmada ekspresyonizmin izleri belirgin olarak görülmektedir. Sanatçı otoportresini yaparken, kendi yüz hatlarında biçim bozma yoluna gitmiş ve bundan hiçbir rahatsızlık duymamıştır. Portrede, gözün biri büyük diğeri küçük; biri açık diğeri adeta kör gibi betimlenmiştir. Çarpık bir yüz ve sert kontrastlarla birlikte uyumsuz renkler, rahatsız edici bir armoni oluşturmuştur. Otoportrede, aslında kendini değil yüzyılın ilk büyük felaket deneyimini yaşamış bir adamı işaret etmektedir (Ruhrberg, 2000: 58).

1918'den sonra konuyu nesnel varlığa katarak gerçeği canlandırmayı arayan ressam, kendi yazdığına göre “Bu dünya ile öte dünya arasındaki gerilimi” giderek daha çok duymaya başlamıştır (Richard, 1999: 104).

Rottluff'un 1920'li yılların başında, Georg Kolbe ve Richard Scheibe adlı heykeltıraşlarla İtalya'ya yaptığı bir yolculuğun ardından resmi gerçeğin olduğu gibi yansıtılması tekniğine yaklaşmıştır. Portrelerinde, Afrika yontularına karşı duyduğu ilginin etkisi baskın olarak görülmektedir (<http://www.forumacil.com/sanatcilar-ve-tanitimlari/383418-karl-schmidt-kimdir-hakkinda-bilgi.html>).



Resim 1.17. Karl Schimdt-Rottluff, *S ve L'nin Çifte Portresi*, 1925; Tuval üzerine yağlı boya. 65 x 73 cm. Ostwall Müzesi, Dortmund.

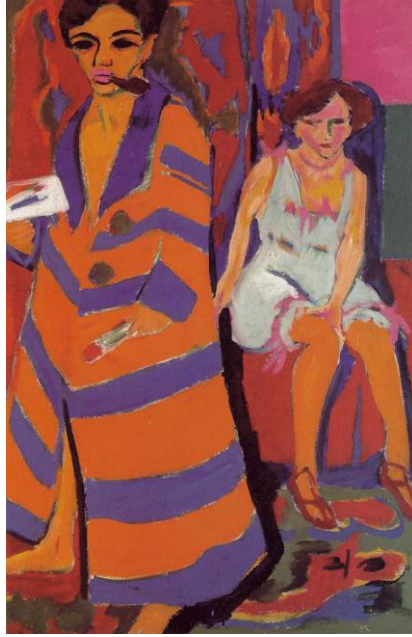
“S and L'in Çifte Portresi” çalışmasında figürlerin yüzlerinde alansal olarak renklerle parçalanmalar yapılmıştır. Portreler kübik formda yapılmıştır ve arka fon ile yüzlerde kullanılmış olan renklerin bütünlüğü, siyah kontrastlar ile birbirinden ayrılmaktadır.

1.2.1.2. Ernst Ludwig Kirchner

Dışavurumculuk akımının Almanya'daki en önemli temsilcilerinden biri ve Die Brücke grubunun kurucularından olan Kirchner'in, Dresden dönemi resimlerinde ard-izlenimcilerin, Matisse'in, Munch'ın, Japon baskılarının, Afrika ve Okyanusya heykellerinin ve gotik ağaç baskılarının etkileri görülmektedir. Sanatçı bunları özümleyerek kişisel bir üslup geliştirmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1002).

Münih'te kesinlik kazanan ülküsü Alman sanatını canlandırma isteğiydi. Akademik atölye resimlerinin yaşamla hiçbir ilişkisi olmadığını gördükten sonra yaşamı kendine özgü devinimi içinde yakalamaya ve bunu sanatla birleştirmeye çalışmıştır.

Rembrant'ın resimlerinden ilham alan ressam, nerede ve ne zaman olanak bulduysa gördüklerini atak ve hızlı vuruşlu çizgilerle not etmeye başlamış ve bu yöneme de yaşamının sonuna dek sadık kalmıştır (Richard, 1999: 67). Kirchner, çağının şizofrenik ruh halini, yüklü, gergin, abartılı ve yoğun renklerin kullanıldığı, eskiz benzeri çizgisel bir teknikle ve dışavurumcu bir üslupla anlatmıştır (Cumming, 2008: 362).



Resim 1.18. Ernst Ludwig Kirchner, *Model ile Birlikte Otoportre*, 1910/1926; Tuval üzerine yağlı boya. 150,4 x 100 cm. Kunsthalle Sanat Müzesi, Hamburg.

Sanatçı konularını genellikle, portreler, manzaralar, sirk ve müzikhol görünümleriyle çıplak insan figürleri olarak seçmiştir. Sanatçı, “Model ile Birlikte Otoportre” adlı çalışmasında kalın ve güçlü kontur çizgileri kullanmıştır. Sadeleştirilmiş olan kompozisyonda abartılı ve yoğun renkler görülmektedir. Renk alanlarını bölmüş olan sanatçının biçimleri, kübizmin etkisiyle geometrik bir görünüm kazanmıştır.

Sanatçı “Model ile Birlikte Otoportre” adlı çalışmasında, turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkleri yan yana getirmiş, bunların arasında modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi, kendi dudaklarının leylak rengi her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkleri serpiştirmiştir. Kirchner’in, kendisini elinde kalın bir fırça ile gösterdiği bu resim, her zamankinden daha büyük bir özenle ve Matisse’in etkisi altında yapılmış olsa da; üzerinde özenle değil de büyük bir enerjiyle çalışıldığı,

biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacı ile boyandığı izlenimini vermektedir (Lynton, 2009: 37).

1911 sonrasında ressam Berlin'e yerleşen ressamın biçimleri, kübizmin etkisiyle daha geometrik bir görünüm kazanmış, paleti donuklaşmış ve resimsel kurgusu daha belirginleşmiştir.



Resim 1.19. Ernst Ludwig Kirchner, *Berlin Sokak Sahnesi*, 1913; Tuval üzerine yağlı boya. 121 x 95 cm. Neue Galerie, New York.



Resim 1.20. Ernst Ludwig Kirchner, *Sokak, Dresden*, 1908; Tuval üzerine yağlı boya. 150,5 x 200,4 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Berlin Sokak Manzaraları, ressamın Berlin'e taşındıktan sonra şehrin gerilim dolu sokak hayatından çok etkilenecek yaptığı çalışmalarıdır. Berlin sokak görünümünde büyük kentin göz kamaştırıcılığı ve kent insanının düzensiz hareketli yaşamı

anlatılmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1003). Ressam bu dönemki çalışmalarında, anlık ve hızlı çizimleriyle, kuvvetli fırça vuruşlarıyla Dresden’de yapmış olduğu sokak görüntülerinin aksine, portrelerde ince ve uzatılmış çeneler, belli belirsiz göz yapıları ve belirgin dudak formları kullanmıştır. Ön planda kadın figürlerinin kıyafet yakalarını uzatmış arka plandaki figürleri belli belirsiz resmetmiştir. Ressamın çizgi vuruşlarındaki hız ve dinamizm açıkça hissedilmektedir.

1.2.1.3. Max Pechstein

Die Brücke (Köprü) grubunun ileri gelen üyelerinden biri olan Pechstein, “Zamanımızın Giotto’su” olarak anılmaktaydı (Cumming, 2008: 363).

1906’da Dresden Art ve El Sanatları Sergisi’nde, organizatörlerin renkleri yumuşatmak için gri boyalar püskürttükleri, sıra dışı renklere sahip, tavan yapmış tabloları, Eric Heckel’in dikkatini çekmiştir. Daha sonra Heckel, Prechstein’i, Empresyonizme karşı önceki yıl kurulan “Die Brücke” adlı sanatçı grubuna katılması için davet etmiştir. Grubun amacı, “Tüm devrimci ve huzursuz güçleri çekmek” (Schmidt-Rottluff) ve resim sanatında rengin gücünün bir vurgusudur. Bu ortamda Pechstein’in tarzı, seyrek bir boyama tekniği ile resmin odak noktasının ayrıntılandırılması üzerine yoğunlaşarak daha da gelişmiştir. Ressam 1908 yılında Berlin’e taşınmış ve “Neue Sezession”un kurucularından biri olmuştur. Ressam, orta düzey bir ekspresyonist tarzda, figürler, natürmortlar ve manzaralar resmetmiştir. Belki de sanatçının erken ve devamlı başarısının önünü açan da bu olmuştur (www.max-pechstein.com).

Max Pechstein ‘in 1905 yılında yazdığı yaratıcı süreç isimli yazısında ressamın renge olan bağlılığı görülmektedir. “...renklerin içine dal, tonların içine dalaş! Kaosun bulamacında kaybet kendini. Piponun kırık ağzını yiyip bitir, çıplak ayaklarını toprağa bastır iyice. Pastel ve kalemin ucu beynine girmiş, beyninin her köşesini yarmış, beyazlığın içine şiddetle dalmış. Siyah, kağıt üzerinde şeytan gibi gülüyor, başını alıp gitmiş çizgiler gibi sırtıyor, kadifemsi alanlarda rahatlıyor, heyecanlandırıyor, okşuyor. Fırtına güldürüyor, kum saçılıyor her yana, güneş paramparça oluyor ve yine de ufkun o yumuşak dingin kıvrımı her şeyi sessizce kucaklıyor.” (Antmen, 2012: 39).

Ressamın yapıyı vurgulamak için geniş alanlarda yan yana getirdiği yeğın ve çarpıcı renkler, güçlü ve ilkel bir yaradılışı dışavurmaktadır. Pechtein, dünyanın renkli görkemini yoğunlaştırmış fakat simgeciliğe ya da mitolojiye kaymayı istememiştir. En iyi resimlerini Kirchner ve Heckel ile birlikte Maritzburg göllerinde üretmiştir. Bu dönemi izleyen yıllardaki çalışmaları kum tepecikleri arasında denize girenleri gösteren sayısız resmi içerir.



Resim 1.21. Max Pechstein, *Tente Altındaki Çıplak*, 1911; Karton üzerine suluboya. 36 x 47 cm.

Ressam 1911 yılında yaptığı “Tente Altındaki Çıplak” adlı çalışmasında, parlak kırmızı ve sarı rengi kullanarak, çadır formu vermiş, gölgeleri mavi fırça darbeleriyle kontürlemiştir. Kum tepelerini kahverengiyle vermiş, birkaç yeşil serbest fırça hareketiyle mekanı belirtmiştir. Mekanda uzaklığı ifade etmek için mavi saçağımsı vuruşlarla gökyüzünü yapmıştır. Modelde siyah kontur ile belirgin yuvarlak hatlar kullanmıştır. Bu, ressamın modellerde kullandığı bir tarzdır. Egzotik bir hava katmak için, koyu tenli resmettiği modelde şehveti vurgulamak için, göğüs ve boyun kısmına kırmızı fırça dokunuşları uygulamıştır.

1913-1914’te Pasifik Adaları’nda Palau’ya giden ressam Fovizm’i çağrıştıran son derece canlı resimler yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1440).

1.2.2. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı 1911-1914)

Münih’te 1909’da, Kandisky, Jawlensky, G.Muanter ve arkadaşları tarafından, amacı uluslararası bir sanata ulaşmak olan, “Yeni Münih Sanatçıları Derneği” adında

bir grup kurulmuştur. Grup ilk sergisini 1911’de, ikinci sergisini 1912’de Münih’te açmıştır. Aynı zamanda 1912’de Berlin’de de “Der Sturm” dergisi tarafından Der Blaue Reiter sergisi açılmıştır.

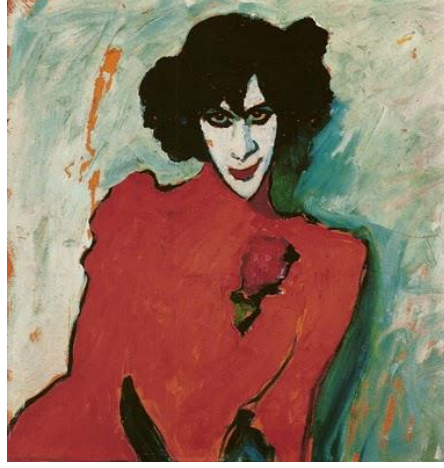
1.2.2.1. Alexej Von Jawlensky

1889-1896 yılları arasında St. Petersburg akademisinde eğitim almış, 1909 yılında Vasili Kandisky ve Gabriele Münter ile yeni sanatçılar derneğini kurmuş olan ressam, kendi kişisel üslubunu geliştirerek çalışmalarına bir yön vermiştir (Eczacıbaşı, 1997: 919). Jawlensky, renk kullanımı bilgisi ve teorik bilgisi ile Ekspresyonizm akımında bir ikon haline gelmiştir (www.ehow.com/video-4942540-alexei-von-jawlensky-portrait-woman.html).

Matisse ve Kandisky den etkilenmiş olan Jawlensky, modernizmin küçük ustalarından biri olarak kabul edilmektedir. Basit formlar, saf renkler ve güçlü mavi kontürler kullanarak duygusal, mistik, küçük boyutlu işler yapmıştır (Cumming, 2008: 370).

1903 yılında Normandiya ve Paris’e giden ressam, Münih ve Berlin sezzessiyonu tarafından düzenlenen sergilere katılmıştır. Renkler ile oluşturduğu devinim ortamını kullandığı çalışmalarında, Van Gogh’u örnek almıştır. 1905 yılında parlak renkli kaba noktacıklı çalışmalar yapan ressam, rengin bir nesneyi betimlemek için kullanılmadığını, nesnenin sanatçının duygularını ve “nesnelerin özünü” ortaya koyan bir renk yapısı için olanak sağladığını düşünmeye başlamıştır (Richard, 1999: 62).

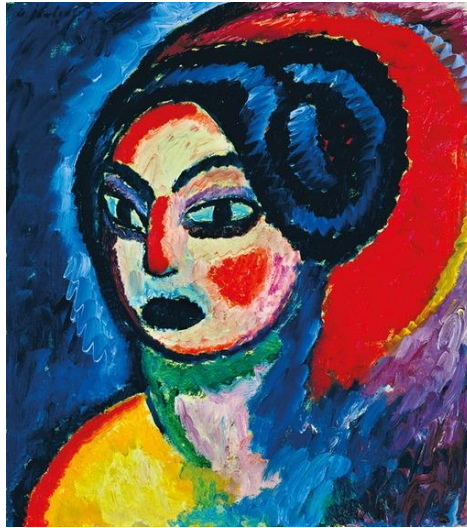
1908 yılında katı olmayan düzenlemeler ile heybetli doğa görünümleri yaratan ressam, dış çizgileri koyu renkle belirlenmiş parlak renk alanları ile iki boyutlu bir yapı oluşturmaktadır. Bu çalışmaları boyutsuz ve öyküsüzdür.



Resim 1.22. Alexej von Jawlensky, *Dansçı Alexander Sacharoff'un Portresi*, 1909; Tuval üzerine yağlı boya. 69,5 x 66,5 cm. Lenbachhaus Galerisi, Münih.

1909 yılında yaptığı bu çalışmada ressam koyu renk ve dramatik fırça vuruşlarıyla yüz ifadesini çarpıcı bir biçimde vermiştir. Bu çalışmada ressam renk kullanımında daha yumuşak renkleri tercih etmiştir. Hem kırmızı bedenın şiddetini soğuk mavi gölgelerle dengelemek hem de figürü ön plana çıkarmak istemiştir. Zeminde kullandığı birkaç turuncu renkli fırça darbesi kırmızıya bir gönderme niteliğindedir.

1911 yılından sonra figürlü resimlerdeki nesneleri yalınlaştırmaya başlayan ressam için, gözlerin baskın olduğu yüzler giderek önem kazanmıştır.



Resim 1.23. Alexej von Jawlensky, *Prences Turandot*, 1912; Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 54 cm.

İnsan yüzünü yalın, geometrik bir yapıya indirgemiş olan ressam, göz, burun ve ağız çizgilerini bir oval içinde yer alan haç biçiminde yalınlaştırmıştır. Tüm sanat yaşamı boyunca dinsel simgeler oluşturacak resimler yapmaya çalışan sanatçı için bu insan yüzleri Tanrısal bir gücün yansımaları gibidir (Eczacıbaşı, 1997: 918).

Canlı renkler kullanmış olan ressamın bu çalışmasında Fovizm etkileri görülmektedir. Düz alanları fırça darbeleriyle hareketlendirmiş, zengin ve cesur renk armonileri üretmek için basit kalınlaşmış kontürler kullanmıştır. İfadeyi vurgulamada birincil araç olarak rengi gören ressam, portrelerinde gözlerin vurgusunu ve resimdeki hareketi, yüzdeki renk vurgusu ile dengelemiştir.

1924'te Kandisky, Klee ve Feininger ile birlikte "Dört Maviler" grubunu kurmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 918).

1.2.2.2. Franz Marc

Der Blaue Reiter grubunun kurucularından olan sanatçı, renksel bir simgeciliğe dayanan dışavurumcu yapıtlar vermiştir. Resim eğitimine 1900'de Münih Akademi'de başlamış, daha sonra Der Blaue Reiter grubunun önemli bir üyesi olmuştur. Hayvanların ve doğanın mükemmel bir uyumla birlikte yaşayacağı bir dünya görüşü üzerine çalışan, zengin kaynaklara sahip, çok kişisel bir sanatın yaratıcısıdır (Cumming, 2008: 365).

Toplumun dinsel birliği yitirmesinden dolayı yas tutan ve yeni bir dinsel birlik kazanmak için sanatı bir yol olarak seçen Marc, "Nesnelerin içindeki gerçeklerin" dışa vurulması gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemesinin bunun için yararlı olacağına inanıyordu. Ona göre ancak düş gücü aracılığıyla bir yol bulunabilirdi. Bu nedenle, bunu izleyen yıllarda doğayı iyice öğrenerek, kendi kendinin düş gücünü değiştirmekle uğraştı; doğanın yasalarını, hayvan anatomisi yoluyla inceleyerek, hayalinde yeni yaratıklar doğuracak duruma gelmeye çalıştı. Böylelikle, doğanın simgeselliğini, duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışa vurmak için, biçimi yalına indirmeyi umdu. Renk ise, nesneye bağlı kaldı (Richard, 1999: 79).

Ressam 1910'da tanıştığı Macke ile birlikte, ince renk duyarlılığıyla renklerin ideal düzeni, ruhsal etkileri ve müzikle olan benzeşimleri üzerinde durmuşlardır. Marc, Macke'nin renkte bulduğu anlatımcı gücü, doğal bir simgeciliğe dönüştürmeye çalışmış, giderek her bir rengin simgesel bir anlatımını bulmuştur. Felsefi bağlamda, sanatın

temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü olduğuna inanmış olan Marc, kırmızının yeryüzünü, mavinin cenneti, sarının da güneşi simgelediğini ve her birinin kendine özgü niteliklerinin olduğunu öne sürmüştür (Eczacıbaşı, 1997: 1173).

Marc, kübistlerin nesnel formlarının özlerinden, fütüristlerin prizmatik görünüşlü form ve resimde zaman elemanlarını içirme fikirlerinden, Delaunay'ın renk teorilerinden etkilenmiştir. Ama soyut bir düzende Kandinsky'nin güçlü etkisi altında kalmıştır. Sembolik bir araç olarak rengi ilk kez kullanmayı başardığı çalışma “Üç Kırmızı At” adlı çalışmadır (Ruhrberg, 2000: 108).



Resim 1.24. Franz Marc, *Üç Kırmızı At*, 1911; Tuval üzerine yağlı boya. 183 x 121 cm.

1907’de kendini neredeyse tamamen doğadaki hayvanların tasvirine adanmış ressam, manevi ideallerini ifade etmede betimlemelerini kuvvetlendirmek için renk sembolizmi teorisi geliştirmiştir. Onun özel renk kombinasyonları ve kontrastlar aracılığı ile metafizik alemleri çağrıştırmaya çabası, Kandinsky’ninkine benzemektedir. Marc için farklı tonlar cinsiyet ayrımını çağrıştırmaktadır. Sarı, kadınlığı sembolize eden “nazik, neşeli ve duygusal” bir renk iken, mavi, “manevi ve entelektüel” erkekliği sembolize etmektedir. Marc’ın renk teorileri, sanat tarihçisi M. Rosenthal tarafından, “Sarı İnek”i yorumlamak için kullanılmıştır (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=marc&page=1&f=quicksearch&cr=8>).



Resim 1.25. Franz Marc, *Sarı İnek*, 1911; Tuval üzerine yağlı boya. 140,5x189,2 cm.
Guggenheim Müzesi, New York.

Kadın prensibinin bir sembolü olarak edepsizce davranan sarı inek, 1911’de Marc’ın evlilik yaptığı Maria Franck’ın imalı bir tasviri olabilir. Sanat tarihçisi Rosenthal, Marc’ın soyut bir kendi portresi olarak arka planda üçgen mavi bir dağ görür. Sıklıkla uğursuz sahnelerde masum yaratıkları tasvir eden Marc, bu tabloda, iyimser davranmıştır (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Franz%20Marc&page=1&f=People&cr=1>).



Resim 1.26. Franz Marc, *Ahırlar*, 1913; Tuval üzerine yağlı boya. 73,6 x 157,5 cm.
Guggenheim Müzesi, New York.

Bu çalışma, ressamın 1912 yılında tanıştığı Robert Delaunay’ın ve Fütüristlerin etkisinin görüldüğü bir çalışmadır. Işık dolu renkler ve değişen planlar görülmektedir. “Ahırlar” atlı çalışmada at ve ahır görüntüleri diyagonal kesişme ve paralel bir çerçeve dahilinde neredeyse ayırt edilemeyecek tarzda resmedilmiştir. Beyaz, kırmızı, mavi renklerden oluşan beş at resmedilmiştir. Resmin alanında kümelenen atlar, düz renkli

şekillere dönüşmüştür. Hayvanların eğrisel desenleri, kuyrukları ve parlaklıkları dikkat çekmektedir.

1.2.2.3. Wassily Kandinsky

Soyut sanat içinde, anlatımcı-soyutlamayı benimsemiş ve bu türün en önemli uygulayıcılarından biri olmuş olan sanatçı, 1889 yılında bilimsel bir araştırma için gittiği Vologda ilinde, geleneksel Rus halk sanatına büyük ilgi duymuştur. 1895'te Moskova'da açılan Fransız İzlenimcileri sergisinde gördüğü Monet'nin *Saman Yığınları* adlı tablosuyla paletin gücünü anlamış ve gene Moskova'da dinlediği Wagner'in *Lohengrin* operasının düşündürdüğü renkler yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir (Eczacıbaşı, 1997: 939).

