

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1940- 1970 DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SOYUT
EĞİLİMLER, İÇERİK ÇÖZÜMLEMESİ VE
FİKRET MUALLA**

Ezgi TOKDİL

İzmir

2015

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1940- 1970 DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SOYUT
EĞİLİMLER, İÇERİK ÇÖZÜMLEMESİ VE
FİKRET MUALLA**

Ezgi TOKDİL

**Danışman
Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN**

İzmir

2015

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "**1940- 1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla**" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../ 12 / 2015

Ezgi TOKDİL

DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10095510
Yazar Adı / Soyadı	EZGİ TOKDİL
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 46015395182
Telefon	5543399300
E-Posta	ezgi.tokdil@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	1940- 1970 DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER, İÇERİK ÇÖZÜMLEMESİ VE FİKRET MUALLA
Tezin Tercümesi	ABSTRACT TENDENCIES, CONTENT ANALYSIS AND FİKRET MUALLA IN TURKISH PAINTING BETWEEN 1940-1970
Konu	Güzel Sanatlar = Fine Arts ; Eğitim ve Öğretim = Education and Training
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2015
Sayfa	341
Tez Danışmanları	DOÇ. DR. TUBA GÜLTEKİN 17075491206
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Fikret Mualla=Fikret Mualla / Türk Resmi=Turkish Painting / Soyut Sanat=Abstract Art / Lirik Soyutlama=Lyric Abstraction / Dışavurumcu Soyutlama=Expressionist Abstraction / Renk Kuramları=Theory of Color / Yönelimsellik=Intentionality / Fenomenoloji=Phenomenology
Kısıtlama	Yok

Yukarıda bilgileri kayıtlı olan tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine ve internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

22.12.2015

İmza:.....

ÖNSÖZ

Bu araştırmada; öncelikle soyut ve soyutlama kavramlarının ne olduğu ve Rudolf Arnheim, Worringer, Susan Langer, Husserl, Orhan Hançerlioğlu'nun soyut kavramına ve soyutlamaya yaklaşımlarına değinilerek tezin konusunu oluşturan sanatçının doğa görüşüne genel bir yaklaşımla giriş yapılmaktadır. Ardından soyut düşünce ve soyut sanatın oluşumuna ilkçağ felsefesinden başlanarak Platon, Hegel, Nietzsche, Schelling, Piaget, Worringer, Locke, Croce, John Berger'in soyut üzerine söylemlerinden yola çıkarak sanat felsefesi bakımından soyutun ne olduğu ve nasıl algılandığı incelenmektedir. Soyutun kavramsal incelenmesinin ardından Cezanne'dan Kandinsky'e batı sanatında soyutun başlangıcı ve gelişimine değinilerek, söz konusu gelişim sürecinin Türk sanatında karşılığı araştırmaya dahil edilmektedir. Araştırma Türk resim sanatında soyutlamaya etki eden süreçlerin incelenmesi ile sürdürülmekte ve 19. yy başlarından 1945'lere kadar olan dönemde Türk resminde hangi gelişmelerin olduğu, hangi üslup eğilimlerinin görüldüğü, hangi sanatçıların hangi eğilimlerde yer aldıkları, birbirini izleyen gruplaşma eğilimleri ve duvar resmi olarak manzara resminden 1945'lere kadar olan soyutlama eğilimleri incelenmektedir. Ardından Türk resim sanatında var olan dönemsel farklılıklar ve eğilimler öncü sanatçılar ve soyutlamaya yönelimde bu sanatçıların girişimleri ve etkileri boyutunda değerlendirilip araştırmaya dahil edilmektedir. Böylelikle lirik/geometrik/non-figüratif kavramlarına örnekleme alınan sanatçı ve resimler üzerinden açıklama getirilmektedir. Bu inceleme sırasında Ferruh Başağa, Nejad Melih Devrim, Cemal Bingöl, Halil Dikmen, Lütfü Günay, Adnan Çoker soyut üslup gösteren ilk sanatçılar olarak örnekleme alınarak incelenmektedir. Bu inceleme ile birlikte; soyut ve soyutlama nedir? Batı'da soyuta yönelim süreci nedir? Bunun Türk resminde karşılığı nedir? Türk resminde öne çıkan soyutlama eğilimleri nelerdir? Bu soyutlama eğilimlerine yönelim hangi süreçlerle gerçekleşmiştir? sorularına açıklama getirilerek tezin analiz bölümüne geçilmektedir.

Tezin analiz süreçlerinde öncelikle Türk resminde soyuta yönelim sürecinde en belirgin gözlemlenen Batı etkileri olan Kübizm/Dışavurumculuk/Fovizm akımlarının Türk resminde karşılığı olan resimler örnekleme alınan sanatçılardan seçilerek genel bir biçim-içerik analizi yapılmaktadır. Bu inceleme sırasında

geometrik(kübizm)/lirik(dışavurumculuk/fovizm)/non-figüratif(dışavurumculuk) kavramları incelenmekte ve örneklendirilmektedir. Ardından örnekleme alınan resimler Itten renk kontrastlık kuramlarından yola çıkılarak analiz edilmekte, renklerin ağırlık alanları/kontrastlık etkileri belirlenmektedir, sonrasında Batı resim sanatıyla karşılaştırmalı değerlendirilmektedir. İncelenen Batı etkilerinin ardından yerel ve ulusal değerlerin Türk resim sanatında neler olduğu, bu süreci belirleyen gelişmeler, soyutlama eğilimli resimlere nasıl yansıdığı, dönemin gruplaşma eğilimleri ve sanatçılar araştırılmakta ve kaligrafik/minyatür/halk resimleri olarak belirlenen bu etkilerin örnekleme alınan resimler üzerinden biçimsel analizi yapılmaktadır. Böylelikle öncelikle Türk resminde Batı etkisi, ardından özgün biçim anlayışı ve yerel değerlerin Türk resmine yansıması belirlenerek, Fikret Mualla resimlerinde bu etkilerin nasıl ve ne derece gözlemlendiğini belirlemek adına Fikret Mualla incelemesine geçilmektedir. Öncelikle yaşam öyküsüne değinilen sanatçının eserlerinde yer alan dışavurum unsurlarının kaynağı belirlenerek, bu belirleme sırasında yalnız yaşam deneyimleri ile sınırlı kalmamak adına dönemin siyasi ve politik yapısı ile sosyal ve sanatsal süreçler araştırmaya dahil edilmektedir. Bu incelemenin ardından Fikret Mualla resimlerinin biçim ve içeriksel analizine geçilerek, örnekleme alınan resimler biçimsel boyutta Itten renk algısı, Gestalt şekil zemin ilişkisi ve düşünsel boyutta yönelimsellik kavramı etkisinde analiz edilmektedir. Bu inceleme sırasında fenomenolojinin yönelimsellik kavramı incelemenin soyut düşünsel yapısını oluştururken, bu kavramın kendisi kavram olarak "paranteze alınarak" yeni bir araştırma alanı oluşturulmakta, böylelikle örnekleme alınan tüm eserler üzerinden deneysel boyutta fenomenolojik bir inceleme analiz sürecini geliştirmektedir. Bu anlamda yönelimsellik kavramına ulaşabilmek ve bu doğrultuda bir incelemeyi araştırmaya dahil edebilmek adına öncelikle fenomenolojik yaklaşımın ne olduğu, fenomenolojinin ulaşmak istediği hedefin ne olduğu ve fenomenolojinin temel kavramları incelenmekte, sonrasında fenomenolojinin ulaşmak istediği nihai hedef 'öz' ile soyut sanatın ulaşmayı hedeflediği nihai amaç arasında ilişki kurularak, fenomenolojinin araştırmaya neden dahil edildiği sorusuna açıklık getirilmektedir. Ardından yapılan renk incelemesi Itten renk kontrastlık kuramları etkisinde ayrıntılı değerlendirilerek, renk ve renk değerlerinin tablolar yoluyla analizi yapılmakta, kompozisyon incelemesi

Kandinsky'nin renk temelli oluşumları olan geometrik formlar, diyagonal çizgiler, dairesel yapılar yardımıyla analiz edilmektedir. Biçim incelemesi ise lekese/çizgisel olarak sınıflandırılarak Gestalt kuramının şekil zemin ilişkisi temelinde analiz edilmektedir.

Tezin tüm inceleme süreçleri ve özellikle biçimsel analiz sürecinde incelenen her konu, araştırmaya bir önceki bulgu dahil edilerek devam edildi. Tezin içeriksel analiz bölümü biçimsel analizin de sürece dahil edilimi ile sürdürülerek, örnekleme alınan eserler sırasıyla renk, biçim, kompozisyon bakımından incelenmekte, ardından anlam çözümlemeleri sürece dahil edilmektedir. Son olarak tüm analiz sürecine konu çözümlemeleri eklenerek içerik çözümlemesine gidilmektedir. Yapılan tüm biçim ve içerik analizi fenomenolojinin yönelimsellik kavramı doğrultusunda oluşturulan araştırma modeli etkisinde incelenmektedir. Öncelikle renk kuramları üzerine bir incelemenin ardından Kandinsky'nin renk çözümlemeleri ve rengin anlamsal etkileri ile birlikte değerlendirilen çalışmalar, ardından biçimsel yapının anlamsal göndermeleri ile birlikte ele alınıp bütünsel olarak analiz edilmektedir. Konularına göre sınıflandırılarak analiz edilen Fikret Mualla resimleri bu anlamda renk/biçim/kompozisyon bakımından biçimsel temelde incelenerek, anlam bakımından deneysel olarak değerlendirilerek, fenomenolojik bir yaklaşımla düşünsel temele taşınmaktadır. Örnekleme alınan resimler bütünsel olarak değerlendirilerek, tablolar ve detaylar yardımıyla araştırma geliştirilmektedir. Konu çözümlemeleri yapılırken oluşturulan her başlık genelden özele dizilimi sağlanarak ortaya konulmakta, Fikret Mualla'nın yaratmış olduğu tüm konu yaklaşımlarının analiz sürecinin parça bütün ilişkisi içerisinde devam etmesi sağlanmaktadır.

Tüm bu analiz sürecinin ardından örnekleme alınan Fikret Mualla resimlerinin bütünsel olarak incelenmesi ve analiz edilen tüm resimler üzerinden genel bir değerlendirme yapılması, çözümleme sürecinin son basamağını oluşturmaktadır.

Türk resim sanatını başlangıcından günümüze bir bütün olarak ele alıp gelişim süreçlerini incelememi, bu gelişim sürecinde soyut eğilimli bir sanatçı olan Fikret Mualla'nın resimlerinden hareketle lirik ve dışavurumcu soyutlama süreçlerini algısal boyutta analiz etmemi sağlayan bu araştırmanın oluşum süreçlerinde;

öncelikle düzeltme, öneri ve yaratıcı süreçte çözümlemeleri için danışmanım sayın Doç. Dr. Tuba Gültekin'e, ders aşamasındaki desteklerinden dolayı sayın hocam Doç. Dr. Cemile Arzu Aytekin'e, sevgili hocam Mete Sezgin'e ve tüm ders hocalarıma, tezin felsefi inceleme süreçlerinde destekleri için Ozan Doğan'a ve son olarak maddi manevi tüm desteklerinden dolayı aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i.
İÇİNDEKİLER.....	v.
TABLO LİSTESİ.....	x.
DETAY LİSTESİ.....	xiv.
RESİM LİSTESİ.....	xv.
ÖZET.....	xxi.
ABSTRACT.....	xxii.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	7
1.3. Araştırmanın Önemi.....	9
1.4. Problem Cümlesi.....	10
1.4.1. Alt Problemler.....	10
1.5. Sayıtlılar.....	11
1.6. Sınırlılıklar.....	11
1.7. Tanımlar.....	12
1.8. Kısaltmalar.....	14

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. Sanat Araştırmaları Kapsamında Soyut ve Soyutlama Kavramları.....	15
2.2. Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar.....	16

2.3. Fikret Mualla Sanatında İfade Yöntemleri.....	18
2.4. Fenomenolojik Çözümler.....	19

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli.....	22
3.2. Evren ve Örneklem.....	23
3.3. Veri Toplama Araçları.....	23
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri.....	23

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

1. SOYUTLAMA SÜRECİNDE SOYUT KAVRAMI

1.1. Soyut Resmin Mantığı.....	25
1.1.1. Soyut Sanatın Ortaya Çıkışındaki Nedenler.....	29
1.2. Soyut Resmin Analitik Çözümlemesi.....	34

2. TÜRK RESMİ SOYUTLAMA SÜRECİNDE SOYUT KAVRAMI

2.1. Türk Resim Sanatında Soyutlamaya Etki Eden Süreçler.....	42
2.2. Türk Resim Sanatında Soyuta Yönelim Sürecinde Bireysel Çıkışlar.....	49
2.3. Soyut Resme Yönelen İlk Sanatçılar.....	54

3. TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT RESMİN ANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ VE SOYUTLAMA SÜRECİNE ETKİ EDEN SANATÇILAR

3.1. Sosyal ve Politik Yapının Türk Resim Sanatında Soyut Eğilime Etkisi.....	58
3.2. Batılı Yöntemlerin Türk Resim Sanatında Soyutlama Süreçlerine Etkisi.....	60

3.2.1. Kübist Etkiler.....	61
3.2.2. Dışavurumcu Etkiler.....	67
3.2.3. Fovist Etkiler.....	71
3.3. Batılı Yöntemlerin Renk Algısı Kapsamında İncelenmesi.....	76
3.4. Yöresel Motiflerin Türk Resim Sanatında Soyutlama Süreçlerine Etkisi.....	83
3.4.1. Kaligrafik Etkiler.....	85
3.4.2. Minyatür Etkileri.....	89
3.4.3. Halk Resimleri Etkisi.....	94
3.5. Yöresel Motiflerin Biçim ve Kompozisyon Algısı Kapsamında İncelenmesi...	101

4. TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT EĞİLİMLİ BİR SANATÇI OLARAK FİKRET MUALLA

4.1. Fikret Mualla'nın Yaşamı.....	107
4.2. Fikret Mualla'nın Çalışmalarına Temel Olan Sosyal ve Kültürel Etkiler.....	113
4.2.1. Avrupa'da Siyasal ve Politik Ortam.....	113
4.2.2. Avrupa'da Sosyal ve Sanatsal Süreçler.....	114

5. FİKRET MUALLA RESİMLERİNİN BİÇİMSEL ANALİZİ VE KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

5.1. Yönelimsellik Kavramı (Düşüncenin Yönelimi).....	128
5.1.1. Fenomenolojik Açıdan Renk ve Biçim Algısı.....	135
5.2. Fikret Mualla Çalışmalarının Renk Algısı.....	140
5.3. Fikret Mualla Çalışmalarının Kompozisyon Algısı.....	163
5.4. Fikret Mualla Çalışmalarının Biçim Algısı.....	190
5.4.1. Çizgisel Boyut.....	195
5.4.2. Lekesel Boyut.....	209

6. FİKRET MUALLA RESİMLERİNİN İÇERİKSEL ANALİZİ VE KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

6.1. Fikret Mualla Resimlerinde Anlam Çözümlemeleri.....	242
6.2. Fikret Mualla Resimlerinde Konu Çözümlemeleri.....	251
6.2.1. Fikret Mualla Resimlerinde Dış Mekan Algısı.....	252
6.2.1.1. Günlük Yaşam Sahnelerinin Aktarım Özellikleri.....	252
6.2.2. Fikret Mualla Resimlerinde İç Mekan Algısı.....	258
6.2.2.1. Özel Yaşam Sahnelerinin Aktarım Özellikleri.....	259
6.2.3. Fikret Mualla Resimlerinde Hareket Algısı.....	263
6.2.3.1. Ses ve Hareket Çözümlemeleri.....	264
6.2.4. Fikret Mualla Resimlerinde Figür Algısı.....	270
6.2.4.1. Hareketli Figür Çözümlemeleri.....	270
6.2.4.1.1. Hareketli Kadın Erkek Figürleri.....	270
6.2.4.2. Durağan Figür Çözümlemeleri.....	275
6.2.4.2.1. Durağan Kadın Erkek Figürleri.....	275
6.2.4.2.2. Durağan Hayvan Figürleri.....	283
6.2.5. Fikret Mualla Resimlerinde Durağan Nesneler- Natürmort.....	294
6.2.6. Fikret Mualla Resimlerinde Beden Çözümlemeleri- Portre.....	306

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç.....	321
Öneriler.....	326
KAYNAKÇA.....	327
Kaynakça.....	327

İnternet Kaynakça.....	333
Görsel Kaynakça.....	334
EKLER.....	336
Ek 1: Renklerin Ton Değerleri Tabloları.....	336
Ek 2: Renk Karşıtlık İlkesi Bağlamında Karşıtlık Değerleri Tabloları.....	340

İLİŞKİLENDİRMELERİ YAPILAN RESİMLERİN TABLO LİSTESİ

Tablo 1: “ <i>İnterior ve Natürmort</i> ” (Resim 37) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	77
Tablo 2: “ <i>İnterior ve Natürmort</i> ” (Resim 37) Ağırlık Alanı Kontrastı.....	78
Tablo 3: “ <i>İnterior ve Natürmort</i> ” (Resim 37) Tamamlayıcı Renk Kontrastı.....	78
Tablo 4: “ <i>Sarı Kompozisyon</i> ” (Resim 38) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	79
Tablo 5: “ <i>Sarı Kompozisyon</i> ” (Resim 38) Tamamlayıcı Renk Kontrastı.....	80
Tablo 6: “ <i>Sarı Kompozisyon</i> ” (Resim 38) Öznitelik Kontrastı.....	80
Tablo 7: “ <i>Hamamda Yıkanan Kadın</i> ” (Resim 39) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	82
Tablo 8: “ <i>Hamamda Yıkanan Kadın</i> ” (Resim 39) Sıcak Soğuk Kontrastı.....	82
Tablo 9: “ <i>Hamamda Yıkanan Kadın</i> ” (Resim 39) Öznitelik Kontrastı.....	83
Tablo 10: “ <i>Soyut Kompozisyon</i> ” (Resim 55) Resmin ağırlık merkezi ve yönlendirmeler.....	102
Tablo 11: “ <i>Figürlü Kompozisyon</i> ” (Resim 56) Simetrik yapı ve diyagonal yönlendirmeler.....	104
Tablo 12: “ <i>Ankara Keçileri</i> ” (Resim 57) Yüzey bölünmeleri ve diyagonal yönlendirmeler.....	106
Tablo 13: “ <i>Çıplak</i> ” (Resim 70) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	142
Tablo 14: “ <i>Çıplak</i> ” (Resim 70) Renklerin Açık- Koyu Kontrastı.....	143
Tablo 15: “ <i>Çıplak</i> ” (Resim 70) Gri Değerlerin Açık- Koyu Kontrastı.....	143
Tablo 16: “ <i>Kadın ve Adam Portresi</i> ” (Resim 71) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	144
Tablo 17: “ <i>Kadın ve Adam Portresi</i> ” (Resim 71) Tamamlayıcı Renk Kontrastı.....	145
Tablo 18: “ <i>Mavili Portre</i> ” (Resim 72) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	147

Tablo 19: " <i>Sokakta Bir Adam ve İki Kadın</i> " (Resim 73) Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	148
Tablo 20: " <i>Yeşilli Bistro</i> " (Resim 74) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	150
Tablo 21: " <i>Yeşilli Bistro</i> " (Resim 74) Ağırlık Alanı Kontrastı.....	151
Tablo 22: " <i>Güçlü Kadınlar</i> " (Resim 75) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	153
Tablo 23: " <i>Güçlü Kadınlar</i> " (Resim 75) Öznitelik Kontrastı.....	153
Tablo 24: " <i>Güçlü Kadınlar</i> " (Resim 75) Sıcak- Soğuk Kontrastı.....	153
Tablo 25: " <i>Natiürmort</i> " (Resim 76) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	154
Tablo 26: " <i>Natiürmort</i> " (Resim 76) Ağırlık Alanı Kontrastı.....	155
Tablo 27: " <i>Görüşme</i> " (Resim 77) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	157
Tablo 28: " <i>Görüşme</i> " (Resim 77) Öznitelik Kontrastı.....	157
Tablo 29: " <i>Görüşme</i> " (Resim 77) Ağırlık Alanı Kontrastı.....	157
Tablo 30: " <i>Gezinti</i> " (Resim 78) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	158
Tablo 31: " <i>Kadın ve Çocuk</i> " (Resim 79) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	160
Tablo 32: " <i>Kadın ve Çocuk</i> " (Resim 79) Sıcak- Soğuk Kontrastı.....	161
Tablo 33: " <i>Kadın ve Çocuk</i> " (Resim 79) Öznitelik Kontrastı.....	161
Tablo 34: " <i>Sokakta</i> " (Resim 80) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı.....	162
Tablo 35: " <i>Sokakta</i> " (Resim 80) Tamamlayıcı Renk Kontrastı.....	162
Tablo 36: " <i>Bar</i> " (Resim 81) Resmin simetrik yapısı ve diyagonal oluşumu.....	167
Tablo 37: " <i>Çocuklu Kompozisyon</i> " (Resim 82) Resme hakim üçgen formlar.....	169
Tablo 38: " <i>Jazz Orkestrası</i> " (Resim 83) Resme hakim denge ve kaçış noktaları....	171
Tablo 39: " <i>Sokak</i> " (Resim 84) Resme hakim üçgen formlar ve simetri.....	174
Tablo 40: " <i>Jazz Çalanlar</i> " (Resim 85) Resme hakim simetri ve üçgen form.....	176

Tablo 41: " <i>Bir Kafede Üç Kişi</i> " (Resim 86) Resmin diyagonal sistemi ve yönlendirmeler.....	178
Tablo 42: " <i>Gezinti</i> " (Resim 87) Resme hakim geometrik form ve yönlendirmeler.....	180
Tablo 43: " <i>Sokak I</i> " (Resim 88) Resmin geometrik oluşumu ve yönlendirmeler.....	182
Tablo 44: " <i>Bistro'da</i> " (Resim 89) Resmin geometrik oluşumu ve denge.....	184
Tablo 45: " <i>Sokakta III</i> " (Resim 90) Resmin merkezi ve sistematik yapısı.....	187
Tablo 46: " <i>Restaurant</i> " (Resim 91) Resme hakim üçgen form, merkez ve yönlendirmeler.....	189
Tablo 47: " <i>Natürmort</i> " (Resim 105) isimli çalışma leke incelemesi.....	211
Tablo 48: " <i>Natürmort</i> " (Resim 108) isimli çalışma leke incelemesi.....	214
Tablo 49: " <i>Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak</i> " (Resim 110) isimli çalışma leke incelemesi.....	219
Tablo 50: " <i>Kadınlar</i> " (Resim 112) isimli çalışma leke incelemesi.....	221
Tablo 51: " <i>İsimsiz</i> " (Resim 114) isimli çalışma leke incelemesi.....	225
Tablo 52: Kandinsky Renk Biçim İlişkisi.....	234
Tablo 53: Kandinsky Renk Biçim İlişkisi.....	234
Tablo 54: Sivri Renk- Sivri Biçim İlişkisi.....	235
Tablo 55: Derin Renk- Yuvarlak Biçim İlişkisi.....	235
Tablo 56: Rengin sivri / yumuşak biçimlerle titreşimi.....	235
Tablo 57: Rengin soyut / somut biçimlerle titreşimi.....	235
Tablo 58: Paul Klee ve Goethe'nin renk algısı.....	237
Tablo 59: Paul Klee rengin ağırlık özelliği.....	237
Tablo 60: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın " <i>Gezinti</i> " (Resim 78) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu.....	238
Tablo 61: " <i>Kadınlar</i> " (Resim 112) isimli çalışma portre çözümlemeleri.....	315
Tablo 62: " <i>Meydan</i> " (Resim 64) isimli çalışma portre çözümlemeleri.....	316

Tablo 63: " <i>Sokakta</i> " (Resim 117) isimli çalışma portre çözümlemeleri.....	317
Tablo 64: " <i>Çıplak</i> " (Resim 70) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	336
Tablo 65: " <i>Kadın ve Adam Portresi</i> " (Resim 71) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	336
Tablo 66: " <i>Mavili Portre</i> " (Resim 72) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	336
Tablo 67: " <i>Sokakta Bir Adam ve İki Kadın</i> " (Resim 73) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	337
Tablo 68: " <i>Yeşilli Bistro</i> " (Resim 74) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	337
Tablo 69: " <i>Güçlü Kadınlar</i> " (Resim 75) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	337
Tablo 70: " <i>Natürmort</i> " (Resim 76) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	338
Tablo 71: " <i>Görüşme</i> " (Resim 77) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	338
Tablo 72: " <i>Gezinti</i> " (Resim 78) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	338
Tablo 73: " <i>Kadın ve Çocuk</i> " (Resim 79) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	339
Tablo 74: " <i>Sokakta</i> " (Resim 80) Renklerin Ton Değerleri Tablosu.....	339
Tablo 75: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın " <i>Çıplak</i> " (Resim 70) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu.....	340
Tablo 76: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın " <i>Natürmort</i> " (Resim 76) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu.....	340
Tablo 77: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın " <i>Gezinti</i> " (Resim 78) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu.....	341
Tablo 78: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın " <i>Mavili Portre</i> " (Resim 72) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu.....	341

İLİŞKİLENDİRMELERİ YAPILAN RESİMLERİN DETAY LİSTESİ

Detay 1: " <i>Bekleme</i> " (Resim 96) isimli çalışma detay.....	197
Detay 2: " <i>Kadın</i> " (Resim 98) isimli çalışma detay.....	200
Detay 3: " <i>Kravatlı Adam</i> " (Resim 100) isimli çalışma detay.....	203
Detay4: " <i>Jaz Yapanlar</i> " (Resim 103) isimli çalışma detay.....	206
Detay5: " <i>Natürmort</i> " (Resim 105) isimli çalışma detay.....	211
Detay6: " <i>Natürmort</i> " (Resim 108) isimli çalışma detay.....	215
Detay 7: " <i>Mavi Arka Planda Sokak</i> " (Resim 110) isimli çalışma detay.....	218
Detay 8: " <i>Kadınlar</i> " (Resim 112) isimli çalışma detay.....	222
Detay 9: " <i>İsimsiz</i> " (Resim 114) isimli çalışma detay.....	226
Detay 10: " <i>Mavi Göl</i> " (Resim 134) isimli çalışma hayvan figürü detay.....	288
Detay 11: " <i>Sokakta Balonlu Çocuk</i> " (Resim 135) isimli çalışma hayvan figürü detay.....	290
Detay 12: " <i>Kırmızılı Sirk</i> " (Resim 136) isimli çalışma hayvan figürü detay.....	293
Detay 13: " <i>Restaurant</i> " (Resim 139) isimli çalışma natürmort nesneleri detay.....	300
Detay 14: " <i>Yemek Masası</i> " (Resim 140) isimli çalışma natürmort nesneleri detay.....	303
Detay 15: " <i>Bar</i> " (Resim 141) isimli çalışma natürmort nesneleri detay.....	305

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Pablo Picasso, " <i>Bir Boğanın Başkalaşımı</i> ", 1916.....	31
Resim 2: Albrecht Dürer, " <i>Lucretia'nın Kendini Öldürmesi</i> ", 1519.....	33
Resim 3: Alberto Giacometti, " <i>Dürer'in Lucretia'sının Eskizi</i> ", 1911.....	33
Resim 4: Claude Monet, " <i>Nilüferler ve Afrika Zambağı</i> ", 1914-17.....	34
Resim 5: Paul Cezanne, " <i>Kasımpatı</i> ", 1898.....	35
Resim 6: Henri Matisse, " <i>Erkek Model</i> ", 1900.....	37
Resim 7: Henri Matisse, " <i>Beyaz Havlulu Nü</i> ", 1903.....	37
Resim 8: Paul Cezanne, " <i>L'Estaque'da Kayalar</i> ", 1882.....	38
Resim 9: Pablo Picasso, " <i>Tepeden Evler</i> ", 1909.....	39
Resim 10: Wassily Kandinsky, " <i>Sonbahar</i> ", 1909.....	40
Resim 11: Add Reinhardt, " <i>Kompozisyon</i> ", 1939.....	41
Resim 12: İbrahim Çallı, " <i>Nü</i> ".....	43
Resim 13: Namık İsmail, " <i>Ayakta Kadın Portresi</i> "	43
Resim 14: Namık İsmail, " <i>Uzanan Çıplak</i> ".....	44
Resim 15: Cevat Dereli, " <i>Balık Tutan Adam</i> ".....	46
Resim 16: Hale Asaf, " <i>İsmail Hakkı Oygur'ın Portresi</i> "	46
Resim 17: Nurullah Berk, " <i>Oturan Çıplak</i> ", 1933	47
Resim 18: Cemal Tollu, " <i>Ana Toprak</i> ".....	47
Resim 19: Ferruh Başağa, " <i>Aşk</i> ", 1948.....	50
Resim 20: Nejad Melih Devrim, " <i>Soyut Kompozisyon</i> ", 1947-1949.....	52
Resim 21: Sabri Berkel, " <i>Rondo</i> ", 1956.....	54
Resim 22: Nejad Melih Devrim, " <i>Soyut Kompozisyon</i> ", 1959.....	55
Resim 23: Cemal Bingöl, " <i>Soyut Kompozisyon</i> ", 1957.....	56
Resim 24: Adnan Çoker, " <i>Boş Dolu</i> ", 1954.....	57

Resim 25: Şemsi Arel, “ <i>Kadın</i> ”	62
Resim 26: Adnan Çoker, “ <i>Düşünce</i> ”, 1952.....	63
Resim 27: Nuri İyem, “ <i>Kübist Natürmort</i> ”, 1954.....	64
Resim 28: Nejad Melih Devrim, “ <i>İnterior ve Natürmort</i> ”, 1948.....	66
Resim 29: Nejad Melih Devrim, “ <i>Sarı Kompozisyon</i> ”, 1950.....	67
Resim 30: Selim Turan, “ <i>Yeşil/Sarı Soyut</i> ”, 1950.....	68
Resim 31: Selim Turan, “ <i>Soyut Kompozisyon</i> ”, 1950.....	69
Resim 32: Lütfü Günay, “ <i>Soyut Kompozisyon</i> ”	70
Resim 33: Nurullah Berk, “ <i>Hamamda Yıkanan Kadın</i> ”	72
Resim 34: Abidin Dino, “ <i>Natürmort</i> ”	73
Resim 35: Sabri Berkel, “ <i>Taksim Meydanı</i> ”	74
Resim 36: Fikret Mualla, “ <i>Natürmort</i> ”, 1957.....	75
Resim 37: Nejad Melih Devrim, “ <i>İnterior ve Natürmort</i> ”, 1948.....	77
Resim 38: Nejad Melih Devrim, “ <i>Sarı Kompozisyon</i> ”, 1950.....	79
Resim 39: Nurullah Berk, “ <i>Hamamda Yıkanan Kadın</i> ”	81
Resim 40: Şemsi Arel, “ <i>Soyut Kompozisyon</i> ”	85
Resim 41: Şemsi Arel, “ <i>Yeşilli Kompozisyon</i> ”	85
Resim 42: Adnan Çoker, “ <i>Soyut Baş</i> ”, 1953.....	86
Resim 43: Abidin Elderoğlu, “ <i>Soyut Kompozisyon</i> ”	87
Resim 44: Nejad Melih Devrim, “ <i>Kırmızı Soyut</i> ”, 1948.....	88
Resim 45: Nurullah Berk, “ <i>Padişah</i> ”	89
Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Figürlü Kompozisyon</i> ”, 1953.....	90
Resim 47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Düşünen Adam</i> ”	92
Resim 48: Fahrelnissa Zeid, “ <i>Lommond Gölü</i> ”, 1948.....	93
Resim 49: Fahrelnissa Zeid, “ <i>Karma Bir Durağanlık</i> ”, 1949.....	94
Resim 50: Cemal Tollu, “ <i>Ankara Keçileri</i> ”	95

Resim 51: Cevat Dereli, “ <i>Harman</i> ”	96
Resim 52: Nurullah Berk, “ <i>Çömlekçi</i> ”	97
Resim 53: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Tren- Yataklı Vagon</i> ”	98
Resim 54: Fahrelnissa Zeid, “ <i>Triton Ahtapotu</i> ”, 1953.....	99
Resim 55: Abidin Elderoğlu, “ <i>Soyut Kompozisyon</i> ”	101
Resim 56: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Figürlü Kompozisyon</i> ”, 1953.....	103
Resim 57: Cemal Tollu, “ <i>Ankara Keçileri</i> ”	105
Resim 58: Fikret Mualla, “ <i>Sohbet</i> ”, 1956.....	117
Resim 59: Mark Rothko, “ <i>Sarı-Kırmızı-Turuncu</i> ”, 1947.....	121
Resim 60: Ad Reinhardt, “ <i>Kırmızı Duvar</i> ”, 1952.....	121
Resim 61: Fikret Mualla, “ <i>Kırmızı Kafe</i> ”, 1955.....	122
Resim 62: Chagalle, “ <i>Soytarı Müzisyen</i> ”, 1957.....	123
Resim 63: Chagalle, “ <i>Güllü Çizim</i> ”, 1959.....	123
Resim 64: Fikret Mualla, “ <i>Meydan</i> ”, 1956.....	124
Resim 65: Jean Dubuffet, “ <i>Çıplak Bezeme</i> ”, 1943.....	125
Resim 66: Jean Dubuffet, “ <i>Metro</i> ”, 1943.....	125
Resim 67: Fikret Mualla, “ <i>Barda</i> ”, 1953.....	126
Resim 68: Fikret Mualla, “ <i>Gezinti</i> ”, 1956.....	136
Resim 69: Fikret Mualla, “ <i>Jazz Yapanlar</i> ”, 1960.....	138
Resim 70: Fikret Mualla, “ <i>Çıplak</i> ”, 1954.....	142
Resim 71: Fikret Mualla, “ <i>Kadın ve Adam Portresi</i> ”, 1955.....	144
Resim 72: Fikret Mualla, “ <i>Mavili Portre</i> ”, 1961.....	146
Resim 73: Fikret Mualla, “ <i>Sokakta Bir Adam ve İki Kadın</i> ”, 1959.....	148
Resim 74: Fikret Mualla, “ <i>Yeşilli Bistro</i> ”	150
Resim 75: Fikret Mualla, “ <i>Güçlü Kadınlar</i> ”, 1954.....	152
Resim 76: Fikret Mualla, “ <i>Natürmort</i> ”, 1957.....	154

Resim 77: Fikret Mualla, " <i>Görüşme</i> ", 1955.....	156
Resim 78: Fikret Mualla, " <i>Gezinti</i> ", 1956.....	158
Resim 79: Fikret Mualla, " <i>Kadın ve Çocuk</i> ", 1956.....	160
Resim 80: Fikret Mualla, " <i>Sokakta</i> ", 1956.....	161
Resim 81: Fikret Mualla, " <i>Bar</i> "	166
Resim 82: Fikret Mualla, " <i>Çocuklu Kompozisyon</i> ", 1955.....	168
Resim 83: Fikret Mualla, " <i>Jazz Orkestrası</i> ", 1956.....	170
Resim 84: Fikret Mualla, " <i>Sokak</i> ", 1960.....	172
Resim 85: Fikret Mualla, " <i>Jazz Çalanlar</i> ", 1957.....	175
Resim 86: Fikret Mualla, " <i>Bir Kafede Üç Kişi</i> ", 1955.....	177
Resim 87: Fikret Mualla, " <i>Gezinti</i> ", 1961.....	179
Resim 88: Fikret Mualla, " <i>Sokak I</i> ", 1955.....	181
Resim 89: Fikret Mualla, " <i>Bistro'da</i> ", 1956.....	183
Resim 90: Fikret Mualla, " <i>Sokak III</i> ", 1959.....	186
Resim 91: Fikret Mualla, " <i>Restaurant</i> ", 1959.....	188
Resim 92: Henri Matisse, " <i>Havhlulu Çıplak</i> ", 1903.....	192
Resim 93: Pablo Picasso, " <i>Sarı Çıplak</i> ", 1907.....	192
Resim 94: Pablo Picasso, " <i>Çıplak</i> " , 1952.....	192
Resim 95: Ernst Ludwig Kirchner, " <i>Dans Eden Çıplak</i> ", 1939	192
Resim 96: Fikret Mualla, " <i>Bekleme</i> ", 1960.....	196
Resim 97: Henri Matisse, " <i>Nehirde Yıkananlar</i> ", 1916.....	198
Resim 98: Fikret Mualla, " <i>Kadın</i> ", 1954.....	199
Resim 99: Henri Matisse, " <i>Pembe Çıplak</i> ", 1935.....	201
Resim 100: Fikret Mualla, " <i>Kravathlı Adam</i> ", 1952.....	202
Resim 101: Joaquin Peinado, " <i>Manca'da Bay Quijote</i> ", 1947.....	204
Resim 102: Hans Hofmann, " <i>Polinezyalı</i> ", 1950	204

Resim 103: Fikret Mualla, " <i>Jazz Yapanlar</i> ", 1955.....	205
Resim 104: Henri Matisse, " <i>Müzik Yapanlar</i> ", 1907.....	207
Resim 105: Fikret Mualla, " <i>Natürmort</i> ", 1961.....	210
Resim 106: Nicolas de Stael, " <i>Deniz Kenarındaki Şekil</i> ", 1952	212
Resim 107: Henri Matisse, " <i>Meyveli Tabak ve Yeşil Arka Plan</i> ", 1916.....	212
Resim 108: Fikret Mualla, " <i>Natürmort</i> ", 1960.....	213
Resim 109: Henri Matisse, " <i>Su Kabakları</i> ", 1916	215
Resim 110: Fikret Mualla, " <i>Mavi Arka Planda Sokak</i> ".....	217
Resim 111: Henri Matisse, " <i>Müzik Yapanlar</i> ", 1910.....	219
Resim 112: Fikret Mualla, " <i>Kadınlar</i> ", 1961.....	220
Resim 113: Pablo Picasso, " <i>Kadın</i> ", 1901.....	223
Resim 114: Fikret Mualla, " <i>İsimsiz</i> ", 1954.....	224
Resim 115: Andre Lhote, " <i>Kadın Portresi</i> ", 1924.....	227
Resim 116: Fikret Mualla, " <i>Sokakta Yürüyenler</i> ".....	244
Resim 117: Fikret Mualla, " <i>Sokakta</i> ", 1954.....	246
Resim 118: Fikret Mualla, " <i>Davet</i> ", 1959.....	248
Resim 119: Fikret Mualla, " <i>Sokakta</i> ", 1960.....	253
Resim 120: Fikret Mualla, " <i>Balon Satıcısı</i> ", 1961.....	255
Resim 121: Fikret Mualla, " <i>Figürlü Kompozisyon</i> ", 1960.....	257
Resim 122: Fikret Mualla, " <i>Çocuklu Kompozisyon</i> ", 1956.....	260
Resim 123: Fikret Mualla, " <i>Yemek</i> ", 1956.....	262
Resim 124: Fikret Mualla, " <i>Orkestra ve Dans Eden Adam</i> ", 1955.....	266
Resim 125: Fikret Mualla, " <i>Bar</i> ", 1954.....	267
Resim 126: Fikret Mualla, " <i>Sokakta Gezinti</i> ", 1955.....	271
Resim 127: Fikret Mualla, " <i>Sarı Elbise</i> ", 1961.....	273
Resim 128: Fikret Mualla, " <i>Kırmızı Barda Söyleşi</i> ", 1956.....	274

Resim 129: Fikret Mualla, " <i>Sokakta</i> ", 1959.....	276
Resim 130: Fikret Mualla, " <i>Çıplak ve Giysili Kadın</i> ", 1955.....	279
Resim 131: Fikret Mualla, " <i>Kadınlar</i> ", 1954.....	281
Resim 132: Fikret Mualla, " <i>Papağan</i> ", 1952.....	284
Resim 133: Fikret Mualla, " <i>Tavuk</i> ", 1955.....	286
Resim 134: Fikret Mualla, " <i>Mavi Göl</i> ".....	287
Resim 135: Fikret Mualla, " <i>Sokakta Balonlu Çocuk</i> ", 1957.....	289
Resim 136: Fikret Mualla, " <i>Kırmızılı Sirk</i> ".....	292
Resim 137: Fikret Mualla, " <i>Natürmort</i> ", 1958.....	296
Resim 138: Fikret Mualla, " <i>Natürmort</i> ", 1956.....	297
Resim 139: Fikret Mualla, " <i>Restaurant</i> ", 1959.....	299
Resim 140: Fikret Mualla, " <i>Yemek Masası</i> ".....	301
Resim 141: Fikret Mualla, " <i>Bar</i> ", 1957.....	304
Resim 142: Fikret Mualla, " <i>Kadın Portresi I</i> ", 1956.....	308
Resim 143: Fikret Mualla, " <i>Kadın Portresi II</i> ", 1955.....	311
Resim 144: Fikret Mualla, " <i>Şapkalı Kız</i> ", 1951.....	313

1940- 1970 DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER, İÇERİK ÇÖZÜMLEMESİ VE FİKRET MUALLA

ÖZET

Araştırmada ilk olarak soyut sanatın ortaya çıkışı ve gelişimi incelenmekte, 1940-1970 dönemi Türk resim sanatında soyuta yönelim süreci, soyut eğilimli sanatçılar etkisinde analiz edilmektedir. Analiz sürecinde betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. 1940-1970 dönemi soyutlama eğilimleri incelenirken, Batılı soyutlama yöntemleri ve biçim anlayışlarının Türk resim sanatındaki etkileri değerlendirilmekte ve 1950'lerde görülmeye başlanan özgünleşme ve ulusal bir kimliğe ulaşma çabalarının etkileri sürece dahil edilmektedir. Tezin diğer bölümünde; Fikret Mualla'nın yaşamı ve eserleri üzerine bir çözümleme yapılmaktadır. Son olarak biçimsel ve içeriksel olarak analiz edilen Fikret Mualla resimleri, Feldman eleştiri basamakları göz önünde bulundurularak değerlendirilmekte ve ayrıntılı incelenmektedir. Ağırlık noktası birden fazla olan yapıtların incelenmesinde birden fazla yöntemin kullanılmasının gerekliliği nedeniyle Fikret Mualla resimlerinde yer alan doğa, nesne ve figürlerin inceleme süreçleri; Kandinsky'nin renk temelli oluşumları olan geometrik formlar, Gestalt kuramının temelini oluşturan şekil-zemin ilişkisi, Itten'in renk kontrastlık kuramı, fenomenoloji felsefesinin yönelimsellik kavramı, algısal farklılıklar ve aktarım süreçleri ile birlikte değerlendirilmekte, genel bir yargıya varılmaktadır. Elde edilen bu veriler kapsamında, betimleme modelinde ilişkisel çözümleme yöntemi kullanılarak sonuca ulaşılmıştır. Bu çalışma ile Türk resim sanatında, Fikret Mualla'nın kendi içinde genişletilmesi ve incelenmesi gereken bir değer barındırdığı görülmekle birlikte, eserlerinin oluşum aşamalarının ardında yatan psikolojik yaklaşımlar ve öznel algı süreçleri çözümlenmeye çalışılmaktadır. Bu anlamda araştırmanın sınırlandırıldığı ve Türk resim sanatında nesnel dünyanın algı ve aktarım farklılıkları ile soyutlama eğilimlerinin sanatsal yaratımlarda Batı ile ortak düşünsel süreçleri yakaladığı 1940-1970 döneminin analiz edilmesinin, yeni araştırmalara katkı sağlaması açısından önem taşıdığı görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Fikret Mualla, Türk Resmi, Soyut Sanat, Lirik Soyutlama, Dışavurumcu Soyutlama, Renk Kuramları, Yönelimsellik, Fenomenoloji

ABSTRACT TENDENCIES, CONTENT ANALYSIS AND FİKRET MUALLA IN TURKISH PAINTING BETWEEN 1940-70

ABSTRACT

The research first takes on the emergence of the abstract art and its development, and analyzes the process of drift towards the abstract in Turkish painting between the dates of 1940-1970 with regard to artists with abstract tendencies. Descriptive content analysis method was used in the analysis process. While examining the inclination towards abstractionism, the research evaluates the effect of Western methods of abstraction and understanding of style on Turkish painting, including to this process the attempts of authentication and formation of a national identity. In another section of the thesis; an analysis is performed on the life and works of Fikret Mualla. And lastly, the paintings of Fikret Mualla, analyzed contextually and also in terms of style, are evaluated and scrutinized in detail taking into consideration the stages of Feldman critique. Since more than a single method of evaluation should be applied in review of pieces of multiple points of significance, the evaluation process of nature, object and figures in Fikret Mualla's paintings is reviewed from various aspects including the geometrical forms which are Kandinsky's color based entities, shape-surface relationship (the basis of Gestalt theory), Itten's color contrast theory, the concept of orientationality in phenomenology, perceptual differences and the process of transference, reaching a single verdict in general. In the scope of the data obtained, descriptive analysis method using the conclusions of the relational model. With this study on Turkish painting, psychological approaches and subjective perception processes underlying the formation process of Fikret Mualla's paintings are analyzed, acknowledging that Mualla is a value that must be extended and examined within itself. In this sense, analyzation of 1940-1970 period - to which this research is limited - in which a common intellectual process with West in terms of differences of perception and transference of objective world along with the tendencies of abstraction is achieved in artistic creations is thought to be of significance in its capacity to contribute new researches.

Key Words: Fikret Mualla, Turkish Painting, Abstract Art, Lyric Abstraction, Expressionist Abstraction, Theory of Color, Intentionality, Phenomenology

BÖLÜM I

GİRİŞ

İkinci dünya savaşının acıları bütün ahlaki ve etik değerleri kökünden sarsmış, toplumsal karışıklıklar ve bunalımlar kendini gösterirken; sanatçılar, büyük bir umutsuzlukla nesnel dünyayı resmetmekten uzaklaşmışlardı. Savaşın ardından tüm Avrupa'nın yaşadığı bu yıllar, siyasi olayların yaşandığı, toplumsal karışıklıkların gözlemlendiği buna karşılık teknolojik gelişmelerin olduğu ve dolayısıyla sanatın da yoğun bir değişim içine girdiği bir dönem yaşamaktadır. Değişen sanat algısı, tüm Avrupa'da hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıkan farklı soyut akımlar ile nesnellikten uzaklaşmış ve sanatçıların kendi içlerine döndüğü, farklı anlatım tarzları geliştirdikleri ve dışavurumcu anlayışta salt soyut bir aktarımın etkisinde kalındığı görülmektedir. Gerçeklik algısı, doğanın yansıması olmaktan çıkarak, giderek soyut ve metafizik bir boyut kazanmıştır. Sanatçı ve konu edindiği nesne arasındaki ilişki, zihinsel süreçler, algı farklılıkları ve kavramdan imgeye doğru bir soyutlama anlayışı giderek nesnel görünüm ve aktarımların yerini almıştır. Batı resim sanatı bu etkiler doğrultusunda salt soyut bir anlayışa yönelirken Türk resim sanatında ise soyutlama eğilimleri; batı etkisinde bir gelişim süreci yaşamaktadır. Ancak 1950'lerden sonra, yerel ve ulusal değerleri bir araya getirerek belirli kalıplar içerisinde var olan soyutlama eğilimleri özgün bir temelde çözümlenebilmiştir.

Savaş sonrası Avrupa'da sanatçılar tarafından konu seçimlerinde birincil etkiyi oluşturmayan figüratif resim anlayışı, Fikret Mualla'nın resimlerinde vazgeçilmeyen unsur olmuştur. Dönem dönem değişen zemin rengi üzerine, hızlı hareketler ve soyutlamaya varan bir biçim anlayışıyla yerleştirdiği figürler, salt soyut

bir biçim anlayışının aksine, çizgisel ve lekesele değerlerin resim düzleminde renk alanlarına dönüştüğü lirik- dışavurumcu aktarım özelliklerine sahiptir.

Bu bilgiler kapsamında öncelikle Batı'da soyut sanatın ortaya çıkışı ve gelişim aşamaları, Türk resim sanatında soyutlama anlayışı, soyuta yönelim ve indirgeme süreci incelenmekte, ardından Fikret Mualla'nın çalışmaları üzerine kuramlar etkisinde biçim ve içerik analizi yapılmaktadır.

"1940- 1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla" isimli araştırmanın problem durumu, araştırmanın amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın sınırlılıkları, araştırmanın sayıtları ve tanımları aşağıda sırasıyla verilmektedir.

1.1. Problem Durumu

Soyut ve soyutlama kavramları insanoğlunun düşünme edimi ile paralel, farklı anlamlar barındırmıştır. Gerçeklik algısı, değişen çağlar ve yaşanan olumlu olumsuz gelişmelerle birlikte; nesnel varlık olarak gerçekliğin soyutlanmasından, düşünsel boyutta bir gerçekliğin dışavurumuna yönelmiştir. Bu anlamda soyutun kavramsal olarak tarihine ve yaşadığı dönüşümlere öncelikle değinen araştırma; ardından Batı'da soyut sanatın ortaya çıkışını incelemekte, Batı'nın etkisinde ortaya çıkan soyutlama eğilimlerinin Türk resim sanatındaki izlerine çözümlemeler getirmektedir. Ardından araştırmanın sınırlandırıldığı, Türk resim sanatında ve Fikret Mualla resimlerinde görülebilen soyut eğilimlerin sistematik bir temele oturduğu 1940 ve 1970 dönemleri arasında ortaya konan Fikret Mualla resimleri, renk ve biçim algısı kapsamında analiz edilmektedir. Son olarak fenomenolojik bir yaklaşımla içerik analizi yapılan ve konularına göre ayrılan Fikret Mualla resimlerinin genel bir değerlendirmesi yapılmaktadır.

1.1.1. Batı'da Soyutlama Süreçleri ve Türk Resmine Etkileri

Resim sanatında soyut sanatın ortaya çıkışı ve ilk izleri Cezanne ile başlasa da, yüzey parçalanmalarının ve renk alanlarının resim yüzeyinde belli bir düzende

yer alması, geometrik soyutlama ve ardından Kübizm sanat akımıyla olmuştur. Daha sonra serbest fırça vuruşlarıyla renk soyutlamaları ile Kandinsky'nin çalışmaları Avrupa'da lirik ve anlatımcı soyutlamaların ilk adımlarını atmıştır. 1910'lardan sonra Avrupa resim sanatında, Kübizm, Gerçeküstücülük, Dadacılık, De Stijl, Pürizm, Süprematizm ve Yapımcılık gibi çeşitli akım başlıkları altında toplanabilen farklı soyut yaklaşımların geliştiği görülür. II. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan toplumsal bunalımın tüm Avrupa'yı sardığı, sanatçıların söz konusu toplumsal umutsuzluğun doğal bir sonucu olarak figüratif sanattan uzaklaştıkları görülmektedir. Savaş yıllarında Amerika'ya sığınan sanatçılar burada farklı oluşumlar içine girerek soyut sanatın farklı anlatımlarına yöneldiler. Fransa'da Lekecilik gelişirken, Almanya'da sanatçılar İnformal Sanat adı altında nesnel olmayan soyut bir aktarıma yönelmişlerdir. Eylem Resmi'nin ardından Geometrik Soyutlama biçimi ortaya çıkmıştır. 1940'lardan sonra ise Op-Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Minimal Sanat ve Renk Alanı Resmi gibi akımlar Soyut Sanat'ın etkisinde gelişmiş ve geometrik, lirik ve anlatımcı soyutlamaların izlerini taşımışlardır (Erzen, 1997: 1690).

Batı sanatında varlık gösteren söz konusu sanat akımları ve soyutlama süreçlerinin Türk resmi üzerindeki etkisi, soyuta yönelim süreci incelenmekte ve analiz edilmektedir.

1.1.2. Türk Resminde Soyuta Yönelim Sürecinin Sanatçılar Üzerindeki Etkisi

Türk resim sanatında ise, başlangıcından bugüne değişim ve gelişim aşamaları incelendiğinde; başlangıçta Batı etkisinde ve Batı'nın sanat akımları ışığında gelişmekte olan bir resim anlayışıyla karşılaşılmaktadır. Türk Resim sanatının tarihine bakıldığında, minyatür sanatıyla başlayan bu değişim sürecinin, asker ressamlarla devam etmekte olduğu ve sonrasında pek çok Türk sanatçının Avrupa'ya giderek sayısız ünlü ressam ve sanat eğitimcisinden dersler aldığı bilinmektedir. Avrupa'ya sanat eğitime giden Türk sanatçıların; gerek çalıştıkları atölyelerin hocalarından, gerek dönemin Batı sanat akımlarından etkilenecek ortaya koydukları eserler, Türk resim sanatında yeni bir dönemi başlatmakta ve giderek kişisel üslup olgusu resim çerçevesi içine girmektedir.

18. ve 19. yüzyıllarda, Batı bilim ve kültürünün benimsenmesiyle minyatür yerini duvar resmine bırakmış ve Türk resim sanatına figürsüz manzara resmi olgusu girmiştir. Kimi saray ve köşkların duvarlarını süsleyen bu resimler Batı anlamındaki resim anlayışına geçişin bir hazırlayıcısı olmuştur (Renda, 1981: 30).

1900'lere gelindiğinde Türk resim sanatı yeni bir kimliğe bürünerek, atölye duvarları içinde sınırlı kalan sanatçılar doğaya açılacaklardır. Çağdaş eğilimlere giden yollar ilk kez bu dönemde Avrupa'dan dönen sanatçılarla açılacaktır. 1920'lerden sonra Cumhuriyet'in kuruluşunun da getirdiği yeni dünya görüşü, yaşam felsefesi ve düşünce biçiminin doğrultusunda, Türk resim sanatının da etkilenmiş olduğu görülmektedir (Özsezgin, 1982: 10). Sanatçıların bireysel üsluplaşma ve özgünleşmesi; yöreselleşen ve ulusal motiflerin etkisinde gelişen bir dönemi de beraberinde getirmiştir. 1932'lerde Halkevleri'nin kuruluşu ve ardından yapılan Yurt Gezileri, bu kaynağa dönüş eğilimlerini belirlemiştir.

1940'larda ise, Türk sanatını etkileyen ve dönemin sanat çevresinin gelişimini sağlayan önemli aşamalar gözlemlenmiştir; İstanbul'da 1937 yılında açılan Resim ve Heykel Müzesi, yöresel Türk resminin doğması adına atılan adımlar; Yurt Gezileri ve bu gezilere katılan sanatçıların izlenimlerini kişisel üsluplarına yansıtmaları ve son olarak 1939 yılında ilk kez açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'dir (Özsezgin, 1982: 13-14).

1940'lardan sonra, sanatçıların bireysel üslup arayışlarına girdikleri ve genel anlamda kübist biçimlendirme ve fovist renk anlayışının etkisinde soyut çalışmalar ortaya koydukları görülmektedir. Türk resim sanatında soyut sanat anlayışının özellikle resimde ve 1950'ler de heykel sanatında, Avrupa'da olduğu gibi Kübizm akımıyla birlikte ortaya çıktığı izlenmektedir. Lirik, geometrik soyutlama ve anlatımcı olarak sınıflandırılan bu soyut resim aşamalarının ilk örnekleri; Adnan Çoker, Adnan Turani, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Refik Epikman, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Nejad Melih Devrim, Nuri İyem, Nurullah Berk, Selim Turan ve Fikret Mualla gibi sanatçılar tarafından ortaya konulmuştur (Erzen, 1997: 1690). Batının sanat akımlarıyla başlayan bu süreç; Türk resminin özgünleşme çabalarıyla bir arada ve tüm bu etkiler

ışığında; Türk resim sanatında soyut sanat kavramı yeni bir ifade ve özgün bir kimlik kazanmıştır.

1.1.3. 1940- 1970 dönemi Fikret Mualla Çalışmalarının Kuramlar Etkisinde Renk ve Biçim Analizi

Batı'da soyut sanatın ortaya çıkışının ardından Türk resim sanatında varlık göstermeye başlayan soyut ve soyutlama eğilimleri, bütünsel olarak incelendiğinde; lirik ve geometrik soyutlamalar olmak üzere iki farklı aktarım biçiminin var olduğu görülmektedir. Geometrik soyutlama; kübizmin biçimlendirme anlayışıyla, geometrik formlar ve resim yüzeyinde parçalanmalarla ortaya konan çalışmalarla Türk resim sanatında kimi sanatçılar tarafından uygulanırken; lirik soyutlama adına ortaya konan ilk resimler, daha sonraları Kandinsky'nin salt soyut çizgisinde bir biçimlendirme anlayışına yönelen sanatçılar tarafından ifade biçimi haline gelmiştir. Bu sanatçılar arasında örnekleme alınan Fikret Mualla resimleri; geometrik yüzey parçalanmalarının yaşandığı çalışmalarının da var olmasına karşın, çoğunluğu lirik ve dışavurumcu bir anlatımda ortaya konan soyutlama örnekleridir. Fakat Fikret Mualla resimleri söz konusu soyutlama biçimlerinin, algısal süreçlerinde eserlerin oluşum sürecine dahil edilmesiyle özgün bir temele oturmaktadır ve Türk resim sanatında soyut eğilimli sanatçıların ortaya koyduğu resimlerden biçimsel ve içeriksel olarak farklı kurgusal dinamikleri barındırması ile ayrılmaktadır.

Bu çalışmalar 1940- 1970 dönemini kapsayacak şekilde örnekleme alınarak, biçim ve içeriksel olarak analiz edilmektedir. Biçim analizi yapılırken, rengin ve kompozisyonun resmin temel yapısına ve biçimsel kurgunun içeriksel yapıya etkisine de değinilmektedir. Renk algısı bakımından incelenen çalışmalar; Johannes Itten'in kontrastlık kuramı bakımından ele alınıp incelenirken; kompozisyon algısı bakımından analiz edilen resimler, Kandinsky'nin renk temelli oluşumları ile geometrik yapılanmalar etkisinde çözümlenmektedir. Biçimsel kurgu ve nesnelerin görünüş özellikleri bakımından analiz edilirken, Gestalt kuramının temel ilkelerinden biri olan şekil- zemin ilişkisi bağlamında ele alınan resimler, renk ve kompozisyon unsurları etkisinde incelenmektedir. Algı süreçlerinin de analize dahil edildiği araştırmada içerik analizi; Fikret Mualla'nın sözü edilen dönemler arasında ortaya

koyduğu resimlerin konularına göre incelenmesini ve biçimsel analiz sırasında değinilen tüm resimsel unsurların bir araya getirilerek, analiz sürecine dahil edilmesini kapsamaktadır. Söz konusu içerik analizinin çözümlenmesinde özne nesne ilişkisinin sonucu var olan öznel süreçlerin imgesel göstergelerle resimsel anlatıma dahil edilmesi fenomenolojik bir araştırmanın da gerekliliğini ortaya çıkarmış, böylelikle inceleme süreci anlamsal çözümlemelerle tamamlanmıştır. Tüm bu inceleme ve çözümlemelerle, yapısal ve anlamsal bir değerlendirme yaparak, örnekleme alınan Fikret Mualla resimleri üzerine kapsamlı bir araştırma ortaya koymak amaçlanmaktadır.

1.1.4. Fenomenolojik Algıda Türk Resmi ve Fikret Mualla'nın Değerlendirilmesi

Fikret Mualla resimlerinin incelenmesi sürecinde; renk, biçim ve kompozisyon elemanlarının resimsel boyuta etkisi biçimsel kurguda ortaya konulan yapılanmalarla çözümlendiğinde, değerlendirmenin nitelikli sonuçlanması adına, içeriksel bir araştırma gerekli görülmüştür. İçerik çözümlemesi ise yorumu ve algısal süreçlerin araştırmaya dahil edilmesini gerektirmektedir ve bu anlamda anlamsal boyutta bir inceleme, fenomenolojik bir araştırmaya yönlendirmektedir. Özne nesne ilişkisini temel alan sanat eserlerine fenomenolojik bir yaklaşım, sanatçıyla yönlendiği nesne arasındaki etkileşim sürecini ve bu etkileşimin sanat eserinin oluşum sürecinde yapısal boyuta taşınma derecelerini ortaya koymak adına araştırmaya dahil edilmektedir. Fenomenoloji felsefesi; salt bilimsel bilginin ve nesnelerin öz bilgisinin, yani öğrenilmiş bilginin, sanatsal üretimlerde, tasarım fenomeni ile desteklenmesinin gerekliliğini savunmaktadır ve duyuşsal süreçlerin resimsel yapıya etkisine ve nesnelerin nesnel görüntülerinin dönüşümüne işaret etmektedir. Fenomenolojinin bu bağlamda sanatsal üretimler bakımından çözümlendiğinde soyutlama ve soyut kavramlarına gönderme yaptığı görülmektedir. Söz konusu algısal süreçler sonucunda farklılaşan aktarım özellikleri Fikret Mualla resimlerinin içeriksel analizi yapılırken incelenmesi gereken önemli sorunsalların başında gelmektedir.

Sonuç olarak tüm bu bilgiler ışığında, bu araştırmada; Batı sanat akımlarında ve Türk resim sanatında varlık gösteren soyut sanat, soyut sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlayan akımlar, Türk resim sanatının 1940'tan 1970'lere kadar olan soyut sanat etkisinde gelişimi, soyut eğilimli sanatçılar incelenmektedir. Örnekleme alınan soyut eğilimli sanatçılar, çalışmaları içerisinde değerlendirilmekte, eserlerinin biçimsel analizi yapılmaktadır. Son olarak da soyut eğilimli bir sanatçı olan Fikret Mualla'nın yaşamı ve eserlerinin ayrıntılı incelemesi yapılarak, örnekleme alınan resimler üzerinden kapsamlı bir biçim ve içerik analizi ortaya konulmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada; soyut ve soyutlama kavramalarının gerçeklik kavramı ile paralel, anlamsal boyutta izlediği süreci incelemek, Batı'da soyut sanatın ortaya çıkışı ve Türk resmine etkileriyle, soyut ve soyutlama eğilimlerinin Türk resminde gelişimini analiz etmek hedeflenmektedir. Ardından 1940- 1970 dönemleri arasında soyut eğilimli eserler ortaya koyan sanatçıları belirleyerek, soyutlama eğilimli bir sanatçı olan Fikret Mualla'yı, Türk resim sanatına katkılarıyla incelemek öncelikli olarak amaçlanmaktadır. Böylelikle Fikret Mualla resimlerini biçim ve içeriksel bakımdan incelemenin, kuramlar açısından analiz etmenin ve fenomenolojinin temel ilkelerine dayandırarak bir sonuca varmanın hedeflendiği çalışma; barındırdığı kurgusal yapılanmalar ve dayandığı temeller bakımından, yeni araştırma sorunsallarına yönlendirmesi ve kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Çalışmanın temel inceleme noktası 'soyutlama' kavramıdır. Bu kavram doğrultusunda uygulama yöntemlerini belirlemek için 'soyut sanat' anlayışının kuramsallaştığı resim sanatı, araştırmanın ilk basamağını oluşturmaktadır. 1940-1970 dönemi Türk resminde soyut eğilimli sanatçıların eserlerinin biçim ve içerik analizinden yola çıkarak, soyutlamanın; tarihsel süreç içindeki yaklaşımlarına ve Türk resim sanatındaki görünümüne bakarak, 1940 sonrası dönemde soyut çalışmaların renk, leke, form ve mekan üzerinde etkileri incelenmektedir. Söz konusu çalışmalar; dönemin toplumsal ve politik yapısının, Batı sanat akımlarının ve özgünleşme çabalarıyla aynı doğrultuda yerel ve ulusal değerlere yönelimin etkileri

kapsamında ele alınıp incelenmektedir. Bu bağlamda bütünsel olarak şu sorulara cevap aranmaktadır:

1. Soyut ve soyutlama kavramları nedir, sanat felsefesi bakımından soyut nedir, nasıl algılanır?
2. Soyut sanatın ortaya çıktığı ve geliştiği akımlar nelerdir ve Türk resim sanatının gelişimine Batı sanat akımlarının etkileri nelerdir?
3. 1940- 1970 yıllarında Türk resmini soyuta yönlendiren ve geliştiren nedenler nelerdir?
4. Türk resim sanatında soyut girişimler nelerdir ve soyut eğilimli sanatçılar kimlerdir?
5. Türk resim sanatında soyutlama eğilimlerini belirleyen ve soyut resme etki eden sosyal, kültürel ve politik süreçler nelerdir?
6. Türk resim sanatında Batı sanat akımlarının biçim ve içerik yönünden etkileri nelerdir?
7. Türk resim sanatında soyut resmi yönlendiren, soyutlama süreçlerine etki eden yerel ve ulusal değerlerin resimsel yapıya etkisi nedir?

Bu soruların incelenmesi ve sonuca bağlanmasının ardından, Türk resim sanatı içerisinde soyut bir aktarım özelliğine sahip olan Fikret Mualla'nın yaşamına değinilerek, örnekleme alınan çalışmaları biçim ve içeriksel açıdan analiz edilmektedir. Bu inceleme sırasında araştırma nesnesi haline getirilen ve örnekleme alınan resimler farklı kuramlar etkisinde çözümlenmektedir. Dönemin toplumsal ve politik yapısının resimsel anlatıma etkilerinin yanında, sanatçının doğal yaşam deneyimlerinin, algı süreçlerinin ve nesnel dünyayı görme biçiminin de ortaya koyduğu çalışmalara etkisi incelenmektedir. Bu anlamda şu sorulara cevap bulmak amaçlanmaktadır;

1. Türk resminde soyutlama eğilimli sanatçıların eserleri ile Fikret Mualla eserleri arasında biçimsel ve içerik olarak, tasarım ilke ve elemanları ışığında benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

2. Fikret Mualla çalışmalarının biçimsel analizi yapıldığında görülebilen renk, leke, çizgi, biçim ve kompozisyon elemanlarının tasarım sürecine katkısı nedir?
3. Kompozisyon biçimlendirmesi bakımından incelenen Fikret Mualla resimlerinin soyutlama süreçlerinde, renk alanları bakımından benzerlik ve farklılıklar nelerdir?
4. Duyusal algı süreçlerinin; içeriksel analizi yapılan çalışmaların oluşum ve biçimlerine katkısı nedir?
5. 1940- 1970 dönemi Türk resim sanatında var olan soyutlama eğilimleri ile Fikret Mualla'nın soyutlama yaklaşımları arasında farklılıklar nelerdir?
6. Düşünsel temelde Fikret Mualla resimlerinin yönelimsellik kavramı ile ilişkisi nedir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Türk resim sanatındaki soyutlama eğilimleri ve soyutlama süreci; soyut algısının tanımlanması açısından önemlidir. Türk resminin soyut gelişim sürecini tanımlayabilmek ve çözümleyebilmek adına; soyut sanatın Türk resim sanatındaki ve Batı sanat akımlarındaki gelişim süreçlerini soyutlama etkisinde incelemek gerekmektedir.

1940 sonrası Türk resmindeki soyut yaklaşımlar ve soyut eğilimli eserler veren Adnan Çoker, Lütfü Günay, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Nejad Melih Devrim, Nuri İyem, Nurullah Berk, Selim Turan ve Zeki Faik İzer gibi örnekleme alınan sanatçıların eser incelemeleri araştırmanın temel çıkış noktası olup, Fikret Mualla'nın Türk resminin soyutlama girişimleri sürecinde etkisi, form- algı- mekan ilişkisi, süreci tanımlamada önemli aşamalardır.

Bu araştırma; Türk resminin 1940 sonrası döneminde yaşanan sanatsal gelişmelere, soyut sanatın ifade teknikleri olan geometrik, lirik ve anlatımcı soyutlamaya, sanatçıların üslup farklılıklarına ve Fikret Mualla resimlerine olduğu

kadar, günümüz resim sanatına uzanan Türk resminin geçmiş aşamalarını da incelemesi bakımından önem taşımaktadır.

Ayrıca; bu konuyla ilgili araştırma yapmak isteyenlere kaynak oluşturması, konuyu güncelleştirip üzerinde düşünme, yeni görüş ve tartışma ortamı yaratma açısından da önem taşıdığı düşünülmektedir. Yapılan literatür taraması sonucunda ilgili yayınlarda Fikret Mualla'nın yaşamı, kişiliği ve sanatı dışında; Türk resmindeki soyut eğilimler ışığında incelendiği, eserlerinin kapsamlı biçim ve içerik analizinin yapıldığı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bağlamda da araştırma kapsamının önem taşıdığı görülmektedir.

1.4. Problem Cümlesi

1940-1970 dönemi Türk resim sanatı soyuta yönelim sürecinde, soyutlama eğilimli eserler ortaya koyan sanatçıların resimleri ile biçim, renk, anlam çözümlemelerinin biçim ve içerik kuramları etkisinde incelenen Fikret Mualla resimleri arasında yönelimsellik yaklaşımı doğrultusunda benzeşim ve farklılıklar var mıdır?

1.4.1. Alt Problemler

Soyut resmin ortaya çıkışındaki nedenler ve soyut resme etki eden süreçler nelerdir, bu sürecin Türk resim sanatında görülebilen karşılığı nedir?

Türk resim sanatında soyut resme yönelim süreçleri ve sosyal yapının bu sürece etkileri nelerdir, bu etkiler doğrultusunda soyutlama eğilimlerinin toplumsal ve kuramsal bakımdan gelişim ve etkileşimi nedir?

1940-1970 dönemi Türk resim sanatında soyut girişimler, soyutlama eğilimli sanatçılar kimlerdir, bu sanatçıların çalışmalarını yönlendiren sosyal oluşumlar ve toplumsal yapılanmalar nelerdir?

Türk resim sanatında batılı biçimlendirme yöntemlerinin, soyutlama eğilimli eserler üzerine biçim kuramları açısından etkisi nedir?

Türk resim sanatında özgünleşme çabaları doğrultusunda biçimlendirdiği yerel ve ulusal değerlerin, soyutlama eğilimli eserler üzerinde içerik kuramları açısından etkisi nedir?

Türk resmi soyuta yönelim sürecinde, soyutlama eğilimli eserler ortaya koyan sanatçılar ile Fikret Mualla resimleri arasında biçim farklılıklarının renk alanlarına etkisi nedir?

1940-1970 dönemi Türk resminde soyutlama eğilimli sanatçıların eserleri ile Fikret Mualla eserleri arasında konu ve içeriksel açıdan farklılıklar var mıdır?

1940-1970 dönemi Türk resmi soyutlama eğilimleri ile Fikret Mualla'nın renk ve biçim algısının benzeşim özellikleri nelerdir?

Fikret Mualla resimleri sanatçının yaşantısından ve toplumsal yapıdan etkilenmekte midir?

Fikret Mualla resimlerinde gözlemlenebilen yönelimsellik etkileri nelerdir ve bu etkilerin ulaştığı içeriksel analiz sonucunda alt mesaj içerikli öznel algı kavramının kompozisyon ve renk alanlarına etkisi nedir?