1896'da hukuk mesleğini bırakarak ressam olmaya karar veren sanatçı, bu amaçla Geldiği Münih'te, iki yıl akademi eğitimi aldıktan sonra akademiden ayrılmış ve Phalanx adlı bir grup kurarak, grubun adını taşıyan bir sanat okulu kurarak burada dersler vermiş, sergiler açmıştır. Münih'e geldikten kısa bir süre sonra, Art Nouveau ve Ard İzlenimcilik akımlarının etkisiyle, manzara, Rus ve Alman efsaneleriyle peri masallarını konu alan resimler yapmıştır. Sanatçının bu resimlerinde, giderek yoğunlaşan ve bağımsızlaşan renkler, tuvale düz bantlar ya da küçük lekeler halinde sürülmüş ve ışıklı yüzeyler elde edilmiştir. 1914'e kadar Münih yakınlarındaki bir Bavyera köyünde yaşayan ressamın bu dönemde yaptığı resimlerinde konu önemini giderek yitirmiş, renk tonları zenginleşip yoğunlaşmış ve biçimler yalınlaşarak koyu çizgilerle sınırlanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 940). Tematik öğelerin geri planda kaldığı bu çalışmalarında sanatçı, kendini renklerin duygusal ve simgesel anlamlarıyla ifade etme yoluna gitmiştir.



Resim 1.27. Wassily Kandinsky, *Doğaçlama 8 için Çalışma*, 1909; Karton kaplı tuval üzerine yağlı boya. 98 x 70 cm.

“Doğaçlama 8 için Çalışma” adlı eser 1909 yılında yapılmıştır. Bu eserde Blaue Reiter’in stil özelliklerine yönelik, Fov etkileri yansıtan bir renk arayışı vardır. Formlar belirgin siyah çizgilerle sınırlandırılmış, birbirlerinden ayrılmıştır. Kompozisyonda, soldaki figürün elinde büyük bir kılıç, sol üstte bir cami görülmektedir. Tabloda mor ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Sanatçının bu yapıtını tamamlayan bir başka yapıtı da *Doğaçlama*’dır (Kınay, 1993: 279).

1911 yılında geleneksel sanatçılar derneğiyle olan bağlarının kopartan Kandinsky, August Macke ve Franz Marc gibi hemfikir olduğu arkadaşlarıyla Der Blaue Reiter adlı yeni bir sanatçılar grubu kurmuştur.

Ressam, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında rengin ruhsal işlevini incelemiş, ruh üzerinde etki bırakan rengi açıklamıştır. Duyarlılık bakımından az gelişmiş ruhta ressama göre parlak kırmızı insanları her zaman cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir, limon sarısı ise gözü incitir. Limon sarısını uzayan tiz trompet sesi ile mukayese eden ressam, mavi ve yeşilin gözü ferahlattığını düşünmektedir. Gözün açık ve duru renkler tarafından cezbedildiğini vurgulayan Kandinsky’ye göre, duyarlı bir ruh için, renklerin etkisi daha derin ve yoğun bir şekilde etkileyicidir. Sonuçta “*Renk armonisinin insan ruhundaki uygun bir titreşime dayanması gerektiği açıktır*” der ve bu içsel ihtiyacın yol gösterici ilkelerinden biri olduğunu söyler (Kandinsky, 2001: 77).

Kandinsky, sanatta ruhsallığı ifade etmek için renklerin duygusal anlamlarını açıklamaya çalışmıştır. Ona göre sarı dışmerkezli bir renktir, mavi ise eşmerkezli bir renktir. Mavi yüzey bize uzaklık hissi verirken sarı yüzey yakınlık hissi verir. Sarı acılı ve öfkeli olabilen tipik bir dünyevi renk, mavi ise derin bir sakinliği çağrıştıran bir gök rengidir. Mavi ve sarının birleşimi olan yeşil, toplam bir hareketsizliği ve sakinliği ifade eder. Beyaz açıklığı, siyah ise bilinmezliği ifade eder. Beyaz olasılık dolu, derin, mutlak bir sessizliktir. Siyah ise, umutsuz ebedi bir sessizliğin olanakları olmayan ve ölüme karşı gelen bir hiçliktir. Siyah ve beyazın karışımı, hiçbir etkin güce ve yeşilin yakınındaki tonaliteye sahip olmayan gri'ye yol açar. Gri, karanlık olduğunda umutsuzluğa, aydınlık olduğunda ise umuda yol açan bir hareketsizliği karşılar. Kırmızı canlı ve heyecanlı, sıcak bir renktir. Siyah ile karıştırıldığında, sert bir renk olan kahverengi olur. Sarı ile karıştırıldığında, sıcaklık kazanır ve kendi çevresi üzerinde bir ışınlanma hareketi veren turuncu olur. Mavi ile karıştırıldığı zaman, serin bir kırmızı olan mor olmak için uzaklaşır (http://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky).

1.3. SOYUT SANAT

Abstre sanat olarak da bilinen soyut sanat renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da omorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler olarak tanımlanmaktadır. Bu, Platon'un idealar dünyasında varlığın niteliklerinin nesnelerden bağımsız olarak var olabileceği görüşüne dayandırılabilir. Soyut sanatçıların bir çoğu anlatımlarında görsel dünyanın renk, biçim, çizgi, mekan gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koyma amacı gütmüşlerdir.

Soyut sanat, soyutlamanın ötesinde bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında dış dünyadaki bir görünümünden “soyutlanarak” gerçekleştirilen yapıtlar ile herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan Kantçı anlamda bir salt tür “kendinde şey” olarak ortaya çıkan “soyut” yapıtları birbirinden ayırmak gerekmektedir. Bu ayrım soyuta giden farklı yolların belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır (Antmen, 2012: 80).

Modern sanatın egemen üslubu haline gelen soyut, Kandisky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır.

Amerikalı müzeci Alfred H. Barr'a göre soyut sanat Kandinsky ve Maleviç'e dayandırılabilen iki koldan gelişmiş, birinde zihinsel yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif, biomorfik bir eğilim ağır basmaktadır. Biri belirli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğeri mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendirilmiştir. Bu ayırmadan yola çıkarak da soyut sanat, klasikçi ve romantik olmak üzere iki farklı eğilim üzerinde temellendirilmiştir (Antmen, 2012: 80).

Soyutlama konusunu, Worringer, doğanın değiştirilme esasına dayanan bir yansıma uygulaması olarak anlatan özdeşleyim adıyla ifade etmektedir. Worringer'e göre özdeşleyim kavramı soyutlama, soyutlama kavramı da soyutun yerine kullanılmaktadır. Wilhem Worringer sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirerek tüm sanat yaratmaları için iki kavramı saptamayı istemiştir. Bu iki kavram, iki temel iç tepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılamaktadır. Buna göre;

- Özdeşleyim iç tepisi: Worringer'in Teheodor Lipps'ten aldığı bir kavram olarak, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı iç tepisi olarak tanımlamıştır. Bununla doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak istemiştir (Tunalı, 2008: 124). Özdeşleyim iç tepisinin kaynaklık ettiği estetik yaşantıyı en yalın haliyle dile getiren Worringer, *“estetik haz, bir duyulur objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olan haz duymak demek, benim dışımda duyulur bir objede kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir”* sözleri ile ifade etmiştir. Buna göre özdeşleyim iç tepisi, doğa ile mutlu bir ilişki kurmakla bağlantılıdır. Natüralizm (doğalcılık) denen sanatsal yönelim de kurulan bu ilişkinin bir sonucudur (Yılmaz, 2006: 60).

- Soyutlama iç tepisi: Anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayanağı olan iç tepisi olarak tanımlanmaktadır (Tunalı, 2008: 124). Nesnelerin bir uzay içerisinde tasvirini yadsıyana bu iç tepide, uzay derinliği, derinlik ise korkuyu ifade etmektedir. Bu bağlamda, ilkel insanın, huzur bulabilmek için geometrik bir soyutlamaya, süsleme sanatına gitmiş olduğu düşünülmektedir (Yılmaz, 2006: 60).

Tunalı (2008: 126), soyutlama iç tepisi açısından, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi, “İnsanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu dile getirir. İnsanın bağlamsız, karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duygu, iç huzursuzluğu ve korku duyguları olacaktır. Sanatta huzur ve güven duyma olanağı dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir, tersine her bir nesneyi keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır” şeklinde ifade etmektedir.

Tablo 1.1. Soyut Sanat İçinde Yer Alan İki Yaklaşımın Temel Farkları.

Cezanne – Maleviç - Mondrian	Gauguin – Matisse – Kandinsky
• Zihinsel – yapısal – geometrik eğilim • İlkeci – rasyonel • Klasik	• İçgüdüsel – duygusal – dekoratif – biomorfik eğilim • Mistik – yeniliklere açık – doğaçlamacı – irrasyonel • Romantik

Tablo 1.1’de soyut sanat içinde yer alan Cezanne, Maleviç, Mondrian, Gauguin, Matisse ve Kandinsky gibi sanatçıların sergiledikleri iki yaklaşımın temel farkları verilmiştir. Bu tablodan da anlaşılacağı gibi, Cezanne, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçıların, resimlerinde hakim olan “zihinsel, yapısal ve geometrik” yaklaşım, Gauguin, Matisse ve Kandinsky gibi sanatçılarda yerini “içgüdüsel, duygusal, dekoratif ve biomorfik eğilim” yaklaşımına bırakmaktadır. Cezanne, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçılar doğayı “ilkeci ve rasyonel” bir tarzda resmederken, Gauguin, Matisse ve Kandinsky gibi sanatçılar ise doğayı, “mistik, yeniliklere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel” bir tarzda resmetmeyi tercih etmişlerdir. Cezanne, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçıların “Klasik” üsluplarına karşın Gauguin, Matisse ve Kandinsky gibi sanatçılar “Romantik” üslubu benimsemişlerdir.

Soyut resim, herhangi bir var olan nesneye doğrudan gönderme yapabilen ama onu doğrudan yansıtmayan yeni bir anlatım biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu yönü

ile yalnız yeni bir resimsel dil oluşturmakla kalmayan soyut resmin, dil kavramına da yeni bir boyut getirdiği söylenmektedir. Bu noktada yaşamsal kabul edilen soyut resimde, dilin belirlediği anlatım düzeyi somut olarak kabul edilmektedir. Soyut resmin başlangıçta hiçbir şey anlatmayan parçacıklardan oluşması ve bütününde “somut” ve verili anlamı bulunmayan bir duygu imlemesi, onun dili ötelediğini, aştığını gösteren ilginç bir noktadır (Kahraman, 2005: 33).

Soyut görüntünün sanatta yeterli ve geçerli bir anlatım olarak gelişmesi 20. yüzyılda olmuştur. Cezanne, 1906 yılında yaptığı “Saint Victoire Dağı” resimlerindeki fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeni ile kübizm’e ve giderek geometrik-soyutlamaya yol açmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1689).

Bugün soyut sanattan bahsedildiğine, Kübizm ve ondan türemiş sanat akımları söz konusudur. Kübizm ve soyut sanat arasındaki farklar Tablo 2’de verilmektedir.

Tablo 1.2. Kübizm ve Soyut Sanat Arasındaki Farklar.

Kübizm	Soyut Sanat
- Nesnenin gerçek bir dökümüne, anatomik incelemesine giriştiler - Zaman içinde sınırlı kaldı - Bir okul oldu	- Nesnenin anatomik incelenmesinin anlamsız olduğunu görmek için nesneyi kullanmadılar - Durmadan geliştirdi, değişti, zenginleşti - Sürekli genişleyen hareket oldu

Tablo 1.2’de verilen bilgilerden görüldüğü üzere, nesnenin gerçek bir dökümüne ve anatomik incelemesine yönelik Kübistlerin aksine Soyut Sanat akımının sanatçıları, nesneyi anatomik incelemenin anlamsızlığını görmek amacıyla kullanmamayı tercih etmişlerdir. Zaman içerisinde belli sınırlar içinde kalan Kübizme karşın Soyut Sanat durmaksızın gelişmiş, değişmiş ve zenginleşmiştir. Bu bağlamda Kübizm bir okul olarak kalmasına rağmen, Soyut Sanat sürekli genişleyen bir hareket olmuştur.

Kandisky’nin manzaradan kaynaklanan serbest renkçi soyutlamaları, lirik-soyutlamanın ilk adımları olarak kabul edilmektedir. 1910’lardan sonra gerek resimde gerek heykelde soyut anlatımda Kübizm, Geometrik soyutlama, Gerçeküstücülük, Dadacılık, de Still, Purism, Süprematizm ve Yapımcılık gibi akım başlıkları altında

toplanabilen soyut yaklaşımların geliştiği görülmektedir. 1940'lardan sonra da Op Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Minimal Sanat, Renk Alanı Resmi gibi akımların ortaya çıktığı görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1689).

1.3.1. Wassily Kandinsky

Soyut sanatın doğuşunda Cezanne'nın "doğayı silindir, küp, konilere göre al" sözünün yanında en önemli diğer bir düşünce Kandinsky'nin kişisel gözleminden doğan bir düşüncedir. Bu düşüncenin oluşumu 1900'den az önce atölyesine girip "anlatılmayacak güzellikte, iç ışıkla aydınlanmış" bir resmi keşfedişi ile gerçekleşmiştir (Ragon, 2009: 27). Kandinsky bu olayı şöyle dile getirir: *"Henüz başlayan bir gurub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim ve şimdi artık gurubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: obje, resimlerime zararlı olmaktadır."* (Tunalı, 2008: 128).

Resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressam olarak Kandinsky, non-figüratif sanatın ilk uygulayıcısı kabul edilmektedir. Non-figüratif sanatta objeler dünyasına ait herhangi bir form yer almaz. Sanat realiteden tamamen soyutlanmış olduğu için, ona soyut sanat adı verilir. Kandinsky bunu şöyle ifade eder: *"Form soyut olarak kalınca (artık) hiçbir objeyi ifade etmez, tersine tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralel kenardır, bir dikdörtgendir, bir yamuktur ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar, soyut (abstract) ülkesinin aynı hakka sahip vatandaşlarıdır."* ve şöyle devam eder, *"Bu formlar öyle bir hazinedir ki, sanatçı yaratmalarının tek tek elemanlarını bu hazineden alır."* (Tunalı, 1983: 60).

Objenin nesnel biçiminin resme zararlı olduğu düşüncesi, soyut sanat için bir

genel kural değeri taşımaktadır. Kandinsky, *“insan çevresinden vazgeçemez, ama o, objeden nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü günümüz resminin ve yarının resminin de sorunu budur”* (Tunalı, 2008: 128) sözleriyle bu düşüncesinin, yalnız günümüz sanatı için değil, gelecek sanatlar için de geçerli olduğunu dile getirmektedir.

Kandinsky soyut sanatı icat eden değil soyut sanatı uygulayan bir ressam olmuştur. Soyut sanatı yaptığı resimler, yazdığı yazılar ve kitaplarda destekleyen ressam, soyut sanatın güncellenmesine ve tutunmasına büyük katkı sağlamıştır. Kandinsky’nin resim ve kitaplarında dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin “duyu yoluyla kavranan gerçeklik” olmadığı, tersine, sanatın objesinin duyularla kavranamayan “tinsel varlık, tinsellik” olduğu düşüncesidir. Tunalı’ya göre (2008: 129) bu tinsellik anlamındaki soyutluğu, “doğal objektif (nesnelerle) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamanın tersine soyutlama, bütün bu olanakların, bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümü şeklinde yorumlanmalıdır. Örneğin bir kadın gibi, bir yumurta gibi bir küp gibi görünen tasvirlerdeki sanatsal ilgiler: ışığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, geniş daraya, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisidir. Buna göre, belli bir nesneye ait içerikler, empirik duyusal objeler değil de, objeler arasındaki ilgilere, Bu ilgilere, nesnel bir değeri değil de, tinsel bir değeri gösterir.

Rus asıllı ressam resim yapabilmek için akademik kariyerini bırakmış ve Münih’e taşınmıştır. İlk dönem çalışmalarında Fov akımı üslubunda renk kullanımlarını içeren deneysel çalışmalar yapmıştır. Nesnelerini betimlemeye dış dünyanın yersiz olacağını fark eden ressam nesneleri indirgeyerek ve hatta yok ederek çalışmalarına devam etmiş, sanatının öncelikli amacının en derin duygularını aktarmak olduğunu belirtmiştir.



Resim 1.28. Wassily Kandinsky, *Kompozisyon VII*, 1913; Tuval üzerine yağlı boya. 200 x 300 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

Kandinsky'nin çalışmalarında rengin önemi ressamın ilk önce renge olan düşkünlüğünden gelir. Jawlensky ve Marc'ın yanı sıra Fransa'da Fovlara ilgi göstermesi de renkten dolaydır. Renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belirli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için, resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de tamamen atmak istemiştir. Sanatçının zihnindeki resmi belirlemesinde Monet'nin resimlerindeki renk ve ışık etkili olmuştur (Yılmaz, 2006: 63).

1.4. SOYUT DIŞAVURUM

Abstre ekspresyonizm olarak da adlandırılan Soyut Dışavurum akımı, ivmesini Amerikalı soyut sanatçılar grubundan alarak, 1940'lı yıllarda New York'ta oluşmaya başlamıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1688). İkinci dünya savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşınması olmuştur.

Bu bağlamda, Avrupa karşısında aşağılık duygusunun aşılması ve Amerikan sanatının yaratılması için uğraşmıştır. Avrupa'daki meslektaşları gibi köklü kültürel bir gelenekleri olmadığı için ürkek davranan Amerikalı sanatçılardan bazıları, gerçeküstücü sanatçıların görüşlerinden, bazıları da varoluşçu düşünceden yola çıkarak kendilerine kuramsal bir zemin oluşturmaya çalışmışlardır. Soyut dışavurumcu akımın çıkış yaptığı yıl olan 1948'de Pollock ve de Kooning, New York'ta kişisel sergiler

açarak, New York sanat çevresini etkilemişlerdir. Günlük yaşamdan çok, kendi iç dünyaları ve mitolojik konular arasında gidip gelen ressamalarda bir karamsarlık havası olduğu ve bir çıkış yolu aradıkları görülmekteydi (Yılmaz, 2006: 162).

Soyut dışavurumculuk 1950'lerin ortalarında iki farklı yönde gelişme göstermiş ve yeni anlayışlara kaynak olmuştur. 1960'larda soyut dışavurumcuların tüm tuvale yayılan imge anlayışını, fırça darbeleri ile uygulanan farklı renklerin görünüşte birbirine akışkanlığını ve renkçiliğini tavrı olarak sürdürmekle birlikte, gerilim ve hareket yerine, uyum ve denge niteliklerini benimseyen yeni bir soyutlama türü ortaya çıkmıştır.

Aynı dönemde yine soyut dışavurumculuğun bazı özelliklerini benimseyen ancak ona karşıt tutumda ikinci bir soyutlama daha ortaya çıkmıştır. Yalınlığı, renk alanları arasındaki kesin sınırları ve geometrik netlikteki biçimleri tercih eden bu soyutlama, farklı bir tavrı içinde gelişmiştir. Her iki türlü soyutlama, önceleri ard-ressamca soyutlama adı altında anılmışsa da giderek renk alanı resmi ve minimal sanat olarak ayrılmıştır. Renk alanı resmi uygulayıcılarının çoğu boyalarını tuvale bezin emdiği büyük lekeler olarak uygulayarak, resimdeki geleneksel çizim-boyama ikilemini ortadan kaldırmışlardır (Eczacıbaşı, 1997: 1547).

Özellikle Frankenthaler ve Olitski'nin resimleri gökyüzünü, gölleri, ufukla birleşen yaylaları çağrıştırmaktadır. Sam Francis daha çok canlı renklerle ve organik biçimler yaratan, üst üste uygulanmış lekelerle çalışmış, Morris Louis duvara astığı gerilmemiş bez üstüne çeşitli renklerde düşey serbest şeritler uygulamış, Olitski'ye genellikle çok uçuk pembe ve morlardan oluşan atmosferik resimlerinde canlı bir renk şeridi ya da lekesi uygulamıştır. Genellikle Soyut Dışavurumcu olarak tanınan Rothko ise resimlerindeki yumuşak geçişler ve üst üste uygulanmış renklerden ötürü renk alanı resmine dahil edilebilir (Eczacıbaşı, 1997: 1547).

1.4.1. Jules Olitski

Rus kökenli A.B.D'li ressam ve heykeltıraş Olitski, üst üste uyguladığı ince renk tabakalarının göz kamaştırıcı berraklığı ve atmosferik etkisi ile izlenimciliğin tümüyle soyut ve çağdaş bir yorumunu yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1365).



Resim 1.29. Jules Olitski, *Triumph of Wentworth*, 1958; Tuval üzerine boya, akrilik, reçine ve kuru pigment. 92,07 x 73,34 cm. Knoedler & Company Koleksiyonu, New York.

Olitski, ilk kişisel sergisini 1951'de Paris'te açmıştır. Bu dönemde kalın boya tabakaları ile zengin doku içeren az renkli resimler yapmıştır. New York'a dönen ressam Paris'te yaptığı işlerden farklı olarak monokromatik ve boş merkezli resimler yapmaya başlamıştır.



Resim 1.30. Jules Olitski, *Başlıksız-Yedi*, 1960; Tuval üzerine akrilik. 77x79 cm. Hacket-Mill Galerisi, San Francisco.

1960 yılında ressam ağır biçimde resmettiği kabuklu yüzeylerden uzaklaşarak ince parlak renkli boyaların geniş alan kapladığı tuvalerde leke çalışmaları yapmaya başlamıştır.

1961'deki ilk işlerinde ressam ham tuval alanlarının yanında havadar net bir şekilde çizilmemiş oval formları betimlemiştir.

Morris Louis, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler ile 1964 yılında "Post Painterly Abstraction" sergisine katılmış ve burada çalışması ile ön plana çıkmıştır. Olitski'nin kariyeri; kalın, gestural boyama, boya ile lekeler ve en önemlisi boya püskürtme metotlarını farklı bir yol ile rengin bütün alanına yansıtması ve bu boya uygulamaları ile renk-yüzey uygulamasındaki deneyimine yöneliktir. Bu dönem çalışmalarında tuval kenarına el değmemiş ya da ince bir boya yığını eklenmiş olarak bırakarak resim yüzeyinin tüm lineer elemanlarını ve kenarları kısıtlayarak saf renk üzerine daha fazla yoğunlaşmıştır.



Resim 1.31. Jules Olitski, *Draky*, 1966; Tuval üzerine akrilik. 304,8 x 233,6 cm.

1965 yılında Olitski'nin tekniği; resmin kenarına yakın, zar zor ayırt edilebilen, düz kenarlı, akrilik boya ile işaretlenen değişik değerlerde ve kenar kısımları boyunca sürüklenerek tuval üzerine uzanan renkli spreyleyin uygulama tekniğine çevrilmiştir. Resimlerinde farklı renk alanları ile çizgi ve biçimleri azaltmış, çok büyük tuvaler üstünde sınırsız yayılan çok renkli bir atmosferik derinlik yaratmıştır. Işık, atmosfer ve hareket etkilerini işleyen bu dönem resimlerinde resmin imgeci ve yanılsamacı

sorunlarını bırakarak salt renk ve mekan duygusu ile renk alanı resmi örnekleri içinde yer almıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1366).

1966 yılında sprey tabancasıyla yaptığı resimlerinden biri ile Venedik Bienaline katılan Olitski, rengin hissedilir olması gerektiğini açıklayan bir yazısında renge karşı özgün tutumunu açık bir şekilde anlatmıştır.



Resim 1.32. Jules Olitski, *Lysander 1*, 1970; Tuval üzerine akrilik. 245,5 x 317 cm.
Guggenheim Müzesi, New York.

1970’lerde ressam “Lysander 1” adlı çalışmasını, en olgun sprey tabancası resimlerinin ana konularından damıtarak yapmıştır. Bu konular; püskürtme tekniğinden kaynaklanan dokunsal, pürüzlü yüzey; renkler ve aydınlık-karanlık alanlar arasındaki aşamalı kesintisiz geçiş ve resim alanının içlerinden gelen lineer çizgilerin ortadan kaldırılması şeklindedir. Çalışmanın paleti, değişen sprey yoğunlukları nedeniyle kaba ve grenli görünen, birincil olmayan sentetik renklerin kullanıldığını yansıtır. Birbiri içinden akan ve örtüşen renklerde, alanı bir bulut gibi yaratmak için sprey tekniği kullanan Olitski, çizimi tuvalin sol ve üst kenar sınırlarına doğru uzaklaştırmıştır. Renk alanlarının sarmal boşlukları ve resim yüzeyinin düzgünlüğü arasında bir gerilim yaratan lineer unsurları bırakmıştır (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Jules%20Olitski&page=1&f=People&cr=1>).

1970’lerde Olitski, 1950’li yıllarda yaptığı işleri karakterize etmiş, yeni geliştirilmiş polimer ve jel akrilikten yararlanarak kalın, koyu renkli yüzeylere geri dönüş yapmıştır.



Resim 1.33. Jules Olitski, *Aşk Tarafından Kilitli: Güzellik*, 2003; Tuval üzerine akrilik. 152,4 x 182,8 cm.

1973'ten sonra Olitski, yeniden fırça kullanmaya başlamış ve fırçasından, yüzeylere kalın ve çoğu zaman da sevimli olmayan boya tabakalarını sürmek amacıyla, sert bir şekilde yararlanmıştır. Ötekiler çekici yapıtlarken, yeni resimleri sıkıcı ve kasvetli görünen, aynı zamanda "Action Painting"e özgü, boyayı sürüş şeklinin anlamla ilgili çağrışımlarına güvenen bir özellik taşımaktaydılar. Avrupa ve Amerika'daki öteki ressam da, galerilerde gördükleri narin, kibar renk lekeler ve zarif yüzeylere tepki olarak daha kalın ve ağır boya tabakaları kullanmaya başladılar (Lynton, 2009: 250).

1.4.2. Sam Francis

İkinci kuşak soyut dışavurumun en önemli isimlerinden olan Francis, Savaş sonrası Amerikan resminde önemli bir yere sahiptir. Soyut dışavurum hareketi ve Clement Greenberg'in geç resimsel soyutlaması ile ilişkili olsa da, zamanın Amerikan ressamlarının çoğundan farklı olarak, çalışmalarında bireysel bir etkisi olan Fransız resminin ve Japon sanatının, doğrudan ve uzun süreli olarak etkisi altında kalmıştır (www.samfrancis.com).

1947 yılında ciddi bir sanat eğitimi almaya karar veren ressam California Üniversitesinde, David Park'ın öğrencisi olarak lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Soyut dışavurumculuktan özellikle Clyfford Still ve Jackson

Pollock'un işlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir (www.samfrancis.com). Pollock 'un boyayı akıtarak elde ettiği rastlantısal üslubu sürdürmüş Pollock'tan farklı olarak tuvalin bütününe kullanmamış ve farklı yoğunluklarla görsel hareket yaratmıştır (Eczacı başı, 1997: 615).

1950 yılında Paris'te Leger'in atölyesinde eğitim almış olan ressam Soyut dışavurum akımını daha lirik ve renge bağlı olarak sürdürmüştür. Paris'te gördüğü Monet'in "Water-lilies" çalışması Francis'in çalışmalarında derin bir etki bırakmıştır (www.samfrancis.com). 1952 yılında Paris'te ilk kişisel sergisini açan ressam, Paris'te Taşizim ile ilişki kurmuş daha sonra Japonya'da bulunarak burada da Budizm felsefesinden etkilenmiştir (http://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Francis).



Resim 1.34. Sam Francis, *Büyük-Kırmızı*, 1953; Tuval üzerine yağlı boya. 303,2 x 194 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Ressamın ağırlıklı olarak griler ve beyazları kullandığı paleti ışık ve rengi temel aldığı bir palete geri dönmüştür. 1953 yılında yapmış olduğu "Büyük Kırmızı" çalışmasında bu değişim çok net bir biçimde görülmektedir (www.samfrancis.com).

Sanatçının beyaz boşlukları kullandığı ve daha fazla vurgu için resimlerinin boyutlarını artırdığı Avrupa döneminde çok sayıda anıtsal duvar resimleri vardır

(www.samfrancis.com). Bu resimleri, 1956-1958 Basel'deki Kuntshalle ve 1959 yılında New York'ta Chase Manhattan Bank için yapmıştır.



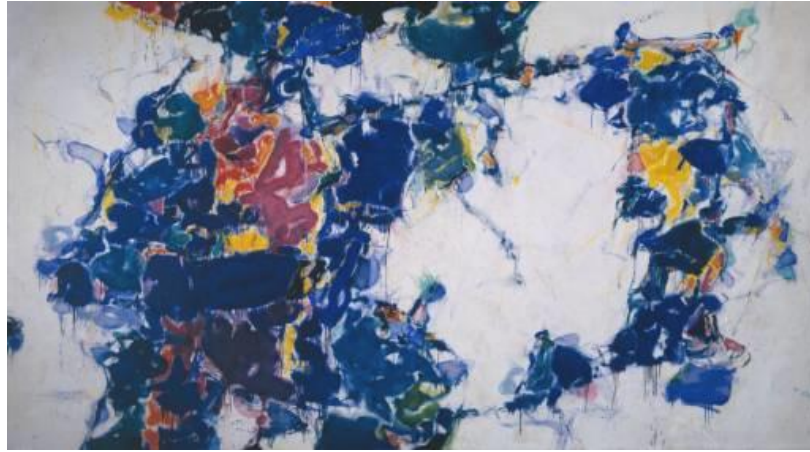
Resim 1.35. Sam Francis, *Shining Back*, 1958; Tuval üzerine yağlı boya. 202,6 x 135,4 cm. Guggenheim Müzesi, New York.

Ressamın Avrupa yolculuğu ve Japonya seyahati sonrasında yapmış olduğu bu çalışmada, gestural anlamda büyük bir özgürlük içinde resim yapma değişimi gözlenmektedir. Beyaz ve açık kesitlerin kayma merkezi tarafından ayrılmış ve tuvalin iki kenarında kümelenmiş olan canlı renkler görülmektedir. Yüzeyde resmi canlandıran serpiştirme ve boya damlaları ressamın tarzını belirgin bir biçimde yansıtmaktadır (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=francis&page=1&f=quicksearch&cr=6>).



Resim 1.36. Sam Francis, *Ortadaki Mavi III*, 1959; Tuval üzerine yağlı boya. 182,8 x 243,8 cm. San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco.

1959'dan sonra Doğu felsefesi ve mistizminden etkilenerek mavi rengi ağırlıklı olarak çalışan ressam, 1970'lerde merkezi olarak yerleştirdiği dikdörtgenler ve sert renk kombinasyonları ile çalışmalarda bulunmuştur. Bu sert yapılar daha sonra gevşek yapılanmalara bazen de ağ görünümlü, yılan gibi biçimlere dönüşmüştür (www.samfrancis.com). Kariyerinin son yıllarında akrilik boya ile anlık el hareketleri ile uyguladığı, büyük boylu, parlak ve akıcı renkler ile soyut dışavurum tarzında işler üretmiştir.



Resim 1.37. Sam Francis, *Çevredeki Maviler*, 1957-1962; Tuval üzerine yağlı boya ve manga. 487,5 x 274 cm. Tate, Londra.

Sanatçı ilk olarak 1957'de yaptığı bu tablonun üzerinde 1962 yılında yeniden yorumlamaya gitmiştir. Soyut dışavurumun önemli ve anıtsal bir örneği olan resimde, gerçek dünyaya hiçbir gönderme yapılmamasına karşın, özel bir duygu, hareket ve atmosfer yakalanmıştır. Tuvalin üstüne denetimli bir biçimde mavi boya damlatılmış, dökülmüş ve sıçratılmıştır. Beyaz tuvalin büyük bir bölümüne ise dokunulmamıştır. Şekil, kenarlarının bulanıklaştığı bir renk yoğunluğuyla titreşmektedir. Resmin amacı, dinmeyen hareket, dış hatları olmayan renkler ve gerçeği olmayan duygudur (Sanat Kitabı, 1997: 163).



Resim 1.38. Sam Francis, *Başlıksız*, 1985; Kağıt Üzerine Akrilik. 61 x 43 cm. Delaive Galerisi, Amsterdam.

Çalışmalarında beyaz bir fon üzerinde ağırlıksız bir rahatlıkla yüzen sıçratılmış ve damlatılmış saf yarı saydam rengin, büyük, açık ve ışık dolu bir uzam yarattığı soyutlar yaratmıştır (Cumming, 2008: 416).

1.4.3. Jackson Pollock

Soyut dışavurumcu akımın içinde çalışmış olan Pollock, tuvalin geniş ve serbest kol hareketleri ile renklendirilmesine dayanan “hareketli soyut”un önemli temsilcilerindendir (Eczacıbaşı, 1997: 1493).

1929 yılında New York sanat öğrencileri birliğine Benton ile başlayan ressam 1930’larda Benton’un etkisi ile bölgeselci bir üslupla çalışmış, gerçeküstücülük akımından etkilenmiştir.

1937 yılında karmaşık ton değerleri ile yapmış olduğu ateş adlı çalışma sanatçının kırılma noktası olmuştur. Zamanla çalışmalarında kendi üslubunu ortaya koyan ressam 1940’larda romantik bir hava ile yoğunlaşmış çizgisel çalışmalarının yanı sıra boyanın damlatılması ve akıtılması ile oluşan ikinci bir yöntem denemeye başlamıştır.

1930’larda Figüratif resimler yapan ressam 1940’lı yılların başından itibaren

Picasso, Miro ve Gorky'nin etkisinde çalışmalar yapmıştır. Kızılderili kültürü ve hayranlık beslediği ustaların resimlerinden öğrendiklerini harmanlamaya başlamış, soyut gerçeküstücülüğü denemeye karar vermiştir. Organik ve geometrik biçimlerin birlikte görüldüğü bu boyasal etkiler ressamı soyut bir resim anlayışına taşımıştır.



Resim 1.39. Jackson Pollock, *Dişi Kurt*, 1943; Tuval üzerine yağlı boya, guaj, alçı. 41 x 67 cm. Modern Sanat Galerisi, New York.

Ressamın 1943 tarihli “Dişi Kurt” adlı çalışması kabaca sürülmüş hareketli fırça vuruşlarının kullanıldığı bir çalışmadır. Bu çalışmasında, artık fırçanın oluşturduğu biçimler ile çalışmaya başlamış olan ressam, renkleri canlı ve parlak olarak kullanmış totem öğelerine yer vermiştir. Renk olarak kırmızının şiddetini kullanarak çalışmasını yapmıştır.

1948 yılında Pollock ve Kooning New York sanat çevresini etkileyen kişisel sergiler açmışlardır. Bu tarih soyut dışavurum akımının çıkış yaptığı tarih olarak da kabul edilmektedir.

Pollock'un çalışmaları renk üzerine kurguludur. Kline, Kooning gibi Pollock'un çalışmaları da geniş kol hareketleri ile elde edilen fırça izlerine ve birbirini üstüne plansızca akan, damlayan boyaların estetiğine dayanan, bireysel bir soyutlamadır.

1948 sergisinde genellikle büyük boyutlu tuvalerin üzerinde bir takım akıtılmış boyalar ile çalışmış olan ressam, fırça ve palet kullanmamaktadır. Sopa ve altı delik boya kutuları gibi malzemeler ile boyayı tuvalin her tarafına ritmik bir şekilde uygulayan ressam, ince, kalın ve birbiri üstüne geçmiş tarzıyla görsel bir derinlik

oluşturmaktadır. Tuval üzerindeki izler ressamın çeşitli açılardan yaklaşan kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak saçması sayesinde Pollock'un hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey, birbirleri ile adeta kaynaşmış bir bütünlüğü ifade etmektedir. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde temsil eden şey olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın izleri ile ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir hareket olmuştur (Lynton, 2009: 230).

1950'lerde ürettiği yapıtlarının tümünde bu yöntemi uygulamıştır. Böylelikle tuval üzerindeki ilişkilerinde doğalcı bir anlayış gözetmediği karmaşık renksel düzenlemeler yaratmıştır. Böylelikle boyama eylemi, tek amaç olarak tüm düzenleme kaygılarının üstüne çıkmış olmaktadır. Tuval yüzeyi ile bir ilişki içine girmiş olan sanatçı, başarısızlığın ancak bu ilişkinin kopuşu ile olacağını ifade etmektedir. Bu yöntemde, resim yarı yarıya rastlantısal bir temele oturmuştur ve yalnızca boyaların akıtılarak üstünde rastlantısal imgelerin oluşturacağı yüzey söz konusu olmuştur.

Malzeme kullanımında ressam sadece tuval yüzeyini kullanmamış bazen cam üzerine cıvık boyaları kullanarak da çalışmalar üretmiştir. Boya dışında farklı malzeme tekniklerini de denemiş olan ressam daha yoğun bir malzeme elde etmek için boyalara kum gibi malzemeler karıştırmayı da denemiştir (Yılmaz, 2006: 165).



Resim 1.40. Jackson Pollock, *Blue Poles*, 1952; Tuval üzerine cam ile birlikte mine ve alüminyum boya. 212,1 x 488,9 cm. Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra.

Ressam bir dönem çalışmalarına yalnızca numaralandırmalar yapmış ya da “Mavi Direkler” veya “Arabesk” gibi ön adlar koyarak numaralandırma işlemini gerçekleştirmiştir. 1953 yılında yapılmış olan mavi direkler adlı çalışma hem yöntemi hem de kullanılan parlak renkler açısından önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA BİÇİMSEL OLGULAR

2.1. SOYUT DIŞAVURUMDA BİÇİMSEL ANLAYIŞ

Çalışmanın bu bölümünde, resim sanatında önemli bir öge olan “Biçim” ögesi hakkında bilgiler yer almaktadır. Bu bağlamda, “Çizgi”, “Denge” ve “Biçim” kavramları kısaca ele alınmış, resim ögesi olarak “Biçim” Soyut Dışavurumculukla ilişkilendirilerek ve bu akım içinde yer alan ressamların çalışmalarındaki “Biçim” arayışları ele alınarak incelenmiştir. Bu kapsamda, soyut dışavurumculuk akımının önde gelen ressamlarından Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Barnett Newmann, Franz Kline, Robert Motherwell ve Clyfford Still ele alınmış ve çalışmalarında yer alan biçim arayışları değerlendirilmiştir.

Bir sanat yapıtını çözümlemek için değişik yollar vardır. Bir resmin fiziksel öğelerini ele aldığımız zaman, bunları tek tek veya birbirleri ile ilişkileri bakımından inceleyebiliriz. Bir sanat yapıtında beş önemli öge yer alır; Çizgi, Biçim (Kompozisyon), Mekan, Işık-Gölge ve Renk (Ersoy, 1995: 146).

Çizgi: Bir yüzey sanatı ögesi olan çizgi, uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit anlamını taşır. Dolayısıyla kalın bir fırça ile bir yüzey üzerine vurulacak uzun bir boya darbesi resim sanatında çizgi olarak değerlendirilir (Sözen ve Tanyeli, 1999: 61). Tarihin ilk dönemlerine ait mağaralarda bulunan duvar resimlerinde gözlemlediğimiz gibi, resim her şeyden önce çizgi sınırlaması ile belirlenmiştir. Sanat çizgilendirme isteğinden doğmuştur. Çizgi ile sınırlandırma, belirsizlikten belirliliğe geçişi sağlar. Bir konuyu en özlü ve soyut gösterme yolu olarak iki çeşit çizgi vardır; Düz ve Eğik çizgi. Düz çizgi durgun hareketsiz yerleşme etkisi sağlar. Eğri çizgi ise hareketli ve dinamiktir. Çizgilerin yukarı yönelişi hayat ve canlılığı simgeler, aşağı doğru inişi ise ölüm ve bitim anlamını verir (Ersoy, 1995: 146).

Denge: yaşamın temelinde var olan bu kavram görsel anlatımda da karşımıza çıkmaktadır. Bir sanat yapıtını oluşturan öğelerin, bütün içinde kompozisyon düzenini bozmayacak biçimde dağılışı olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1999: 65). Görsel anlatımda denge, zıtlık ilişkileri temelinde var olur ve bu zıtlık ilişkileri tüm

öğeler için geçerlidir. Sanatçı yapıtını organize ederken kompozisyonadaki dengeyi simetrik denge, hareketli simetri ya da asimetrik denge türlerinden herhangi birini tercih ederek gerçekleştirir. Burada amaç, bakılan alana izleyicinin ilgisini çekmek ve görünümün zihindeki yansımada bir kargaşa yaratmadan, eşit ağırlıkta okunabilirliğini sağlayarak bakışların tüm yüzeyde dolaşmasını sağlamaktır (Şentürk, 2012: 22).

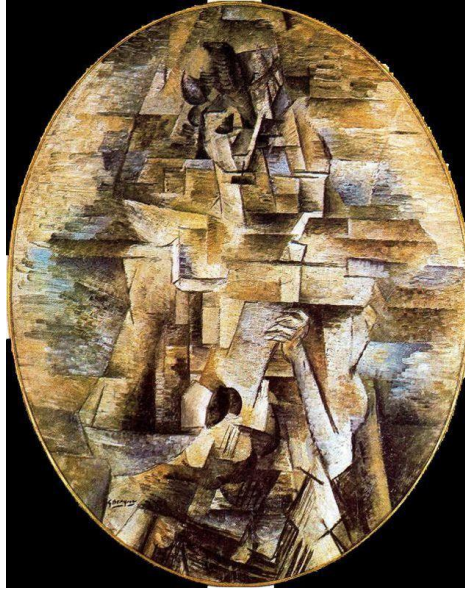
Biçim: Sanatsal biçim; görülen duyulan ya da düşlenen bir şeyin anlaksal birliğidir. Başka bir deyişle, bir deneyimin figürleştirilmesi yani geştalttır (Yılmaz, 2009: 230). Sanatsal biçimin, genellikle organik; gidimsel biçimin ‘sistematik’ olarak adlandırılmasının ve yine, gidimsel simgeciliğin bilime; sanatsal simgeciliğin ise yaşamsal deneyimin ya da çoğu kez ‘duyguların yaşamı’ diye anlaşılmasına, ifade edilmesine uygun düşüşünün nedeni budur (Yılmaz, 2009: 231).

Aristoteles’ten bu yana pek çok düşünür ve sanatçı biçimi sanatın ana ögesi, üstün ve iç ögesi saymışlardır. Salt biçim gerçekliğin özü olarak kabul edilmektedir. Bu düşünürlere göre; madde biçim haline gelmek, kusursuz biçimi gerçekleştirmek ve böylece kusursuz olmak için, kendisini mümkün olan en fazla ölçüde biçimin içinde eritme yönünde bir itkiyle hareket etmektedir. Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde bileşimidir; biçim ne denli ağır basarsa, maddenin pürüzlerinden o ölçüde kurtulur, eriştiği yetkinlik o ölçüde büyük olur. Biçim, Platon’un “idea”sı gibi, maddeyi içermesi gereken temel, maddeyi yöneten bir düzenin iç ilkesi olarak görülmektedir (Fischer, 1995: 115).

Soyut Dışavurumculuk (soyut ekspresyonizm) akımı, Amerika’ya göç eden Avrupalı sanatçılar sayesinde Amerika’da ortaya çıkmıştır. Mondrian, Moholy Nagy, Yves Klein, Marcel Duchamp, Willem de Kooning, Mark Rothko ve Franz Kline gibi sanatçılar yıllarca Amerika’da kalarak, bu akıma öncülük etmişler ve yıllarca bu akımı sürdürmüşlerdir. “Action Painting” denilen renk uygulamasına dayanan Soyut dışavurumculukta renk uygulamaları, farklı süreçte katmanlara bağlı olabileceği gibi o ana bağlı olarak da yaratılabilmektedir. Örneğin Franz Kline’nin resimlerine baktığımızda kompozisyonu oluşturan lekesele biçimler gözümüze çarpmaktadır. Bu lekesele biçimler resim yapma anındaki hareketi ve estetik heyecanı ifade etmektedir.