1.5. Sayıtlar

Yazılı kaynaklardaki bilgiler bilimsel bilgi olarak kabul edilmiştir. Kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu, araştırma kapsamında yer alan konuları açıklayacak nitelikte olduğu ve elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır. Örneklem olarak seçilen sanatçıların konuyu yeterli ölçüde temsil etmekte olduğu, araştırmada yer alan örnek eserlerin kaynaklarının güvenilir ve doğru olduğu varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

1940- 1970 dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla adını taşıyan bu araştırma; Batı sanatında soyut sanatın ortaya çıkışı ve

gelişimi, Türk resminde soyuta yönelim süreci, bu süreci etkileyen gelişmeler, soyutlama eğilimlerinin sınıflandırılması, 1940-1970 tarihleri arasında evrenden örnekleme seçilmiş Türk resim sanatının önemli temsilcileri olan soyut eğilimli sanatçılar, bu sanatçıların eserleri ve Fikret Mualla ile sınırlıdır.

Araştırmanın 1940- 1970 tarihleri ile sınırlandırılmasının nedeni; Türk resim sanatındaki soyutlama eğilimlerinin ve soyut resim sorunsalının yoğun olarak bu dönemde varlık göstermeye başlamasıdır. Fikret Mualla çalışmalarının da 1940-1970 dönemleri arasında özgün temellere oturarak, soyut eğilimlere yöneldiği görülmektedir.

1.7. Tanımlar

Araştırmanın temel kavramlarının tanımları aşağıda açıklanmaktadır;

Soyut Sanat: Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik yada amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler. "Non-objektif" ve "Non-figüratif" sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat; bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi, doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir (Erzen, 1997: 1690).

Geometrik Soyutlama: Soyut sanatın iki temel eğiliminden biridir (Rona, 1997: 668). Geometrik öğelerden yararlanan bu eğilim; anlatımcı ya da dışavurumcu niteliklere yer vermeyerek, kompozisyonu belirli kurallar çerçevesinde ve önceden tasarlanmış olarak kurgulamaktadır. Yani geometrik soyutlamanın temel ilkesine göre; sanat artık doğanın bir taklidi olmaktan çıkarak, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelerle ilgili olmayan kendine özgü bir varlık olarak ortaya çıkmıştır (Tunalı, 2008: 176).

Lirik (Anlatımcı) Soyutlama: Soyut sanatın iki temel eğiliminden biridir. (Rona, 1997: 106). Malzemenin duyumsal niteliklerini vurgulayarak ve fırça vuruşlarının duygusal etkilerinden yararlanarak, biçim ve rengin anlatımcı değerlerini ön plana çıkarmayı amaçlayan bu eğilim; doğanın, sanatçının kendi öz

benliğinde ve duyusal dünyasında yeni bir biçime dönüşerek tuvale aktarılmasıdır. "Belirsizlik, çift anlamlılık ve çağrışım her zaman ön plandadır" (Rona, 1997: 107).

Gestalt Kuramı: Bütünsel yapının kendisini meydana getiren parçalardan bağımsız bir varlığı olduğunu ileri süren ve fizik varlıklar kadar ruhsal varlıkların da böylesine bağımsız biçimleri bulunduğunu savunan ruhsal bilim öğretisidir (...). Özetle, ansal işlevlerin, parça halindeki duyumlardan değil, insanın ruhsal yapısında bulunan bütünsel biçimler meydana getirme yetisinin yarattığı ruhsal bütünlerden gerçekleştiğini savunan biçimcilik kuramıdır (Hançerlioğlu, 1993: 28).

Itten Renk Kontrastlık Kuramı: Bauhaus Okulu hocalarından sanat eğitimcisi ve renk kuramcısı Johannes Itten, renkler arasındaki ilişkiyi ve rengin etkisini yedi kontrastlık özelliği ile dile getirmiştir. Bu özellikler; renklerin kendi aralarındaki kontrastlığı, açık- koyu kontrastlığı, sıcak- soğuk kontrastlığı, tamamlayıcı kontrastlık, eşzamanlı kontrastlık, ağırlık alanı kontrastlığı ve öznitelik kontrastlığı olarak belirlenmiştir (Acar ve Yıldırım, 2012: 64).

Klee Renk Karşıtlık İlkesi: Paul Klee, renklerin ışık ve karanlık birlikteliğinden ortaya çıktığını, bu birliktelik/ karşıtlık arasında renklerin birbirlerini itme ve çekme özellikleri taşıdıklarını, rengin açıklık-koyuluk derecelerine göre zamansal ya da mekansal bir karşıtlık ortaya koyduklarını ve siyahın zamansal, beyazın ise mekansal olduğunu öne sürmüştür. Aynı karşıtlayıcı ve tamamlayıcı özellikleri sıcak-soğuk renklerin birlikteliğinde de gözlemlemiştir.

Fenomenolojik Yaklaşım: Nesnenin bilgisine ancak öznenin varılabileceği savını gerçekleştirdiği ileri sürülen yöntem. Temel amacı; "evreni, kendini aşmış bir 'ben'le ve 'ben'in kendini aşabildiği oranda kurma anlayışı" olan fenomenolojik yaklaşım kuruculuğunu Husserl'ın üstlendiği ve "bilgiyi doğasal ve toplumsal nesnel gerçeklik yerine bilinçte aramayı öneren felsefi bir yaklaşımı anlatır (Hançerlioğlu, 1993: 236).

Yönelimsellik: "Yönelimsellik, bilincin bir konuya yönelişini, bir şeyle ilişki kurmasını dile getiren terimdir" (Topakkaya, 2007: 124).

İndirgeme: "Öz'ü görüleme yöntemi olan fenomenoloji, özlüğe geri gitme salt bilince bir indirgemedir. Bu da ancak paranteze alma (epokhe) ile mümkündür" (Akarsu, 1998: 158).

1.8. Kısaltmalar

Araştırmada kullanılan kısaltmaların tanımları aşağıda sıralanmaktadır;

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

S. : Sayı

Bkz. : Bakınız

TDK : Türk Dil Kurumu

vb. : ve benzeri

D.E.Ü. : Dokuz Eylül Üniversitesi

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Araştırmaya kaynaklık eden yayın ve makaleler; bütünsel olarak Sanat Araştırmaları Kapsamında Soyut ve Soyutlama Kavramları, Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar, Fikret Mualla Sanatında İfade Yöntemleri ve Fenomenolojik Çözümlemeler olarak ele alınıp analiz edilmiştir. Bu kaynaklar aşağıda kronolojik sırada belirtilmektedir.

2.1. Sanat Araştırmaları Kapsamında Soyut ve Soyutlama Kavramları

Soyut, soyutlama kavramlarının ve soyutlama anlayışında resimlerin biçimlendirme yöntemlerinin çözümlendiği, araştırmanın kaynağını oluşturan ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda sırasıyla belirtilmektedir.

Soyutlama ve Özdeşleyim adlı kitabında Worringer (1963); tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamaktadır. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi ifade etmektedir. Bunlardan ilki; natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı özdeşleyim içtepsi, diğeri; soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı soyutlama içtepsidir (Tunalı, 2008: 126). "Özdeşleyim içtepsinin, estetik yaşantının şartı olarak tatmini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepsi de aradığı güzelliği hayatı reddeden inorganik şeylerde yada genel olarak bütün soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur" (Worringer, 1963: 12) Bu iki içtepi üzerinden soyut ve soyutlama kavramları, felsefi ve estetik açısından incelenmektedir.

Soyut ve soyutlama kavramlarının; fizyolojik, psikolojik ve sanatsal açıdan ele alınıp incelendiği 'Resim Sanatında Soyutlama' isimli araştırmada (Kalkan, 2006); birinci bölümde soyut ve soyutlama kavramlarının açıklamalarına ve tarihsel süreç içindeki önemine yer vermiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde soyut sanatın bazı eğilimlerine çok yaklaşan Japon, Çin ve Hint sanatı, bazı sanatçılar ele alınarak incelenmiştir. İlkel toplumlarda, İslam öncesi ve İslam sonrası toplumların sanatlarında soyuta yönelmenin nedenleri ve kaynakları irdelenmiş ve ortaya konulmuştur. Son bölüm; Batı ve Türk resim sanatında soyutlamanın nedenleri, bu anlayışa yönelik sanat akımları, sanatçılar ve soyutlama yöntemlerini inceleyerek; ilkel toplumlardan, günümüz çağdaş Türk resmine kadar olan soyut ve soyutlama süreçlerini açıklamaya çalışmıştır.

2.2. Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar

Türk resminde soyut eğilimler ve soyut biçimlendirme anlayışlarının, farklı kuramlar etkisinde çözümlendiği, farklı dönemlerden sanatçı örnekleminde dönemsel olarak çözümlendiği ve sanatçı ile sanat yapısı arasındaki ilişkilerin çözümendiği araştırmaya kaynaklık eden yayın ve makaleler aşağıda sırasıyla belirtilmektedir.

Kayserili (2001) bu araştırmasında; soyut sanatın mantığı ve ortaya çıkışını, Türk resim sanatının oluşumundan lirik soyutlama yaklaşımlarına kadar olan süreci, çağdaş Türk resim sanatı evreninde, Cumhuriyet dönemi Türk resminde lirik soyutlama yaklaşımları örnekleminde incelemiş, lirik soyutlamanın oluşum aşamalarını belirterek, geometrik soyutlama ile arasındaki farkı ortaya koymuştur. Araştırmanın son bölümünde ise; Cumhuriyet dönemi Türk resminde lirik soyutlama üslubu ile resim yapan Türk sanatçılarına yer vermiştir.

(Bahar, 2004) araştırmasında; Adnan Çoker'in resminin içeriksel yapısı, sanatçının kendine özgü yöntemi ve tavrı, çelişkileriyle birlikte ortaya koymayı amaçlamaktadır.. Öncelikle bu tavrın oluştuğu ortamın sosyal ve kültürel durumu irdelenmiştir. Sanatçının soyut ve soyutlama eğilimindeki eserleri, dönemler halinde incelenmiş, özellikle soyut- yapısal anlayışta oluşturduğu resimleri üzerinde içeriksel

ve yöntemsel bir araştırma yapılmıştır. Araştırmada Çoker'in Türk resim tarihindeki resimsel duruşunun yeri ve önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

(Akdağlı, 2007) Türk resmindeki soyut yaklaşımları araştırdığı araştırmasında; Türk resminde soyut resme ilk yönelen sanatçıları, 1950 sonrası Türk resminde soyut resim sanatını, soyut eğilimler ve soyut anlayıştaki resim sanatçıları ele alarak incelemiştir. Bu sanatçılar resimsel üsluplarındaki farklılıklardan dolayı, Geometrik Soyutlamacılar, Lirik Soyutlamacılar, Geometrik Non-Figüratif, Lirik Non-Figüratif ve çağdaş diğer eğilimler başlıkları altında toplanmıştır. Araştırma sonucunda; Türk soyut resim sanatının gelişmesinde, sanatçıların eğilimlerinin, genelde lirik, kaligrafik ve dışavurumcu anlatımları içermekte olduğu, geleneksel sanat verilerinin, İslam hat sanatının, Doğulu kültür birikiminin soyut sanat yönünde ortak bir duyarlılığı ortaya çıkarmış olduğu ve bu ortak duyarlılığın tarihsel süreç içinde, sanat hayatının sanatçıyı zorladığı yaratma becerisini olumlu bir evrimleşmeye götürmüş olduğu yargısına ulaşılmıştır.

Makale (Kurt, 2008); Türk resim sanatında soyut ve soyutlama eğilimlerini, Batı sanatının öncülüğünde incelemekte, Batı'da soyut sanatın başlangıcı ve süreci üzerine incelemeler yapmaktadır. Batı sanatında soyuta giden yolu; William Turner, Paul Cezanne ve Wassily Kandinsky gibi sanatçıların örnekleminde açıklamaktadır. Türk resim sanatında ise; soyut eğilimli sanatçılar; lirik soyutlamacılar, geometrik soyutlamacılar, lirik non-figüratifler ve geometrik non-figüratifler olarak dört başlık altında incelenerek, önemli temsilcileri olan sanatçılardan örneklere yer verilmiştir.

(Kutlu, 2010) soyut resimde figüratif anlatım biçimlerini kuramsal bir çerçevede inceleyen bu araştırmasında; soyut sanat çalışmalarında kullanılan figürün sanatçıların kişisel üslup farklılıklarına göre yorumlanış biçimlerinin belirlenmesini amaçlamıştır. Tarama modelinde ele alınan araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde soyut resmin tanımı ve felsefi düşüncesi, ortaya çıkış nedenleri ve soyut sanat akımlarına yer verilirken, ikinci bölümde; soyut resimde figüratif anlatım biçimleri ve sanatçıları yer almıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde; Türk soyut sanatında figürün kullanımı ele alınmış, Türk resim sanatında figür kullanan sanatçılar incelenmiştir.

(Naymanlar, 2010) 'Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Soyutlama' isimli araştırmasında; çağdaş Türk resim sanatında soyutlamanın, figüratif resim anlayışı içindeki yerinin kuramsal bir çerçevede incelenmesini amaçlamaktadır. Araştırma Türk resminde figür olgusunun yapıtlar üzerinde farklılaşarak nasıl soyutlandığının ve nasıl bir noktaya geldiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Araştırmanın ilk bölümünde; figür, figüratif resim ve soyutlamanın tanımı, resim tarihinde figürün yeri ve önemi vurgulanarak, geometrik ve dışavurumcu soyutlamanın figüratif soyutlamaya olan etkilerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümünde; figür ve figüratif soyutlama kavramlarının Türk resim sanatındaki yeri ve gelişiminden bahsedilmiş, araştırmanın son bölümünde ise; Fikret Mualla, Mehmet Güleriyüz, Burhan Uygur, Mustafa Ata ve Mustafa Horasan resimleri incelenmiştir

Bu araştırma (Şener, 2010); Türk sanat tarihinde önemli bir dönem olan soyutlama süreci ve bu süreçte oluşan sanatsal gelişim ile geometrik biçimleme ve geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansımalarını incelemeyi amaçlamıştır. Soyutlama anlayışının ekseninde, geometrik biçimleme ve soyutlamayı örneklem alan çalışma üç ana başlık altında incelenmiştir. Geometrik ve soyut kavramların insanoğlu için ne ifade ettiği ilk bölümde incelenirken, ikinci bölümde; Batı sanatında soyutlamanın 19. yüzyıl içerisinde nasıl değerlendirildiği ve bu kavrama kattığı anlam üzerinde durulmuştur. Son bölümde ise; Batı'daki gelişmelerin Türk resmini nasıl etkilediği, hangi sanatçıların çalışmalarında bu yansımaların gözlemlendiği açıklanmıştır.

2.3. Fikret Mualla Sanatında İfade Yöntemleri

Türk resim sanatında soyut eğilimli bir sanatçı olan Fikret Mualla'nın yaşamı ve serleri üzerine ayrıntılı incelemelerin yapıldığı, farklı kuramlar etkisinde, farklı biçimsel ve içeriksel unsurların çözümlendiği araştırma sürecine kaynaklık eden ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda sırasıyla belirtilmektedir.

(Azamet, 2012) araştırmasında; Fikret Mualla'nın sanatını ve eserlerini estetik kuramlar açısından incelemektedir. Sanatçının yaşamı, sanatı ve eserlerinin kuramlar açısından incelenmesi olarak üç bölümden oluşan araştırmada; ilk olarak

Fikret Mualla'nın, Mualla olmadan önceki ve sonraki yıllarına değinilmiş, ardından sanat öyküsüne, eserlerine, eleştirmen ve sanatçının yakın çevresinin görüşleri, dostlarından anılar ve mektuplara yer verilmiştir. Sanatçının eserleri çizgi, leke, renk, kompozisyon, konu ve teknik özellikleri bakımından incelenmiş, yaşamış olduğu sanat ortamı ile Fikret Mualla ve sanatı kıyaslanmıştır. Son olarak; tezin estetik kuramlardan oluşan bölümünde ise, sanatçının eserleri yansıtma kuramı, anlatımcı ve biçimci kuramlar açısından ele alınarak, filozof ve sanatçı görüşleri paralelinde açıklanmaya çalışılmıştır. Bu anlamda Mualla'nın sanatının hiçbir akım ve kurama dahil edilemeyeceği yargısına ulaşarak, bu yargı araştırmanın sonuç bölümünde vurgulanmıştır.

(Bozdemir, 2012) araştırmasında; sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisini Fikret Mualla Saygı örneği üzerinden incelemiş, sanatçının yaşadığı dönemdeki toplumsal olayların, sanatsal ve kültürel değişimlerin, özel hayatındaki gelgitlerin ve ruhsal durumunun yaratma sürecini nasıl yönlendirdiği ve ne tür sorgulamalara sevk ettiğinin anlaşılmasını amaçlamıştır. Buradan hareketle, Fikret Mualla Saygı'nın yaşadığı dönemde Türkiye'de ve Paris'teki sanatsal çerçeve incelenmiş, sanatçının yaşamı ve kişiliğini etkileyen olaylar üzerinde durularak resimleriyle bağlantısı araştırılmıştır.

(Koloğlu, 2003) Fikret Mualla'nın yaşamı, sanatı ve eserleri üzerinde ayrıntılı inceleme yürüttüğü kitabında; sanatçının tüm yaşam öyküsünü detaylı bir betimleme ile incelemiş ve bu verilerin yaşantısında olduğu kadar sanatçının üretim sürecinde de var olan dışavurumuna değinmiştir.

2.4. Fenomenolojik Çözümlemeler

Araştırmanın fenomenolojik çözümleme ve fenomenolojik yöntemin sanat eseri üzerinde var olan paralel yaklaşımlarını analiz etme süreçlerinde kaynak oluşturan yayın ve araştırmalar aşağıda belirtilmektedir.

(Konak, 2012) 'Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış' isimli çalışmasında; öncelikle fenomenolojinin ne olduğu ve fenomenolojik

yöntemin kavramlarına değinerek, fenomenolojik gerçeklik düşüncesi ile sanatın ilişkisini çözümleyerek, bir algı problemi olarak fenomenolojik gerçekliği farklı dönemlerden örnekleme aldığı sanatçılar üzerinden postmodern sanat üzerinde yoğunlaşarak analiz etmektedir. Bu araştırma duyumsanan gerçekliği ve sanatın maksadına dair fenomenolojik bir sorgulamayı içermekte ve sanatın özellikle 20. yüzyıl başlarından günümüze değin yaşadığı büyük değişimi ve fenomenoloji felsefesinin bu süreçteki rolünün sanattaki kesişme noktalarını belirlemektedir.

(Husserl, 2003) 'Fenomenoloji Üzerine Beş Ders' isimli kitabında 1907'de verdiği beş dersin metinlerini bir araya getirmektedir. Husserl bu beş derste fenomenolojisinin temel kavramlarını ortaya koyarak, fenomenolojik düşünmenin ulaşmak istediği amaç ve izlediği süreci ayrıntılı belirtmektedir.

(Waldenfelds, 2010) 'Fenomenolojiye Giriş' isimli kitabında fenomenoloji felsefesinin kökeni ve temel kavramlarına değinerek, fenomenolojik yaklaşımı farklı yönelimsel alanlarda incelemekte, ayrıntılı çözümlemeler yapmaktadır.

(Topakkaya, 2007) araştırmada; fenomenolojinin temel kavramlarına ve indirgeme süreçlerine değinerek, yönelimsellik kavramı üzerinde araştırmasını genişletmiştir. Yönelimsel yaşantı kavramının analizi yapılarak noema ve noesis kavramları üzerine ayrıntılı bir çözümleme getirilmiştir. Araştıma sonucunda noema ve noesis kavramlarının yönelimsellik kavramı olmadan tek başına anlaşılacak kavramlar olmadığı, çünkü bu kavramların bilincin herhangi bir nesneye yönelmesi, onu algılamaya çalışması ile açığa çıkan kavramlarolduğu belirtilmektedir. Yani herhangi bir yönelmişlik ve yönelme olmadan noema ve noesisin betimlenmesi ve temellendirilmesinin mümkün olmadığı belirtilmiştir.

(Öktem, 2005) makalesinde öncelikle kısaca fenomenolojik tavır, fenomen ve öz kavramları ile fenomenolojik yöntemi incelemekte, ardından fenomenolojik yöntemin indirgeme süreçlerinde üzerinde durmakta ve ayrıntılı analizini ortaya koymaktadır. Son olarak "özün kendisini göstermesi, fenomen olması imkanını araştıran ve sağlayan Husserl'in fenomenolojisinde salt fenomen olan salt öz'e ya da salt bilince nasıl ulaşıldığı" ortaya konulmaktadır (Öktem, 2005: 27).

(Tunalı, 2008) felsefenin ışığında modern resmin incelendiği kitabında; Batı sanatında soyut resme yönelim süreçlerini, Empresyonizm'den Avangard Resim'e doğru yönelimi farklı dayanak noktaları ile çözümlemiştir. Bu çözümleme sürecinde 'soyutluluk' kavramının yalnız sanat üzerinde varlığına değil, bilimde ve felsefede de soyut yönelimi araştırmasına dahil ederek, sanat ve bilimde görülen gelişme ve indirgemelere paralel felsefede de aynı şekilde bir 'soyutluluk' sürecine girildiğini belirterek, dönemin felsefesi olan fenomenolojiyi araştırmaya dahil etmiştir. Sanatın soyuttan duyusala değil, duyusal olandan uzaklaşarak soyuta, öz'e ulaştığını belirten Tunalı, soyut sanatla fenomenoloji felsefesi arasında varlığın öz'ü üzerinden bir inceleme süreci geliştirmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM VE TEKNİK

Araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri aşağıda sırasıyla verilmektedir.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma; evren ve örneklem üzerinde yapılan betimsel bir araştırmadır. Benzeşim modelinden yararlanılan araştırmada, ilişkisel tarama modelinde karşılaştırma türü tarama yöntemi kullanılmaktadır. İki ya da daha çok değişken arasında birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlayan ilişkisel tarama modeli yoluyla yapılan alan taraması kullanılarak resimsel betimleme yoluna gidilmiştir.

Çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri olan tarama modeli ile; alanyazın taraması yapılarak, var olan bilimsel bilgiye ulaşmak hedeflenmiştir. Aynı zamanda zamansal tarama yönteminin de yardımıyla başvurulmuş araştırmada; araştırma evreni belirli bir dönemle sınırlandırılarak, izleme ve kesit alma yaklaşımına gidilmiş, örnekleme alınan sanatçı ve sanatçı grupları dönemi içinde değerlendirilmiştir.

Araştırmada öncelikle literatür ve arşiv taraması yapılmış, konu kapsamında metin ve resimler toplanmıştır. Araştırmanın konusunu oluşturan soyut eğilimli sanatçılar ve Fikret Mualla tarihsel süreci içinde incelenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; 1940- 1970 tarihleri arasındaki soyut eğilimler ve soyutlama eğilimli sanatçılar oluşturmaktadır. Türk resmi ile sınırlandırılan evrenden amaçlı örnekleme ile seçilerek örnekleme alınan sanatçılar, en alt basamakta Fikret Mualla ile sonlandırılmıştır.

Elde edilecek bulgulardan yola çıkılarak varılacak sonuç ve genellemeler, araştırmanın evreni için geçerli olup, araştırma evreni ile sınırlıdır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırma kuramsal inceleme ve betimlemelere dayanmaktadır. Bu nedenle var olan yayınlar incelenmiş, mevcut literatür, yazılı belge ve örnekleme seçilen eserler araştırmanın verilerinin temelini oluşturmuştur.

Araştırmanın ilk basamağını; resim sanatı ve Türk resim sanatıyla ilgili daha önceden yayınlanmış kitap, makale, tez ve diğer araştırmaların bulunması, süreli yayınlar, ansiklopedi ve sözlüklerin toplanması oluşturmuştur. Görsel materyal olarak, literatürdeki bilimsel içerikli kitaplar, tez ve makaleler, sergi, müze ve müzayede katalogları, sanatçıların hayat öyküleri ve yapılmış sanat araştırmalarından yararlanılmış, gerek görüldüğünde internet vb. uluslararası ağlardan faydalanılmıştır.

Yapılan amaçlı taramanın, alanyazın ve literatür analizinin ardından uzman bilgisine başvurularak, tüm veriler bir araya getirilmiş, toplanan veriler araştırma konusuna göre sınıflandırılarak araştırmanın alt bölümleri belirlenmiştir. Bu alt bölümlere göre görsel veriler derlenerek araştırmaya dahil edilmiştir.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmanın verilerinin çözümlenmesinde; betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analize göre; toplanan veri 'taneleri', ait oldukları gruplara

ayrılarak ve gerektiğinde karşılaştırılarak belirlenmekte, bunların hangi bütünün parçaları olduklarının bulunması amaçlanmaktadır (Karasar, 2012: 206).

Betimsel analiz yöntemiyle incelenen araştırma da; ele alınan ve Türk resmi ile sınırlandırılan konu ve dönem ayrıntılı araştırılmış, elde edilen veriler, araştırmanın örnekleme olan sanatçılar ve Fikret Mualla resimlerindeki biçim algısı dikkate alınarak sınıflandırılmıştır. Betimsel analiz yönteminin bir alt basamağı olan ve Karasar'a göre (2012: 81) "iki ya da daha çok değişken arasında birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modeli" olarak ifade edilen ilişkisel çözümleme yöntemi kullanılarak; resim sanatındaki ve Türk resim sanatındaki soyut eğilimler, soyut eğilimli sanatçılar ve araştırmanın örnekleminde yer alan Fikret Mualla resimleri, birbirleriyle ve daha önceki dönemlerle ilişkileri incelenerek anlatılmaya çalışılmıştır.

Elde edilen bulguların yorumlanması; tümden gelim ve andırma/benzeşim (analoji) yöntemleri ile ortaya konulmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

1. SOYUTLAMA SÜRECİNDE SOYUT KAVRAMI

1.1. Soyut Resmin Mantiğı

Soyut sözlük anlamıyla; "soyutlama ile elde edilmiş bir kavram ya da bir düşünce" olarak ifade edilmektedir. "Madde halinde olan bir varlığı değil de, sırf fikir niteliğinde olan renk, duygu, çabukluk gibi bir kavramı anlatan ifade ve yansımadır" (Türk Dil Kurumu [TDK], 2014). Çekip çıkarmak, ayırmak, soymak anlamlarına gelen soyutlama ise; "zihnin, gerçekte ayrı ve başlı başına bir varlığı ya da özelliği olmayan bir şeyi, bağımsız olarak ya da öteki özelliklerden ayırarak düşünmesi" (TDK, 2014) ve bu düşünce sürecini, biçim, renk ve boyutları gerçeklikten soyarak tamamen soyuta, soyut kavram ve formlara ulaşması anlamına gelir.

Düşünsel boyutta incelendiğinde ise bu kavram; bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünme eylemi olarak karşımıza çıkar (TDK, 2014). Psikoloji ve algı kuramlarının konusu içerisine giren düşünsel boyutta bir soyutlama, düşüncenin ve duyuların yaratım sürecini ifade etmektedir.

Sanatta soyutlama Rudolf Arnheim'in 'görsel düşünme' diye tanımladığı bir boyutta oluşur (Baysar, 2013). Sanatta soyutlamanın temelinde doğanın

dönüştürülmesi olduğunu kabul edersek, çıkış noktasının doğa ya da doğada var olan gerçek, yani somut olarak görüp düşüncede algılayabildiğimiz görüntüler olduğunu kabul edebiliriz. O halde soyutlama sürecinden geçen bir biçim ve biçim anlayışının, var olan 'doğa'nın dönüştürülerek düşünsel boyutta algılayabildiğimiz bir 'doğa' haline dönüştürülmesini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Worringer'e göre soyutlama; doğal olanın dışında bir gerçeğe ulaşma, o gerçekliğin estetik kanunlarını koyma üzerinedir. Öyleyse 'doğal olanın dışında bir gerçek'te, gerçeğin içinden çıkmaktadır ve var olan bir sistemin değiştirilip dönüştürülmesini ifade etmektedir.

Susan Langer'e göre, sanat yapıtı bir simgedir, sanatçının görevi ise bu simgeyi oluşturmaktır. Simge oluşturma ise soyutlamayı gerektirir (Baysar, 2013). Langer'ın soyutlama anlayışından yola çıkılırsa; varılan sonuç biçimin de bir soyutlama olduğu, doğada var olan her nesnenin sanatçının elinde bir soyutlama süreci, evresi geçirdiği ve var olan biçimin, sanatçının ruhunda düşünsel boyutta oluşan soyutlamayla yeniden yaratıldığı anlaşılmaktadır. Öyleyse her sanat eseri ve her dönemde sanatta soyutlama temeldir ve ister gerçeğin yansıması ister düşüncenin yansıması olsun; var olan her süreçte yeni bir gerçeklik kurgulanmakta ve oluşturulmaktadır. "Soyutlama yeni bir gerçek kurgulama anlamı taşır. Bu noktada sanat eseri doğa biçimci de olsa, kurgulanan eser yeni bir biçim sunuyor demektir. Ve biçim anlayışı ne olursa olsun bir sanat eserinin gerçekliği, onun sanatçı tarafından kurgulanmış olan kendi doğasındadır" (Baysar, 2013).

Husserl'a göre; nesnenin bilgisine ancak öznenen varılabilir, özne olmadan nesne de olamaz ve nesne ancak özneye denenebildiği kadar bilinebilir. Bunun gerçekleştirilebilmesi için de, bilincin nesneye yöneltilmesi gerektiği, bilincin bu yöneliminde ön koşulun ise, bütün verilmiş bilgileri ortadan kaldırmak olduğunu savunmuştur. Husserl'ın kuruculuğunu üstlendiği fenomenoloji felsefesine göre, gerçekliğin kendiliği diye bir şey olamaz (Hançerlioğlu, 1993: 237). "Çünkü gerçeklik, her zaman kendine yönelmiş bir bilinç tarafından bilinen bir gerçekliktir. Yani kendisine yönelen bilinç tarafından görülen, algılanan ve bilincine varılan bir şeydir" (Hançerlioğlu, 1993: 236). Öyleyse sanatta da gerçeklik süjenin gerçekliğidir ve bilgiyi doğasal ve toplumsal nesnel gerçeklik yerine bilinçte aradığında; soyut düşünce ve soyut sanat ortaya çıkar. Ama elbette sözü edilen soyut sanat, soyut bir

düşünce ve nesnel gerçekliğin zihinsel süreçler sonucunda objeyle yaşadığı deneyim başkalaşımını ifade etmektedir, yani; özne ve nesne ilişkisi zihinde başkalaşıma uğradığı derecede soyuta yaklaşmaktadır. Ve soyuta yaklaşma süreci ne olursa olsun, sanatçı tarafından kurgulanan bir sanat eseri; ister doğada yer alan bir obje, ister süjenin zihinsel yaratımı olsun gerçeklikle ilişkilendirilebilmektedir.

Modern anlayışların ortaya çıkmasının temelinde düşüncenin nesne karşısında bağımsızlaşmasının yattığını belirten Kurt (2008), "(...) sanatın en önemli sorunsalı olan, yaşantımızı anlamlı kılan ve her zaman uğraşmak zorunda olduğumuz biçim, tamamlanan süreçle birlikte 'oluş' kavramına vararak amacına ulaşmıştır diyebiliriz" şeklinde düşüncenin izlediği süreci ve 'oluş' kavramıyla ortaya çıkan, düşüncenin somut hali olan biçimin kurgulanışını belirtmektedir. Var olan doğanın, yani doğal olanın, düşüncede form değiştirerek bireysel bakış açısına dönüşmesi ve bu düşüncede yaratılan yeni biçim anlayışının görselleştirilmesi, bize sanat alanında soyutlamanın anlamını vermektedir. Bu anlamda düşünceyi görselleştirmek, sanatçının ve izleyicinin ayrı ayrı kişisel kurgulamalarına da imkan tanıdığı içindir ki soyutlama; görme ve algılama kavramlarını da içinde barındırır. Görsel düşünme ve algı kavramları da bu noktada konu kapsamına dahil edilmektedir. "Soyutlama, görme ve algılama arasındaki önemli bir olgudur insan beyninde" (Akmansay, 2010). Birey düşünme sürecinde zihinde beliren biçim ve ifadeleri, deneyim ve birikimlerle yoğurup bilince ulaştığı içindir; görme ve algılama kişiseldir, bireyin görsel bir düşünme süreci sonucunda yarattığı bir soyutlamanın ifadesidir. Akmansay'a göre (2010); "ne kadar çok soyutlama yapabilirsek algılamada o ölçüde kolaylaşır. Çünkü soyutlama bir şeyin algısal malzemedan temizlenmesidir." O halde, soyutlamanın bilinçli bir etkinlik olduğu söylenebilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi doğada var olan gerçek, sanatçının kendi gerçeği; dönüştürülerek yeniden kurgulanır, bu düşünsel bir süreci gerektirir ve bu süreç sonucunda zihinde var olan ve ortaya konan yeni gerçek, soyutlamanın göstergesidir.

Soyut ve soyutlamanın sanat tarihindeki izlerine bakıldığında, 19. ve 20. yüzyıl ile birlikte çağdaş düşüncede ve dolayısıyla sanat akımlarında da büyük bir değişimin meydana geldiği görülür. Bu değişimin her şeyden önce doğa ve varlık anlayışında kendini gösterdiği izlenmektedir. İlk kez Picasso ve Braque, resim denen

olguyu kendi gerçeğinden kopararak, resmin imlediği gerçek nesneyi entellektüel bir dönüştürmeyle tanınan değil; ressamın tercih ettiği gerçekliği, resmin kendi iç gerçekliğini ortaya koymuşlardır. Kübizm ile birlikte, Rönesans'tan beri resmin odağına yerleşen insan resimden uzaklaşmıştır (Kahraman, 1995, 11).

Toplumsal bireyselleşmenin doğal bir sonucu olarak, nesnelerin gerçek dünyadaki görünüşleriyle birlikte anlamları ve amaçları da sorgulanmaya başlanmıştır. Elbette sorgulama ve düşünme süreci soyutlamayı da beraberinde getirmiştir ki bu yalnızca formda değil, düşüncede de bir soyutlama sürecine gidilmesine yol açmıştır. Rönesans'tan beri var olan doğacı ve doğayı taklide yönelen sanat anlayışı, İzlenimcilikle birlikte nesneden; yani gerçeğin kendisinden onun anlamına doğru kaymış ve soyut sanat akımlarıyla birlikte gerçeğin kendisi yerine düşünsel gölgesi ve dönüştürülmüş biçim anlayışı etkili olmuştur. Artık sanatçı yeni bir imge yaratır olmuş ve bu imge gerçeğin soyuta doğru biçim değiştirmiş hali olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Ve bu sürecin son hali ise tamamen düşüncenin egemen olduğu bir biçim anlayışıdır ve bu biçim anlayışı formu tamamen reddetmektedir. Fakat soyut resim de dahil tüm sanatlarda; düşünce görselleştirilir, nesnelleştirir ve düşüncenin temelinde yer alan kavram ise elbette; gerçektir, yani doğanın kendisidir.

Bu noktada Hançerlioğlu'nun soyut kavramına yaklaşımına dönüldüğünde; "(...) soyut ve somut birbirlerini tamamlayan ve birinin varlığı öbürünün varlığını gerektiren bağımlı kategorilerdir. Bütünü bilmek için onu parçalarında da bilmek ve parçayı bilmek için onun bütünü de bilmek gerekir" olduğu görülmektedir (Hançerlioğlu, 1993: 291). Bu ifadeden yola çıkılırsa ulaşılan sonuç düşüncenin, soyut bir kavram olsa dahi somutun varlığından doğan bir süreç ve anlamlar bütünü olduğu ve somut- soyut kavramlarının birbirlerinin içinde eriyen ve dönüşen bir döngü olduğudur.

Sonuç olarak; sanatçı doğayı dönüştürür ve bu dönüşüm sonucunda yeni bir gerçek kurgulanır. Bu kurgulanma süreci düşünsel bir altyapıda gerçekleşir ve bu düşünsel süreç; sanatçının görsel düşünme düzeyinde, eksiltme ve arttırmalara maruz kalır. Söz konusu süreç sonucunda doğal olan dışında bir gerçekliğe ulaşılır ve bu soyutlamanın göstergesidir. Soyutlama ve gerçek, bu noktada bir araya gelir ve

soyutlama ile başlayan ve salt soyuta yönelen her düşünsel kurgu, temelinde gerçeği barındırır. Öyleyse biçim anlayışı ne olursa olsun her sanat eserinin gerçeği ve elbette bir düşünsel süreç sonucunda ortaya konduğundan dolayı, soyutlamayı içerdiği görülmektedir.

1.1.1. Soyut Sanatın Ortaya Çıkışındaki Nedenler

İlkçağ ve Rönesans düşünce ve sanat anlayışı incelendiğinde, evrensel olma ve sanat eserinin güzel olana ve hatta gerçeklikten uzaklaşmak pahasına da olsa, güzellik kavramının aşkın ifadesine olabildiğince benzemesine yönelik arzusu, soyut sanat akımlarının başlangıcı sayılan Kübizm ile birlikte doğanın yansıması olmaktan çıkmaktadır. Yerini, renk ve şekillere bırakarak, nesnel dünyanın öznel ifadesine dönüşmekte ve soyut bir resimsel ifade ortaya çıkmaktadır.

Doğaya materyalist bir yaklaşımla bakmayı ifade eden İlkçağ ve Rönesans felsefesi, Platon'un idealar dünyasının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Platon'a göre; "(...) duysal özellikler, güzellik ideasının yansımasından başka bir şey değildir. Sanatın amacı da belirli belirsiz görülen bu güzelliği ortaya çıkartmaktır" (Platon, 2013: 423). Benzer yaklaşım, estetiği 'güzel sanatların felsefesi' diye tanımlayan Hegel'de de görülür. Ona göre; "(...) sanat evrensel ruhun duysal görünüşüdür. İnsan zekası duysal olanı kavramsallaştırmak, kavramsal olanı da duysallaştırmak yoluyla sanatı oluşturmuştur" (Anonim, 2010).

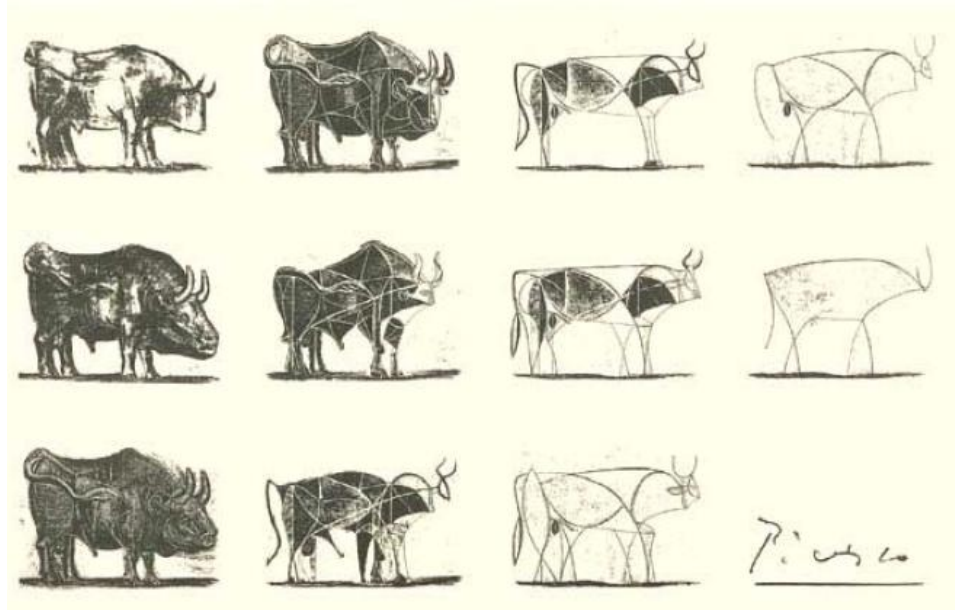
İnsanın gerçekliğe hiç bir biçimde ulaşamayacağını belirten Nietzsche'e göre ise; sanat tamamen bir yanılsama alanıdır ve bu nedenle sanat, mantık ve diyalektiğin farkında olmadıkları yanılsamanın yanında yer alır. Gerçekliğin; temelde insan ruhuna ya da tinine çok benzer olan ve kendi kendini belirleyen canlı bir süreç olduğunu savunan Schelling ise;

(...) bir şeyi kavramsal olarak yapılandırmanın, onu ideal olarak ortaya koyma sonucunda oluştuğunu ifade eder. Schelling'e göre, özne ile nesne estetik sezginin birleştirici gücü tarafından bir araya getirilir. Çünkü sanat yapıtı bir öznenin karşısında duran bir nesnedir. Özne ise sanat felsefesi bakımından filozoftur. Özne yani filozof, nesnesini, yani sanat yapıtını "aydınlatmak" için karşısına alır (Soykan, 1995; Kahveci, 2003: s. 38'den alıntı).

Schelling'in sanat felsefesinde süje ile obje arasında doğrudan bir ilişki vardır. Gerçeklik; süjenin yaratılarında değil, kendi kendine var olan ve kendi kendini değişime uğratan ancak, süje obje ilişkisinden doğan nesnel bir olgudur. Nietzsche'e göre; "özne nesnenin yeterli hiçbir ifadesi yoktur. Çünkü özne ile nesne arasında birbirinden mutlak olarak ayrı iki alan arasında hiç bir nedensellik, kesinlik, ifade ilişkisi yoktur. Olsa olsa estetik bir ilişki vardır" (Kahveci, 2003: 38).

Tarihsel süreç içerisinde soyut sanatın oluşumunu hazırlayan etkenler incelendiğinde ise; değişen çağın, bilim ve felsefede yaşanan gelişmelerin ve yeni gerçeklik anlayışının, sanat ve resim alanında da kendini göstererek yeni bir anlayış ortaya koyduğu ve var olan sanatsal gerçekliklerin ve algının dönüşüme uğradığı bir süreçle karşılaşmaktadır. Sanatın objeye yüklediği görev giderek azalmakta ve yeni çağa süje kavramı etki etmektedir. "Daha önce duysal görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duysal ve görünür olmayan bir varlığı görünür kılmak ister" (Tunalı, 2008: 122). Sözü edilen bu varlık süjedir ve süjenin zihinsel yaşantısını, objeyi algılayışını ve bilinç süreçleri sonucunda ortaya koymasını ifade eder. Öyleyse sözü edilen bu duysal süreçler ve görünür olmayan nesne bilgisi; Husserl fenomenolojisinin temelinde yatan, yaşantı süreçlerine ve söz konusu süreçlerin nesnenin aktarım biçiminde sanatçının nesnel dünyayı algı boyutunda değişimine götürmektedir.

Soyut sanat Erzen'e göre; renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir. Bu tanıma göre tekrar soyutlama sürecine dönülecek olunursa, soyuta ulaşma sürecinde soyutlamanın yeri çözümlenmelidir. Somutun, parçalanma ve eksiltmelerle soyuta doğru indirgenmesi mi soyutlamadır? Yoksa doğada var olan herhangi bir objenin varlığına işaret etmeyecek herhangi bir zihinsel süreç sonucu ortaya konması mı soyutlamadır? Elbette her ikisi de soyutlamanın izlediği yöntemlerdendir ve objenin soyuta yönelimini belirlemektedir. Bu zihinsel süreçte ifadenin soyuttan somuta mı yöneldiği, yoksa somutun mu soyuta doğru eksildiği çeşitli algı ve anlatım kuramlarında tartışma konusudur.



Resim 1: Pablo Picasso, "Bir Boğanın Başkalaşımı", 1916

Çocuklarda algı gelişimleri üzerine incelemeler yapan Piaget'e göre; "İnsan zihni, öncelikle fiziksel varlığın mekandaki hareketleriyle ilgili temel ve soyut kavramlardan başlayarak bunların bileşimiyle somut anlamlara ve anlatımlara varmaktadır" (Erzen, 1997: 1689). Piaget'nin soyuttan somuta doğru çizdiği yolu Worringer ise 'Soyutlama ve Özdeşleyim' isimli kitabında; ilkel toplumların yaratmalarından örnekler vererek, onların evren hakkında bilgilerinin yetersizliğinden soyut sanat ortaya koydukları ve bundan dolayı da insanın yarattığı ilk sanatın soyut sanat olduğu şeklinde vurgulamaktadır.

Çağın başında sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getiren Worringer, tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı 'özdeşleyim içtepesi', öbürü de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı 'soyutlama içtepesi'dir (Worringer, 1985; Tunalı, 2008: 125).

Worringer'e göre soyut sanat; bir içtepi, bir psikolojik etkidir. Natüralist eğilimli tüm sanat akımlarını isimlendirdiği özdeşleyim kavramının ise genel kavrayıcı bir etkinlik olduğunu belirtir. "Her duyulur obje, benim için var olduğu sürece, daima iki ögenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir." (Worringer, 1985: 13)

Locke'a göre ise; bilginin temelinde deney vardır. Locke tüm bilgilerimizin biricik kaynağı olarak gördüğü deneyi; dış duyum ve iç duyum olarak ikiye ayırır. Birincisinde yaşıntımıza konu olan dış dünyadaki duyulur varlıklar(objeler); ikincisinde ise duyulur varlıklar ve nesnelerin, bizde (süje) oluşturduğu etkiler üzerine zihnin gerçekleştirdiği süreçler ve psikolojik hareketlerdir (Kılıç, 2014: 455). Locke'un bilginin temelinde deneyin olduğunu savunan bilgi felsefesi de, Worringer'in savunduğu soyutlama ve özdeşleyim içtepileriyle özdeşleşmektedir. Bu noktada sanata psikolojik yaklaşım araştırmanın konusu içine girmektedir. Croce'in temsilciliğini yaptığı bu yaklaşıma göre, sanat; bireyin psikolojisinin ifadesi olarak kabul edilmektedir. Bu ifade doğrultusunda denilebilir ki; soyut sanatlara geçiş sürecinde, sanatçının, yani süjenin; psikolojik ifadesi, yani doğaya bakışı değişmiş ve nesnel görüntüyü doğada var olduğu gibi aktarmak yerine, kişisel algısı doğrultusunda yansıtmaya başlamıştır.

Croce'ye göre bilginin iki biçimi vardır. Bilgi ya sezgisel ya da mantıksaldır; ya düş gücü ya da us aracılığıyla elde edilir bilgidir; ya bireyselin ya da tümelin bilgisidir; ya tek tek şeylerin ya da şeyler arasındaki bağıntıların bilgisidir; kısacası, ya imgeler ya da kavramlar üreticidir (Croce, 3; Cömert, 2007; 27'den alıntı).

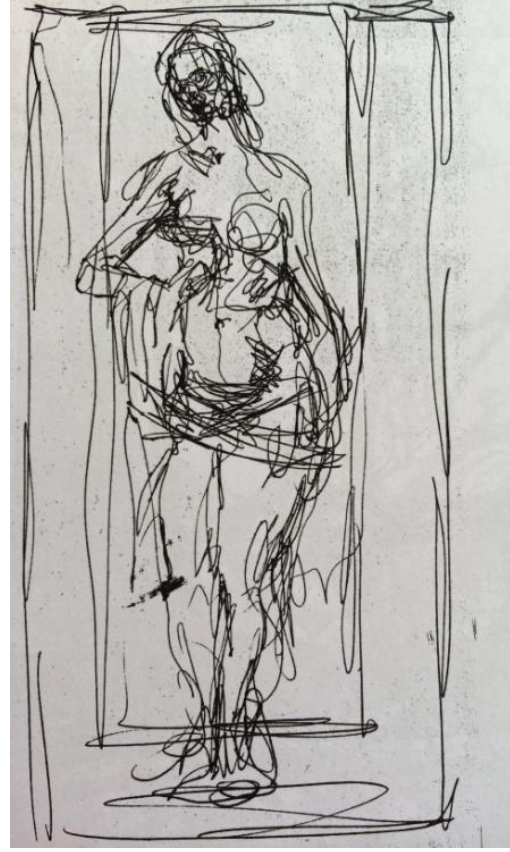
Croce'a göre ya imgeler ya da kavramlar üreticisi olan bilgi, sanatçının doğaya bakışıyla ilgilidir. Tüm bu soyuta hazırlık süreçleri içerisinde sanatçıların doğayı yorumlamaları, kavramdan imgeye doğru olmuştur. Örneğin masa kavramı, süjenin zihninde var olan masa kavramı ve hatta Platon'un idealar dünyasında ki masa kavramına yaklaşıma uğraşan bir masa kavramıyken, bilginin imgeye yönelmesiyle, masa imgesi her süjenin farklı farklı algıladığı, parçaladığı ve hatta yorumlayarak başka bir nesneye yaklaştırdığı bir obje halini almıştır. İmge, insanın etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış hali olarak tanımlanabilmektedir. Kısaca imge; sanatçının imgeleminde yer alan gerçekliğin ve nesnelliğin öznel aktarım sürecine tabi olması sonucu varılan gerçeklik algısıdır. John Berger'e göre;

Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar (...) Ressamın görme biçimi bez yada kağıt üzerinde yaptığı imgelerle yeniden

canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız yada değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 2006: 10).



Resim 2: Albrecht Dürer, "Lucretia'nın Kendini Öldürmesi", 1519, Ahşap üzerine yağlıboya, 168.00x 74.8 cm.



Resim 3: Alberto Giacometti, "Dürer'in Lucretia'sının Eskizi", 1911, Kağıt üzerine kalem, 29.5x 21.00 cm.

Resimde biçime dönüşen her imgenin, resmin sahibinin yaşantısıyla ve görüp algıladığı gerçeklikle örtüşüyor olması imge köklerinin gerçek dünyadan beslendiği sonucunu doğurur. Ancak her insanın gerçeği algılama biçiminin farklı olması bakımından resim yüzeyinde imge kökleri de birbirinden farklı biçimlere dönüşmektedir (İskenderoğlu, 2009: 160). Birey; yaşantısı yoluyla görüp algıladığı nesnel dünyayı imgeleminde şekillendirerek, kendi algı ve düşünce birikimi sonucunda öznel ifadesine dönüştürmektedir. Sanatçı, nesnel dünyanın imgesel anlatımını yaratırken doğayı algılama boyutunda özgürdür; imgeleminde canlanan görüntü, somut bir gerçeklik de olabilirken sanatçının hayal dünyası ve bilinçaltı da yaratma sürecinde rol oynayabilmektedir. Kübizm ile başlayan imgenin sanat eseri

üzerindeki yansımaları, çağımız modern sanat akımlarına kadar devam etmektedir. "Teknolojik ilerlemelerin, değişen toplum yaşantısının karşısında, dünyayı algılama ve ifade etme noktasında bilinç ve bellek üzerinden sağlanan katkılar, sezgiler ve bir takım duygusal etmenler artık yeni yaratıcı tepkilerin kaynağıdır" (Sağlam, 2009: 19). Bu yaratıcı tepkiler, yeni bir ifade tarzı ve sanatsal yaratma özgürlüğünün önünü açmış, sanatçı artık tuvale yalnızca görüneni değil, görünmeyen zihinsel süreçleri de dahil etme imkanı bulmuştur.

1.2. Soyut Resmin Analitik Çözümlemesi

Modern ve çağdaş sanatın oluşum süreci içerisinde, soyut sanatın tarihsel süreçte varlığı ve ortaya çıkışı incelendiğinde; Cezanne'la başlayan ve Picasso, Braque gibi kübist sanatçıların etkileriyle gelişen, Kandinsky'le devam eden, modern ve çağdaş sanatta doruğuna ulaşan bir süreç söz konusudur.



Resim 4: Claude Monet, "Nilüferler ve Afrika Zambağı"
1914-17, Tuval üzerine yağlıboya

Cezanne öncesi dönem incelendiğinde soyuta yönelim sürecinin aslında 1880'lerde İzlenimcilik sonrası dönemde renk soyutlamalarıyla başladığı, sanatçının gördüğünü yorumlayarak psikolojik çözümlemelere girdiği görülmektedir. Biçim bozulmalarına girmeden renk çözümlemelerine girilen bu dönemde, sanatçı gördüğünü gene zihinsel bir süreçten geçirerek yansıtır, duyulur dünyanın renklerini kullanmak yerine duyulur olmayan, öznel anlatımının ürünü olan bir renk armonisini kullanır. Monet'nin son dönem resimleri incelendiğinde; İzlenimciliğin ışık oyunlarının yerine rengin ön planda olduğu, objenin doğada var olduğu gibi nesnel gerçeklikte değil; süjenin algıladığı ve yaşantı yoluyla edinilen psikolojik süreçler sonucunda dönüşüme uğrattığı boyutta bir biçim ve renk anlayışı dikkati çekmektedir. Bu resimlerin renk değerleri nesnel görüntüye bağlı olarak ayarlanmışsa da, resmin kendi gerçekliği sanatçının doğayı olduğu gibi betimlemesinin yerine, "(...) sırf kendisi için zihninde yarattığı huzurlu, ideal bir dünyanın yansıması gibidir" (Krausse, 2005: 85).



Resim 5: Paul Cezanne, "Kasımpatı", 1898, Tuval üzerine yağlıboya, Barnes Müzesi, Amerika

Soyut sanatın başlangıcı, sanat tarihçileri ve yazarlar tarafından farklı akım ve sanatçılara atfedilse de, soyuta yönelim sürecinin öncülüğünü Cezanne'nin üstlendiğini söylemek gerekmektedir. Cezanne; gördüğü ve algıladığı doğayı, silindir küp ve konilerle ifade etmiş; bunu yaparak kübizme giden yeni bir bakış ve anlayışın öncülüğünü üstlenmiştir.

(...) Doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da doğanın, görünen bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen doğa, artık duysal olarak kavranan bir doğa değildir, ama o doğanın bir anlamıdır. Bu anlam, düşünceye somutlaşır (Tunalı, 2008: 123).

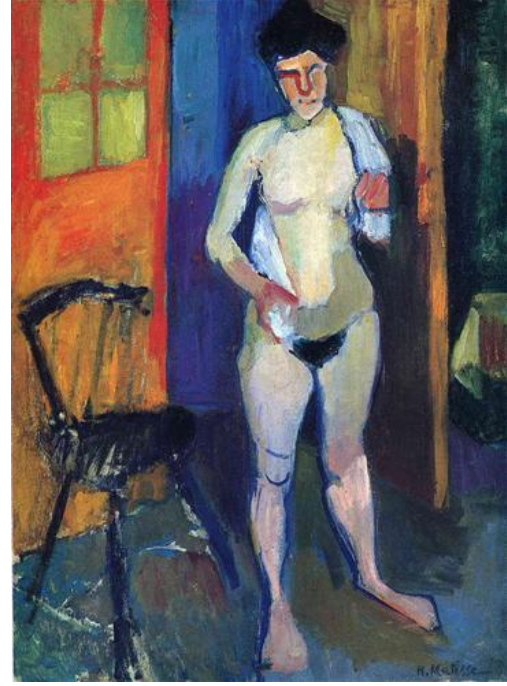
Metafizik anlamda bir soyuta olmasa bile soyut bir dünya görüşüne ve bireysel doğa yaklaşımlarına geçiş, sözü edilen renk soyutlamaları İzlenimcilik sonrası ortaya çıkan Fovizm akımında da kendini göstermektedir. Fovistler de rengin dışavurumunun biçimsel değerlerden daha üstün ve geçerli değer olduğunu savunsalar da; biçim bozma yoluna gitmeden, biçimin doğadaki örneklerinden farklı, soyut bir renk anlayışı ile kendilerine özgü anlamlar üretmişlerdir.

(...) İzlenimcilerin çizgiye önem veren resimleri şimdi psikolojik bir karakter kazanmakta, eskizde yakalanan değişik haller tuvale spontane imajlar olarak geçirilmekte, İzlenimcilerin doğal ışığı betimlemek için kullandıkları açık renkler, kendi başına birer ifade aracı haline gelmektedir (Krausse, 2005: 85).

Matisse'in son dönem resimlerinde, Cezanne'da olduğu gibi doğayı geometrik formlar içerisinde, dışavurumcu ve soyut bir renk paletine indirgeme görülür. Doğada var olan nesne, onun resimlerinde kontrast renkler ve yüzeylerle üç boyutluluk kazanmaktadır. Cezanne ve soyut eğilimlerin; Matisse'in son dönem resimlerinde biçimsel deformeler ve renk alanlarıyla kendini gösterdiği, nesnelerin kontur çizgileri bakımından resim yüzeyinde formlara dönüştüğü bir aktarım biçimi görülmektedir. Bu resimler incelendiğinde; doğada var olan ve resim yüzeyine aktarılan nesnelerin, ne gerçeği olduğu gibi temsil etme iddiasında oldukları ne de içerdikleri simgelerle var olmayan bir duysal dünya yansıttıkları görülmektedir. Biçim ve içerik aynı çizgide ilerlemektedir, fakat sanatçı, duysal dünyayı yansıtırken duysal olmayan bir algıda, sade ve motifsel olmayan bir soyutlama ve renk dışavurumu ortaya koymaktadır.



Resim 6: Henri Matisse, "Erkek Model", 1900, Tuval üzerine yağlıboya, 99.00x 73.00 cm



Resim 7: Henri Matisse, "Beyaz Havlulu Çıplak", 1903, Tuval üzerine yağlıboya, 81.00x 57.5 cm.

Soyut sanat başlangıcından günümüze kadar bir çok avangard sanat akımıyla çarpışarak ilerlemiş, 1907'de başlayan Kübizm, 1910'da Fütürizm, 1911'de Ekspresyonizm, 1913'te Süprematizm, 1914'te Konstrüktivizm, 1916'da Dada Hareketi, 1918'de Pürizm ve 1923'te Sürrealizm gibi sanat akımlarıyla biçimlenerek, kavramsal soyut bir anlayış olarak modern sanatlarda yerini almıştır. Soyut sanatla birlikte, figüratif ve anlatımcı sanatın başvurduğu düşünce, anlayış ve konular değişmiş, yerine tuvalde geometrik formlar, yeni biçimsel anlayışlar, renk ve ışık etkileri ve kompozisyonda tasarım elamanlarıyla oluşturulan yeni harmoniler ortaya çıkmıştır (DIŞBANK Sergi Kataloğu, 1998).

1907'de Kübizm ile başlayan soyutlama sürecinde sanatçılar; doğal görünüm yada nesneleri, doğada var oldukları gibi yansıtmak yerine yorumlama ve zihinsel süreçleri dışavurum çabasına girdiler. "Bu sıralarda fotoğrafın ve fotomekanik kopya tekniklerinin gelişmesi de, sanatın gelişimi üzerinde çok açık olmamakla birlikte önemli etkiler bırakmış, bir anlamda, o güne değin fiziksel dünyayı doğru olarak betimleme aracı olarak görülen resmi, bu tanımından kurtarmıştır" (Çolak, 2009: 23).



Resim 8: Paul Cezanne, "L'Estaque'da Kayalar", 1882, Tuval üzerine yağlıboya, 71.00x 73.00 cm. Museu de Arte, Sao Paulo, Brazilya

Cezanne'ın 1882 tarihli "*L'Estaque'da Kayalar*" (Resim 8) isimli çalışması; bir manzaranın ve doğada var olan bir dağ yapısının plastik olarak geometrik formlarla algılanışı ve duyusal olarak resim yüzeyine bilinçli bir aktarımının ürünüdür. İzlenimcilik ve öncesinde, nesnenin doğada var olduğu gibi yansıtılma çabalarının aksine, Cezanne; doğayı matematiksel bir düzen içerisinde, geometrik formlarla algılayarak resmetmektedir ve bunu yaparken salt öz'e indirgenmiş bir görme ve resmetme anlayışıyla karşılaşmaktadır. Sanatçı bunu yaparken, ne rengin dilini anlatımına katar, ne de doğada var olan gerçekliği olduğu gibi aktaran yansıtmacı bir anlayış içerisinde. Burada nesnel dünyanın sanatçının zihninde, geçmiş yaşantıları ya da deneyimleri ve görme biçimlerinin farklılaşması yoluyla imgesel bir anlatıma dönüşmesi, öznel ifadenin nesnel dünyanın yansıması olması söz konusudur. Bu anlamda Cezanne'ın doğaya bakışıyla ve aktarım özellikleriyle, Kübizm akımının öncülüğünü üstlendiği görülmektedir. Cezanne'la birlikte var olan doğanın nesnel anlatım anlayışı yıkılmakta ve Kübizmin başlangıcı sayılan geometrik formlar, doğanın dönüştürülmesi, parçalanması ve giderek yok olma yoluna gitme süreci başlamaktadır.

Nesneler doğada var oldukları gibi değil, sanatçının zihninde öze ve basit geometrik formlara indirgenmiş halleri ile anlatılmaktadır. Fakat sanatçının doğayı saf bir geometrik düzen içinde görüp indirgemesi bilinç düzeyinde olsa da, zihinsel boyutta bu deformasyon, daha önce bahsedilen belli bir zihinsel süreç sonucunda tinsel bir oluşum olarak da karşımıza çıkar. Yani kübizmin temelinde salt bilinçli, katı ve düzene dayalı bir kurgu yoktur, aynı zamanda önce doğanın gözlemlenmesi ve algılanması aşamasında işe katılan bir bilinç sonrası durum, daha sonra da zihinsel bir uyarım Kübizm'i yalnız duyulur dünyanın yansıması olan bir etkinlik olmaktan çıkarır.



Resim 9: Pablo Picasso, "Tepeden Evler", 1909,
Tuval üzerine yağlıboya, 81.00x 65.00 cm., Özel Koleksiyon

Picasso'nun 1909 tarihli "*Tepeden Evler*" (Resim 9) isimli çalışması incelendiğinde; Cezanne'ın "*L'Estaque'da Kayalar*" (Resim 8) isimli çalışmasında yer alan geometrik formlara dönüştürülmeye başlayan ve doğadaki görünümlerinden uzaklaştırılan duysal görüntüler, Picasso'da artık tamamen yüzey üzerinde parçalanmalar ve metafiziksel anlamda bir geometrik düzene yerini bırakır. Biçimsel olarak öze indirgenmiş formlar duysal olarak belli bir amaç gütmeyen, yalnız nesnel

dünyanın görüntüsünü oluşturmuştur. Analitik bir düzen içerisinde ve kübist bir yapıda tuvale aktarılan objeler bütünü, tek bir objenin süjede yorumlanan görüntüleri olarak ortaya çıkar.

Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için, elbette Kübizm nesneleri, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, 'deforme olmuş' yeni bir düzen olacaktır (Tunalı, 2008: 167).

Nesnelerin, Kübizm ile birlikte deforme edilmesi, geometrik formlara indirgenmesi, bir anlamda öze inmeyi ve özün etrafına nesnel gerçekliği yerleştirmeyi ifade eder. Sanatçı, giderek nesnel gerçekliği de parçalamış ve metafizik anlamda bir gerçekliğe doğru yönelmiştir. Bu metafizik gerçeklik; sanatçının yalnız kendi algısında ve bakışında nesnelleşen bir varlık düzenini, salt biçimler dünyasını değil, aynı zamanda duyulur olanın aksine duyulur olmayan bir içerik dünyasıyla, oluşum sürecini de içerir. Tunalı bu iki kavranışı; "(...) kübizmde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak" şeklinde ifade eder (Tunalı, 2008: 167).



Resim 10: Wassily Kandinsky, "Sonbahar", 1909,
Tuale üzerine yağlıboya, Gabrielle Munter Müzesi, Münih

Kandinsky'nin 1909 tarihli "*Sonbahar'ın Çalışması*" (Resim 10) isimli ilk dönem çalışması, Picasso'nun aynı tarihli "*Tepeden Evler*" (Resim 9) isimli çalışmasıyla karşılaştırıldığında aynı dönemlerde yapılan bu resimlerin farklı nesnel dünya görüşüne sahip oldukları görülür. Nesnel dünya çağlar boyunca tüm sanatçılar tarafından farklı öznel bakış açısıyla ortaya konsa da, aralarındaki ortak özellik, nesnenin lirik ya da geometrik anlatım biçimine sahip olmasıdır. Her iki sanatçıda duyulur olanı soyutlayarak, metafizik anlamda bir biçim anlayışı ortaya koymuş, doğanın var olan tüm özelliklerini renk ve form düzeyine indirgemişlerdir. Picasso nesnenin dış formlarını biçimlendirirken geometrik soyutlama teknikleri kullanmış olsa da, doğanın resim yüzeyinde biçim değiştirmiş olması duyulur olmayan bir dünyanın da soyutlama sürecine karışmış olduğunu göstermektedir. Kandinsky'nin doğayı çözümlemesi ise yalnız dış formlarla değil, tamamen iç formların ve sanatçının zihinsel keşfinin iç dünyasına aktarılmasıyla olmuştur. Lirik bir doğa görüşü ve biçim anlayışı Kandinsky'yi Kübizm'den ayırarak tamamen soyuta yönelen bir söylev içerisine sokmuş ve modernizm sonrası ortaya çıkan non-figüratif soyutlama ve soyut sanatın öncülüğünü üstlenmiştir.



Resim 11: Add Reinhardt, "Kompozisyon", 1939,
Kağıt üzerine guaj, 9.90x 12.60 cm.

2. TÜRK RESMİ SOYUTLAMA SÜRECİNDE SOYUT KAVRAMI

2.1. Türk Resim Sanatında Soyutlamaya Etki Eden Süreçler

Türk resim sanatını; başlangıcından günümüze bir bütün olarak değerlendirmek, dönemler arası geçişi incelemek ve minyatür sanatında ilk kez görülen etkileşimleri ve Batı etkisinin Türk resminde kapladığı yeri bilmek; bu etkileşimlerin sanatçıların çalışmalarına ve sanatçı kişiliklerine ne derece yansıdığının görülebilmesi açısından önemlidir. Bu süreci analiz etmek günümüz çağdaş Türk resminin oluşum süreçlerini doğru değerlendirebilmek bakımından da önem taşımaktadır. 17 ve 18. yüzyıllarda Osmanlı minyatürleri ve duvar resimleriyle başlayan Türk resim sanatının, 19. yüzyıla gelindiğinde tuval üzerine manzara resimleriyle varlığını sürdürmüş olduğu, açılan sanat okulları ve ortaya çıkan gruplarla gelişmelerin yaşandığı, farklı üslup ve konu eğilimleriyle 20. yüzyıl resim sanatının şekillendiği görülmektedir.

Bu süreçler incelendiğinde; 19. yüzyılda modernleşme adımlarıyla birlikte Askeri okullarda resim eğitimi vermeye başlandığı, bu okullarda yetişen asker asıllı ressamın ilk kez tuval üzerine manzara resimleri yaptıkları bilinmektedir. Fakat elbette sözü edilen manzara resmi olgusu Batı Empresyonizmi anlamında değil, doğayı izleme yoluna gidilmeden, birbirine benzeyen, kopya yoluyla ortaya konan söz konusu bahçe resimleri, sarayları, konakları yansıtan ve süsleyen resimler, Türk resim sanatının ilk örneklerini oluşturmaktadır.

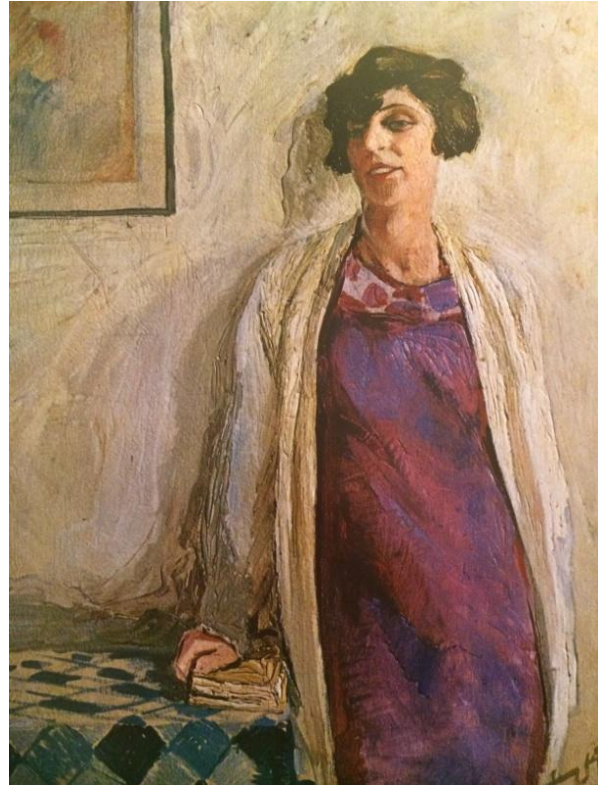
Avrupa resmi Empresyonizmi yaşarken, minyatür ve duvar resmi ile sınırlı kalan Türk resmi; bu ressamlarla ve 1840'lı yıllarda fotoğrafın ortaya çıkışıyla da yeni bir döneme girmiştir. Bu noktada fotoğrafın gelişmekte olan Türk resmi üzerindeki etkisi unutulmamalıdır. Pek çok askeri okulda, fotoğraftan büyütülerek yapılan çalışmalarla başlayan manzara resmi olgusu çok daha sonraları doğa izlenimlerine dönüşmüştür. Resim sanatımızın tarihinde çağdaş anlamda bir resim anlayışını başlatan en önemli gelişmelerden biri, askeri okul mezunu öğrencilerin Paris'e öğrenime gönderilmeleri ve disiplin altında tutulmaları için kurulan Mekteb-i Osmani'dir. Bu dönemde Türk resim sanatının ortaya çıkmasını ve bir üslup olarak

varlık göstermesini hazırlayan bir diğer gelişme ise, 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretime başlamasıdır. Sanayi-i Nefise ile birlikte, ilk kez resim akademik anlamda ele alınmaya başlanmış, "kitap sayfalarından çıkarak çerçeveye giren resim, Enderunlu nakkaşların yerini alan asker asıllı ressamların eliyle gerçekleşen, halka ulaşamayan ve saray çevresinde yaşayan bir olgu olmaktan çıkarak halka ulaşmış, açılan sergilerle de konakların duvarlarını süsleyen bir lüks olmaktan çıkmıştır" (Renda ve Erol, 1981: 160).

Batı'ya dönük yeni resim anlayışı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren askeri okulların açtığı yolda, asker ressamlar yoluyla kökleşmiş ve askeri okulların işlevi, Sanayi-i Nefise'nin kuruluşundan sonra da devam etmiştir (Renda ve Erol, 1981: 167).



Resim 12: İbrahim Çallı, "Nü", Tuval Portresi" üzerine yağlıboya, 89.5x 50.5 cm Özel Koleksiyon



Resim 13: Namık İsmail, "Ayakta Kadın Tuval üzerine yağlıboya, 84.00x 98.00 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1883'te Sanayi-i Nefise'nin kurulmasından sonraki yıllarda Avrupa'ya giden Türk ressamlarının sayısı artmıştır. Özellikle Paris'e giden Türk öğrenciler, burada

Gerome, Baulonger ve Courtois gibi pek çok ünlü sanatçıyla çalışma fırsatı ve Theodore Chasseriau, Edouard Manet gibi izlenimci sanatçılarla da tanışma fırsatı yakalamışlardır. Paris'te ve atölyeler de deneyimledikleri sanat, askeri okul çıkışlı olan ve yalnızca teknik çizimle sınırlı bir eğitimden geçmiş olan sanatçılarımız için köklü bir değişime neden olmuştur.