Soyut ekspresyonizmde, özgürleşen biçim anlayışı soyutun nesne edindiği

biçimlerin elde edilişi açısından tartışmaya yol açmıştır. Soyut ekspresyonizm “içerik ve biçim” sorunuyla karşımıza çıkmaktadır. Soyutluğun ve soyutlamanın görsel bir anlam taşıması için yüklenecek görsel anlamların nitelik olarak birbirinden ayrılması gerekmektedir. Çünkü bu anlamlar birbirinden çok farklıdır. Soyutun biçimlendirme anlayışı, nesneden tamamen kopuk olmasına karşın, soyutlamanın biçimlendirme nesnesi somut olanın kendisinden hareket etmektedir. Kısacası resim sanatında soyutlamacılar, bilinmeyenini bilir, görülmeyeni görünür hale getirmeye çabalayan kişiler olarak nitelendirilmektedirler.



Resim 2.1. Georges Braque, *Mandolinli Kadın*, 1910; Tuval üzerine yağlı boya. 80,5 x 54 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih.

Resimsel soyutlamada, soyutlamalara bakıldığında genellikle kendisinden hareket edilen materyalin gerçek nitelikleri hakkında bir takım belirtiler görülebilir. Bu bağlamda Braque’ın “Mandolinli Kadın” adlı çalışmasında geometrik elemanları yoğun bir şekilde kullanmış olsa bile, materyal olarak kadın figürünü kullandığını görürüz. Kadın figürü ve mandolin nesnesi resimde net görünmese de, bize onların varolduğu düşüncesini verir. Yani küçük geometrik biçimlerle yüklenmiş yapı sistemi, insan figürü olarak algılanan bir ana biçim içinde sunulmuştur. Braque’ın bu resimdeki özellikler ayrıca kübizm anlayışının soyutlayıcı evrelerini işaret etmektedir.

2.1.1. Serge Poliakoff

1930 yılında Friezs'in yanında eğitim almaya başlamış olan Poliakoff, Londra'da önce Chelsea Sanat okulunda daha sonra Slade sanat okulunda tamamlamıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1492).

Poliakoff'un erken dönem çalışmaları figüratif ve biraz akademiktir. Ağırlıklı olarak nü, peyzaj ve iç mekan sahneleri yapmış olan ressam, o zaman bile biraz düzensiz, geometrik tasarımlara eğilim göstermiştir. Daha sonra gevşek kaygısız ve çok renkli kompozisyonlara (erken Kandinsky'i anımsatan) dönmüş ve 1935'den itibaren figüratifi bırakarak, kendi bireysel soyut tarzını geliştirmeye başlamıştır (http://www.samuelis-baumgarte.com/galerie/en/artists/Serge_Poliakoff.html).

İlk soyut resimleri ile 1938 yılında Paris'te sergi açan ressam, II. Dünya savaşını takip eden dönemde Paris ekolünün yeni bir üyesi olarak kabul edilmiştir. Ampirik ya da aşırı geometrik çizgi ve biçimden kaçınan ressamın, asimetrik ve dışavurumcu tuvaleri lirik soyut, Art-Informel, Art-Autre (Başka türlü bir sanat) ve belki sıklıkla Taşizm (Lekecilik) ile ilişkilidir.

(http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Serge%20Poliakoff&page=1&f=Name&cr=1).

1946 yılında bir eleştirmenin "Bokara ya da Semerkant halısı gibi tatlılık ile alacalı" bulduğu, çeşnili renk soyutlamaları sergisini açmış olana Poliakoff (art since 77), 1947-1950 yılları arasında, tek renkli boya ile yaptığı denemelerden oluşan ve tuval üzerinde lineer şekillerde etrafı çevrilmiş üst üste bindirilmiş renklere yoğunlaşan, plastik şiirler dediği işler üretmiştir.

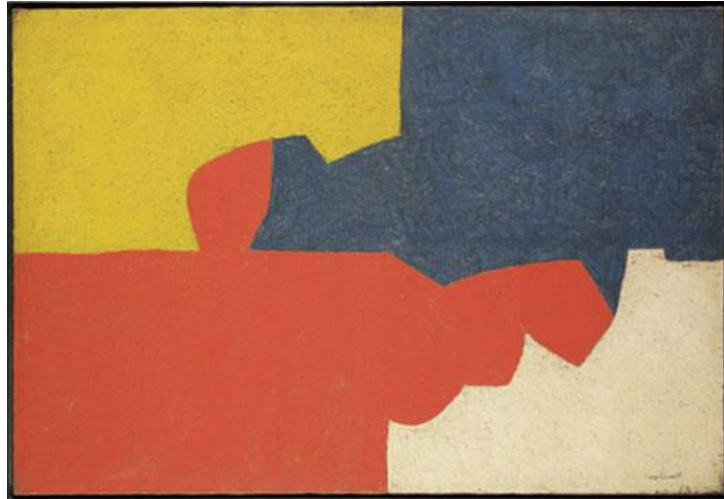
(http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Serge%20Poliakoff&page=1&f=Name&cr=1).



Resim 2.2. Serge Poliakoff, *Kompozisyon*, 1949; Duralit üzerine yağlı boya. 60 x 73 cm.

1949 yılında “Kompozisyon” adlı yapıtı, renkli alanların belli bir düzen anlayışı içinde yerleştirilmesi ve renklerine bağlı olarak, 1938 yılında tanıştığı ve etkisi altında kaldığı Delaunay’ın etkisini göstermektedir. (Eczacıbaşı, 1997: 1492).

Poliakoff’un renk kullanımında, gerçek bir desen dönemi yoktur. Her zaman koyu veya açık toprak tonlarının, güçlü ve parlak renklere paralel olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Onun renk şeması, ruh haline göre değişim göstermektedir (www.samuelis-baumgarte.com).



Resim 2.3. Serge Poliakoff, *Kompozisyon Kırmızı Sarı Mavi*, 1952; Tuval üzerine yağlı boya. 89 x 130 cm.

Ressam, 1952 yılında en iyi bilinen aşamasının çözülmesine yardımcı olacak olan yapısalcılığı bulmuştur. Aynı zamanda Poliakoff, bir diğer öncü modernist ressam olan Maleviç'in Süprematis ve son derece saflaştırılmış Kübo-Fütürist sanatını keşfetmiştir (Foster vd. 2004: 77).

1952 de Maleviç'in yapıtlarından etkilenecek soyutlama aşamasında daha uç noktalara varan ressam, resmin yüzeyinde basit, köşeli ve geniş biçimlerin yalın olarak kullanıldığı kompozisyonlar oluşturmuştur.

Kasvetli olan renkleri bir düzlemde kilitlenmiş olan yarı geometrik formları, sadeleştirilmiş deseni, bir arkaizmi kanıtlayan elemanların topluluğu ve Rus ikonlarını anımsatan gizemin sesi olacaktır (Foster vd. 2004: 77).



Resim 2.4. Serge Poliakov, *Soyut Kompozisyon*, 1952; Tuval üzerine yağlı boya. 130 x 89 cm.

“Soyut Kompozisyon” adlı çalışmasında ressam, düz, iki boyutlu renk düzenlemelerini, lirik biçimde birbirine geçirmiştir. Geometrik kompozisyon tuvalin biçimiyle belirlenmiş ve sanatçı tuvali baskın renk lekeleriyle dörde bölmüştür. Poliakov’un fırça kullanımındaki ustalığı, her renk alanındaki ton çeşitliliğinde kendini göstermektedir. Boyalarını kendisi hazırlayan sanatçının, boya denetimi ve boyayı ustaca kullanımı ile birbirini kesen soyut renk alanlarının yerleştirilmesindeki birlik, bu resmi serbest biçimli sanat akımının (art informel) en önemli örneklerinden biri yapmaktadır (sanat kitabı, 1997: 364).

2.1.2. Robert Motherwell

Amerikalı ressam ve yazar Motherwell 1940'lı yıllarda soyut ekspresyonizmin teorisyeni olmuştur. Ressam, çalışmalarında yaşam ile ilişkili olarak bağlar kurmaya çalışmıştır (Lynton, 2009: 243). Entelektüel birikimi ile dikkat çeken sanatçılardan biri olan Motherwell, düşüncesini Marksizm, gerçeküstücülük ve Fransız estetiğinin buluştuğu bir kavşakta geliştirmiştir (Yılmaz, 2006: 157).

Ressamın estetik üzerine yazdığı yazılar, çevirdiği ve derlediği kitaplar ile çağdaşçılığın anlaşılıp yayılmasına katkı sağlamıştır.

İlk sanat eğitimini 1926 yılında Otis sanat okulunda yapan ressam Stanford üniversitesinde felsefe, Harvard Üniversitesinde estetik eğitimi almıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1299).

Motherwell'in 1940'ların başında ilk yapıtlarında gözlenen temel soyut imge ve biçimler sanat yaşamı boyunca belirginliğini korumuştur. Bu çalışmalarda havada asılı duran elipsleri çerçeveleyen düşey doğrusal şeritlerden oluşturulan siyah-beyaz 150 çalışma üretmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1299).

1943 yılında Robert Motherwell ve Jackson Pollock, Peggy Guggenheim tarafından Yüzyılın Sanatı Galerisine çağrılmıştır. Kolaj çalışmaları yapmış olan sanatçının katıldığı bu sergide, Henri Matisse, Pablo Picasso ve Kurt Schwitters gibi kolajın önde gelen Avrupalı uygulayıcılarından örnekler bulunmaktaydı. Son zamanlarda Pollock'un tekniğe ilgisi azalmasına rağmen Motherwell onunla ilgilenmeye devam etmiştir.



Resim 2.5. Robert Motherwell, *Personage (Otoportre)*, 1943; Karton üzerine guaj, mürekkep ve kağıt kolaj. 103,8 x 65,9 cm. Guggenheim Müzesi, New York.

Personage (otoportre) Motherwell'in 1943-1944 yılında ürettiği birçok önemli çalışmadan biridir. Motherwell, çalışmanın bir anlamda öz imajın şekillendirilmesini çağrıştırabileceğini kabul etmişti. Bloklu, biraz hüzünlü figür hayal edilebilir olsa da çalışma daha kolay bir ima yolu olmayan renkçilik ve mekansal yapı olarak algılanmaktadır. Kompozisyon, pürüzlü bir yatay dikey örgü ile düzenlenmektedir. Kesik, yırtık ve yapıştırılmış kağıt kenarlarının hizalanışı fiziksel ve düzlemsel boyuta sahip bir ızgara görünümü sağlamaktadır. Kağıt yapısı, yalnızca mimari olarak değil aynı zamanda kuvvetlice uygulanan boya için bir destek olarak da iş görmüştür. Bu erken dönem kolajlarında taşınan enerji ve siyah bir çizgi ile ayrılan düzensiz oval şekiller, güçlü hazırlığın ve ressamın geç dönem işlerinin tekrarlanan motiflerinin habercisi olmuşlardır (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Robert%20Motherwell&page=1&f=People&cr=1>).



Resim 2.6. Robert Motherwell, *İspanyol Ağıtları, No.34*, 1953; Tuval üzerine yağlı boya. 203 x 254 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Ressam konu olarak ele aldığı İspanyol ağıtları adlı çalışmalarını, yaşam ile ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiri ile bağlantısının görkemli mecazı olarak tanımlar. Bu resimlerde zulüm kadar ciddi bir direnme olduğu da gözlemlenmektedir. Çok az rengin kullanıldığı bu resimlerde kompozisyona yerleştirilen kapkara leke onu bir kez görenlerin asla unutamayacağı bir etkiye sahiptir ve eylem resmini olabildiğince bireysel olarak kullanan ressamın imzası haline gelmiştir (Yılmaz, 2006: 157).

1960 yılında Motherwell, sert kabuk bağlamış soyut yüzeylerinden vazgeçerek, parlak renkli büyük alanların oluşturduğu iri lekeler yapmaya başlamış ve bunu geliştirmiştir. Ressamın 1960'ların sonunda yapmış olduğu “Beside the Sea” diye isimlendirdiği bir seri bu çalışmalarına örnektir. Bu çalışmada ressam okyanus mavisini Motherwell mavisi olarak karakterize etmiş, çalışmada yüzeyde dinamizmi yakalamak için gestural boyama yapmıştır.



Resim 2.7. Robert Motherwell, *İspanyol Ağıtları, No.110*, 1971; Tuval üzerine grafit ve kömürle akrilik. 208,3 x 289,6 cm. Guggenheim Müzesi, New York.

Ağıtlar serisinin çoğunda ortak soyut motif (sütün biçimlerinin arasına sıkışmış soğan biçimli desenin bir alternatifi) kayboluşun deneyimine ve stoacı direnişin kahramanlarına dolaylı ve açık uçlu bir gönderme olarak yorumlanabilir. Yaşamın kendisinin diyalektik doğası, oval ve dörtgen levha biçimlerinin zıtlığında yansıyan, beyaz karşıtı siyahın sade dizilimi ile ifade edilmektedir (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Elegy%20to%20the%20Spanish%20Republic%20No.%20110&page=&f=Title&object=84.3223>).

Motherwell, resimlerinin temel unsuru olarak kullandığı siyah boyayı çıplak bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Çalışmalarında gölge efekti oluşturmak için terebentin ile boya seyreltme işlemi gerçekleştirmiştir (<http://poulwebb.blogspot.com>).

2.1.3. Franz Kline

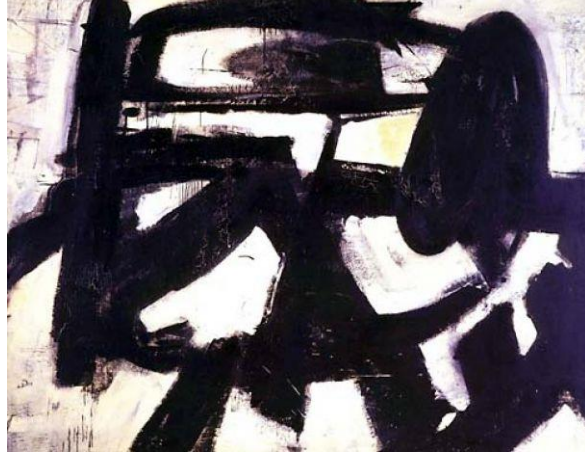
ABD'nin soyut dışavurumculuk akımının önde gelen temsilcileri arasında yer alan Kline, 1931-1935 yılları arasında Boston Üniversitesinde, 1937-1938 yılları arasında Londra'daki Heartherley Sanat Okulu'nda öğrenim görmüştür. 1940'lı yıllarda, geleneksel tarzda, özellikle Manhattan'ı konu aldığı, kentsel görünümle yapımıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1027).

Ressamın anlattığına göre bir gün küçük boyutlu ve siyah-beyaz eskizlerinden

birini projektörle büyüttüğünde, bir kaç çizgiden oluşan son derece etkili bölgeler keşfetmiş ve bunları büyük tuvalerde denemeye karar vermişti. Aslında sıkı figürler çalışan ressamın birdenbire soyuta geçmesi bu kadar basit olmamıştır. Pollock ve Kooning'in çalışmalarının etkisiyle ve projektörle büyüttüğü resim, sanatçının soyuta geçmesine bir zemin hazırlamıştır. Sanatçının kompozisyonları renksiz ve çok sadedir. Beyaz zemin üzerini uçtan uca kateden bazen de Doğu kaligrafisine benzeyen kalın ve siyah boyalar, kontrollü bir görünüm sunar (Yılmaz, 2006: 168). Beyaz zeminler üstüne çok kalın fırçalar ile sürülmüş siyah biçimlerden oluşan soyut resimler yapmıştır.



Resim 2.8. Franz Kline, *Başlıksız*, 1953; Tuval üzerine yağlı boya. 137,1 x 71,1 cm.



Resim 2.9. Franz Kline, *Dokuzuncu Cadde*, 1951; Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 78 cm.

Yaklaşık 1950'den başlayarak, geniş fırça vuruşlarıyla, beyaz üstüne siyah, bağımsız resimsel yazıyı kullandığı çalışmalar yapmıştır. Geliştirdiği bu imgeler doğu kaligrafisini anlatmakla birlikte, kaligrafinin tersine siyah fırça vuruşlarıyla değil, beyaz bırakılan zeminle elde edilmiştir. Sanatçı beyaz ve siyahı, hacim ve biçim yaratmada eşdeğerde kullanmıştır. Bu çalışmalar, hareketli soyut akımı içinde değerlendirilir (Eczacıbaşı, 1027). Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek seyirci bu eylemi paylaşmaktadır ve onun enerjisini tadabilmektedir (Lynton, 2009: 235).



Resim 2.10. Franz Kline, *Beyaz Biçimler*, 1955; Tuval üzerine yağlı boya. 188,9 x 127,6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Kline, “Beyaz Biçimler” olarak adlandırdığı tablosunda dikkatimizi, çizgilere değil aynı zamanda bu çizgileri bir şekilde değişime uğrattığı tuvale de çekmek istemiştir. Çünkü çizgileri her ne kadar basit olsa da derinliği olan bir mekan düzenlemesi izlenimi veren tablonun alt yarısı, ortaya doğru geldikçe sanki bizden uzaklaşmaktadır.



Resim 2.11. Franz Kline, *Turuncu ve Siyah Duvar*, 1959; Tuval üzerine yağlı boya.
168,9 x 365,8 cm.

1959 yılında yapmış olduğu “Turuncu ve Siyah Duvar” adlı yapıtında siyah-beyazı zemin olarak alıp renk katmasına karşın, yaşamı boyunca siyah-beyaz üslubunu sürdürmüştür. Kline’nin son yapıtları çok yalınlaştırılmış, büyük boyutlu, dengeli kütlelerden oluşmaktadır (Eczacıbaşı, 1997: 1027).

2.1.4. Clyfford Still

Soyut dışavurum akımının en önemli temsilcilerinden bir diğeri olan Still, Spokane Üniversitesi’nden sonra, Washington’da öğrenim görmüştür. Soyut dışavurumculuk akımını benimsemiş, kendine özgü bir imge ve dil yaratmış, duvar resmi büyüklüğünde tuvalerin yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Still’in resimlerinde siyah ve beyaz lekelerin yanı sıra genellikle, iki ya da üç canlı ve sıcak renk egemendir. Lekeler, yüzeyin içine bir pençe gibi yayılmaktadır. Kullanılan boyanın kalınlığına karşın, bu resimlerde mekansal yanılsama, derinlik ve plan farklılığı yok edilmiş, yüzey üstündeki hareket ön plana çıkarılmıştır. Still’in resimleri konusuz olmakla birlikte geniş renk alanları ve üstlerindeki ince yaygın lekeler, Amerika’nın geniş ufuklu manzaralarını akla getirmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1698).



Resim 2.12. Clyfford Still, 1944-N No.1 (PH-235), 1944; Tuval üzerine yağlı boya.

221,4 x 264,5 cm. Clifford Still Müzesi, Denver.

Palet bıçağı ile sürülmüş siyah boyanın kapladığı alan, yıldırım gibi zigzaglı kırmızı çizgiyle kesilmiş, bunu da kesen sarı ve beyaz ateş çizgileri kullanılmıştır. Still'in üslubunun tipik bir örneği olan bu yapıt, çağdaşlarının hala arkaik temalar, edebi konular ve efsane yaratıkları ile uğraştıkları biçimci bir dönemde yapılmıştır. Still, toprak parçasına benzer kalın tabakalar halinde sürülmüş, soyut renk alanları ve çeşitli doku yüzeyleriyle yeni bir başlangıç yapmıştır. Soyut dışavurumculuğun erken örneklerinden sayılan resimleri gerçeküstücüleri ve onların anlığı vurgulayarak bilinçaltının yaratıcılığını ortaya çıkaran “otomatik” resimlerini de anımsatmaktadır. Soyut dışavurumcu dostları Pollock, Newman ve Rothko gibi Still de çok büyük boyutlu çalışmalar gerçekleştirmiştir (Sanat Kitabı, 1997: 446).



Resim 2.13. Clyfford Still, *Jamais*, 1944, Tuval üzerine yağlı boya, 165.2 x 82 cm.

Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

1946-1947'ye kadar Still'in resimlerinde baskın olan figür, yalnızca dikliktir. Juan Miro ve 1930'da Picasso tarafından resmedilen figürleri anımsatan bu öğeler, dışavurumcu bir biçim bozma ve onun uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında figür, siyah bir alev ya da onu çevreleyen alevli ortamda bir yarık gibi zar zor ayrıntılanmış bir figür olarak resmedilmiştir. Bu erken dönem çalışmalarının çoğundaki gergin hatların gerginliği de yok olmuştur. Işık ve karanlığın zıtlığına olan ilgisi giderek önemini arttırmış ve sarsıcı renk dizilimleriyle vurgulanmıştır. Ressam, tablolara verilen isimleri küçümsemiş, seyircinin resim deneyimini çok güçlü şekilde etkilediğini düşündüğü için çalışmalarının çok az bir bölümüne isim vermiştir. *Jamais* özgün ismi olan nadir işlerinden biridir. Nitekim, *Jamais* (Fransızca'da 'asla') bu sahne için anlama bir kaçınılmazlık ve melankoli havası katmakta ve bir akşam güneşinin yukarısına doğru, çaresizlik veya başkaldırı içinde inleyen figür şeklinde anlaşılmaya teşvik etmektedir

(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Jamais&page=&f=Title&object=76.2553.153>).



Resim 2.14. Clyfford Still, 1948-C, 1948; Tuval üzerine yağlı boya. 205,4 x 174,6 cm.
Hirshhorn Müzesi, Washington.

1948 yılından sonra alev gibi dikey ve çarpıcı renklerle tablolarını boydan boya boyayan ressam, dışavurumcu soyut anlayışa sahiptir.

Ressamın 1949 ve daha sonra yaptığı resimler kahramansı ve düşseldir. Önceleri siyah rengin hakim olduğu koyu renkte olan büyük resimlerini, sonra daha parlak ve renkli bir niteliğe büründürmüştür. Bu resimler, kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duygumunu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz ve dikey biçimlerden meydana gelmişlerdir. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümüleri vardır. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasında yolunu bulmaya çalışan ışık duygumunu simgelemektedir (Lynton, 2009: 238).

2.1.5. Barnett Newman

1940’larda ABD’de gelişen, soyut dışavurumculuk akımının ilk sanatçılarından olan Newman, büyük tuvaler üzerinde uyguladığı renk şeritleri ve yalın kompozisyonlarıyla tanınır. 1922-1926 yılları arasında, New York’ta sanat öğrencileri birliğinde sanat dersleri izlemiş, 1927’de New York Kenti Yüksekokulu’nu bitirmiştir.