Resim 14: Namık İsmail, "Uzanan Çıplak", Mukavva üzerine yağlıboya, 63.00x 78.00 cm., İzmir Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

1900'lere gelindiğinde Türk resim sanatı yeni bir kimliğe bürünerek, atölye duvarları içinde sınırlı kalan sanatçılar doğaya açılacaklardır. Çağdaş eğilimlere giden yollar ilk kez bu dönemde Avrupa'dan dönen sanatçılarla açılacaktır. 1901'de İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Ruhi Arel Paris'e giderek, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cormon atölyesinde çalışmışlar, dönemin İzlenimcilik etkisinde gelişen resim anlayışı ve sanat ortamında doğaya yönelimi, atölyenin duvarları arasından çıkarak özgürleşmeyi deneyimlemiştir. Bu ressamlar meşrutiyetin ilanından sonra devlet eliyle Avrupa'ya gönderilen ilk ressamlar olma özelliğini de taşımaktadır. I. Dünya Savaşı sonrasında bu ressamlar, 1910'larda ve daha önce Fransa, Almanya ve İtalya'da okul ve atölyelerde çalışan bir grup genç ressamın da

yurda dönüşüyle, Avni Lifij, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran gibi sanatçılarla buluşacak ve 1914 dönemi olarak nitelendirdiğimiz yeni bir grubun oluşumuna zemin hazırlayacaktı (Berk ve Turani, 1981: 14).

1900'lü yıllar Batı'da; İzlenimcilik akımının tüm Avrupa'yı sardığı, resim tekniklerinde ve boya kullanışlarında yeni olanakların sağlandığı, özgür bir sanat ortamı niteliği taşır. 1914 dönemi ressamı olarak nitelendirdiğimiz bu ressamı, Türk resim sanatında kendinden önceki sanatçıların sanat anlayışlarından tamamen farklı; görerek ve duyarak resim yapmış, sanat atölye duvarlarının dışına taşmıştır. 1914 dönemi sanatçıları konu olarak da kendilerinden önceki ustalardan ayrılır. Artık yalnızca manzara ve natürmort resmin konusu olmaktan çıkmış, yaşamın içinden bir kesit, bir portre, bir figür de sanatçıların resimledikleri görüntüler olmaya başlamıştır. Sanatçıları kendi duygu ve sezgilerini de katarak resme yeni bir yorum kazandırmışlardır.

(...) 19. yüzyıl ortalarında kurulan Sanayi-i Nefise'de egemen olan doğaya sıkı sıkıya bağlı "natüralist" sistem -ki daha 1914'lerde bozuluyordu, 1928 ve 1933'ler de batılılaşma ideali ile uyumlu, ona paralel bir karşıtla sona erecekti. Sanatta "yorum" başlamıştı. (...) Ressam artık, kendini çevreleyen yaratıklara, nesnelere ve doğal görünümlere tutsak olmayacak onlara kişisel bir yorum katabilecek, duygusallığa fikirsel çabayı ekleyebilecekti (Berk ve Turani, 1981: 66).

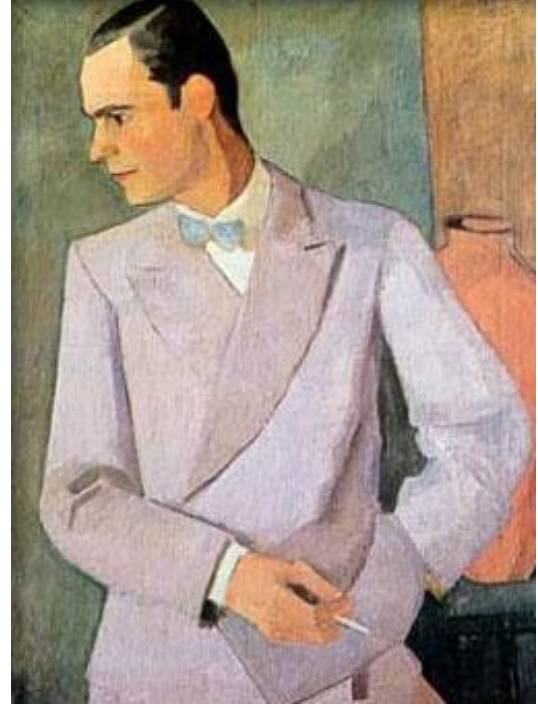
"1914 dönemi ressamlarının sanatsal eylemi 1928'lere kadar sürerken, bu yıllarda Avrupa'dan dönen bir grup ressam sanata yeni bir soluk getirecektir" (Berk ve Turani, 1981: 71). 1924'ler de Paris'e; Ernest Laurent, Lucian Simon ve Paul-Albert Laurens atölyelerinde çalışmak için devlet tarafından gönderilen ressamı yanında, kendi imkanlarıyla Almanya'ya giderek Hans Hofmann atölyesinde çalışma imkanı bulan sanatçıları da vardır.

Refik Epikman, Paris'te Julian Akademisi'ne devam ederek burada Albert Laurens atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmud Cuda, Muhittin Sebati, bu yıllarda Paris'e resim öğrenimine gönderilen sanatçılarıdır. Hale Asaf ve Turgut Zaim'in de Paris'te özel atölyeler ve okullarda eğitim aldıkları ve var olan sanat ortamından beslendikleri bilinmektedir. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ise kendi imkanlarıyla Almanya'ya giderek Hans Hofmann atölyesine devam etmişlerdir.

Bu sanatçılar yurda döndüklerinde Nurullah Berk'in anlatımıyla (Berk ve Turani, 1981: 71); "Empresyonist renkçilikten çok tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem vermişler (...)", 1914 Kuşağı ressamların sanat anlayışlarına karşı gelerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır.



Resim 15: Cevat Dereli, "Balık Tutan Adam", Tuval üzerine yağlıboya, 89.00x 115.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 16: Hale Asaf, "İsmail Hakkı Oygur'ın Portresi", Tuval üzerine yağlıboya, 72.00x 91.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

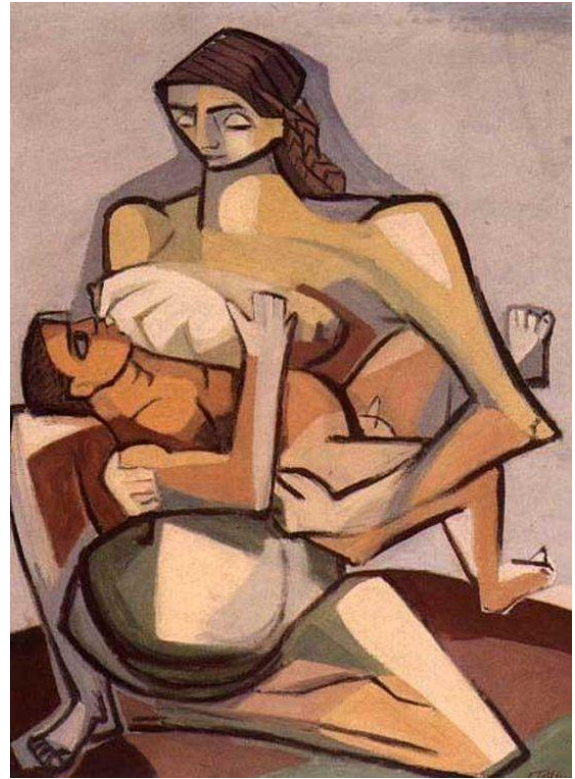
Bu dönemde Cemal Tollu, Almanya'da Hans Hofmann atölyesinde başladığı eğitimini, Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde devam ettirmiştir. Zeki Faik İzer de Cemal Tollu ile aynı yıllarda Paris'e giderek, Andre Lhote ve Othon Friesz'in yapısalci sanat anlayışını benimseyerek yorumlayan sanatçılardan olmuştur. Nurullah Berk, Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde gördüğü eğitim sonrasında, yapısalci ve kübist anlayışta çalışmalar yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu, Paris'te Andre Lhote'dan eğitim aldıktan sonra yurda dönüp geleneksel ve yerel motifleri, yapısalcılıkla harmanlayan sanatçılardandır. Sabri Berkel ise eğitimine İtalya'da devam ederek, Floransa Akademisi'ne girmiş, burada Felica Carena'dan dersler almıştır. Malik Aksel'in ise, Almanya'ya giderek

Louis Corinth ve Max Libermann atölyelerinde çalıştığı bilinmektedir. Bu sanatçılar eğitimlerini tamamlayıp yurda döndüklerinde, 1933 yılında bir araya gelerek, Türk resim sanatında yeni bir kuşağın başlangıcını oluşturmuş ve Türk resmine kübist anlayışı getirmişlerdir. D Grubu olarak Türk resim sanatında yer alan bu grup, kübizm ve konstrüksiyon eğilimi çevresinde toplanmışlardır.

1933-1951 yılları arasında etken olmuş D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Andre Lhote'un 'kübist' ve 'yapısalcı', Fernand Leger'in 'sentetik kübist' biçim anlayışını, 'yaşayan sanat' söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, 1914 İzlenimcileri olarak andığımız ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisinde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıkmıştır (Yaman, 2004: 11).



Resim 17: Nurullah Berk, "Oturan Çıplak", 1933, Karton üzerine pastel, 52.00x 35.00 cm., Özel Koleksiyon



Resim 18: Cemal Tollu, "Ana Toprak", Tuval üzerine yağlıboya, 95.00x 130 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

Avrupa'ya sanat eğitimi için gerek devlet tarafından, gerekse kendi imkanlarıyla giden sanatçılar, döndüklerinde 1914, 1928 ve 1933'lerde biraya gelerek gruplaşma eğilimleri göstermiş olmakla birlikte, hiçbir gruba dahil olmayan, bağımsız çalışmış sanatçılar da vardır. Şemsi Arel ve Maide Arel, Paris'te bulundukları yıllarda Andre Lhote'un yapısalcı eğilimlerinden etkilenmişlerse de 1933 D Grubu içerisinde yer almamışlardır. Bir diğer sanatçı Hamit Görele de Andre Lhote atölyesinde öğrenim gören Türk sanatçılar içerisinde yer almış olmasına rağmen, resim tarihimize baktığımızda bir gruplaşma eğilimi içerisine girmemiştir.

Buraya kadar incelenen sanatçılar ve gruplara bakıldığında, Avrupa'ya sanat eğitimine giden sanatçıların aldıkları atölye eğitiminin çalışmalarına büyük etkileri olduğunu ve bu sanatçıların Türk resim sanatındaki dönemlerin belirleyicileri, Batı'nın sanat akımlarının Türk resmine tanıtıcıları oldukları gözlemlenir. Sanatçıların aldıkları atölye eğitimi ve kişisel üslup olarak seçtikleri sanat anlayışlarının, Batı'nın sanat akımlarının ve hocalarının etkisinde kaldığı yadsınamazdır. Bu etkileşim yaşamın ve sürecin doğal bir sonucudur. Son olarak, bu sanatçıları ve Türk resmine kazandırdıkları anlayışları bir bütün olarak ele alıp incelersek; "Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai ve Süleyman Seyyit kuşağının aşırı gerçekçiliğinin aksine, 1914 dönemi sanatçıları, Emresyonist paletin tazeliğini getirmişlerdi ve bu bakımdan minyatürle başlayan Türk resim sanatında yepyeni bir soluk olmuşlardı" (Berk ve Turani, 1981: 94).

İzlenimcilik etkisinde çalışan sanatçıları izleyen grup ise, 1933 yılında bir araya gelerek Andre Lhote'un kübist, yapısal sanat anlayışının izinden gitmiş ve resim sanatımıza Kübizm akımını tanıtmışlardır.

Berk ve Turani'ye göre (Berk ve Turani, 1981: 132) D Grubu sanatçıları; "(...) ancak 1947'lerden sonra batı etkileriyle yerel kaygılar arasında bir senteze kavuşmayı başarmıştır"; ilk soyutlama ve soyut örnekleri de ancak bu tarihlerden sonra Türk resim sanatında var olmaya başlamıştır.

2.2. Türk Resim Sanatında Soyuta Yönelim Sürecinde Bireysel Çıktılar

Türk resim sanatında soyutu hazırlayan ve soyuta yönelim sürecinde önemli etkileri olan ve varlık gösteren gruplar incelendiğinde; 1914'te Çallı Kuşağı ile başlayan Batı Empresyonizmi anlamında bir sanat anlayışı, 1928'de bir araya gelen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile daha çizgisel ve yapısalıcı bir anlayışa bürünmüştür. 1933'lere gelindiğinde ise D Grubu ile birlikte, bu yapısalıcı anlayış yerini tamamen Batı etkisinde bir Kübizme bırakmıştır.

1943'lerden itibaren yapısalıcı bir anlayışta ve soyut olmasa bile soyutlamacı bir çizgide eserler veren sanatçılar arasında yer alan Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Cemal Tollu; bu yönelim sürecinde incelenmesi gereken en önemli sanatçılardır. Bu sanatçılar, Avrupa'da gördükleri eğitim sürecince yapısalıcı anlayışta çalışan ustalardan aldıklarını, ülkeye döndükten sonra kendi sanatlarına uygulamış, Kübizmin Türk resmine tanıtıcısı rolü oynamış ve "Picasso- Braque sentetik kübizmine yakın eserler ortaya koymuşlardır" (Berk ve Turani, 1981: 139). Soyuta yönelim sürecinde öncelikle ele alınması ve incelenmesi gereken bu yapısalıcı anlayıştaki sanatçıların eserleri incelendiğinde; biçim bozulmalarıyla elde edilen, renk soyutlamalarına girilmeden ve elde edilen formun, nesnenin doğada var olan gerçek formundan uzaklaşmadan, biçim ve kütesel olarak bölünerek oluşturulduğu geometrik bir soyutlama anlayışı görülür. Yalnızca biçimsel ifade olarak, geometrik soyutlama sınıfına sokulabilen, bu temelsiz ve yapısalıcı soyutlama anlayışı, Türk resminde çok daha sonraları bilinçli ve renk soyutlamalarını ifade eden lirik soyutlama örneklerine dönüşmektedir.

Batı'da daha 1910'larda Kandinsky'nin eserleriyle ortaya çıkan lirik non-figüratif anlayışta tüm biçimsel ifade ve anlamlardan sıyrılmış bir soyut sanat, Türk resminde 1955'lere kadar devam eden bir süreç sonucunda varlık göstermeye başlamış, soyut resmin mantığı ve çözümlemeleri ancak bu tarihlerden sonra anlaşılmıştır. Bu süreci ve Batı akımlarının sanatçılar üzerinde etkisini doğru anlamak, günümüz Türk resmine açılan yolu doğru yorumlamakla mümkündür. Modernleşme çabaları içerisinde olan bir ülke yapısı ve sanat anlayışının, Batı'nın modernizminin peşinden gitmesi, sanatçıların yaşadıkları ve gördükleri sanat

deneyimlerinin resimlerine yansımaları doğal ve kaçınılmaz bir süreçtir. Bu süreç 1955-60'lara gelindiğinde Batı sanat akımlarının gerisinde kalmayan, yerel ve yöresel değerlerle harmanlanarak özgün bir kimliğe bürünen Türk resminin oluşumuna ve gelişimine giden yolu açmıştır.

Geometrik biçimlemenin dışına çıkan bir soyutlama anlayışı ilk kez 1948'de Ferruh Başağa'nın "*Aşk*" isimli tablosunda görülmektedir. Bu resmin 1949 yılında Devlet Resim Sergisi'nde birincilik ödülü alması; daha sanatçılar arasında tartışmalara yol açan soyut eğilimlerin, soyut ve soyutlama girişimlerinin resmi kurumlar ve sergiler tarafından da olumlu karşılandığının göstergesidir.



Resim 19: Ferruh Başağa, "*Aşk*", 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 60.00x 85.00 cm., Özel Koleksiyon

Ferruh Başağa'nın "*Aşk*" (*Resim 19*) adını taşıyan bu resmi; birbirine sarılmış bir erkek ve kadın figürünün soyut figüratif anlayışta düzenlemesini yansıtmaktadır. Dönemin geometrik figüratif olarak yapılan kübist eğilimli resimleri arasında, ilk olarak bu resimde geometrik bir düzenlemeye gidilmeden, biçimsel olarak daha yuvarlak formlar kullanılarak ve renk soyutlamaları ile ifade edilen kavramsal bir çözümleme görülmektedir. 1950'lere kadar süren kimi kübist biçimlendirme ile

fovizme yakın bir dışavurumcu biçimlendirme biçimi arasında gidip gelen Türk resminde soyutlama girişimleri adına, Ferruh Başağa'nın bu resmi yeni bir dönemi başlatmaktadır. Koyu ve açık renk alanları ile oluşturulan kompozisyonda çizgisel değerler, derinlik algısını ortaya çıkarmak için kullanılmış ve geometrik formlar en aza indirgenmeye çalışılmıştır. Bu açıdan "*Aşk*" (Resim 19) isimli çalışma; soyut eğilimlere geçişin bir habercisi, yeni bir dönemin başlangıcı sayılabilmektedir.

Soyut eğilimlere geçiş ve batının soyut sanat etkisinin Türk resminde gittikçe belirgin hale gelmesi, 1953'te Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Ankara'da açtıkları sergide görülmektedir. Tamamı soyut resimlerden oluşan ilk sergi olma özelliği taşıyan bu oluşum, soyut bir resim anlayışının sanatçılar arasında da giderek yaygınlaştığı, izleyiciler arasında kabul gördüğü bir süreci de ifade eder.

1950'li yıllar ve onu izleyen dönem, Türkiye'de figür ağırlıklı resmin karşısında soyutçu eğilimlerin, bütün satışsızlık riskine karşın tutunma uğraşı verdiği çabalarla geçmiştir. 1953 yılında "Sergi Öncesi" adı altında düzenlenen ortak sergi, soyutçu biçim mantığını benimsetme amacına yönelikti. İki sanatçı bu serginin ardından aynı anlayışı içeren bir sergi daha açacaklar, bu sergiyi, aynı yerde Cemal Bingöl'ün gene soyut resimlerinden oluşan bir başka sergi izleyecektir (...) (Özsezgin, 2000: 53)

Hemen hemen aynı yıllarda soyut resim adına bir diğer bireysel çıkış; 1954'te "Kalkınan Türkiye" isimli resim yarışmasında Aliye Berger'in imzasını taşıyan "İstihsal" isimli çalışmanın birincilik ödülü almasıdır. Bu resim de Ferruh Başağa'nın ödül alan resmi gibi, sanatçılar arasında ve sanat çevresinde büyük yankılara neden olmuştur. "O yıllar resim sanatında söz sahibi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu tarafından ağır bir dille eleştirilen yarışma sonuçları, 1950'lerin sanat ortamı içerisinde Akademi'nin sorgulanmasına yol açan önemli bir dönemeçti" ("İş ve İstihsal" Sergi açıklaması, 2005).

1954'te soyut bir resim anlayışına giden yolda bir diğer önemli adım; Devlet Resim ve Heykel Sergisinde yer alan Cemal Bingöl, Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın ilk non-figüratif eserler sayılabilecek resimlerinin sergilenmesidir. 1955'lerden sonra ise Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel soyuta yönelen sanatçılar arasında görülür. Zeki Faik İzer, figüratif dışavurumcu bir çerçevede ve renkçi anlayıştan uzaklaşmadan ortaya koyduğu soyutlamalar ile, Sabri Berkel ise, Berk ve Turani'nin anlatımıyla

(1981: 151); "geometrik çizgisel kesişmelerden, bizim eski yazı espirisine dayanan bir soyut, oradan da geometrik ya da lirik olmayan non-figüratif bir anlayışın statik lekecilğine yönelen" soyut çalışmaları ile Türk resminde soyutun önemli temsilcileri arasına girerler.

1958'lere kadar Avrupa'da çalışmalarını sürdüren ve Batı'nın soyut sanatının birebir tanığı olan Nejad Melih Devrim, Selim Turan, Adnan Turani ve Fahrelnissa Zeyd de Türk resminde soyuta yönelim sürecinde incelenmesi gereken sanatçıların başında gelmekle birlikte, bu yeni soyut dönemin de önemli temsilcileri arasında sayılmaktadır. 1958'de bir diğer önemli çıkış; Brüksel Dünya Fuarı'nda sergilenen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaik panosu olur. Sözü edilen pano, figüratif öğeler içerse de soyutlama eğiliminde bir sanat anlayışının öncü eserlerinden biridir.

(...) soyut sanatın, yerel ulusal geleneklerin özümsemiği "somut" bir temele oturması gerektiği hakkındaki görüşler, olaya genel olarak biçim ve yüzeysel doku açısından yaklaşan sanatçılarla tartışmalara neden oluyor. (...) soyut resme yönelik resim çabalarının temelinde bazen renk unsuruna ağırlık kazandırmış olan figüratif eğilimlerin bulunduğu dikkat çekilmelidir (Tansuğ, 1991: 251).



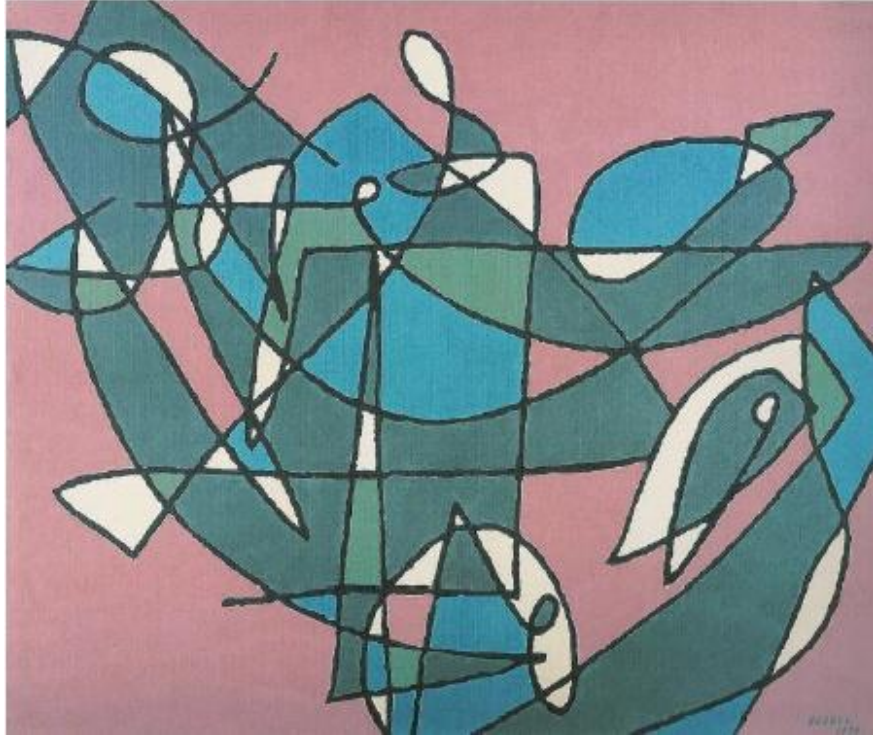
Resim 20: Nejad Melih Devrim, "Soyut Kompozisyon", 1947-1949, Tuval üzerine yağlıboya, 237.00x 304.00 cm., İstanbul Modern Koleksiyonu

Tansuğ'un sözünü ettiği soyutun 'somut' bir temele oturması Türk resminde 1960'lı yılları bulmaktadır. Bu tarihe kadar yapılan tüm soyutlama eğilimli eserler, belli bir düşünce altyapısına dayanmadan, yalnızca Picasso'nun sentetik kübizmine yakın biçimsel bozulmalar düzeyinde kalmış, sanatçılar; özellikle Andre Lhote etkisinde geometrik yapısal bir anlayışta deformelere gitmişlerdir. Ancak 1960'lardan sonra sanatçılar, Batı'nın soyut sanatını, yerel ve yöresel motiflerle bir araya getirerek, özellikle kaligrafik etkilerin gözlemlendiği lirik soyutlamalarla çözümleyebilmiş, soyutun temel sorunsalı olan; eksiltme ve hiçliği var etme çabalarını "somut" bir temele oturtabilmişlerdir.

1959-60'larda soyuta yönelmiş sanatçılar; Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker olmuştur. Bu sanatçılar önceleri geometrik bir soyutlama anlayışında eserler vermiş olsalar da, sonradan biçimsel kaygıların dışına çıkarak lirik soyutlamaya yönelmiş ve ardından biçimden tamamen uzaklaşarak figüratif olmayan, salt soyut anlayışta bir biçim algısı ve sanat anlayışına yönelmişlerdir. Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütü Günay ve Cemil Eren de sözü edilen süreçlerden geçen ve soyutun çeşitli anlayışlarını temsil eden sanatçılar arasındadır.

1962'lerde Refik Epikman ve Eşref Üren lirik soyutlama etkisinde eserler verirken, Elif Naci, Devrim Erbil, Abidin Elderoğlu, Hasan Kaptan, Cemil Eren gibi sanatçılar 1962'den sonra lirik soyutlamaya yönelmişlerdir. 1964'te Fahrelnissa Zeyd'in geometrik biçim kaygısına girmeden lirik soyutlama örnekleri verirken, 1965'lerde Mustafa Esirkuş, geometrik biçimlemeye girmeden soyuta yöneldiği bilinmektedir. 1966'dan bu yana ise, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın ve Burhan Uygur gibi sanatçılar soyut, özellikle lirik bir soyutlama anlayışında eserler vermektedir (Berk ve Turani, 1981: 168).

Fakat Türk resminde soyuta giden bu yol ve geçilen süreçler, tüm bu sanatçılar için farklı dönemleri ve farklı üslup arayışlarını da ifade etmektedir. Her sanatçı biçimsel olarak farklı kaygılarla, farklı estetik sorunlara yönelmiş ve lirik, geometrik ya da figüratif olmayan anlayışlar içerisinde gidip gelmiş, eserler ortaya koymuşlardır.



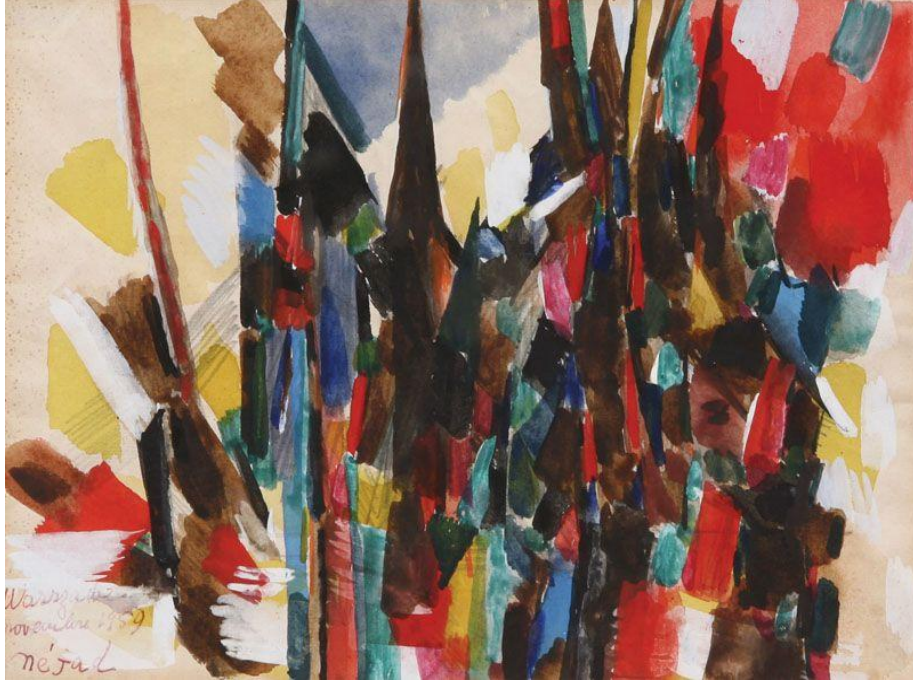
Resim 21: Sabri Berkel, "Rondo", 1956,
Tuval üzerine yağlıboya, 130.00x 162 cm.

2.3. Soyut Resme Yönelen İlk Sanatçılar

1943'lerden itibaren sözü edilen Picasso- Braque kübizmine yakın eserler veren Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Cemal Tollu Türk resminde Kübist anlayışın öncüleri olarak ayrılırsa; soyut ve soyut eğilimli sanatçıların öncüleri olarak; Ferruh Başağa, Nejad Melih Devrim, Cemal Bingöl, Lütfü Günay ve Adnan Çoker gösterilebilmektedir. Bu sanatçılar ve eserleri, Türk resminde soyutun gelişim süreci içerisinde incelendiğinde; günümüz çağdaş resminin hazırlayıcısı ve uygulayıcısı niteliği taşıdıkları görülmektedir.

Ferruh Başağa; 1935 yılında girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya Güran, Zeki Kocamemi ve Leopold Levy'nin öğrencisi oldu. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine katılan sanatçı 1940'ların sonuna doğru Yeniler Grubu'nda yer aldı. 1947 yılında soyut ve soyutlama alanında eserler vermeye başlayan Ferruh Başağa, biçimsel olmayan bir geometrik soyutlama ile sürdürdüğü

eserleri, 1960'larda lirik soyutlamaya dönmüş, fakat sonradan tekrar geometrik formlarla çalışmasını sürdürmüştür.



Resim 22: Nejad Melih Devrim, "Soyut Kompozisyon", 1959,
Kağıt üzerine guaj, 23.00x 32.00 cm.

Nejad Melih Devrim; 1941'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren Devrim; burada Leopold Levy'nin öğrencisi olmuş, Yeniler Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. 1945-50'lerden sonra soyut eğilimli eserler üreten sanatçı; lirik soyutlama ve kısmen de geometrik soyutlama türünde ortaya koyduğu çalışmaları ile Türk resim sanatında soyut sanatın ve soyut eğilimli sanatçıların öncüleri arasında yer almaktadır.

1959 tarihli "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 22) isimli çalışması; savaş sonrası ortaya çıkan bir akım olan ve nesnel gerçekliğin dışında bir gerçek ortaya koymayı amaçlayan lirik soyutlamanın tüm karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Bu resim, hareketli ve dinamik fırça vuruşlarıyla renk soyutlamalarına girilen ve lirik bir anlatımla geometrik olmayan, biçim sorunsalı taşımayan, Türk resminde soyut eğilimlerin son dönem ve en önemli örneklerindendir.

Cemal Bingöl; 1936'da başladığı sanat yaşamına, 1949'da gittiği Paris'te Andre Lhote atölyesinde devam etti. 1950'li yıllarda başladığı soyut geometrik çözümlmeleri, Türk resminde soyuta yönelim sürecinde önemli adımlardır. "1961'de Siyah Kalem grubu içerisinde yer alan Bingöl, çocuk resimlerinin estetiği ve konumu üzerine de kuramsal görüşler üreterek bu alanda yararlı çalışmalarda bulunmuştur" (Özsezgin, 2010: 120).

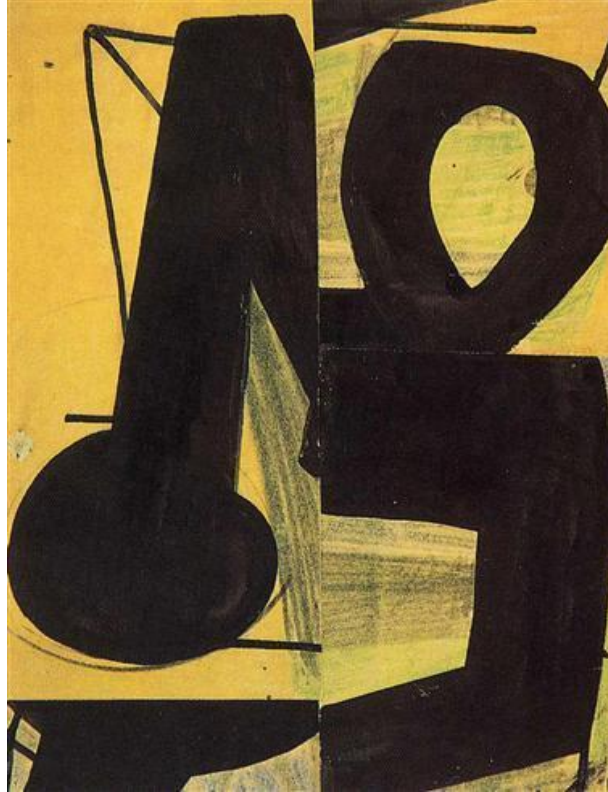


Resim 23: Cemal Bingöl, "Soyut Kompozisyon", 1957,
Duralit üzerine yağlıboya, 60.00x 92.00 cm.

Halil Dikmen; Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde aldığı resim eğitiminin ardından, Academie Julien'de Albert Laurens'in, sonrasında Andre Lhote'un öğrencisi olmuş, yurda döndükten sonra D Grubu içerisinde yer almıştır. 1950'lerden sonra soyut eğilimli eserler vererek, geometrik bir biçim anlayışının peşinden gitmiştir.

Lütfü Günay; 1944 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi atölyesinde öğrenim görmüş, 1954'te Adnan Çoker ile birlikte, Türk resminde tamamı soyut eğilimli resimlerden oluşan ilk sergi olma özelliğini taşıyan bir sergi açtı. Siyah Kalem Grubu üyeleri arasında yer alan Günay, geometrik ve lirik anlatımların her ikisinde de yer almış, 1980'lere kadar çalışmalarını bu çizgide sürdürmüştür.

Adnan Çoker; Lütfü Günay ile aynı yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi atölyesinde öğrenim görmüş, Halil Dikmen'den de kompozisyon dersleri almıştır. 1955'te gittiği Paris'te Andre Lhote atölyesinde aldığı eğitimin ardından, soyut geometrik bir biçim anlayışına yönelen Adnan Çoker 1970'lerden sonra eserlerinde, Tansuğ'un anlatımıyla (1991: 383); "soyutlamayı yerel mimari unsurlardan esinlenen bir düzen anlayışı içinde sunmaktadır."



Resim 24: Adnan Çoker, "Boş Dolu", 1954,
Kağıt üzerine çini mürekkebi ve renkli kalem, 14.90 x 11.40 cm.

Türk resim sanatında 1940'lardan bu yana soyut ve soyutlama eğilimli eserler verenler arasında örnekleme alınan bu sanatçılar, ilk soyut oluşumları ortaya koyan ve soyut sanat süreci içerisinde aktif eserler veren sanatçılardır. 1933 yılında D grubu ile başlayan kübist biçimlendirme anlayışı, 1940'larda geometrik soyutlama olarak devam etmiş, 1950- 1960'lara gelindiğinde lirik soyutlama örnekleri tüm sanatçılar tarafından deneyimlenmiştir. Bu bölümde incelenen sanatçılar; bu süreçlerde ilk örnekleri veren ve bireysel çıkışlarla, Türk resminde soyutun öncülüğünü yapan ve tanıtımını üstlenen sanatçılardır.

3. TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT RESMİN ANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ VE SOYUTLAMA SÜRECİNE ETKİ EDEN SANATÇILAR

3.1. Sosyal ve Politik Yapının Türk Resim Sanatında Soyut Eğilime Etkisi

18. yüzyıldan itibaren Batılılaşma çabaları içerisine giren Türk toplumu, gerek toplumsal yapı açısından gerekse ekonomik ve siyasi açıdan pek çok adım atmıştır. Fakat Atatürk dönemine kadar Batılılaşma çabalarının, Osmanlı Devleti'nin çöküşünü engellemek amacıyla öncelikle askeri alanda yapıldığı görülmektedir. "Türk toplumu, Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren batılılaşma çabasına girmiş olmasına rağmen, asıl büyük dönüşümü, Atatürk'ün kültür devrimiyle yaşamış ve çağdaş bir devlet ve toplum yapısına kavuşmuştur" (Torun, 2002: 8).

Bu dönemde kültür alanında pek çok adım atılmış, devrimler yapılmış ve sosyal yaşam düzene girmiş olsa da; Atatürk'ün ölümünden hemen sonra başlayan II. Dünya Savaşı dönemi Türkiye'nin iç ve dış politikasının yanında toplumsal ve sosyal alanda yapılan faaliyetlerin de önemli ölçüde etkilendiği bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Kültür alanında da gerilemelerin gözlemlendiği bu dönemde, Türkiye ekonomik ve siyasi problemlerle mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Toplum üzerindeki baskı artarken hükümet olarak elde edilen varlıklar orduya sevk edilmiştir. Üreten kesim olan erkeklerin, savaşın başlamasıyla birlikte orduya katılması ve üreten halkın tüketici hale gelmesi, bunun sonucu olarak fiyatların artması ve katılmadığı halde savaş hazırlığı yapması Türkiye açısından ekonomik alanda savaştan aldığı yaraların başında gelir (Özkan, 2009; Gündüz, 2014'ten alıntı).

Türkiye'nin, savaşın ardından tüm Avrupa'nın da yaşamış olduğu; sosyal bunalımların, ekonomik ve siyasi çözümsüzlüklerin onarımı için hızlı bir yenilenme ve gelişme çabasına girdiği görülmektedir. Bu dönemde ortaya konulan yeni düzenlemeler ve iyileştirmelerle her alanda büyük gelişmeler yaşanmıştır. Savaş sonrası tüm dengelerin değiştiği Avrupa ile dış politikalarda yeni yaklaşımlara gidilmiş, iç politikalarda yeni düzenlemeler yapılmış, ekonomi politikasında değişimler yaşanırken, çalışma yaşamının düzenlenmesinde de yeni adımlar atılmıştır. 1923 yılında kuruluşundan bu yana hayali olan çoklu siyasal hayata geçişin ilk adımları da bu dönemde görülmektedir (Akandere, 2003).

Çok Partili Sisteme geçişle beraber, Batılı ekonomik kalkınma modellerinin benimsendiği, dış yardımların arttığı bir süreç başlar. Liberal görüş ve ekonomik programların yön verdiği Türkiye Cumhuriyeti'nde, ilk dönemin devletçi uygulamaları, yerini "kalkıncı ve rekabetçi" projelere bırakır (...) (Sağlam, 2009: 17).

Eğitim ve öğretim alanında da, Halkevleri ve Köy Enstitüleri öncülüğünde iyileştirme çabalarına girilirken, dil alanında da yeni düzenlemelere gidilmiştir. Kültür politikasında da değişiklikler yapılmış, tüm bu çabalardan kültürel yapı da etkilenmiş ve sanat alanında pek çok yenilik ortaya konulmuştur.

(...) sanat ve sanat eğitimi alanından baş gösteren yapısal değişimler, kültürel yaşantımızda sanatın (ve resmin) daha akılcı ve sağlıklı bir yapıda kavranmasına yol açmıştır. Yeni öğretim kurumlarının eğitime açılması sanat eğitiminin ve sanatçıların İstanbul dışındaki kentlerde varlık göstermeleri, ya da genç kesimin sanata olan ilgisi, 1950'li yıllardan sonra bu alandaki gelişmelerin dinamiğini oluşturur (Sağlam, 2009: 17).

Bu anlamda gözlemlenebilen en belirgin çabalar; İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin çağdaş ve yüksek bir sanat kurumu haline getirilmesi amacıyla resim, heykel, mimarlık ve süsleme sanatları bölümlerinde önemli değişikliklerin yapılması, resim ve heykel dallarında yüksek öğretim için yeni bölümlerin eklenmesidir. İlki 1939'da düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergileri'ne bu anlamda büyük önem verilmiş ve aynı tarihten itibaren çıkarılmaya başlanan Güzel Sanatlar Dergisi ise sanatın toplum yaşamına girişine önemli katkılarda bulunmuştur (Torun, 2002: 135).

Batılılaşma, her dönemde ve toplumda modernleşme çabalarının bir sonucu olarak yaşanan kaçınılmaz ve doğal bir süreçtir. Bu süreç hemen her alanda yenileşme çabaları doğrultusunda kendini gösterirken söz konusu sanat alanında da, Türk resim ve heykeli, modernleşme çabalarıyla paralel Batı'nın etkisinde gelişen bir sanat olarak varlığını sürdürmüştür. Sanat alanında Batılılaşma çabaları incelendiğinde; ilk olarak 1900 yılında Avrupa'ya giden Türk ressamların başlattığı bir dönemle karşılaşılmaktadır. Türk toplumunun sanatsal gelişmelerinin Batı sanat akımları ve sanatçılarının etkisinde gelişen bir süreç yaşadığı görülmekle birlikte, II. Dünya Savaşı ile tüm Avrupa'yı saran buhran; toplumsal yaşamın olduğu kadar sanat ortamında duraklama sürecine girmesine neden olmuştur. Avrupa'nın kapıları savaş

bittikten sonra tekrar Türk öğrencilerine açıldığında bu yeni kuşak ressam, Türk resim sanatında da yeni bir sanat anlayışının öncülüğünü üstlenmişlerdir.

II. Dünya Savaşı tüm toplumları her alanda derinden etkilemiş, iç ve dış politikalar, siyasi ve ekonomik yaşam kadar sanat yaşamı da bu etkiden payını almıştır. Avrupa'nın savaşın ardından geçirdiği düşünsel süreçleri, birikimleri ve dışavurumları, Türk toplumu ve sanatı da doğrudan ya da dolaylı olarak yaşamış; Batı etkisinde var olan Türk resim sanatı savaşın ardından 1950'li yıllardan sonra, sözü edilen gelişmelerin sonucu olarak yerel değerlerle bir araya gelmiş, özgün bir sanat ortaya konulmuştur.

3.2. Batılı Yöntemlerin Türk Resim Sanatında Soyutlama Süreçlerine Etkisi

1914'lerde Batı'nın İzlenimcilik akımının etkisinde, atölye dışında kişisel üslup arayışlarının gözlemlendiği görülmektedir. Bu dönemde Batı sanat akımlarının etkisinde bir Türk resminin varlık göstermesinin; Avrupa'ya resim eğitime giden sanatçıların, eğitimleri bittikten sonra yurda dönmeleri ve ortak üslup içerisindeki sanatçıların gruplaşma eğilimleri göstermelerinin etkili olduğu daha önceki bölümlerde belirtilmektedir. 1933 yılında yurda dönen ve D Grubu adı altında birleşerek Türk resim sanatına Kübizm akımının izlerini taşıyan sanatçılar, Türk resminde soyut eğilimlerin öncüsü kabul edilmektedir. Bu sanatçılar; Andre Lhote ve Fernand Leger gibi kübist eğilimli hocalardan aldıkları eğilimleri kendi resimlerine taşımış, geometrik bir biçim anlayışında eserler ortaya koymuşlardır.

Bu biçim anlayışı 1950'lere kadar, Batı'nın Kübizm akımının felsefi temeli olmaksızın yalnız biçimsel olarak parçalanma ve yeni biçim yaratma yolunda gözlemlenebilmiştir. Bu sanatçılar; ilk kez 1950-1960'lar da görülen salt soyut ve non-figüratif sanatın ilk basamaklarından biri olarak görülebilir.

Modernist düşünceden temellenmeyen sanatçılar, orijinal üslupları ancak biçimsel olarak taklit etmişlerdir. Doğayı, silindirik ve koni formları ile yorumlamak, modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak, dolu biçimleri parçalayarak boşluğa yeni boyut kazandırmak, nesneyi parçalayarak soyutlamak, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek sanatçıların uyguladığı

yöntemlerdir. Bir süre sonra sanatçılar bu kübizmin yalınlığından uzaklaşmışlardır (Duben, 94; Uğuz, 2011: s. 19'daki alıntı).

Ancak 1955-1960'lardan sonra sanatçılar non-figüratif sanat anlayışının temelinde yatan felsefi düşünce sürecinden geçerek, Batı sanat akımlarının izlerini, özgün ve yerel değerlerle bir araya getirebilmişlerdir. Böylelikle bu sanatçılar Türk resminin başlangıcından günümüze kadar geçirdiği değişimleri ve bu değişimlerin etkilerini kendilerinden sonraki sanatçılara iletmişlerdir.

Bu bölümde örnekleme alınarak incelenen sanatçılar; tüm bu batı etkileşimlerinden geçerek özgünleşme çabaları gösteren ve yerel değerlerle batının sanat akımlarını harmanlayarak eserler üreten sanatçılardır. İncelenen eserler; sözü edilen etkilerin en belirgin gözlemlendiği ve dönemler arası geçişlerin incelenebildiği çalışmalardan ve sanatçılardan seçilmiştir. İncelenen Batı etkileri; Türk resim sanatında belirgin olarak gözlemlenebildikleri ve Türk resminin soyuta yönelim sürecinde sözü edilen sanatçılar tarafından incelendikleri sıra ile verilmiştir.

3.2.1. Kübist Etkiler

1933'lerden itibaren Nurullah Berk, Refik Epikman, Sabri Berkel, Cemal Tollu, Abidin Dino, Şemsi Arel, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve diğer soyut eğilimli sanatçılar olarak adı geçen sanatçılar, Kübizm akımı etkisinde eserler ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar 1914 Çallı Kuşağı'nın İzlenimciliğinin karşısında, doğayı geometrik formlara indirgeyerek çözümleyen, Picasso- Braque sentetik kübizmine yakın, tuvali geometrik yüzey alanlarına bölen bir temelde çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu dönemde incelenmesi gereken en önemli isimlerden biri; İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmasına karşın, İzlenimcilik etkisinde bir yol izlemeyen ve Paris'e gittikten sonra Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde aldığı eğitimin de etkisiyle kübist-yapısalcı bir sanat anlayışına yönelen Şemsi Arel'dir. Şemsi Arel, kübizm etkisinde eserlerini, geometrik figüratif ve sonrasında tamamen soyut bir anlayışta devam ettirmiştir. Yerel değerlere de yer verdiği geç dönem çalışmalarında; kaligrafik öğelerin, salt soyut çizgide bir kompozisyonda lirik bir yaklaşımla yer aldığı resimler ortaya koymuştur.

Arel'in ilk dönem kübist-yapısalcı bir çizgide yer alan eserlerinden olan “Kadın” (Resim 25) isimli çalışması; Türk resmindeki kübizm etkisinin en belirgin gözlemlenebildiği resimlerdenidir. Oturan bir kadın figürünün yüzey parçalanmalarıyla, geometrik formlara dönüştürüldüğü ve renk elemanının geri plana atılarak nesnel görüntüden uzaklaşılmadan deforme edildiği görülmektedir. Cezanne’ın “*L’Estaque’de Kayalar*” (Resim 8) isimli çalışmasında olduğu gibi, Arel’in bu çalışması da henüz renk ve gölge öğelerinden vazgeçilmemiş, figürün nesnel görüntüsünün geometrik bölünmelerle kütesel bir altyapıda yansıtıldığı döneminin en başarılı örneklerindendir.



Resim 25: Şemsi Arel, “Kadın”,
Prestuval üzeri yağlıboya, 54.00x 36.00 cm.

İlk kübizm etkisinde ve geometrik soyutlamalar 1947’lerden sonra Türk resminde varlık göstermeye başlamaktadır. Sanatçılar bir yandan biçimsel

kaygılardan uzaklaşmaya uğraşırken, diğer yandan yaşanan gelişmeler, bireysel çıkışlar ve ilk kez 1954'te Lütü Güney ve Adnan Çoker'in sergiledikleri geometrik soyutlama örnekleri, kimi sanatçılar tarafından derin eleştirilere maruz kalırken, Türk resim sanatı yeni bir soyutlama anlayışına ve salt soyuta açılan bir yola girmektedir. Adnan Çoker; bu dönemde geometrik soyutlama örneklerinin en belirgin gözlemlendiği sanatçılardan biridir.



Resim 26: Adnan Çoker, “Düşünce”, 1952
Kağıt üzerine kurşun kalem, 18.00 x 12.50 cm.

Adnan Çoker'in 1952 tarihli “Düşünce” (Resim 26) isimli çalışması; Türk resminin soyuta yönelim sürecinde, kübizmin en belirgin gözlemlendiği eserlerdendir. Picasso'nun sentetik kübizminin biçim anlayışı çizgisinde yer alan çalışmada, dikey olarak yerleştirilen oturan figür, nesnel görüntüsünden uzaklaşma

yoluna gidilmeden, biçimsel ayrıntıların eksiltilerek ve çizgisel değerlerin en aza indirgenerek, kütleli olarak ifade edildiği bir soyutlama örneği ortaya koymaktadır. Adnan Çoker'in "*Düşünce*" (Resim 26) isimli çalışması; Şemsi Arel'in "*Kadın*" (Resim 25) isimli çalışmasında yer alan kadın figürünün biçimsel kaygılarından uzaklaşarak; biçimsel soyutlamanın, figürün yalnız figür ifadesini belirtecek özelliklerini koruyarak oluşturulan daha cesur bir soyutlama örneğidir. Siyah- beyaz resmedilen figür, Picasso- Braque hızlı eskizleriyle ortak özellikler göstermektedir. Adnan Çoker'in sonraki dönemlerinde de geometrik çizgide ilerlediği fakat hacimsel değerlerden soyutlanarak, yüzey üzerinde parçalanmalar ve renk değerleriyle oluşturulan kompozisyonlar yaptığı gözlemlenmektedir.

Kübizm etkisinde bir geometrik biçimleme anlayışının gözlemlendiği bir diğer çalışma ise Nuri İyem'in "*Kübist Natürmort*" (Resim 27) isimli çalışmadır.



Resim 27: Nuri İyem, "*Kübist Natürmort*", 1954
Tuval üzerine yağlıboya, 62.50 x 88.00 cm.

1954 tarihli bu çalışma, Çoker'in 1955 sonrası resimlerinde gözlemlenen lekesel hacim etkisine yakın olarak yüzey parçalanmalarıyla oluşturulmuştur ve Nuri İyem'in ilk dönem geometrik soyutlamalarının en belirgin gözlemlenebildiği örneklerdendir. Biçimin ön planda olduğu bu resimde, zıt renkler bir arada

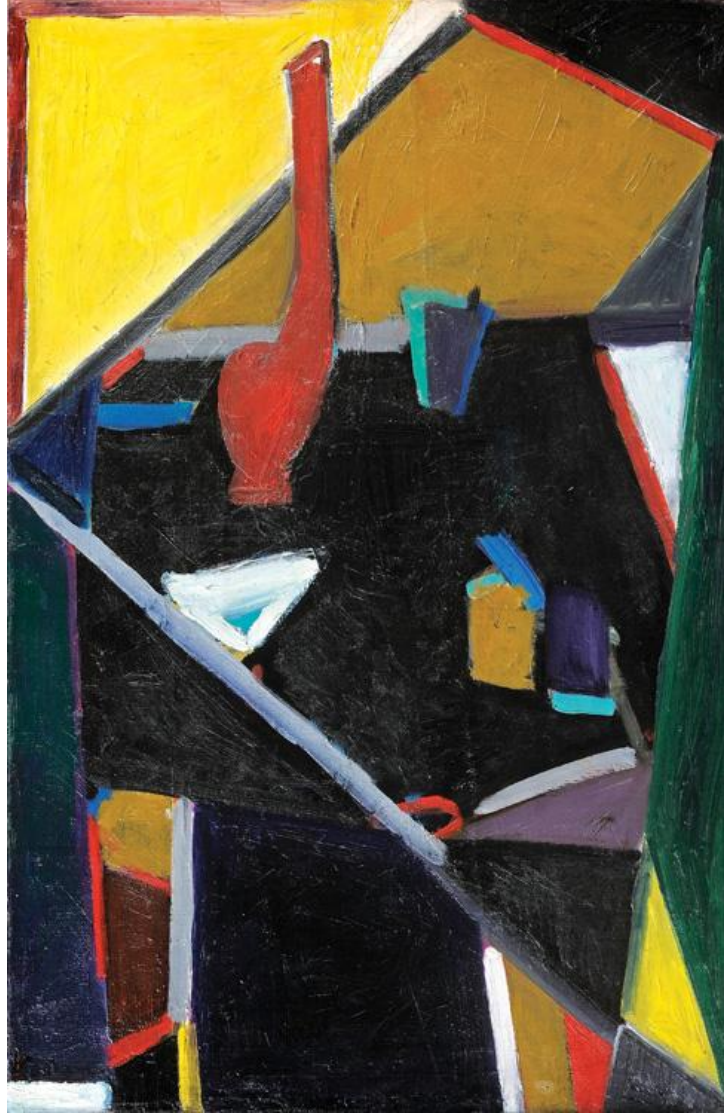
kullanılarak, parçalanmaların ve geometrik formların, kendi içinde bir zıtlık yaratarak düzenlenmeleri, resmin valör değerlerinin ve vurgulamalarının bütünlüğünü sağlamıştır. Resmin tam ortasında bir masa soyutlamasının üzerinde yer alan objeler; ışık ve gölge izlenimi uyandıran renk alanlarıyla parçalanmakta, geometrik yapılanmalar resmin tüm yüzeyinde yer almaktadır. Renk tasarım elemanı alt değerlerine indirgenmeden, çizgisel değerler en aza indirgenerek, salt biçimsel kurguyu yansıtmak adına tuval yüzeyini parçalara bölmektedir. Fovist etkilerinde gözlemlendiği çalışmada Nuri İyem; zıt renkleri bir arada kullanarak geometrik bir oluşum üzerine yerleştirdiği objeleri, resmin merkezine toplamış, tam ortadaki kırmızı leke ile izleyenin ilgisini resmin merkezinden dışarı doğru odaklamıştır.

Nurullah Berk'in *"Hamamda Yıkanan Kadın"* (Resim 33) isimli çalışmasında yer alan nesnelerin zemin ve arka planla renk alanları yardımıyla birleşmesi; *"Kübit Natürmort"* (Resim 27) isimli bu çalışmada da görülebilmektedir. Masa görüntüsünün üzerine vuran ışık, yeşil bir lekeyle ifade edilmektedir ve bu leke nesnenin içinden geçerek masanın ayağının yansımaya dönüşmektedir. Yatay ve dikey bölünmelerle resmedilen kompozisyon; Türk resminde kübizm etkilerinin gözlemlenebildiği en dikkat çekici örneklerdendir.

Aynı yıllarda ve 1958'lere kadar Avrupa'da ki Türk ressamaları arasında Nejad Melih Devrim'in çalışmaları da, sözü edilen kübit etkilerin en güçlü görülebildiği örneklerdir. Avrupa'ya sanat eğitimine giden pek çok sanatçı, batı sanat akımlarının izlerini taşıyan eserler ortaya koyarken aynı yıllarda Nejad Melih Devrim, Batı'nın sanat akımlarının izlediği değişim ve gelişimin birebir tanığı olarak kendi özgün anlatımına ulaşan sanatçıların başında gelmektedir.

1955'lerden sonra lirik soyutlamalara yönelen sanatçının 1948 tarihli *"İnterior ve Natürmort"* (Resim 29) isimli çalışması; kübizm etkilerinin ve geometrik soyutlama anlayışının izlediği sürecin ve bu sürecin sanatçılar üzerinde, doğayı resmederken gösterdikleri bireysel üsluplaşmanın gözlemlenebildiği çalışmalardandır. Yüzey üzerinde yer alan objeler nesnel görüntülerinden uzaklaşarak yalnızca geometrik biçimlere indirgenmiştir. Renk tasarım elemanının olabildiğince ana renklere yönlendirildiği çalışma da Nejad Melih Devrim; tuval

yüzeyinde bölünmeler ve renk alanlarıyla yeni bir kompozisyon yaratarak, var olan kompozisyonu, nesnel dünyanın öznel ifadesine dönüştürmüştür.



Resim 28: Nejad Melih Devrim, “İnterior ve Natürmort”, 1948
Tuval üzerine yağlıboya, 92.00 x 61.00 cm.

Nejad Melih Devrim'in "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 28) isimli çalışması; nesnelerin salt renkli fırça vuruşlarıyla ortaya konulduğu soyuta daha yakın bir anlatım olarak, Nuri İyem'in "*Kübist Natürmort*" (Resim 27) isimli çalışmasıyla benzer üslup özellikleri taşır. Biçim algısından neredeyse uzaklaşılan çalışmada Nejad Melih Devrim; rengin dışavurum etkisini de kullanarak, geometrik yüzeylere böldüğü kompozisyonu yatay ve dikey yönlendirmelerle kübizme yaklaştırmıştır.

1955'lerden sonra ise tamamen yok olan objelerin resim yüzeyinde hareketli fırça vuruşlarından doğan lirik soyutlama örnekleri Türk resim sanatında varlık göstermektedir.

3.2.2. Dışavurumcu Etkiler

Türk resim sanatında ilk kez 1950'ler de görülmeye başlanan lirik soyutlama çalışmaları, 1955'lerden sonra Batı'nın Soyut Dışavurumculuğu izinde bilinçli yaratımların yolunu açar. Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Fahrelnissa Zeyd, Nejad Melih Devrim, Arif Kaptan gibi sanatçılar 1950'lerden sonra ilk lirik soyutlama örneklerini Türk resmine tanıtan sanatçılar olma özelliği taşırlar.



Resim 29: Nejad Melih Devrim, “Sarı Kompozisyon”, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 55.00 x 46.50 cm.

Soyut Dışavurumculuk, Serbest Biçimli Sanat ve Taşizm akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemi olan lirik soyutlama; malzemenin duyumsal niteliklerini vurgulayarak ve fırça vuruşlarının duygusal etkilerinden yararlanarak, biçim ve rengin anlatımcı değerlerini ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır (Rona, 1997: 107). Nejad Melih Devrim, ilk dönem eserleri geometrik soyut bir anlayış izlerken 1950’lerden sonra lirik soyutlamalara yönelen sanatçılardandır. Nejad Melih Devrim’in 1950 tarihli “*Sarı Kompozisyon*” (*Resim 29*) isimli çalışması; Türk resim sanatında dışavurumcu anlayışta yapılan lirik non-figüratif soyutlama anlayışının en karakteristik örneklerindendir. Sarı rengin egemen olduğu resimde, renk alanları ve fırça darbelerine dönüşen ve sanatçının zihinsel dünyasında dönüşüme uğrayan biçim gerçekliğinden tamamen uzaklaşmıştır.



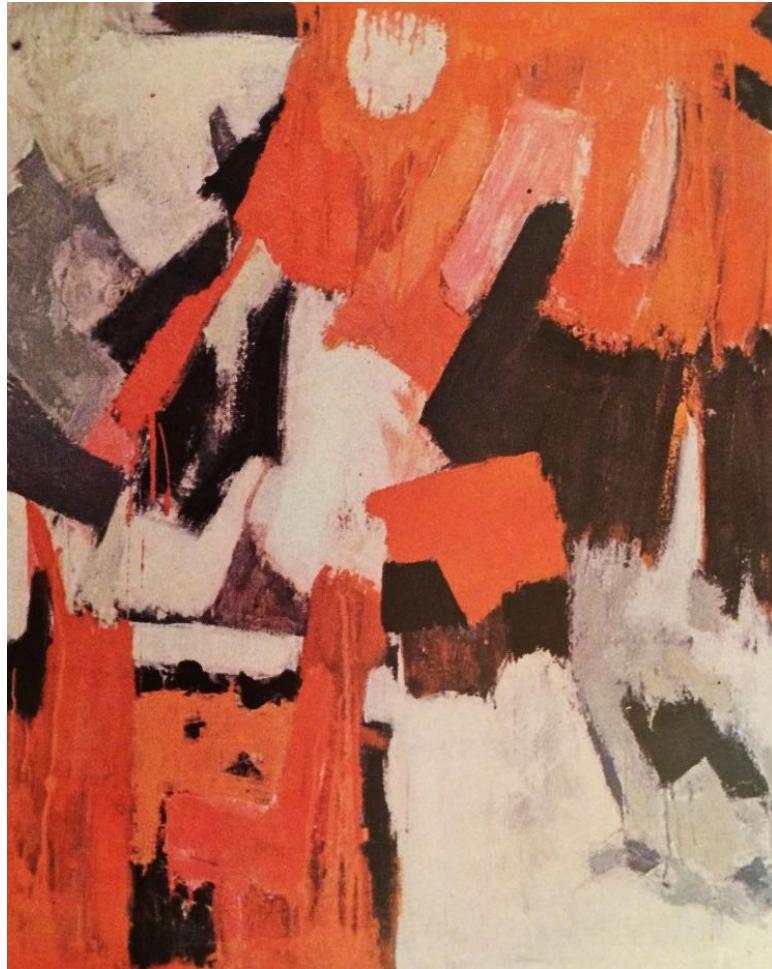
Resim 30: Selim Turan, "Yeşil/Sarı Soyut", 1950
Tuval üzerine yağlıboya, 200.00 x 130.00 cm.



Resim 31: Selim Turan, "Soyut Kompozisyon", 1950
Duralit üzerine yağlıboya

Lirik soyutlama çalışmalarını ifade ederken; “İlk girişimden hiçbir şey kalmayınca ya değin devam edilmeli, hatta bu parçalanma işleminde çılgınlığa varıncaya değin devam edilmelidir” (Aksüğü, 1948: Bayrak, 2006: s. 110’dan alıntı) diyen Nejad Melih Devrim *"Sarı Kompozisyon"* (Resim 29) isimli çalışmasında; sarının tüm dışavurum hakimiyetinden yararlanırken zeminden yer yer ortaya çıkan kırmızı lekeler ve fırça vuruşları, Selim Turan'ın *"Yeşil/ Sarı Soyut"* (Resim 30) adlı çalışmasındaki biçimlendirme anlayışıyla tezatlık oluşturmaktadır. Rona'nın (1997: 107); "Doğanın, sanatçının kendi öz benliğinde ve duyusal dünyasında yeni bir biçime dönüşerek tuvale aktarılması" olarak ifade ettiği lirik soyutlama; Nejad Melih Devrim'in 1950 sonrası soyutlamalarında modleye bağlı olmayan ve hacimsel değer taşımayan bir boya anlayışı olarak kendini göstermektedir.

Dışavurumculuk akımının da temelinde yatan dışavurum ve coşkunluk, Nejad Melih Devrim'in resimlerinde olduğu gibi, ilk lirik non-figüratif sanatçılardan olan Selim Turan'ın resimlerinde de kendini gösterir. Bu resimlerde de nesnel dünyanın sanatçı tarafından dönüşüme uğratarak biçim değiştirdiğinin, öznel bir aktarım diline yöneldiğinin izlerini görmek mümkündür. 1950 tarihli “Yeşil/Sarı Soyut” (Resim 30) çalışmasında; dışavurumcu renk ve fırça darbeleri ile temiz ve üst üste yer alan renk düzenlemeleri görülür. Büyük boyutlu resimlerinde Selim Turan, çığ renk algılarıyla iç içe geçmiş bir kaos ortamı yaratmaktadır. 1950 tarihli “Soyut Kompozisyon” (Resim 31) isimli çalışmasıyla benzerlikler gösteren bu resimde Selim Turan; imgeleminde canlandırdığı kompozisyonu resmederken, farklı noktalara yönlendirilmiş yön çizgileri yardımıyla geometrik formlar oluşturmuş ve resmin odak noktasına yerleştirdiği sarı ile figür soyutlamalarını merkezin etrafına yerleştirmiştir.



Resim 32: Lütfü Günay, “Soyut Kompozisyon”, Özel Koleksiyon

Soyut Dışavurumcuk etkisinde lirik non-figüratif çalışmalar yapan sanatçıların öncülüğünü üstlenen ve soyut eğilimlerin ilk örneklerini veren Lütfü Günay'ın "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 32) isimli çalışması da; nesnel dünyanın ve doğada var olan herhangi bir kompozisyonun, hareketli yüzey alanlarıyla soyutlanmasının ifadesidir. Lütfü Günay bu çalışmasında (Resim 32); kırmızı rengi resmin orta ton değeri olarak belirleyerek, vurguyu tek bir merkezde toplamak yerine, resmin tüm alanlarında gezdirmiştir. Nejad Melih Devrim'in "*Sarı Kompozisyon*" (Resim 29) isimli lirik soyutlama çalışmasında yer alan ritmik hareketler ve fırça darbelerinin coşkunu, Lütfü Günay'ın resimlerinde daha büyük yüzey alanlarına dönüşmektedir.

3.2.3. Fovist Etkiler

1914'lerden itibaren Türk resminde gözlemlenebilen fovist etkiler, Türk resim sanatında soyut eğilimlere yönelen, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nejad Melih Devrim, Nuri İyem, Zeki Faik İzer gibi sanatçıların 1950'lerden sonra kimi çalışmalarında gözlemlenebilmektedir. Dönem dönem farklı sanatçıların farklı eserlerinde görülebilen fovist renk anlayışı; 1955 sonrasında ise lirik dışavurumcu bir anlatımının yansıtılmasında giderek önem kazanmaktadır.

Nurullah Berk'in "*Hamamda Yıkanan Kadın*" (Resim 33) isimli çalışmasında; geometrik bir soyutlama ve biçimlendirme anlayışının etkisinde kendini göstermektedir. Nurullah Berk bu çalışmada; mor ve sarının zıtlığını, günlük bir sahnede yalın bir dille ifade etmiştir. Kübizm etkisinde biçimlendirilen çalışmada, çizgisel geometrik bölünmelerin yanında rengin de tuval yüzeyinde parçalanmalar yarattığı görülmektedir. Resim yüzeyine dikey olarak yerleştirilen figür; arka plan ve zemindeki yatay ve dikey kontür çizgileriyle kapalı bir kompozisyon etkisi oluşturmaktadır. Arka plandaki yerel ve yöresel motifler Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Figürlü Kompozisyon*" (Resim 46) isimli çalışmasında olduğu gibi; Batı'nın Fovizm akımı ile Türk resmindeki minyatür etkilerinin özgün bir sentezini oluşturur. Sert yüzey çizgileriyle ortaya çıkarılan figür, geometrik renk alanları yardımıyla arka planla tekrar birleşmiştir.



Resim 33: Nurullah Berk, “Hamamda Yıkayan Kadın”,
Tuval üzerine yağlıboya, 70.00x 70.00 cm.

Aynı figür yerleştirmesine sahip Adnan Çoker'in "*Düşünce*" (Resim 26) isimli çalışması ile "*Hamamda Yıkayan Kadın*" (Resim 33) isimli çalışma; renk ve biçim algısı olarak birbirlerinden ayrılırlar. Daha soyut geometrik bir yapıda olan Adnan Çoker'in çalışmasının aksine "*Hamamda Yıkayan Kadın*" (Resim 33), fovizmin renk etkisinde, geometrik bir fon üzerinde daha yuvarlak hatlarla oluşturulan bir figür soyutlamasının, sanatçıların farklı üslup ve evreni duyum özelliklerinin kanıtıdır.

Fovizm etkisinde bir renk anlayışıyla geometrik biçimlemeyi bir araya getiren bir diğer sanatçı Abidin Dino'dur. Sanatçının "*Natürmort*" (Resim 34) isimli çalışmasında; turuncu ve mavinin zıt renk olarak kullanımı, kırmızı ve sarının ton değerlerinin düşürülerek yardımcı renk olarak yer alıyor olması, fovist renk anlayışına yakın bir anlatım sunmaktadır. Nesnel görüntüsünden uzaklaşmadan betimlenen obje, kendi içinde geometrik parçalanmalar oluştururken, zemin ve arka planda geometrik yüzey alanlarına bölünmüştür.



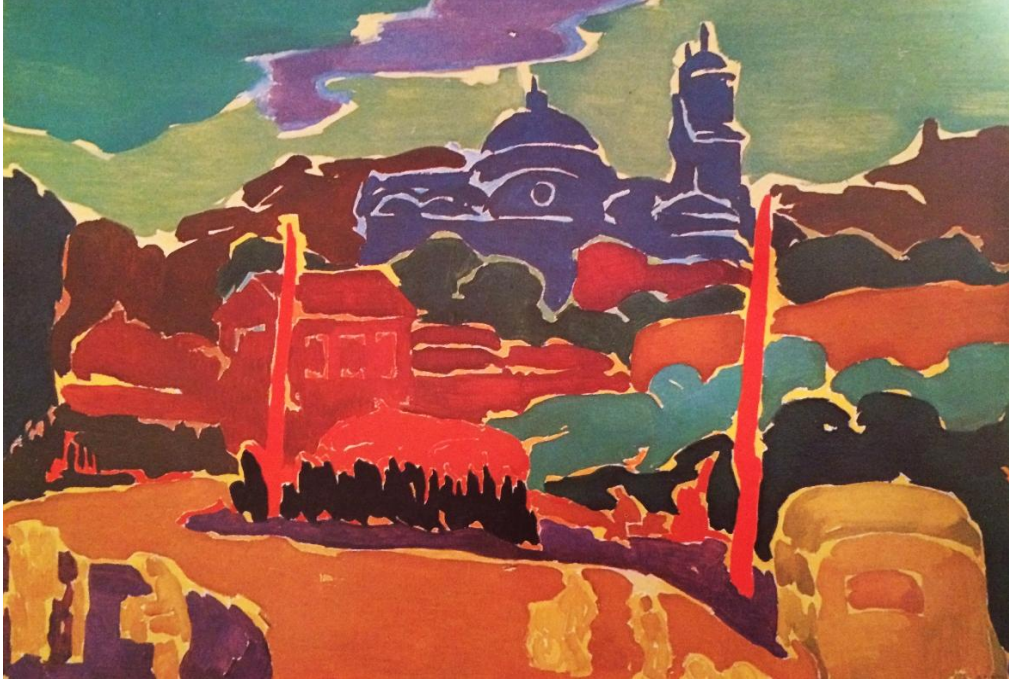
Resim 34: Abidin Dino, "Natürmort",
Kağıt üzerine guaj, 52.00x 64.00 cm

Şemsi Arel'in "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 40) ve "*Yeşilli Kompozisyon*" (Resim 41) isimli kaligrafik etkilerinde gözlemlenebildiği resimlerinde olduğu gibi; Abidin Dino'nun "*Natürmort*" (Resim 34) isimli çalışmasında da; renk algısı sınırlı tutularak, zıt renklerin bir araya getirilmesi açısından fovizm akımına yaklaşmaktadır. Abidin Dino'nun sonraki resimlerinde geometrik soyutlamadan uzaklaşarak lirik ve renk etkisinin azaltıldığı çalışmalar gözlemlenmektedir.

Fovist bir renk anlayışı ve lirik bir anlatımın ürünü olan çalışmalardan bir diğeri ise Sabri Berkel'in "*Taksim Meydanı*" (Resim 35) isimli çalışmasıdır. Sabri Berkel'in bu çalışması, Henri Matisse'in resimlerindeki renk anlayışına yakın bir renk değeri ve resimsel etki gözlemlenmektedir. Geometrik olmayan ve lirizme yaklaşan bu resimde, yeni oluşumlar içinde renk ilişkileri kurulan şiirsel bir dışavurum gücünü yansıtan tüm ana-ara renkler bir arada resim yüzeyine dağılmaktadır. Fovizmin coşkulu renk paletinin etkisi tüm yüzeylerde görülmektedir.

Sabri Berkel'in "*Taksim Meydanı*" (Resim 35) isimli çalışmasındaki renk ve fırça kullanımının dışavurumcu etkisi, Fikret Mualla'nın "*Natürmort*" (Resim 36)

isimli çalışmasıyla, nesnelerin ve doğa görüntülerinin, rengin anlatım özelliğiyle yansıtılması bakımından benzerlikler göstermektedir.