1940'lı yıllarda, soyut dışavurum tarzında, gerçeküstü imgelerin egemen olduğu resimler yapmış, giderek temel renk şeritleri içeren büyük tuvalere yönelmiştir. Newman'ın edebiyata, klasik öğretiye ve dine olan ilgisi resimlerinin yalınlığına karşın, çarpıcı ve anlam dolu bir üslup geliştirmesine yardımcı olmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1347).



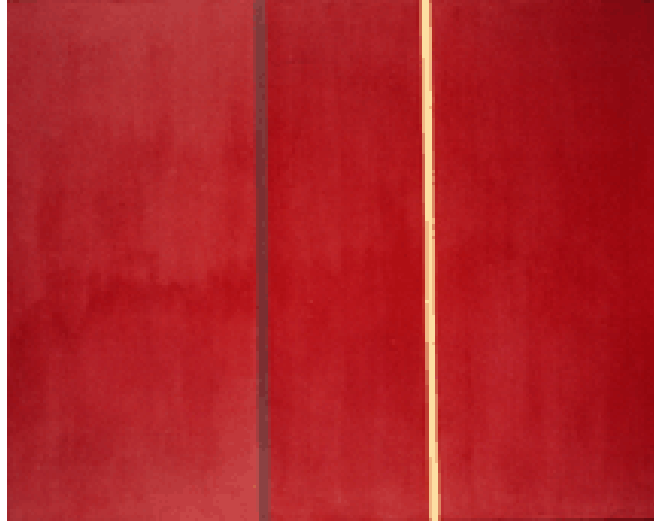
Resim 2.15. Barnett Newman, *Concord*, 1949; Tuval üzerine yağlı boya ve maskeleme bandı. 228 x 136,2 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Newman metafizik anlayış veren, insanın trajik durumunu konuşabildiği, “saf idea”nın sanatını oluşturmakla ilgilenmiştir. Bu duruma ulaşmak için sanatçı, sanatın her anlatı ve tüm figürasyonlarını hatta detay ve resimsel olaylarını aza indirgemıştır. 1948’e gelindiğinde “saf idea” fikrini benimseyen Newman, “gerçek, ilham ve somut” görüntüleri üretmek için sanatçının, “engellerden kendini özgürleştirilmesi” gerektiğini söylemiştir (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/68.178>).

1948’de, “güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat” olarak adlandırdığı olguya ulaşabilmek için çalışan ressamın bu sözleri, iki yüz yıl önce Edmund Burke’nin, klasik estetiğe meydan okumak için söylediklerinin bir yankısı gibidir (Lynton, 2009: 238). 1948’de Newman, anlam ve içerikçi bu bağlantıları ifade etmek için, kendine özgü biçimler geliştirip tasarlamıştır. Ressamın kompozisyonları, rengin dikey olarak bir ya da birkaç grup (dar ve geniş) şeklinde fermuarlar olarak iki

eşit parçaya bölen katı biçimler etrafında inşa edilmiştir. Bu aşırı minimalist görünen çalışmalarına rağmen, ressam işleri için; *“sanki önceden hiç boyamadığım her resmin başlangıcında... biçimsel olmayan çözümlere sahibim... basit görebildiğim çalışma yöntemime rağmen büyük bir tutkudan uzak boyadım ve benim için zor ve karmaşıktı”* şekline bir yaklaşım ortaya koymuştur (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/68.178>).

Concord geometrik bir resim değildir. Renkli alan, basit bir sınır çizimi olan boşluk alanı anlamını taşımaz. Bu gibi resimler, ayrıntılı anlatıma girmeden, boşluğun yalnız olup olmadığını göstermek için izleyiciye anlamı iletebilir. Newman’ın resimleri, ana hatları kullanmak, şekiller yapmak ya da boşlukları ayrı tutmak yerine bütünsel olarak boşluğu ifade etmektedir.



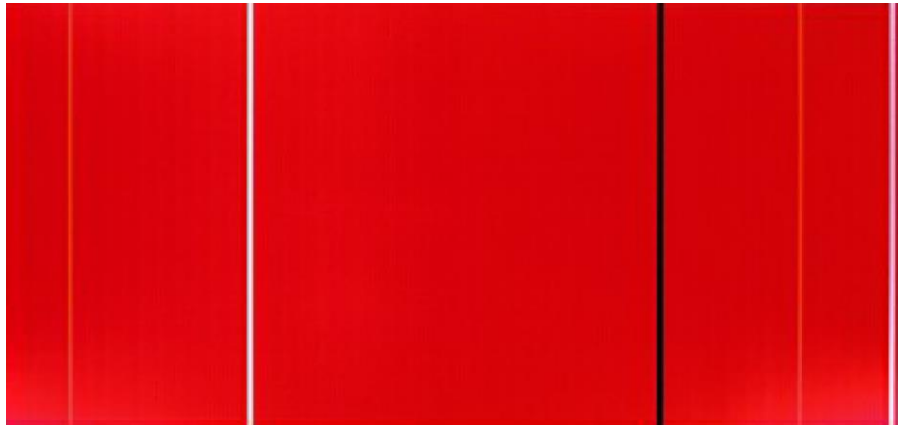
Resim 2.16. Barnett Newman, *Covenant*, 1949; Tuval üzerine yağlı boya. 152,4 x 121,9 cm. Hirshhorn Müzesi, Washington DC.

Sınırlılığın verdiği sertliğin, basitliğin verdiği açıklığın egemen olduğu bu yapıtta, düz kırmızı bir alan, kahverengi ve krem rengi iki ince dikey şeritle bölünmüştür. Asimetrik düz renk blokları arasında salt bir gerilim yaratma uğruna, geleneksel resim teknikleri göz ardı edilmiştir. Şeritlerin düzeni, izleyicinin salt rengin kapladığı boşluk üzerine yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Resim yüzeyi neredeyse açılır hale gelmiştir. Fermuar olarak tanımlanan bu şeritler, Newman üslubunun simgeleri olmuştur.

Güzellikten çok, bir tür mistik soyutlamaya giden ressam, resimlerine yalnızca bakmakla yetinmemizi, renkleri ve büyük boyutlarıyla vurgulanan tinselliği ve mistizmi

duyumsamamızı istemiştir (Cumming, 2008: 335).

Ressam 1951’de 2-3 metre yüksekliğinde ve 90 cm eninde dikey ve homojen renkli panolarında tek bir renk şeridi kullanmıştır. Uzun ve yatay olan kompozisyonlarında ise birkaç rengin yan yana sürüldüğü şeritler kullanmıştır. Sanatçı, bu tür resimlerine Tevrat’tan isimler vermiştir. Sanatçı 1960’ların sonlarına doğru, tek bir dikey çubuktan oluşan heykeller ya da “Kırık Obelis” adını verdiği yapıtı gibi prizmatik ve prizmayı en uç noktada bütünleştiren anıtsal çalışmalar yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1347).



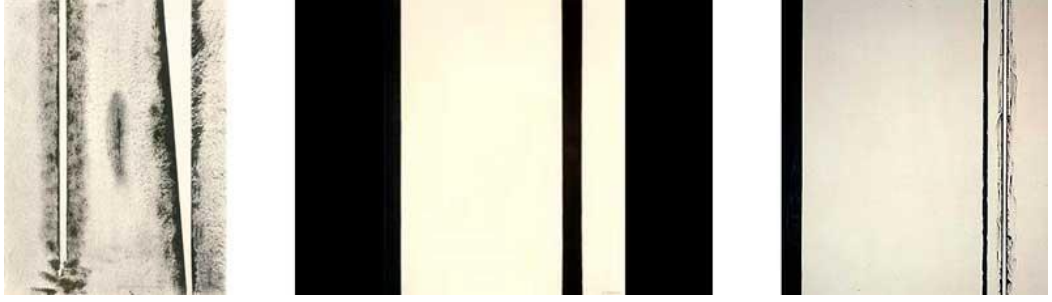
Resim 2.17. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimus*, 1950-1951, Tuval üzerine yağlı boya, 242 x 514 cm.

Neredeyse baştanbaşa tek renkle kaplanmış tuvallerinden ibaret olan bir çalışmadır. Zaman zaman açık ya da koyu tonlu dikey şeritler monotonluğu bozmak için yapılmıştır.

Hem tarihsel hem de sanatsal anlamda resmi en temel elemanlarına geri götürmüş olan ressam, “ilk insan bir sanatçıydı” demiştir (Yılmaz, 2006: 171).

İlkel bir imge araştırırken Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgemıştır: İlki; geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi; bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunudur (Lynton, 2009: 238). Resmin elemanları, alabildiğince azaltıldığı için, onun çalışmaları minimalizme yol açıcı işler olarak değerlendirilebilir.

Sadece basit dikey çizgili yoğun renk alanlarına bakıldığında fazla bir şey görülemeyen bu çalışmada, kırmızı arka planın sonsuz mavi bir çizgi içine açılan, büyüyen bir aralığı ortaya çıkarmaya çalıştığı görülebilir (Cumming, 2008: 414).



Resim 2.18. Barnett Newman, *Haç İstasyonları*, 1966, Tuval üzerine yağlı boya.

1966’da yaptığı on dört resimlik dizi halinde olan, “Haç İstasyonları (*The Stations of the Cross*)” adlı çalışmalarında, İsa’nın çarmıha gerilişini ve çarmıhtaki son sözleri olan “beni neden bıraktın?” sorusu, çalışmanın yorumlanmasında belirleyicidir. Newman’ın resimlerindeki dikey çizgiler, durgun ve büyük bir olasılıkla sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir (Lynton, 2009: 239).

2.1.6. Pierre Soulages

II. dünya savaşı sonrasında, Yeni Paris Ekolü’nün en özgün sanatçılarından biri olarak kabul edilen Soulages, kısa bir süre Montpellier Güzel Sanatlar Okulu’nda öğrenim gördükten sonra savaşa katılmış, ardından 1946’da Paris’e yerleşmiştir. Bu yıllarda “serbest biçimli sanat” doğrultusunda gerçekleştirdiği büyük boyutlu tuvallerinde açık zemin üzerine geniş siyah çizgilerle, kaligrafiyi anımsatan ama aslında kaligrafik imgelerden çok serbest bir anlatımın ürünleri olan işaretler yapmıştır. Sanatçının derinlik duygusu veren bu yapıtlarında ışıltılı açık renk zeminle siyah imgeler arasında bir gerilim söz konusudur (Eczacıbaşı, 1997: 1687).

O dönemin çok renkli resimleriyle çelişen, aşırı karanlık ve yalın üslubu, 1947 yılında, Surindependants Salonu’nda keşfedilmiştir. Lydia Conti galerisinde açtığı ilk kişisel sergisiyle Lirik Soyut sanatın ustaları arasına girmiştir. Tuvallerinin anıtsal, güçlü, yapıları sağlam kurulmuş ve kara bir ışıqla yüklü oldukları herkes tarafından kabul edilmiştir (Ragon, 2009: 87).

1950’lerin ortalarında Soulages, soyut kaligrafik desenler resmettiği küçük fırçalardan, düz kenarlı palet bıçağına ve büyük ev boyama fırçalarına geçiş yapmıştır. Bu araçlar ona, daha jestsel yüzeylerde sonuçlanan, kalın, dinamik vuruşlar yapmasına izin veren geniş bir bilek hareketi sağlamaktaydı (<http://www.guggenheim.org/new->

york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Pierre%20Soulages&page=1&f=People&cr=1).

Soulages zamanla başlangıç dönemindeki grafizmi terk etmiştir. Bu grafizm ona, el hareketlerinin yazıya dökülüşü olduğu için, bir çeşit hareketin figürasyonu, yani küçük bir öykü gibi gelmekteydi. Bu öykücülük, ressama göre, figüratif olmasa da, bir nevi ruh halinin kaydını aktardığı için, aynı derecede romantikti.



Resim 2.19. Pierre Soulages, *Resimler (Paintings)*, 1958; Tuval üzerine yağlı boya.
161,2 x 113,3 cm.

İçinde siyahın baskın olduğu, geniş ölçekli, ağır biçimde dokulu, jestlere dayalı, resimsi anlayışta ürettiği soyutlarda, duygusaldan çok görsele önem vermiştir. Siyahı, ışıkla rengi daha görünür ve canlı kılmak için bir araç olarak kullanmıştır (Sanat, 420). Siyah kimi zaman bütün resmi kaplayarak, yapısal niteliğini yitirip istilacı bir renk olmaktadır. Ama Soulages'in resmi beklenmedik bir ışık ile toprak rengini, kırmızıyı, maviyi fişkırtarak aydınlatma biçimi, karanlık evrenine gökyüzüne açılmış pencereler kazandırır (Ragon, 2009: 92).



Resim 2.20. Pierre Soulages, *Resim (Painting)*, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 195 x 130 cm. Guggenheim Müzesi, New York.

Bu tablo gibi çalışmalarında ressam, ana yatay ve dikey fırça vuruşlarını bağlayan bazı eğik çizgiler kullanmıştır ve bu eğik çizgiler, çapraz olarak okunan bir kompozisyonda birleşmektedirler.

Bununla birlikte ressam, bir obje ya da dinsel bir sembole gönderme şeklinde anlaşılacak bir resim yapma niyetinde değildir. Bunun yerine, dayanıklı ve estetik bir ruhsallığın yapısal niteliklerine sahip, geometrik bir biçim gibi görünmesini istemekteydi. Ressam bu etkiyi vurgulamak için, beyaz bir arka planın içine keskince oyulmuş dörtgen bir ışık penceresine sahip kompozisyonun haç şeklini vurgulamaktadır. Arkadan aydınlanan resimle sanatçı, dar bir pencere ve sağlamlığın bir ayağı olan siyah tonlar aracılığıyla eski büyük kiliselerin loş iç mekanlarındakine benzer bir ışık filtreleme etkisi yaratmıştır. Soulages'in sanatında ışık her zaman merkezi bir önem taşımaktadır ve onun katmanlı, parlayan, siyah çalkantıları, etkili bir araç olarak iş görmektedir (<http://www.guggenheim.org/new-york/about/guggenheim-images/show-full/piece/?search=Pierre%20Soulages&page=1&f=Artist&cr=1>).

1962'de Pierre-Michel Buraglio'nun bir sorusunu "*kendisini ilgilendirenin, dalların deseni ve boşluktaki hareketleri, hapisane parmaklıkları ya da iskemle*

bacakları olduğu” şeklinde yanıtlamıştır (Ragon, 2009: 88).

Gerçekte Soulages, doğaya hiçbir gönderme yapmayan soyut ressamdır. Pek çokları gibi doğayı soyutlamaz, rengi müzikleştirmez, süsleme niyetiyle çalışmaz; nereye gittiğini bilmeksizin tuvale kendini tümüyle salıverir. Resmi ağır ağır doğar, şiirselliğini bulur, kendi kendini anlamlandırır (Ragon, 2009: 88).



Resim 2.21. Pierre Soulages, *Boyama (Peinture)*, 2008; Tuval üzerine akrilik. 130 x 81 cm.

Soulages’in sanatı hep ‘an’ın sanatı, zamana meydan okuyan, zamanı bağlayan, zamana tuzak kuran bir sanat olmuştur. Ressam çalışmalarında hiçbir zaman kalem ve kazı kalemi kullanmamıştır. Çalışmalarında desenlerini geniş bir fırça ile çizmiş, tablolarında resim geleneğinde yeri olmayan pek çok aletle nakışçı, tabakçı, marangoz gereçleri ile çalışmıştır. Boyayı boya olduğu için sevdiği, onu ezdiği, yaydığı ve hatta yer yer gizlenen bir rengi yeniden ortaya çıkarmak için kopardığı hissedilmektedir. Ressam değişen maddeleri sevdiğini, maddelerin tuzağa düşürdüğü zamanı sevdiğini söylemektedir (Ragon, 2009: 91).

Serbest biçimli sanat akımına bağlı güçlü bir soyut kompozisyon yaratacak biçimde eklenilen fırça vuruşlarının yapay özgürlüğünde resim kendini göstermektedir. Beyaz ışık parıltılarının aksine siyah kütle resme anıtsallık ve açıklık

kazandırmıştır. Yapıt, parlak renkler üzerinde birbirini sepet örgüsü gibi kesen, rugan parlaklığında ve siyahlığında geniş bantlardan oluşmuştur. Yüzey boyanın kabarık çizgiler halinde uygulanması ile doku kazanmıştır.

Soluages'in resmi özetle, hareketin ve yazının ağır bastığı bir ilk dönem, sonra bir sertleşme ve kıpırdamazlık dönemi, daha sonra dinamik ve coşkun bir dönem yaşamış ve bugün nihayet dolgunluk ve dingin gelişme dönemine girmiştir (Ragon, 2009: 90).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YIRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA KONSTRÜKTİF ANLAYIŞ

“Konstrüktivizm” terimi ilk kez 1920’lerde Moskova’da, çeşitli sanatçıların farklı anlamlar yüklemesi ve kavramların netleşmemesi nedeniyle, tam olarak tanımlanmadan kullanılmaya başlanmıştır. 1913 dolaylarında Tatlin, yaptığı çalışmaları benzer kelimelerle tanımlasa da, yazılı olarak konstrüktivizm adı ilk kez 1921 yılında, Tatlin yönetimindeki Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu’nun açıkları sergi bildirisinde yer almıştır. 1922’de Tver’de sanat eleştirmeni Aleksei Gan, konstrüktivizm adlı bir kitap yayınlamıştır. Naum Gabo ise genellikle ‘konstruktivist’ (oluşturmacı/inşacı) kelimesinden çok ‘constructive’i (yapıcı) kullanmayı tercih etmekteydi (Keyvanklı, 2006: 2).

Konstrüktivizmin savunduğu temel ilke, "gerçek mekânda, gerçek gereçlerle" çalışma prensibine dayanmaktadır. Buradaki "gerçek mekân" içinde yer aldığımız bizi saran uzay boşluğunu ifade etmektedir. "Gerçek gereç" olarak adlandırılan şey ise; demir, çelik, cam, plexiglas gibi somut malzemelerdir. Uzay boşluğunda değiştirilmeden, direkt olarak kullanılan, çelik, pirinç, plastik gibi malzemeler kendi özelliklerini açığa çıkarabilmektedirler.

Nikolai Tarabukin, “Sanat yapıtının biçimi iki temel ilke ile düzenlenmiştir, gereçler ve yapı. Bunlarla gereçler kendini bir bütünlük içinde düzenler ve sanatsal mantık ile derin anlamını kazanır” cümlesiyle Konstrüktivizmi, malzeme ve strüktürün bir birlikteliği olarak açıklamaktadır (Keyvanklı, 2006: 3).

Avrupa’da yirminci yüzyılın başından itibaren, Endüstriyel alanda yaşanan devrim, toplumların yaşam tarzlarını şekillendirmiş, paralelinde İtalya’da Fütüristler, Hollanda’da De Stijl topluluğu, Almanya’da Der Blaue Reiter, gibi yenilikçi sanat akımları oluşmaya başlamış, bu süreç Rusya’da Konstrüktivizm ile kendini göstermiştir.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, kökten bir değişim geçiren Rus sanatında, sergiler aracılığıyla çağdaş Avrupa sanatının örneklerini halka tanıtılmaya, manifestolar yayınlanmaya başlanmıştır. Ayrıca yine bu süreçte dönemin öncü isimleri, resmi eğitim kurumlarında ders vererek, Rus Konstrüktivizmini kısa bir süre de olsa Rusya’nın resmi sanatı haline getirmişlerdir.

1920’lerde görülen başka Avangard sanat akımları gibi bir “soyut estetik” hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinmelerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Mimarlığa ve mühendisliğe öykünen Konstrüktivistler, kitle iletişimde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi araçlara yönelerek, sanatçıyı bir tür yaratıcı tasarımcı ya da toplum mühendisi olarak görmüşlerdir. Bu akımda zaman içerisinde “güzel sanatlar” kavramının yerini “uygulamalı sanatlar” kavramı almış ve böylece sanatla ilgili geleneksel hiyerarşiler ortadan kaldırılmıştır (Antmen, 2012: 104).

1930’da Paris’te hem De Stijl, hem de Konstrüktivist akımından sanatçıların yer aldığı “Cercle et Carré” (Daire ve Kare) adlı bir dernek kurulmuştur. 1932’de ise bu derneğin uzantısı niteliğinde “Abstraction- Creation” (Soyutlama ve Yaratma) grubu, aralarında Gabo ve Pevsner’in de bulunduğu birçok sanatçıyı bir araya getirerek, Paris’in, II. Dünya Savaşı’na kadar farklı uluslardan birçok Konstrüktivist sanatçının birleştiği ve etkinliklerini sürdürdükleri bir merkez konumuna gelmesini sağlamıştır (Keyvanklı, 2006: 5).

1930’dan 1950’lere kadar geçen sürede Konstrüktivizm akımının sanatçıları Avrupa, İngiltere ve Amerika’da bulunmuş ve buralarda akımın düşüncesine uygun çalışmalar yapmışlar ve başka sanatçıları etkilemişlerdir. Ancak II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle bu çalışmalar pek verimli olamamış ve Konstrüktivizm akımında önemli gelişmeler kaydedilememiştir.

1960’larda ise Hollanda’da çıkan "Structure" dergisi, konstrüktivizme yeni bir ortak tanım getirmeyi amaçlamış, bu yıllarda konstrüktivizm esnek bir anlama bürünmüştür. Bu dönem çalışmalarında, resimle heykel arasındaki kesin ayrımın giderek ortadan kalktığı ve çok farklı malzemelerin kullanıldığı işler yapılmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1924).

3.1. VLADIMIR TATLIN

1904-1910 yılları arasında, Penza Sanat Enstitüsü’nde öğrenim gördükten sonra 1909’da Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu’na girmiştir. 1911’de Moskova’da “Gençlik Birliği”nde ilk resim sergisini açan Tatlin’in, 1913’de yaptığı bir

resminde eğrisel çizgiler ve düz yüzeylerin kullanması, Rus İkonalarından esinlendiği göstermektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1750).



Resim 3.1. Vladimir Tatlin, *Denizci: Otoportre*, 1912; Tuval üzerine tempera. 71,5 x 71,5 cm. Rusya Müzesi, St. Petersburg.