Resim 35: Sabri Berkel, “Taksim Meydanı”,
Mukavva üzerine yağlıboya, 70.00x 100.00 cm., Özel Koleksiyon

Soyut eğilimli sanatçılar arasında fovist renk anlayışında eserler veren sanatçıların belki de en önemli ve karakteristik olanı Fikret Mualla’dır. Fikret Mualla, Paris’te yaşadığı dönemler boyunca, herhangi bir resim eğitimi almadan çalışmalar yapmıştır. Hareketli ve coşkulu fırça darbelerinin tüm resim yüzeyinde dolaştığı, fakat lirik soyutlama örneklerinde gözlemlendiği gibi nesnenin gerçek görüntüsünden uzaklaşmadan ortaya konulan bu resimler Türk resim sanatında renk soyutlamalarının en belirgin örneklerindendir. 1957 tarihli “*Natürmort*” (Resim 36) isimli çalışmasında Fikret Mualla; mor zemin üzerine turuncu lekelerle yerleştirdiği objeleri hızlı ve coşkulu fırça vuruşlarıyla betimlemekte ve kendi özgün anlatımına ulaşmaktadır.

Buraya kadar incelenen sanatçılar ve Batı etkisinin Türk resim sanatında soyut resme etkisi incelendiğinde, bu etkilerin belli bir dönem ve sanatçı grubuyla sınırlı kalmadığı, soyuta yönelim sürecinde biri ya da daha fazlası, tüm sanatçıların çalışmalarında yer almıştır. Türk resminde Kübizm ile başlayan geometrik soyutlama

süreci, Soyut Dışavurumculuk etkisinde lirik soyutlamalara yerini bırakırken, Fovizm'in renk coşkusu lirik non-figüratif soyutlamada varlık göstermiştir. Batı etkisinde gelişen Türk resim sanatında 1950'lerden sonra, "hacimli figüre bağımlı plastik anlayış terkedilmiş, modleye bağlı olmayan bir boya anlatımı, tarzı ve üslubu sanatsal değer olarak biçimlenmiştir" (Bayrak, 2006: 120).



Resim 36: Fikret Mualla, "Natürmort", 1957
Kağıt üzerine guaj, 20.00 x 25.00 cm.

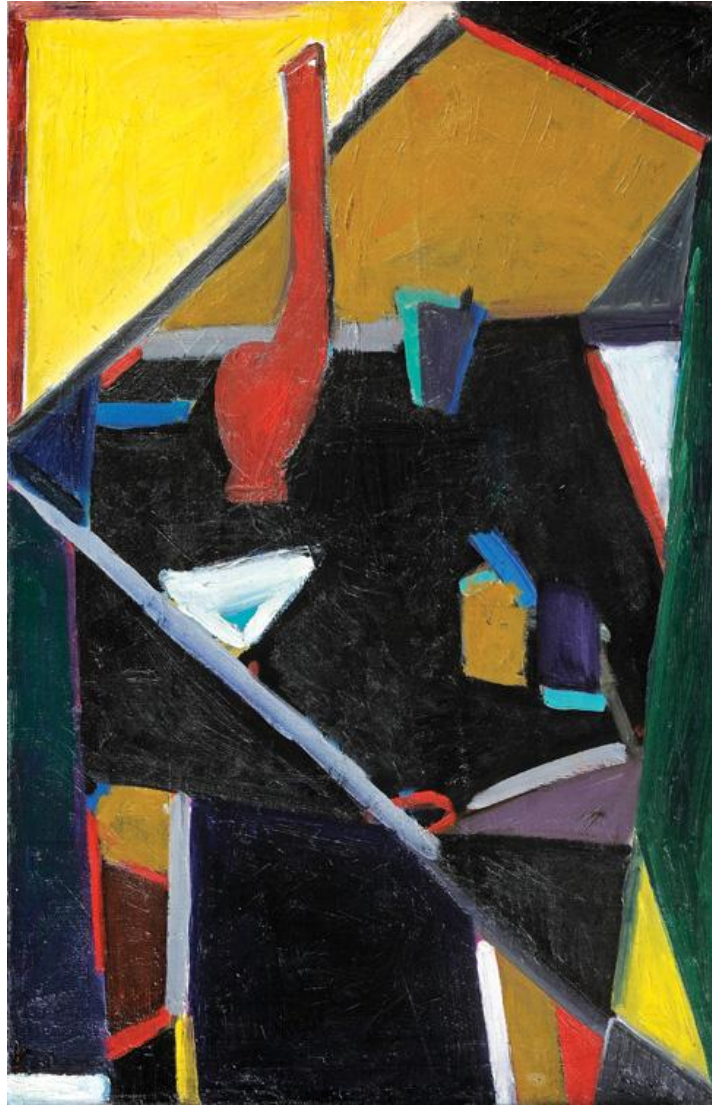
3.3. Batılı Yöntemlerin Renk Algısı Kapsamında İncelenmesi

Batılı biçimlendirme yöntemleri olan Kübizm, Soyut Dışavurumculuk ve Fovizm etkileri, Türk resim sanatında bütünsel olarak ele alınıp incelendiğinde; söz konusu resimsel yapılanmaların, renk temelli bir sistematığe oturduğu ve bu renk algısının Batı resim sanatında izlenen sürece paralel bir gelişme yaşadığı görülmektedir. Nesnel algının aktarım özellikleri ne boyutta olursa olsun, söz konusu dönemi kapsayan sanatçılar ve örnekleme alınan eserler üzerinde yapılan bir inceleme ile renk tasarım elemanının baskın unsur olarak ön planda yer aldığı çözümlenebilmektedir. Bu anlamda örnekleme alınarak tasarımsal inceleme sürecine dahil edilen resimler; ilerleyen bölümlerde ayrıntılı çözümlerinin yapıldığı renk kuramları ve Johannes Itten'ın renk kontrastlık kuramı bakımından incelenmekte ve analiz edilmektedir.

İlk olarak örnekleme alınarak biçimsel çözümlerinin yapıldığı ve kübizmin geometrik biçimlendirme algısı etkilerinin incelendiği Nejad Melih Devrim'in "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 37) isimli çalışması renk algısı bakımından değerlendirildiğinde; *Tablo 1* 'de görüldüğü gibi ana renkler armonisinin farklı ton değerlerinde belirlendiği ve farklı büyüklüklerde yüzey alanlarına ayrıldığı görülmektedir.

Koyu zemin üzerine yerleştirilen ve natürmort nesnelere göndermelerde bulunan geometrik oluşumlar, renk unsurunun ayırt edici özelliğinden yararlanılarak ve kontrastlık değerleri göz önünde bulundurularak resimsel bir düzenleme içerisine sokulmuş, hareketli bir tekrar algısının temeline yerleştirilmiştir. Sarı ve mor rengin baskın renk olarak gözlemlenebildiği çalışmada; söz konusu renklerin alt ton değerlerine yer verilmiş ve bu değerler resim düzleminde farklı işlevsel yapılanmalara dönüşmüştür. Daha küçük yüzey alanlarına sahip olan kırmızı ve mavinin sıcak-soğuk kontrastlık özellikleri, resmin tüm yüzeyine geometrik parçalanmalar ve çizgisel aktarım özellikleri yoluyla dağılmış, motifsel etkiler taşımaktadır. Işıklılık ve parlaklık derecesi en yüksek değerde tutularak resmin merkezinde ve sağ planda yer alan beyaz lekeler resmin hareketli yapısını desteklemektedir. Resmin sol köşesinde yer alan ve parlaklık derecesi arttırılarak

baskın renk olarak ön plana çıkan sarı renk ise, siyah zemin üzerinde yer alan renk lekelerini geri plana atmakta ve resmin ön- arka ilişkisine yardımcı bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır.



Resim 37: Nejad Melih Devrim, “İnterior ve Natürmort”, 1948
Tuval üzerine yağlıboya, 92.00 x 61.00 cm.



Tablo 1 : “İnterior ve Natürmort” (Resim 37) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı



Tablo 2: "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 37) Ağırlık Alanı Kontrastı

Söz konusu resimde yer alan mor ve sarı rengin kontrastlık özellikleri incelendiğinde; *Tablo1*'de görüldüğü gibi resim düzleminde kapladıkları ağırlık alanları bakımından ortaya çıkan büyüklük küçüklük ilişkileri, renklerin parlaklık dereceleri ve nötürleştirilmiş ton değerleri ile uyumlu bir bütünlüğü ortaya koymaktadır. Resmin sol ve sağ köşelerinde yer alan sarı renk, merkezde toplanan koyu değer ve mor rengin ton değerlerinin kapladığı yüzey alanları ile eşit vurgu etkisine sahiptir; söz konusu eşitlik sarı rengin parlaklık derecesinin artırılarak ön plana çıkması ile sağlanmaktadır. Sarı rengin farklı ton değerlerinin grileştirilerek kompozisyonun biçimsel yapılanmasında yer aldığı görülen "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 37) isimli çalışmada bu anlamda öznitelik kontrastlığının da varlığı görülmektedir. Itten renk kontrastlık kuramında önemli temellere oturan ve aynı rengin farklı ton değerlerinin ya da farklı doymuşluk oranlarına sahip değerlerin bir arada kullanımını ifade eden öznitelik kontrastı; incelenen çalışmada kompozisyonun sol üst planında yer almakta ve lekeleştirilmiş çizgisel yapılanmayla yüzey alanları birbirlerinden ayrılmaktadır.



Tablo 3: "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 37) Tamamlayıcı Renk Kontrastı

Renk algısı bakımından çözümlemesi yapılan "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 37) isimli çalışmanın bir diğer kontrastlık özelliği ise *Tablo 3*'te yer alan tamamlayıcı renk kontrastlığıdır. Söz konusu kontrastlık özelliği renk çemberinde karşılıklı gelen ve ana renkleri oluşturan renk değerlerinin bir arada kullanımını ifade etmektedir. Bu

anlamda incelendiğinde; bu üç ana rengin farklı yüzey alanlarında farklı yüzey büyüklükleri ile verildiği ve kompozisyon yapılanmalarına dönüştüğü görülür.



Resim 38: Nejad Melih Devrim, “Sarı Kompozisyon”, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 55.00 x 46.50 cm.



Tablo 4: “Sarı Kompozisyon” (Resim 38) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Batılı biçimlendirme yöntemlerinin gözlemlendiği ve dışavurumcu bir aktarım özelliğine sahip Nejad Melih Devrim'in "*Sarı Kompozisyon*" (Resim 38) isimli çalışması; renk algısı kapsamında örnekleme alınan bir diğer çalışmadır. Tablo 4 incelendiğinde görüldüğü gibi resme hakim sarı renk, değer ve alan bakımından

ağırlık merkezini oluşturuk; mavi ve beyaz renk resmin tamamında daha küçük yüzey alanları olarak yer almaktadır. Lekesal bir aktarım özelliğine sahip olan kompozisyon; renk değerlerinin grileştirilerek parlaklık derecelerinin azaltılmasıyla bir arada kullanılan, birbirini üzerinde yer alan renk parçalanmalarıyla biçimlendirilmiştir. Sanatçının incelenen "*İnterior ve Natürmort*" (Resim 37) isimli çalışmasında olduğu gibi, "*Sarı Kompozisyon*" (Resim 38) isimli çalışmada da; renk algısı bakımından incelendiğinde öncelikle tamamlayıcı renk kontrastlığının varlığı görülmektedir. Tablo 5'de görüldüğü gibi; sarı, kırmızı ve mavinin farklı değerlerde bir arada kullanıldığı izlenirken, söz konusu renk armonisi; alt değerlerinin karışım renkleri ile ara renklere dönüştürülmüş ve resim düzleminde lekeseal aktarım yoluyla yer verilmiştir. Koyu değerler, soyut bir aktarım özelliğine sahip olan resimde biçime gönderme yapmakta ve sarı rengin baskın karakterini dengelemektedir.



Tablo 5: "*Sarı Kompozisyon*" (Resim 38) Tamamlayıcı Renk Kontrastı

Tablo 6'da yer alan öznitelik kontrastı ise "*Sarı Kompozisyon*" (Resim 38) isimli çalışmanın baskın renk değeri olan sarı rengin, parlaklık derecesi artırılmış ton değeri ile grileştirilerek nötürleştirilmiş ton değeri arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Bu iki değer arasında yer alan renk değerleri ise resmin tüm yüzeylerinde yer almaktadır. Bu anlamda incelendiğinde söz konusu çalışmanın dışavurumculuk etkisinde ortaya konulmuş olsa dahi, renk unsurunun baskın kompozisyon elemanı olması bakımından fovizmin renk algısında temellendirildiği çözümlenmektedir.



Tablo 6: "*Sarı Kompozisyon*" (Resim 38) Öznitelik Kontrastı

Batılı biçimlendirme yöntemlerinin etkilerinin incelendiği örnekleme alınan bir diğer çalışma Nurullah Berk'in "*Hamamda Yıkanan Kadın*" (Resim 39) isimli çalışmasıdır. Geometrik formlar ve kontür çizgileriyle birbirinden ayrılan renk alanlarına bölünen resim düzlemi, renk unsurunun baskın karakteri ile Batı'nın kübizminden ayrılmaktadır. "*Hamamda Yıkanan Kadın*" (Resim 39) isimli söz konusu çalışma; zıt renklerin bir arada kullanımı ve renklerin parlaklık derecelerinin dengeli dağılımı ile fovist renk algısına yaklaştırılmışsa da, içeriksel ve konusal çözümlemelerin Türk resim sanatında özgün bir sentezini ortaya koymaktadır. Bu anlamda renk algısı bakımından incelendiğinde; renk unsuru salt kompozisyon elemanı olarak görev yapmamakta, aynı zamanda biçimsel görevler de üstlenmektedir. Geometrik renk alanları, ışık- gölge ve yakınlık- uzaklık gibi kavramların da oluşumunda yardımcı bir unsur olarak var olmaktadır.



Resim 39: Nurullah Berk, "Hamamda Yıkanan Kadın",
Tuval üzerine yağlıboya, 70.00x 70.00 cm.



Tablo 7: “*Hamamda Yıkanan Kadın*” (Resim 39) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Söz konusu çalışma, rengin kendi içindeki kontrastlık özellikleri bakımından incelendiğinde ise *Tablo 8*'de görüldüğü gibi; öncelikle doygunluk derecesi arttırılmış bir mavi ile sarı rengin varlığından doğan sıcak- soğuk kontrastlığı ön plana çıkmaktadır. Bu renkler birbirleri içerisinde farklı geometrik parçalanmalarla resim yüzeyinde dolaşmaktadır ve renklerin kendi içlerinde ton değerleri farklılaşırken, farklı doygunluk derecelerine sahip alt değerler sözü edilen kontrastlığı desteklemektedir. *Tablo 7* incelendiğinde görülen bu alt değerler ve renk alanları eşit yüzey alanlarına sahip olmalarına karşın baskın değer olarak yer alan renklerin parlaklık dereceleri ile hareketli bir kompozisyon yapısı ortaya koymaktadır.



Tablo 8: “*Hamamda Yıkanan Kadın*” (Resim 39) Sıcak Soğuk Kontrastı

“*Hamamda Yıkanan Kadın*” (Resim 39) isimli çalışmanın bir diğer kontrastlık özelliği ise *Tablo 9*'da yer alan mor rengin kendi içindeki ton değerlerinin oluşturduğu öznitelik kontrastlığıdır. Doygun bir değer olarak var olan mor, grileştirilmiş bir mor değer ile bir arada kullanılarak, geometrik yapılanmanın renk unsuruyla desteklenmesine yardımcı bir görev üstlenmektedir.



Tablo 9: “*Hamamda Yıkanan Kadın*” (Resim 39) Öznitelik Kontrastı

Batı sanat akımlarının etkilerinin gözlemlendiği çalışmalar bütünsel olarak ele alınıp incelendiğinde, renk algısı bakımından ortak özellikler taşıdığı, renk tasarım elemanının Türk resim sanatında 1940'lara kadar ortaya konulan çalışmalarda biçimsel özelliklerin önünde bir değer olarak var olduğu ve resimsel yapının baskın elemanı olarak görev yaptığı görülmektedir. Biçimsel kurgu ister geometrik bir yapılanma da olsun, ister lirik soyut bir biçim anlayışına sahip olsun, renk unsuru, kendi içinde farklılaşmalar ve değer ayrımları ile resmin en önemli tasarım elemanı olarak yer almaktadır. Örnekleme alınan resimler üzerinden yapılan inceleme sonucunda ise görüldüğü gibi renk algısı; salt bir leke değeri olarak kalmamakta; kompozisyonun ön- arka, yakınlık- uzaklık, açık- koyu gibi özelliklerini desteklemektedir. Renk kuramları bakımından incelenen resimler, kontrastlık özellikleriyle de belirli bir resimsel düzenlemeyi ortaya koymaktadır.

3.4. Yöresel Motiflerin Türk Resim Sanatında Soyutlama Süreçlerine Etkisi

Batı etkisinde gelişmekte olan Türk resim sanatında 1930'lardan itibaren Müstakiller ve D Grubu'nun öncülüğünü üstlendiği bir süreçte sanatçılar, geometrik ve lirik figür soyutlamalarına yönelirken, yerel ve ulusal değerler kimi sanatçıların eserlerinde kendini göstermeye başlamaktadır. 1930- 1940'lı yıllar bir yandan Türk resminde Batı etkisinin, diğer yandan yurt gezileri, devlet sergileriyle oluşan yerel ve yöresel öğelerle kaynağa dönüş çabalarının bir araya geldiği bir süreci kapsamaktadır. 1940'larda yaşanan bu yerelleşme çabalarının en büyük kaynağı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopold Levy atölyesinde asistanlık yapan

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel gibi sanatçıların “Yeniler Grubu” adıyla bir araya gelmeleri oldu. Bu sanatçılar, bir yandan D Grubu’nun biçimsel olarak devamlılığını üstlenirken, diğer yandan Batı etkisinde çalışmalara bir tepki olarak, halk resmi etkileri, minyatür ve kaligrafik öğeleri Türk resim sanatında özgün bir yere oturtmak adına çalışmalar yaptılar.

1940’lı yıllarda Yeniler Grubu, ulusallık ve yöresellik kavramlarının yoğun olarak tartışıldığı bir ortamda bozkırı, günlük yaşamı, köylüyü, yurdun ve halkın yaşamını içeren konuları resimlerine yansıtarak toplumcu gerçekçiliğin savunuculuğunu yapmışlardır (Kılıç, 2001: 329).

1945’lerde ise Yeniler Grubu’nun kaynağa dönüş eğilimlerinin bir devamı olarak görülebilecek Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencileri; Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Osman Oral, Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Fikret Otyam, İhsan İncesu, Leyla Saptürk ve Fahrelnissa Zeid bir araya gelerek “On’lar Grubu” nu kurmuşlardır. 1952 yılına kadar devamlılığını sürdüren grubun üyeleri ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk resminin özgünleşme çabaları içerisinde, minyatürlerden, halk motiflerinden, halı ve kilimlerden oluşan bir Türk resminin, Batı’nın biçimsel değerleriyle de birleştiğinde, ancak özgünleşebileceğini savunmuşlardır. Türk resim sanatının oluşum aşamaları incelendiğinde; D Grubu ile Batı’ya yönelen sanatsal üsluplarının, Yeniler Grubu ile yerel değerlere yöneldiği ve sonrasında On’lar Grubu ile birlikte bu öze dönme arayışının yeni bir döneme girdiği görülmektedir.

Hat sanatından kilim motiflerine, minyatür esinlerinden çini desenlerine, ulaşan geniş bir yelpaze içinden bireysel anlayışlarına yakın yorumlara yönelmenin gerekliliği tartışılmaya ve bu seçime yönelme, kimi yazar ve sanatçılar tarafından da şiddetle savunulmuştur (Kılıç, 2001: 329).

3.4.1.Kaligrafik Etkiler

Yeniler ve On'lar grubunun başlattığı çizgide, Türk resim sanatı 1940'lardan itibaren özgünleşme ve yerelleşme çabaları içerisine girmiştir. Bu anlamda, bu çaba ile yapılan resimler, günümüz Türk resminin oluşumunda ve Batı sanat akımlarıyla aynı çizgide ilerleme sürecinde en önemli gelişmelerden olmuştur.

Türk resim sanatında Batılı yöntemleri, Türk İslam kaligrafisiyle bir araya getiren sanatçıların en önemlileri; Elif Naci, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, FahrünissaZeid sayılabilmektedir. Daha lirik bir soyutlama yaklaşımıyla; Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Nejad Melih Devrim'in kaligrafik anlatımlar içine sokulabilen çalışmaları da bulunmaktadır.



Resim 40: Şemsi Arel, "Soyut Kompozisyon", Tuval üzerine yağlıboya, 100.00x 100.00 cm.,



Resim 41: Şemsi Arel, "Yeşilli Kompozisyon", Tuval üzerine yağlıboya, 81.00x 117.00 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

Şemsi Arel'in "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 40) ve "*Yeşilli Kompozisyon*" (Resim 41) isimli çalışmaları incelendiğinde; renk değerleri en aza indirgenmiş geometrik oluşumlar üzerine uygulanan kaligrafik öğelerin, resme sonradan dahil edilmiş izlenimi uyandırdığı, resim yüzeyinde parçalanmalar ve dağılmalarla kapalı kompozisyon algısı oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu anlamda Şemsi Arel, yerel Türk motiflerini, kübizmin geometrik parçalanmaları üzerine uygulayarak, Doğu-Batı sentezi oluşturmaya çalışmaktadır denilebilir.



Resim 42: Adnan Çoker, “Soyut Baş”, 1953,
Tuval üzerine yağlıboya, 48.00 x 34.80 cm.

1943’ten itibaren soyuta yönelen Adnan Çoker’in resimlerinde ise; kaligrafik öğeler, resim yüzeyinde geometrik form ve biçimlere dönüşmektedir. Eski yazı biçiminin, evrensel anlamda bir resim anlayışına dönüşümünün örneklerini veren Adnan Çoker, 1953 tarihli “*Soyut Baş*” (Resim 42) isimli çalışmasında; rengin ton değerleriyle oluşturduğu geometrik formları, kaligrafinin biçimsel özellikleriyle kontur çizgilerine dönüştürerek ifade etmiş, nesnel bir görüntünün soyutlamaya ve özgünleşme çabalarına Batılı ifade biçimlerinin yardımı ile ulaşmaya çalışmıştır. Adnan Çoker’in geometrik ve lirik soyutlamalarının kaligrafik öğelerle harmanlanması, Şemsi Arel’in “*Soyut Kompozisyon*” (Resim 40) ve “*Yeşilli Kompozisyon*” (Resim 41) çalışmalarında ki kadar biçimsel bir öğeye dönüşmemiştir. 1954’ten sonra çalışmalarında geometrik oluşumlar yerine, lirik ve dışavurumcu bir anlatım gözlemlenmektedir. Bu tarihten sonraki kimi çalışmalarda

da; ritmik fırça darbelerinin arasından belli belirsiz görülebilen kaligrafik yansımalar sezinlenebilmektedir.



Resim 43: Abidin Elderoğlu, “Soyut Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya, 81.00x 105.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Türk İslam kaligrafisini, lirik bir anlatımla biçimsel bir ögeye dönüştüren bir diğer önemli sanatçı Abidin Elderoğlu’dur. Abidin Elderoğlu’nun çalışmalarında yerel ve ulusal değerler sanatçının kendine özgü üslubuna dönüşmektedir. Bir manzaranın kaligrafiyle şiirsel anlatımını yansıtan “*Soyut Kompozisyon*” (Resim 43) isimli çalışması; sanatçının imgesel anlatımında nesnel dünyanın ve yerel Türk değerlerinin, öznel bir anlatıma dönüşümünün ve Türk resim sanatında kaligrafinin kullanıldığı çalışmaların en karakteristik örneklerinden biridir. Kılıç’a göre (2001: 330); “(...) kaligrafi onun resimlerinde okunabilir anlamı ya da yazıda kullanılan biçimsel karakteri ile kullanılmamıştır. Onun resimlerindeki biçimler, bize ait formların içsellliğini taşırlar. Kaligrafinin yuvarlak ve kıvrımları, bazen tuğraların formlarını anımsatan ritmik biçimleri, bizi yazı formlarına götürür.”

Nejad Melih Devrim ise büyük boyutlu soyut çalışmalarında; kaligrafinin biçimsel anlatımından yararlanmakta, fovistlerden Henri Matisse’in renk algısıyla bir araya getirerek, Kübizm akımına ve minyatür geleneğinin yerleştirme özelliklerine

de göndermeler yapmaktadır. "*Kırmızı Soyut*" (*Resim 44*) isimli çalışmasında; kaligrafik öğeler; kübist ve yapısalcı bir anlayışla bir araya getirilerek, özgün bir senteze ulaşmıştır. Nejad Melih Devrim'in yöresellik ve yerellik çabaları içinde 1945-50' lerden sonra yaptığı çalışmalar; Adnan Çoker'in "*Soyut Baş*" (*Resim 42*) isimli çalışmasında da gözlemlenebilen, kaligrafinin tuval yüzeyinde okunur anlamda bir yazı olarak var olmasından değil, kompozisyonda biçimsel kaygılara yüklenen bir değer olarak varlık göstermesinden doğmaktadır.



Resim 44: Nejad Melih Devrim, "*Kırmızı Soyut*", 1948,
Tuval üzerine yağlıboya, 161.00x 168.00 cm.

Görüldüğü gibi Türk İslam kaligrafisi; kimi çalışmalarda biçimsel anlamda bir yazı olarak geometrik oluşumların arasına sokulurken, kimi çalışmalarda yazınsal özelliğinden uzaklaştırılarak simgesel anlamda farklı oluşumlara dönüştürülmüştür. Kimi sanatçılarımız tarafından ise, dinsel ve metafizik anlamlara dönüştürülerek resmedilmiştir.

3.4.2. Minyatür Etkileri

Türk resim sanatında 1940'lardan itibaren başlayan süreçte, yerel değerleri Batı'nın sanat akımlarıyla sentezleyerek özgün bir kimlik yaratma çabaları içerisinde; sanatçılar geleneksel minyatür sanatını; gerek leke, form ve kompozisyon düzeni olarak, gerekse yorumlayarak soyutlama sürecinde minyatürün geleneksel etkilerinden yararlanarak çalışmalar ortaya koymuşlardır. Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in başlattığı çizgide, Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Selim Turan, Fahrünnissa Zeid ve Nejad Melih Devrim gibi sanatçılar, geleneksel Türk minyatür geleneğinden yola çıkarak, Batı sanat akımlarının etkilerini bir araya getirmiş ve özgünleşme çabaları içerisinde eserler üretmişlerdir. 1940'lardan itibaren Batı'nın sanat anlayışına tepki duyarak çalışmalarında minyatür sanatının değişik verilerini kullanan Turgut Zaim, yerelleşme ve ulusallaşma çabaları içerisinde eserler veren sanatçıların başında gelir. Anadolu insanının yaşayışı ve günlük yaşam sahnelerinin konu olarak ele alındığı, yöresel motiflerin, günlük sahneleri süslediği resimlerinde;



Resim 45: Nurullah Berk, “Padişah”, Tuval üzerine yağlıboya, 80.00x 80.00 cm., Özel Koleksiyon.

(...) İlk başta minyatürleri akla getiren bu anlayış, figürlerin ve nesnelerin ışık- gölge kavramına açık görünüm, boşluk içinde yer alan sağlam konumlarıyla, geleneksel tasvir kalıplarının dar sınırını aşar, doğa ve çevre gözlemine öncelik veren tutumuyla gerçekçi bir tabana oturur (Gelişim Hachette, 45-47; Elmas, 2000: s.99'daki alıntı).

Nurullah Berk ise minyatür geleneğinin biçimsel özelliklerini kullanarak, iki boyutlu izlenimi uyandıran kompozisyonlarında, yöresel motifleri Batı'nın biçimlendirme anlayışıyla bir araya getirerek özgün çalışmalar ortaya koymuştur.

Minyatürün iki boyutlu betimleme ve yerleştirme özelliklerini, renkçi ve soyutlayıcı bir anlayışta resmine dahil eden Nurullah Berk; "*Padişah*" (Resim 45) isimli çalışmasında, geleneksel halı ve kilim motiflerini geometrik formlara ayırdığı resim yüzeyine yerleştirmiştir. Sanatçının "*Hamamda Yıkanan Kadın*" (Resim 33) isimli çalışmasında olduğu gibi dikey ve simetrik olarak yerleştirilen figür, kalın kontür çizgileriyle çevrelenmiş olması yönünden aynı özellikleri taşıyan "*Padişah*" (Resim 45) isimli çalışmasıyla ortak üslup özellikleri göstermektedir. Kompozisyonda, üç ana renk resmin tüm yüzeylerinde motiflere dönüşmüştür.

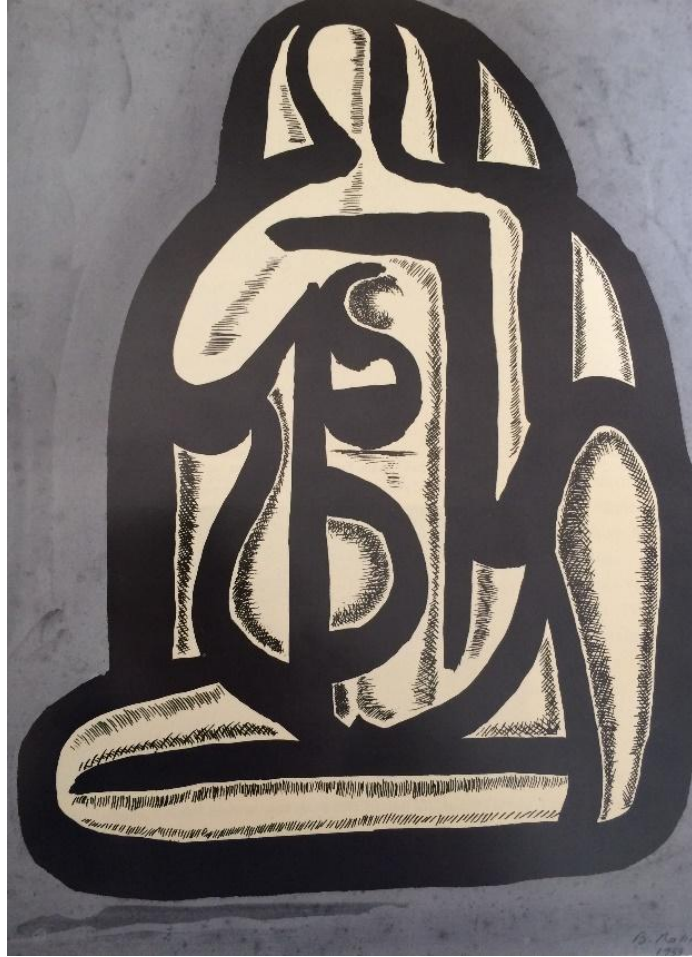


Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Figürlü Kompozisyon", 1953, Karton üzeri karışık teknik, 40.00x 50.00 cm.

Paris'te aldığı resim eğitimi sırasında Henri Matisse ve Raoul Dufy'nın renkçi anlayışta ortaya koydukları resimlerindeki Doğu'nun izlerinden etkilenen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1953 tarihli *"Figürlü Kompozisyon"* (Resim 46) isimli çalışmasında, yerel motiflerin ve Batı'nın figür anlayışının soyutlamasının izleri görülür.

Kompozisyon, tam ortasında kompozisyona egemen ayakta bir figürle ikiye ayrılmıştır, sağ ve sol yanında da iki kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürlerinin çıplak oluşu, sağda oturan figürün yanında yer alan çeşme soyutlaması ve iki oturan figürün üzerlerindeki kavis motifleri; Anadolu'nun yerel çizgilerine gönderme yapmaktadır ve izleyicide geleneksel hamam sahnesi izlenimi uyandırmaktadır. Ortada ayakta duran kadın figürünün renk soyutlaması da Doğu ve Batı'nın sentezlenmesine yorumlanabilir. Kompozisyon biçimsel olarak incelendiğinde ise; yüzey üç alana ayrılmıştır ve renk ikinci plana atılarak simetrik bir kompozisyon oluşturulmuştur. Figürler geometrik soyutlama yoluna gidilerek yüzey parçalanmalarıyla ortaya konulmuştur. Eyüboğlu'nun bu çalışması; Nurullah Berk'in *"Hamamda Yıkanan Kadın"* (Resim 33) isimli çalışmasındaki, biçim soyutlamalarında olduğu gibi çizgisel değerler ve geometrik formlarla aynı çizgide yer almaktadır. Nurullah Berk'in *"Padişah"* (Resim 45) isimli çalışması ile kompozisyon yerleştirmesi, minyatür sanatının iki boytlı tasviri ve Türk halk geleneklerine özgü motifsel değerlerin varlığı bakımından benzerlik göstermektedir. Bu anlamda her iki sanatçı da, gelenek kökenli bir süsleme anlatımını, yöresel motiflerle, kaligrafinin çizgisel değerleriyle ve minyatürün tasvir diliyle bir araya getirerek, kübizmin geometrik formlarıyla sentezlemiş ve şemasal bir anlatım ortaya koymuşlardır.

Sanatçının *"Düşünen Adam"* (Resim 47) isimli çalışması ise Türk resminde günlük yaşamdan alınan bir hareketin, motifsel anlatımı ile geometrik yüzey alanlarının biçimsel soyutlamasının ifadesidir. Rengin ton değerlerinin siyah ve gri alt değerleriyle oluşturulduğu çalışma; kaligrafinin çizgisel anlatımından yararlanılarak, halk resimlerinden alınan bir figürün minyatürün iki boyutlu anlatımıyla sentezlenmesiyle, Türk resim sanatında ulusallık arayışları içinde ortaya konan çalışmaların en önemli örneklerindendir.



Resim 47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Düşünen Adam”, Kağıt üzerine guaj-çini mürekkebi, 28.00x 38.00 cm., Tıglat Sanat Galerisi Özel Koleksiyonu

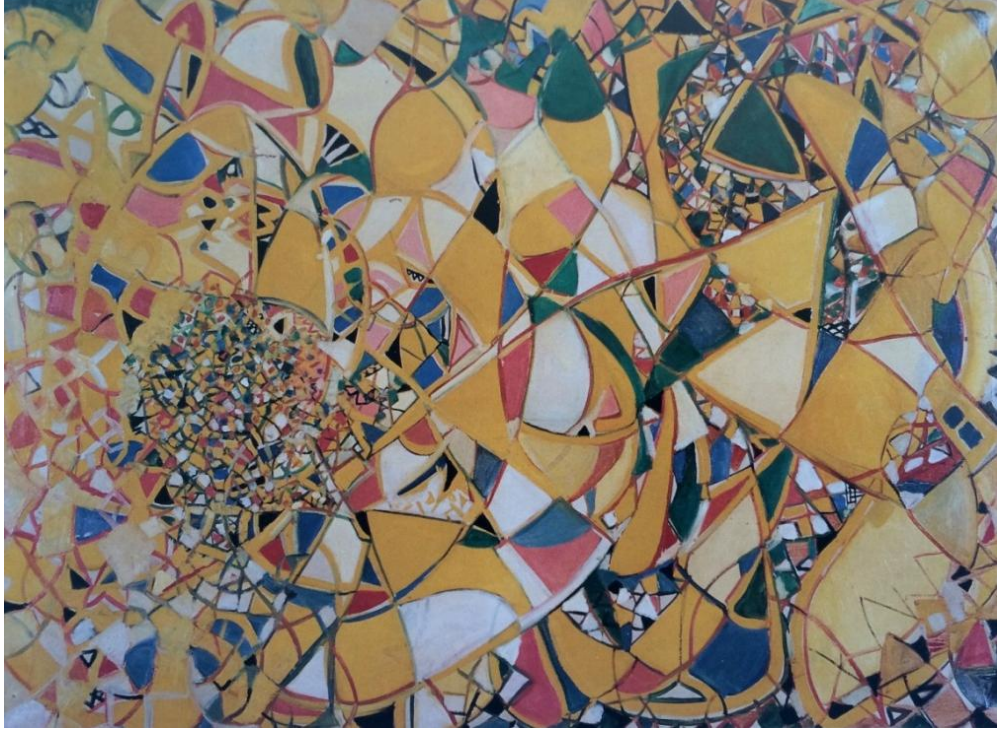
İncelenmesi gereken bir diğer önemli sanatçı Fahrelnissa Zeid'dir. Geometrik formlarla oluşturduğu yüzey parçalanmalarının tuvalde lirik soyutlamalara götürüldüğü eserler ortaya koyan sanatçı, soyut eğilimli çalışmalarında; Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk kadar geleneksel çizgide olmasa da, kaligrafinin çizgisel anlatımıyla minyatürün tasvir gücünü bir araya getiren çalışmalar yapmıştır. 1948 tarihli "*Lommon Gölü*" (Resim 48) isimli çalışması geleneksel Türk minyatür sanatının tasvir gücünden şekillenmektedir ve 16. yüzyılda Matrakçı Nasuh tarafından ortaya konan Osmanlı seferlerini konu alan minyatürlerin çağdaş bir yorumu ve devamı gibidir. Tepeden kuşbakışı resmedilen şehir, padişah çadırı, koşuşturan insanlar, yüzen tekneler, Fahrelnissa Zeid'in tasvir gücünün ve kompozisyon düzeninin en başarılı örneklerindendir. Geometrik bir karmaşanın içine

yerleştirilen tüm bu tasvirler yer yer küçülüp büyümektedir, parçalanmalar artıp azalmaktadır ve renk tüm canlılığıyla bu motifsel ve lirik anlatımı zenginleştirmektedir. Bu çalışma, minyatürün konudan ayrılmadan çağdaş bir yorumla ifadesi olarak, incelenen diğer sanatçılardan ayrılmaktadır.



Resim 48: Fahrelnissa Zeid, "Lommond Gölü", 1948,
Tuval üzerine yağlıboya, 103.00x 194.00 cm.

Sonraki dönemlerinde anlatımcılıktan tamamen uzaklaşarak, dışavurumcu geometrik oluşumların ritmik tekrarıyla ortaya koyduğu lirik soyutlamalara yönelen sanatçının 1949 tarihli bu geçiş dönemi resimlerinden olan "*Karma Bir Durağanlık*" (Resim 49) isimli çalışması minyatürün kompozisyon özelliklerini taşıyan soyut bir çalışmadır. Minyatürün saray bahçeleri, sünnet düğünleri gibi konuları, Fahrelnissa Zeid'in resimlerinde salt geometriksel bir düzene dönüştürülmüş ve benzer geometrik formların hareketli ve dengeli dağılımından doğan bir kaosa sürüklenmiştir. Kaligrafik anlatımların ve halk motiflerinin de etkisinin gözlemlenebildiği "*Karma Bir Durağanlık*" (Resim 49); yerel ve yöresel değerlerin Türk resim sanatında soyut çizgide kullanımını ve aynı zamanda Batı etkilerinin Türk resminde geldiği yeri de ortaya koyan en önemli çalışmalardandır.



Resim 49: Fahrelnissa Zeid, "Karma Bir Durağanlık", 1949,
Tuval üzerine yağlıboya, 132.00x 182.00 cm.

3.4.3. Halk Resimleri Etkisi

Türk resim sanatında halk resimleri etkisi kimi kaynaklarda; "cam altı resimler diye bilinen ve çoğu zaman yaparı belli olmayan Şahmeran figürü, Hz Ali konulu yazı resimler olarak" (Kılıç, 2001: 334) ifade edilmektedir. Fakat bu bölümde incelenen sanatçı ve eserler; Türk kültürüne özgü gelenek ve göreneklerin, günlük yaşam sahnelerinin, halı ve kilim motiflerinin, doğu kökenli süsleme düzenlerinin yansıtıldığı resimler olarak ele alınıp incelenmektedir. Türk resim sanatında 1940'lardan günümüze değin süren özgünleşme çabaları ve sanatçıların bilinçli yaratıları, kaligrafik ve minyatür esinlenmelerinin yanında, halk resimlerinin de yorumlanarak soyutlama sürecinde özgün bir yere oturtulmasıyla da meydana gelmiştir. Bu süreçte sanatçıların halk resimlerinin etkisinde yorumlamalara gitmelerinin en önemli hazırlayıcısı Yurt Gezileri ve açılan sergiler olmuştur. Sanatçılar bir yandan Batı'nın etkisinde eserler ortaya koyarken, Türk halk geleneğinin ve günlük yaşam sahnelerinin Türk resminin oluşum sürecinde önemini

anlayarak, tüm bu değerleri bir araya getiren eserler ortaya koymaya başlamaktadırlar. Bu sanatçıların en önemlileri; Cemal Tollu, Cevat Dereli gibi sanatçıların öncülüğünde Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Turgut Zaim, Nuri İyem ve Fahrelnissa Zeid olmuştur. Bu anlamda ortaya konan çalışmalar şimdiye dek incelenen tüm etkilerin izlerini taşıyan ve sanatçıların üslup farklılıklarıyla şekillenen eserler olma özelliği taşırlar.

Bu bölümde öncelikle incelenmesi gereken sanatçı; Anadolu insanının yaşantısını konu alan resimlerini kübist bir duyarlılıkla ortaya koyan Cemal Tollu'dur. Sanatçının *"Ankara Keçileri"* (Resim 50) isimli çalışması; bir kadın ve erkeğin keçi figürlerinin arkasında açık havada resmedildiği, formların geometrik oluşumlarla verildiği ve ışık algısının zemindeki geometrik renk alanlarıyla yansıtıldığı bir kompozisyonudur. Anadolu kadınının günlük yaşamını, giyim kuşamını ve yörük yaşantısını resmettiği *"Ankara Keçileri"* (Resim 50); üslup olarak Nurullah Berk'in halk resimleriyle ortak özellikler gösterse de, biçimsel olarak Nurullah Berk'in şematize edilmiş figürlerinden ayrılır. Daha resimsel ve naif bir incelikle resmedilen Cemal Tollu'nun çalışmaları, Türk resim sanatında sözü edilen dönemlerde halk resimleri etkisinin en sık rastlandığı resimlerdir.



Resim 50: Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”, Tuval üzerine yağlıboya, 90.5x 121.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 51: Cevat Dereli, "Harman", Tuval üzerine yağlıboya, 85.00x 131.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi

Cemal Tollu ile aynı naif duyarlılıkta ve resimsel altyapıda Anadolu kadınının yaşamını resimlerine konu alan bir diğer sanatçı Cevat Dereli'dir. "*Harman*" (Resim 51) isimli çalışması, buğday eleyen üç köylü kadınının tasviridir ve figürler Cemal Tollu'nun "*Ankara Keçileri*" (Resim 50) çalışmasında olduğundan daha ayrıntılı resmedilmiştir. Her biri resmin farklı köşelerine yönlendirilmiş figürler Bedri Rahmi Eyüboğlu resimlerinde daha sık gözlemlenebilen, yerel motiflerle süslenen giysiler giymektedir. Sol köşeden belli belirsiz görülebilen Anadolu su testisi ve sağ köşeden resme dahil olan buğday sapları naif bir etki yaratsa da, bu etki kübizmin anlatım diliyle ifade bulmaktadır. Kompozisyon üç ana rengin alt değerleriyle oluşturulmuştur ve tam ortadaki figürün kırmızı rengi izleyiciyi resmin merkezine toplarken, figürün sağa çevrilmiş başı bu simetrik yapıyı bozmaktadır. "*Harman*" (Resim 51) isimli çalışma minyatürün iki boyutlu anlatımının da en belirgin gözlemlenebildiği örneklerdendir.

Anadolu insanının günlük yaşamını, halk motiflerini, yerel ve yöresel eşyaların betimlemelerini daha şematik bir anlayışla kübizme yaklaştırarak resmeden Nurullah Berk ise, Cemal Tollu'nun "*Ankara Keçileri*" (Resim 50) isimli çalışmasında olduğu gibi daha kübist ve yapısalcı bir anlayışta ortaya koymaktadır.

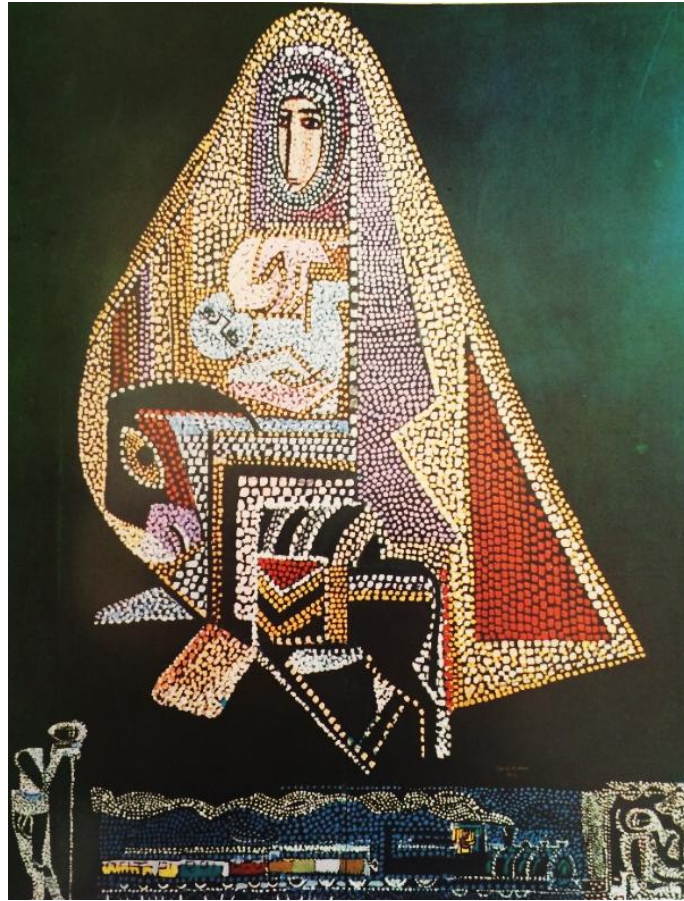
Nurullah Berk'in "*Çömlekçi*" (*Resim 52*) isimli çalışmasında kalın kontür çizgileriyle birbirlerinden ve resim yüzeyinden ayrılan nesne ve figür, Anadolu insanının günlük yaşamında önemli bir yere sahip olan çömlek motifleriyle çevrelenmiştir. Yöresel kilim ve halı desenlerindeki geometrik oluşumlar çömleklerin üzerinde ve arka planda resmedilmektedir ve kompozisyonun tüm geometrik altyapısı ile bir arada izleyiciye aktarılmaktadır.



Resim 52: Nurullah Berk, "*Çömlekçi*", Tuval üzerine yağlıboya, 98.00x 130.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi

Geleneksel minyatür geleneğinin ışık, gölge ve üç boyuta yer vermeyen etkileri kübizmin üslup özellikleriyle bir araya getirilen "*Çömlekçi*" (*Resim 52*) isimli çalışmada, Cevat Dereli'nin "*Harman*" (*Resim 51*) isimli çalışmasında olduğu gibi renk değerleri azaltılarak resmedilmekte ve aynı kırmızı leke bu resimde de ilgiyi, figürün üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Böylece arka plan ve zemindeki tüm yöresel değer ve nesneler, figürün etrafını saran bir motif görevi görmektedir.

1940'larda Batılı yöntemleri Anadolu halk motifleriyle bir arada resmetme çabaları, sanatçıların doğaya bakışı ve bu yerel değerleri resimlerinde yansıtmaları, kübizmin ardından soyut ve soyutlama süreçlerinde farklı anlatım biçimlerinde ele alınmış ve yansıtılmıştır. 1955'lere doğru sanatçılar halk resimleri etkilerini; Anadolu'nun günlük yaşamını konu olarak almak yerine, yerel motiflerin soyutlamalar ve tamamen soyut kompozisyonlar içerisinde sentezlendiği bir sürece dönüştürmüşlerdir. Bu anlamda bir anlatım dilini benimseyen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Tren-Yataklı Vagon*" (Resim 53) isimli çalışması; siyah bir zemin üzerine yerleştirilen, kucağında bebeği ile bir köylü kadını tasvir etmektedir. Bir hayvan üzerinde betimlenen kadın figürü boşlukta uçar gibidir ve resmin altında yer alan tren simgesi ile gerçeklikten uzaklaşarak soyut bir anlamı izleyene yansıtmaktadır.



Resim 53: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Tren- Yataklı Vagon", Duralit üzerine yağlıboya, 146.00x 183.00 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Daha da soyut bir anlatım diliyle Fahrelnissa Zeid'in 1953 tarihli "*Triton Ahtapotu*" (Resim 54) isimli çalışması, şimdiye dek incelenen tüm yöresel motiflerin, Kandinsky'nin salt soyut anlayışıyla bir araya getirilmesinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Geometrik formların birbirini tekrar eden bir düzende lirik bir anlatımla betimlendiği kompozisyonda; Anadolu'nun halı ve kilim motiflerinin tüm bu geometrik formlar arasında birbirine bağlandığı, kaligrafinin yuvarlak hatlar ve belirgin çizgilerinin, kompozisyonun alt yapısını oluşturduğu gözlemlenmektedir. Aynı zamanda geleneksel minyatür sanatının iki boyutlu ve tepeden kuşbakışı anlatımıyla soyut bir ifadeye bürünen bu çalışma; bir şehir manzarasına, köprülerine, binalarına, insanlarına ve tüm koşturmacasına gönderme yaparak, Batı'nın soyut sanatıyla Türk resminin geleneksel değerlerinin bir araya getirilmiş ve yorumlanmış halini temsil etmektedir.



Resim 54: Fahrelnissa Zeid, "*Triton Ahtapotu*", 1953,
Tuval üzerine yağlıboya, 181.00x 270.00 cm. İstanbul Modern Koleksiyonu

Görüldüğü gibi; Türk resim sanatında özgünleşme ve ulusallaşma çabaları içerisindeki sanatçılar, Batı sanat akımlarının etkilerini geleneksel halk değerleri, kilim ve halı motifleri, kaligrafik yazının kullanım zenginliği ve minyatür

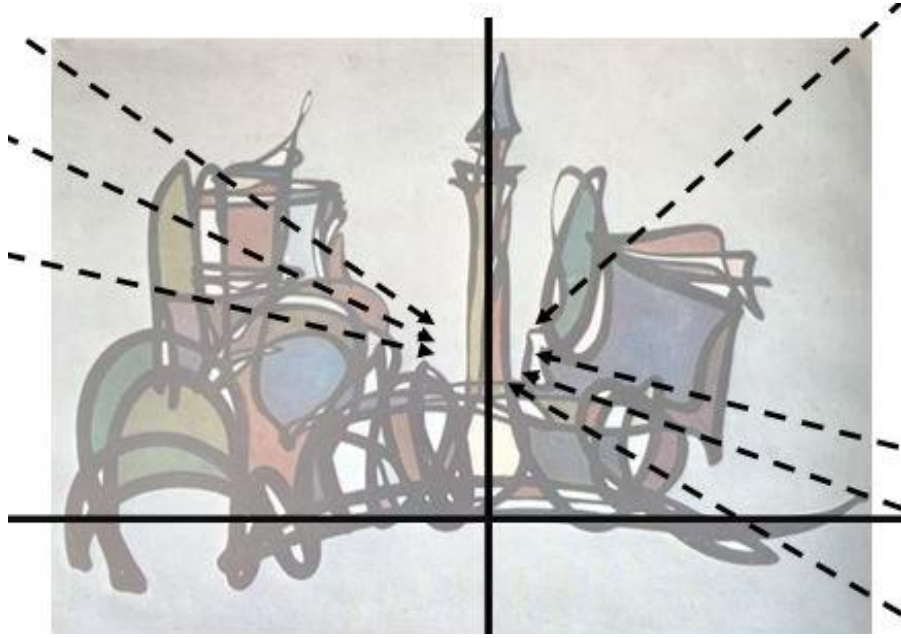
geleneğinin iki boyutlu tasvir gücü, kompozisyon yerleştirmesi, konu ve renk uygulamaları bakımından bir araya getirerek, özgün yaratılarında yeni bir oluşuma dönüştürmüşlerdir. Yeniler ve On'lar Grubunun başlattığı özgünleşme ve yerelleşme çabaları içerisinde bu sanatçılar, sözü edilen ve incelenen bu etkileri, kişisel üslupları doğrultusunda birebir ya da yorumlayarak çalışmalarında kullanmış, Batı etkisinde gelişen ve varlığını sürdüren Türk resmine yepyeni bir soluk kazandırarak, özgün bir kimliğe büründürmüşlerdir. Böylelikle Türk kültür ve gelenekleri etkisinde şekillenen günümüz Türk resim sanatının oluşum ve gelişiminin öncülüğünü üstlenmişlerdir.

3.5. Yöresel Motiflerin Biçim ve Kompozisyon Algısı Kapsamında İncelenmesi

1940'lardan itibaren yerel ve ulusal değerlerin Batılı biçimlendirme yöntemleriyle özgün bir sentezini ortaya koyan sanatçıların örnekleme alınan çalışmaları üzerine yapılan kapsamlı bir inceleme ile; söz konusu çalışmaların biçimsel kurgu bakımından belirgin bir ortak üslupta birleşmediği, nesnellik algısının sanatçıdan sanatçıya değiştiği ve yerel değerlerin farklı algısal boyutlarda ortaya konulup resmedildiği görülmektedir. Bu anlamda eserler ortaya koyan sanatçılar; renk unsurunu geri plana atarak, biçimsel kurguya kaligrafinin hareketli çizgilerini, minyatürün tasvir gücünü ve halk resimlerinin motifsel öğelerini aktarma çabaları içerisinde olmuştur. Böylece Türk resim sanatında yeni bir biçim algısı ve kompozisyon düzenlemesi ortaya çıkmış, sanatsal yaratının oluşum süreçleri ile ortaya konulan çalışmalar farklı üslupsal özellikler taşımıştır. Örnekleme alınarak incelenen sanatçıların çalışmaları farklı biçimsel kurgulamalar ortaya koysalar da ortak amaç ve ortak şematizm, yerel bir sentezin yaratılmaya çalışılmasıdır. Bu anlamda incelenen çalışmalar biçimsel özelliklerinin yanında, kompozisyon yapısı ve özgünleşme çabalarının etkileri ile birlikte incelenerek analiz edilmektedir.



Resim 55: Abidin Elderoğlu, “Soyut Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya, 81.00x 105.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Tablo 10: "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 55)
Resmin ağırlık merkezi ve yönlendirmeler

Örnekleme alınarak çözümlemesi yapılan çalışmalar arasında öncelikle Abidin Elderoğlu'nun "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 55) isimli kaligrafik yazı öğelerinin resimsel unsurlara dönüştüğü çalışması incelendiğinde; nesnel görüntünün hareketli çizgisel değerler ile eski yazı geleneğine yakın bir tasvire dönüştüğü gözlemlenmektedir. Kompozisyon içeriğinin durağan yapısının aksine, hareketli bir ritmik tekrara dönüşen öğeler, geleneksel yazı motiflerinin resimsel değere dönüştürülmesiyle ortaya konulmuştur. Şekil zemin ilişkisi bakımından incelendiğinde ise, resimsel bir unsur olarak herhangi bir derinlik etkisi yaratma çabasının olmadığı, onun yerine bütünsel olarak var olan nesnel görüntünün şekilsel bir anlatıma dönüştüğü görülmektedir.

Kompozisyon yapılanması bakımından ele alındığında ise *Tablo 10*'da görüldüğü gibi; sağ ve sol planlardan resmin merkezine yönlendirilen ve merkezde yer alan Türk geleneksel cami görüntüsüne gönderme yapan soyutlama ile resim düzlemi iki ana plana ayrılmıştır. Şekil ve zemin görüntüsünü ayıran herhangi bir değer varlığı ortaya konulmamasına karşın, sağ ve sol planlar bütünsel olarak şekilleştirilmiş görüntünün çerçevesini oluşturmuştur.

Görüldüğü gibi "*Soyut Kompozisyon*" (Resim 55) isimli çalışma, geleneksel yazının okunabilir anlamından uzaklaşarak, hareketli bir doğa görüntüsüne dönüştürülmüş ve biçimsel bir karakter olarak yeniden sentezlenmiştir.

Yerel ulusal değerlerin resimsel bir unsur olarak kompozisyonun temelini oluşturduğu, anlamsal ve biçimsel kurguda Batılı biçimlendirme yöntemleriyle sentezlendiği bir diğer çalışma, minyatür resim sanatının izlerinin rastlandığı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1953 tarihli "*Figürlü Kompozisyon*" (Resim 56) isimli çalışmasıdır. Biçimsel çözümlemelerinin yapıldığı çalışma kurgusal ve kompozisyon değerleri ile birlikte incelendiğinde; içeriksel ve biçimsel bakımdan Türk resim sanatında geleneksel çizgide yer alan önemli eserler arasında yer almaktadır. Renk unsurunun yerelleşme ve özgünleşme çabaları ile ortaya konulan resimlerde olduğu gibi geri plana atılarak biçimsel değerlerin ön plana çıkarıldığı söz konusu çalışmada; figürlerin biçimsel özellikleri bakımından şematik bir anlatımın olduğu görülmektedir. Figür detaylarının soyutlanarak salt kadın algısının, Türk geleneklerine özgü hamam sahnesini ortaya koymak adına hareketli bir aktarıma dönüştüğü günlük yaşam sahnesinin ifade dilini yansıtmaktadır.



Resim 56: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Figürlü Kompozisyon", 1953, Karton üzeri karışık teknik, 40.00x 50.00 cm.

Kompozisyon yapılanması bakımından incelendiğinde *"Figürlü Kompozisyon"* (Resim 56) isimli çalışma, minyatürün iki boyutlu tasvir gücünün plastik unsurlarla bir araya geldiği ve simetrik bir kompozisyon düzenine dönüştüğü bir şematizm ortaya koymaktadır. Ortada yer alan figürle sağ ve sol planlara ayrılan resimde, sağ ve sol köşelerden çekilen diyagonal çizgilerle gene merkezdeki figür üzerinde yoğunlaşan bir çözümleme yapılmaktadır. Derinlik algısının gene geleneksel motifler aracılığıyla ortaya konulduğu çalışmada *Tablo 11*'de görüldüğü gibi; Batı'nın kübizm akımının etkisinde var olan geometrik formlar, Türk toplumunun geleneksel değerleri ile dairesel formlara dönüşmüş, Doğu'nun çıplaklık algısı Anadolu'nun çeşme tasviri ve kadın algısı ile zenginleştirilmiştir. İncelenmesi gereken bir diğer unsur, kalın kontür çizgileri ile ortaya konulan kompozisyon yapısı ve figür betimlemelerinin; geleneksel Türk İslam kaligrafisinden izler taşıdığı, Abidin Elderoğlu'nun *"Soyut Kompozisyon"* (Resim 55) isimli çalışmasında incelendiği gibi yazı deseninin hareketli çizgisel yapılanmalara dönüşerek, şekil biçimlendirmesini oluşturduğudur. Resmin kendi formları arasında bir hareketin de tasvirine dönüşen bu aktarım özelliğinden *"Figürlü Kompozisyon"* (Resim 56) isimli çalışmada da izlere rastlanmaktadır.



Tablo 11: *"Figürlü Kompozisyon"* (Resim 56)
Simetrik yapı ve diyagonal yönlendirmeler

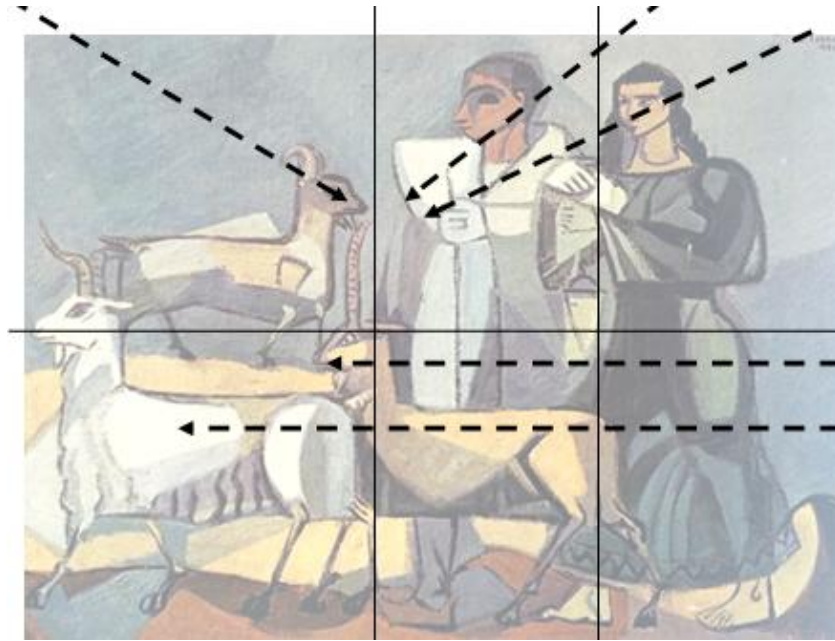


Resim 57: Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”, Tuval üzerine yağlıboya, 90.5x 121.00 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Batılı biçimlendirme anlayışı ile Anadolu insanına özgü yerel değerlerin bir arada kullanılarak oluşturulduğu bir diğer kompozisyon Cemal Tollu'nun halk resimleri etkisinde incelendiği *"Ankara Keçileri"* (Resim 57) isimli çalışmasıdır. Söz konusu çalışma; daha önce değinildiği gibi biçimsel olarak kübizmin ifade diline sahipken, içeriksel anlamda Anadolu insanının günlük yaşam sahnesini geleneksel halk motifleri ve değerleriyle sentezleyerek, naif bir duyarlılıkla ortaya konulmuştur. Biçimsel ve kompozisyon olarak detaylı incelemelerinin yapıldığı *"Soyut Kompozisyon"* (Resim 55) ve *"Figürlü Kompozisyon"* (Resim 56) isimli çalışmaların salt geleneksel değerlerin aktarımı üzerine yoğunlaşmasının aksine *"Ankara Keçileri"* (Resim 57) isimli çalışma, şekil zemin ilişkisinin derinlik algısı ile birlikte yansıtıldığı bir kompozisyon yapısına sahiptir. En aza indirgenmiş renk değerleri, kendi ton değerleri ile bir araya gelerek geometrik formlar içerisine sokulmuş ve bu anlamda hacim ve üç boyut etkisi ortaya konulmuştur. Figürler nesnel görüntülerinden uzaklaştırılmadan salt geometrik kurguda soyutlanmış, insana özgü biçimsel özelliklerini kaybetmemiştir. Kurgusal yapılanma bakımından minyatür etkilerinin de gözlemlenebildiği çalışmada geleneksel çizgi; kilim motifleri, günlük

yaşam sahnesinin aktarım özellikleri ve Anadolu kadınına özgü değerler ile ortaya konulmuştur.

Kompozisyon düzeni bakımından çözümlenmeye çalışıldığında *Tablo 12*'de görüldüğü gibi; dikey olarak üç plana ayrılan çalışma resmin merkezinde odaklanmasına karşın, sağ plandan sol kenara yönlendirilen bakış açıları ile farklı diyagonal yönlendirmeler sunmakta ve hareketli bir kompozisyon ortaya koyarak devam eden bir sürecin betimlenmesine işaret etmektedir.



Tablo 12: “Ankara Keçileri” (Resim 57)
Yüzey bölünmeleri ve diyagonal yönlendirmeler

Görüldüğü gibi 1940'lardan sonra başlayan yerelleşme ve ulusallaşma çabaları ile ortaya konulan çalışmalarda, Batılı biçimlendirme yöntemlerinin izlerine rastlansa da asıl incelenmesi ve üzerinde durulması gereken unsur; sözü edilen sanatçılar ve incelenen çalışmalarda, kaligrafinin hareket unsuru, minyatürün tasvir gücü ve Anadolu insanının özgün karakterini yansıtan halk resimlerinin bir araya getirilmesidir. Bu çalışmalar Türk resim sanatını Batı'nın izinde ilerleyen bir süreçten çıkararak, ulusal bir değere taşımış ve bilinçli olarak ortaya konulan özgün soyut yaratımların önünü açmıştır. Bu anlamda Türk resim sanatında sözü edilen sanatçılar ve incelenen çalışmalar, büyük bir öneme sahiptir.

4. TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT EĞİLİMLİ BİR SANATÇI OLARAK FİKRET MUALLA

4.1. Fikret Mualla'nın Yaşamı

1903 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Fikret Mualla, ortaöğretiminin ardından Zürih'e giderek mühendislik eğitimi almıştır. Ardından Almanya'da mühendislik eğitimini bırakarak resme yöneldiği, burada Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde derslere katıldığı bilinmektedir.

I. Dünya Savaşı yıllarında henüz on iki yaşındayken geçirdiği bir kaza sonucu topal kalan Fikret Mualla'nın, bedensel engelinin ve çocukluğunda babasıyla yaşadığı olumsuzlukların etkisinin yaşamı boyunca öfkeli ve şüpheli bir insan olmasına neden olduğu görülmektedir. Resim yapmadığı ve sınırlarına hakim olamadığı zamanlarda çevresiyle iletişim kurmak adına bildiği tek yol olan içkiye sarılmış, çoğu kez gecelerini karakollarda geçirmiştir. Bu yaşantının sonucunda ise Fikret Mualla; dört kez 'alkolik deli' teşhisiyle ve vücudunun alkolden temizlenmesi amacıyla akıl hastanesine yatırılmıştır (Koloğlu, 2003: 23). Geçmişte yaşadığı olayların ve kendisini istenmeyen biri olarak düşüncesinin sonucu, yaşamı boyunca sürecekteliliklerinin ve abartılı davranışlarının arkasında bir tetikleyici olarak, hep içki bağımlılığının yattığı görülen Fikret Mualla, bir yandan kendi yalnızlığından kurtulmak için, bitmek tükenmek bilmeyen bir hırsla kendini resim yapmaya vermiştir. Koloğlu'na göre (2003: 22); "Klee'lere, günün akımlarına aldırmadan, içinden geldiği ve sevdiği gibi çiziyor; tutturduğu yolda ilerlemeye çalışıyordu. Bu inadı ve inancı, onu basit bir kopyacı olmaktan kurtaracak ve gerçek sanatçılar arasında yer almasını sağlayacaktır."

Çok geçmeden Almanya'dan ayrılarak Paris'e yerleşen Fikret Mualla; burada kendini, sonu olmayan sınırsız bir özgürlük ortamında bulmuştur. Fakat parasızlık yüzünden, "zorunlu olarak sınırsız bir araştırma ve değerlendirme çabası içinde, on binlerce ressam arasından her yıl bir kaçını dünya sanat tarihine yerleştiren Montparnesse ve Saint Germain'in hayaliyle dolu olarak Türkiye'ye dönmüştür" (Koloğlu, 2003: 26).

Türkiye'de toplumla bir işbirliğine girişebilmesi ve istediği gibi yaşayabilmesi için aldığı paradan daha fazlasına ihtiyaç duyması, onu çalışmak adına yeni arayışlara itmiş, fakat atandığı resim öğretmenliği görevinden "Elektriği olmayan şehirde resim hocasına da ihtiyaç yoktur" diyerek istifa etmiştir. Gerçekte; "deseni ve resmiyle vardığı noktanın, kendisine Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir yer sağlayacağını ummuştu; buna karşılık bir ortaokulda resim hocalığını en azından hakaret sayıyordu" (Koloğlu, 2003: 28).

1930 yılında Beyoğlu'na yerleşen Fikret Mualla'nın yaşamında değişen bir şey olmamıştır. Resim yapmadığı zamanlarda üstünü örtmeye çalıştığı sorunlar yüzünden içkiye başvurması sonucunda, polislerle arası hep kötü olmuştur. Bu yıllarda Fikret Mualla'nın Nazım Hikmet'in "Varan 3" isimli şiir kitabını resimlediği, "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" isimli piyesinin ve şehir tiyatrosundaki "Lüküs Hayat", "Deli Dolu", "Saz Caz" gibi operetlerin sahne kostümlerini çizdiği bilinmektedir. 1932 yılında ise "Schiller, Hayatı ve Eserleri" adlı bir kitap yazan Fikret Mualla, zaman zamanda "Üsera Karargahı" gibi kısa öyküler de yazmıştır.

1930'lu yıllar Türkiye'de Atatürk devrimlerinin tüm yurttaki coşkuyla karşılandığı, kalkınma hareketleri, sanayileşme ve ekonomik bağımsızlık çabaları ile mücadelen eden bir ülke olma özelliği taşır. Koloğlu'nun anlatımına göre; "(...) Türkiye tarihindeki en büyük değişikliğin oluşumu içindeydi. Ne var ki çok genç yaşta memleketten ayrılmış, hele temel kültürünü ihmal etmiş olmak, Fikret Mualla'nın bu oluşumu değerlendirmesine imkan vermiyordu (...) "(Berk ve Koloğlu, 1971: 19).

1935 yılında dönemin milletvekillerinden Salah Cimcoz, Fikret Mualla'ya içinde devlet büyüklerinin toplu halde gösterildiği bir pano siparişi vererek, çalışması için evinde özel bir yer ayırmıştır. Fakat başlarda hevesle yapmaya başladığı resmi, bitirdikten sonra parçalaması, Fikret Mualla'nın özgünlüğünün ve özgürlük tutkusunun derecesinin anlaşılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Arada ufak tefek sipariş resimler yapan, aldığı parayı içkiye yatıran, uyumsuzluğu gitgide artarken, Fikret Adil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Suat Derviş, Abidin Dino gibi tanıdıklarından kopardığı paraları bir gecede meyhanelerde bitiren

Fikret Mualla, bir yandan resim yapmaya büyük bir hırsla devam ediyordu. Bazen girdiği bir meyhaneden çıkarken hesabı ödeyemeyince resimlerinden bir kaçını zorla bıraktığı oluyordu (Koloğlu, 2003, 55).

1936 yılının sonlarında ise gördüğü bir Atatürk portresini beğenmeyen Fikret Mualla, ağzına geleni söyleyerek olay çıkarmış ve zaten alıp başını giden kötü ünü onun; fotoğrafçıya değil, resimdekine hakaret ettiği suçlamalarıyla üçüncü kez akıl hastanesine kapatılmasına neden olmuştur. Bu kez akıl hastanesinde öncekilerden daha uzun süre kalmak zorunda kalan Fikret Mualla'nın bu deneyimi onun; tüm yaşamı boyunca peşini bırakmayacak olan polis ve yakalanma korkuları ile yaşamasına sebep olmuştur. Hastane günlerinde Fikret Mualla, leblebici¹ diye tabir ettiklerini ve akıl hastalarını çizip, Baltacıoğlu'nun "Yeni Adam" dergisine desenler yapmıştır² (Koloğlu, 2003, 55; Azamet, 2012: 14'ten alıntı). Bir yıl sonra akıl hastanesinden çıkan Fikret Mualla'nın bir süre sakin görünse de çok geçmeden eski yaşantısına ve içkinin dostluğuna sığındığı görülmektedir.

1938 yılında Ses dergisinde "Esirler Karargahı" ve "Masal" adlı öyküleri yayınlanan Fikret Mualla, aynı yıl New York Uluslararası Fuarı'nda Türk pavyonunun yönetimini üzerine alan Abidin Dino'nun isteğiyle otuza yakın İstanbul manzarası yapmıştır. 1938 yılı sonlarında Paris'e yerleşen Fikret Mualla'nın Paris'teki ilk yılları Türkiye'de olduğundan farklı sonuçlar doğurmamıştır.

Avrupa kıtası bu sıralarda toplumsal karışıklıklar yaşamakta, İkinci Dünya Savaşının hayaleti her yerde dolaşmaktadır. Toplumsal ve sanatsal faaliyetler durmuş, her şey çöküşe doğru büyük bir hızla yol almaya başlamıştır. Herşeyin alabora olduğu bir dönem. Nejad Melih Devrim'in deyimiyle, Paris'e o yıllarda adım atmak büyük bir cılgınlıktır aslında. Fikret Mualla üç gün süren tren yolculuğundan

¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun anlatımına göre Fikret Muallâ'nın herkese savurduğu küfür olan leblebiciler şarkın bütün sefaletini, geriliğini, battallığını bir çırpıda canlandıran bir sembol olmuştur, birine kızdı mı ilk sözü bu olur. "Leblebici sen de!.." Hıfzı Topuz'a göre; onun sözlüğünde bütün dalevereciler, vurguncular, karaborsacılar, politika esnafı hep 'leblebicidir'. Belki de dünyanın yarısı leblebici ve polistir (Koloğlu, 2003: 47).

² İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun sahibi olduğu, 1 Ocak 1934'te ilk sayısı yayınlanan *Yeni Adam* dergisi, yeni düşünceler yayan, sanki kendi başına bir üniversiteymiş gibi yetenekli kişileri kendine çeken bir dergiydi. Bu dergi; eğitmeyi önde tutan, düşünmeye yönlendiren, yazın ve sanatsal yanı da olan bir yayındı. Kuşağının bazı önde gelen yazarları derginin odalarında ve sayfalarında buluştular; Fikret Mualla bunlardan biriydi (Ataöv, 1993: 9).

sonra Paris'e ulaşır ve ilk işi arkadaşlarının kendisine hediye etmiş oldukları yeni paltoyu satmak olur. Böylelikle sanatçının Paris serüveni başlar (Baraz, 1998; Bozdemir, 2012: 41'den alıntı).

Bir yandan büyük bir açlıkla resim yapan Fikret Mualla'nın, diğer taraftan içtikçe paranoyaları, polis korkuları da artmakta ve tüm bunlar alabildiğine bir küfür yağmuruyla sonlanarak, çoğu geceler karakollarda geçmektedir. Alman işgali altında olan Paris, savaşın ve yaşam savaşının tüm hırçınlığıyla kendini gösterdiği bir dönem yaşamaktaydı. Bedri Rahmi Eyüboğlu; Paris'in Fikret Mualla'yı barındırabilen tek şehir olduğunu söylerken sanatçıyı şöyle tarif etmektedir;

Bir ressam tasarlayın ki aklına estiği zaman resim yapmaktan başka hiçbir şeyden sorumlu değil. Haftada üç gün aç susuz dolaşmayı göze almış. Kırlarda böğürtlen toplarcasına sokaktan izmarit toplayıp içiyor. Eşin, dostun yardımıyla bir kaç resim satabilirse ilk işi, en sert içkilerle kafayı çekmek, en pahalı yiyeceklerle karnını doyurmak ve en sunturlu küfürlerle etrafındakileri kasıp kavurmak oluyor (Koloğlu: 2003: 62).

Fikret Mualla, yaptığı resimlerle Paris'te yavaş yavaş kendine bir sanat çevresi edinirken, yaşantısında ve korkularında ise hiçbir değişiklik görülmemektedir. Etrafındaki herkesle çatışmış, herkese şüpheyle yaklaşmış, her sabah kolunun altına aldığı resim ve desenlerini, almak için fırsat kollayan bir sürü galeri ve meyhaneye giderek bir şişe şarap parasına satmıştır. Contamine, Hermine, Tommasso, Esteve, Boudy gibi bir sürü küçük galeri arasında 'neden önce bana uğramadın' diye çıkışanlar bile olmuştur. Yaptıklarını, hiçbir yere satamaz, hatta karşılığında şarap da alamazsa yaptığı onlarca deseni ve guajı birilerine zorla bırakmıştır (Koloğlu, 2003: 69).

Savaş sona erip yollar açılınca, Türkiye'den Paris'e resim eğitimi için gelen genç ressamlar Fikret Mualla'yı aynı sefalet içinde bulmuş olduklarını belirtmişlerdir. Zaman geçtikçe Fikret Mualla'nın resimleri, Paris'in sanat çevreleri arasında giderek aranılmaya başlansa da yaşantısında ve eline geçen parada hiçbir değişiklik olmamıştır. Aksine günden güne sağlığı da kötüye giden Fikret Mualla'nın geçmişine öfkesi, tüm yaşantısına ve davranışlarına yansımıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Mualla'nın o günlerini şöyle anlatır;

Fikret Mualla'nın odasında bir çekirge sürüsü gibi her yanı kaplayan sefalet bulutundan bir tek şey kurtulmuş; boya kutusu ve

fırçaları. Paleti çiçek gibi tertemiz, yenilikten gelen bir temizlik değil! İşleyen demirin pas tutmamasından gelen bir temizlik. Tüpler sevgi ve saygı ile sıkılmış. Fırçaları yokladım, bir kısmının uçları ıslak. Bu korkunç odanın içinde boya kutusu ve fırçalar bitmiş, tükenmiş bir yüzün ortasında bir sıra inci diş gibi duruyor (Koloğlu, 2003: 69).

Aynı yıl, kötü yaşam koşulları, savaşın yıpratmış Paris'te parasızlık yüzünden oradan oraya savrulması, içkinin dozunun eline geçen para oranında artması sonucu sağlığı gitgide kötüleşen Fikret Mualla, buna karşılık Paris galerileri arasında, gittikçe kabul görmeye, bir sanat çevresi edinmeye başlamıştır.

(...) Nereye yatırım yapacağını çok iyi bilen resim esnafları, galeri sahiplerinin aracılığı, çerçaveciler, tablo tamircileri ve hepsi sonradan galeri açan meyhane garson ve patronları, ta başlangıçtan beri onu 'resmine para yatırılır yada içki verilir' sanatçılar sınıfına katmışlardı. Onbinlerce ressamın deneyip ulaşamadığı bu basamağa hemen varabilmesi, figüratif resmin eskimiş sayıldığı, buna karşılık soyut resmin baştacı edildiği bir dönemde bile değerinin hemen kabul edildiğini gösteriyordu (Koloğlu, 2003: 74).

Paris'in sanat çevrelerindeki ünü, öfke nöbetleri ve korkularının sıklaşması oranında artmıştır. 1952'den sonra Dianna Vierry, Katia Granoff, Bruno Bassano gibi birinci sınıf galericilerin eserlerini almaya başlaması ve parça başına belli bir fiyat veriyor olması da sanatçının yaşantısını değiştirmemiştir (Koloğlu, 2003: 121).

1953 yılında Fikret Mualla'nın, yaşadığı tüm bunalımların, korkuların ve içki sorunlarının sonucu olarak artan krizleri, onu tekrar akıl hastanesinin eşikine getirmiştir. Bu yıllarda Fikret Mualla'nın bir şişe şarap parasına galerici Dianna Vierry için yaptığı resimlerle 1954'te açılan sergide, bu resimler on beş yirmi katına satılmıştır. Fikret Mualla'nın tüm öfkesine rağmen yılmayan Dianna Verry, 1955'te ikinci bir sergi açarak onun, büyük piyasada tanınmasını ve ilgileri toplamasını sağlamıştır.

Daha sonra Lhermine adında bir galericiyle anlaşma yapan Fikret Mualla, çok geçmeden soluğu gene akıl hastanesinde almıştır. Gene içerideyken bir dizi resim yapan Fikret Mualla, bu yıllarda aklından geçenleri bir anı defterine kaydetmeyi tasarlayarak, sayısız desen ve yazılar içeren sayfalar resimlemiştir³. Lhermine, 1957-1958'de Fikret Mualla'dan aldığı resimlerle, Paris'in en tanınmış iki galerisinde üst üste üç sergi düzenleyerek, Fikret Mualla'yı çok daha seçkin ve çok daha etkili bir

çevreye tanıtmıştır (Koloğlu, 2003: 132). 1960'lara doğru ününün artmasına paralel yalnızlığı da artan Fikret Mualla, bu dönemlerde gitgide daha fazla yazmaya başlamıştır. Özellikle Semiha Berksoy'a yazdığı mektuplar, Fikret Mualla'nın bu dönemini aydınlatması bakımından önem taşımaktadır⁴.

"Lhermine ile bozuşur bozuşmaz, Fikret'in resim dehasına gerçekten inanan bir başka sanatsever ortaya çıktı: Madam Angles" (Koloğlu, 2003: 162). Madam Angles, Fikret Mualla'nın yaşamının sonuna kadar koruyuculuğunu üstlenmiş, sağlığı ve üretimi için elinden geleni yaparak, resimlerinin belki de bugün ki değerine ulaşmasını sağlayan kişi olmuştur⁵. Koloğlu bu yılları ve Fikret Mualla'nın Madam Angles'le olan ilişkisini şöyle aktarmaktadır;

Şimdi eskisine göre çok daha az çalışıyordu. Ayrıca kendini daha özgür, daha rahat hissediyordu. Madam Angles, onu bir akıl doktorunun tavsiyelerine uyarak çalıştırmayı düşünmekle, öbürlerinden daha iyi sonuç almayı başardı (Koloğlu, 2003: 164).

Bir süre Madam Angles için, onun dairesinde ve kurallarına sadık kalmaya çalışarak resim yapmıştır. 1962 yılında sağlığının gitgide kötüye gitmesi sonucu, hastaneye kaldırılan Fikret Mualla, ardından Paris dışına yerleştirilmesine karar verilerek, Paris'in güney kesiminde yer alan Reillane köyüne gönderilmiştir. Burada yaşamının sonuna kadar, koruyuculuğunu üstlenen Madam Angles için resim yapmaya devam etmiştir (Koloğlu, 2003: 206).

³ Abidin Dino'nun *Albastı Defterleri* adını verdiği bu iki bölümden oluşan defterler Fikret Mualla'nın 1953 yılında ortaya koyduğu resimli anı defterleridir. Bazılarında Türkçe, Osmanlıca, Fransızca notlar bulunan sayfalarında, Molotof, Beria, Stalin gibi siyasi isimlerin de yer aldığı gibi, Celal Bayar'ı, kendi miras olayında da sorumlu saydığı İş Bankası ile Osmanlı Bankalarını da polemiklerine dahil etmiştir (Koloğlu, 2003: 88). İlginç olan sanatçının daha sonra bu defterleri, desenleri yok etmemiş, özenle saklamış olması. Dahası herhangi bir resmini satar gibi bu defterlerini, desenlerini de satıyor resmine ilgi gösteren kişilere (Edgü, 1994: 11).

⁴ Fikret Mualla'nın Semiha Berksoy ile mektuplaşmaları; her iki sanatçının da yaşamlarını incelerken, içinde yaşadıkları döneme ve toplumsal sorunlara bakışlarını incelemek, içinde bulundukları psikolojik yaşantıya ayna tutmak adına önem taşımaktadır. Bu mektuplar 2006 yılında Boyut Yayıncılık tarafından "İki Aykırının Mektupları" adıyla kitaplaştırılmıştır.

⁵ Fikret Mualla'nın yaşamının sonuna kadar koruyuculuğunu üstlenerek resimlerini satın alan, sergiler açan Madam Angles, Paris'in sanat çevrelerinde Fikret Mualla'nın tanınmasında, resimlerinin değer kazanmasında en önemli etken olmuştur. Sanatçının Paris yıllarından kalan çok az sayıda esere ulaşabilmek ve Türk resim sanatında Fikret Mualla'nın ölümünden sonra edindiği değeri anlamak adına Madam Angles önemli bir yere sahiptir.

4.2. Fikret Mualla'nın Çalışmalarına Temel Olan Toplumsal ve Kültürel Etkiler

Fikret Mualla'nın yaşamına ve sanatına temel olan etkenlerden bahsetmeden önce, dönemin ve savaşın Avrupa üzerindeki etkilerine değinmek ve bu etkilerin savaş yıllarında özellikle Fransa üzerine yansımalarını incelemek gerekmektedir. Avrupa sanatının dünya savaşları sonucunda geldiği aşamayı bilmek, Fikret Mualla'nın II. Dünya Savaşı'nda ve sonrasında yapmış olduğu resimlere nasıl ve ne derece etki yapmış olduğunu incelemek açısından önem taşımaktadır.

4.2.1. Avrupa'da Siyasal ve Politik Ortam

I. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya yenilmiş ve 1919'da ağır koşullar içeren bir anlaşma yapmak zorunda bırakılmıştı. Almanlar imzalanan Versailles anlaşmasının haksız maddeler içerdiğini ve yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. 1920'lerde büyük ekonomik güçlüklerle karşı karşıya kalan Almanya'da 1933'de Adolf Hitler önderliğinde Naziler iktidara geldi. Hitler bir yandan Versailles anlaşmasının geçersiz kılınmasına çalışırken, bir yandan da silahlı kuvvetlerini yeniden topladı. II. Dünya Savaşı'nın başladığı tarih, Almanya'nın 1939'da Polonya'yı işgal ettiği tarih olarak görülmektedir. II. Dünya Savaşı 1939'dan 1945'e kadar süren dünya çapında askeri bir çatışmadır. Savaşa dönemin büyük güçleri olan tüm devletlerin katılmasıyla en büyük ve en fazla yıkımın yaşandığı ve Japonya'da olduğu gibi nükleer silahların kullanıldığı, Yahudi soykırımı gibi büyük kitlesel yıkımların olduğu dünya tarihindeki en büyük savaş olma özelliğini taşımaktadır (World-War-II, Britannica. com, e. 19/12/2014).

1940 yılında Fransa'yı işgale başlayan Alman orduları, Fransa'da pek çok sivil ve askeri ölümlere neden olmuş, sosyal ve ekonomik yaşam büyük darbe almıştır.

Savaş Avrupa'da her açıdan büyük tahribata yol açmıştı. Herşeyden önce beş buçuk yıl süren savaşta ölen 40 milyondan fazla insanın yarısından çoğu Avrupa'da hayatlarını kaybetmişlerdi (...). Bu tablo Avrupa'nın ekonomik, sosyal ve siyasi yapısını alt üst etmeye tek başına yeterliydi. Ancak savaşın getirdiği yıkım insanların ölmesi ve sakat kalmasıyla sınırlı değildi. Savaş, uzun yılların ürünü olan altyapıyı ortadan kaldırmıştı. Özellikle kıta Avrupa'sında, köprüler, yollar ve su kanallarının büyük bölümü tahrip edilmişti. Zirai alanlar patlamamış mermiler veya mayınlarla doluydu. Fabrikalann çoğu yok

edilmiş, sağlam kalanlar ise kalifiye işgücü yokluğundan çalışamaz durumdaydı. Savaş insanları yerlerinden göç ettirmişti. Ülkeler mültecilerle dolup taşmaktaydı (Sander, 1994: 176; Erhan, 1996: s. 259'dan alıntı).

Savaş sırasında tüm ülkelerde, "sağlam kalabilmiş fabrikalar, savaş malzemesi üretecek biçimde düzenlenmişti. Bunların tekrar eski üretim biçimlerine dönüştürülebilmesi için gerekli olan parasal kaynak yoktu" (Erhan, 1996: 260). Diğer yandan savaş yıllarında tarım etkinlikleri de durduğundan, topraktan alınan verim azalmıştı ve bunun sonucunda savaş sonrası Avrupa'sında ziraat üretimleri de ihtiyacı karşılayamaz duruma gelmişti.

Ekonomik ve sosyal yaşamdaki sarsıntıların yanı sıra Avrupa siyasi ve politik olarak da zor günler yaşanmaktaydı. Tüm Avrupa devletlerinin savaştan sonra siyasi yapısı ve devletler arası güç dengesi tamamen değişmişti.

(...) II. Dünya Savaşı tüm devletler arasında doldurulamaz bir uluslararası ilişkiler boşluğu doğurmuştu. Ülkelerarası ilişkilerin yürütüleceği siyasi bir temel kalmamıştı. Fransa ve İtalya, savaştan galip çıkmalarına rağmen dünya çapında siyasal güçlerini kaybetmişlerdi. Almanya'nın Avrupa egemenliği için yaptığı girişim çöküntüye uğramıştı. Büyük Britanya İmparatorluğu, üzerinde güneşin batmadığı topraklarını kaybetme sürecine girmişti (Kennedy, 1989: 432; Erhan, 1996: s. 260'dan alıntı).

1945 yılına kadar süren II. Dünya Savaşı tüm Avrupa'da büyük bir yıkıma neden olmuş, toplumsal ve sosyal etkinlikler durmuş, yaşam koşulları gitgide kötüleşirken, siyasi ve politik anlaşmazlıklar sonucu tüm dünyada başlayan işgaller, sayısız sivil ve askerin ölümüne neden olmuştur. Amerika'nın 1945'te Hiroşima'ya attığı atom bombası ve kullanılan modern silahlar, tüm insanlığı büyük bir korkuya sürüklerken, Amerika ve Sovyet Rusya arasındaki Soğuk Savaş, II. Dünya Savaşının ardından 1950'lere kadar savaş tehlikesinin bir çok kez Avrupa'nın kapısını çalmasına neden olmuştur (Krausse, 2005: 106).

4.2.2. Avrupa'da Sanatsal ve Sosyal Süreçler

1939'larda başlayarak 1945'lere kadar süren ve tüm Avrupa kıtasını yakıp yıkan II. Dünya Savaşı; toplumsal karışıklıklara sebep olduğu kadar sanat yaşamını

da derinden etkilemiştir. Savaşın ardından tüm Avrupa'da sanat yaşamı belirsizlik içine girmişti.

Edebiyat savaşın ardından; toplumsal ve politik olayların, dönemsel sorunların ve savaşta acı çeken insanların yaşamını yansıtan bir araç haline gelmiştir. Savaşın acılarına şahit olan yazar ve şairler, savaşın yol açtığı yıkımı, ülkelerin bölünmelerini, insanlığın acılarını ve sefaletini eserlerinde yansıtmıştır. Resim sanatı ise, savaş yıllarında ve sonrasında gerçek dünyanın resmedilmesinin, var olan acıların yansıtılmasının anlamsızlığına inanarak, yeni akımlara yönelmiş, nesnel sanattan uzaklaşmıştır.

I. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan Dadaizm ile başlayan akımlarla birlikte sanatçılar yeni kavramsal değerler üretmeye, düşündükleri ütopyalara uygun bir sanat ortaya koymaya çalışmışlardı. Yaptıkları resimlerle savaşın yıkımını yansıtarak, bir yandan da var olan toplumsal düzeni sanatla değiştirebileceklerine inançları vardı. II. Dünya Savaşı'nın ardından ise, "artık elindeki fırçayla dünyayı değiştirebileceğine kimsenin inancı kalmamıştı" (Krausse, 2005: 107).

Newman, 1941'te dünyanın sonunun geldiğine inandığını anımsıyor, "Bununla beraber benim için resim sanatının da sonu gelmişti. Çünkü anlamını ve meşrutiyetini yitirmişti artık. Bundan sonra yine çiçek, insan, eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu" (Krausse, 2005: 107).

Alman faşizmi, savaş ve Yahudi soykırımı bütün ahlaki ve etik değerleri kökünden sarsmış, toplumsal karışıklıklar ve bunalımlar kendini gösterirken; sanatçılar, büyük bir umutsuzlukla nesnel dünyayı resmetmekten uzaklaşmışlardı. Savaşın yıkımını ve tüm dünyayı kasıp kavuran acılarını yaşayan ve savaşın ardından da uzun bir süre savaş korkusu içinde olan toplum; "Carl Hofer'in resimlerindeki gibi savaşın yol açtığı felaketleri ve yıkımı işleyen yapıtlardansa, açıklığı ve siyasi olmayan içeriğiyle soyut sanatı tercih etti" (Krausse, 2005: 107).

Savaşın ardından estetik nedenlerden çok ideolojik nedenlerle her türlü nesneci, somut sanat reddedildi. Biraz abartılı bir değerlendirmeye Hittler faşizmi ile veya Doğu Bloğu ülkelerinde devletçe emredilen "sosyalist gerçeklik" akımlarıyla bir tutuldu (...) (Krausse, 2005: 107).

II. Dünya Savaşı'nın ardından sanatçılar dış dünyaya yönelmek yerine, kendi içlerine ve nesnel dünyanın bireysel anlatımlarına yöneldiler. "Artık soyutlamanın atası Kandinsky'nin kurguladığı 'sanatçı-eser-izleyici' üçgeni ikiye indirilmiş, izleyici resimle başbaşa kalmış oluyordu" (Krausse, 2005: 109). Bu amaçla var olan tüm estetik ve biçimsel kaygılardan uzak bir anlatım diliyle, soyut sanatın farklı akımlarına yönelen sanatçılar, 1950'lerde soyut sanatın Batı'nın en baskın resim dili haline gelmesini sağladılar. Bunun sonucunda ortaya bir çok farklı akım ve bireysel ifade anlayışı ortaya çıktı (Krausse, 2005: 107). Chagalle, Mondrian, Duchamps, Grosz, Ernst ve Dali gibi sanatçılar, savaş yıllarında nasyonel sosyalistlerin sanattaki yıkıcı faaliyetlerinden ve savaştan kaçmak için, savaşın en zor ulaşabildiği yerlerden biri olan Amerika'ya göç ederek burada yeni oluşumlar içine girerken; Fransa'da ise George Mathieu ve Wols gibi soyut Fransız ressamalar Gerçeküstücülüğün Otomatizmi temeline dayanan denetimsiz bir üslup geliştirerek Taşizm (Lekecilik) akımını ortaya çıkardılar. Almanya'da da "somut olmayan sanat" ifadesiyle İnformal (nesne-dışı) Sanat, Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Karl Otto Götz ve K.R.H. Sondenborg gibi ressamalar tarafından soyut sanatın yeni bir anlatımı olarak ortaya konulmuştur. Aynı yıllarda Soyut Dışavurumculuğun en önemli temsilcisi olan Jackson Pollock'un öncülüğünü üstlendiği Action Painting (Eylem Resmi)'nin dışavurumcu lirik soyutlama anlayışının ardından aynı dönemde, Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt'ın öncülüğünü üstlendiği, Geometrik Soyutlama anlayışı ortaya çıktı.

Bu sanatçıların ışığında aynı yıllarda ortaya çıkan diğer akımlar ise, Op Art ve Renk Alanı Resmi oldu. 1950'lerin sonlarına doğru Yeni Dadacılık ve hemen hemen aynı yıllarda Amerika ve İngiltere'de varlık gösteren bir diğer akım olan Pop Art; savaş sonrası soyut çalışan sanatçıların somut nesne betimlemekten kaçınmalarının aksine, artık somut nesneyi tekrar ortaya çıkararak resme dahil etmişlerdi ve böylelikle soyut sanata yepyeni bir boyut kazandırmışlardı. 1960'ların başlarında Yeni Gerçekçiler ve sonlarına doğru ise Fotogerçekçiler ortaya çıkmış ve II. Dünya Savaşı'nın ardından başlayan soyut ve soyutlama girişimlerinin ışığında resim sanatı düşünsel boyutta bir estetik anlayışa yönelmiştir (Krausse, 2005: 107-115).



Resim 58: Fikret Mualla, "Sohbet", 1956,
Kağıt üzerine guaj, 36.00 x 53.00 cm.

Savaş yıllarına tekrar dönüldüğünde, II. Dünya Savaşı sırasında Alman orduları tarafından işgal edilen Paris için ise 1940'lı yıllar; dört yıl sürecek karanlık bir dönemin başlangıcına denk gelmektedir. 1945 yılına kadar bir yandan Nazi işgaliyle kuşatılmışken, diğer yandan savaşın tüm yıkımı ve acılarıyla da karşı karşıya kaldığı bir dönem yaşamaktadır. Bu yıllarda, savaşa ve tüm Avrupa'yı yakıp yıkıyor oluşuna aldırmadan Paris'e yerleşen bir Türk ressam dikkati çekmektedir. Fikret Mualla, Türkiye'de resimlerine verilmeyen değeri, Paris'te bulacağını düşünen ve sözü edilen Avrupa sanat akımlarının hiçbirine dahil edilemeyen bir sanatçı olarak karşımıza çıkar.

Fikret Mualla'nın yaşamı incelendiğinde; savaşa şahitlik eden pek çok Avrupalı ressam da olduğu gibi, onun resimlerinde, savaşın ve toplumsal kargaşanın izlerine rastlanmamaktadır. 1950'lerden sonra varlık göstermeye başlayan pek çok akımın ve özellikle salt soyut anlayışta bir ifade biçiminin de Fikret Mualla tarafından dışlandığı, kendi özgün renk ve biçim anlayışında eserler ürettiği görülmektedir. Her gece gittiği meyhanelerden birinde Picasso ile tanıştırılan Fikret

Mualla, sanatçıdan aldığı hediye resmi ertesi gün ilk gördüğü kişiye, ne kadar verdiğini önemsemeden satmıştır⁶. Kendinden ve kendi sanatından başka hiçbir sanatçı ve akımla ilgilenmeyen Fikret Mualla'nın bu tavrı; günümüz Türk resminde Batı sanat akımlarının etkisinde gelişmeyen, özgün bir figür olarak yer almasını sağlamıştır.

Fikret Mualla'nın Paris yıllarına dönüldüğünde, içinde yaşadığı toplumsal kargaşanın ve tüm Avrupa'nın yaşamakta olduğu savaşın tüm sefaletinin ve acılarının izlerinin sanatçının yalnız yaşantısında görüldüğü gözlemlenmektedir. Sanatçının resimleri; yaşamının acılarından ve tüm dünyayı kasıp kavuran korkunun izlerinden soyutlanmıştır. Karşısına çıkan her şeye büyük bir tepkisellik ve şüpheyile yaklaşan Fikret Mualla'nın resimleri, sanatçının kendi içinde yaşadığı savaşıma ve öfkeye karşıt olarak temiz ve parlak renklerle örülmüştür. Bohem yaşantısının, Paris meyhanelerinin, günlük yaşam sahnelerinin, portre ve natüremortların resmedildiği bu resimler; sanat eğitimi almayı ve zamanın moda akımlarına uymayı reddeden Fikret Mualla'nın yaşadığı hayatın izlerini taşımakla birlikte, hayata bakışının ve özlem duyduğu kavramların da figürleşmiş yansımalarıdır.

Özsezgin'e göre;

Bir hiç pahasına elinden çıkardığı resimlerle, güç bela sürdürdüğü, ama hep bunalımlarla kesilmiş olan yaşamı boyunca, ara vermeksizin ürettiği resimler, ilk bakışta böyle bir yaşamın yansıması olarak görülmez. Barda kadeh tokuşturan, sokakta gezinen, bir müzikholde eğlenen, masada yemek yiyen insanlarla dolup taşan bu resimler, hiçbir okulun yada eğilimin dümen suyunda değildir; kendi gerçekliğiyle açıklanabilecek özgün boyutlar taşır (Özsezgin, 2000: 128).

Abidin Dino'nun yorumuyla Fikret Mualla; "kendini çizgilerle tedavi ediyordu, sıkıntısını, acısını, korkusunu dışa vurmakla yetiniyordu. Onun gözü dünyaya açılan bir pencereydi" (Dino, 1980; Özsezgin, 2000: s.129'daki alıntı).

⁶ Koloğlu'nun anlatımına göre; savaş yıllarında sattığı iki üç tuvalin parasını hemen 'ezmeye' gittiği La Palette kahvesinde her zamanki sağ dip köşedeki yerinde otururken, onu Picasso'ya tanıtır. "Picasso mu?" dedi "Tanımıyorum". Çağının genç yetenekli ve parasız sanatçılarına yardım eden bu büyük ressam, Fikret'in bazı eserlerini de görmüş ve beğenmişti. Onunla da ilgilendi (...). Onu evine davet ettiği gibi, "Fikret Mualla'ya" imzalı bir kadın figürünü de hediye etti (Koloğlu, 2003: 75).

Paris'te son yıllarında bile koruyuculuğunu üstlenen ve resimlerini satın alan pek çok galericiyle, baskı altında hissedildiği için arası bozulmuştur. "İnsanın para kazanmak için çalışmak zorunda olmadığı, herkesin özgürce ve kendi istekleri doğrultusunda yaşadığı bir hayatın özlemi, Fikret Mualla'da bitimsiz bir düş olarak resimlerine yansımış gibidir" (Özsezgin, 2000: 129).

Sıkıntılarla, korkularla geçen yılları ve bohem yaşamı boyunca hızlı fırça darbeleri ve hızlı çalışma yöntemiyle, Fikret Mualla'nın yaptığı sayısız eskiz ve resimler; tüm yaşamı boyunca aradığı sınırsız özgürlüğe ve sevgi, mutluluk, arkadaşlık, dostluk gibi insan doğasının her zaman arayış içinde olduğu kavramlara gönderme yapar gibidir (Özsezgin, 2000: 129). Bedensel engelinin, bir bakıma kendi kendini de soktuğu yalnızlığın karşısında bu resimler, onun yaşamının bir çığlığı, onu hayatta tutan tüm kavramların yansıması gibidir ve Türk resim sanatında soyut eğilimli sanatçılar arasında benzersiz ve özgün bir yere sahiptir.

Savaş sonrası Avrupa'da tüm sanatçılar tarafından dışlanan figüratif resim, Fikret Mualla'nın resimlerinde vazgeçilmeyen unsur olmuştur. Yalnız Fransa'da ortaya çıkan Taşizm'in kimi zaman etkisinde kaldığı, fakat bu akımın salt soyut biçim anlayışının aksine, renk algısında ve boya kullanımında etkisinin olduğu gözlemlenmektedir. Dönem dönem değişen zemin rengi üzerine, hızlı hareketler ve soyutlamaya varan bir biçim anlayışıyla oturttuğu figürler, ne savaşın acılarını yansıtmaktadır, ne de dönemin sanatçıları tarafından sanatın anlamını yitirdiği yolundaki umutsuzluğundan izler taşımaktadır.

İncelenmesi gereken bir diğer nokta ise savaşın ardından Avrupa'ya ve özellikle Paris'e Andre Lhote ve Fernand Leger gibi hocaların atölyelerine resim eğitimi almaya gelen Türk sanatçıların geometrik yapısalcı bir soyut anlayışa yönelmeleridir. Kübizmin ifade dilinden yararlanan ve hatta kübizmin evrensel anlatım dili haline geldiği bir dönemde dahi Fikret Mualla'nın resimlerinde bu etkilere rastlanmamaktadır.

Savaşın ardından tüm Avrupa'nın yaşadığı bu yıllar, siyasi olayların yaşandığı, toplumsal karışıklıkların gözlemlendiği buna karşılık teknolojik gelişmelerin olduğu ve dolayısıyla sanatın da yoğun bir değişim içine girdiği bir

dönem yaşamaktadır. Değişen sanat algısı, tüm Avrupa'da hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıkan farklı soyut akımlar ile birlikte, nesnellikten uzaklaşmış ve sanatçıların kendi içlerine döndüğü, farklı anlatım tarzları geliştirdikleri ve özellikle Dışavurumculuk akımının felsefi alt yapısında ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımının etkisinde kalındığı görülmektedir.

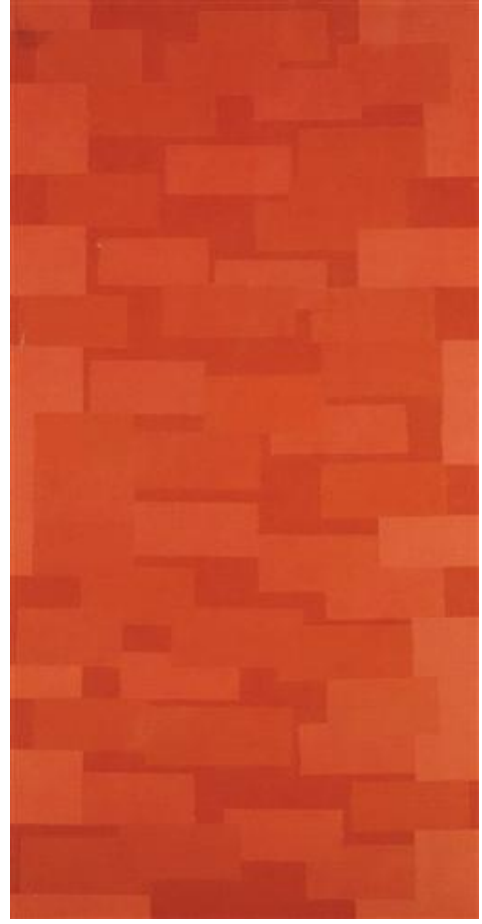
Korku ve acı çağrıştıran sanat imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanan ve başarılı sonuçlara ulaşan öğeler olmuştur. Pek çok sanatçının eserinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve bu dile geliş etkili bir şekilde ortaya çıkıyordu. Alberto Giacometti'nin ince uzun figürleri hem heykellerinde hem de resimlerinde savaşın etkisi ile yarınlarından emin olmayan, güçsüz insanları ifade eder. Francis Bacon'un korku veren insan figürleri, yine boşlukta kalmış, yalnız ve hristiyanlıkta çok eskiden kahramanların acı çekişlerini ifade eden resimler ile benzerlikler gösterir. Ancak bu sefer bu övünülecek bir durum değildir, aksine halk tabakasının çektiği acıların aktarımıdır (Bahar, 2004: 14).

Savaşın ardından umutsuzluk içinde ve yorgun bir toplum vardı. Sözü edilen dışavurumculuk etkileri, biçimsel ve düşünsel boyutta bir soyuta yönelen Avrupa resmi için savaşın etkilerinin farklı plastik unsurlarla betimlenmeye başlandığı bir döneme girmiştir. Böyle bir dönemde Fikret Mualla resimlerinde görülebilen tek savaş sonrası etkiler, renk kullanışında ve boya sürüşünde kendini göstermektedir.

Sanatçı; Mark Rothko, Barnett Newmann ve Ad Reinhardt gibi resimlerin boyutunu büyüterek korku duygusunun oluşmasını amaçlamamış olsa da tek renk hakimiyetinin tüm resim yüzeyini kapladığı benzer resimler ortaya koymuştur. Sözü edilen sanatçıların bu resimleri; Soyut Dışavurumculuk'un en önemli iki ifade biçiminden biri olan Geometrik Soyutlama anlayışının en önemli örneklerinden olmakla birlikte, bu sanatçılar, tek rengin farklı geometrik oluşumlar içerisinde yüzeysel lekelerle dönüştüğü renk alanı resimleri ortaya koymuşlardır.



Resim 59: Mark Rothko, "Sarı-Kırmızı-Turuncu", 1947, Tuval üzerine yağlıboya, 173.00x 107.00 cm.,



Resim 60: Ad Reinhardt, "Kırmızı Duvar", 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 203.2x 106.7 cm.,

Ad Reinhardt'ın 1952 tarihli "*Kırmızı Duvar*" (*Resim 60*) isimli çalışması ve Mark Rothko'nun 1947 tarihli "*Sarı-Kırmızı-Turuncu*" (*Resim 59*) isimli çalışması; Fikret Mualla'nın dönem dönem değişen tek renk değeri üzerine yerleştirilen figürlerle oluşturduğu kompozisyonlarıyla, kompozisyonun oturduğu zeminin baskın renk değeri ve ton şiddeti bakımından benzerlikler göstermektedir. Sanatçının 1955 tarihli "*Kırmızı Kafe*" (*Resim 61*) isimli çalışması benzer özellikler taşıyan en belirgin eserlerindendir. Fikret Mualla resimlerini, Ad Reinhardt ve Mark Rothko gibi sanatçıların eserlerinden ayıran nitelik; adı geçen sanatçıların soyuta yöneldikleri ve figüratif resmin önemini yitirdiği savaş sonrası dönemde bile, Fikret Mualla'nın figürden vazgeçmeden soyutlamalar ortaya koymasındır.



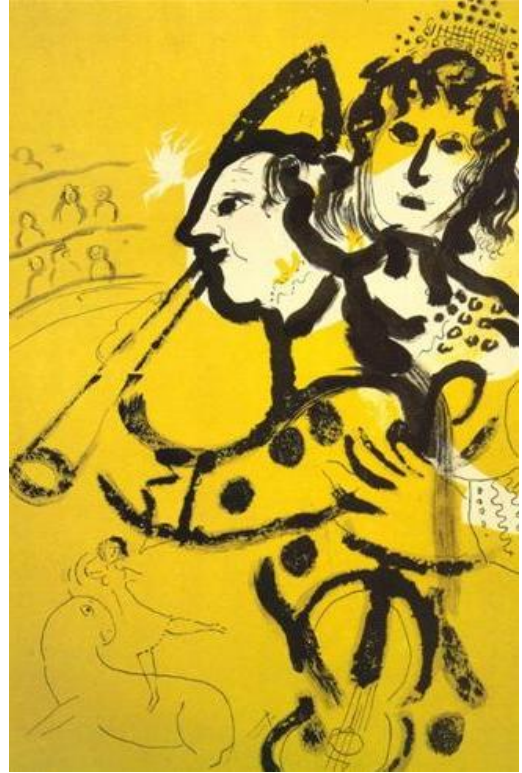
Resim 61: Fikret Mualla, "Kırmızı Kafe", 1955, Kağıt üzerine guaj, 50.00x 56.5 cm., Hıfzı Topuz Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın "*Kırmızı Kafe*" (Resim 61) isimli çalışması, kırmızı bir zemin üzerine yerleştirilmiş olan oturan kadın figürlerinin hareketli kontur çizgileriyle anlatımının ifadesidir. Bu resim; savaş yıllarında Amerika'ya göç ederek burada yeni soyut anlatımlara yönelen sanatçılardan Chagalle'ın hemen hemen aynı yıllarda ortaya koyduğu "*Soytarı Müzisyen*" (Resim 62) isimli çalışmasıyla biçimsel olarak aynı özellikler taşımaktadır. Kırmızı zemin üzerine yerleştirilen figür aynı çizgisel değerlerle ifade edilmektedir ve soyut imgeler içermektedir. Fakat Fikret Mualla'nın "*Kırmızı Kafe*" (Resim 61) isimli çalışması savaş sonrası ortaya konmuş olmasına rağmen, içerik olarak huzurlu, sakin bir kafede oturan kadınların yaşantısını konu almaktadır. Bu yönüyle sözü edilen çalışma Fikret Mualla'nın savaşın ve tüm Avrupa'nın içinde yaşadığı sosyal bunalımın ne kadar uzağında olduğunu ve yalnız

kendi tercih ettiği üslupta eserler ortaya koyduğunu da kanıtlamaktadır. Bu anlamda Fikret Mualla resimleri tüm savaş buhranının içinde saklı kalan günlük yaşam sahnelerini ortaya çıkarmasıyla psikolojik açıdan da önem taşımaktadır.



Resim 62: Chagalle, "Soytarı Müzisyen", 1957, Kağıt üzerine baskı, 66.00x 45.7 cm.



Resim 63: Chagalle, "Güllü Çizim", 1959, Kağıt üzerine baskı

Chagalle'nın 1959 tarihli "*Güllü Çizim*" (Resim 63) isimli çalışması ise Fikret Mualla'nın 1956 tarihli "*Meydan*" (Resim 64) isimli çalışması ile biçimsel olarak benzerlikler gösterirken, yakın tarihlerde yapılmış olan bu iki resim arasında içerik olarak da günlük yaşam sahnelerinin konu alınması bakımından benzer üslup özellikleri görölmektedir. Fakat Fikret Mualla resimlerinin kendine özgü figür yorumlamaları, Chagalle'ın resimlerinde ki kadar stilize figürlere dönüşmemektedir. Sanatçı; ne savaş sonrası ortaya çıkan soyut sanatın farklı dallarında salt- soyut bir anlayışın etkisinde eserler ortaya koymuş, ne Picasso gibi sanatçıların kübizmine dayanan parçalanmalara yönelmiş, ne de Jean Fautrier gibi savaşın dehşetini boya katmanları ile yansıtmaya yoluna gitmiştir.



Resim 64: Fikret Mualla, "Meydan", 1956,
Kağıt üzerine guaj, 48.00x 64.00 cm.

Fikret Mualla; tüm uyumsuz yaşamına rağmen hiç durmadan resim yapan ve kendi gördüğü nesnellikten başka bir anlatımın varlığını kabul etmeyen bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Savaş sonrası ortaya çıkan akımların önemli Amerikalı temsilcilerinden olan Kurt Schwitters, Jean Dubuffet gibi sanatçılar; resme günlük yaşamdan nesneler ekleyerek yaşanan dehşeti materyal aracılığıyla ifade etmeye çalışmışlardır. Fikret Mualla resim yüzeyine günlük yaşam nesneleri eklememiş, fakat resim yapacak kağıt bulamadığında afişlerin arkasına resimler yapmıştır. "Savaş ortasında resim yapacak kağıt bulamadığında, geceleri duvarlardan gizlice söktüğü afişlerin arkasına oturttuğu renkler daha sonraları Paris'te sergilendiğinde, sanat çevrelerinde büyük hayret uyandırmıştır" (Koloğlu; 2003: 63). Bu anlamda bu resimlerin sözü edilen sanatçıların eserleriyle yalnız materyal olarak aynı özellikleri taşıdığı, fakat kullanım şekli olarak çok farklı amaçlara hizmet ettiği görülmektedir.

Bir diğerk benzer özellikler Jean Dubuffet'in 1943 yılında ortaya koyduğu "Çıplak Bezeme" (Resim 65) ve "Metro" (Resim 66) isimli çalışmalar da görölmektedir. Bu çalışmalar renk ve leke olarak Fikret Mualla resimleriyle ortak özellikler taşısa da, boya yoğunluğu ve figür yorumlamaları olarak birbirlerinden ayrılır. Jean Dubuffet'in resimleri kübizme dayalı bir biçim anlayışının ve boya kullanımının giderek stilize edilmiş figürlere dönüşünün yansıması olarak karşımıza çıkarken; Fikret Mualla resimleri her ne kadar yüzey üzerine yerleştirilmiş figür soyutlamalarını yansıtısa da belli bir düzen içerisinde ve derinlik etkisinde görölmektedir.



Resim 65: Jean Dubuffet, "Çıplak Bezeme", 1943, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 66: Jean Dubuffet, "Metro", 1943, Tuval üzerine yağlıboya

Göröldüğü gibi Fikret Mualla resimleri hiçbir akım etkisinde kalmayan ve Avrupa'da Fikret Mualla'nın yaşadığı dönemde ortaya çıkan akım sanatçılarının hiçbirinin üslup özelliklerini taşımayan özgün resimlerdir. Bu resimler ne dünya savaşları sonrasında yaşanan acıların dışavurumu gibi belli bir anlam taşıma görevi görmektedir, ne de kitlelerin beğenisini kazanmak gibi bir kaygı sonucu ortaya konmaktadır. Fikret Mualla'nın tek savaşımı, dönemin ve kendi yaşantısının acılarını

unutturduğu içki için gittiği meyhaneleri ve Paris'in gece hayatını, rengin dışavurumundan yararlanarak ortaya koymak olmuştur. Bu resimlerin, savaşın yıkıp yok ettiği yaşantıların, insan ilişkilerinin ve yaşamı boyunca özlemini duyduğu özgürlük arayışının da bir çığlığı olduğu görölrken, savaşın karanlığının tüm insanların yüreklerine soktuğu korkunun karşısında, sanatçının yarattığı yepyeni bir dünyanın ifadesi olarak karşımıza çıkar.



Resim 67: Fikret Mualla, "Barda", 1953,
Kağıt üzerine guaj, 53.00 x 66.00 cm.

5. FİKRET MUALLA RESİMLERİNİN BİÇİMSEL ANALİZİ

Fikret Mualla resimleri üzerine ayrıntılı bir inceleme, öncelikli olarak sanatçının çalışmalarına biçimsel bir analiz süreciyle yaklaşmayı, çalışmaların kompozisyon ve renk algısının çözümlemelerini gerekli kılmaktadır. Ardından içeriksel bir analiz yapılarak, sanatçının yaşadığı dönemin sosyal ve politik yapısının, yaşantı yoluyla edindiği deneyimlerin eserleri üzerindeki yansımalarına ulaşmak amaçlanmaktadır. Bu anlamda öncelikli olarak soyutlama eğilimli eserler ortaya koyan Fikret Mualla'nın çalışmaları, felsefi bir temelde incelenmektedir. Böylelikle nesnel bir değerlendirme süreci ortaya koymak adına fenomenoloji felsefesinin nesnelerin özüne yönelen indirgeme süreçleri ile soyut sanatın duysal olandan uzaklaşarak öznel nesne görüntüsünü ortaya koyması arasındaki ilişki, ortak özellikleriyle değerlendirilip, örnekleme alınan resimler fenomenolojik bir yaklaşım etkisinde çözümlenmektedir. Öncelikli olarak biçimsel çözümlemelerinin yapıldığı çalışmalar; fenomenolojik bir yaklaşım çerçevesinde, Itten'ın renk kontrastlık kuramı ve Gestalt kuramının şekil- zemin ilişkisi bakımından ele alınıp analiz edilmektedir.

Sanat eseri üzerine fenomenolojik bir inceleme yapmak; öncelikli olarak, fenomenolojinin temel kavramları üzerine bir inceleme ve çözümlenmeyi süreç aşamasında gerektirmektedir. Bu anlamda felsefi temelde 'soyut'a yönelim edimi olarak görülebilecek fenomenoloji felsefesi; barındırdığı 'doğal tavır', 'fenomenolojik tavır', 'fenomenolojik indirgeme (reduction)', 'paranteze alma (epokhe)', 'yönelimsellik', 'bilgi fenomeni' ve 'öz' kavramları etkisinde incelenmekte ve özsel bilgiye ulaşma süreçleri irdelenmektedir. Ardından düşünsel boyutta bir soyutlama, soyuta yönelim olarak görülen fenomenoloji felsefesinin, resimsel boyutta soyut ve soyutlama süreçleri ile içerdiği benzer indirgemeler analiz edilmektedir. "Felsefe tesadüfi olanı değil, zorunlu olanı öz'ü araştırır. Bu öz, bu mutlak şey, soyut sanatın da kavramak istediği 'temel varlık'tır, salt gerçekliktir" (Tunalı, 2013: 134). Söz konusu 'mutlak öz', bu kavramlar etkisinde Fikret Mualla resimleri üzerinde incelenmekte ve bütünsel olarak bir yargıya varılmaktadır. Ardından varlığın özüne yönelen fenomenoloji ile soyut sanatın temellendiği soyutlama süreçleri ortak yönleri ile değerlendirilerek, fenomenolojik indirgeme süreçlerinin sanat ve estetik alanına yansımaları incelenmektedir. Duyusal olandan uzaklaşarak, nesnelerin öz bilgisine

ulaşan ve tasarımsal boyuta taşınan sanatsal yaratımlarda, bilgi fenomeni, nesnelerin öz bilgisi; tüm bu inceleme süreçlerinin ardından Fikret Mualla'nın resimleri üzerinde analiz edilmektedir. Nesnelerin özüne yönelen fenomenolojik bakış, örnekleme alınan çalışmalar üzerinde incelenirken; nesnelerin özsel bilgisinin yanında, sanatçı ile nesne ilişkileri arasındaki duyuşal süreçlere de değinilmektedir. Fikret Mualla resimleri; fenomenolojik çözümleme yöntemleri ile anlamsal boyutta ve nesnelerin tasarımsal özelliklerinin arkasında ki süreçlerle birlikte ele alınmaktadır. Tüm bu çözümlemeler sonucunda konu analizi yapılarak, örnekleme alınan resimler; bilgi fenomeni, tasarım fenomeni ve duyuşal çözümlemeler ile birlikte bütünsel olarak araştırılmaktadır.

5.1. Yönelimsellik Kavramı (Düşüncenin Yönelimi)

Her ne kadar felsefi bir kavram olarak Husserl'le özleştirilmesi mümkün olmasa da, bir yöntem ve nihayetinde de felsefi bir düşünme biçimi anlamında tüm anlam içeriğini Husserl'in çalışmalarına borçlu olan fenomenoloji; deneyimlendikleri şekliyle fenomenlerin doğrudan tasvirine odaklanan ve deneyimlenmemiş ön-kavramlaştırma ve varsayımlardan kaçmanın yanı sıra nesnelerin nedensel açıklamalarını verme çabası güden teorilere hiç bir biçimde başvurmeyen felsefi bir akıma gönderme yapar (Küçükalp, 2010: 56).

"Fenomenoloji, özel bir felsefi düşünme biçimine özel bir felsefi yöntemi işaret eder" (Husserl, 2010: 19). Fenomenoloji; bilginin olanaklarını aydınlatan, onları temellerinden hareketle aydınlatan bilim ve yöntem olmak ister. Bu olanakların alanı ise özler alanıdır. Özsel bilgiye ulaşma sürecinde; "'Salt öz' nedir?", "Hangi yöntem bizi ona götürebilir?" gibi sorular; özün kendisini göstermesi, fenomen olması imkanını araştırarak ve sağlayan Husserl'in fenomenolojisinde salt fenomen olan salt öz'e nasıl ulaşılabileceğini ortaya koyacaktır.

Tüm amacı mutlak bilgiye ulaşmak olan Husserl'in felsefesinin merkezini öz kavramı oluşturur. Öz ile anlatılmak istenen bir nesnenin kendisini ne ise o yapan ve

bu nesnenin herhangi bir özelliğinden önce bu özelliği olanaklı ve anlaşılır kılan zorunlu yapısıdır:

(...) Fenomenolojinin ele aldığı konu, algısal ve deneysel nesneler dünyası değildir, tersine nesnelerin özüdür. Bir örnekle; 'önümde duran masayı ben duyularım ile kavıyorum. Bu deneysel bir kavramdır. Ama masayı bütün duyu verilerinden soyutlarsam, geriye yalnız masa ideası kalır ki, bu masayı masa yapan düşünsel özdür. Başka bir deyişle, masayı bana bildiren duyusal niteliklerinden, renginden, sertliğinden, mekanda yer kaplamasından soyutlarsam, geriye kalan fenomen denilen özdür. Fenomenoloji bu özleri aramaktadır (Konak, 2012: 8).

Doğrudan doğruya, kesin ve apaçık (evident) bir bilgi elde etmek isteyen Husserl'e göre böyle bir bilgi, ancak içkin özlerle elde edilebilir. İçkin özlerle mutlak varlık (salt bilinç), aşkın özlerle ise, göreceli varlıklar hakkında bilgi elde edilir. Husserl'e göre, bir bilginin mutlak olması için, o bilginin konusu olan alanın da mutlak olması gerekir; çünkü mutlak bir bilgiyi ancak mutlak bir varlık sağlayabilir (Öktem, 2005: 35).

Fenomenolojik bir inceleme; öncelikle fenomenolojik bir indirgeme sürecine, nesnelerin temel varlık olarak 'öz' bilgisine yönelimine dayanmaktadır. "Öz'ü görüleme yöntemi olan fenomenoloji, özlüğe geri gitme salt bilince bir indirgemedir. Bu da ancak paranteze alma (epokhe) ile mümkündür" (Akarsu, 1998: 158). İndirgeme; apaçık verilmiş olmayan her şeyi, saf görmeye mutlak olarak verilmiş olmayan her şeyi dışlamaktır. İndirgemeyle aşkın olan her şey dışlanır ve bu dışlanmayla özlere ulaşılır. Fenomenolojik 'paranteze alma'nın (epokhe) ilk amacı; doğal tavır almayı engellemek, onun genel savını yürürlükten çıkarmaktır. Husserl'e göre, doğal tavır almanın genel varlık savı, böylece, temelden dönüşüme uğratılmış olmakta; ve bu dönüşüm de ilkin, doğal tavır almaya dayanan her türlü yargıdan çekinme (epokhe) biçiminde ortaya çıkmaktadır. Epokhe'nin kapsamına, doğal tavır almanın genel varlık savıyla bağıntılı olarak düşünülebilecek her türlü varlık, canlı - cansız, bitki, hayvan, kendi benim, başka benler, kültür nesneleri vs. girer. Kısacası, epokhe, doğal tavır almanın genel varlık savının "paranteze alınması" esnasında belirmektedir (Sözer, 1976:20-21). İndirgemeyle her gün içinde sürüp gittiğimiz yaşantıda takınılan tavır doğal davranış ile bu davranışın özüne dünyanın apaçık var

olduğuna ilişkin sarsılmaz güven olan doğal davranışın genel savı ve bu sav üzerine temel kuran görüşler paranteze alınır, yani yargı vermekten kaçınılır.

Dünya varlığının bütünüyle ayrıca alınmasından sonra geriye ne kalır? Yalnızca, elinden yetkisi, varlık savı alınmış bir dizi görünüm mü? Husserl'e göre; ayrıca alınmadan sonra geriye kalan bu işlemde etkilenmeyen tek bir şey vardır: bilincin varlığı. "Bu varlığı Husserl 'fenomenolojik kalıntı' olarak nitelendiriyor" (Sözer, 1976: 24). Her şeye anlam veren varlık olarak mutlak bilinç, kendisi olmadan hiçbir varlık olamayacak olan sarsılmaz, vazgeçilmez kendinde bir varlıktır. Husserl'e göre, fenomen, ancak bir bilinç karşısındaki fenomendir. Bilinç ise, ancak bir fenomene yönelmekte olan bir bilinçtir. Esasında, ona göre, her şey, bir şeyin bilincidir; yani, her nesne, bir bilinç nesnesidir. Her bilinç bir şeye, bir nesneye, bir varlığa yönelen bir bilinçtir. Süje, ancak yöneleceği obje varsa, obje de ancak kendisine yönelecek bir bilinç, yani süje varsa var olabilmektedir (Öktem, 2005: 39).

(...) Bilincin her zaman bir şeyin bilinci olduğunu söyleyen Husserl, bu sözüyle bir yandan bilincin özü gereği sahip olmak durumunda olduğu yönelmişlik niteliğine vurgu yaparken, diğer yandan da bilincine varılan şey ile onun bilincine varan şey arasındaki ilişkinin, terimlerden birinin diğerine indirgenmesi suretiyle kavranamayacağı hususuna dikkat çeker. Onun bakış açısıyla, bilinç kendisini mutlak olarak yönelmişlik yoluyla açığa vurur; o ikinci olarak verili bir yeti olmayıp, inşa edilen bir kavrayıştır (Cevizci; 2009: 1119).

Bu açıdan denebilir ki, her türlü fenomenolojik araştırma zorunlu olarak bir yönelimsellik araştırmasıdır.

Yönelimsellik kavramının kendisinden türetildiği yönelim (Intention), düşüncenin herhangi bir nesneye yönelmesi onunla bir ilişki içerisine girmesidir. Bu bağlamda yönelim kavramı dikkat ve fark etme kavramlarıyla yakından ilgilidir. Fakat yönelimin nesnesi her zaman dikkat çeken ya da fark edilen bir şey olmak zorunda değildir. "Yönelimsellik, bilincin bir konuya yönelişini, bir şeyle ilişki kurmasını dile getiren terimdir" (Topakkaya, 2007: 124).

Husserl, bu yönelme durumunu; "amaç olarak alınan bir şeye doğru yönelmiş olmak", "bir şeye çevrilmiş olmak" diye anlar. Ona göre, yönelimleri sağlayan bedendir; insanın yönelmişliği ancak bedenle mümkündür. Husserl'e göre, bedenin yönelimlerinden amaç, öz tasviridir. Tasvirin öze yönelmiş olması, yani tasvir edilen

şeyin özünün o tasvirden ibaret olması demektir. Husserl'in tasvir ile öz arasında bir bağ kurması, daha doğrusu, tasvirin öze yönelen bir tasvir, 'öz tasviri' olmasını istemesi felsefesinin en can alıcı noktasıdır. Önemli olan ve aranan 'öz'dür ve bu 'öz', dış dünya, doğa paranteze alındıktan sonra ortaya çıkacak olandır. Bu demektir ki, fenomen, kendisini ortaya koyan dış varlık şartları olmadan da vardır. Dış varlık şartları, dış dünya, doğa paranteze alındıktan sonra, nesnenin kendisini saf bir 'öz fenomeni' olarak vereceği umulur. Fakat bu, yani dış varlık şartlarının paranteze alınması yetmez. İkinci bir redüksiyon gerekir. Ben varım ve yaşantı halindeyim. O halde, kendi dışımdakine yönelmem kaçınılmazdır. Bu durumda, kendimi nasıl bilebilirim? Bu, ben'i belirleyen siyasi, tarihi, kültürel...vb. her ortamı paranteze alarak mümkün olmaktadır. Bu suretle, kendimi dış dünya, doğa karşısında ayrı bir 'ben' olarak yakalayabilirim. Böylece "salt ben", yani herkes için aynı olan bir ben, bilinç ortaya çıkmış olur (Öktem, 2005: 39-40).

Sonuç olarak Husserl felsefesinin üzerinde durulması gereken önemli nokta, varlığın özünü algılamaktır. Bunun yanında Husserl'in temel kaygısı da var olanı, kendisinde olduğu gibi, apaçık kavrayabilmektir. Ona göre, var olan vardır ve o, bana kendini gösterdiği için bilinebilmektedir. Var olanı olduğu gibi bilebilmenin yöntemi ise, redüksiyon uygulamakla, yani paranteze almakla gerçekleştirilen fenomenolojik yöntemdir. Bu yöntem uygulandıktan sonra, ancak, yönelimin sağlandığı nesnenin özü açık seçik ortaya çıkar yani bilinebilir (Öktem, 2005: 53). İndirgeme sonunda yönelinmiş bilinç yaşantılarına dönmekle, salt ben'e, bilince verilenlerin anlam kaynağına ulaşılır. Yani; nesneler dünyasını ortadan kaldıran şüphe ile ulaşılan fenomenolojik indirgeme, nesneleri ve nesnelerin nesne bilgisini paranteze alarak fenomenlere, nesnelerin öz bilgisine ulaşır. Fenomenolojinin aradığı mutlak varlık, gerçek öz buradadır.

Görüldüğü gibi Husserl fenomenolojisinde var olan nesne görüntüsü üzerinde bir çözümleme; nesnenin fenomenolojik indirgemesine dayanır. Daha açık bir dille; nesne önce bilgi fenomeni bakımından izlenir, ardından tasarım fenomeni ve özne nesne ilişkisi sürece dahil edilir. Bu süreçler nesne üzerinde incelenirken; "(...) özsel olarak bulunanın ve kurgulananın ne olduğu, onların hangi faktörlerden oluştukları, onların özsel ve saf içkin olarak hangi bileşim olanaklarını temellendirdikleri ve

buradan hangi genel bağlantıların ortaya çıktığı" sorularına cevap aranır (Husserl, 2003: 79). Böylelikle var olan nesnenin ve nesnenin öğretilmiş şeklinin, fenomenolojik indirgeme süreçleriyle sanatsal boyutta incelendiğinde bir soyutlamaya yönlendirildiği görülmektedir. Husserl'ın fenomenolojik indirgeme sürecinde 'birincil zaman nesnesi' olarak adlandırdığı salt bilgi fenomeni bakımından incelenen ve ortaya konulan nesne; örneğin bir ev fenomeni biçimsel algıda benzerdir, belirlenmiş, öğrenilmiş ve bu belirlenmişlik içinde görünüşe dönüşmüştür. Fakat düşlemsel görünüşte ev fenomeni farklılaşır, biçim değiştirir ve nesnel görüntüsünden uzaklaştırılır. Bu dönüşüm kimi zaman sözü edilen tasarım fenomeni boyutunda kalırken kimi zaman daha da ileri giderek soyut bir aktarıma yönelir. Bu da sanatçının (öznenin), duyuşsal ve algı süreçlerinin, bilgi nesnesi boyutundan algısal boyutta bir görünüşe dönüşümü ve bu görünüş özelliklerinin nesnel yaratıma etkisi ile farklılaşmaktadır.

Fenomenoloji felsefesinin estetik ve sanat teorileri üzerine pek çok bilim adamı, felsefeci ve yazar incelemeler yapmıştır. Sanat eserinin nesnel bilinirliği, anlamsal ve biçimsel anlaşılabilirliği, çeşitliliği, benzerlik ve farklılığının yanında; oluşum aşamalarında düşünsel süreçleri de inceleyen bu araştırmalar, Husserl'ın fenomenolojik yaklaşımlarında önemli temellere oturmaktadır. "Fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl'ın, fenomenolojiyi kavramsal bağlamda tanımlaması, soyut yapıtların dayandığı biçim üretme yaklaşımının bir içerik anlayışına dönüşmesini sağlar" (Özderin, 2011: 145).

Fenomenoloji nesnel görüntülerin ardında yatan 'öz'leri ararken, sözü edilen 'öz'ün algı ve aktarımını konu edinir. Bu anlamda fenomenolojinin temelinde yatan biçim içerik ilişkisi ile soyut sanatın özne- nesne ilişkisi arasında benzerlikler olduğu görülmektedir. Nesnelerin ne'liğine yönelen fenomenolojik bir yaklaşım dahilinde soyut sanatın biçim üretme süreci incelendiğinde; Husserl'ın 'yönelinen nesne' ile 'yönelindiği gibi nesne' arasındaki farkı Waldenfels'in ortaya koyduğu görülür;

Nesne düpedüz bir ve aynı şey değildir, nesne sunulmuşluk ve yönelim tarzlarının değişiminde bir ve aynı olarak kendini gösterir. Bu tarzlarda nesne yakından ve uzaktan, şu veya bu taraftan görülür, algılanır, hatırlanır, beklenir veya uydurulur. Bu tarzlarda nesne değerlendirilir, işlenir veya elde edilir. Bu tarzlarda nesne gerçek diye

idda edilir, olanaklı veya kuşkulu diye öne sürülür veya olumsuzlanır (Waldenfels, 2010: 16).

Sözü edilen 'yönelinen nesne' yukarıda değinilen nesnelerin özü, yani nesnelerin nesnel olarak varlığına işaret eden fenomenler ve bu fenomenlerin görünüş özellikleridir. Diğer aktarım özelliği olan; 'yönelindiği gibi nesne' boyutu ise sanatsal düzeyde bir felsefi incelemede; fenomenlerin salt bilgi fenomeni ile sınırlı kalınmadan, tasarımsal özelliklerin arkasındaki süreçler ve özne nesne ilişkilerinin nesneye yansıması ile ilgilidir. Waldenfels'in tanımı, nesnenin başlangıçta bir ve aynı olmasına karşın, öznenin müdahalesi ile dönüşüme uğrayabildiğini ve bu dönüşümün de temelde özsel olarak aynı nesneyi verdiğini ortaya koymaktadır. Sözü edilen nesnenin öz'üne yönelen bir bakış ve fenomenoloji felsefesinin temel kavramlarından olan 'paranteze alma' edimi; yönelimsellik temelinde yukarıda değinilen 'yönelinen' ve 'yönelindiği gibi' nesne kavramlarını ortaya koymakta ve açıklamaktadır.

Husserl'a göre; nesnelere salt nesnel verilmişlik özellikleri çerçevesinde yaklaşarak, öz çözümlemesinin, öz araştırmasının yapılması, nesnenin yasasını ortaya koyarken; nesne ve özne arasında yaşanan etkileşimi açıklamaktan uzaktır. Öz çözümleme; "genel çözümlemelerdir; öz bilgisi, öz, nelik üzerine, genel nesnelere yönelmiş bilgidir" (Husserl, 2003: 76). Bu tür bir bakışla yalnız fenomenlerin doğasına ve yaşantı sonucu öğrenilen biçimsel diline ulaşılır. Bu tür bir yönelimin sonucunda elde edilen bilgiyi ve görünen nesneyi, bilgi fenomeni olarak tanımlayan Husserl; salt bilgi fenomeni ile sınırlandırılan bir çözümlemenin ve nesnelere yönelen algının, doğrudan görmeye ortaya çıkan ve öğrenilmiş bilgiye ulaştıran bir süreç olduğunu belirtmektedir.

Husserl bu süreci bir adım ileri götürerek 'yönelindiği gibi nesne' olgusu ile, salt bilgi fenomeni bakımından incelenen ve öğrenilmiş nesne görüntüntüsüne ulaşan öz'e yaklaşımı sezgisel boyuta taşır. Bu çözümleme sonucunda ortaya konan nesnel algı sürecine; özne nesne ilişkisinin varlığı ve bu etkileşimin doğası gereği, öznel yaşantı süreçlerinin dahil edilimi, tasarım fenomenini ortaya çıkarmaktadır. Fakat bununla da yetinmeyerek daha da ileri giden Husserl'a göre özsel çözümleme ile bilgi fenomenine ulaşılır, sezgisel anımsatmalarla tasarım fenomeni ortaya çıkar ve bilinçten soyutlanmış bir bakışla ve nesnenin tasarımsal özelliklerinin arkasındaki süreçlerle fenomenolojik çözümlemeye ulaşır. Fenomenolojik çözümleme; saf görme

durumundaki birey ve önyargısız, eleştirel olmayan bir bakışla yapılan çözümlemedir. Söz konusu saf görme nesnelerin özüne yönelik bir görmedir. Deneysel olmayan, nesnelerin öz bilgisi ise; belirtildiği gibi nesnenin duysal olarak algılanan tüm özelliklerinden soyutlanması, nesnenin öğrenilmiş bilgisinden 'paranteze alma' edimi ile bilincin yönlendirmelerinden kurtulması ile ortaya konulabilmektedir. Görüldüğü gibi fenomenoloji felsefesinin aradığı mutlak değişmeyen varlık, nesnelerin öz bilgisi, soyut sanatın temellendiği düşünsel gerçeklik algısı ile ortak süreçler, çözümlemeler içermektedir;

Sanat; aradığı duyu üstü, zaman- mekan dışı mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu. Evrende değişmez mutlak olanı arayan aynı dönem felsefesi de, fenomenoloji felsefesi olarak mutlak gerçekliği 'paranteze alarak', 'ortadan kaldırarak' yine salt düşünsel bir dünyada 'öz' dünyasında bu mutlak olanı bulur (Tunalı, 2013: 143).

Bilim ve felsefede yaşanan soyuta yönelim, nesnelerin öz bilgisine, öz'üne yönelim, buna paralel sanat alanında da varlık göstermektedir. Sanat doğanın kopyası olmaktan çıkarak, nesnelerin öz'üne, nesnel dünyanın duyulur olmayan varlığına yönelir. Bu anlamda gerçeklik kavramından uzaklaşan sanat, nesnelerin öz bilgisinin sanatçı üzerindeki izdüşümlerine dönüşmektedir. Yani sanatçı, doğayı, nesneler dünyasını, özsel yapılanmaları ile birlikte algılayıp, öz bilgisi dahilinde ortaya koymaktadır. "Fenomenoloji felsefesinin felsefe için gösterdiği amaç, soyut sanatın, sanat için gösterdiği amaç ile büyük bir yakınlık gösterir. Bu amaç bireysel olanı, tesadüfi olanı ve bu anlamda reel olanı 'paranteze almak', 'öz'ü korumaktır" (Tunalı, 2013: 134). Söz konusu öz bilgi; nesnelerin, deneysel olmayan görünüş özelliklerinin sanatçı tarafından, fenomenolojik indirgeme süreçlerinden geçirilmiş, nesnelerin öz bilgisine ulaşılmış ve duysal özelliklerinin bilgi objesi, bilgi fenomenine dönüştürülmesiyle var olur. Soyut sanat bu kadarla da yetinmeyerek bilgi fenomenini, yani duyulur dünyanın nesnelerinin 'öz' bilgisini; tasarım fenomeni boyutuna taşıyarak, sanatçı ile sanat eseri arasındaki duysal süreçleri de indirgeme ve yeniden oluşum sürecine katmaktadır. Bu anlamda "(...) sanat, soyuttan duysala değil, duysal olandan uzaklaşa uzaklaşa soyuta, öz'e ulaşıyor" (Tunalı, 2013: 145).

5.1.1. Fenomenolojik Açıdan Renk ve Biçim Algısı

Fikret Mualla resimlerinin biçimsel analizi yapılırken fenomenoloji felsefesi etkisinde incelenmesinin nedeni; görüldüğü gibi sanatçının öğrenilmiş bilgisinin sonucu ortaya koyduğu nesnel görüntülerin yanında, öznel süreçleri de dahil ederek ve sözü edilen öğrenilmiş nesnel görüntüye kendi gerçekliğini aktararak çalışmalar ortaya koymasıdır. Bu anlamda örnekleme alınan resimler üzerinden incelenmekte olan, Husserl fenomenolojisinin temelini oluşturan indirgeme ve özne nesne ilişkisi; Fikret Mualla'nın resimlerinin soyuta yönelim sürecini ortaya koymak bakımından önem taşımaktadır. Görüldüğü gibi; söz konusu soyuta yönelim süreci öncelikle nesnelerin öz'üne yönelinmiş bir süreci ifade etmektedir. Bilinçten soyutlanmış, nesnelerin öz bilgisine yönlendirilmiş ön yargısız bir bakışla, duysal olandan uzaklaşmış, sanatçının nesnelerin öz biçimlerini -bilgi fenomenini- algı ve algılayışı ile aktarılmış, deneysel olmayan gerçeklik algısı soyutlanmıştır.

Öyleyse sanat eserine yönelen fenomenolojik bir yaklaşımla; nesnelerin yalnız görünüş özelliklerinin biçimsel düzenlemeleri ve doğada var olan nesnelerin kurgusal aktarımının yanında; duysal süreçlerin ve sanat eseri ile sanatçı arasında var olan etkileşimin, eser üzerine yansımalarına da değinmek kaçınılmazdır. Fakat fenomenolojik bir indirgeme öncelikle biçimsel yapının analizine, betimlenmesine ve yorumlamasına dayanmaktadır. Ardından nesnelerin tüm duysal görünüş özelliklerinden uzaklaşarak önyargısız bir süreçle nesnel görüntünün, sanatçının aktardığı nesneler üzerinde değişim ve dönüşümü sorgulanmaktadır. Fenomenolojik indirgeme süreci ve nesnelerin öz'üne yönelen bir çözümleme ile kaçınılmaz olarak sanatçının nesnenin öz bilgisine ulaşımı ve nesnel gerçekliğe bakışı ile kavradığı 'bilgi objesi'nin soyut temelli düşünsel algı ve aktarımına da ulaşılmaktadır.

Bu anlamda öncelikle Fikret Mualla'nın "*Gezinti*" (*Resim 68*) isimli çalışması incelendiğinde, resmin öncelikle görünür özelliklerinin analizinin yapılması ve Feldman eleştiri yöntemi basamaklarının eser üzerinde çözümlenmesi gerekmektedir. Öyleyse söz konusu çalışmada (*Resim 68*), biçimsel olarak bakıldığında öncelikle hareket halinde resmedilen ve farklı kenarlara yönlendirilen beş figürün varlığı

görülmektedir. Bu figürler resmin sınırlarını ortaya koyarken, devam eden bir sürecin hareketli görüntüsüne de işaret etmektedir.