1912 yılında, kendini bir denizci olarak resmettiği kendi portresinde Tatlin'in, karışık tekniğe erken ilgi duyduğu görülmektedir. Kesin alanlarda ağır biçimde uyguladığı ve diğer alanlarda ince vuruşlara izin verdiği, farklı resim dokularını birleştirdiği görülmektedir. Kendi öznesi, merkeze yerleştirilmiştir ve diğer arka plan öğeleriyle resimdeki figürlere göre anıtsal biçimde oluşturulmuştur. Bu özellikler, çalışmayı özellikle ressamın önceki dönem deneyimlerini dini simgelere bağlar niteliktedir. Aynı zamanda dini simgelerin tarzında, merkezi figür, kesin bir dille ve resim planına yakın biçimde resmedilmiştir. Arka plan figürleri karanlık silüetlerdir ve onların önemli ölçüdeki küçük boyutları, yalnızca resmin derinliğinin bir imasıdır. Kalın siyah ana hatları ve parlak beyaz vurguları, aynı zamanda ressamın soyut tarzının karakteristiğidir.

Vladimir Tatlin, Moskova'da 1913 yılında Vesnin'in stüdyosunda boşluğu şekillendiren konstrüksiyonlarının ilk adımlarını oluşturan, sallanan tahta ve demir parçalardan oluşan rölyeflerini sergilemiş ve bu çalışmaları için konstrüktivizm (inşacılık) terimini kullanmıştır. Tatlin'in, Picasso'nun Paris'teki stüdyosunu ziyaret etmiş ve gerek bu çalışmalarda, gerekse bu kavramın meydana çıkışında Picasso'nun

etkisiyle çalışmalar yapmıştır. Tatlin'in Picasso'nun stüdyosunda görmüş olabileceği yapıtlar arasında, muhtemelen Picasso'nun 1912'de metal ve tel malzeme kullanarak yaptığı "Gitar" adlı yapıtı da vardı (Keyvanklı, 2006: 10).

1915'de Tatlin'in çalışmaları, bazıları köşelere, bazıları da duvarlara ya da tavana asılan ve boşlukta sallanıyormuş hissini uyandıran soyut metal heykellere dönüşmeye başlar. Ve bunları ilk olarak, Malevich'in de kendi süprematist anlayışını tanıttığı St Peterburg'da, 1916'da açılan bir sergide sergilemiştir.

İlk nesil konstrüktivistlerin en devrimci düşünürü olarak nitelendirilen Gabo'ya göre, Tatlin Yapısalılık hakkında hiçbir temele ve eğitime sahip değildir. Tatlin'in anıtını mühendislik olarak elverişsiz bulan, ancak model olarak saklanması gerektiğini düşünen Gabo, birkaç deneme yapmış olmasına rağmen bu eserleri teknik açıdan bilinçsiz olarak nitelendirmektedir (Keyvanklı, 2006: 17).

Moskova'da 1921'de, Maleviç'in de yer aldığı Tatlin'in yandaşlarından oluşan beş sanatçının katıldığı "Beş Çarpı Beş Eşittir Yirmi Beş" adlı bir sergi düzenlenmiştir. Maleviç'in beyaz üstüne beyaz bazı tuvalerle katıldığı bu sergide Rodchenko, her birinde tek rengin hâkim olduğu üç tablosunu, "Son Resim" başlığı altında sergileyerek soyut sanatın öldüğünü açıklamıştır. Bir süre sonra Rodchenko, Tatlin ve meslektaşları kendilerine prodüktivist adını vererek konstrüktivizmi bir sanat şekli olarak geliştiren sanatçılardan kendilerini ayırmış, toplumun gerek duyduğu pratik ihtiyaçlar doğrultusunda çalışmaya başlamışlardır. Bu sanatçılar, sanatın topluma hizmet etmesi, tasarımların ve projelerin bu doğrultuda yapılması gerektiğine inanmaktaydılar (Lynton, 2009: 108).

II. Dünya Savaşı'nın başlarına kadar Paris, Konstrüktivist sanatçıların toplandığı ve etkinliğini sürdürdüğü bir merkez konumundaydı. 1930'da Paris'te Mondrian'ın bir arkadaşı olan Michel Seuphor, ressam Joaquin Torr s Garcia ile birlikte tartışmalar ve sergiler düzenlemek amacıyla, De Stijl ve Konstrüktivizm taraftarlarının da memnun olacağı "Daire ve Kare" (Cercle et Carr ) adlı derneği kurmuştu. 1932'de ise Herbin, Georges Vantongerloo, Seuphor, Gleizes ve diğer sanatçılarla birlikte Pevsner ve Gabo tarafından Paris'te "Soyutlama ve Yaratma" grubu kuruldu. Böylece Gabo, Pevsner, Mondrian, Gleizes, Magnelli, Baumeister, Nicholson, Jean Gorin, Arp, Taeuber, Domela ve Viking Eggeling gibi farklı uluslardan birçok konstrüktivist sanatçı, 1930'da

“Daire ve Kare”, 1932’de “Soyutlama ve Yaratma” grupları tarafından bir araya getirildi (Keyvanklı, 2006: 24).

Kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak Konstrüktivizmin gerçekliğine önem vermiş olan Tatlin, alçak kabartmaların resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra varlığını boşlukta duyuran ve metal levha, çubuk ve tel gibi malzemelerle yapılan Karşıt Kabartmalara (Counter Relief) geçmiştir. 1920’lerde Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, bu türden işlerin bile günün gerekleri için yetersiz, gerçekliğe dolaysız değil de, eğretilmeli bir yaklaşım olduğunu savunmuşlardır (<http://www.turkish-media.com/forum/topic/183008-vladimir-tatlin-1885-1953/>).



Resim 3.2. Vladimir Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal İçin Anıt*, 1920; Cam ve demir. 42 m.

Tatlin en ünlü yapıtı olan bu kuleyi, 1919-20 yıllarında Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulacak büyük bir yapıt olarak tasarlamıştır. Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonal’e bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlin’in Kulesinin, Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacağı düşünülmekteydi. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin’in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern’in merkezi olarak kullanılacaktı. Bir bölümü kafes

biçiminde ve 60 derece yatay bir kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecekti. Küp biçimindeki mekân toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekân sekreterlik bürosu, üzerine yarımküre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekân da danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, çelik ve cam malzemeden oluşacaktı. Asansörler, yapının kiriş omurgasına yerleştirilecek, iki sarmal rampa da araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Tümüyle bir gözlemevine benzeyecek olan bu yapının, son zamanlarda açıklandığına göre, eğik eksenli Kutup Yıldızına doğru yönelecekti (<http://www.turkish-media.com/forum/topic/183008-vladimir-tatlin-1885-1953/>).

Kullanılan malzeme ve tasarım biçimiyle bu anıt projesi, dönemin bir ifadesi olarak, Rus Konstrüktivizmi'nin örnek bir çalışması olarak kabul edilmektedir.

3.2. ALEXANDER RODCHENKO

Rus Devrimi'nden sonra ortaya çıkan Konstrüktivizm ve Prodüktivizm akımlarının en önemli sanatçılarından biri olan Rodchenko, başlangıçta resim ve grafik tasarımıyla uğraşmış daha sonra fotoğraf ve fotomontaja yönelmiştir. 1910-1914 yılları arasında, Kazan Sanat Okulu'nda eğitim gördüğü dönemde daha çok empresyonist anlayışla işler yapmış, 1916'da Kübik-Fütürizm'e ilgi duyarak yaptığı çalışmalarla Tatlin'in "Dükkan" adlı sergisine katılmıştır. Bu sergideki çalışmalarının büyük bölümü, sanatçının cetvel ve pergel kullanarak, kendine özgü tarzda yaptığı soyut düzenlemelerden oluşmaktadır (Eczacıbaşı, 1997: 1565). Rodchenko'nun resmi, basit geometrik biçimlerle elde edilmiş birkaç figüratif çizginin dışında, tamamen soyut olarak nitelendirilmektedir (Lynton, 2009: 139).



Resim 3.3. Alexander Rodchenko, *Kompozisyon*, 1917; Panel üzerine yağlı boya. 58 x 25,4 cm. Milwaukee Sanat Müzesi, Wisconsin.

Rodchenko'nun 1917'de yaptığı bu çalışmada, üst üste binmiş, sert ve keskin kenarlı iki üçgen tablonun tamamını kaplamaktadır. Üçgenlerin keskin noktaları etrafındaki beyaz alanlarda uygulanan dinç fırça vuruşları, ilerleyen gemilerin pruvasıyla bölünen suyu ima etmektedir. Rodchenko bu çalışmasını, bir binanın eski dış cephe kaplamasından bir parça gibi sert bir malzeme üzerine yapmıştır. Sert malzeme, merkezde içbükey ve sağ tarafta dışbükey olarak yukarı ve aşağı bükülmüş biçimde bir dörtgendir. Kenar parçası etrafında bir miktar beyaz boya aşınmış ve ham ahşap görünmektedir. Ressam, panelin merkezine yakın bir noktadaki budak deliğini doldurma gereği duymamıştır. Yakından incelendiğinde kompozisyonun başlangıçta görünen kabalıkları, beklenmedik incelik ve titizliğe dönüşmektedir. Turuncu üçgen, alt kısımdaki karanlıktan üst kısımdaki aydınlığa doğru dereceli olarak renklendirilmiştir. Altın rengi, alt kısımdaki kahverengi-siyah kısımdan neredeyse ikonik bir parlaklığa sahip üst kısma doğru yükselen bir tersine dönüştür. Tonun ters çözümü, şeklin ters çözümünü yansıtmaktadır. Altın renkli üçgen, sol üstte ve kırmızı üçgen de sağ altta çerçeveden çıkmaktadır.

1921'de Rodchenko, "Beş Çarpı Beş Eşittir Yirmi Beş" adlı sergide sergilediği, her birinde tek rengin hâkim olduğu üç tablosunu, "Son Resim" başlığı altında

sergileyerek soyut sanatın öldüğünü açıklamıştır. Rodchenko'nun bu eylemi, diğer Rus Devrimi sanatçıları tarafından "ütopyacılık" olarak nitelendirilmiştir.

3.3. EL LISSITZKY

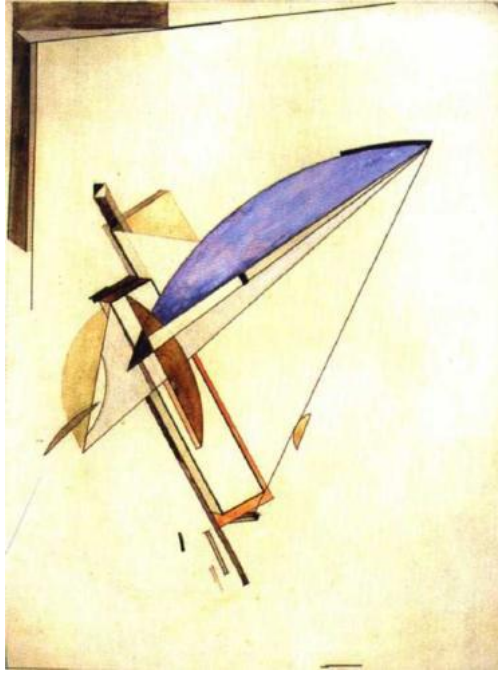
Rus mimar, ressam, heykeltci ve grafik tasarımcı olan Lissitsky, sanatın açık seçik olması gerektiğini savunmuş Süprematizm ve yapımcılık akımlarını benimsemiştir. 1917 yılında Chagall ile Yahudi kitaplarını resimlemeye başlayan Lissitsky, kübik gelecekçilik tarzında çalışmalar yapmıştır. 1919 yılında Maleviç ile tanışan ressam, kitap resimlerinden, Süprematist mekan anlayışının egemen olduğu çalışmalara yönelmiştir. Praun dizisinde tümü ile soyut ve mimari bir özellik taşıyan temel geometrik biçimleri kullanmış olan Lissitzky'nin biçimleri, sınırsız bir boşlukta yüzyüymüş gibi verilmiştir. Lissitsky, Tatlin'in III. Enternasyonal anıtından esinlenerek, ışık ve ses düzenlerinin de kullanıldığı bir sergileme makinesi tasarımı yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1119).



Resim 3.4. El Lissitsky, *Başlıksız*, 1919-1920; Tuval üzerine yağlı boya. 79,6 x 49,6 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

El Lissitzky'nin bu çalışması Kazimir Maleviç'in etkisi altında Süprematizm'in prensiplerini ortaya koyan bir çalışmasıdır. 1920'li yıllarda Almanya'da yaşamış olan

ressamın, Hollandalı De Stijl grubu ve Alman Bauhaus sanatçıları üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Lissitzky, Maleviç gibi, resimde geleneksel yapıyı reddedip yeni bir sanata inanmaktaydı. Canlı-renkli merdiven gibi görünen bu çalışmada, formlar belirsiz bir uzayda yüzer gibi görünmektedir. Büyük diyagonal beyaz formun üzerindeki gri dikdörtgen şekil renkli formlar ile mekanda ilişki kurmaya yönlendirmektedir.

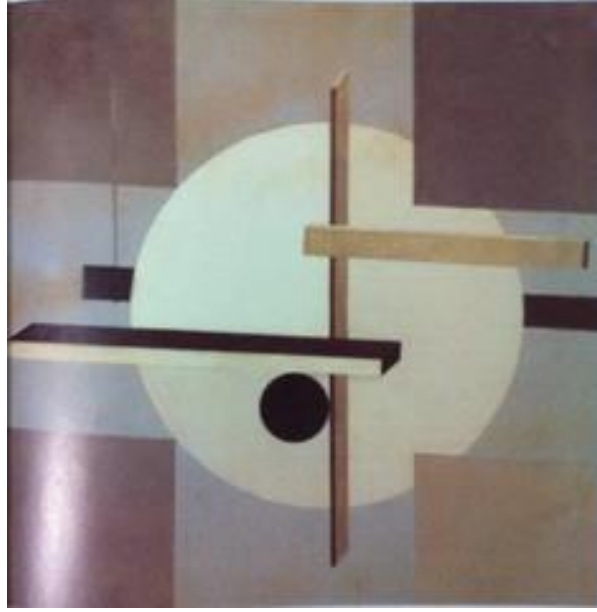


Resim 3.5. El Lissitzky, *Kompozisyon*, 1920; Kağıt üzerine guaj, mürekkep ve kurşun kalem. 33 x 41 cm.

Kompozisyon adlı bu çalışmada, açık renklerle boyanmış ekseni çevresinde dönen geometrik figürler, havada uçuşuyor gibi görünerek, bir derinlik duygusu ve boşluk yanılsaması yaratmaktadır. Şekillerin bir kısmı üç boyutlu verilmiştir. Lissitzky, mimari biçimde yaptığı bu tip göndermeleri, sonraki yapıtlarında daha da geliştirmiştir. Bu yapıt, saf biçim ve renklere gösterilen özenle Süprematizim akımının izlerini taşımaktadır. Tümüyle geometrik figürler üzerine kurulu bu soyut sanat akımı, Kasimir Maleviç tarafından ortaya konmuştur (Sanat Kitabı, 1997: 280).

Lissitzky, 1932’de yazdığı bir yazıda; “*Her yapıtım, dikkati üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı*” demektedir. Bu doğrultuda en önemli kılavuz kuşkusuz teknoloji olmuştur, fakat Lissitzky’nin teknoloji anlayışı

meslektaşlarınıninkinden çok daha derinde ve basit makine ve köprü düşlerini aşan bir yapıdadır (Lynton, 2009: 112).



Resim 3.6. El Lissitzky, *Proun Odası*, 1923; Tuval üzerine sulu boya ve gümüş boya.
99 x 99 cm.

Lissitzky 1928 yılında, çalışmalarının temeli olan ve sanatının ilkelerinin bir özeti olarak; *“benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır. Buhar makinesi artık fosilli bulunan büyük deniz canavarının sınıfına girmiştir. Makinelerin artık iç organlarla dolu makineleri yoktur. Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamlu kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir. Yer çekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır.”* demiştir. Sağlam fakat maddeden bir görünümü olan “Proun” resimleri, sanatçının bu ilkelerini doğrular niteliktedir (Lynton, 2009: 112).

Maleviç’in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, bu resimde belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlulukları, hem gösterilmekte, hemde biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılsama önlemiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibi görünmektedir. Bu türden resimler, 1922-1923 yıllarında Berlin, Dusseldorf, Hannover, ve Amsterdam’da açılan karma sergilerle, 1923’te Lissitzky’nin Hanover’daki Kenstler Gessellschaft Galerisindeki kişisel sergisinde yer almıştır (Lynton, 2009: 113).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA DOKU UYGULAMALARI

Resim ve türevi dallarda renk ve değer ögesinin yanı sıra doku, zenginleştirici bir öge olarak görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 467). Maddenin özü olan doku, görsel veya plastik sanatların önemli bir yaratma noktasıdır. Dokuyu öz ve biçim ilişkisi ile ele alan sanatçılar maddenin öz yapısından kaynaklanan biçimsel farklılıkların, dokunun temel fiziksel niteliklerini ortaya çıkardığını görmüşlerdir.

Doğada gördüğümüz her nesnenin kendine özgü karakteristik özelliklere sahip bir dış yapısı vardır. Nesnelerin içyapısını örgütleyen doku, nesnenin dış yapı örgüsünü de yapılandırarak bir yüzey oluşturmaktadır. Plastik sanatlarda nesnelerin yüzeyini kaplayan bu özlü örtünün görünüm ve niteliği “doku” olarak algılanır. Nesnelerin dış görünüşlerindeki farklılık sahip oldukları doku farklılığından kaynaklanmaktadır. Dokuların karakteristik özellikleri varlıklara ayrı ayrı kimlikler kazandırmaktadır. Biz de bunları insan, ağaç, limon, soğan, su, bardak, taş vs. adlarla belirleriz.

Sanat tarihinde doku ögesi özellikle tüm sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Ancak her yüzyılın, üslubun ve kişisel yorumların farklılığı ile doku kavramı değişkenlik kazanmıştır. Günümüzde teknolojik araçlar, objelerdeki dokuları en belirgin ayrıntılarıyla verebilmektedir. Şeffaf bir görsellik sunan fotoğraflar adeta dokunun önemini hatırlatır niteliktedir. Oysa insanın beğeni duygularına hitap eden, onu besleyen ve doğayla özdeşleştiren görsel olgu resimdir.

II. Dünya Savaşından sonra doku, yeniden önem kazanarak Soyut Sanatta yer almıştır. Savaş sonrasında, duygudan çok mantığa hitap eden ve sırf geometriye dayanan Mondrian'ın saf plastiğinin hakimiyeti vardı. Daha sonraları pergel ve cetvelle çizilen bu mekanik çizimli daire, küre, üçgen v.b. geometrik şekiller, sanatsal duygu taşıyan el çizimleriyle biçimlendirildi ve biçimlerin üzerindeki kalın boya tabakaları ve oluşan pürtükler aracılığıyla fiziki doku ögesi ortaya çıkartılmış oldu.

1950'lerde Amerikalı sanatçı Pollock, geometrik anlatımlara ve resimlerdeki biçimlere karşı çıkmıştır. Dahası biçimler arasında geometrik bir düzen kurulmasına ve bunlara görsel ifade zenginliğini verecek olan boyamayı da onaylamıyordu. Boyaları Otomatizm'e göre damlatarak, akıtarak, dağıtarak ve serpiştirerek resimsel anlatım

yolunu seçmiştir. Böyle bir aksiyona dayalı çalışmanın sonunda tuval üzerinde çeşitli noktalar, çizgiler, kabarıklıklar ve çukurluklar oluşması doğaldır. Bu açıdan Pollock'un eserleri doku donatılı eserlerdir diyebiliriz.

4.1. KOLAJ KULLANIMI

Yapıştırma resim olarak adlandırılan kolaj, iki boyutlu bir yüzeyin bir bölümü olarak önceden var olan materyaller veya nesne kullanımı ile oluşturulur. Kolaj tekniğini resim sanatında bilinçli ve yenilikçi biçimde ilk kullanan 1912 yılında Pablo Picasso'dur. Mektup adlı çalışmasında kompozisyona bir İtalyan pulu yapıştırmış; "Sandalye ile Natürmort (Still life with Chair)" adlı çalışmasında oval olarak kullandığı tuvale çerçeve olarak ip kullanmış ve "J'aime Eva: Guitar" adlı çalışmasında gitarın alt kısmına gösterişli bir tutturucu yerleştirmiştir.



Resim 4.1. Pablo Picasso, *Sandalye ile Natürmort*, 1912; İp ile çevrelenmiş tuval üzerine yağlıboya, muşamba ve yapıştırılmış kağıt. Picasso Müzesi, Paris.

Çelişkili biçimde sert ve ödün vermeyen; yapıştırma kağıtları, her şeyden önce maddilikleriyle kullanarak, genelde kurşunkalem ya da füzlele belirginleştirdiği çalışmalarıyla Juan Gris, bir kolaj virtüözü olmuştur (Batur, 2007: 325). 1912 yılında, "Lavabo (Hand Basin)" adlı çalışmasına bir ayna parçası eklemiştir (http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).



Resim 4.2. Juan Gris, *Lavabo*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya. Vicomtesse de Noailles Koleksiyonu, Paris.



Resim 4.3. Georges Braque, *Cam, Sürahi ve Gazeteler*, 1914; Tuval üzerine karakalem, kolaj, yağlıboya, tebeşir. 62,5 x 28 cm.

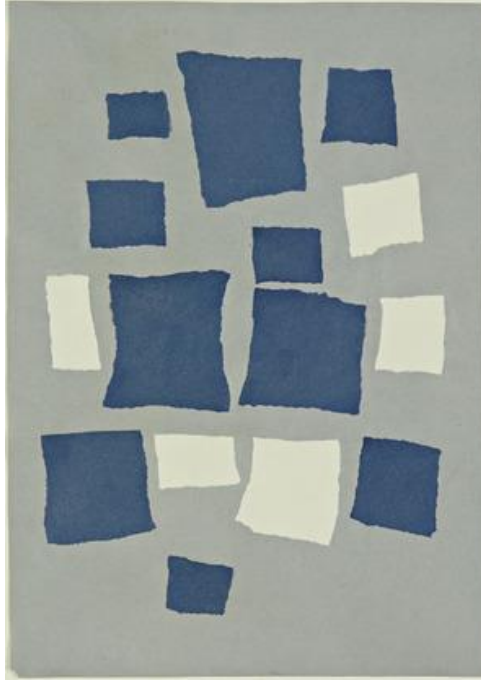
Georges Braque da, genellikle iç dekorasyon için kullanılan ağaç dokulu suni bir kağıt satın almış, çizimli beyaz bir kağıda tutturmuş, kolaj formunun bir kağıt desteğine

sahip kağıt elemanlarının kolajından oluşan resimden geleneksel çizime daha yakın olan kolajın tipik bir örneğini tasarlamıştır. 1912'nin sonları ve 1913'ün başlarında Braque ve Picasso, Picasso'nun sıklıkla kullandığı, işlerinin dokusunda günlük etkinliklerin imasını arttırmak için Le Journal gazetesinden kestiği küpürlerle, pek çok kolaj yaptılar. Braque, Picasso'nun gazeteleri kullanmasının aksine, kendini kısıtlamak için biçimsel etkiyi dikkatlice üreten, daha soyut ağaç dokulu kağıtlar kullanma eğilimindeydi. Picasso aynı zamanda “karton gitar” gibi, üç boyutlu çalışmalar içine kolaj fikrini geliştirmiştir. 1914 yılında, Picasso, Braque ve özellikle de kesilmiş, yapıştırılmış düzinelerin yoğun ağlarında resmin etkilerini taklit eden Gris tarafından daha karmaşık malzemelerle kolajlar üretilmiştir

(http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).