Zemin ve geri plan sarı rengin yardımı ile birbirinden ayrılarak, resim düzleminde derinlik etkisi yaratmaktadır ve figürlerin yanyana dizilmesi yerine birbirlerini örten bir düzende ortaya konulmuş olması da bu etkiyi güçlendirmektedir. Figürlerin çizgisel yapısı ve biçimsel anlamda benzer özellikleri, sarı rengin tüm figürler üzerinde dolaşması, resimdeki karmaşayı kurgusal bir kaosa sürüklerken, figürlerin kendi içlerindeki dinamik bir yapıyı da ortaya çıkarmaktadır. Resmin biçimsel kontrastlığını oluşturan bir unsur olarak, sol planda yer alan figürler durağan ve izleyene dönük resmedilmişken, sağ planda hareketli figür çözümlmelerine yer verilmiştir. Fenomenolojik indirgeme sürecine geçmeden, sözü edilen figürlerin tasarım özellikleri incelendiğinde ve bu yolla anlamsal bir çözümeleme yapıldığında; kadın figürlerinin biçimsel kurgu olarak herhangi bir hiyerarşik üstünlüğe gönderme yapmadıkları, benzer tasarım fenomenleri ortaya koydukları görülmektedir. Sol planda yer alan erkek figürü ise geri planda resmedilmesine ve hareketsiz olarak izleyene yönlendirilmesine karşın, form ve oranları ile anlam bakımından daha önemli bir yere oturtulmuştur.



Resim 68: Fikret Mualla, "Gezinti", 1956, Karton üzerine guaj, 31.00 x 48.00 cm.

Tüm bu biçimsel çözümlemelerin ardından, duyuşal süreçlerin resmin oluşum sürecine etkisine bakıldığında ve bu anlamda fenomenolojik indirgeme ilkeleri resim üzerinde incelendiğinde, "*Gezinti*" (*Resim 68*) isimli çalışmada nesnel görüntünün, soyutlanarak ve biçim deformelerine yönlendirilerek farklılaştığı, sanatçının öznel aktarım sürecine dahil edildiği görülmektedir. Figürler biçimsel özelliklerini korumaktadır, yani figür algısını, insan figürünün öğrenilmiş anlatımını ortaya koymaktadır. Fakat söz konusu figürler; gerçeklik algısından uzaklaştırılarak, renk elemanının ve çizgisel yapılanmanın ortaya çıkardığı tasarım fenomenlerine dönüşmektedir. Görüldüğü gibi figürler yalnız çizgisel anlatım yoluyla ortaya konulmuş, arka plan rengi ile bütünleşmiştir. Söz konusu oluşum süreci, nesnel dünya ile sanatçının etkileşiminden doğan bir aktarıma, tasarım sürecine gönderme yapmaktadır. Artık ev fenomeni örneğinde olduğu gibi; söz konusu figürler yalnız düşünsel boyutta figür imgesinin öz bilgisi etkisinde yorumlanmakta ve anlamlandırılmaktadır. Öyleyse 'yönelindiği gibi nesne' boyutuna, indirgeme sürecine tabi olan nesnel görüntü, doğal olarak özne nesne ilişkisinin varlığına gönderme yaparak, duyuşal süreçler ve algı farklılıklarını da araştırma nesnesi haline getirmektedir. Bu anlamda duyuşal süreçlerin de inceleme ve analiz sürecine dahil edilimini zorunlu kılmaktadır.

Bu anlamda resmin biçimsel kurgusunu oluşturan figürlerin özü, sanatçı nesne ilişkisi boyutunda incelendiğinde "*Gezinti*" (*Resim 68*) isimli çalışmada yer alan figürler; nesnel görüntünün hacimsel boyutundan uzaklaştırılarak, görüldüğü ve algılandığı boyutta resmedilen ve tekrardan oluşturulan bir doğanın varlığına gönderme yapmaktadır. Sanatçının yeniden oluşturduğu ve kendi ilişkisel çözümlemelerin duyuşal süreçlerine yansıdığı söz konusu doğa, eksiltme ve deformelerle başkalaşmakta, düşünsel boyutta bir indirgeme sürecine maruz kalmaktadır. Bilgi fenomeni, yani sanatçının nesneyi algılama ve soyutlama özellikleri, duyuşal olan gerçeklik kavramından soyut temelli oluşumlara doğru eksiltmelere uğrayarak soyutlanmakta ve tasarım fenomeni olan yeni bir gerçeklik kurgulamaya yönlendirilmektedir. Yani; söz konusu figür imgesinin öğrenilmiş biçimsel özellikleri, onun öz bilgisinin sanatçının algı süreçleri yolu ile değişimine, eksiltmelerine ve resimsel boyutta soyutlamalarına ulaşmaktadır. Bu oluşum sürecinde figürün öz bilgisine gönderme yapan temel özellikler sanatçı tarafından

ortaya konulmuş olsa da, biçimlendirilme özellikleri ve kurgusal çözümlemeleri bakımından nesnel figür algısından uzaklaşmaktadır. Söz konusu 'nesne', resimsel boyutta figür; duyular dünyasında var olan nesne görüntüsünden soyutlanarak, sanatçının nesneleri ve nesnel gerçekliği algılayışı boyutunda çizgisel çözümlemelere götürülmüş, nesnel gerçeklik; sanatçının algıladığı ve aktardığı yeni bir gerçekliğe dönüşmüştür.



Resim 69: Fikret Mualla, "Jazz Yapanlar", 1960,
Kağıt üzerine guaj, 54.00x 66.00 cm., Özel Koleksiyon

Fenomenolojik indirgeme ve soyuta yönelim süreçlerinin gözlemlenebildiği, sanatçının nesne ve nesne bilgisini algı ve aktarım farklılıklarıyla özsel bilgiye indirgediği görülen 1960 tarihli "*Jazz Yapanlar*" (Resim 69) isimli çalışma da Fikret Mualla'nın nesnel dünyayı algılama ve bu yolla aktarım farklılıklarını ortaya koyan ve söz konusu süreçlerin belirgin olarak gözlemlenebildiği çalışmalarındandır. Örneklemeye alınan resim üzerinden yapılan düşünsel boyutta bir indirgeme sürecinin,

biçimsel çözümlenmenin ardından gelmesi gerekliliği, öncelikle biçimsel yapılanmanın betimlenmesi ve yorumlanmasının zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda söz konusu resim (*Resim 69*); kırmızı bir zemin rengi üzerine yerleştirilen ve hareket halinde betimlenen üç erkek figürünün aktarımını ortaya koymaktadır. Resmin sol ve orta planında yer alan figürler salt çizgisel olarak resmedilirken, sağ planda yer alan figür lekesele değerlerle ön plana çıkartılmıştır. Tüm figürler ellerinde müzik aletleri taşımaktadır ve bu aktarım özellikleri ile müziğin görselleştirilmesini ortaya koymaktadır. Sabit bir formda resmedilen figürlerin durağan yapısını bozan, düşünsel ve duysal boyutta bir kontrastlığa götüren unsur olarak müziğin hareketli imgeleri, aynı zamanda fenomenolojik bir indirgemenin sanat eseri üzerine yansımalarına da kapı aralamaktadır. Salt biçimsel bir çözümlenmenin bilgi düzeyinde kaldığı resimlerden olan "*Jazz Yapanlar*" (*Resim 69*) isimli çalışma, ses ve hareket algısının resmedilmesinin sanatçının aktarım özellikleri ile farklılaşmasına ve bu yolla özne- nesne ilişkisinin inceleme sürecine dahil edilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Görüldüğü gibi; figürler yalnız biçimsel özellikleri bakımından figür algısını aktarırken, çizgi ve leke unsuru söz konusu figürlerin aktarım özelliklerini öznel bir yapılanmaya sürüklemiştir. Belirsiz bir mekan içerisinde yer almaları, salt çizgisel boyutta soyutlanmaları ile tasarım fenomeni boyutunda bir indirgeme sürecinin varlığı görülen resimde, ses ve hareket algısının da sözü edilen sürece duysal bir etken olarak etki ettiği görülmektedir.

Bu anlamda Fikret Mualla resimlerinde nesnel gerçeklik; ev fenomeninde olduğu gibi farklılaşmaktadır ve algısal süreçlere yaşantı sonucu ortaya çıkan anlamsal boyutlar eklenmektedir. Metnin başından beri incelenen bu oluşum süreci Leppert'in aktarımına göre; "fiziksel resim yapma edimi yolu ile, görünür ama sessiz ve genellikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun görüntülere dönüştürülmüş insan bilincinin -düşünce ve duygusunun- ürünleridir" (Leppert, 2009: 19).

Öyleyse genel bir değerlendirme ile fenomenoloji felsefesinin temelinde yatan öz'e ulaşma süreci sanatsal boyutta bir indirgeme olarak bakıldığında; nesnelerin, duysal olarak algılanan mutlak gerçeklik kavramından uzaklaşarak, bilgi objesi haline gelmesi ve söz konusu 'bilgi fenomeni'nin sanatçının düşünsel indirgeme süreci ile paralel bir gerçekliğe indirgenerek resmedilmesini ifade

etmektedir. Bu anlamda Fikret Mualla resimlerinin tasarımsal özellikleri incelendiğinde; gerçeklik kavramının, duyuşsal olanın ve diğerk bir deyişle deneyşel olmayan nesne algısının; soyuta yöneldiğı, öz'e ulaşma süreçleri ile birlikte nesnel gerçekliğın üç boyutluluğının yok edildiğı görölmektedir. Göröldüğü gibi; Fikret Mualla resimlerinde var olan gerçeklik algısı, soyutlanarak duyuşsal olandan uzaklaştırılmış, sanatçının nesnellğe bakışı ve algılayışı ile nesne bilgisinden 'tasarım fenomeni' boyutuna taşınmıştır.

5.2. Fikret Mualla Çalışmalarının Renk Algısı

Fikret Mualla resimleri biçimsel olarak incelendiğinde; figür yorumlamalarının, kompozisyon nesnelerini aktarımının, biçimsel deformeler ve soyutlamalarının yanında, renk kullanımının da özgün bir temele oturduğu görölmektedir. Fikret Mualla'nın resimlerinde; biçimsel yapısı ve kompozisyonun kurgusu içerisinde renk elemanı baskın bir değer olarak varlık göstermektedir. Bilinen bir sanat eğitiminden geçmeyen, hiçbir sanatçının etkisinde kalmayan ve var olan sanat akımlarının hiçbirine dahil edilemeyen Fikret Mualla resimlerinin özgünlüğünü ve değerini görebilmek açısından sanatçının çalışmalarındaki renk algısını incelemek önem taşımaktadır.

Bu resimler yaratım sürecinde nesnel dünyanın sanatçının öznel ifadesine dönüşürken, görünen gerçekliğın ve onun renk özelliklerinin ötesinde; sanatçının yaşantısına, yaşamı boyunca kaçtığı korkulara ve özlem duyduğu kavramlara da göndermeler yapar. "Fikret Mualla, resimlerinde dile gelen mizahi vurgulara karşın yakaladığı lirizm boyutuyla başkalaşan, melankolinin sınırlarında gezinen marjinal bir tavır olarak karşımızdadır" (Sağlam, 2009: 39). İmgenin yeniden şekillendiğı, rengin dışavurumunun biçimsel öğelere ve içeriksel anlatıma baskın olduğı resimlerinde Fikret Mualla; "daha çok duygu ve coşkularıyla şekillenen çocuksu bir ifade boyutunun peşindedir" (Sağlam, 2009: 39). Fikret Mualla resimlerini günümüz Türk resim sanatı içerisinde benzersiz ve özgün yapan bu tarz; dışavurumcu ve lirik bir soyutlama anlayışıyla ortaya koyduğu figür ve kompozisyonlarının, çizgisel değerlerden sıyrılarak konturların en aza indirildiğı, buna karşılık renk

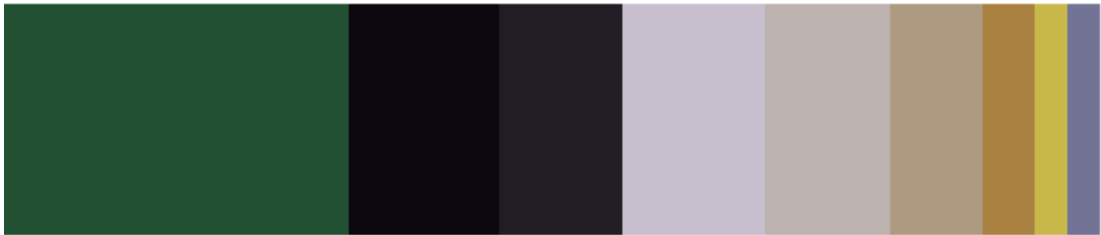
kullanımının sıcaklık ve kontrastlık üzerinde yapılandığı bir anlatım ortaya koymaktadır. Fikret Mualla resimleri tüm bu elemanlar açısından bilinçli bir yaratım sürecinden geçmemiş olsa da, bu resimleri özgün ve başarılı kılan bütün tasarım elemanlarının sistematik bir düzende yer alıyor olmasıdır.

Newton, Goethe, Itten, Kandinsky ve Paul Klee gibi büyük sanatçılar ve bilimadamları farklı renk kontrastlıklarının önem ve anlamları üzerinde durarak farklı teoriler geliştirmişlerdir. Bunlar arasından Bauhaus Okulu hocalarından sanat eğitimcisi ve renk kuramcısı Johannes Itten, renkler arasındaki ilişkiyi ve rengin etkisini yedi kontrastlık özelliği ile dile getirmiştir. Bu özellikler; renklerin kendi aralarındaki kontrastlığı, açık- koyu kontrastlığı, sıcak- soğuk kontrastlığı, tamamlayıcı kontrastlık, eşzamanlı kontrastlık, ağırlık alanı kontrastlığı ve öznitelik kontrastlığı olarak belirlenmiştir (Acar ve Yıldırım, 2012: 64).

Fikret Mualla'nın örnekleme alınan resimleri renk algısı ekseninde incelenirken; renk tasarım elemanın özelliklerine, bütünlük, denge ve uyum gibi kavramlara da değinilmekte ve yukarıda sözü edilen kontrastlık özellikleri etkisinde incelenerek bu kavramlar doğrultusunda analiz edilmektedir. Söz konusu renk analizi, fenomenolojik bir temele oturtularak; nesnelerin değişmeyen nesnel gerçekliklerinin, kompozisyon ve renk soyutlamaları ile değişimine ve bu değişimin sanatçının yaratım sürecinde duyusal olandan uzaklaşarak soyutlamaya yönelimini ortaya koymak adına önem taşımaktadır.



Resim 70: Fikret Mualla, "Çıplak", 1954, Kağıt üzerine guaj, 34.00x 42.00 cm., Özel Koleksiyon



Tablo 13: "Çıplak" (Resim 70) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Fikret Mualla'nın 1954 tarihli kadın konulu resimler dizisinden olan "*Çıplak*" (Resim 70) isimli çalışma; yeşil zemin rengi üzerine yerleştirilen iki kadın figürünün, siyah ve beyazın kontrastlığından yararlanılarak resmedildiği en özgün resimlerindendir. Geniş fırça vuruşlarıyla, yüzey alanlarına böldüğü renk sınırlamalarıyla ortaya koyduğu bir figür soyutlaması olan "*Çıplak*" (Resim 70) renk dengesi açısından incelendiğinde, resmin tamamına hakim olan siyah ve beyazın açık

ve koyu ton değerini oluştururken; yeşil ve diğer renklerin orta değerinde bir ton yapısına sahip olduğu görülmektedir.



Tablo 14: "*Çıplak*" (Resim 70) Renklerin Açık-Koyu Kontrastı



Tablo 15: "*Çıplak*" (Resim 70) Gri Değerlerin Açık-Koyu Kontrastı

Tablo 14 ve *Tablo 15* incelendiğinde görülebileceği gibi; siyah ve beyaz en güçlü açık koyu kontrastlığını oluştururken, siyah ve beyazın arasındaki orta değerler doğada ya farklı değerlerde grilerle ya da farklı değerlerde renk tonlarıyla ortaya konmaktadır (Ahundzade, 2014: 117). En aza indirgenmiş renk ve renk tonlarıyla ortaya konan çalışmada Fikret Mualla, *Tablo 64* (Bkz. Ek 1) de görüldüğü gibi renklerin resim yüzeyinde kapladıkları alan bakımından; yeşil ve siyah yüzeyleri eşit parçalanmalara ayırırken, beyaz ve tonlarına daha fazla yüzey hakimiyeti vermektedir. Bunu yaparken resmin tam ortasına yerleştirdiği kadın figürünün etrafını saran beyaz leke ile desteklenen simetri; sol taraftaki figürün tamamen siyah bir lekeyle örülmesi ve tuval yüzeyinden dışarı taşması ile bozulmuştur. *Tablo 14* incelendiğinde görülebileceği gibi baskın renkler dışındaki vurgu tonları resim yüzeyinde kapladıkları alanlar bakımından en aza indirgenmiş olsa da, merkezde toplanan kahverengi ve sarı lekeler, ayaktaki figürün elinde yer alan nesne yardımıyla resim yüzeyinde dolaşmakta ve ritmik fırça vuruşlarıyla desteklenen hareketli bir kompozisyon oluşturmaktadır. Görüldüğü gibi figürlerin nesnel gerçeklikleri soyutlanarak renk ve leke çözümlemelerine dönüşmüş ve bu anlamda fenomenoloji felsefesinin varlığın öz'üne ulaşma çabasının resimsel boyutta tasvirine dönüşmüştür.

Sanatçının 1956 tarihli "*Sohbet*" (Resim 58) isimli çalışmasında var olan hareketli ve biçimsel ayrıntılara girmeden verilen kompozisyonun taslak etkisi; "*Çıplak*" (Resim 70) isimli çalışma da aynı çizgide görülmektedir. Abartılı vücut oranları ve figürlerin resim yüzeyinde yerleştirilmesinde ki abartılı düzen; iki boyutlu

bir yüzey anlatımını izleyene sunmaktadır. Biçimsel olarak sistematik bir düzen kaygısının güdülmediği görülebilen resimde Fikret Mualla; katı kurallar içerisine oturtulmuş bir kompozisyon ve sistematik bir düzen yerine, duygusal bir anlatım yoluyla, çıplak ve giyinik iki kadın figürünün günlük yaşamından bir sahneye değinmiştir.



Resim 71: Fikret Mualla, "Kadın ve Adam Portresi", 1955, Kağıt üzerine guaj, 52.00x 72.00 cm., Tuncer Öztarhan Koleksiyonu



Tablo 16: "Kadın ve Adam Portresi" (Resim 71) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Fikret Mualla'nın 1955 tarihli "Kadın ve Adam Portresi" (Resim 71) ise; çocuksu ifade tarzıyla ortaya konulmuş, fakat portre ifadesini yansıtmak adına biçimsel değerlere de yer verilmiş olan bir çalışmadır. Kırmızı zemin rengi üzerine

yerleştirilen kadın ve erkek portrelerinin resmi iki eşit parçaya böldüğü resim, simetrik bir kompozisyon yapısına sahiptir. Resim yüzeyinde frontal bir duruşla yan yana betimlenmiş olan figürler ilk bakışta iki boyutlu bir ifade biçimi yansıtırsa da; erkek figürünün omzunun, kadının arkasında kalması ile geriye doğru giden bir düzen dikkati çekmektedir. Renk algısı bakımından incelendiğinde üç ana rengin ton değerleri ile ortaya konulan çalışmada; sarı, kırmızı ve mavinin tamamlayıcı kontrastlığının gücü görülmektedir.

Johannes Itten'ın renk kontrastlığı teorisinde, renk çemberinde karşılıklı gelen renkler zıt renklerdir ve aynı zamanda bu renklerin aralarında tamamlayıcı ve bütünleyici özellikleri vardır. Bu yüzden birbirlerinin tamamlayıcısı sayılan bu renkler, yan yana durduklarında birbirlerinin renk gücünü en yüksek dereceye çıkarırken, karıştırılırsa birbirlerinin renkliliğini yok ederler (Ahundzade, 2014: 118). *Tablo 16* incelendiğinde görülebileceği gibi, kırmızının tamamlayıcısı; mavi ve sarının karışımı olarak ortaya çıkan renk olan yeşildir. Bu renkler kırmızı-yeşil birlikteliğiyle de kullanılsa, kırmızı-mavi-sarı şeklinde de kullanılsa tamamlayıcı kontrastlık özelliklerini kaybetmezler. "*Kadın ve Adam Portresi*" (Resim 71) bu açıdan tekrar incelendiğinde; bu üç rengin tamamlayıcı kontrastlığından yararlanılarak ortaya konulduğu ve sözü edilen kontrastlık özelliklerinin yardımıyla ön-arka ilişkisinin sağlandığı görülmektedir.



Tablo 17: "*Kadın ve Adam Portresi*" (Resim 71) Tamamlayıcı Renk Kontrastı

Aynı zamanda renklerin, ağırlık alanı kontrastlığı bakımından da dengeli ve uyumlu bir düzende bir araya getirildikleri görülmektedir. *Tablo 16* incelendiğinde görülebileceği gibi; koyu-orta-açık dengesi bakımından üç temel değer olarak; ışıklılık derecesi en fazla olan sarı renk, ton değerleri skalasında en az yer kaplayan renklerden biri olarak kullanılırken daha doygun olan kırmızı renk daha geniş bir yüzey alanına sahiptir. Kırmızının doygunluk açısından gri tonu vermesi ve sarının

açık gri ton değerinde yer alması, siyah ve beyazla desteklenen uyumlu bir armoni ortaya koymaktadır. Sözü edilen ton değerlerinin dengeli ve uyumlu birlikteliğinden doğan öznel yaklaşım, çalışmanın inceleme sürecinde değişmeyen doğa görüntüsünün; belirli oranda eksiltilmesi ve renk bakımından soyutlanması ile ortaya konulmuştur.



Resim 72: Fikret Mualla, "Mavili Portre", 1961, Kağıt üzerine guaj, 50.00x 28.00 cm., Tuncer Öztarhan Koleksiyonu



Tablo 18: "Mavili Portre" (Resim 72) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Sanatçının 1961 tarihli "Mavili Portre" (Resim 72) isimli çalışması, renk özellikleri bakımından "Kadın ve Adam Portresi" (Resim 71) ile aynı özellikler taşımasına rağmen; bu resim biçimsel olarak daha soyutlamacı bir anlayışla ortaya konulmuştur. Taslak etkisinin "Kadın ve Adam Portresi" (Resim 71)'e göre daha fazla hissedildiği bu resimde Fikret Mualla; resim yüzeyine dikey olarak yerleştirdiği bir kadın portresini, rengin sıcak-soğuk kontrastlık özelliklerinden yararlanarak resmetmiştir. Sınırlı renk kullanımından doğan sıcak- soğuk kontrastlığı, hem resim yüzeyinde kapladıkları alanlar bakımından, hem de rengin kullanım özellikleri ve biçimsel kurguya etkisi bakımından fenomenolojinin öz'e ulaşma süreci ile ortak inceleme alanları ortaya koymaktadır. Bu anlamda rengin gri ton değeri ile nötürleştirilmeden kullanımı ile fenomenolojinin bilinçten soyutlanmış nesne görüntüsü arasında ortak bir düşünsel yapı olduğu görülmektedir.

Sarı, kırmızı, turuncu ve tonları sıcak renkler olarak bilinirken; yeşil, mavi, mor ve maviye çalan tüm renkler soğuk renkler kategorisine girerler. Yani gözü etkileme dereceleri bakımından, titreşimli ve daha az titreşimli renkler olarak da tanımlanabilmektedir (Ahundzade, 2014: 118). Sıcak-soğuk kontrastlığının etkili ve dengeli kullanımının en başarılı Fikret Mualla örneklerinden olan "Mavili Portre" (Resim 72); mavi yüzey üzerine hızlı fırça vuruşlarıyla oturtulan ve siyah konturlarla belirginleştirilen bir portrenin imgesel anlatımıdır. Arka plana yerleştirilen sarı, figürü ön plana çıkarırken ön-arka ilişkisini de elde etmekte ve aynı zamanda mavi rengin tamamlayıcısı görevini de üstlenmektedir. *Tablo 18* incelendiğinde soğuk renk olarak kullanılan mavinin resim yüzeyinde en fazla yere sahip renk olduğu ve gri değerlerin açık koyu dengesi açısından bakıldığında, orta değere karşılık geldiği görülmektedir. *Tablo 66* (Bkz. Ek 1) incelendiğinde görüldüğü gibi sıcak renk olarak

kullanılan sarının ise, siyah ile eşit yüzey alanına sahip olduğu görülürken, koyu-orta-açık dengesi incelendiğinde açık ton değerine denk geldiği görülmektedir. Kompozisyonun siyah beyaz bakıldığında ortaya koyduğu keskin geçişler, yüz renginin, gri ile karıştırılarak nötürleştirilmesi ve sağır, bulanık bir renk haline getirilmesiyle bozulmuştur. Bu değerler etkisinde incelendiğinde simetrik bir yapıda yer alan kompozisyon; renk değerlerinin ışıklılık ve doygunluk dereceleri ile sistematik yapısından uzaklaşarak üç boyutluluk kazanmakta, hareketli ve canlı bir izlenim uyandırmaktadır. 1956 tarihli "*Sohbet*" (Resim 58) isimli çalışması ile ortak renk özelliklerine sahip olan "*Mavili Portre*" (Resim 72); Fikret Mualla'nın özgünlüğünün ve özgür yaratım sürecinin görülebilmesi bakımından önem taşımaktadır.



Resim 73: Fikret Mualla, "Sokakta Bir Adam ve İki Kadın", 1959, Kağıt üzerine guaj, 31.00x 52.00 cm., Önder Öztarhan Koleksiyonu



Tablo 19: "Sokakta Bir Adam ve İki Kadın" (Resim 73) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Sanatçının "*Sokakta Bir Adam ve İki Kadın*" (Resim 73) çalışması "*Meydan*" (Resim 64) isimli çalışması ile aynı renk tonlarının kullanımı bakımından benzerdir. Yaşantısının doğal bir sonucu olarak dönem dönem değişen zemin rengi üzerine gelişigüzel fakat belirgin bir denge ile yerleştirilen günlük yaşam sahneleri ve yaşamın içinden figürler, Fikret Mualla resimlerinin temelini oluşturmaktadır. Tüm bu çalışmalar içerisinde, belli dönemlerde ortaya konan resimler arasında figürlerin resim yüzeyinde yanyana dizildikleri ve birbirlerinden habersizmiş izlenimi uyandıran grafiksel anlatımlara da rastlanmaktadır. Bu dizilim yanyana dizilmiş durağan bir anlatıma işaret etse de, Fikret Mualla resimlerinde bu şematizm, figürlerin kendi içlerindeki dinamikliği ile dengelenmektedir.

Renklerin kendi aralarındaki kontrastlığından yararlanılarak ortaya konmuş olan "*Sokakta Bir Adam ve İki Kadın*" (Resim 73) isimli çalışma; *Tablo 67 (Bkz. Ek 1)* da görüldüğü gibi ana renkler olarak bilinen sarı, kırmızı ve mavinin ışıklılık dereceleri azaltılıp doygunluk dereceleri artırılarak elde edilmiş bir renk armonisi içermektedir. Sözü edilen kontrastlık, renklerin ton değerlerinin nötrleştirilmesi ve karartılmasıyla azaltılmış, renk değer olarak birbirine yaklaştırılmıştır. "*Sokakta Bir Adam ve İki Kadın*" (Resim 73) resminin renk değerleri analiz edildiğinde; tamamlayıcı renk ile doymuşluğunun kaybettirildiği ve beyaz ile sıcaklığının azaltıldığı kırmızının, ışıklılık derecesinin azaltılarak ton değerlerinin birbirine yaklaştırıldığı sarıyla; eşit grilik derecesine sahip olduğu görülmektedir. Siyah ve kahverengi tonlarıyla, çizgisellikten uzak bir anlatımla tuval yüzeyine yerleştirilen figürler koyu değeri verirken; ortadaki figürün başındaki ve sağdaki figürün elindeki nesnenin rengi, beyaza yakın bir değer ortaya koymaktadır. *Tablo 19*'da görüldüğü gibi; koyu ve orta değerler eşit yüzey parçalanmalarına ayrılmışken, ışıklılı ve açık ton değeri grafiğin son dilimlerinde belirtilmiş ve resim yüzeyinde en az parçaya sahip renk olmuştur. Gene "*Mavili Portre*" (Resim 72) isimli çalışmada olduğu gibi, renk elemanının ton değerlerinde bir soyutlamaya götüren bu alt değerler, fenomenolojinin düşünsel boyutta ulaşılan nesnelerin özü ile ortak bir indirgeme süreci ortaya koymaktadır denilebilir.

Fikret Mualla'nın yeşil zemin üzerine yerleştirdiği anlık bir görüntü ve günlük yaşam sahnesinden bir kesit olan "*Yeşilli Bistro*" (Resim 74); biçimsel olarak belli bir

düzen ve ön-arka ilişkisi içerisinde betimlenmiştir. Ortada ayakta duran figür, sağda oturan figürler ve solda geride kadın figürüyle geriye doğru giden bir kompozisyon yapısına sahip olan resim, renk olarak bu anlamda kurgusal bir kaygı taşımamaktadır. Renk elemanı Fikret Mualla'nın çoğu resminde olduğu gibi bu resimde de; estetik bir unsur olarak değil, sanatçının duygusal dışavurumunun lirik bir anlatımla desteklenen ifadesini aktarmaktadır. Sanatçının 1955 tarihli "*Kırmızı Kafe*" (Resim 61) çalışması ile benzer biçimsel düzen ve resimsel anlatıma sahip olan "*Yeşilli Bistro*" (Resim 74); renklerin tamamlayıcı kontrastlık özelliğiyle bir araya getirildiği bir renk düzeni içerisinde sunulmaktadır.



Resim 74: Fikret Mualla, "*Yeşilli Bistro*", Mukavva üzerine guaj, 46.00x 61.00 cm., Özel Koleksiyon



Tablo 20: "*Yeşilli Bistro*" (Resim 74) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Aynı zamanda ağırlık alanı kontrastlığı olarak bilinen, renklerin ışıklılık gücü ve renk doymuşluklarının yüzey üzerinde kapladıkları alanlarla denge ve dengesizliği; bu resimde belirgin olarak gözlemlenen renk özelliğidir. Ağırlık alanı kontrastlığının temel prensibi, kullanılan birbirine zıt iki renk arasında renklerin renklilik güçleriyle kapladıkları alanların dengesini kurmaktır.

Renk çemberinde zıt renkler olan kırmızı ve yeşil, canlılık değerleri aynı olduğundan eşit yer kapladıklarında, dengeli ve uyumlu bir kompozisyon ortaya koyarlar. Mor ve sarı incelendiğinde ise, sarının mor renkten daha fazla alana hakim olması gerekmektedir (Ahundzade, 2014: 118). Yani dengeli bir renk kullanımına sahip olan bir resimde, herhangi bir rengin ışıklılık ve doymuşluğu arttıkça kontrast rengine göre kapladığı yüzey büyümelidir.

Fikret Mualla'nın "*Yeşilli Bistro*" (Resim 74) isimli çalışması incelendiğinde, yeşil ve kırmızı kontrastlığının kullanıldığı görülmektedir. Fakat dengeli bir kompozisyon adına her iki renginde eşit yüzey alanına sahip olması gerekirken, bu resimdeki uyumu sağlayan unsur; doymuşluk oranının arttırılmış olduğu bir yeşilin kullanılmış olmasıdır. Bu anlamda *Tablo 21* incelendiğinde, gri ile nötürleştirilmiş bir kırmızı ile canlılık oranı arttırılmış yeşil rengin arasında; resim yüzeyinde kapladıkları alan açısından ağırlık alanı kontrastlığının olduğu söylenebilmektedir. Öyleyse renk tasarım elemanı biçimsel yapıyı desteklerken, parlaklık dereceleri düşürülerek ortaya konulan değiştirilmiş ve alt ton değerlerine indirgenmiş renklerle; figür soyutlamalarının yanında, renk soyutlamalarının varlığı da ortaya çıkmaktadır.



Tablo 21: "*Yeşilli Bistro*" (Resim 74) Ağırlık Alanı Kontrastı

Fikret Mualla'nın 1954 tarihli "*Güçlü Kadınlar*" (Resim 75) isimli çalışması, daha önce incelenmiş olan "*Sokakta Bir Adam ve İki Kadın*" (Resim 73) isimli

çalışmasıyla benzer biçimsel özelliklere sahiptir. Kırmızı bir arka plan üzerinde yanyana dizilmiş kadın figürleri, birbirlerinden habersiz ve birbiri içinden geçip gidecekmiş izlenimi uyandırmaktadır. Figürlerinin ikisinin sola dönük ikisinin sağa dönük oluşu ve ortada yüz yüze gelen figürlerle iki eşit parçaya ayrılan kompozisyonun simetrikliği sağda yer alan çocuk soyutlaması ile parçalanmaktadır. Fakat tüm bu dizilim ve simetrik örülmüş kompozisyon yapısına rağmen resmi, afiş ve sistematik düzenlemeden çıkaran, kullanılan renkler ile ön-arka ilişkisinin tek tek figürler üzerinde hissedilmesidir. Renk ana değerlerin alt ton değerlerine indirgenerek nütürleştirilmiş ve bu anlamda mutlak figür görüntüsü tasarımsal boyuta taşınmıştır. Beyazla soğuklaştırılmış sarılar, siyahla karartılmış maviler, gri ile nütürleştirilmiş kırmızılar ve tamamlayıcı rengi ile karıştırılarak ışıklılık derecesi azaltılmış yeşiller kullanılmış olan resimde, dışavurumcu bir anlatımla ortaya konan bir kaos vardır. Bu renk düzeni aynı zamanda bizi öznitelik kontrastlığına da götürmektedir.



Resim 75: Fikret Mualla, "Güçlü Kadınlar", 1954,
Karton üzerine guaj, 52.00 x 64.00 cm.



Tablo 22: "Güçlü Kadınlar" (Resim 75) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Öznitelik kontrastlığı bir rengin ışıklı hali ile özneliği yani renk değeri doygunlaştırılmış yada değiştirilmiş bir renk ile birlikteliğini ifade etmektedir (Ahundzade, 2014: 120). *Tablo 23* ve *Tablo 24*'de görüldüğü gibi "Güçlü Kadınlar" (Resim 75) isimli çalışma da kırmızı ile öznitelik kontrastı oluşturulurken, aynı zamanda kırmızı ve mavinin bir arada kullanımı ile, doygunluğu arttırılmış bir mavi ve kırmızı da olsa, sıcak-soğuk kontrastlığına ulaşılmıştır.



Tablo 23: "Güçlü Kadınlar" (Resim 75)
Öznitelik Kontrastı



Tablo 24: "Güçlü Kadınlar" (Resim 75)
Sıcak- Soğuk Kontrastı

Kullanılan renklerin, sıcak soğuk ilişkileri ve öznitelik dereceleri verilen *Tablo 22*'de görüldüğü gibi; doygunluğu arttırılmış olan kırmızı baskın renk olarak resme hakim olurken daha geniş bir yüzey bölünmesine sahiptir. Bu renk dışında kullanılan tüm renkler, ton değerleri ve kullanım dereceleri bakımından eşit değer aralığındadır. Koyu-orta-açık dengesi olarak bakıldığında orta değerlerin gene kırmızılar ve diğer renk tonlarıyla verildiği görülmektedir. Koyu değer, siyahın yardımıyla figürler üzerinde dolaşmakta ve açık değer resmin sağından çocuk figürünün üzerinden resme girerken, ortadaki figürler üzerinde dolaşarak merkezde toplanmaktadır. *Tablo 69* (Bkz. Ek 1) de görüldüğü gibi bu değerlerin derecelendirilmesi ise açık- koyu- orta şeklinde gitmektedir. Renk kullanımı olarak

bakıldığında "*Güçlü Kadınlar*" (Resim 75) isimli çalışmada uyarıcı bir renk olarak kullanılan kırmızı; dikkati resim yüzeyinde toplarken, soldaki figür üzerinde yer alan mavi; uzaklık ve derinlik etkisi yaratmaktadır. Grileştirilerek canlılığından uzaklaştırılmış sarı; dikkati ve ilgiyi resmin merkezine taşımayı amaçlarken, yeniden doğuşun rengi olarak da bilinen yeşil; kadın figürlerinin üzerinde dolaşmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi biçimsel olarak resmin planları arasında bir ön-arka ilişkisi olmamasına rağmen; "*Güçlü Kadınlar*" (Resim 75) isimli çalışma da görülebilen plan izleniminin, renklerin etkilerinden kaynaklandığı sonucuna varılmaktadır.



Resim 76: Fikret Mualla, "Natürmort", 1957,
Kağıt üzerine guaj, 20.00 x 25.00 cm



Tablo 25: "Natürmort" (Resim 76) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Fikret Mualla'nın özellikle son dönemlerinde ortaya koyduğu sayısız natürmort serisinden olan 1957 tarihli *"Natürmort"* (Resim 76), mor zemin üzerine yerleştirildiği görülen objelerin, ritmik fırça vuruşlarıyla lirik ve dışavurumcu bir anlatıma dönüştüğü bir süreci ifade etmektedir. Resmin solunda ve sağında bulunan meyve tabaklarının üzerine yerleştirilen meyveler ve küçüklük büyüklük ilişkileri ile *"Natürmort"* (Resim 76) isimli bu çalışma; diğer resimlere göre daha iki boyutlu bir anlatım sunmaktadır. Mekan ve zemin duygusunun var olmadığı resimde Fikret Mualla, iki zıt renk olan mor-sarı uyumundan yararlanarak ve resim yüzeyinde kapladıkları alanlara göre düzenleyerek ağırlık alanı kontrastlığı da elde etmiştir. *"Yeşilli Bistro"* (Resim 74) isimli çalışmada da incelenen ağırlık alanı kontrastlığı bu resimde, renk çemberinde karşılıklı yer alan mor ve sarının, tamamlayıcı renk özelliğinden yararlanılarak elde edilmiştir.



Tablo 26: *"Natürmort"* (Resim 76) Ağırlık Alanı Kontrastı

Renklerin ışıklılık derecelerine göre derecelendirilen, yüzey alanlarına bölünen tuvalde sarı; mor renkten daha ışıklı ve doymuş bir renk olduğundan dolayı, kontrastı olan mor renge göre daha fazla alan kaplamalıdır, sanatçının *"Natürmort"* (Resim 76) isimli çalışması da bu özellikleri taşımaktadır. *Tablo 26*'da görüldüğü gibi mor ve sarı eşit derecede algılansa da, sarının farklı tonlardaki alt değerleri de gözün sarı olarak algılanmasını sağlamaktadır ve bu değerlerle birlikte ağırlık alanının uyumu sağlanmaktadır. *Tablo 25*'de yer alan renk dengesi resimde; mor zemin renginin sarı ve ton değerleri ile kapatılarak ve değerinin yanında etki derecesinin de azaltılmasıyla elde edilmiştir. Morun baskın ve sert karakteri, sarının tüm yüzey ve objeler etrafında dolaşan renk vuruşlarıyla yumuşatılmış, objelerin altında yer alan mavi ise zemin etkisi vermiştir. Aynı zamanda koyu değerlerin de mavi ve mor

aracılığıyla sağlandığı çalışmada; sarı orta ton değerini oluştururken, mavinin beyazla soğuklaştırılmış tonları açık değeri ortaya çıkarmaktadır.

"Çıplak" (Resim 70) ile aynı üslup özelliği ve benzer boya kullanımına sahip olan 1955 tarihli "Görüşme" (Resim 77) isimli çalışma; mavi bir zemin rengi üzerine yerleştirilen karşılıklı iki kadın figürünün, taslak izlenimi uyandıran ve renk kaosu ile resmin sol ve sağ planın birbirinden ayrıldığı bir betimlemedir. Fikret Mualla'nın hemen bütün resimlerinde var olan simetrik kompozisyon yapılanmasının renk ve renk değerleriyle çözümlenmesi ile ön-arka ilişkisinin kurulması, bu resimde de baskın bir eleman olarak kendini göstermektedir. Tam ortadaki masa simgesi ile soldaki figürle sağdaki figürü iki eşit parçaya bölen kompozisyon yapısı, her iki figürün de mavi zemin üzerine yerleştirilmesi, fakat soldaki figürün daha açık tonlarda ve nötürleştirilmiş renklerde daha resimsel ifadesi, bu simetrikliği bir derece bozmaktadır. Soldaki figürü ön plana çıkararak sağdaki figürün daha taslak etkisinde olmasına neden olmuştur ki bu da, sağdaki figürü geri plana atmıştır. Böylelikle aynı masada karşılıklı oturan iki figür resmedilse de, resimsel olarak kompozisyona plan algısı girmiştir.



Resim 77: Fikret Mualla, "Görüşme", 1955,
Kağıt üzerine guaj, 30.00 x 48.00 cm



Tablo 27: "Görüşme" (Resim 77) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Fikret Mualla'nın "Görüşme" (Resim 77) isimli bu çalışmasında bir başka incelenmesi gereken nokta; renklerin birbirleriyle olan uyumu ve resim yüzeyinde kapladıkları yer bakımından dengesidir. "Güçlü Kadınlar" (Resim 75) isimli çalışmada da incelenen öznitelik kontrastı bu çalışmada; mavi ve yeşil dengesiyle verilmektedir. Soğuklaştırılmış, karartılmış, nötürleştirilmiş ve tamamlayıcı rengi ile karıştırılarak doymuşluğunun kaybedilmiş olduğu bulanık bir renk olarak kullanılan yeşil renk ve doygunluğu arttırılmış ışıklı bir mavi ile sağlanan bu kontrastlık dengesi, uyumlu bir armoni ortaya koymaktadır. Açık- koyu kontrastlığının da figürler ve arka plan rengi olarak gözlemlenebildiği bu çalışmada, soğuk renk armonisi kullanılmıştır. Tablo 28 ve Tablo 29 üzerinden incelenecek olursa; parlak bir mavi ile mat bir mavi öznitelik kontrastını oluştururken, ışıklı ve parlak bir mavi ile mat bir yeşilin kapladıkları yüzey alanları bakımından oranı ağırlık alanı kontrastlığını oluşturmaktadır. Aynı zamanda soğuk renk armonisi kullanılan resimde, koyu değer sağdaki figürün üzerinde yer alan kahve ile verilirken, mavi ve yeşilin değerleri birbirine yaklaştırılarak koyu gri ve açık gri tonu elde edilmektedir. En az yüzey alanına sahip olan beyaz leke ise resmin merkezinde ve soldaki figürün üzerinde parçalanmalarla oluşturulmuştur.



Tablo 28: "Görüşme" (Resim 77)
Öznitelik Kontrastı



Tablo 29: "Görüşme" (Resim 77)
Ağırlık Alanı Kontrastı



Resim 78: Fikret Mualla, "Gezinti", 1956, Kağıt üzerine guaj,
49.00x 64.5 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi



Tablo 30: "Gezinti" (Resim 78) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Fikret Mualla'nın "*Görüşme*" (Resim 77) isimli incelenen çalışmasıyla benzer yapı ve resimsel değerlere sahip bir diğer çalışma 1956 tarihli "*Gezinti*" (Resim 78)'dir. Aynı kompozisyon düzeninde yerleştirilmiş olan figürler, resmin sol tarafında birbiri içine girerek bir kaos ortamı yaratırken, sağdaki figür çizgisel değerlerle resmedilmiştir. Lirik ve dışavurumcu bir soyutlama anlayışının üslup özelliklerini taşıyan bu çalışma; açık- koyu kontrastlığı bakımından hem siyah ve

beyaz değerlerle hem de kırmızı ve kırmızının ton değerleri kullanılarak dengeli bir kompozisyon görünümünü yansıtmaktadır. *Tablo 30* incelendiğinde görüldüğü gibi; koyu-orta-açık değerler kırmızı ve kırmızı tonlarıyla verilirken, koyu ton değeri biçimsel değerleri ortaya koymak adına figürlerin etrafında yer almış ve resmin sol tarafında bir araya gelen açık tonlar, kapladıkları yüzey alanları bakımından en aza indirgenmiştir.

Soyutlama süreçleri bakımından incelendiğinde öncelikle biçimsel yapının bir soyutlamaya uğradığı, figür algısının biçimsel özelliklerinin salt figür görüntüsüne gönderme yapan özellikleri boyutunda kaldığı görülmektedir. Ardından renk ve renk alanlarının da değer bakımından bir indirgemeye uğradığı ve bu anlamda "*Gezinti*" (*Resim 78*) isimli çalışmanın, fenomenoloji felsefesinin değişmeyen mutlak varlığa doğru çabası ile soyutlama eğilimli çalışmaların ortak indirgeme süreçlerinin varlığına örnek oluşturduğu görülmektedir.

Koyu mavi bir zemin üzerine yerleştirilen ve lirik bir anlatımla ortaya konulan "*Kadın ve Çocuk*" (*Resim 79*) isimli bir diğer kompozisyon, Fikret Mualla resimlerinin en karakteristik örneklerindendir. Diğer pek çok çalışmasında olduğu gibi bu resim de; biçimsel olarak simetrik bir yapıda yer alırken, renk algısı; bu simetrikliğin bozulmasını sağlamıştır. Sağdaki figür üzerinde yoğunlaşan renk ve renk yoğunluğu, soldaki figürün yüzüne sıçrayan beyazla soğuklaştırılmış yeşil renk aracılığıyla bozulmuştur. Mavi zemin üzerine siyah taslaksal bir anlatımla oturtulan figürler, Fikret Mualla resimlerinde görmeye alışık olduğumuz bir hareketlilik ve coşkuyu resim dışına aktarmaktadır. Öznitelik kontrastı ve ağırlık kontrastlıklarının bir arada kullanıldığı "*Kadın ve Çocuk*" (*Resim 79*) yüzey alanlarına bölündüğünde, *Tablo 31*'de görüldüğü gibi; mavi ve koyu mavinin baskın olduğu resimde, siyah değer kapladığı alan sarı ve diğer renklerin kapladığı alana eşittir. *Tablo 32* ve *Tablo 33*'de incelenen soğuk- sıcak kontrastlığı, sarının yansıtıcı ve sıcak etkisiyle, mavi rengin soğuk ve doygunluk derecesi arasında bir denge oluşturulmuştur. Fikret Mualla, sarı rengin doygunluk ve ışıklılık derecesini arttırarak, buna karşılık ağırlık alanını azaltmış, mavinin ise doymuşluğunu kaybettirerek nötürleştirmiş ve daha büyük alanlara yaymıştır. Sarı ve koyu mavi, aynı zamanda aralarında açık- koyu kontrastlığı da oluşturmaktadır.



Resim 79: Fikret Mualla, "Kadın ve Çocuk", 1956, Kağıt üzerine guaj, 39.00x 54.00 cm., Önder Öztarhan Koleksiyonu



Tablo 31: "Kadın ve Çocuk" (Resim 79) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

Siyah ve beyazın doğada en yoğun açık-koyu kontrastlığını oluşturduğu ve siyah beyaz arasındaki değerlerin gri ton değerlerini verdiği bilinmektedir. Gri değerlerin açıklık koyuluk dereceleri olduğu gibi, saf renklerin de açık- koyu ilişkileri bulunmaktadır. Renk çemberinde en açık değerin sarı en koyu tonun ise mor ve koyu maviler olduğu görülmektedir (Ahundzade, 2014: 117). Bu anlamda incelendiğinde "Kadın ve Çocuk" (Resim 79) isimli çalışmanın, sıcak- soğuk kontrastlığının yanında koyu- açık kontrastlığını da barındırdığı, var olan tüm renk değerlerinin belirli bir düzen ve sistematik bir yapıya uygun olduğu anlaşılmaktadır.



Tablo 32: "Kadın ve Çocuk" (Resim 79)
Sıcak- Soğuk Kontrastı



Tablo 33: "Kadın ve Çocuk" (Resim 79)
Öznitelik Kontrastı

1956 tarihli "Sokakta" (Resim 80) isimli çalışması ise kırmızı zemin üzerine yanyana yerleştirilen figürlerin dışavurumcu bir renk paletiyle ifade edildiği, bir sokak satıcısı etrafında toplanmış insanların hareketli ve coşkulu anlık görüntüsüdür. Üç ana rengin alt değerlerinin kendi aralarındaki kontrastlıktan yararlanılarak ortaya konulan çalışmada; soldaki ve sağdaki figürlerin merkeze doğru yönlendirilmesi ile kapalı bir kompozisyon algısı uyandırılmaktadır.



Resim 80: Fikret Mualla, "Sokakta", 1956, Kağıt üzerine guaj,
30.5x 43.5 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi



Tablo 34: "Sokakta" (Resim 80) Renklerin Ağırlık Alanlarına Göre Dağılımı

"Kadın ve Adam Portresi" (Resim 71) isimli daha önce incelenen çalışmada olduğu gibi bu resim de, kırmızı ve yeşilin tamamlayıcı renk kontrastlığı ekseninde, fakat tamamlayan renkleri de barındıran ve Tablo 74 (Bkz. Ek 1) de görüldüğü gibi bu renklerin alt ton değerlerine de yer veren, Fikret Mualla resimlerinin en özgün örneklerindendir. Parlak ve ışıltılı kırmızı rengin içerisinde yer yer ortaya çıkan doygunluğu azaltılmış bir kırmızının da kullanılıyor olması öznitelik kontrastlığının da varlığını göstermektedir. Griye çalan bir mavinin, resim yüzeyinde kırmızı renk kadar bir alan kapladığı izlenirken, sarı ve yeşil alanlar açık ton değerini oluşturmaktadır. İncelenen resimler arasında "Sokakta" (Resim 80) isimli bu çalışma, daha fazla renk ve renk değeri barındırmaktır ve figürlerin daha ayrıntılı tasvir edildiği, taslaksal etkilerin en aza indirildiği bir kompozisyon olma özelliği taşımaktadır.



Tablo 35: "Sokakta" (Resim 80) Tamamlayıcı Renk Kontrastı

Görüldüğü gibi; zamanın moda akımlarına uymayı reddeden, akademilerde verilen resim eğitimlerine kendi sanatını uzak bulan, hiçbir sanatçıdan etkilenmeyen, kendi dünyasına kapanarak kendi hayal ettiği ve düşlediği dünyayı resmeden Fikret Mualla resimlerinin renk algısı; gelişigüzelikten oldukça uzaktır. Bilinçli bir sistematik düzen çabasıdan geçmese dahi, tüm bu resimler rengin tüm kontrastlık, armoni, uyum gibi özelliklerini barındıran çalışmalardır. Fikret Mualla resimlerinde yüzey sorunsalının çözümlenmesinde, iki boyutlu bir anlatım gibi görünen yüzey

üzerine aynı çizgide resmedilen figür ve nesnelerin betimlenmesinde renk tasarım elemanının önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Renkleri olabildiğince canlı, hareketli, çizgisel değerlerden uzak ve taslaksal bir etkide kullanan Fikret Mualla'nın bu tavrı, lirik soyutlama yaklaşımlarının, Türk resim sanatında örnekleri arasında renkçi bir anlatıma yönelen en belirgin örneklemidir.

Renk algısı bakımından Itten renk kontrastlık kuramı etkisinde incelenen çalışmalar, fenomenolojik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde; ortak soyutlama süreçleri içermekle birlikte benzer araştırma alanları ortaya koymaktadır. Soyut ve soyutlama eğilimli çalışmaların biçimsel kurgu olarak incelendiğinde, doğada var olan nesne görüntüsünün mutlak gerçekliğinden uzaklaşarak resmedilen nesne-figür görünümünün yanında; renk algısının da parlaklık ve ışıklılık dereceleri azaltılarak nütürleştirilmiş bir değer olarak resmedilmesi ile ortak bir soyutlama süreci yaşadığı görülmektedir. Bu anlamda fenomenolojinin temelini oluşturan varlığın öz'üne yönelen indirgeme süreçleriyle paralel bir oluşumun varlığı, rengin renk özelliklerinin algısal boyutta dönüşümü, Fikret Mualla resimlerinde var olan soyutlama eğilimlerinin temelini oluşturmaktadır.

5.3. Fikret Mualla Çalışmalarının Kompozisyon Algısı

Fikret Mualla resimlerinde biçim algısı; renk algısının ve hatta içeriğin ardından kendini gösteren bir sürece dahildir. Bu resimler; nesnel dünyada var olan biçimin salt bir kopyası olmaktan uzak, öznel dünyanın da sürece geri planda dahil olduğu, rastlantısal bir oluşum ile beraber ilerleyen bir yaratımın sonucudur. Fikret Mualla ortaya koyduğu sayısız hızlı ve dışavurumcu soyutlamalarında, biçimin nesnel varlığından hiç bir resminde uzaklaşmamıştır. Biçimin tüm sanatsal yaratımlarda önemini vurgulayan Kalfa'ya göre; "Biçim nesnel bir niteliktir. Duyularımıza etki eder. Nesnel niteliktedir ama bir nesne değildir; duygularımıza şekil vermediği de söylenemez. Hatta biçim, nesnenin kendisi değil ama yorumu olduğu için, duygulara etki ederken duygulardan da etkilenir (...)" (Kalfa, 2009: 86). Öyleyse bir sanat yapıtının ister soyut ister realist olsun biçimden ya da biçimsel öğelerden uzak olması imkansızdır. Sanat eserinde var olan figür ve nesneler

inorganik yapılar ve oluşumlar olduğundan dolayıdır; salt lekeci bir soyutlama dahi olsa, yeniden ortaya konulan bir öznel dünyadan söz edilebilmektedir ve bu da duyuşsal süreçlerin yeni bir biçime bürünmesi demektir. "Görsel algı yoluyla toplanan hammadde beyin denen fabrikada işlenir ve sanatsal ürüne dönüşür" (Gençaydın; Kalfa, 2009: 86'dan alıntı). Bu anlamda incelendiğinde Platon'un idealar dünyasında sözü edilen görölür dünya; Fikret Mualla resimlerinde görülenin ötesinde bir oluşumu ifade etmektedir. Görölür dünyanın ve deneyimlerin bilinç süreçleri ile geldiği nokta da, öznel anlatımının sonucu var olan soyut figürleri; belirsiz bir zamanın, kimi zaman ise belirsiz bir mekanın içerisinde yer almaktadır. Figür, Fikret Mualla resimlerinde vazgeçilmeyen kompozisyon ögesi olurken, biçimsel deformeler ve taslak izlenimi uyandıran lirik soyutlamalar bu resimlerin karakteristik özelliğidir. Öyleyse; doğada var olan düzen ve nesnel gerçeklik, sanatçının çalışmalarında görölür olandan farklı bir düzene sokularak, deneysel bir gerçekliğe dönüşmektedir. Yani Fikret Mualla resimlerinde var olan kompozisyon düzeni; öncelikle biçim ve renk algısında kavramların bilinç düzeyine indirgenmesi, ardından bilinçten soyutlanarak mutlak anlam ve aktarımlarına ulaşması, son olarak da bilince geri getirilerek yeni bir oluşum içerisine sokulmasını ifade etmektedir. Söz konusu doğanın Fikret Mualla'nın duyu süreçlerinde değişim ve yeniden yaratımının yansıması olarak görülen resimler incelenirken; fenomenolojinin araştırma alanı ile ortak indirgeme süreçleri olduğu görölmektedir. Bu felsefenin nesnenin öz'ünü ararken uyguladığı 'paranteze alma' edimi, sanatçının var olan doğayı 'paranteze alma' edimi ile benzer özellikler taşıırken, sanatçı sanat eserini ortaya koyarken, bu sürece yaşantı yoluyla edindiği deneyimlerin ve anlamsal çözümlemelerin yansımalarını da katmaktadır. Elbette fenomenoloji felsefesinin ulaşmak istediği mutlak öz ile soyutlama eğilimli sanatçıların ulaşmak istediği aynı noktadır. Fakat sanatçı nesnenin öz bilgisine ulaştıktan sonra, yeniden gerçekliğe yönelir, fakat bu sefer ortaya konulan doğada var olan, değişmeyen gerçeklik algısı değil sanatçının yarattığı kendi gerçekliğidir. Bu bölümde örnekleme alınan resimler bu bilgiler ışığında incelenirken yararlanılan diyagonal çizgiler, geometrik oluşumlar, yönlendirmeler ve doğrusal çizimler; elbette doğada var olan gerçeklikler değildir. Fakat sanatçının varlığın ve doğanın öz'ünden tasarım boyutuna taşınan gerçekliği, resimlerin oluşum aşamalarında yeniden kurgulanan gerçekliğe ipuçları vermektedir.

Miro 'ben şiirle resim arasında hiçbir fark görmüyorum' demiştir. Gerçekten de bazen Kandinsky'nin resimleri için kullanılan 'şiirsel soyutlama' ifadesi, Fikret Mualla resimlerinde de belirgin olarak gözlemlenebilmektedir (Krausse, 2005: 104). Bu resimler soyut bir çizgide, biçimsel kaygılardan uzak şiirsel bir dışavurumla ortaya konmuştur. Andre Lhote'a göre; "Geometrik mimari yapısı, plastik düzeni ve geniş renk lekelerinin dengeli dağılımıyla sanat yapıtında asıl önemli olan şeyin, nesnel gerçek dışındaki ilişkilerde saklı bulunduğu, genellikle kabul edilen bir ilkedir (...) duyum ve duyarlılık, ancak bu yolla dışarı vurulabilir (...)" (Lhote, 2000: 140). Sözü edilen duyarlılık, öncelikle sistematik bir oluşum içerisinde olmasa dahi kompozisyonun kurgusunda ve biçimsel özelliklerinde kendini göstermektedir. Biçimsel kurgunun ardından çizgisel yapı, resme giren renk olgusu ve hacimleştirilmiş renk alanları gelmektedir. Son olarak da yapıtın oluşum süreci ile sanatçının etkileşimi sonucu oluşan duyusal süreçler devreye girmektedir.

Bu anlamda salt biçimsel ya da salt içeriksel anlamda incelendiğinde; bu resimler, bilinçli bir yaratım sürecini aktarmamakla birlikte, herhangi bir duyarlılıktan çok ritmik bir tekrarı andırmaktadır. Fakat geniş renk alanlarına bölünmüş, canlı renklerle örülmüş belirsiz bir mekan içerisine yerleştirilen figürler, her ne kadar yerleştirme ve boyama da belli bir kaygı taşıyor gibi görülseler de, gelişigüzel bir kompozisyon ve biçim yapısından uzaktırlar. Geometrik formlarla sayısız yapılanmaların çözümlenebildiği bu resimler; kompozisyonun ağırlık merkezi ve simetrik yapısının biçimsel çözümsüzlüklere götürdüğü durumlarda, renk unsurunun devreye girdiği ve kurgusal bir çözümlemeye gittiği sanatsal yaratımlar olma özelliği taşımaktadır. Bu açıdan bu resimleri salt biçimsel açıdan incelemek, salt renk ve içerik açısından incelediğinde olduğu kadar; bütünsel olarak ele alındığında oluşan etki ve sanatsal özellikleri geri plana atabilmektedir. Bu soruna bir çözüm getirmek adına bu bölümde incelenen Fikret Mualla resimleri biçimsel yapı ve kompozisyon düzeni olarak ele alınırken, renk elemanının sözü edilen biçimsel yapı üzerine etkilerine de değinilmekte ve biçim algısı ekseninde bütünsel olarak ele alınmaktadır. Örnekleme alınan bu resimler biçim ve kompozisyon sorunsalı ekseninde incelenirken, tüm kurgusal yapı ve rastlantısal oluşumlar, biçimin olduğu kadar rengin de resmin sistematiğine etkisi bağlamında konuya dahil edilip, doğanın yeniden yaratım sürecinde başkalaşımı fenomenolojinin bakış açısında analiz

edilmektedir. Bu analiz sırasında örnekleme alınan resimler kompozisyon düzeni açısından incelenirken; Kandinsky'nin renk temelli oluşumları olan geometrik formlar ile birlikte, diyagonal çizgiler, dairesel yapılar ile yardımcı unsurlar, başvurulan analiz yöntemleri olmuştur.

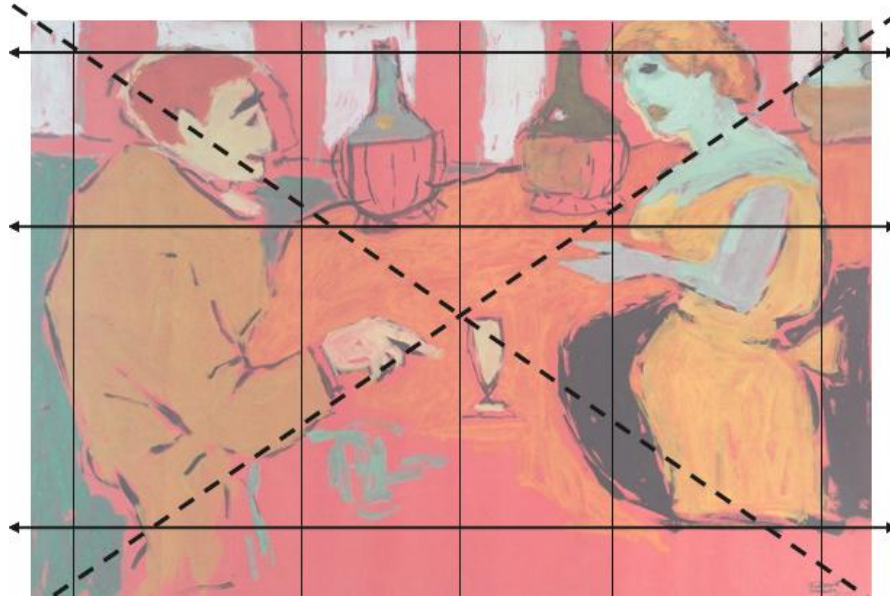


Resim 81: Fikret Mualla, "Bar", Kağıt üzerine guaj,
33.00x 47.00 cm., Hıfzı Topuz Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın "*Bar*" (*Resim 81*) isimli çalışması öncelikle biçimsel kurgu açısından incelendiğinde; bir adam ve bir kadın figürü ile bir kadeh ve iki şişe, resimsel düzen ve içerik yapısına girilmeden bakıldığında görülebilen kompozisyon öğeleridir. Bu nesnel öğeler resimde; belli bir simetrik düzen ve sistematik oluşum içerisinde resmedilmiştir. Ayrıntıya girilmeden biçimsel olarak bakıldığında, resmin tüm kompozisyon elemanları ile resmin fiziksel özellikleri arasında bir hiyerarşi görülmemekle birlikte, daha ayrıntılı bir incelemeyle; konum, boyut, renk ve biçim açısından önemli çözümlemeler algılanabilmektedir.

Tablo 36 incelendiğinde; resmin merkezinden çizilen bir çizgi ve köşelerden çekilen çapraz diyagonal çizgiler yardımıyla ortaya çıkan eşit bölünmelerde

görülebileceği gibi; merkezde yer alan bardak nesnesinin etrafında genişleyen bir kompozisyon dikkati çekmektedir. Dikey olarak iki eşit yüzey alanına ayrılan resimde, sol ve sağ planlar karşılıklı bir simetri ortaya koyarken figür betimlemelerinin de sistematik bir tekrara dönüştüğü görülmektedir.



Tablo 36: "Bar" (Resim 81) Resmin simetrik yapısı ve diyagonal oluşumu

Kompozisyonu oluşturan yapısal ayrıntılar daha dikkatli gözlemlendiğinde; simetrik yapının iki ayrı plana ayrıldığı bölünmelerle ön plana çıkarılan nesnelerden; tüm bu yapısal düzenlemelerin, renk unsurunun aracılığıyla insan figürlerine odaklandığı görülebilmektedir. Bu anlamda Fikret Mualla resimlerini salt biçimsel düzen açısından incelemenin resimsel analiz açısından yetersizliği bu noktada kendini gösterir. Salt biçimsel açıdan incelendiğinde tamamen simetrik ve birbirinin tekrarı gibi görünen kompozisyon yapısının; renk elemanı ile birlikte değerlendirildiğinde, ön-arka ilişkileri, figür oluşumlarının yer aldığı resimsel düzlemler ve hacimleştirilmiş renk alanları yoluyla bozulduğu görülür. Yani nesnelliğin tasarımsal boyutta başkalaşımına, biçimsel kurguda soyutlanmasına ulaşılır. Çizgi elemanından yalnız nesnelerin sınırını belirlemek için yararlanılan "Bar" (Resim 81) isimli çalışmada Fikret Mualla, kadın figürünü siyah bir zemin üzerine yerleştirmiş, buna karşılık erkek figürünün yer aldığı yüzeyi değer olarak daha gri tonda resmetmiştir. Kadın figürünün üzerindeki renklerin daha ışıklık ve

parlak oluşu ile de sağ planı öne çıkararak, resmin simetrik yapısını dengelemiştir. Aynı zamanda resmin tamamına hakim olan dikey anlatım; yeşil ve turuncu kontrastlığının etkisiyle çözümleme yoluna gidilmiştir. Sağırılık ve bulanıklılık oranının arttırıldığı yeşil ile adam figürünün yer aldığı resmin sol planı, siyah zemin üzerine yerleştirilen kadın figürünün yer aldığı sağ plan ve orta plan arasındaki uyum ve denge, biçimsel simetrinin önüne geçmiştir.



Resim 82: Fikret Mualla, "Çocuklu Kompozisyon", 1955, Kağıt üzerine guaj, 33.00x 50.00 cm., İbrahim İper Koleksiyonu

Sanatçının 1955 tarihli "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 82) isimli çalışmasında, fiziksel özellik olarak biçimsel kurgu incelendiğinde; dikey olarak yerleştirilen dört kadın figürü ve kompozisyonun dışarı taşan resmin sağ kenarında bir çocuk figürü görülür. Bu figürlerden ikisi sağ kenara dönük ve durağan resmedilmiş, üç figür ise sol kenara doğru hareket halinde betimlenmiştir. Arka planda bir nesnenin varlığına işaret edecek herhangi bir oluşum olmamakla birlikte, resmin sınırlarını oluşturan figürler tüm yüzeyi kaplayacak şekilde büyütülerek yanyana dizilmişlerdir. Kompozisyon tasarımı açısından daha matematiksel bir gözlemlerle incelendiğinde, resim yüzeyinde yanyana duran figürlerin üçgen formlar

içerisine yerleştirildiği dikkati çekmektedir. *Tablo 37* incelendiğinde görülebileceği gibi; öncelikle sağda ve solda iki üçgen yapı resme hakimdir. Figürlerin kendi içinde yerleştirilmeleri ve oluşumları da yatay ve dikey üçgen formlar ortaya çıkarmaktadır.



Tablo 37: "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 82) Resme hakim üçgen formlar

Bu temel üçgen yapıların ötesinde, figürlerin yüzleri arasında kalan yüzeyler, ellerindeki nesnelerin oluşturduğu formlar, giysi kıvrımlarının geometrik yapıları ile de sistematik bir oluşum dikkati çekmektedir. Resmin sağ planında yer alan ve izleyiciye doğru yönlendirilen kadının elindeki çanta imgesi ile resmin merkezinden yanlara doğru açılan bir kompozisyon özelliği taşıyan "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 82); figürlerin sağa ve sola giden betimlemeleri ve çocuk imgesiyle simetrik yapıdan çıkarılmıştır. Fikret Mualla resimlerinin karakteristik özelliklerinden biri olan yüzeye yanyana dizilmiş olarak resimlenen figürler; birbirini tekrar eden ritmik hareketler ile ortaya çıkan tek düzelik ve yapısal benzerliklerin verdiği simetrik kompozisyon oluşumundan, nesne ve figürlerin sunum özellikleri ile renk değerleri yardımıyla uzaklaşmaktadır. Arka planda düz bir zemin rengi üzerinde, var olmayan bir mekan içerisinde görülen kadın figürlerinin, arkalı önlü yerleştirilmesi ile sağlanan derinlik etkisi; renklerin ışıklılık ve nötürlük dereceleri ile de ön plana

çıkarılmıştır. Sol planda yer alan figürlerin çizgisel anlatımı ile ortaya çıkan grafiksel anlatım, sağ plandaki kadınların daha resimsel anlatımı ile bozulmuştur. Zemin renginin de sarıdan beyaza yönlendirilmesi ve sağ plandaki figür renklendirmesinin daha ışıklı renklerle yapılması, hem asimetrik bir dengenin ortaya çıkmasını sağlamış, hem de boş dolu alanlar yardımıyla resmin tüm yüzeylerinde ritmik bir devinim ile dolaşılmasına neden olmuştur. Resimsel denge açısından bakıldığında; orta değer üzerinde, figürlerin baş ve ayakları ile iletilen koyu değer, ritimsel bir hareketi ve kontrast bir yapıyı da ortaya çıkarmaktadır. Duyusal olandan uzaklaşarak yeni bir gerçekliğe, soyuta ulaşan yaratım sürecine paralel bir etkide, Fikret Mualla'nın incelenen çalışmasında; resmin sağ planından sol planına doğru bir soyutlamanın nesnel izlerine de rastlanmaktadır. Yeniden yaratılan figür algısı giderek soyutlanmış ve salt figürün insana özgü özelliklerini yansıtan bir boyuta taşınmıştır.



Resim 83: Fikret Mualla, "Jazz Orkestrası", 1956, Kağıt üzerine guaj,
51.5x 64.5 cm., Bilginsoy Koleksiyonu

1956 tarihli "*Jazz Orkestrası*" (Resim 83) isimli çalışma da incelediğimiz diğer Fikret Mualla resimleri gibi kendine özgü bir kompozisyon yapısı ve biçimlendirme anlayışına sahiptir. Tek renk bir zemin üzerine çizgisel bir anlatım diliyle aktarılan figürler, çizginin tüm dinamik ve ayrıntılı ifadesine rağmen, taslaksal bir etkiyi izleyene sunmaktadır. Beş figürün farklı düzlemsel yapılanmalarda asimetrik bir düzen içerisinde yerleştirildiği, biçimsel olarak incelendiğinde görülebilen temel kompozisyon düzenidir.



Tablo 38: "*Jazz Orkestrası*" (Resim 83) Resme hakim denge ve kaçış noktaları

Tablo 38 incelendiğinde görülebileceği gibi; bu düzen içerisinde, figürlerin yönleri aracılığıyla, resmin sol ve sağ bölünmelerinden yukarı köşelere doğru yönlendirilmiş kaçış noktaları görülmektedir. Ortada oturan iki figür ve ellerinde ki müzik aletleriyle odak noktasının merkeze çekildiği resimde, merkezde yer alan figürlerin sağ plana yönlendirilmeleri, sağ plandaki figürün sola yönlendirilmesi ve solda ayakta duran figürlerle kapalı bir mekan algısı oluşmaktadır. Mekansal açıdan derinlik olgusu, yalnız oturan figürlerin üzerinde yer aldıkları nesnenin perspektifsel etkisi ile sağlanmakla birlikte, geri planda herhangi bir zemin çizgisi ve nesnel

düzlem görülmemektedir. Resmin geriye doğru gidişini sağlayan biçimsel kurgulardan en önemlisi, sağda resmin en üstünde yer alan ve izleyiciler oldukları düşünülen küçültülmüş figür izlenimleridir. Ayakta duran ve oturan figürler olarak ayırdığımızda oluşan ritmik yapı, rengin parlaklık özelliğiyle bir araya gelerek hareketli bir kompozisyon etkisi yaratmaktadır. Resmin renk algısının, çizgisel değerler ve figürsel anlatımlar kadar baskın rol oynadığı çalışma; sarı kırmızı ve mavinin kendi aralarındaki kontrastlığı ile mavinin egemenliğinde ritmik ve aynı zamanda dingin bir sahne ortamını da izleyene anımsatmaktadır. Fiziksel özellikler asimetrik bir yapı ve geriye giden bir düzen içerisinde verilirken, "*Kadın ve Çocuk*" (Resim 79) isimli kompozisyonda da benzer özelliklerin görülebildiği renk olgusu; düzlemsel farklar ve mekansal derinlik özelliklerine gönderme yapmaktadır. Renk unsuru ile birlikte incelendiğinde de görülebileceği gibi "*Jazz Orkestrası*" (Resim 83) isimli bu çalışma; tüm bu biçimsel özellikler dikkate alındığında dengeli ve dinamik bir kompozisyonun varlığına işaret etmektedir.

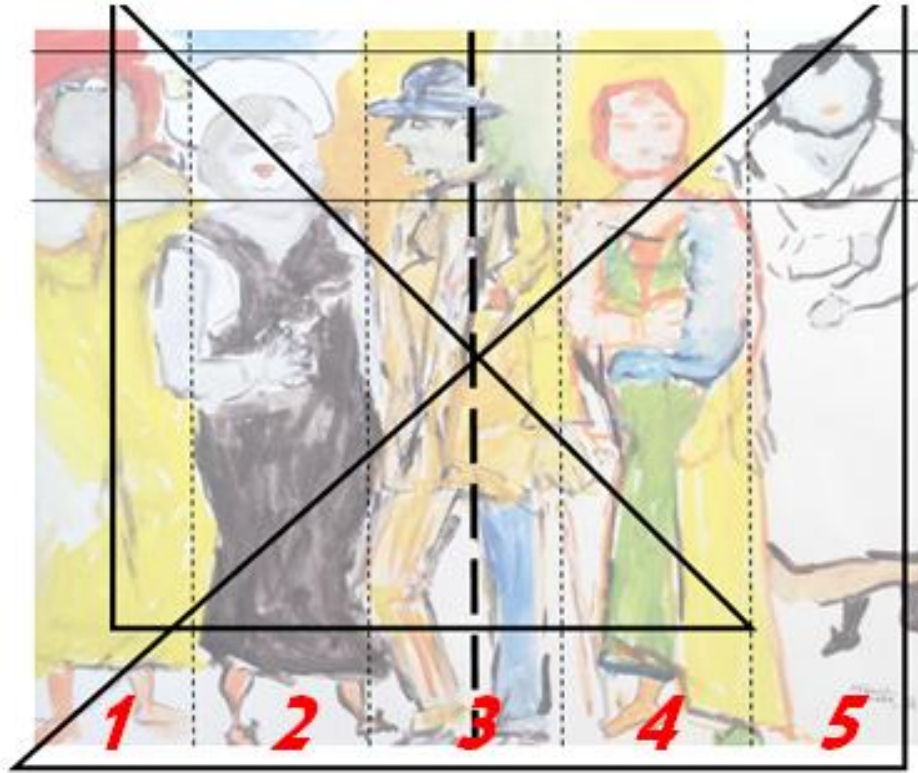


Resim 84: Fikret Mualla, "Sokak", 1960, Kağıt üzerine guaj, 54.00x 66.00 cm., Monik Benardete Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 82) isimli çalışmasında olduğu gibi, "*Sokak*" (Resim 84) isimli bu çalışmada da, benzer simetrik oluşum ve şematik anlatım göze çarpmaktadır. Salt biçimsel özellikler dikkate alınarak incelendiğinde; belirsiz bir zemin üzerine yerleştirilen yanyana dizilmiş ayakta beş figür görülür. Solda ve sağda yer alan kadın figürlerinin arasında, resmin merkezinde ve odak noktasında bir erkek figürü resmedilmiştir. Kadın figürleri izleyiciye dönük olmasına karşın erkek figürü sola doğru dönüktür. *Tablo 39'da* (3) rakamı ile gösterilen erkek figürünün her iki yanındaki figürlerin yüzleri ve giysileri belirgin olarak resmedilirken, en dıştaki figürler siluet şeklinde ve taslaksal bir etkiyle resim yüzeyinde varlık gösterirler. Mekan algısı uyandıracak herhangi bir nesne ve doğa görünümü yoktur, figürlerin boyutları büyütülerek resmin tüm alanını kapsayacak biçimde betimlenmiş, sağdan ve soldan tuvalin dışına taşmıştır. *Tablo 39'da* (5) rakamı ile gösterilen figür, diğer figürlerden daha geride bir yatay düzleme yerleştirilerek, geriye doğru giden bir kompozisyon etkisi yaratmaktadır. Gerçeklik kavramının Fikret Mualla resimlerinde biçimsel algıda soyutlanmasının yanında, gerçekliğin kompozisyon bakımından soyutlanmasının da örneği olan çalışmada; renk ve renk alanları ile ortaya konan ve geriye giden bir kompozisyon düzenine işaret eden bir tasarımın varlığı da duyuşal olandan uzaklaşarak soyutun tasarımsal boyutuna ulaşmaya bir örnek oluşturmaktadır.

Daha ayrıntılı bir inceleme ile çözümlendiğinde *Tablo 39'da* görüldüğü gibi, figürlerin biçimsel ve kütsel olarak kapladıkları alanlar bakımından beş eşit parçaya bölünen ve dikey yerleştirilen geometrik oluşumlar dikkati çekmektedir. Sistematik bir tekrar içerisinde sunulan figürler ve ortadaki şapkalı erkek figürünün resmin tam merkezinde yer alıyor oluşu, simetrik bir kompozisyon sunmaktadır. Aynı zamanda oluşum süreci açısından bakıldığında resme hakim iki büyük üçgen dikkati çekmektedir. Solda ve sağda yer alan üçgen formlar ve figürler arasındaki yüzeylerde ortaya çıkan geometrik oluşumlarla birlikte gene merkezde toplanan bir biçim algısı görülmektedir. Merkezden dışarı doğru yayılan bir hiyerarşi düzeni içerisinde sıralanan figürler biçimsel olarak bir çözümsüzlüğe götürürken, renk algısı ile birlikte incelendiğinde, rengin dışavurumu ve ön arka ilişkileri ile dengeli bir düzene girer. Çizgisel değerlerden yalnız figür sınırlarını belirlemek için yararlanılan resimde Fikret Mualla, parlaklığı ve ışıklılık dereceleri arttırılmış renk değerleri ile,

resimsel anlatımı ön plana çıkararak, biçimsel kurguyu geri plana atmıştır. Kullanılan renkler aynı zamanda resmin kendi içindeki ahengini de yakalamaktadır ve nesneden bağımsız renk yorumlamaları ile özgün bir anlatım diline ulaşmaktadır. Matisse resimlerinde olduğu gibi Fikret Mualla resimleri de bu anlamda renk ve biçimin nesnel yansımalarından tamamen uzaklaşarak dış dünyanın öznel anlatımına dönüşür. "*Sokak*" (Resim 84) isimli bu çalışma sözü edilen sürecin en önemli örneklerinden biridir.



Tablo 39: "*Sokak*" (Resim 84) Resme hakim üçgen formlar ve simetri

Fikret Mulla'nın bir diğer çalışması 1957 tarihli "*Jazz Çalanlar*" (Resim 85) isimli resim incelendiğinde ve salt biçimsel olarak bir betimleme yapıldığında; solda oturan bir figür ve ayakta sağda bir figür olduğu görülür. Ortada piyano yer almaktadır ve figürler kompozisyonun her iki kenarından merkeze doğru bakmaktadır. Zemin ve arka plan, figürler ve piyano imgesi ile birbirlerinden ayrılırken, çizgisel değerler incelenen diğer resimlerden farklı olarak renk alanlarından daha belirgindir. Bu çizgisel boyut, belli bir düzen ve hacim ortaya

koymaktan uzak, kaosa sürüklenen bir ritmin dışavurumcu yansımaları gibidir. Figürlerin kendi içlerindeki devinimleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri Fikret Mualla resimlerinde, sözü edilen çizgisel süreçler ile aktarılmaktadır.

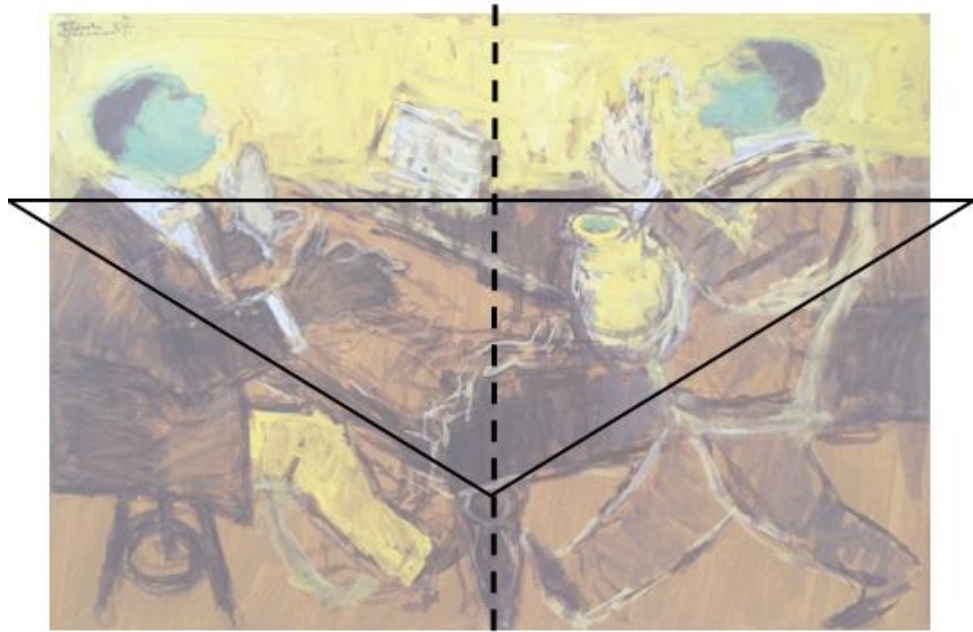


Resim 85: Fikret Mualla, "Jazz Çalanlar", 1957, Kağıt üzerine guaj, 38.00x 54.00 cm., N.Kemal Yonga Koleksiyonu

Daha ayrıntılı bir değerlendirme yapılırsa; *Tablo 40* incelendiğinde görüldüğü üzere resmin sistematik yapısı, piyanonun ayağı yardımıyla çizilen bir diyagonal çizgi ile tam ortadan ikiye bölünmektedir. Sanatçının "*Bar*" (*Resim 81*) isimli çalışmasında olduğu gibi, dikey olarak iki eşit bölüme ayrılan resim yüzeyi karşılıklı duran figürler ile de simetrik bir oluşum içerisinde gözlemlenir.

Resmin tam merkezinde yer alan piyanonun oluşturduğu ters üçgen formu, neredeyse resmin tamamını kaplamaktadır ve var olan simetrik düzene katkı sağlamaktadır. Tüm bu denge içerisinde biçimsel olarak ayrılabilen tek görünüm figürlerin oturan ve ayakta olarak ayrılmasıdır. Bu resimde de, "*Bar*" (*Resim 81*) isimli çalışma da olduğu gibi renk tasarım elemanının da biçimsel analiz sürecine dahil edilmesi, simetrik bir inşada görülen tasarımın bütünsel olarak

çözömlenebilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu anlamda resimsel değeri açısından renk boyutu incelendiğinde; her iki figürün de aynı renk değeri ile ortaya konduğu, kollar ve ellerin hareketinin dahi aynı açıda resmedildiği görölmektedir. Bu anlamda nesnel gerçekliğin sanatçının yaratım sürecinde, renk unsuru ile desteklenerek biçimsel yapılanmalarla farklılaştığı sonucuna ulaşılmaktadır. Resimde var olan simetrik düzenin, doğada var olan bir düzenden çıkarılarak, yeni bir biçimsel kurgu içerisine sokulduğu ve söz konusu yeni oluşumun tasarım elemanları etkisinde çözümlendiği görölmektedir.



Tablo 40: "Jazz Çalanlar" (Resim 85) Resme hakim simetri ve üçgen form

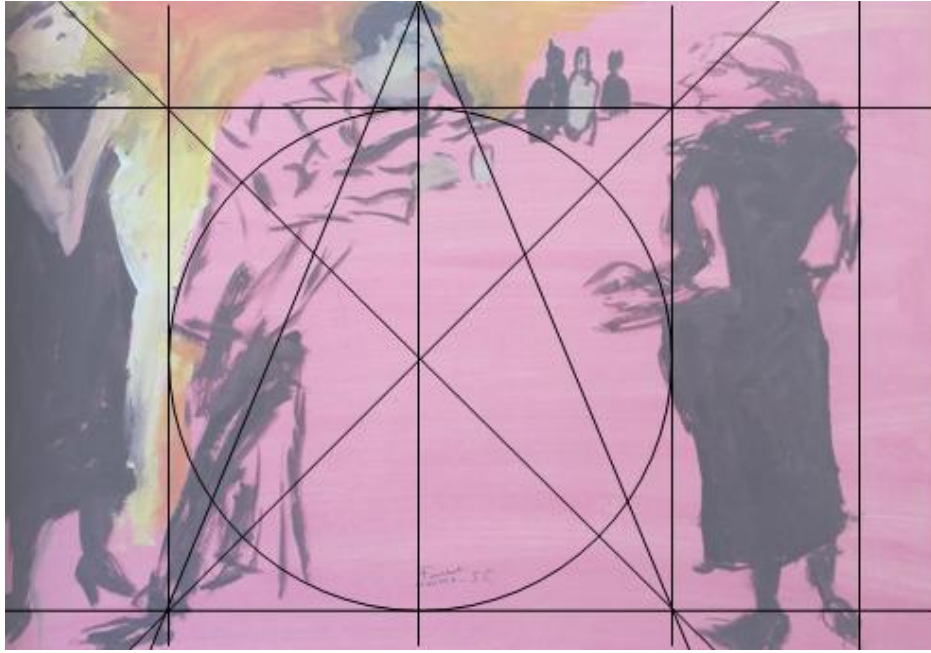
Resme hakim olan perspektifsel yapı ve simetriyi tek bozan unsur, sol figürün görünen bacağına rengi ve sağdaki figürün elindeki nesnenin renginin arka plan rengiyle aynı olmasıdır. Siyah beyaz incelendiğinde dikkati çekmeyen ve resmin matematiksel düzenini bozmayan bu ayrıntı, renk açısından incelendiğinde sarının parlak ve ışıltılı oluşuyla ortaya çıkmaktadır ve resme hakim katı düzeni bir parça yok etmektedir. Bir diğer biçimsel özellik zemin ve geri plan arasında var olan derinlikli boyutun da görölebilmemesinin renk aracılığıyla sağlandığı anlaşılmaktadır. Sıcak ve soğuk renkler olarak da sağlanan bu karşıtlık biçimsel yapının geri plana atılarak rengin ışıltılı gücünün öne çıkmasını sağlamıştır.



Resim 86: Fikret Mualla, "Bir Kafede Üç Kişi", 1955, Kağıt üzerine guaj, 36.00x 53.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Sanatçının "*Bir Kafede Üç Kişi*" (Resim 86) isimli örnekleme alınan bir diğer çalışması salt biçimsel bir düzlemde incelendiğinde; üç figürün oluşturduğu bir kompozisyon varlığı dikkati çeker. Bu figürler resimde herhangi bir mekan algısının olmadığı bir yüzeyde aynı hizzada dizilmişlerdir ve tam ortadan çizilen bir çizgide bu figürler, solda iki figür ve sağda onlara dönük tek figür biçiminde resmedilmiştir. Resmin merkezini ve odak noktasını temsil eden bu çizginin her iki tarafında kalan boşluklar birleştirildiğinde *Tablo 41* incelendiğinde görülebileceği gibi, dairesel bir geometrik formun varlığı ortaya çıkar. Figürler bu oluşumun etrafında yerleştirilmişlerdir ve ayrıntıdan uzak çizgisel bir anlatım diliyle ortaya konmuşlardır. Çizgilerin hareketli ve ritmik yapısı ile boyasal değerler geri plana atılarak, resmin yalnızca sol planında hacimleştirilmiş boya yüzeylerine dönüşmüştür. Birbirlerine dönük kadın ve adam figürünün ortasında yer alan şişe görüntüleri, kompozisyonun biçimsel düzeniyle alakasızmış gibi görünse de, daha ayrıntılı bir incelemeye bu nesnelerin, resmin sol ve sağ planı arasında ki geçişi sağladıkları görülür. Şematize edilmiş bir oluşum içine yerleştirilen figürlerin

ayrıntıdan uzak olarak salt çizgisel yapılanması ve mekan çizgisin olmadığı düz bir zemin üzerine yerleştirilmeleri afişsel bir tasarımı da anımsatmaktadır.



Tablo 41: "Bir Kafede Üç Kişi" (Resim 86) Resmin diyagonal sistemi ve yönlendirmeler

Dairesel bir dengenin de varlığı görülen "Bir Kafede Üç Kişi" (Resim 86) isimli çalışma, ortadaki boşlukla erkek figürünü birleştirerek Tablo 41'de görülebilen diyagonal formlar ortaya çıkarmaktadır ve bu oluşumlar figürlerin vücut kıvrımları, resmin tamamına hakim boşluk- doluluk oranları, figür yönlendirmeleri ile de desteklenmektedir. Salt biçimsel anlatımın resmi analiz etmede yetersizliği bu resimde de görülebilmektedir. Salt biçimsel bakıldığında görülebilen belirsiz bir mekanda yer alan figürlerin oluşturduğu diyagonal boyut ve dairesel sistem, çözümlenemeyen diğer resimlerinde olduğu gibi ancak renk algısı açısından incelendiğinde, dengeli bir kompozisyona dönüşmektedir. "Görüşme" (Resim 77) isimli çalışmada olduğu gibi benzer boya kullanımına ve renk düzenine sahip bu resimde de, Fikret Mualla'nın çoğu resminde görülen ikili bir düzen dikkat çekmektedir. Resmin sağ planı çizgisel ve resimsellikten uzak algılanırken, sol plan boyasal etkilerin gözlemlenebildiği bir yüzeye sahiptir. Zemin ve mekan arasında herhangi bir düzlemin olmadığı resimde soldaki figürler arasında yer alan turuncu ve değerleri resme hacimsel boyut katmaktan çok resmin içeriksel anlatımına gönderme

yapmaktadır. Biçimsel ve renk analizinin yanında içeriksel bir analizin de resmin bütünsel yapısını incelerken bir zorunluluk olduğu, fakat ilerleyen bölümlerde bu konunun incelenecek olduğu da belirtilmelidir. Onun yerine fenomenolojik bir yaklaşımla incelendiğinde; ortaya çıkan simetrik yapı ve geometrik oluşumdan anlaşıldığı kadar, figürlerin belirsiz bir mekanda yer alıyor oluşu biçimsel yapılanmaları ile de mutlak gerçeklikten uzaklaşarak, tasarımsal gerçekliğe ulaşan bir biçimsel düzen ortaya çıkmaktadır. Örneğin, erkek figürünün ve üzerinde yer aldığı nesnenin soyutlanarak duyusallıktan uzaklaşması ile renk unsurunun da soyutlanarak değer bakımından parlaklık derecesinin azaltılması, sanatçının doğanın yeniden yaratım sürecinde bir indirgemenin varlığını ortaya koymaktadır.



Resim 87: Fikret Mualla, "Gezinti", 1961, Kağıt üzerine guaj,
32.00x 53.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

"Sokak" (Resim 84) isimli çalışma ile benzer biçimsel yapı ve kompozisyon kurgusuna sahip "Gezinti" (Resim 87); salt biçimsel incelendiğinde yalnız dikey olarak yerleştirilen dört figürün varlığı görülür. Bu figürler iki adam iki kadın figürünü temsil etmektedir ve kendi içlerinde biçimsel olarak aynı özelliklere sahiptir. Simetrik olarak iki eşit bölünmeye ayrılan kompozisyonu grafiksel bir şematizmadan kurtaran tek şey, tüm figürler sola doğru giderken ortadaki kadın

figürünün sağa doğru yönlendirilmiş olmasıdır. Bu anlamda odak noktasının bu figür üzerine yoğunlaştırıldığı ve resmin simetrik düzeninin önemsenmediği gözlemlenebilmektedir. Bu oluşum, gerek ellerindeki nesneler gerekse hareket noktalarının ortak oluşu ile birbirinin kopyası olarak resmedilen figürlerin tek düzeliğini bozarak, çelişik bir düzene götürmektedir. Dış gerçekliğin yansıtılmasında renk ve biçimin var olan temel özelliklerinin ötesinde duyuşal süreçlerinde üretime dahil edildiği, sistematik düzenin katı kurallarının espirisel bir anlatımla bozulduğu bir çalışma olan "*Gezinti*" (Resim 87); afişsel bir biçim dili sunmaktadır.



Tablo 42: "*Gezinti*" (Resim 87) Resme hakim geometrik form ve yönlendirmeler

Tablo 42 incelendiğinde, resme hakim geometrik formlar ve simetrik düzenlemelerin, karanlık bir arka plan üzerine yerleştirilerek derinlik etkisinin verilmeye çalışıldığı, belirsiz bir zaman ve mekan etkisi yaratıldığı görülmektedir. Birbirinin aynısı biçimler ve birbirini izleyen eylemler incelenirken; biçimsel analizin yanında renk analizinin de yapılması resimsel dengenin ortaya konulabilmesi ve derinlik kavramının çözümlenebilmesi açısından önem taşımaktadır. Salt biçimsel olarak incelediğimizde simetrik bir kompozisyon yapısı içine yerleştirilen figürler arasında asimetric bir düzen olduğu görüldü. Bu asimetric düzen ana renklerin kontrastlık özelliği yardımıyla da desteklenmektedir ve parlaklık dereceleri arttırılmış sarı ve kırmızı rengin kullanıldığı figürler ile de çevrelenen, aksi yöne giden figüre odaklanılmaktadır. Bu figür ile sağda ki kadın figürü arasındaki

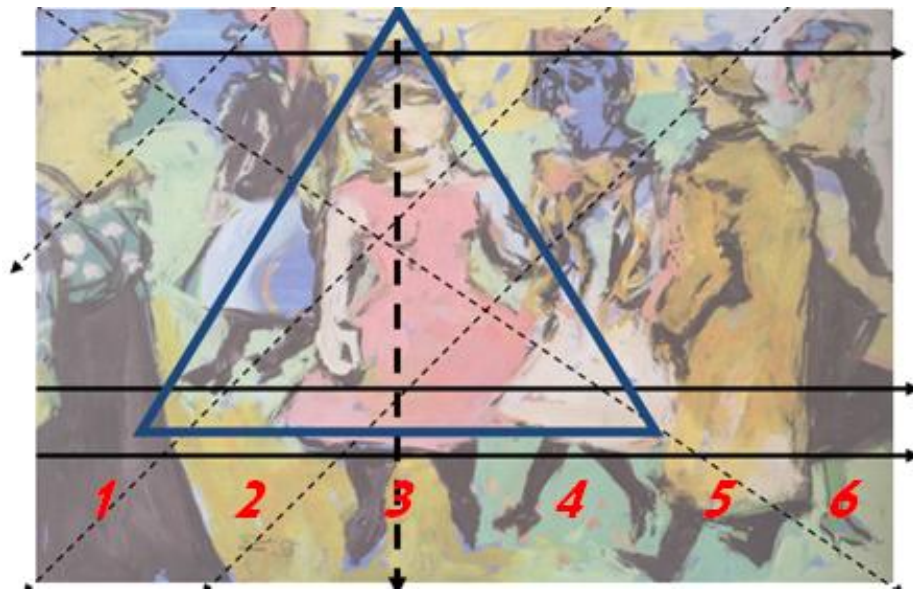
benzerlik de dikey olarak yerleştirilen ve eşit bölünmelere sahip alanlarda ortaya çıkan bir ritmik tekrara gönderme yaparken, aksi tarafa yönlendirilmiş figürün renk değerleri açısından baskınlığı da resmin odak noktasını oluşturur. Tek tek ele alındığında bu figürler; şiirsel bir soyutlama ile dışavurumcu sanat anlayışında ortaya konmuş, çocuksu bir anlatımı yansıtmakla birlikte biçimsel yerleştirme ve aktarım dili açısından ironik bir etki de uyandırmaktadır. Bu anlamda tüm bu resimleri özgün ve değerli yapan genel bir değerlendirmeye; uyum ve uyumsuzluğu, denge ve dengesizliği, ironi ile gerçeği, kısaca zıtlıkları bir arada barındıran resimler olma özelliği taşımalarıdır denilebilir.



Resim 88: Fikret Mualla, "Sokak I", 1955, Kağıt üzerine guaj,
36.6x 53.5 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın "*Sokakta III*" (Resim 90) çalışması ile "*Sokak I*" (Resim 88) isimli bu çalışmanın tarihleri arasında belli bir dönem olduğu görülmekle birlikte, resimsel doku ve anlatımsal yapı bakımından benzer özellikler taşımaktadır. Biçimsel kurgu bu çalışmada; altı figür görüntüsünden oluşmaktadır. Bu figürlerin ikisi, orta dikey bölünmede yer alırken resmin merkezini oluştururlar. Onların solunda ve sağında yer alan figürler ile üç ana bölünmenin varlığı ortaya

çıkılmaktadır. Resmin merkezinde yer alan (3) ve (4) rakamı ile gösterilen iki figür, hareket halindeki figürlerin aksine izleyiciye dönük, cepheden gösterilmiştir. Sol ve sağ bölünmelerde yer alan figürler ise, resmin kenarlarına ve merkeze doğru yönlendirilmiş, bu anlamda Fikret Mualla resimlerinde karakteristik özelliğe dönüşen biçimsel simetri ortaya çıkmıştır. Bir düzlem üzerine yanyana dizilen figürlerin olduğu resimlerinin aksine, farklı açılarda ve farklı düzlemlerde betimlenmiş olan bu figürler hareket halinde resmedilmiştir. Bu anlamda resimde süreklilik kavramına da gönderme yapılarak, durağan olmayan bir kompozisyon ortaya konulmuştur. Daha sistematik bir çözümleme ile *Tablo 43* incelendiğinde; resmin merkezine çizilen bir çizgi ile tuval yüzeyi iki eşit parçaya ayrıldığında, sol bölünmede yer alan cepheden resmedilen (1) rakamı ile gösterilen figürün, dikey olarak üçgensel bir oluşum içinde olduğu gözlemlenmektedir.



Tablo 43: "Sokak I" (Resim 88) Resmin geometrik oluşumu ve yönlendirmeler

Fikret Mualla bu resminde diğer çoğu resminde kullanmadığı bir perspektif düzeni kullanmaktadır. Fakat bu düzenin çizgiler ve nesneler aracılığıyla değil de, rengin biçimsel anlatıma katkısı aracılığıyla sağlanması, bilinçli olmayan bir kurguyu da akla getirmektedir. Orta bölümde yer alan figürlerin portrelerinin hemen arkasında, renk değeri nötürleştirilmiş bir yeşil alan ile verilen ufuk çizgisi imgesi kompozisyonu mekansal bir derinliğe taşımaktadır. En solda yer alan figürün

izleyiciye yaklaştırılıp resmin dışına taşması, onun yanındaki figürün daha geride ve küçük betimlenmesi de bu mekansal etkiyi arttırmaktadır. Kompozisyon planlarının üç yatay düzlem halinde olduğu görülürken, resmin tamamına hakim olan ön - arka ilişkisi açısından incelendiğinde; sağ planda yer alan adam figürünün tüm bu matematiksel resim düzenine aykırı bir ifadeyle resmedildiği görülmektedir. Ortadaki figürlerden daha önde yer alan bu figürün, portresi küçültülerek, bedensel ölçüleri uzatılmıştır. Bu anlamda var olan sistematik düzene bir karşıtlık ve kontrastlık ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Resimsel denge açısından incelendiğinde ise; doygunluk oranları arttırılmış renklerin kullanıldığı ve merkezde yer alan figürün üzerinde ton değerlerinin düşürüldüğü nötürleşmiş bir kırmızının yer alması ile odak noktasının da merkeze çekildiği görülür. Renk algısı boyutunda izlenen soyutlama tasarımsal boyutta incelendiğinde, değişmeyen figür gerçekliğinin, deneysel olmayan gerçeklik boyutundan sanatçı gerçekliğine taşındığı ve deforme edilerek merkeze odaklanan bir kompozisyon içerisine sokulduğu görülmektedir.



Resim 89: Fikret Mualla, "Bistro'da", 1956, Kağıt üzerine guaj, 53.00x 66.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Sanatçının 1956 tarihli "*Bistro'da*" (Resim 89) isimli çalışması; incelenen bir önceki çalışma olan "*Sokak I*" (Resim 88)'de olduğu gibi, kompozisyon özelliklerinin belli bir düzen içerisinde var olduğu ve figürlerin belirgin bir hiyerarşik yapıda ortaya konduğu görülmektedir. İlk bakışta masa izlenimi veren beyaz bir lekenin etrafında yanyana dizilmiş olan beş figür dikkati çekmektedir. Solda ve sağda yer alan figürlerin yönelimlerinin merkeze doğru oluşu ile kapalı bir mekan algısı uyandıran çalışma, üç yatay düzlem üzerine inşa edilmiştir. Çizgisel değerlerin resmin sağ planından sol planına doğru arttığı ve resimsel etkinin buna oranla aynı doğrultuda azaldığı bir düzen içinde resmedilen figürler, devam eden bir konuşmanın anlık görüntüsüne işaret ederler. Fikret Mualla, söz konusu mekan ve figürleri basit perspektif kurallar içerisinde ortaya koyarak, aynı düzlemde yer alan figürler arasında biçimsel bir uyum yakalamaktadır.



Tablo 44: "*Bistro'da*" (Resim 89) Resmin geometrik oluşumu ve denge

Tablo 44 incelendiğinde görüldüğü gibi; resmin dikey çizgisi ile yatay çizgisi ve çapraz diyagonal çizgiler ortadaki şişe imgesinin üzerinde kesişmektedir. Bu odak noktasının etrafında ise resme hakim dairesel bir oluşum olduğu görülür. Bu etki; masa izlenimi uyandıran ve aydınlatılarak beyaza yaklaştırılan bir renkle ortaya çıkarılan, orta yatay düzlem ile de kesinleştirilmiştir. Daha içeriksel bir gözlemle

analiz edildiğinde; *"Sokak I" (Resim 88)* resminde var olan, biçimsel ve içeriksel açıdan resmin genel yapısıyla uyumsuzluğu bakımından ironik bir karşıtlık ortaya koyan adam figürünün, bu resimde de yer aldığı görülmektedir. Sol planda yer alan ve aynı biçimsel özelliklere sahip bu adam figürü, çizgisel anlatımı ve taslaksal etkisi ile de yaşanmakta olan sürece sonradan dahil edilmiş izlenimi uyandırmaktadır. Fikret Mualla'nın kimi resminde var olan bu erkek figürünün kimliğine ilişkin yorum ve simgesel özellikler, içeriksel analiz kısmında ayrıntılı incelenecektir.

"Bistro'da" (Resim 89) isimli bu çalışma renk algısı ile birlikte değerlendirildiğinde, renk unsurunun biçimsel denge ve odak noktalarını destekleyici bir işleve sahip olduğu da görülmektedir. Resmin sol planındaki adam figürünün dışındaki tüm figürlerde vurguyu sağlamak adına dolaşan beyaz leke kimi yerde kontur çizgilerine dönüşerek, tüm resim yüzeyine etki etmektedir. Mavi bir yüzey üzerine yerleştirilen figürler, sarı ve kırmızının kontrastlık özellikleriyle de belirginleştirilerek öne çıkarılırken, resmin yatay düzlemleri arasındaki kütsel etkinin de renk aracılığıyla sağlandığı gözlemlenmektedir.

1959 tarihli sokak konulu resimler dizisinden olan *"Sokakta III" (Resim 90)* isimli çalışma; Fikret Mualla resimlerinde karakteristik özelliğe dönüşen tuval yüzeyine birbirini örtmeyecek şekilde yerleştirilen figürlerin resmedildiği bir kompozisyon olma özelliği taşır. Genel olarak bakıldığında dört figürün bu kez arkalı önlü yerleştirildiği iki zemin dikkati çeker. Bu figürler biçimsel olarak eşit ayrıntı derecesine sahip olmakla birlikte, figürler arasında ön- arka ilişkisinin kurulmasını sağlayan herhangi bir ipucu da vermezler. Hacimsel olarak gölgesel çözümlemelerin dikkati çektiği *"Sokakta III" (Resim 90)*; figürler arasındaki geometrik bir oluşuma da gönderme yapar. Sol ve sağ planlarda ki figürler, bu kez sağda toplanan ağırlık alanıyla ikiye bölünmüştür. Çapraz diyagonal çizgilerle oluşan geometrik yüzeylerde de belli bir düzen ve dengenin gözlemlenebildiği resimde ortaya çıkan simetri, resmin sol planındaki figürün sağa yönlendirilmiş duruşu ve sağ plandaki çocuk figürüyle bozulmaktadır. *Tablo 45* incelendiğinde de görülebilen bu oluşum, söz konusu diyagonal çizgilerle ayrıldığında ortaya çıkan bölünmeler, aynı zamanda üçgensel formlara dönüşen renk alanlarına da işaret etmektedir. Zemin koyu bir değerle arka plandan ayrılarak, mekanın derinliğine de gönderme yapmaktadır.



Resim 90: Fikret Mualla, "Sokak III", 1959, Kağıt üzerine guaj,
54.00x 65.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Resimsel değer açısından bakıldığında figürler arasında hiyerarşik bir düzenleme ve yerleştirmenin yapılmadığı, perspektifsel bir derinlik etkisinin olmadığı görülebilen resimde her figür kendi bireysel eylem durumu içerisinde resmedilmiştir. Figürler arasındaki ilişki ve etkileşim bir süreci ortaya çıkararak kompozisyona hareket kazandırmaktadır. Renk algısı da analize dahil edildiğinde, bu dinamik yapının renk değerleriyle de desteklendiği görülmektedir. Mavi ve turuncu yüzeylerle iki eşit üçgensel forma dönüşen resim; sarı kırmızı ve mavinin kontrastlık özelliklerinin de kullanıldığı alanlarda yoğunlaştırılmış bir dikkat odağına dönüşmektedir. Kontrastlık kavramını aynı zamanda önde ve arkada olmak üzere yerleştirilen figürler üzerinde de görmek mümkündür. Bu anlamda da var olan simetrinin bozulduğu ve resmin sistematik yapısının dışına çıktığı, ritmik tekrarlarla ortaya konan duyuşal sürecin de dinamik bir boyutlandırmaya yöneldiği

görülmektedir. Figürlerin kendi aralarındaki kompozisyon düzenlemeleri üzerine yapılan bir incelemeyle ise *Tablo 45*'te görüldüğü gibi; (1) ve (3) rakamları ile belirtilen figürler ikinci yatay düzlemde yer alırken diğer figürler onlardan daha önde yerleştirilmişlerdir. Bu anlamda derinlik algısının verilmek istendiği anlaşıyor olsa da, (3) rakamı ile gösterilen figürün renk değeri ve söz konusu rengin parlaklık derecesi ile bu derinlik algısından uzaklaşmaktadır.



Tablo 45: "*Sokakta III*" (Resim 90) Resmin merkezi ve sistematik yapısı

Son olarak "*Restaurant*" (Resim 91) isimli çalışmanın nesnel özellikleri incelendiğinde; aynı düzleme yerleştirilen iki figür ve daha geride bir figür olduğu görülür. Bu figürler izleyiciye dönük olarak cepheden resmedilmişlerdir ve ön planda yer alan düzlemde farklı boyutlarda nesneler dikkati çekmektedir. Bu nesneler aynı zamanda resmin dışına taşarak devam eden bir sürekliliğe ve bütünden alınan bir parçaya gönderme yapmaktadır. Mekansal anlatım açısından hareketli bir konunun anlatımı olan çalışma, konunun aksine durağan bir tasarım aktarmaktadır. Figürler ortak hareket biçimlerine sahip olarak yan yana dururlar, eller ve kolların yaptıkları açılar neredeyse birbirine eşittir. Bu figürleri birbirlerinden ayıran fiziksel özellikler kurgusal tasarım unsurlarıdır. Çizginin yalnız figür sınırlarını belirlemek adına kullanıldığı resimde, aynı zamanda yatay ve dikey bir simetri varlığı kendini

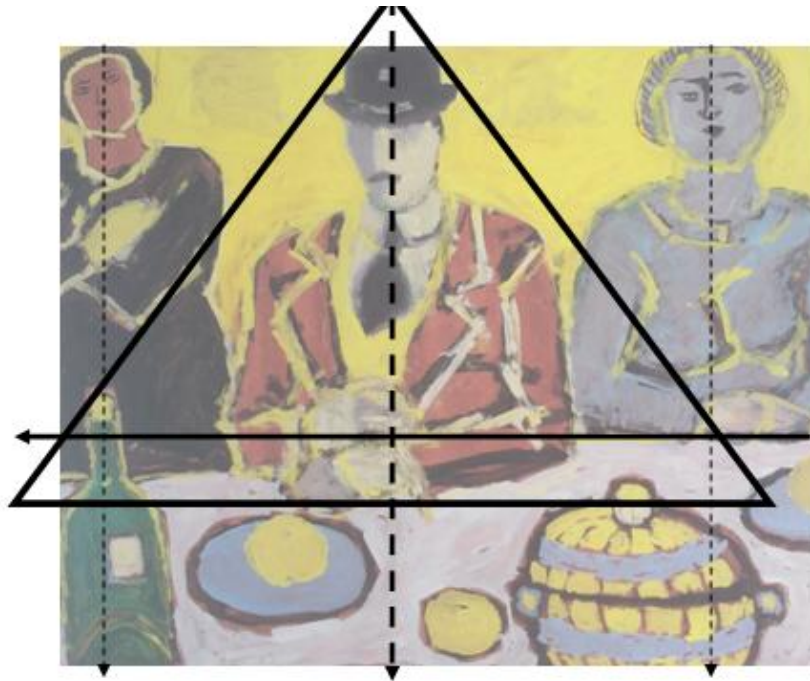
göstermektedir. *Tablo 46* incelendiğinde görülebileceği gibi; sağda ve solda yer alan figürler izleyiciye doğru yönlendirilmiştir, ortada yer alan figür, resmi iki eşit bölüme ayırırken merkezde yer alan figür etrafında dikey bir üçgensel form ortaya çıkmıştır. Masa izlenimi uyandıran ve yatay düzlemi belirleyen çizgi, figürlerin kol hizalarıyla da belirginleştirilmiştir. "*Bar*" (*Resim 81*) isimli çalışma incelenirken ortaya çıkan salt biçimsel bir analizin yetersizliği durumu, bu resim içinde söz konusudur. Salt fiziksel özellikler, biçimsel kurgu incelendiğinde varılan sonuç; simetrik bir kompozisyon yapısına sahip olduğu ve yatay iki düzlem ile dikey olarak üç plana ayrılmış olduğudur.



Resim 91: Fikret Mualla, "Restaurant", 1959, Mukavva üzerine guaj,
51.00x 63.00 cm., Vedat Öztarhan Koleksiyonu

"*Restaurant*" (*Resim 91*) isimli söz konusu çalışma, renk algısı dahil edilerek incelendiğinde; açık değer olarak kullanılan parlak ve ışıltılı bir sarının resme hakim olduğu ve resmin tüm alanlarında gezindiği görülmektedir. Bu anlatım şeklinin resmin hacimsel değerini düşürmesi beklenirken, geri planın geniş renk alanı

şeklinde varlığı, ön- arka ilişkisini belirginleştirmiştir. *Tablo 46* incelendiğinde sağda yer alan figürlerin hareketlerinin frontal ve ritmik tekrarları, soldaki figürün koyu değer olarak kullanılan siyahla resmedilmesi ile bozularak, ağırlık alanları oluşturulmuştur. Resmin merkezinin; ortada yer alan figürün kırmızının vurgulayıcı niteliği ile de belirginleştirildiği ve bu rengin soldaki figürün portresinde kullanılmasıyla ağırlık merkezinin dengelendiği de bütünsel olarak incelendiğinde görülebilen resimsel unsurlardır.



Tablo 46: "Restaurant" (Resim 91) Resme hakim üçgen form, merkez ve yönlendirmeler

Görüldüğü gibi Fikret Mualla resimlerinde var olan kompozisyon düzeni fenomenolojik süreçte olduğu gibi doğanın 'paranteze alımı' ile ortaya konulsa da, bu paranteze alımın, fenomenolojide olduğu gibi bilinçten soyutlanarak değil, bilincin duyu süreçleri ile olmaktadır. Fakat alınan doğa görüntüsü, nesne; figürün öz bilgisi dahilinde duysal olandan uzaklaşarak yeni bir gerçekliğe, sanatçının kendi gerçekliğine dönüşmektedir. Ve ortaya konulan yeni gerçeklik, simetrik oluşumlar, dairesel yapılanmalar ve geometrik formlar dahilinde, renk ve leke boyutunda soyutlanmaktadır. Söz konusu soyutlama yaklaşımı, sistematik bir yapılanmada görülsede dahi, kendi içinde farklı resimsel oluşumlar ile birbirinden ayrılmaktadır.

5.4. Fikret Mualla Çalışmalarının Biçim Algısı

Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekli, formu olarak tanımlanan biçim (TDK, 2014); resimsel açıdan ele alındığında sanatçının nesneleri ve nesnel dünyayı nasıl gördüğü ile ilgilidir. Varlık olarak nesnel dünya ve tek tek objeler; zihinsel süreçler ve algı farklılıkları sonucunda dönüşüme uğrayarak öznel anlatıma, bireysel çözümlemelere bürünmektedir. Öznel ve nesnel algı süreçleri; Wertheimer, Köhler ve Koffka'nın kuruculuğunu üstlendiği Gestalt Kuramı'nın konusu içerisine girmektedir. Gestalt kuramı, algının ve nesnel dünyanın, nesnelerin görünüşünün, sesin duyuluşunun ve psikolojik süreçlerin algılanışının, izleyen de nasıl bir izlenim ve duygu ortaya koyduğu ile ilgilenir.

Gestalt terimi, iki ya da daha fazla birbirleriyle ilişkili parçadan meydana gelen bütünün dinamik bir organizasyonunu ifade eder. Almanca bir kelime olan Gestalt 'biçim', 'tamamlama', 'bütünleşme' gibi anlamlar ifade etmektedir. Algı alanında teknik bir terim olarak kullanıldığında algılanan nesnenin veya şeklin bir anlam kazanacak biçimde bütünleşmesi anlamına gelmektedir (Tagay, 2013: 436).

Gestalt kuramına göre evren, şekil ve zemin ilişkisi ile tanımlanır. Şekil zeminde belirgin olarak ortaya çıkan, odak noktası olarak görev yapan unsurken, zemin şekli çevreleyen tüm leke ve yapılar olarak ifade edilmektedir. Resimsel boyutta bakıldığında; resmin tek tek her bir elemanı, figür ya da resme hakim olan renk; şekli oluştururken, arka planda yansıtılan ve geri plana atılan objeler, doku ve renkler zemini oluşturmaktadır. "Şekil zemin arasında; benzerlik, yakınlık, uygunluk, karakter birliği aranır. Görsel algıda şeklin belirliliğini sağlayan etkiler, şekillerin; benzerliği, ölçüsü, yakınlık-uzaklık derecesi, ana formlar, kapanma, ritimdir" (Çellek; Erdal, 2006: 36'dan alıntı). Zemin etkisi iki boyutlu bir anlatım iken, şekil etkisi üç boyutlu bir anlatım sunmaktadır. Şekil biçimlendirmesi ise lekesel ve çizgisel boyutlarda ortaya konulabilmektedir. Fikret Mualla'nın bu başlık altında biçimsel analizinin yapıldığı çalışmaları, bu bilgi ışığında çizgisel ve lekesel olmak üzere kategorilendirilerek sunulmaktadır ve farklı dönemlerden sanatçıların ortak nesneleri nasıl gördüğü ve deformelerdeki algı farklılıkları ile karşılaştırmalı incelenmektedir. Gestalt kuramının temelini oluşturan şekil- zemin ilişkisinden doğan algı süreçleri, fenomenolojik yaklaşım etkisinde çözümlenmektedir.

Lekesel çözümlleme; çizginin ve çizgisel değerlerin nerdeyse tamamen yok edilerek, boyasal niteliklerin ve yüzey alanlarının renk ile ortaya çıkarıldığı, çizginden yalnız biçimsel formları vermek adına yararlanıldığı bir araştırma ortaya koymaktadır. Fikret Mualla'nın bu başlık altında incelenen çalışmaları, yüzeysel formların geniş renk alanlarıyla ortaya konulduğu, biçimsel oluşumların çizgisel değerlerinin yalnız nesneleri ortaya çıkarmak adına kullanıldığı ve bu değerlerin renk alanlarıyla kapatıldığı dışavurumcu soyutlama örnekleridir.

Biçimin çizgisel çözümlemesi ise; çizgisel değerlerin ön plana çıkarılarak, renk unsurunun geri plana atıldığı, lekelerin geniş yüzey alanları yerine çizgi değerleri arasında küçük oluşumlara dönüştüğü ve boyanın inceltilerek saydamlaştırıldığı bir biçim anlayışı ortaya koymaktadır. Sanatçının bu başlık altında incelenen çalışmaları; çizgisel değerlerin, hem inceltilerek figür detayları ve formlarını ortaya koymak adına kontur çizgileri olarak kullanımı, hem de renklendirilerek resimsel anlatıma katkısı bakımından ele alınmaktadır. Fikret Mualla'nın çizgisel yapıda var olan örnekleme alınarak incelenen söz konusu çalışmaları, çizginin dairesel formlar oluşturmasının yanında geometrik oluşumlara da yönlendirildiği, kimi resimlerde formun dışına çıkarak biçimsel bozulma ve deformelere götürüldüğü ve resimsel anlamda bir kaosa sürüklendiği farklı özellikler taşımaktadır.

Her iki şekil biçimlendirme yöntemi olan aktarım özelliği, Fikret Mualla çalışmalarında olduğu gibi farklı dönemlerde ortaya konmuş olan, farklı sanatçıların resimlerinde de kendini göstermektedir. Fakat biçimsel olarak çizgisel ve lekesele değerler adına benzerlikler gösteren tüm bu çalışmalar arasında benzer konu ve içerik yapısında olsa dahi, üslupsal farklılıklarının ortaya çıktığı görülmektedir. Nesnel dünya bireyin algı farklılıkları ile algı boyutları arasında bir dönüşüme uğramaktadır ve gerçeklik olgusu tüm sanat yaratımlarında farklı üslupsal özellikler taşımaktadır. Öyleyse nesnel dünya, görsel ve hatta işitsel her sanat yapıtında, nesnel dünyadan bağımsız oluşumlara ve nesnel dünyanın değiştirilip dönüştürülmüş biçimsel ifadelerine bürünebilir. Bu bireyin öznel yaşantılarının sonucu ortaya konan doğal bir



Resim 92: Henri Matisse, "Havlulu Çıplak", 1903, Tuval üzerine yağlıboya, 81.00x 59.5 cm.



Resim 93: Pablo Picasso, "Sarı Çıplak", 1907, Kağıt üzerine guaj, 59.80x 39.50 cm.



Resim 94: Pablo Picasso, "Çıplak" 1952, Mukavva üzerine yağlıboya, 150.50x 119.40 cm. Özel Koleksiyon



Resim 95: Ernst Ludwig Kirchner, "Dans Eden Çıplak", 1939, Tuval üzerine yağlıboya, 41.00x 33.00 cm.

süreç olarak algılanabilmektedir. Bu süreç görsel sanatlar alanında; ilkçağlardan beri ortaya konan sanat eserlerinde, bu eserlerin biçimsel özelliklerinde ve resimsel dinamiklerde farklılıklarla kendini göstermektedir. Değişen gerçeklik algısı, toplumsal olaylar, sanatçının öznel yaşantısında görülebilen psikolojik süreçler; resimsel anlatımda her nesnenin nasıl görüldüğü ya da yapısının nasıl ortaya konulacağı sorularını etkilemiş ve değiştirmiş olduğu, sanat akımları incelendiğinde görülebilmektedir.

Daha önce incelenmiş olan Dürer'in *"Lucretia'nın Kendini Öldürmesi"* (Resim 2) ve Giacometti'nin *"Dürer'in Lucretia'sının Eskizi"* (Resim 3) isimli çalışmalar, resimsel boyutta var olan biçimsel yapının değişimine örnektir. Bir diğer örnek, Matisse ve Picasso'nun bir figürü ele alış farklılıklarını ortaya koyan *"Sarı Çıplak"* (Resim 93) ve *"Havlulu Çıplak"* (Resim 92) isimli çalışmalardır. Bu çalışmalar sözü edilen algısal ve toplumsal farklılıkların sonucu farklı biçimsel özellikler taşımakla birlikte, içeriksel olarak aynı konu ve figür aktarımını ortaya koymaktadırlar. Aynı konu ve yerleştirme özelliklerinin gözlemlendiği, Kirchner'ın *"Dans Eden Çıplak"* (Resim 95) ve Picasso'nun *"Çıplak"* (Resim 94) isimli yaratımları da aynı biçimsel yapılanmalara sahiptir. Bu dört resim belirtildiği gibi, konuları ve biçimsel kurguları bakımından aynı özelliklere sahip olmalarına rağmen, 'çıplaklık' kavramının aktarımı her sanatçının farklı üslupsal özelliklerine, nesneleri nasıl gördüklerine, nesne ve figür aktarımlarında kullandıkları deformelerde algı farklılıklarına göre değişimler göstermektedir. Dönemsel farklarında olduğu, bu dönemler arasındaki sosyal ve toplumsal olayların etkilerinin de resimlere yansıdığı, bu yansımaların sanatçıların algı süreçlerinde dönüşümlere uğrayarak, Gestalt kuramının şekil zemin ilişkisinde bahsedildiği gibi, iki boyutlu zemin üzerine üç boyutlu figürler olarak resmedildiği görülmektedir. Bu anlamda incelendiğinde, algı süreçleri sonucunda ortaya konan nesne ve nesnelerin aktarımının üslupsal özellikleri, Fikret Mualla resimlerinde belirgin olarak gözlemlenebilen resimsel özelliklerdir. Bu resimler, nesnelerin dış dünyadan bağımsız yansıtıldığı çalışmalar olmamakla birlikte, figürlerin ve önceki bölümlerde incelenen renk ve kompozisyon öğelerinin bu sürece etkisiyle, biçimsel anlamda özgün bir temele oturmaktadır. Fakat elbette Fikret Mualla resimlerinde ve tüm sanat yaratımlarında bir sanat yapıtını ortaya çıkaran biçimsel özellikler incelendiğinde, biçim ve rengin birbirlerinden ayıramayacağı, salt biri bakımından

yapılan bir incelemenin yetersiz ve faydasız olduğu unutulmamalıdır. Biçimin, salt çizgiden ve bir araya gelen dokusal farklılıklardan oluşmadığı, renk ve hacimleştirilmiş renk alanlarının da biçimsel yapılara dönüşebildiği de görülebilmektedir.

Biçim ile renk arasındaki etkileşime değinen Kandinsky eserinde; "sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sarılı bir daire, mavili bir kare vs. Bütün bunlar birbirinden tamamen farklı olan ve farklı etkiler yapan varlıklardır" demiştir (Kandinsky, 2011: 67). Biçim ile içeriğin, form ile rengin bütünselliğine dayanan bu anlatım, Fikret Mualla resimlerinde de ifade bulunmaktadır. Bu anlamda örnekleme alınan resimler, Gestalt kuramının tamamlama ve bütünleşme özellikleri ile farklı anlamlarda ifade bulmakta ve ister lekesel ister çizgisel olsun algı boyutunda farklılaşmaktadır.

(...) Bu arada bazı renklerin değerlerinin, bazı biçimler sayesinde vurgulandığı, başka biçimler ile de körleştigi kolayca farkedilir (...) sivri renklerin bu niteliği sivri biçimler içinde daha güçlü bir ses verir. Derinliğe eğilimli renklerin bu etkisi de yuvarlak biçimlerle kuvvetlenir. Tabi rengin biçime uymamasının 'uyumsuz' birşey olarak değerlendirilmesi gerekli değildir, tersine bu da yeni bir imkan, dolayısıyla gene bir çeşit uyum olarak görülebilir" (Kandinsky, 2011: 67).

Kandinsky'nin yukarıda sözü edilen biçim renk ilişkisi, Fikret Mualla'nın incelenen tüm resimlerinde ortak özellikler taşımaktadır. Sınırsız bir kullanıma sahip olan renk unsuru bu resimlerde, değinildiği gibi resmin kompozisyon düzenine katkı sağlarken, aynı zamanda nesne ve figür görünümünün soyutlamalarında biçimsel kurguyu desteklemektedir. Figürler oluşum süreçleri bakımından nesnel gerçeklikten uzaklaşarak, renk ve renk alanlarının lekesel ve çizgisel çözümlemelere götürdüğü bir düzen içerisinde resmedilmiştir. Bu anlamda figür algısının fenomenolojik bir yaklaşımla benzer duyuşal süreçler barındırdığı ve söz konusu soyutlama sürecinin renk temelli bir oluşuma dönüştüğü görülmektedir. Bu nedenle renk, biçim ve kompozisyon bakımından bütünsel olarak incelenen çalışmalar; öncelikli olarak biçim algısı etkisinde Gestalt kuramının şekil zemin ilişkisi bakımından incelenmekte ve fenomenolojinin nesnenin öz bilgisine yönelen bakışı, incelenen resimlerde Fikret Mualla'nın figürün biçimsel yapısına bakışı ile karşılaştırılmaktadır.

5.4.1. Çizgisel Boyut

Fikret Mualla resimleri tüm bu bilgiler ışığında incelendiğinde, sanatçının biçimsel anlamda, çizgisel ve lekese boyut olmak üzere iki farklı aktarım süreci yaşadığı görülmektedir. Nesnel dünyanın Fikret Mualla resimlerinde öznel anlatıma dönüşmesi, duyuşsal algı süreçleri sonucunda var olan nesnenin nasıl görüldüğü ve nasıl aktarıldığı örnekleme alınan eserler üzerinden incelenmektedir. Sanatçının öncelikle ele alınıp incelenecek olan resimleri, çizgisel ve eskizsel bir üslupla ortaya konan, lekese ve boyasal değerlerin en aza indirildiği bir biçim yapısına sahiptir. Örnekleme alınan resimler, Fikret Mualla resimleri ve Gestalt kuramı açısından benzer algılama içeren farklı sanatçı örnekleriyle karşılaştırmalı, şekil-zemin ilişkisi bağlamında ve nesnelerin görünüş özellikleri bakımından incelenmektedir. İnceleme sırasında bütünsel olarak ele alınıp resmin tamamı, yerleştirme biçim ve renk algıları kapsamında çözümlenirken; resim yüzeyinde yer alan figür ve nesnelerden detaylar çıkarılarak, bu detaylar hem kendi aralarında hemde bütünsel olarak ilişkilendirilecektir. Bu ilişkilendirme yapılırken; biçimsel özellikler, çizgisel yapılar, yönlendirmeler, figür tekrarlamaları, büyüklük- küçüklük ilişkisi, ön- arka ilişkisi ve rengin tüm bu yapılanmalara etkisi bağlamında bir çözümleme yapmak amaçlanmaktadır. Elbette tüm bu çözümleme aşamalarında biçimin ve nesnelerin oluşum süreçlerine dahil olan içeriksel yapıya da göndermeler yapılarak konuya dahil edilmektedir.

Sanatçının 1960 tarihli "*Bekleme*" (Resim 96) isimli çalışması salt kurgusal bakımdan çözümlendiğinde; birbirini örtmeyecek şekilde yanyana sıralanmış dört figürün varlığı görülür. Bu figürler lekese özellikler taşısa da, çizgisel bir anlatıma başvurularak ortaya konulmuştur ve resim yüzeyini iki eşit parçaya ayırmaktadır. Düzlemsel olarak Fikret Mualla resimlerinin çok azında görülebilen, geriye doğru bir gidiş söz konusudur ve buna paralel resime büyüklük küçüklük ilişkisi dahil edilmiştir. En sağ planda yer alan figür resimden dışarı taşmaktadır ve resmin sol planına yönlendirilmiş olması ile odak noktasını merkeze taşımaktadır. Figürlerin ortaya konuş biçimleri birbirleriyle benzerlikler taşıyor olmasına karşın; resim yüzeyinde yönlendirilmeleri ve statik duruşları ile durağan bir olay döngüsüne işaret ederken, farklı yaşam sahnelerinden biraraya getirilmiş izlenimi uyandırmaktadır.

Dikey ve yatay farklı düzlemsel boyutların gözlemlenebildiği resimde Fikret Mualla, renk unsurunu da nesnelerin görüntüleri kadar ön plana çıkarmıştır.



Resim 96: Fikret Mualla, "Bekleme", 1960, Kağıt üzerine guaj, 53.00x 64.00 cm., Özel Koleksiyon

Rengin biçimsel yapıya katkısı ile farklı düzlemlere yerleştirilen figürler, ortak bir çizgide yer alıyormuş etkisi uyandırarak hareketli bir kompozisyon oluştururken, zeminin de parlak renklerle ortaya konması şekil olarak adlandırılan tek tek nesneleri, algısal olarak bir karmaşaya sürüklemiştir. Gestalt kuramının şekil-zemin ilişkisi açısından incelendiğinde "*Bekleme*" (Resim 96) isimli çalışma; şekil ve zemini birbirinden ayıran özelliklerin renk unsuruyla aynı düzeye indirgendiği, buna karşılık çizgisel bir anlatımla ortaya konan figürlerin aktarım biçimleriyle algısal olarak öne çıktığı görülmektedir. Resmin tamamına bakıldığında dikkati çekmeyen biçimsel özellikler, resmin sağ planında yer alan figürlerin ayrıntılı incelemesi yapıldığında *Detay 1*'de görüldüğü gibi; söz konusu figürlerin kendi içlerinde dahi

bir boyut ve uyumun birlikteliğini barındırdığı anlaşılmaktadır. Figürler nesnel özelliklerinin dışına çıkılmadan, ceket düğmelerine kadar ayrıntılı işlense de, figürlerin yorumlanması bakımından gerçekçi bir anlatımdan uzaktır. Yüzler yalnız insanının temel portre yapısını ortaya koyacak kadar betimlenmiş, eller olabildiğince soyutlanmıştır. *Detay 1*'de solda yer alan figürün portresinin rengi mavi ile verilerek nesnellikten uzaklaştırılmış, kollar iki yanda frontal bir duruşla resmedilmiştir. Sağda ki figür ise sola doğru dönük ve rengin yardımıyla da daha çizgisel ortaya konulmuştur. Fakat her iki figürün de ortak özelliği Fikret Mualla'nın nesneleri algılayışındaki farkları ortaya çıkarıyor olması ve lirik bir soyutlamanın dışavurumcu izlerini taşımasıdır.



Detay 1: "Bekleme" (Resim 96) isimli çalışma detay

Daha genel bir incelemeye bakıldığında Fikret Mualla'nın "Bekleme" (Resim 96) isimli çalışmasının, dikey olarak dört farklı plana ayrıldığı ve figürlerin bu planlara dikey olarak yerleştirildiği, bu figür soyutlamalarının ise sağ ve sol kenarlara yönlendirildiği görülmektedir. Bu resimle aynı biçimsel özellikler ve kompozisyon yapısına sahip Matisse'in "Nehirde Yıkananlar" (Resim 97) isimli çalışması ile "Bekleme" (Resim 96); nesnelerin ve figürlerin nasıl göründükleri ve biçimsel özellikleri bakımından farklı üslup özellikleri taşımaktadır. Bu iki resim arasındaki biçimsel farklılıklar; nesnel dünyanın algılanışı ve aktarımının sözü edilen öznel algı süreçleri ile öznel anlatıma bürünmesinin anlaşılması açısından önem

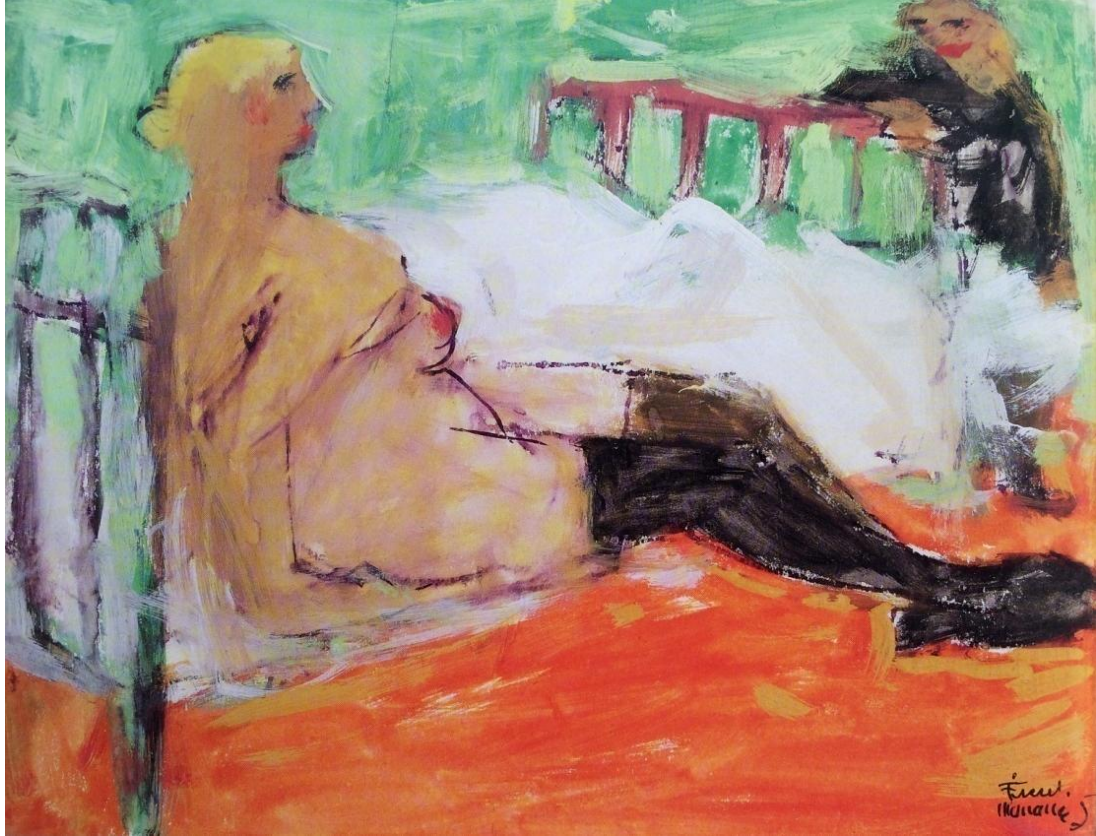
taşımaktadır. Matisse "*Nehirde Yıkananlar*" (Resim 97) isimli çalışmada; figürleri daha geometrik formlar ve kübizme dayalı bir biçimlendirme anlayışıyla, herhengi bir ayrıntının varlığını ortaya çıkarmadan resmetmiş olmasına karşın, Fikret Mualla resimlerinde figürlerin ve tek tek nesnelerin algılanışında biçimsel ayrıntılara girilmiştir ve daha dışavurumcu bir renk kullanımı ile daha yuvarlatılmış formlarla lirik bir soyutlama biçimi dikkati çekmektedir. Fakat her iki resmin de gerçeklik kavramının soyutlanması bakımından ortak süreçler dikkati çekmektedir. Bu resimler figür algısının öz bilgisinin yeni bir gerçekliğe dönüşmesinin izlerini taşımaktadır. Matisse'in geometrik formlar içerisinde algıladığı nesnelliği, Fikret Mualla çizgisel ve dışavurumcu bir aktarımla ortaya koymuş ve yeni bir gerçeklik tasarlamıştır. Bu gerçeklik değişmeyen figür algısından uzaklaşarak kendi gerçekliğine dönüşmüştür.



Resim 97: Henri Matisse, "*Nehirde Yıkananlar*", 1916, Chicago Sanat Müzesi

Çizgisel bir aktarım özelliği taşıyan bir diğer resim olan 1954 tarihli "*Kadın*" (Resim 98) isimli çalışma ise şekil- zemin ilişkisi açısından incelendiğinde; boyut etkisinin renk unsuruyla ortaya konulduğu ve resme hakim bir kadın figürünün resmin odağına yerleştirildiği görülmektedir. Yatak görünümünün perspektifsel anlatımı yardımıyla geriye doğru giden bir düzen içine yerleştirilen figür kırmızı ve yeşilin sıcak- soğuk kontrastlık özellikleri ile ortaya konulmuştur. Bu çalışmada "*Bekleme*" (Resim 96) isimli çalışmada olduğu kadar çizgisel bir anlatıma başvurulmamış olsa da figürlerin ve nesnelerin kontur çizgilerini oluşturma da,

boyanın kullanılış biçiminde çizgisel özelliklerin ön planda olduğu görülmektedir. Resmin sağ planına yönlendirilen figürün duruşu sağdaki ve geride ki figürün sola yönlendirilmesi ile resmin merkezine doğru kompozisyonsal bir kapanmaya götürürken, perspektifsel bir anlatımla geriye doğru giden yatak ve sağdaki figür resme boyut algısını da sokmaktadır. Farklı düzlemlerin varlığına işaret eden bu algı, rengin biçimsel anlatıma katkısıyla da belirgin hale getirilmiştir.



Resim 98: Fikret Mualla, "Kadın", 1954,
Kağıt üzerine guaj, 18.5x 23.5 cm., Ayça Dinçkök Koleksiyon

"Kadın" (Resim 98) isimli çalışmada yer alan ve resmin odak noktasını oluşturan kadın figürü *Detay 2*'de görüldüğü gibi; insana özgü tüm özelliklerin ortaya konularak resmedildiği, vücut kıvrımları ve portresel ifadenin nesnel bir anlatımla sunulduğu bir aktarım ortaya koymaktadır. Fakat her ne kadar insana özgü tüm özellikler figür betimlemesinde kullanılmış olsa da, vücut oranlarında deformelere gidilmiş, eller ve ayaklar soyutlanmış, figürün başı küçültülmüştür. Omuzlar büyük ve kol aşırıya kaçan bir uzunlukta, bel inceliği neredeyse tamamen yok edilmiştir.

Figürün üst kısmı sırtın görülebileceği gibi çapraz ortaya konurken, alt kısım ve sağ bacak tamamen yandan resmedilmiş, buna karşılık sol bacağın görülebiliyor olması ile de üstten bakıldığı izlenimi uyandırılmıştır. Bu anlamda figürün insana özgü tüm ayrıntıları ortaya konmuş olsa da, vücut oranları ve resim düzleminde yerleştirilmesinde ki öznel anlatım ile gerçeklikten uzaklaşarak soyutlanmıştır.

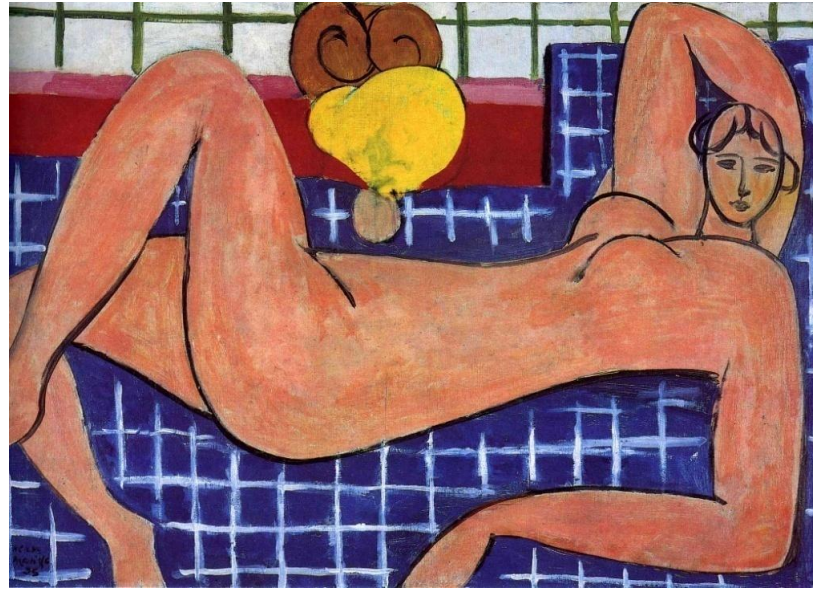


Detay 2: "Kadın" (Resim 98) isimli çalışma detay

Resmin sağ planında yer alan ve geriye doğru gidişi destekleyen bir unsur olarak resmedilen ikinci figür ise, tamamen soyutlanmış ve lekesel bir anlatımla iki boyuta indirgenmiştir. Bu figür incelendiğinde yalnız portre aktarımının; figür olarak yorumlanmasını sağladığı, salt lekesel bir oluşumun; nesnel bir görüntüye dönüştüğü görülmektedir. Görüldüğü gibi, "Kadın" (Resim 98) isimli çalışma, görünen reel dünya ile sanatçının zihinsel süreçleri ve yaşantısı yoluyla algıladığı dış dünyanın yeni bir kimliğe bürünüp soyutlanmasının izlerini taşımaktadır. Resim yüzeyinde yer alan nesnelerin ve figürlerin görünüşleri stilize edilmiş, doğada var olduğu gibi değil, sanatçının aktarmak istediği ve öne çıkarmayı amaçladığı özelliklerle ortaya konmuştur. Resmin zemininde gözlemlenen yeşil- kırmızı ve beyazın oluşturduğu üçgensel ve dikdörtgensel yapılar, figürlerde daha yuvarlak formlara dönüşmüş, deforme edilmiştir.