Özellikle Picasso ve Braque'ta gazete küpürleri, sigara paketleri, paket kağıtları, gerçek yaşama ait göndermelerdir. Yapıştırılmış kağıtlar, boya resimle arasındaki ayrılığı artıran renkli planlar yoluyla soyut düzenleme arayışlarını desteklemekte ve böylece göndermeler daha gerekli hale gelmektedir (Batur, 2007: 324).

Bu teknik aynı zamanda; Umberto Boccini, Carlo Carra, Gino Severini ve Ardengo Saffici gibi İtalyan sanatçılar ve termometre gibi yeni malzemeleri tutturarak Kazimir Maleviç tarafından da benimsenmiştir. Fütürist şair Filippo Marinetti ile çalışan Carra, kolajlarında “kelime-şiirleri” açıklamak için melez bir “serbest kelime boyama” geliştirmiştir. Bu denemeci ruhun çoğu, I. Dünya Savaşı'nın ilk yılında hayatta kalmamış ve sonrasında bu sanatçılar nadiren kolaj tekniğini kullanmışlardır. Dadaistler, bu tekniği kendi amaçları için uyarlamışlardır.



Resim 4.4. Hans Arp, *Başlıksız*, 1916-1917; Renkli kağıt üzerine renkli, yırtık kağıt yapıştırma. 48,5 x 34,6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.



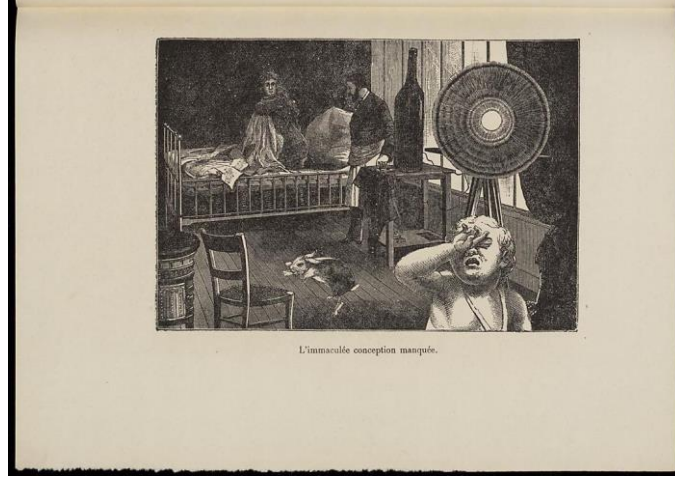
Resim 4.5. Kurt Schwitters, *Merzpicture 32 A*, 1921; Karton üzerine çeşitli malzemelerle kolaj. 91,8 x 70,5 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Hans Arp “Başlıksız” gibi soyut kolajlar üretmiş ve Kurt Schwitters özellikle Hannover sokaklarında bulunan atık malzemelerden yaptığı “Merzpictures” serisinde

geniş ölçüde kolaj tekniği kullanmıştır.

(http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).

Schwitters'la birlikte kolaj, sonunda avant-garde içine girer. Anlamalı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar (Batur, 2007: 325).



Resim 4.6. Max Ernst, *La Femme 100 Tetes*, 1929; Kolaj-roman'dan örnek bir çalışma.

Berlin Dada grubuyla ilişkili diğer sanatçılar, siyasi, hicivli ve sosyal kritik moda fotoğraflarını ve gazete küpürlerini kullanmışlardır. Max Ernst de kolaj denemeye başlamış ve “*La Femme 100 Tetes* (1929)” örneğinde olduğu gibi, görsel rüya gibi bir metin oluşturmak için, anlatı sahnelerini eski gravürlerin üstüne yapıştırdığı, “kolaj-roman”ı geliştirmiştir

(http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).

1920 yılında Ernst, basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanan bir yöntemle çalışmalar yapmaya başladı. Birbiriyle aynı olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermekle kalmıyor, baş döndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu (Lynton, 2009: 145).

Özellikle 1920'lerin sonu ve 1930'ların başlarında, El Lissitzky ve diğer konstrüktivistler tarafından soyut kolajın geliştirildiği dönemde, bir diğer önemli sürrealist kolajcı Juan Miro olmuştur. Lee Krasner, resimlerinde ve tablolarında kesip yeniden kullanarak önemli kolajlar üretirken, 1940'lı ve 1950'li yıllarda Amerika'da Motherwell yaygın olarak kolajlar yapmıştır.

(http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).



Resim 4.7. Alberto Burri, *Çuval ve Kırmızı*, 1954; Tuval üzerine akrilik ve kolaj. Tate Galerisi, Londra.

1950’li yıllarda İtalyan ressam ve heykeltıraş Alberto Burri, tuval üzerine tutturduğu yakılarak kömürleştirilmiş çuval parçalarının altından görünen siyah ve kırmızı renklerle, açıkça bir savaşı ifade etmeye çalışmıştır (Lynton, 2009: 261).

1950’lerde Avrupa’da Reymond Hains ve Nouveau Realizm’le ilişkili diğer sanatçılar (F. Dufrene ve M. Rotella gibi) içinde, yapıştırılmış kağıt katmanlarının sıyrılması şeklindeki “dekolaj” denemeleri yapılmıştır. 1960 yılında Robert Rauschenberg ve Pop Art ile ilişkili pek çok sanatçı, kayıp eşya objeleri uygulamaya devam eden Richard Hamilton’ın yanı sıra, modern toplumun basılı kelime ve görüntünün her yerde olmasını yansıtacak şekilde kolajlar yaptılar. Dekoratif sanatlarda kolajın etkisi, nakış işlemelere yansımıştır. 1960’larda saf yapıştırma tekniğinin dikişin yerini almasına karşın, nakışçılar kumaş, kâğıt ve diğer malzemelerin birleşimlerini üretmeye devam etmişlerdir.

(http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).

Şair Apollinaire, modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, kolaj resim tekniğinin çok uygun olacağını düşünmekteydi. Geniş anlamda kolaj tekniğiyle, birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadırgamama özelliği türlü biçimlerde tüm sanatlarda görülmektedir. Kolaj tekniği yalnızca resim sanatında değil, değişen toplumsal yaşama, bilim ve teknolojiye gelişmelere bağlı olarak diğer sanat

alanlarında da yer bulmaktadır. Örneğin, J.Joyce, *Ulysses*'de, önemli dil değişmelerine yer veren bir tür kolaj uygulamıştır. Müzikte besteciler, orkestranın bilinen çalgılarına ek olarak başka ses kaynaklarından da (ses makineleri, yazı makineleri, telefon sesi, polis düdüğü sesi, araba kornası sesi vb.) yararlanma girişimlerinde bulunmuşlardır. Yeni bir eğlence türü olan sinema filmi, büyük ölçüde yararlandığı tiyatro sanatı kadar önemli bir sanat türü olarak kendini kabul ettirmeye çalışırken, yer, zaman ve görüş sınırlılıklarını bir kenara bırakarak, çeşitli anlatım yollarından yararlanan bir sanat olmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Fransızca *montage* (bir araya getirme) anlamına gelen, fotoğrafik gerçeklikle, doğalcılığa karşı bir kompozisyon anlayışını birleştiren, anlaşılabilir bir kurgu dili oluşturulmuştur. Kopukluk ve uyumsuz üsluplardan, bilinçli olarak yararlanmak, modern sanat dilinin göreneklerinden sayılmaya başlanmış ve bu alanda başı çeken akım Kübizm olmuştur (Lynton, 2009: 64).

Kolaj tekniğinde, boya resmine eşdeğer bir ifadesel içerik yüklenmiş ve teknik bir sanat formu düzeyine getirilmiştir. Böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmakta; sanatçının, artık gerçeğe öykündüğü değil, özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanmakta ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale gelmektedir (Batur, 2007: 324).

4.2. YVES KLEIN

Avrupa'da pop sanata paralel ürünler veren yeni-gerçekçilerin ilk temsilcilerinden olan ressam, sanat yaşamına 1946'da tuvali tek renk boyayarak gerçekleştirdiği yapıtları ile başlamıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1027).

Resimleri nesneleri ve 'happening' kayıtlarının benzersiz, yoğun bir parlaklığı vardır. Mavinin, cennetin sonsuz maddesizliği, nesne ve izleyici arasındaki boşluğu ruhani bir enerji ile doldurduğunu söylemektedir (Cumming, 2008: 421).



Resim 4.8. Yves Klein, *Rölyef Planétaire "Terre"*, 1961; Tuval üzerine karışık teknik.
77 x 64 cm.



Resim 4.9. Yves Klein, *Fa (RE 31)*, 1960; Tuval üzerine karışık teknik. 92 x 73 cm.

Tek renkli resim yolu ile renk ögesinin öznellikten arınarak doğa ötesi bir nitelik kazandığını savunan Klein, "Evrensel Klein Mavisi" adını verdiği belirgin bir mavi ile çalışmalar yapmıştır. Ressam için mavi sonsuzluğu ifade etmektir. Çalışmalarında monokrom resimlerinin üstüne doku çalışması elde etmek için uyguladığı sünger ile farklı kompozisyon çalışmaları vardır.



Resim 4.10. Yves Klein, *Yaradılış, Başlıksız (COS 17)*, 1960; Tuval üzerine yağlı boya.
64 x 49,5 cm.

Monokrom resminde farklı bir isim olan Klein'in, mavi renge karşı bir tutkunluğu vardır. Mavi onun için bir sonsuzluktur. Eserlerini canlı modellerin bir baskısı ve izleri ile yaratmıştır. Canlı fırça adını verdiği bu yöntemde; canlı modeller bedenlerine uygulanmış boya ile yerdeki tuvalin üzerine uzanırlar. Böylece tuvale bedenlerindeki boyanın izlerini bırakırlar. Esere modellerin formu hakim olur. Klein, bu uygulamayı tuval ile arasındaki uzaklığı kaldırmak için yaptığını söyler. Klein, eserlerinde mavi rengi ve genellikle kadın bedenini kullanmıştır. Modellerin tuval üzerinde bıraktığı izlerle ortaya çıkan bu yapıtlar dokunsal etkileri olan eserlerdir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

AYÇA ALPER AKÇAY’IN ÇALIŞMALARINDA BİÇİM ve RENK ÇÖZÜMLEMESİ

Bu çalışmada, yirminci yüzyıl resim sanatı incelenmiş, çalışmayı yapan Akçay tarafından kendi çalışmalarında resmin öğeleri ayrılarak incelemeler yapılmıştır. Resim sanatının yirminci yüzyıldan sonraki oluşum süreçlerinde renk ağırlıklı olmak üzere çizgi, biçim, kompozisyon ve denge anlayışları incelenmiş, sanat felsefesi ve görsel yaklaşımlarla bölümler halinde vurgulanmaya çalışılmıştır. Günümüz resim sanatının yaşadığı kaygıların ve yeni arayışların, ressamın eserlerindeki izleri, yazılı ve görsel olarak kullanılmıştır.

Ressam için konstrüksiyon oluşturmaın iki önemli amacı vardır. Konstrüksiyon, nesnelerin ve tabiatın tuvale yansıma biçimidir. Dış çevrede gözlemlediği tren rayları, inşa halindeki yapılar veya sokak lambalarının dizilim sistemi, ressam için düzeni-gelişimi ve içinde yaşadığı doğayı anlatmaktadır.

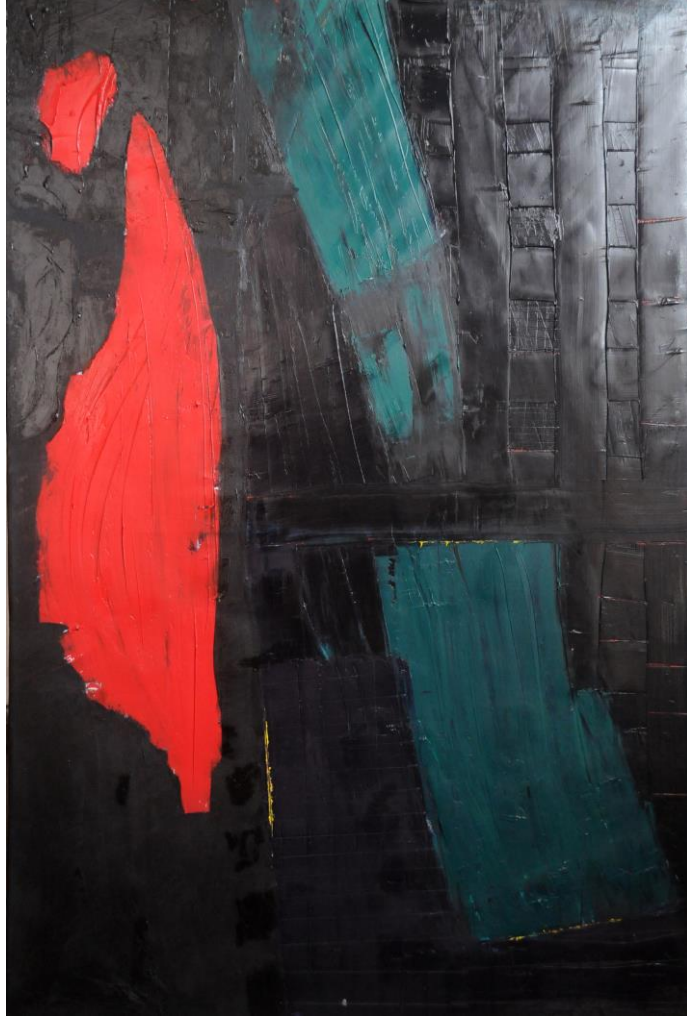
Ayça Alper Akçay çalışmalarını, soyut sanat yaklaşımı ile gerçekleştirmiştir. Birbirini tamamlayan yaklaşımlarla çalışmalar yapmıştır. Bir grup resimlerinde, parlak renklerle oluşturduğu kurgusal konstrüksiyonlar kullanmış; diğer bir grup çalışmalarında ise, siyah-beyaz zıtlık ilişkilerini kullandığı, doku olgusu ile yaklaşım yolunu seçtiği konstrüksiyonlar oluşturmuştur. Akçay, renklerle bütünü ve dengeyi yakalamayı amaç edinmiştir.

Birinci grup resimlerinde, Akçay renk kullanımı için paletini geniş bir skalada tutmuştur. Akçay soyut ekspresyonist anlayış ile renklere psikolojik anlamlar yüklemiştir. Renk, Akçay için tuvalde vazgeçilemez bir öğe olarak kurgulanmıştır. Kandinsky’nin renk teoremini kendi çalışmalarında uygulamak istemiş, tuval üzerine üç aşamada renk uygulamıştır. Parlak renkleri ön planda, mat (pastel) renkleri ikinci planda tutmuştur. Üçüncü planda ise, siyah veya beyaz gibi nötr renkleri, konusu bağlamında ele almıştır. Akçay, vazgeçemediği kırmızı rengi çalışmalarının bütününde baskın olarak kullanmıştır. Kırmızı renk Akçay’ın içsel dünyasının yansıması olarak kullanılmıştır. Genel olarak şiddetin, şehvetin rengi olarak bilinen kırmızı, Akçay’da direniş olmuş ve tinsel dünyasının bir yansıması olarak sunulmuştur. İçten gelen doğa

görüntülerini, renklerin vurgusuyla kullanan Akçay'da kırmızı direnişi, sarı dinginliği ve mavi rahatlığı ifade etmektedir.

İkinci grup resimlerinde, tuval yüzeyinde boya katmanları ile doku arayışları içinde çalışmış, beyaz ve siyahın uyumunu-zıtlığını ve dinginliğini yansıtarak karşıtlıkların dengesini yakalamak istemiştir. Beyaz fon üzerinde siyah konstrüksiyon oluşturan ressam, dikey çizgileri ile yükselişi, yatay çizgileri ile de dengeyi vurgulamıştır. Doku çalışmalarından etkilenmiş, yüzeyde hareket yakalamak adına, ham selülozdan oluşturduğu kağıt dokuları ile tuval üzerinde kapatmalar yapmıştır. Yer yer boşlukların ve yer yer dolulukların oluşturduğu çalışmalarda resim yüzeyinin ağırlık merkezlerini belirlemeye çalışmıştır. Doku çalışmaları Akçay için uzun yıllar süren çalışmaların sonunda hissettiği iç coşkusundan kaynaklanmaktadır. Dünyaya sakin bir bakış açısı ile bakamayan Akçay, iç dünyasındaki heyecanı dokular ile tuval yüzeyine yansıtmıştır. Doku çalışmalarında Ressam Fikret Haşimov'un eserlerinden ağırlıklı olarak etkilenmiş ve "Hocama Saygı" adında bir kaç çalışma gerçekleştirmiştir.

Siyah ağırlıklı çalışmalarında beyaz boyaya üstünlük olarak siyahı kullanmış ve siyahtaki adeta ışığı algılama yolunu seçmiştir. Boyada doku ile oluşan ışık dışında içsel bir dünyada da ışığı vermek istemiştir. Siyah, Maleviç'in siyah keresinde söylediği "bunun arkasında bir ışık var" lafından çıkış ile tuvalin arkasındaki mistik boyuttaki ışığı aramıştır.



Resim 5.1. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; Tuval üzerine yağlı boya. 80 x 110 cm.

Mor, yeşil ve çarpıcı kırmızının kullanıldığı, renk dünyasında doku arayışlarının yansıması olarak yorumlanabilecek bu resimde ressam, ayrılıkları, aykırılıkları renklerin keskin tonlarıyla vermeye çalışmıştır. Baskın renk olan morun karşısında kırmızının kendini bulmaya çalışması, yeşilin dağınıklığı ile oluşan resimde geometrik unsurlarda bu yapıya karşıt bir doku oluşturmuştur. Kırmızının içinde oluşan konstrüksiyon, yaşadığı çevreyi kendi iç coşkusu ile tasviri haline gelmiştir. Akçay, kırmızıyı çalışmalarında “benim evim, benim dünyam” olarak vurgulamayı tercih etmiştir. Akçay, bir nevi kırmızı ile imza atma yolunu seçmiştir.



Resim 5.2. Ayça Alper Akçay, *Arzu'nun Dünyası*, 2012; Dekota üzerine yağlı boya. 50 x 70 cm.

İnsanın iç dünyasının çizgilerle dışavurumu olan bu çalışma, düş dünyasının gerçek dünya ile çatışmasını yansıtmaktadır. Arayışların, kuşatılmışlığın iz düşümü, sonsuzluk hissi ve bunun tuvale yansımasıdır. Bireysel yalnızlığın, mavinin tonlarıyla buluşması, kendini bulması, modern hayatın getirilerinin insanı yalnızlaştırması anlatılmaktadır. Kargaşalar dünyasında yolunu bulmaya çalışan bir ruhun devinimleri olarak algılanabilecek bu resim, insanın kuşatılmışlığının bir dışavurumudur. Arzu'nun dünyası Akçay için bireysel yalnızlığın-mesafelerin resmi olmuştur. Dikey çizgiler iç dünyasında derinlere inmeyi derine indikçe kendini keşfetmeyi anlatmaktadır.



Resim 5.3. Ayça Alper Akçay, *Pencere*, 2012; Dekota üzerine yağlı boya. 50 x 70 cm.

Dış dünyaya açılan/açılmayan pencereler. Işığın içindeki renklerin, ağırlıklı olan kırmızının içindeki dağılımı olan bu çalışma, Akçay'ın, fırça dokunuşlarıyla sonsuzluk izlenimi vermekte ve dağınık bir kızılın, ateşin rengiyle buluşmasını çağrıştırmaktadır. Akçay'ın kendi içinde kurguladığı büyük ateşi ve dış dünyaya verdiği büyük direnişi anlatmak istemiştir. Bu çalışmada Akçay, “evet kırmızı benim evim, evimdeki direnişim, yalnızlığım, sakinliğim, bazen de hırçnlığım olarak tuvale adeta haykırışımdır” demektedir.



Resim 5.4. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; Tuval üzerine yağlı boya,

Geleneksel bir kompozisyon anlayışı içinde modern bir yaklaşım sunmuş olan Akçay, çalışmasında siyahın içindeki ışığı arama yolunu seçmiştir. Siyah bir renk, siyah bir doku ve dokuların arasındaki ışık oyunu iki farklı mantıkta yapılan çalışmada, çalışmanın alt bölümünde kullanılmış olan siyaha zıt beyaz çizgiler ve dokunun oluşturmuş olduğu dairesel hat, Akçay'ın gözüyle günümüz duruşunu ifade etmektedir.



Resim 5.5. Fikret Haşimov, *Kemancı Kız*, 2009; Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm.



Resim 5.6. Ayça Alper Akçay, *Fiko Baba'ya Saygı*, 2012; Tuval üzerine yağlı boya ve selüloz. 149,5 x 104,5 cm.

Ressam Fikret Haşimov, “Kemancı” adlı çalışmasında tuvalin üst yüzeyine çerçeve uygulayarak kendi ile eser arasında mesafe yaratmak istemiştir. İzleyicide merak uyandırmak ve resme çekmek isteyen, aynı zamanda izleyici ile ressam arasına mesafe koymuş olan Fikret Haşimov çalışmalarında, uzun yıllar boyunca müzik konusunu ele almıştır. Kemancı çalışmasında da müzik sahnesinin arkasından müzik ile dünyaya bir bakış sunmuştur. Akçay bu çalışmasında (Resim 5.1) hocası Fikret Haşimov gibi daha soyut bir yaklaşımla kendi iç dünyasından dış dünyaya bir bakış sunarak izleyici ile mesafeyi denemiştir. Akçay’da müzik, notalar ve ses algısı, ritim duygusu, fırça vuruşları ile verilmiş, selüloz ile uyguladığı kapatma dokular Akçay’ın

müzik ile resmi bir görme çabasıdır. Çalışmada fırça vuruşları ve spatül kullanımı ile resimde hareketi baskın olarak işlemek istemiştir.

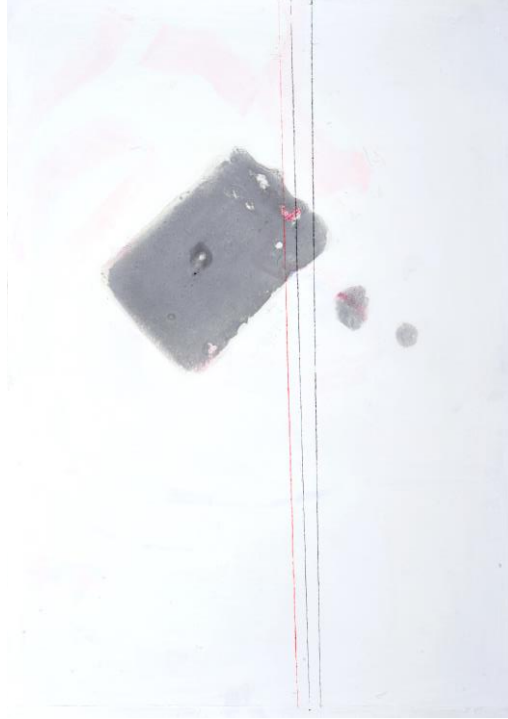


Resim 5.7. Ayça Alper Akçay, *Kompozisyon*, 2012; Tuval üzerine akrilik ve selüloz.
50,5 x 73,5 cm.

Akçay bu çalışmasını biçim ve doku kullanımıyla yapmıştır. Beyaz rengi boyada üstünlük olarak ele almıştır. Biçim ve doku kaygısını bu çalışmada yoğun hissetmiş ve hissettirmek istemiştir. Sanat eseri, duyarlı bir bakış açısıyla oluşur. Farkındalıkları ile ön plana çıkan sanatçı, bu farkındalıkları, eserlerinde çeşitli şekillerde ortaya koyar. Sanat, belki de arayıştır. Gerçeğin arayışında olan sanatçı, kendi gerçekliğini de sanata ait göstergelerle ifade etmektedir. Beyazın tonlarının arasında doku arayışları, beyazın verdiği olanak ya da olanaksızlık içerisinde bir sınırsızlık arayışının beyazın sınırlarıyla belirlenmesi, yoğunluk hissinin tuvale yansımasıdır. Çalışmada ön ve arka plan arasında ilişkilendirme yapmak için arka planda kullanılmış olan çizgilerin üstüne kolaj yardımı ile kapatmalar yapmış ön planda kullanmış olduğu birkaç vuruş ile de bunu dengelemiştir.



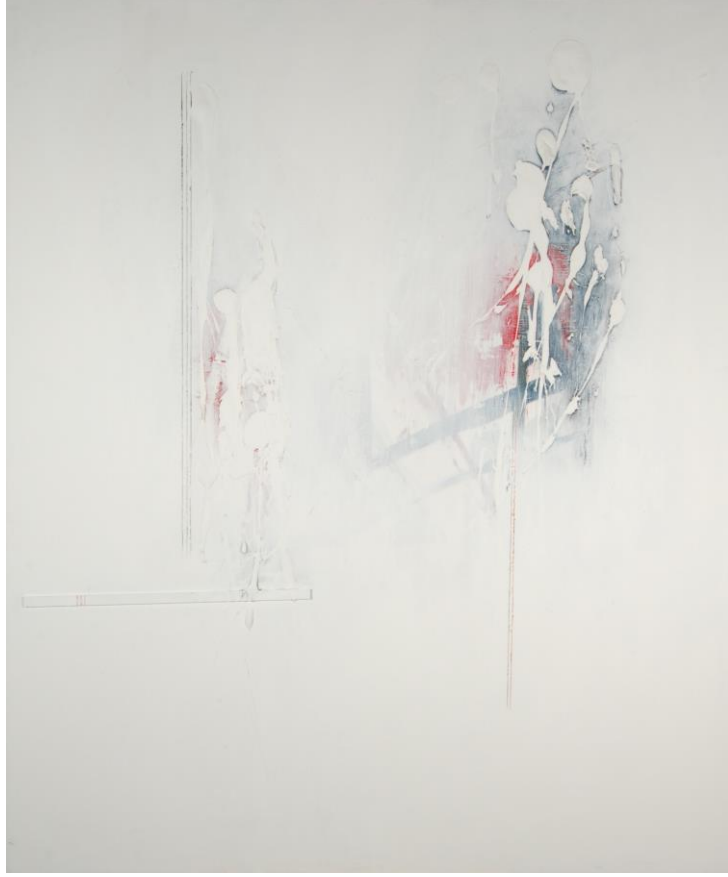
Resim 5.8. Fikret Haşimov, *Kompozisyon*, 1993; Tuval üzerine karışık teknik, 40 x 57 cm.



Resim 5.9. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; Tuval üzerine akrilik ve selüloz. 70,5 x 99,5 cm.

Fikret Haşimov'un (Resim 5.8), bir düzlem içerisinde aynı kavramların, birbirlerine olan uzaklığı; yakınlık hissiyle verilen uzaklaşma duygusunun eserine yansımaları, Akçay (Resim 5.9) geometrik yapıların, eş yapıların resimdeki karşıtlığı olarak ele almış ve Haşimov'un "Kompozisyon çalışmasına bir başka noktadan, Akçay'ın penceresinden bir bakış sunmuştur. Yatayda kullanılmış olan çizgiye, dikeyde

kullanılmış olan bir çizgi ile iki nesnenin doku ile tasvirine, tek bir doku ile gidişe bir bakış, oluşturmak istemiştir.



Resim 5.10. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; Tuval üzerine karışık teknik, 150 x 180 cm.

Bu çalışmasında Akçay, beyaz rengi ağırlıklı olarak kullanmıştır. Fakat arka planda oluşturmuş olduğu renkli bir dünyayı da izleyiciye bir boyut olarak göstermek istemiştir. Akçay'ın bu çalışmada Tatlin'den esinlenerek artık tuval yüzeyinden çıkma isteğini, resmin içine yerleştirdiği-resme dahil ettiği tahta parçası ile anlaşılmaktadır.



Resim 5.11. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 180 cm.

Akçay beyazı sakinliğini tek renk anlayışı ile kullanmak istemiş ve tek renk-doku mantığı ile çalışmış olan Yves Klein'in "Fa" isimli çalışmasından etkilenmiştir. Beyaz bir tuvalde beyaz dokular oluşturmuş ve küçük renkli fırça dokunuşlarıyla da renkten kopamadığını göstermek istemiştir.



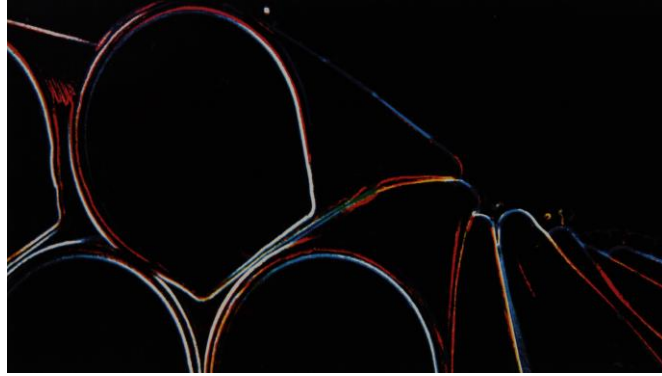
Resim 5.12. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; CMYK baskı, 30 x 50 cm.



Resim 5.13. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; CMYK baskı, 70 x 100 cm.

Sanatçının, iç dünyasında yaşadığı yerler, sokaklar soyutlamalar olarak yansımış olduğu bu iki çalışmada Akçay, gecenin renkleriyle oynama, gecenin renklerini yakalayabilme çabasındadır. Resim 5.12’de bir şehrin uzaktan görünümü izlenimini veren resimde sanatçı, şehri oluşturan unsurları soyutlama yoluyla ifade etmeyi denemiştir. Kendi şehrinin, kendi rengi ve kendi çizgisi ile yoğurarak özgür, bağımsız ve kurlsız bir resim yapmak istemiştir. Evler kendi evleri, sokaklar iç dünyasındaki sokaklarıdır.

Resim 5.13'te ise Akçay, kendi bakış açısı ile doğayı yeniden yorumlamıştır. Resim sanatı bir bakıma doğanın sanatçının gözüyle yeniden yaratılması yeniden oluşturulması, yeniden anlamlandırılmasıdır zaten. Bu yeniden yaratmada sanatçının duygu ve düşünsel dünyasının izleri esere yansıyacaktır. Bu yansımalar, sanatçının iç dünyasıyla dış dünyaya ait dokuların buluşması olarak nitelendirilebilir.



Resim 5.14. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; CMYK baskı, 70 x 100 cm.



Resim 5.15. Ayça Alper Akçay, *İsimsiz*, 2012; CMYK baskı, 70 x 100 cm.

Bu iki çalışmada Akçay, siyah fon üzerine renk ile oluşturmuş olduğu kompozisyonları uygulamıştır. Akçay'ın yaşam algısı bu çalışmalarda gözlenmektedir. Akçay bu iki çalışmasında da içsel dünyasını, birbirini tekrar eden çizgilerle ifade ederek, çizgilerde oluşturduğu her bir renge anlamlar yüklemiştir ve böylelikle sonsuzluk içinde içsel dünyasını yansıtmıştır.



Resim 5.16. Ayça Alper Akçay, *Şehrin Tarihi Dokuları*, 2011; CMYK baskı. 50 x 70 cm.



Resim 5.17. Ayça Alper Akçay, *Şehrin Tarihi Dokuları*, 2011; CMYK baskı. 50 x 70 cm.

Yaşanılan çevreden soyutlanmayan sanatçı, eserlerinde yaşadığı topluma ait tarihsel motifleri yorumlamayı da tercih etmiştir. Bu çalışmalar, Akçay'ın tarihi duyarlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

“Şehrin Tarihi Dokuları” adlı çalışmalarında Akçay, yaşadığı şehrin tarihi yapılarından olan eserleri de resimlerinde ele almıştır. Tarihe bir dokunuş olarak nitelenebilecek bu eserler, gecenin aydınlığında tarihin sesini yansıtmaktadır. Sesleri resim sanatında aktarma fikrinin baskın olduğu bu resmin içinde tarihi seslerin yanı sıra yaşanan zamanın da sesini aktarmaktadır. Resmin uzamsal ve zamansal nitelikleri dikkat çekicidir. Sabahın, ya da günün ışıklarının değil gecenin renginin seçilmesi, ressamın renk ve zaman arayışları ile ilgilidir.

SONUÇ

“Duygusal ve Mantıksal Çözümleme; Ekspresif Anlatım” adlı eser metin çalışmasında yirminci ve yirmibirinci yüzyılda renk ve biçim konuları ele alınarak elde edilen bilgiler doğrultusunda örnek çalışmalar yapılmıştır. Ekspresif bir tavırla yapılan çalışmalarda günümüz sanatının geçmişteki akımlar ile arasında bir köprü kurulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde renk açıklanmış ve renk ile ilgili birkaç teoriye değinilmiştir. Çalışmada ilk olarak renk olgusunun Empresyonizm akımı içindeki yeri incelenmiştir. Empresyonist döneme kadar yapılan çalışmalarda ışık ve gölge kullanımının yaygınlığına karşın, empresyonizmden sonra ışık ve renk kullanımının yaygınlık kazanmaya başladığı görülmüştür. Özellikle modern sanatta ekspresif tavırla çalışmalar yapan sanatçılar için renk vazgeçilmez bir ifade aracı olmuştur. Renk daha sonra Ekspresyonizm, Soyut Sanat ve Soyut Dışavurum akımlarında da önemli ölçüde yer bulan bir olgu haline gelmiştir.

Resmin bir diğer önemli unsuru olan biçim arayışları konusunun ele alındığı bölümde, çizgi, biçim ve denge öğelerinin soyut sanatta ağırlıklı olarak sanatçının kendini ifade etmesinde önemli bir araç olarak kullanıldığı ve bu araçlarda yeni arayışların ağırlıklı olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Özellikle Kandinsky’nin resmine zararlı olduğu gerekçesiyle obje kullanımını resminden çıkarması düşüncesinin soyut sanatın gelişmesinde ve şekillenmesinde önemli rol oynadığı görülmüştür.

Çalışmanın bir diğer bölümünde ele alınan konstrüktif yaklaşımlar bağlamında, gerçek mekanda gerçek gereçler kullanılarak iki boyutlu resim yüzeyinden üç boyutlu resim yüzeyine bir geçiş yaşandığı görülmüştür. Bu noktada Tatlin önemli bir rol üslenmektedir.

Dördüncü bölümde ele alınan doku ve kolaj konularında incelemeye alınan örneklerde, sanat tarihinin değişik dönemlerinde pek çok doku arayışının olduğu görülmüştür. Pollock ve Soulages’ın boya ve doku çalışmalarındaki ustalıkları, bu arayışların modern sanatta ekspresif tavrın biçimden soyutlaşarak sanatçının iç dünyasına yöneldiğinin açık göstergeleri olmuştur. Yeni gerçekçilerin önemli bir temsilcisi olan Klein ise bu arayışları biraz daha ileriye taşıyarak, boya-doku uygulamalarında alternatif materyaller kullanmaya başlamıştır.

Bu bilgiler ışığında bakıldığında Ayça Alper Akçay, çalışmalarında renk, biçim ve doku öğelerini pek çok yaklaşımı bir araya getirerek kullanmıştır. Soyut sanat yaklaşımlarıyla çalışmalar yapan Akçay'ın resimleri iki grupta toplanmıştır. Birinci grup resimleri, parlak renklerle oluşturduğu kurgusal konstrüksiyonlardan; ikinci grup resimleri, siyah ve beyazın zıtlığını kullandığı, doku uygulamaları yaparak renklerle bütünü ve dengeyi yakalamayı amaçladığı konstrüksiyonlardan oluşmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). *20.yy.da Batı Sanatında Akımlar*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, E. (2007). *Modernizm Serüveni*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayle, F. (2001). *A Fuller Understanding of the Paintings at Orsay*. Paris: Artlys.
- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler, Sanat*. (Çev: Önel, A. I. ve Çetinkaya, A.), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (1997). İstanbul: YEM Yayın.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (Sekizinci Basım). (Çev: Çapan, C.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A. ve Buchloh, B. H. D. (2004). *The Art Since 1900*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erduran, E. ve Erduran, Ö.), Yedinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev: Gürses, S.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. (Üçüncü Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandinsky, W. (1911). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (2001, Çev: Ekinci, G.), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Keyvanklı, D. (2006). *Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Heykel Programı.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Dördüncü Basım). (Çev: Çapan, C. ve Öziş, S.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. (Çev: Kanetti, V.), İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Read, H. (1981). *Sanat ve Toplum*. (Çev: Mülâyim, S.), Ankara: Umran Yayınları.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Üçüncü Basım). (Çev: Madra, B., Gürsoy, S. Ve Usmanbaş, İ.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ruhrberg, K. (2000). *Art of the 20th Century, Part I*. (Walther, I. F. Ed.). Köln: Taschen.
- Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. (1997). İstanbul: YEM Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1999). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (Beşinci Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (Yedinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. (Yedinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Walther, I. F. (2005a). *Van Gogh*. (Çev: Antmen, A.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Walther, I. F. (2005b). *Gauguin*. (Çev: Antmen, A.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (Çev: Özüaydın, N.), İstanbul: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Alexei von Jawlensky, Erişim Tarihi: 05.11.2012, www.ehow.com/video-4942540-alexei-von-jawlensky-portrait-woman.html

Barnett Newman, Erişim Tarihi: 05.10.2012, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/68.178>

Clifford Still, Erişim Tarihi: 08.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Jamais&page=&f=Title&object=76.2553.153>

Franz Marc, Erişim Tarihi: 07.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Franz%20Marc&page=1&f=People&cr=1>

Franz Marc, Erişim Tarihi: 07.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=marc&page=1&f=quicksearch&cr=8>

Jules Olitski, Erişim Tarihi: 30.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Jules%20Olitski&page=1&f=People&cr=1>

Karl Schimdt Rottluff, Erişim Tarihi: 07.10.2012, <http://www.forumacil.com/sanatcilar-ve-tanitimlari/383418-karl-schmidt-kimdir-hakkinda-bilgi.html>

Kolaj, Erişim Tarihi: 14.11.2012, http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064

Max Pechtein, Erişim Tarihi: 11.11.2012, www.max-pechstein.com

Pierre Soulages, Erişim Tarihi: 05.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/about/guggenheim-images/show-full/piece/?search=Pierre%20Soulages&page=1&f=Artist&cr=1>

Pierre Soulages, Erişim Tarihi: 05.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Pierre%20Soulages&page=1&f=People&cr=1>

Robert Motherwell, Erişim Tarihi: 03.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Robert%20Motherwell&page=1&f=People&cr=1>

Robert Motherwell, Erişim Tarihi: 03.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Elegy%20to%20the%20Spanish%20Republic%20No.%20110&page=&f=Title&object=84.3223>

Robert Motherwell, Erişim Tarihi: 03.10.2012, <http://poulwebb.blogspot.com>

Sam Francis, Erişim Tarihi: 29.10.2012, http://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Francis

Sam Francis, Erişim Tarihi: 29.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=francis&page=1&f=quicksearch&cr=6>

Sam Francis, Erişim Tarihi: 29.10.2012, www.samfrancis.com

Serge Poliakoff, Erişim Tarihi: 03.10.2012, http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Serge%20Poliakoff&page=1&f=Name&cr=1

Serge Poliakoff, Erişim Tarihi: 03.10.2012, www.samuelis-baumgarte.com

Serge Poliakoff, Erişim Tarihi: 03.10.2012, http://www.samuelis-baumgarte.com/galerie/en/artists/Serge_Poliakoff.html

Vladimir Tatlin, Erişim Tarihi: 12.11.2012, <http://www.turkish-media.com/forum/topic/183008-vladimir-tatlin-1885-1953/>

Wassily Kandinsky, Erişim Tarihi: 01.11.2012, http://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ayça Alper Akçay
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum – 1978
Eğitim Durumu	
Lisans öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y. lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal/Bilimsel Faaliyetleri	
Kişisel Sergiler	2003 – “İkili Yorum Kişisel Resim Sergisi”, Devlet Resim Heykel Müzesi ve Sanat Galerisi, Erzurum.
Karma Sergiler	1997 – “Sanata Uzanan Eller Karma Resim Sergisi”, Devlet Resim Heykel Müzesi ve Sanat Galerisi, Erzurum.
	1998 - “Sanata Uzanan Eller Karma Resim Sergisi-2”, Devlet Resim Heykel Müzesi ve Sanat Galerisi, Erzurum.
	2001 – “Özgün Baskı Resim Sergisi”, Erzurum Sanat Evi, Erzurum.
	2003 – “Euros Resim Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum.
	2003 – “Resim Sergisi”, TCDD Sanat Galerisi ve Gar Salonu, Ankara.
	2005 – “Toplu Yorum Resim Sergisi”, Değirmen Cafe, Erzurum.
	2005 – “Vakıflar Haftası Karma Resim Sergisi”, Yakutiye Medresesi, Erzurum.
	2006 – “Erzurum Gravürleri Sergisi”, Çifte Minareli Medrese, Erzurum.
	2006 – “Erzurum Gravürleri Sergisi”, Konak Kültür Evi, Bursa.
	2006 – “Fırçadaki Ben” Karma Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum.
	2006 – “Kadın ve Hoşgörü” Karma Resim Sergisi, Atatürk üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum.
	2006 – “Sanat ve Mekan” Karma Resim Sergisi, KTÜ Mimarlık Fakültesi Sergi Salonu, Trabzon.
	2006 – “III. ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Sergisi”, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Kayseri.
	2006 – “İster Uzak ister Yakın Buluşma”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.

	2007 – “Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlar Toplantısı ve Bölge Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2007 – “50 Yılda Atatürk Üniversitesi Öğretim Elemanları Plastik Sanatlar Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2009 – “Doğuyorum 6” Karma Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2010 – “KARLIŞIK” Karma Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum.
	2010 – “Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2010 – “Final Sergisi”, Işık Üniversitesi, İstanbul.
	2011 – “Müze ve Tarihi Eserler Sergisi”, Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Erzurum.
	2011 – “Serigrafi Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2012 – “15 Nisan Dünya Sanat Günü”, Erzincan Üniversitesi, Erzincan.
	2012 – “Serigrafi Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2012 – “12. Türk Dünyası Sergisi”, Zafer Çarşısı, Ankara.
Uluslar arası Karma Sergiler	2006 – “Erzurum Gravürleri” EMITT İSTANBUL 2006 Doğu Akdeniz Uluslar arası Turizm ve Seyahat Fuarı, İstanbul.
	2009 – “Uluslar arası Baskı Resim Sergisi”, Erzincan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisi, Erzincan.
	2009 – “21.yy. Uluslar arası Genç Yetenekler Sergisi”, CKM Sanat Galerisi, İstanbul.
	2010 – “Erzurum I. Uluslar arası Resim Sempozyumu”, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum.
	2011 – “2011’e Doğru Uluslar arası Sanat Buluşması”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum.
	2011 – “I. Uluslar arası Sanat Sempozyumu Çalıştayı”, Doğu-Batı Sanatları Müzesi, Odessa, Ukrayna.

Yayınları	2011 – “Paul Klee ve Müziğin Yansıması”, Odessa I. Uluslar arası Sanat Sempozyumu Resim Çalıştayı ve Resim Sergisi, Yayınlanmış Bildiri, Odessa, Ukrayna.
Diğer Bilimsel Faaliyetleri	2009 – “I. Sanatsal Duyarlılık Günleri” sanat etkinliği. Proje Yöneticisi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
	2010 – “Erzurum I. Uluslar arası Resim Sempozyumu”, Sempozyum Sekreteryası.
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	2005 - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü – Araştırma Görevlisi
İletişim	
E-posta Adresi	ayca.alper@atauni .edu.tr
Tarih	07/12/2012