Fikret Mualla'nın "Kadın" (Resim 98) isimli çalışması, Matisse'in "Pembe Çıplak" (Resim 99) isimli çalışmasıyla, kadın figürünün resmedilmesi bakımından ortak konu aktarımına sahiptir. Fakat Fikret Mualla'nın resimlerinde incelendiği gibi;

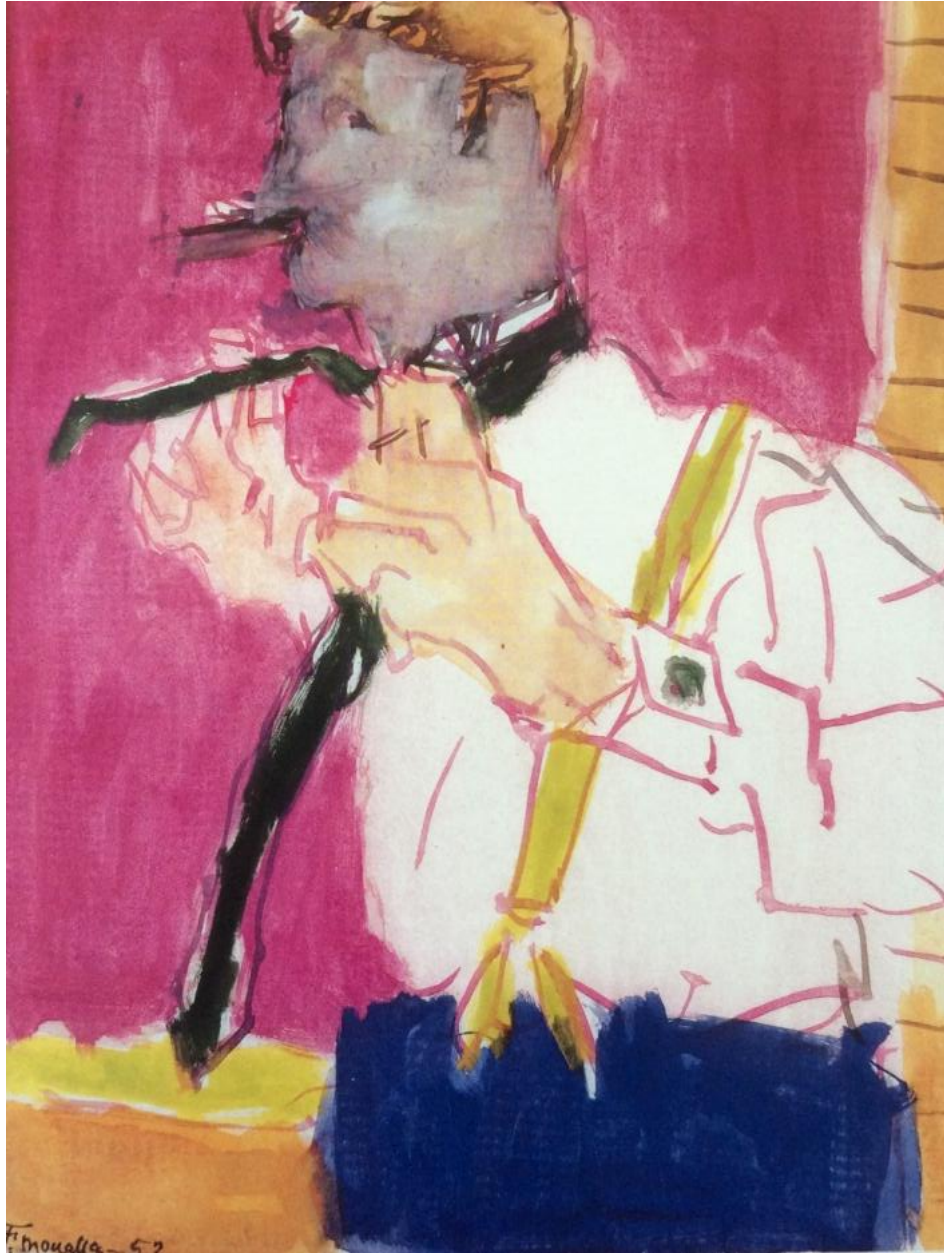
nesneler ve figürler, insana ait özelliklerini kaybetmemiş ve salt soyut bir anlayışta ortaya konulmamış olsa da gerçeklik algısından uzaktır. Hareketli ve kısa bir oluşum sürecine işaret eden bu aktarım tarzı, sanatçının çizgisel boyutta incelenen resimlerinde ortak özellikler taşımaktadır. Matisse'in çalışmasında (Resim 116) tüm nesneler ve formlar doğada varolduğu gibi saf ve gerçek renginde resmedilmiş olmalarına karşın, biçimsel deformeler "*Kadın*" (Resim 115) isimli çalışma da olduğundan daha abartılı betimlenmiştir. Beden oranları gerçeklikten tamamen uzaklaştırılarak büyütülmüş, dairesel formlara dönüşmüştür. Fikret Mualla'nın çalışması ise, resmedilen figüre olumlu ve olumsuz anlamlarında yüklenebildiği, ideal güzellik algısından oldukça uzak, fakat Matisse resmindeki kadar da aşırıya kaçmayan, lekese ve düzlemsel boyutta bir gerçekliğin soyutlamasıdır.



Resim 99: Henri Matisse, "Pembe Çıplak", 1935,
Tuval üzerine yağlıboya, 66.00x 92.50 cm., Baltimore Sanat Müzesi

1952 tarihli "*Kravatlı Adam*" (Resim 100) incelendiğinde; çizgisel bir anlatımla ortaya konmuş ve resmin tamamına hakim olan bir figürün varlığı görülmektedir. Bu figür boyutları büyütülerek izleyiciye yaklaştırılmış ve resmin dışına taşmıştır. Zemin ve figür birbirilerinden renk unsuruyla ayrılırken, arka planın rengi çizgisel anlatım yolu ile figürün üzerinde gezinmiş, giysi kıvrımlarını ve ellerin hareketli yapısını ortaya koymuştur. Çizgisel özellikler, anlık bir sahnenin ve her gün yapılan bir eylemin olağan hareketini çözümlemekte, resmin ritmini ortaya

koymaktadır. Ön arka ilişkisinin gene renk unsuruyla çözümlendiği görülen resimde Fikret Mualla, figürün yönünü resmin sol planına çevirerek ve aynı zamanda sağ planında, figürün arkasında yer alan dikey bir düzlem aracılığıyla da resmin tamamını sola yönlendirmiştir. Fikret Mualla resimlerinde alışık olunmayan bu yerleştirme ve figür boyutu "*Kravatlı Adam*" (*Resim 100*) isimli çalışmada bütünlüğün, figürün kendi içindeki parçalanmalarıyla sağlandığı bir soyutlama ortaya koymaktadır.



Resim 100: Fikret Mualla, "*Kravatlı Adam*", 1952, Kağıt üzerine guaj, 24.00x 18.00 cm.

Söz konusu figür zeminden ayrılarak bir nesne olarak incelendiğinde *Detay 3*'te görülebileceği gibi, figürün resmedilişi nesnel dünyada var olan bir adamın tüm biçim ve giyim özelliklerini taşısa da, grafiksel bir anlatımla ortaya konan figür aktarımında biçimsel deformelere gidilmiş, eksiltmelere uğrayarak parçalanmalar yaşamıştır. Portrenin portre olarak algılanmasını sağlayan tüm özellikler verilmiş olsa da alın ve burun düzleştirilmiş, eller parmaklara kadar belirtilmiş olsa da bu parmaklar gerçeklikten olabildiğince uzaklaştırılmış, eğilip bükülmüştür. Kravatı simgeleyen leke, yumuşak bir dokuyu yansıtmaktan uzak, geometrik bir yapı içerisinde resmedilmiştir. Eller büyük ve omuzlar geniştir. Gömlek kıvrımları eskizsel bir tavırla çizgisel boyutta aktarılmıştır. Fakat *Detay 3*'te görüldüğü gibi izleyici bu çizgisel boyutu tamamlayarak görmektedir. Bunun nedeni, bireyin öğrenmeleri ve deneyimleri sonucu nesnel dünyanın eksik girdilerini, duyuşal anlamda tam olarak algılamasıdır. Gestalt kuramının temel ilkelerinden biri olan tamamlama ilkesine götüren bu anlatım tarzı figür üzerinden incelendiğinde, ellerin ve giysinin kıvrımlarını ortaya koyan çizgilerin kopukluğu, izleyenin yaşantı süreçleri sonucunda algısal olarak tamamlanmaktadır.



Detay 3: "*Kravatlı Adam*" (*Resim 100*) isimli çalışma detay

Figürün ağızına yerleştirilen puro imgesi ve eylemin hareketliliğinin aksine resmin tamamına sıradan bir günün anlatımı ve durağanlığı hakimdir. 1952 tarihli

savaş sonrası ortaya konmuş olan çalışmanın dönemin ve toplumun içinde yaşadığı bunalımdan habersizmiş izlenimi uyandıran görünüş özellikleri, Fikret Mualla'nın çoğu resminde gözlemlenebilen anlatım biçimidir.

Fikret Mualla'nın incelenen bu çalışması (*Resim 100*); figür yorumlaması bakımından analiz edildiğinde; Hofmann'ın "*Polinezyalı*" (*Resim 102*) ve Peinado'nun "*Manca'da Bay Quijote*" (*Resim 101*) isimli çalışmaları ile farklı aktarım biçimlerine sahip olduğu görülmektedir. Fikret Mualla'nın resimlerinde, ne *Resim 102*'de olduğu gibi soyuta giden bir biçimleme ile birlikte, hacimleştirilmiş boya ve lekesele yüzeyler görülmektedir, ne de *Resim 101*'de olduğu gibi geometrik bir soyutlama biçimi algılanmaktadır. Onun figürleri dışavurumcu bir anlayışta lirik soyutlama boyutunda, renk ve biçimin birbirini tamamladığı ve salt statik duruşta figürlerin yerine anlık olayların ritminin de hissedildiği kompozisyonlar olma özelliği taşımaktadırlar. "*Kravatlı Adam*" (*Resim 100*) isimli çalışma, bu anlamda var olan gerçeğin sanatçının öznel süreçlerinde biçim değiştirmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 101: Joaquin Peinado, "Manca'da Bay Quijote", 1947, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 102: Hans Hofmann, "Polinezyalı", 1950, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 103: Fikret Mualla, "Jazz Yapanlar", 1955,
Kağıt üzerine guaj, 20.00x 24.5 cm., Aras Ören Koleksiyonu

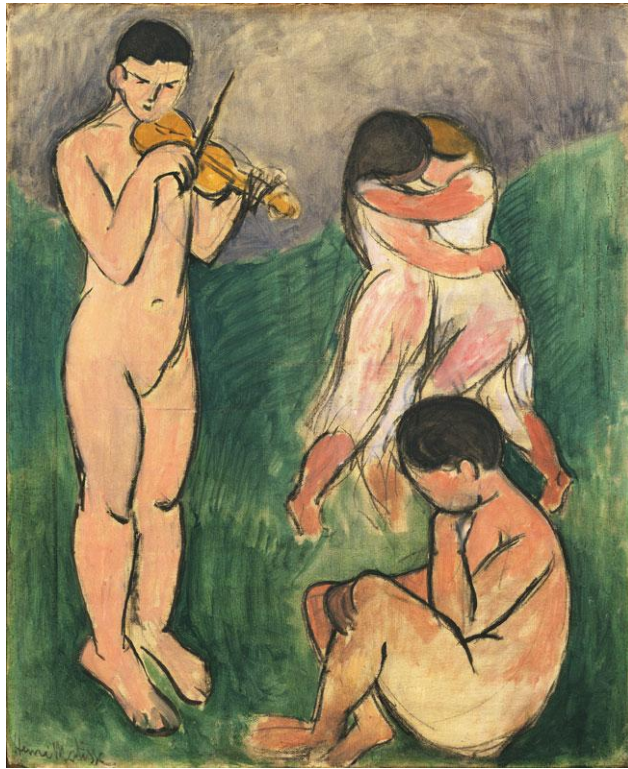
Fikret Mualla'nın "*Jazz Yapanlar*" (Resim 103) isimli çalışması incelendiğinde öncelikle üç figürün aynı düzleme yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Oturan ve ayakta olmak üzere iki farklı biçimsel yapıda resmedilmiş olmalarına karşın, büyüklük küçüklük oranları arasındaki ilişkinin abartıldığı gözlemlenir. Kompozisyon düzeni açısından bakıldığında, resim sol ve sağ plan olmak üzere iki eşit bölüme ayrılmıştır ve bu bölümler figürlerin sol plana yönlendirilmeleri ile simetriklikten uzaklaştırılmıştır. Ortadaki kadın figürü abartılı bir büyüklükte resmedilirken, sağdaki figür aynı oranda küçültülmüştür. Şekil zemin ilişkisi açısından dikkatin yoğunlaştığı nesne, sol planda yer alan figür ve hareketli yapısı olarak görülmektedir. Figür yerleştirmeleri arasında düzlemsel bir ayrım olmasa da, arka planla zeminin hem renk alanları ile ayrılması, hem de renk şiddeti ile öne çıkarılması sağlanmıştır. Soldaki figürlerin çizgisel anlatımlarının aksine sağdaki figür lekesel bir anlatımla ortaya konmuş ve figürün gerisinde yer alan sarı

leke ile de kompozisyonundan ayrılmıştır. Tüm bu özellikler bakımından farklı resimsel aktarımları içerisinde barındıran "*Jazz Yapanlar*" (Resim 103); daha önce incelenen Fikret Mualla resimlerinde olmayan bir biçimsel düzensizlik ve dengesizliğe işaret eder. Farklı resimlerden toplanarak bir araya getirilmiş bir kolaj etkisi uyandıran figürler *Detay 4*'te görüldüğü gibi; boyasal özelliklerden tamamen sıyrılmıştır. Figürler hareketli kontur çizgileriyle ortaya konmuş olmalarına rağmen, bu hareketlilik resme dinamik bir yapı vermekten uzak, parçalanmalara giden bir kaosa sürüklenmektedir. Portre çözümlemeleri neredeyse tamamen soyutlanmış, giysi imgelerine ait özellikler yok edilmiş, eller ve ayaklar yalnız dairesel formlar içerisinde verilmiştir. Renk soyutlamalarına da gidildiği gözlemlenen çalışmada Fikret Mualla *Detay 4*'te yer alan figürler üzerinde; nötürleştirilmiş renkler ve inceltilmiş boya ile yalnızca figürlerin tenlerini ve yüzlerini belirtmek adına renk unsurundan yararlanmıştır. Görüldüğü gibi solda yer alan erkek figürünün üzerindeki giysi arka plandaki rengin etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Figür üzerinde yer alan çizgiler, formu ortaya çıkarmaktan uzak, birbiri üstünde yığılan ve form dışına taşan bir deformeye dönüşmektedir. Sağdaki kadın figürü bacaklar uzatılarak oturur pozisyonda resmedilmesine karşın ayakta ki figürler aynı hizada yer almış ve aynı boyda resmedilmiştir. Tüm bu soyutlamalar, figür yerleştirmeleri ve kompozisyon algısı bakımından incelendiğinde herhangi bir boyut kaygısından çok, anlık görüntünün ritmini yansıtmak amaçlanmıştır.



Detay 4: "*Jaz Yapanlar*" (Resim 103) isimli çalışma detay

Biçimsel olarak figürlerin ve nesnelerin Fikret Mualla tarafından nasıl aktarıldığı ve nesnel dünyanın "*Jazz Yapanlar*" (Resim 103) isimli çalışmada nasıl görüldüğü bakımından incelenirse; aynı üçlü figür kurgusunun Matisse'in "*Müzik Yapanlar*" (Resim 104) isimli çalışmasında da var olduğu görülür ve bu resimde de figürler oturan ve ayakta olmak üzere ayrılmıştır. Aynı kurgusal yapı ve renk soyutlamalarının varlığı gözlemlenen çalışmalar arasında, Fikret Mualla'nın "*Jazz Yapanlar*" (Resim 103) isimli çalışması çizgisel değerler, deforme edilmiş portre ve beden ölçülerinin abartılı resmedildiği figürlerin resim düzleminde yerleştirmeleri ile Matisse'in çalışmasından ayrılmaktadır. Matisse, figürleri nesnel bir anlatımla gerçeklikten uzaklaşmadan resmederken, resmi düşünsel boyutta bir soyuta sürükleyen özellikler; açık havada izlenimi uyandıran figürlerin resmedilişinin, Fikret Mualla'nın resminde olduğu gibi farklı boyutlarda olması ve erkek figürlerinin çıplak olarak ortaya konulmuş olmasıdır. Fikret Mualla'nın sözü edilen bu çalışması (Resim 103) aynı zamanda Gestalt kuramı açısından bakıldığında tamamlayıcılık ilkesinin de görülebildiği çizgisel boyutta bir lirik soyutlama örneği olma özelliği taşımaktadır.



Resim 104: Henri Matisse, "Müzik Yapanlar", 1907,
Tuval üzerine yağlıboya, 73.40x 60.80 cm., Modern Sanatlar Müzesi New York

İncelenen tüm bu çalışmalar etkisinde Fikret Mualla resimlerinde çizgisel değerlerin biçimi oluşturan vazgeçilmez unsur olduğu, bu çizgilerin kalın kontur çizgileri yerine inceltirilmiş boyutlarda ve ritmik bir tekrarla ortaya konulduğu görülmektedir. Fikret Mualla resimlerinin tamamında devam eden bir eylem vardır ve bu anlamda tüm resimler, nesnel dünyanın biçimlendirilmesine ve deforme edilmesine dayanan bir etkide ortaya konmuş olsalar da; nesnellikten uzaklaşmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Bu izlenim ise; resmin tüm biçimsel özelliklerinin, rengin etkisinin, kompozisyon yapılanmalarının yanında, çizgisel boyut ile de belirlenmektedir. Çizginin resim düzleminde bu ritmik devamlılığı tek tek figürler ele alındığında karmaşıklığa sürüklenen bir olgu olarak görülmesine rağmen, bütünsel olarak incelendiğinde resmin dinamik alt yapısını ortaya çıkarmaktadır ve eylemin hareketini yansıtmaktadır. Kompozisyonun içinden çıkartılarak biçimsel kurguda incelenen detaylar, birbirleriyle ilişkilendirilerek bakıldığında tüm figürler arasında ortak olan; renk ve renk alanlarının zeminde yer alıyor olması ve figürlerin bu zemin rengi üzerine desensel bir yapılanma ve çizginin hareketli yapısı ile ortaya konulmuş olmasıdır. Bu figürler gerçeklik olgusunu aktarmak, güzellik ideasına yaklaşmak ve belirli bir toplumsal konu yansıtmaya kaygısından uzak, salt sanatçının algısal süreçlerini aktarmada bir iletici ve dışavurum simgeleridir. İncelenen detaylarda görüldüğü gibi sözü edilen figürler; farklı aktarım tarzı ve çizgisel planlamada olmalarına rağmen, kadın ve adam figürleri arasında bir ayrım görülmemektedir. Farklı biçimsel yapılarda resmedilen figürler algısal boyutta aynı kompozisyonun bir parçası ve tamamlayıcılarıdır. Bu doğal sonuçta, Fikret Mualla'nın var olan nesnel dünyaya ve doğal yaşam döngüsüne bakışında ki algısal farkı ortaya çıkarmaktadır.

Fenomenolojinin indirgeme yaklaşımı ile ortak özellikleri değerlendirildiğinde ise, figürlerin çizgisel bir boyuta indirgenerek soyutlandığı, sanatçının gerçeklik kavramını algı ve aktarımı ile farklılaştığı görülmektedir. Başka bir ifadeyle; Fikret Mualla resimlerinde figürün görünüş özellikleri, figür algısının duyusal algıdan soyutlanarak, sanatçının kendi gerçekliğinin dışavurumuna dönüşmüştür. Söz konusu soyutlama figür algısının öz bilgisinden uzaklaşmadan, çizginin hareketiyle ortaya konulmuş ve biçimsel kurguda kendi içinde hareketli bir kompozisyon oluşturmuştur.

5.4.2. Lekesel Boyut

Fikret Mualla'nın bu bölümde örnekleme alınarak biçimsel analizinin yapıldığı resimleri, lekese bir aktarımla ortaya konulmuş ve çizgisel değerlerden, yalnız figürlerin dış hatlarını belirlemek adına yararlanılmış olan çalışmalardır. Bu resimler incelenirken, algı süreçlerini konu alan ve bu süreçlerin nesnelerin algılanışı ve aktarımı üzerindeki önemine değinen Gestalt kuramının temel ilkesi olan, şekil-zemin ilişkisi bağlamına da değinilerek, bu ilişki analiz sürecine dahil edilmektedir. Bu inceleme yapılırken; çizgisel boyut araştırmalarında olduğu gibi, örnekleme alınan farklı sanatçılarla karşılaştırmalar yapılarak benzer yapısal algı içeren resimlerle örneklendirilecektir.

Fikret Mualla resimleri; figürlerin dairesel formlarla ortaya konuluyor olmasının yanında, yüzey alanlarında geometrik oluşumların gözlemlendiği çalışmalar olma özelliği taşımaktadır. Kandinsky'nin renk temelli oluşumları olan geometrik formların renk parçalanmalarına dönüşümü; Fikret Mualla'nın incelenen diğer resimlerinde olduğu gibi lekese boyutta incelenen çalışmalarında da görülmekle birlikte, bu bölümde örnekleme alınan çalışmalar geniş renk alanlarının figürlerin ve nesnelerin arkasında bütünsel bir yapıya sahip olduğu bir anlatım tarzına dönüşmektedir. Bu anlatım tarzı grafiksel bir çözümleme ortaya çıkarsa da, nesnelerin nasıl göründükleri ve nasıl düzenlendikleri bakımından bu düzen bozulmaktadır. Sözü edilen biçimsel çözümlemeler bu başlık altında lekese boyutta incelenmektedir ve benzer nesneler, nasıl aktarıldıkları ve nasıl biçimlendirildikleri bakımından karşılaştırılmaktadır.

Lekese boyut bağlamında Fikret Mualla'nın 1961 tarihli "*Natüermort*" (Resim 105) isimli çalışması öncelikle kuramsal ve içeriksel yapıya girilmeden incelendiğinde; çalışmanın, bir şişe ve bir meyve tabağı olmak üzere iki nesnenin varlığından oluştuğu görülmektedir. Bu nesneler resim yüzeyinde yanyana dizilmişlerdir ve iki nesne arasından geçen bir doğru resmi iki eşit parçaya bölmektedir. Kompozisyon düzeni açısından simetrik bir yapıda olduğu görülen çalışma, sol tarafta yer alan ve motifsel bir etkiyle çizgisel boyutta resmedilen bir şişe imgesi ile bozulurken, renk unsuru da resmin biçimsel düzenine katkı sağlamaktadır.



Resim 105: Fikret Mualla, "Natürmort", 1961, Kağıt üzerine guaj, 21.00x 27.00 cm.

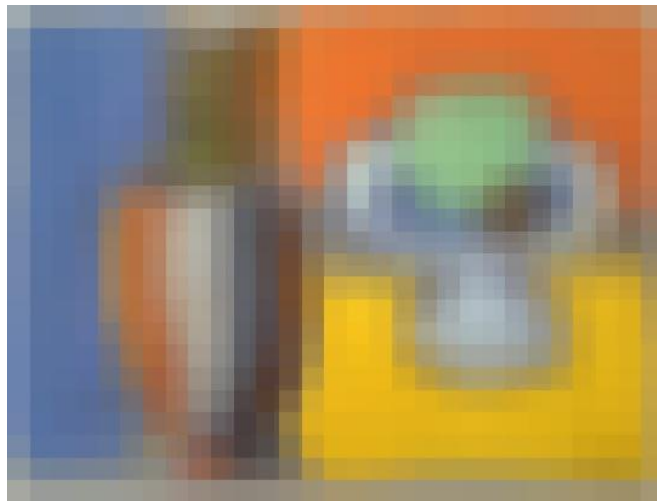
Tablo 47'de görüldüğü gibi; lekesele olarak düzlemsel boyutta, yatay ve dikey bölünmelerin olduğu, bu bölünmelerin üç temel rengin ton değerleriyle ortaya konulduğu görülmektedir. Resmin sol planında yer alan şişe görüntüsünün dikeyliğine paralel, arka planda dikey bir leke dikkati çekerken; aynı paralellik sağ plandaki tabak görüntüsünün alt ve üstünde yer alan lekelerin yataylığı ile desteklenmektedir. Şekil ve zemin ilişkisinin sağ planda yer alan nesnenin zemininde kullanılan sarı leke ile sağlandığı ve düzlem izleniminin uyandırıldığı görülmektedir. İncelenen "*Kadın*" (*Resim 98*) isimli çalışmada olduğu gibi bu resimde de; nesnelere karşıdan ve yukarıdan olmak üzere iki farklı bakış açısından bakıldığı izlenimi uyandırmaktadır. Sol planda yer alan şişe tam karşıdan resmedilmişken, sağ planda yer alan nesne nerdeyse tabağın altı görünecek şekilde yukarıdan resmedilmiştir. Daha ayrıntılı nesne incelemesi yapıldığında *Detay 5'te* görüldüğü gibi, resmin tamamına hakim iki objenin var olduğu görülür. Bu objeler aynı düzlemde fakat geriye giden bir yerleştirme ile resmedilmiştir. Kendi içlerindeki dinamikler incelendiğinde, şişe görüntüsünün anlatımında renk unsuruyla parçalanmalara

gidildiği, geometrik oluşumlar ve paralel lekeler ile şişenin bombeliğinin kaybettirildiği görülmektedir.



Detay 5: "Natürmort" (Resim 105) isimli çalışma detay

Tabak ve üzerinde yer alan meyve, nesnel formu ortaya çıkarmak adına hiçbir kaygı güdülmeden dairesel formlarla ortaya konmuştur. Her iki objede de çizginin, biçimsel kurgu özelliğinden uzaklaşarak nesnelerin doğada var olan nesne özelliklerini yansıtmak adına motifsele bir görev üstlendiği görülmektedir. Çizginin resimsel yapıya ve nesneler üzerine etkisi incelendiğinde; söz konusu nesnelerin kendi içlerinde bir çizgiselliği barındırdığı, fakat bu çizgilerin yalnız nesnelerin dış hatlarını belirtmek adına kullanıldığı ve birbirleri üzerine bindirilerek kalınlaştırılıp hacimleştirilen çizgisel değerlerin, aynı zamanda lekesel bir değer de kazanmış olduğu görülmektedir.



Tablo 47: "Natürmort" (Resim 105) isimli çalışma leke incelemesi

Fikret Mualla'nın incelenen "*Natürmort*" (*Resim 105*) isimli çalışmasında, kompozisyona hakim stilize formlar ve lirik bir soyutlama anlayışıyla ortaya konulmuş olduğu görülen nesneler, rengin dışavurumcu anlatımı ile zenginleştirilmiştir. Objeler, nesnel dünyanın algısal dönüşümüne uğramış ve yeni görüntülere dönüşmüşlerdir. Bu görüntüler gerçeklikten uzaklaşmış olsalar da biçimsel özelliklerini tamamen kaybetmiş değildir ve sanatçının algıladığı boyutta bir gerçekliğine dönüşmüştür. Formun biçim olarak algılanmasını sağlayan çizgi unsuru ışık- gölge etkisi vermekten uzak, şematik bir çözümlemeye dönüşmüştür.



Resim 106: Nicolas de Stael, "Deniz Kenarındaki Şekil", 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 162.00x 130.00 cm.



Resim 107: Henri Matisse, "Meyveli Tabak ve Yeşil Arka Plan", 1916, Tuval üzerine yağlıboya, 115.00x 89.5 cm.

Fikret Mualla resimleri Matisse'in "*Meyveli tabak ve Yeşil Arka Plan*" (*Resim 107*) isimli çalışmasında olduğu gibi geometrik ve formun kütleli etkisini ortaya çıkaran bir üslupta ortaya konulmamış olmasına rağmen, Stael'in "*Deniz Kenarındaki Şekil*" (*Resim 106*) isimli çalışmasında ki kadar da somut nesnelerden uzaklaşmamıştır. Gerçekliğin başkalaşımı ile nesnel doğa, rengin ışıklılık ve parlaklık derecelerinin artırılması ile de hareketli bir anlatıma dönüşmüştür. Renk analizi açısından incelenen 1957 tarihli "*Natürmort*" (*Resim 76*) çalışması ile ortak kompozisyon ve nesne algısına sahip olan resimde, Gestalt kuramının şekil zemin

ilişkisi açısından ise, renk ve biçimin birbirlerine uyarıcı özellikler taşıdığı ve zeminin nesneler kadar ön plana çıkarak hareketli bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir.



Resim 108: Fikret Mualla, "Natürmort", 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 49.00x 64.00 cm., Kemal Yolga Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın incelenen bir önceki çalışması ile aynı yıllarda ortaya konmuş olan "*Natürmort*" (Resim 108); yapısal benzerlikler bakımından aynı özellikleri taşımaktadır. Biçimsel olarak incelendiğinde bu kez resme hakim ve kompozisyon nesnelere gönderme yapan üç formun varlığı dikkati çeker. Bu formlar herhangi bir boyut aktarımından uzak resmedilmiş, afişsel bir anlatımla ortaya konmuştur. Birbirlerini örtmeyecek şekilde yanyana betimlenmiş, düz bir zemin rengi üzerinde mekan algısı yaratılmadan ortaya konulmuş olan nesneler; "*Natürmort*" (Resim 108) isimli çalışmada olduğu gibi hem tepeden hemde karşıdan bakılarak resmedilmiştir. Bu anlamda üç boyut etkisinin en aza indirilmiş olduğu

görülmektedir. Kompozisyon düzeni açısından bakıldığında, sol planda yer alan tabak ve meyve formu, yatay bir geometrik form içerisine sokulabilirken, sağ planda ki şişe; dikey bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimsel özelliklerin en aza indirildiği resimde; afişsel bir tasarım algısından izleyeni uzaklaştıran tek dinamik, boyanın hacimsel bir anlatımla nesnelerin yüzeylerinde yer alıyor olmasıdır. Renk algısı, olabildiğince azaltılmıştır. Bu anlamda dikkatin nesnelere yönlendirilmek istendiği düşünülmekle birlikte, *Tablo 48*'de görüldüğü gibi söz konusu dairesel formlar lekese boyutta incelendiğinde; Gestalt kuramının şekil zemin ilişkisi açısından bakıldığında; dikkatin yoğunlaştığı yüzeyler, arka planın ve zemin renginin tek renk oluşuyla öne çıkmıştır.



Tablo 48: "*Natürmort*" (*Resim 108*) isimli çalışma leke incelemesi

İnceleme nesneler üzerinden yapılırsa "*Natürmort*" (*Resim 108*) isimli bu çalışmada yer alan formların dış hatlarının çizginin ayrıştırıcı özelliğinden yararlanılarak ortaya konduğu, çizginin yoğunlaştırılarak lekese izlere dönüştürüldüğü görülmektedir. Nesnelerin kendi içlerindeki renk kullanımlarının öznitelik kontrastlığı ve sıcak- soğuk renklerin dengeli ve uyumlu bir şekilde bir arada kullanımı, Fikret Mualla resimlerinin hemen hemen hepsinde görülebilen, boyutsal karmaşayı ortadan kaldırmaktadır. Resmin sol planında yer alan ve meyve görüntüsüne algısal olarak ulaşılmasını sağlayan; çizginin ortaya çıkardığı dairesel oluşumun, bireyin ve izleyenin öğrenme ve deneyimleri ile görüntüye nesnel

varlıklara ait özellikler ekleyerek yorumluyor olmasıdır. Bu da bizi gene Gestalt kuramının öğrenme üzerindeki etkilerine götürürken, temel ilkelerinden biri olan tamamlama ve yorumlama ilkesi ile açıklanabilmektedir.



Detay 6: "Natürmort" (Resim 108) isimli çalışma detay

Duyusal özellikler bakımından benzer nesneler, algısal olarak öğrenilmiş nesnelere gönderme yaparlar. Bu anlamda Fikret Mualla'nın "Natürmort" (Resim 108) isimli çalışmasında var olan nesneler, kütsel ve hacimsel açıdan hiçbir nesnel varlığa gönderme yapmazken, izleyen bu nesneleri yorumlayarak, doğada var olan formlara dönüştürür.



Resim 109: Henri Matisse, "Su Kabakları", 1916, Tuval üzerine yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi

Buraya kadar incelenen resimlerde olduğunun aksine bu resim aynı zamanda geometrik soyutlama alanına da girmekte ve kübik etkiler barındırmaktadır. Dairesel formlar nesnelerin dış hatlarını belirlemede kullanılırken, tek tek incelendiğinde kendi içlerinde bir şematizme yöneldiği görülür. Aynı zamanda Matisse'in "*Su Kabakları*" (Resim 109) isimli çalışmasıyla karşılaştırıldığında benzer ton değerleri ve renk kullanımı dikkati çekmektedir. Her iki resimde de lekese boyutta ve çizgilerin yalnız nesnelerin sınırlarını belirlemek adına kullanıldığı bir biçimlendirme algısı ile soyutlama ortaya koymaktadır. Bu anlamda bu iki sanatçı üzerinden incelenirse, benzer formlara ve resimsel doku olarak aynı özelliklere sahip olsalar dahi, nesnelerin nasıl görüldüğü sorusuna algısal süreçlerin ve yaşantıların da dahil edildiği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Her iki resim de nesnelliğin yansıtılmasındaki önem derecesi bakımından benzerdir. Matisse çalışmasında; nesneleri daha afişsel bir aktarımla ortaya koyarken, arka plan ile zemini ayıran herhangi lekese bir değer olmaması bakımından Fikret Mualla'nın çalışmasıyla benzer özellikler taşımaktadır. Matisse, duyuşal yolla zemine gönderme yapan renk alanlarıyla resim düzlemini ikiye ayırarak kompozisyon nesnelerini farklı bakış açılarından resmetmiştir. Bu anlamda her iki resim de doğa nesnelerinin farklı sanatçılar tarafından algı boyutunda farklılaşarak, farklı görünüş özelliklerine dönüşmesine ve bu özellikleri ile değişmeyen gerçekliğin, mutlak görünümünden uzaklaşmasına örnek oluşturmaktadır.

Bir diğer çalışma olan "*Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak*" (Resim 110) isimli çalışma ise, Fikret Mualla resimlerinin daha önce incelenmiş olan sokak konulu ortaya koyduğu seri çalışmalarındandır. İncelenen diğer resimlerde olduğu gibi bu resimde de, figürler neredeyse birbirine değmeyecek kadar sistematik bir düzenlemeyle yanyana dizilmişlerdir ve farklı düzlemsel boyutlarda yer almalarına rağmen, geriye doğru bir gidiş algısının sağlanmadığı bir düzen içerisinde resmedilmişlerdir. Zemin ve geri plan arasında yalnız rengin nötürleştirilmiş haliyle ortaya konulmuş olan öznitelik kontrastlığı aracılığıyla algılanabilen bir farkın olduğu görülür. "*Natürmort*" (Resim 108) isimli çalışmada olduğu gibi bakış noktası belirsizdir. En önde ve ortada yer alan figüre göre arkada yer alan figürlerin bedensel formlarının görünmüyor olması gerekirken, resme hakim tüm figürler tüm bedensel özellikleriyle ve ayrıntılı bir biçimlendirmeyle ortaya konulmuştur. Çizgisel değerler

tüm figürlerin etrafında ve nesnelerin üzerinde gezinmesine rağmen, rengin ve lekenin ön planda olduğu görülmektedir.



Resim 110: Fikret Mualla, "Mavi Arka Planda Sokak",
Kağıt üzerine guaj, 54.00x 65.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Bir diğer karakteristik özellik ise rengin dışavurum özelliğinin tüm figürler üzerinde kullanılmış ve bu anlamda ön ve arka planlar arasında önem sıralaması yapılamıyor olmasıdır. Resme hakim figürlerin nasıl göründükleri ve gerçekliği nasıl aktardıkları incelenecek olursa *Detay 7*'de görüldüğü gibi; farklı yaş ve cinsiyette resmedildikleri ve tüm figürlerin farklı sosyal sınıflardan olduğu algısının uyandırılmış olduğu anlaşılmaktadır. Olağan bir sokak görüntüsü içerisinde bir araya gelen insanların bedensel özellikleri ile giyim tarzları tüm bu farklılıklar hakkında ipuçları vermektedir. *Detay 7*'de en başta yer alan adam figürü elinde bastonuyla her an karşılaşılabilecek bir figür izlenimi uyandırmaktadır. Fakat onun yanındaki kadın

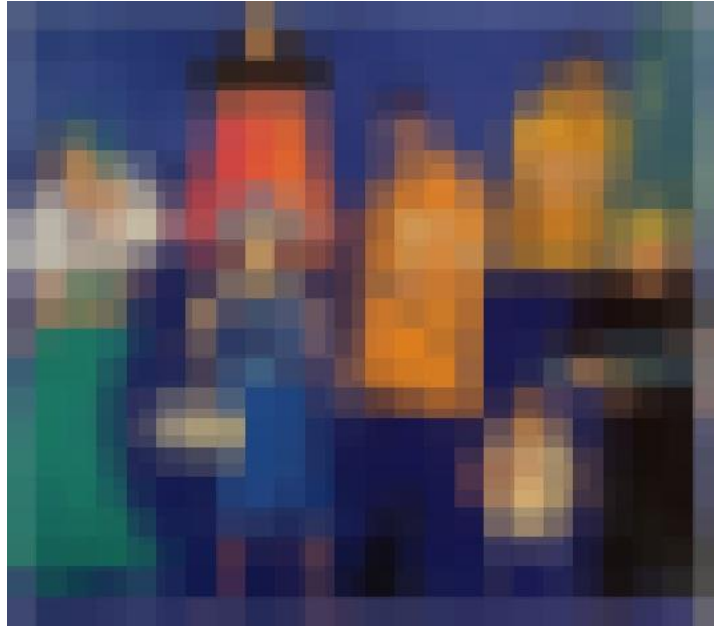
figürü giyim ve bedensel özellikleri ile daha üst sınıftan bir insanı temsil etmektedir. Bir diğer figür ise yanında çocukla birlikte bir anne imgesine gönderme yaparak elinde tuttuğu nesneyle günlük yaşam koşturmacasını da ortaya çıkarmaktadır. *Detay 7*'de en sonda yer alan figür ise, elindeki çanta imgesi ile birlikte resmedilmiştir ve bu anlamda Fikret Mualla'nın tek bir kompozisyon içinde birbirinden farklı pek çok yaşam sahnesine gönderme yaptığı görülmektedir. Tüm bu karmaşık içeriğine rağmen resme hakim olan tüm figürlerin, tüm ayrıntılarının ortaya konulmuş olduğu görülmektedir. Portre aktarımları duygusal süreçleri de yansıtmak adına farklı biçimsel özelliklerle ortaya konmuştur. Eller ve ayaklar tamamen soyutlanmış olsalar da, giysilerin kumaş türlerine kadar anlaşılabildiği bir incelikle resmedildiği ve kimi figürlerin stilize edilerek yansıtıldığı izlenebilmektedir.



Detay 7: "Mavi Arka Planda Sokak" (Resim 110) isimli çalışma detay

Şekil zemin ilişkisi açısından bakıldığında "Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak" (Resim 110) isimli çalışma; düz bir zemin rengi üzerinde eylemsel ve renk algısı açısından hareketli bir düzenlemeyle resmedilmiştir. Bütünsel bir hareketin görülmesinin yanında, her bir figür de kendi içinde bir eylemi yansıtmaktadır ve ritmik bir yapılanmada ortaya konulmuştur. Resmin odak noktasını sarı rengin baskın karakterinin yerleştirildiği figür oluştururken sol ve sağ kenarlara yönlendirilen figür izlenimleri, merkezden dışarı doğru açılan bir kompozisyon yapısı ortaya çıkarmaktadır. Salt lekesel boyutta bir çözümlemeye gidildiğinde *Tablo 49*'da görüldüğü gibi durağan resmedilen figürlerin aksine resmin kendi içindeki

dinamizmini sağlayan renk alanlarının varlığı görülmektedir. Rengin tüm parlaklığının lekesele değerlerle figürler üzerinde yer aldığı resimde aynı zamanda lekesele anlamda ritmik bir tekrarın da varlığı görülmektedir.



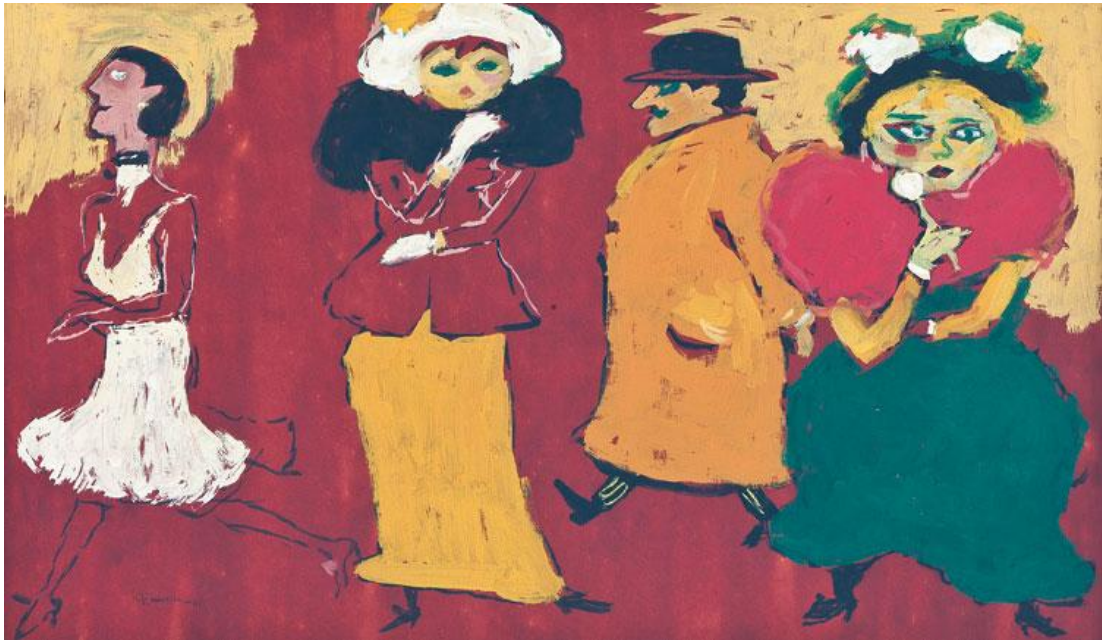
Tablo 49: "Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak" (Resim 110) isimli çalışma leke incelemesi

Fikret Mualla'nın incelenen çalışması; biçimsel yapılanma ve figür yerleştirmeleri bakımından Matisse'in "Müzik Yapanlar" (Resim 111) resmi ile benzer oluşumlara sahiptir.



Resim 111: Henri Matisse, "Müzik Yapanlar", 1910,
Tuval üzerine yağlıboya, 260.00x 398.00 cm

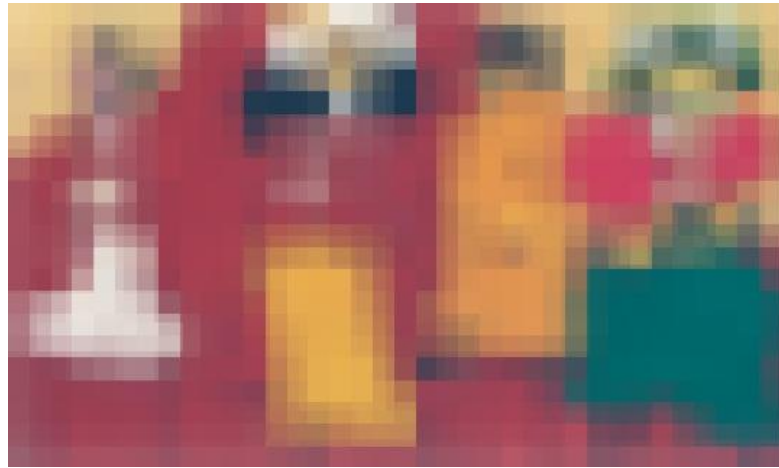
Zemin renginin soğuk, figürler üzerinde yer alan lekelerin sıcak renklerle verilmesi ile de benzer olan çalışmalar; figürlerin aktarım özellikleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Her iki çalışmada da insana ait özellikler tüm nesnellikleriyle ortaya konulmuştur ve farklı düzlemsel boyutlarda yerleştirilmişlerdir. Fakat Fikret Mualla'nın "*Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak*" (Resim 110) isimli çalışmasında yer alan resimsel anlatım ve renk lekeleri, Matisse'in resminde daha nötürleştirilmiş renklerde ve saydamlaştırılmış renk alanlarıyla verilmiştir. Görüldüğü gibi; nesnel dünyanın öznel anlatımı, nesnelerin görünüş özellikleri; aynı biçim ve kompozisyon yapısına sahip olsalar dahi farklı algısal ifadeye bürünmüş oldukları gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.



Resim 112: Fikret Mualla, "Kadınlar", 1961, Kağıt üzerine guaj, 33.00x 55.00 cm.

Sanatçının 1961 tarihli "*Kadınlar*" (Resim 112) isimli çalışması aynı tarihlerde yapılmış olan "*Bekleme*" (Resim 96) isimli çalışma ile biçimsel kurgu ve çizgi değerleri bakımından benzerlikler gösterir. Her iki resimde de figürler aynı düzlem üzerinde yan yana dizilmişlerdir ve "*Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak*" (Resim 110) isimli çalışma da olduğu gibi, düz bir zemin rengi üzerinde resmedilmişlerdir. Kompozisyon yapısı olarak bakıldığında resmin sol planına yönlendirilen iki figüre karşılık, izleyene doğru yönlendirilmiş iki figür simetrik bir

yapı meydana getirirse de, sağ plana doğru gittikçe büyüyen figürler bu sistematik düzeni bozmaktadır. Zemin ve geri planı ayıran herhangi bir renk ve leke değeri olmamakla birlikte, figürlerin kendi içlerindeki dizilimleri ve eylemleri, düşünsel boyutta bir mekan algısına götürmektedir ve bu anlamda Gestalt kuramının tamamlayıcılık özelliği ile algılanan bir mekana gönderme yapmaktadır. *Tablo 50*'de görüldüğü gibi resmin sol ve sağ köşelerinde yer alan üçgensel renk lekeleri ile bu lekeler arasında kalan kadın figürüne yönlendirilen ilgi, resmin merkezinde yer almıyor olsa da odak noktasını figür üzerine yoğunlaştırmaktadır. Leke değerleri bakımından incelendiğinde ise, sarı lekenin geri planda sözü edilen üçgensel oluşumların yanında resmin merkezinde yer alan figürler üzerinde varlığı ile de simetrik bir kompozisyon algısı uyandırmaktadır. *Tablo 50* incelendiğinde görüldüğü gibi, resmin sağ planında yer alan yeşil leke ile de ağırlık merkezi sağ plana yönlendirilmiş, buna karşın merkezde yer alan figürün üzerindeki siyah lekelerle bu ağırlık dengelenmiştir.



Tablo 50: "Kadınlar" (Resim 112) isimli çalışma leke incelemesi

Çizgisel değerler; incelenen tüm resimlerde olduğu gibi figürlerin dış konturlarını belirlemede kullanılmıştır ve bu çizgisellik renk yoğunlukları ile yer yer kapatılmıştır. Figürlerin portre özellikleri karakteristik özellikleri belirlemek adına abartılı bir anlayışla ortaya konulmuş olsa da soyutlamaya doğru giden bir biçimsel kurguda, diğer tüm özelliklerden daha gerçeğe yakın betimlenmiş oldukları görülür. *Detay 8* incelendiğinde figür betimlemelerinin el ve ayak formlarına kadar ortaya konulmuş olduğu görülmektedir. En başta yer alan adam figürü daha önce incelenen;

"Sokak" (Resim 84) , "Bistro'da" (Resim 89) ve "Sokak I" (Resim 88) isimli çalışmalarda da resmedilen biçimsel özelliklere sahiptir. Aynı giyim yapısında ve yüz ifadesinde pek çok resminde yer alan bu figür, belki de sanatçının betimlediği tüm figürler arasında en ayrıntılı ortaya konan figürdür. *Detay 8*'de onun yanında yer alan kadın figürü ise abartılı bir giyim tarzı ve beden ölçüleri ile nesnel görüntüsünden uzaklaştırılsa da, diğer figürler incelendiğinde portresel özelliklerin "*Kadınlar*" (Resim 112) isimli çalışmada en çok ön plana çıkartıldığı figür olma özelliği taşımaktadır. Diğer iki kadın figürü abartılı ölçülerde inceltilmiştir. En sağda yer alan figür ise diğer kadın figürlerine göre daha sade bir anlatımla ortaya konmuş ve diğer figürlere göre daha fazla imgesel aktarımlar içermektedir.

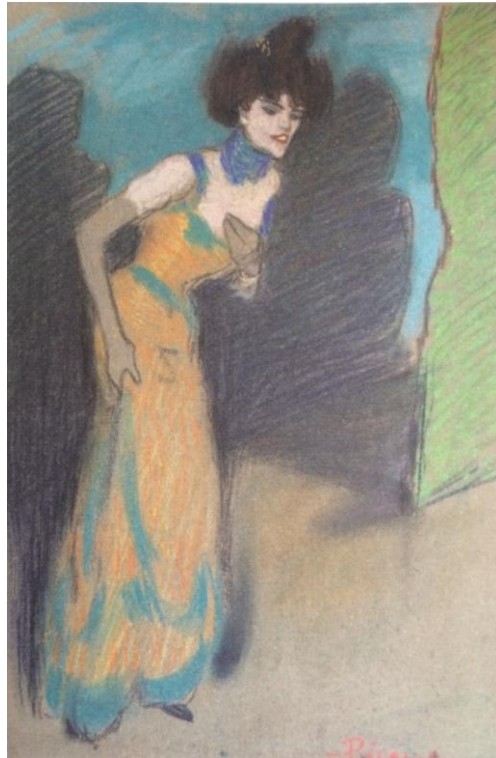


Detay 8: "*Kadınlar*" (Resim 112) isimli çalışma detay

Biçimsel yapılanmalara renk algısının etkisi bakımından incelendiğinde, kırmızı rengin zemin rengini ortaya koyarken aynı zamanda tüm figürler üzerinde gezdiği ve zemin-şekil ilişkisinin çizgisel aktarım yardımıyla ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Kurgusal hiyerarşinin de renk algısı ile verildiği görülen "*Kadınlar*" (Resim 112) isimli çalışma, bir önceki çalışmada olduğu gibi sınıfsal farkları da yansıtmaktadır. *Detay 8*'de ortada yer alan ve duruşları, yönlendirilmeleri ve kendi içindeki dinamikleri bakımından birbirinin kopyası olarak betimlenen figürler, toplumsal yaşamın düzenine de gönderme yapmaktadır. Öznenin yöneldiği nesnesi ile etkileşimi ve aktarım süreçlerinden doğan anlamsal boyut fenomenolojik bir

yaklaşım ile değerlendirildiğinde ise, sanatçının figür görünümünü 'yönelinen nesne' gerçekliğinden, tasarımsal boyuta taşıyarak soyutladığı görülmektedir.

Fikret Mualla'nın "*Kadınlar*" (*Resim 112*) isimli çalışmasında ki söz konusu figürler; Picasso'nun 1901 tarihinde ortaya koyduğu "*Kadın*" (*Resim 113*) çalışması ile benzer kurgusal anlatıma sahiptir. Fikret Mualla resminde olduğu gibi bu resimde de kadın figürünün giyimi, duruşu ve portresel ifadesi toplumsal yapısını ortaya çıkarmaktadır. Dönemin soyluluk anlayışına uygun saçlar toplanmış, eller eldivenli resmedilmiştir. Üzerindeki giysinin etekleri uzun ve belin inceliğini ortaya çıkaracak kadar dardır, figür duruşları ve kolların yönlendirilmeleri dahi benzer biçimsel yapıdadır. Fakat her iki resim arasında benzer figür düzenin aksine farklı anlatım özellikleri vardır. Picasso'nun çalışması (*Resim 113*), çizgiselliğin lekeselliğe yöneldiği ve rengin geri plana atılarak naif bir etkinin gözlemlendiği bir resim olma özelliği taşırken Fikret Mualla, renk ve boyanın tüm dışavurumcu özelliklerini kullanarak, soyutlamaya giden bir biçim ve kompozisyon yapısında benzer figür kurgusunu ortaya koymuştur.



Resim 113: Pablo Picasso, "*Kadın*", 1901,
Tuval üzerine pastel, 73.00x 47.00 cm., Picasso Müzesi Barcelona



Resim 114: Fikret Mualla, "İsimsiz", 1954, Kağıt üzerine guaj

Son olarak sanatçının bir diğer çalışması 1954 tarihli "*İsimsiz*" (Resim 114) incelendiğinde; resme hakim ve resim düzleminde aynı çizgide yerleştirilmiş olan dört figür soyutlaması dikkati çekmektedir. Bu figürler *Tablo 51*'de görüldüğü gibi; Fikret Mualla'nın incelenen diğer resimlerinden daha lekesel bir boyutta, çizgisel değerlerden neredeyse tamamen uzaklaşıldığı bir çalışma ortaya koymaktadır. Renk değerlerinin de grilerle nütürleştirildiği, parlaklık derecelerinin azaltıldığı görülmektedir. Geri planda geniş renk ve renk alanlarının varlığı gözlemlenen çalışmada Fikret Mualla biçimsel yapıyı aktarırken; figürlerin nesnel varlıklarına gönderme yapacak özelliklerini belirtmekle birlikte, motifssel tüm ayrıntılardan uzaklaşmıştır. Kadın ve erkek figürlerinin değişmezliği bakımından diğer resimlerle aynı yapılanmaya sahip "*İsimsiz*" (Resim 114); figürlerin portresel özelliklerinin "*Kadınlar*" (Resim 112) isimli çalışmasında olduğunun aksine tamamen soyutlandığı bir resim olma özelliği taşımaktadır. Kompozisyon, sol ve sağ olmak üzere iki dikey plandan oluşmaktadır ve bu planlar resmin solundaki figürün arkasında yer alan sarı leke ile boyutlandırılmaktadır. Resmin sağ planı geri plandaki pencere imgesine gönderme yapan dört mavi leke ile oluşturulurken, sağ planda ki figürlerin bir küme

şeklinde algılanması sağlanmıştır. Bu biçimlendirme anlayışı izleyeni, Gestalt kuramının benzerlik ilkesine götürmektedir. Bu ilkeye göre bazı duyuşsal özellikler bakımından benzer olan nesneler ve figürler bir küme olarak algılanmaktadır. Resimsel anlamda bakıldığında ise bu çalışmada (*Resim 114*) solda yer alan figür zeminde yer alan parçalanmalar yardımıyla da diğer figürlerden ayrılırken, sağ plandaki figürler biçimsel özellikler, renk ve renk alanlarıyla bir bütün olarak izlenebilmektedir. *Tablo 51* incelendiğinde görüldüğü gibi salt lekesel bir inceleme yapıldığında; arka planda yer alan mavinin parlaklık derecesi ile orantılı figürler mekandan ayrılırken, aynı oranda nütürleştirilmiş renk alanları ve lekesel boyutta aktarımları ile geriye doğru gitmektedir. Bu etki aynı zamanda mavi rengin üzerinde yer alan figürlerle, sol planda yer alan figür arasında da lekesel boyutta bir ön arka ilişkisini sağladığı görülmektedir.



Tablo 51: "*İsimsiz*" (*Resim 114*) isimli çalışma leke incelemesi

Mekan algısı bakımından, sanatçının renk kurgusu çözümlemelerinde incelenmiş olan "*Yeşilli Bistro*" (*Resim 74*), "*Barda*" (*Resim 67*) ve "*Kırmızı Kafe*" (*Resim 61*) isimli çalışmalarla ortak biçimsel mekan özellikleri taşımakta olan söz konusu resim (*Resim 114*), Fikret Mualla resimlerinde ki döngüsel konu anlatımına da götürmektedir. Aynı mekan özellikleri taşıyan bu resimler figürlerin duruşları, yakınlık- uzaklık kavramları, resimsel düzenleme bakımından birbirlerinden ayrılır. Söz konusu resimde yer alan figürler ayrıntılı incelendiğinde *Detay 9*'da görüldüğü gibi; kendi içlerinde de bir bütünselliğe sahiptir. Solda ve sağda yer alan figürler,

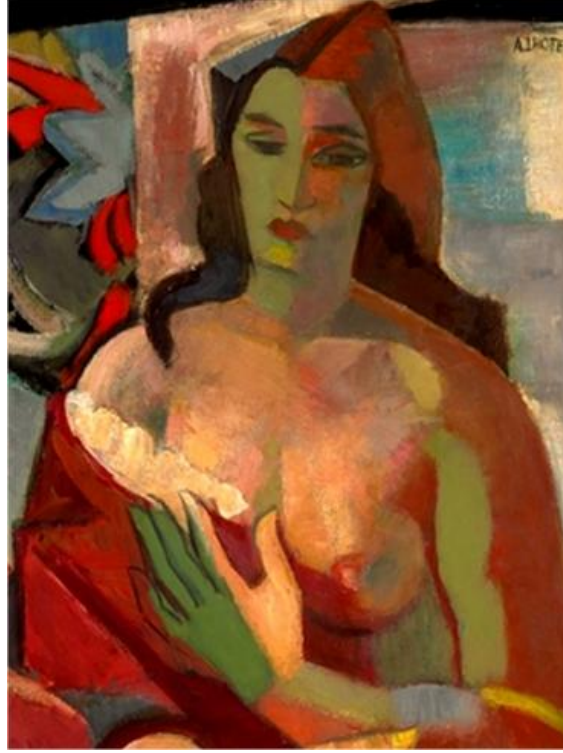
karşıt noktalara yönlendirilmişlerdir ve buna karşılık bedensel duruşları ve kol hareketleri birbirine simetriktir. *Detay 9*'da ortada yer alan adam figürü, kadın figürünün arkasına gizlenmektedir ve bu etki resmin geriye doğru gidişine işaret etmektedir. Figürler tek tek incelendiğinde çizgisel etkiler görülmesine rağmen, resmin bütününe bakıldığında, yanyana gelen renk alanlarının çizgisel bir görev üstlendiği ve hacimleştirilerek lekelerle dönüştürülen boya değerlerinin olduğu görülmektedir.



Detay 9: "*İsimsiz*" (Resim 114) isimli çalışma detay

Fikret Mualla'nın incelenen "*İsimsiz*" (Resim 114) isimli çalışması çizgisel değerlerin en aza indirilerek biçimsel yapının lekesele değerler ile ifade edilmesi bakımından Lhote'un "*Kadın Portresi*" (Resim 115) isimli çalışması ile ortak özellikler taşımaktadır ve tüm bu özellikler bakımından aynı zamanda fenomenolojinin nesnenin öz'üne ulaşma çabası ile soyut sanatın çizgi ve lekeye dönüşen biçim özellikleri ortak bir araştırma alanı ortaya koymaktadır. Lhote'un kadın figürü, portresel ayrıntıların daha ön planda olduğu, beden duruşunun anlamsal bir sürece götürdüğü ve rengin daha fazla kullanıldığı bir yapıdır. Lekesele değerler geometrik oluşumlara dönüşmektedir, hacim ve gölge etkisi, yeşil ve kırmızının kontrastlığı ile ortaya çıkmaktadır. Fikret Mualla'nın resminde ise kadın figürü daha soyut bir anlamı aktarmaktadır, yatay ve dikey düzlemlerin kompozisyon yapısına katkısı ile de dışavurumcu bir soyutlamaya yönelmektedir. Bu anlamda her iki sanatçının da ele aldığı kadın figürleri benzer biçimsel değerler taşısa da kurgusal yapı, renk ve biçim düzenlemeleri ile birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu ayrım da her

iki sanatçının resimsel soyutlamalarını aktarmadaki algı farklılıklarını yansıtmaktadır.



Resim 115: Andre Lhote, "Kadın Portresi", 1924,
Tuval üzerine yağlıboya, 92.00x 73.00 cm.

Görüldüğü gibi Fikret Mualla'nın lekese boyutta incelenen çalışmalarının tümü; biçimsel yerleşime ve kompozisyon kurgusu bakımından, çizgisel boyutta incelenen çalışmalarla ortak özellikler taşımasına rağmen; hacimleştirilmiş renk ve renk alanlarının çizgisel değerlere baskın olduğu bir yapıya sahiptir. Çizgilerin kalınlaşarak lekese bir değer kazandığı incelenen resimlerde, bu değer aynı zamanda resmin üç boyut etkisini de ortadan kaldırmaktadır. Kompozisyon elemanlarının ve nesnelerin geriye doğru gidişini sağlayan etkenin ise gene renklendirilmiş geometrik alanlar olduğu görülmektedir. Bu geometrik oluşumlar yalnız zemin ve geri plan etkisi veren yüzeylerde kullanılmakla birlikte, figür ve nesneler daha yuvarlak formlarda ortaya konmuştur. İncelenen tüm resimlerde rengin biçimsel yapıya etkisinin Fikret Mualla'nın karakteristik özelliğine dönüştüğü, sistematik bir düzen gözlemlenmektedir. Genel bir çözümleme yapıldığında sözü edilen renk etkisinin

ortaya çıkardığı formların, tek renk zemin üzerine yerleştirilen çok renkli figür ve nesneleri kapsamakta olduğu anlaşılmaktadır.

Lekesel boyut bakımından analiz edilen resimlerden alınan detaylar bütünsel olarak incelendiğinde, tüm figür ve nesnelerin kendi içinde bir bütünlüğü de barındırdığı, her figürün kendi içinde bir eylemde yansıtıldığı, bu eylemin hareket olgusunu resme dahil ettiği görülmektedir. Bu olgu; çizgisel değerler açısından incelenen çalışmaların tamamında olduğu gibi, lekese boyutta ortaya konulmuş olan çalışmalarda da süreklilik kavramına gönderme yapmaktadır. Ve bu anlamda farklı oluşumlar içinde yer alsalar da aynı kompozisyonun parçalanmış bölünmelerine duyuşal olarak gönderme yapmaktadırlar. Çıkarılan detaylar birbirleriyle ilişkilendirilerek incelendiğinde, figürlerin benzer özelliklere sahip olduğu ve nesnel görüntülerinden uzaklaştırılmadan soyutlanmış oldukları görülmektedir. Fikret Mualla'nın şematik bir anlatımına dönüşen aktarım şekli natürmortlarında ise, kontur çizgileriyle ortaya konan geniş lekelerin ortaya çıkardığı nesnelerin iki boyutlu bir zemine aktarımlarını yansıtmaktadır. Lekese değerler ve renk algısı; bu resimlerde yer alan simetrik yapı ve grafiksel anlatıma belirgin bir etki yapmazken; figürlü kompozisyonlarında aynı renk ve leke değerleri, resme boyut algısını sokarak geriye giden bir düzenleme ortaya çıkarmaktadır. Gestalt kuramının şekil zemin ilişkisi açısından bakıldığında lekese boyutta incelenen söz konusu resimlerin; zemin üzerine yerleştirilmelerinin, belli bir planlamayla yapılmamış olsalar dahi düşünsel bir sistematığe sahip oldukları görülmektedir. Gestalt kuramının temel ilkeleri olan; şekil ve zemin arasındaki ilişki, figür ve nesnelerin resim düzleminde uzaklık ve yakınlıkları, benzerlik ve farklılıkları, devam eden bir oluşum içinde gözlemlenmeleri ve benzer özellikler bakımından resim düzleminde tamamlanmaları, tüm Fikret Mualla resimlerinin sistematığını oluşturmaktadır. Sözü edilen sistematik düzen ve lekese boyut, sanatçının öznel yaşantısı, nesnel dünyayı algılayışı gibi etkenlerle değişmektedir ve ortaya konulan sanatsal eserde, deformelerde algı farklılıkları olarak resimsel anlatıma yansıtmaktadır.

Tüm resim incelemeleri sonucunda; biçim, renk ve kompozisyon gibi benzer oluşumları bakımından incelenen tüm resimlerin farklı üslup özelliklerine sahip oldukları; biçimsel yapı ve kompozisyon algısının, her sanatçının bilinçli yada

bilinçsiz yaşantısı yoluyla edindiği duyuşal süreçlerden etkilenererek ortaya konduğu ve her resmin kendi içinde farklı dinamikleri ortaya çıkardığı görölmektedir. Göröldüğü gibi biçim algısı bakımından incelenen Fikret Mualla resimlerinin hemen hemen hepsinde; dikey ve yatay bölünmeler, dairesel ve geometrik oluşumlar, hareketli yüzey alanları, hacimleştirilmiş renk alanlarının ortaya çıkardığı leke değeri, kalınlaştırılarak lekeye dönüştürölen çizgisel değeri resmin kendi içindeki dinamiğini oluşturmaktadır. Nesnelerin ve figürlerin yüzeyle ilişkileri, kendi aralarındaki küçüklük büyüklük ilişkileri ve tekrarlanan kompozisyon elemanları, ağırlık alanları ve farklı yüzeylere yönlendirilmeler tüm bu yapısal düzenlemeye katkıda bulunmaktadır. Sanatçıların benzer ve farklı özellikleri, oluşum sürecindeki zihinsel süreçleri olduğu kadar toplumsal olguların da dönemsel eğilimlere etkileri, yaratılan sanat eserinin farklılaşma sürecini etkilemiştir. Bu değışimin tanığı örnekleme alınan çalışmaları birlikte incelenen Fikret Mualla resimleri aynı zamanda algısal farklılıkları da ortaya çıkarmaktadır.

6. FİKRET MUALLA RESİMLERİNİN İÇERİKSEL ANALİZİ

Tarih boyunca renk ve renk kuramları üzerine, Newton, Goethe, Young, Helmholtz, Munsell, Maxwell, Rusthon, Itten, Albers gibi pek çok bilim adamı, sanatçı ve fizikçi incelemeler yapmış, bu incelemeler Young ve Helmholtz'un renk teorilerine kadar deneyimsel bir yolda ilerlerken, bilim ve teknolojinin gelişimiyle incelemeler, renk ve görme arasındaki fizyoloji, rengin oluşumu üzerine yoğunlaşmıştır. Avcı'ya göre ise (2013: 53); "Sanatın bilim öncesi ve yansıtmaya dayalı döneminde renk ve ışık iki ayrı kavramdır. Sanatçılar bu ikisi arasındaki ilişki üstüne pratik yaparken, bilim adamları yalnızca ışığa odaklanmışlardır. Ancak bilim ve sanatın ortak konusu, ışığın enine boyuna incelenmesi (...) bilim ve sanat insanını renk konusunda buluşturdu". Sanatlar; rengin ışığın etkisiyle değiştiğini, buradan hareketle de doğa görünümünün farklı renk değerlerine büründüğünü gözlemlerken, bilim; ışığı araştırma sorunsalı yapmış, ışıktan yola çıkarak renklerin oluşumunu gözlemlemiştir. Fakat rengin oluşumundan çok, renklerin değerleri, renkler arasındaki ilişki ve bir adım ötede rengin biçimle ilişkisi konumuz dahilinde yer aldığından, Newton, Goethe ve önceki bölümlerde ayrıntılı incelemelerinin yapıldığı Itten'nin renk üzerine düşüncelerine değinmek yeterli olacaktır. Böylelikle Goethe'nin izinde Kandinsky'nin renk biçim ilişkisine ulaşarak, rengin titreşim özelliklerinin duyuşal etkilerine ve rengin anlamsal boyutuna; gene Goethe ve Itten'ın renk üzerine görüşlerinden yola çıkarak Klee'nin renk ve renk üzerine çalışmalarına ulaşılması, bu yolla bilimsel renk teorilerinin sanatsal eylemlerde geçirdiği süreçlerin somuta indirgenerek incelenmesi amaçlanmaktadır. Renkler üzerine yapılan incelemeler ile böylelikle bilimsel ve sanatsal renk teorileri olarak ayrılabilir olan söylemler üzerinden resim sanatının geçirdiği aşamalar da karşılaştırmalı değerlendirilmektir. Tüm bu süreçlerin ardından ise Fikret Mualla resimleri üzerinden; renk ve renk değerlerinin araştırılması yanında biçim-renk ilişkisi nesnel bir zemine oturtularak, rengin biçime yüklediği anlamsal çözümlemeler deneysel bir çizgide incelenmekte, konu analizi yapılmaktadır.

Bu anlamda 1666 yılında Newton'ın cam prizmasının ortaya koyduğu deneysel renk teorisi öncelikli olarak önem taşımaktadır. Newton karanlık bir odaya

çok ince bir delikten beyaz ışığın geçmesini sağlayarak bunu bir cam prizmaya yansıtmiş ve böylelikle beyaz ışığın renk tayflarına ayrımını gözlemlemiştir. Ayrıca Newton tüm renkleri birbiri içinde karıştırarak beyaz ışığı da tekrar ortaya çıkarmış, daha sonra rengin tamamlayıcı renk ve zıt renklerini de incelemesine dahil ederek, ilk renk diyagramını ortaya koymuştur. Newton renk teorisine göre öyleyse; beyaz ışık güneşin tüm diğer renklerini içinde barındırmaktadır ve aksi halde tüm renklerin bir araya gelmesi de beyaz ışığı oluşturmaktadır (Per, 2012: 19).

Goethe ise '*Renk Öğretisi*' adlı kitabında rengi; "genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur" şeklinde ifade etmektedir (Goethe, 2013: 28). "Renkler ışığın edimleri, eylemleridir (...)" diyen Goethe; bu noktada Newton'la ortak bir çizgide yer alsa da, Newton'ın tüm renklerin tek bir renkten ortaya çıktığını savunan indirgemeci yaklaşımının aksine, evrende var olan her olgunun fiziksel olarak bölünüp bir noktada birleştiğini savunmaktadır. Ve böylelikle tüm teorilerini zıtlık prensibi üzerine oturtmaktadır. Fakat bu noktada da ilerleyen süreçlerde tekrar ele alınacağı gibi Goethe'nin renk kuramının kendi oluşumu içinde farklı bir indirgeme barındırdığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Goethe renkler üzerine düşüncelerini; ışık- gölge, karanlık- aydınlık üzerine temellendirerek, zıtlıkların hareketinden ve 'işsel tını'larından rengin oluştuğunu belirtmiş ve ana renkleri bu şematizma üzerine oturtmuştur. Newton'un prizma deneyinden yola çıkan Goethe; prizmadan yansıyan ışığın, Newton'un yaptığı gibi karşı duvara değil, hemen yanına düşecek şekilde bir zemine yerleştirilerek ayarlandığında, ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi ve sarı rengin belirmediğini görerek buna 'kökensel belirme' adını verir. "Buna göre Newton'un vardığı sonuçların aksine karanlık olmaksızın bir prizma, ışığın kendisini tek başına bir renk kuşağı olarak ortaya çıkaramaz" (Goethe, 1998: 25; Yıldırım, 2009: 36). Goethe'e göre ana renkler, aydınlığa en yakın renk olarak tanımladığı sarı, karanlığa en yakın renk olarak tanımladığı mavidir. Bu iki renkten diğer renklerin oluşturulabileceğini söyler (Seçkin ve Savacı, 2000: 2).

Goethe'nin renk teorisine göre; beyaz ve siyah iki karşıt kutubu oluştururken, mavi, yeşil ve sarı beyaz esaslı renkler, turuncu, kırmızı ve mor ise siyah esaslı

renklerdir. Goethe tüm bu renklerin birbirleri ile tamamlayıcı ve karşıtlayıcı etkileşimleri olduğunu, bu etkileşimden ana ve ara renklerin oluştuğunu öne sürmektedir. Öyleyse "kırmızı ana renk olmasına karşın ara renkler olan turuncu ve morun arasında kalmıştır. Oysa mavi ve sarıda böyle bir şey söz konusu değildir. Çünkü bu iki renk (...) Goethe'nin ifadesiyle bir 'kökensel belirme'dir" (Yıldırım, 2009: 36).

Goethe'nin renk teorisinden çok sonra Itten renkleri üzerine incelemeler yapmış, renkleri tamamlayıcılık ve karşıtlayıcılık ilkesi doğrultusunda kontrastlık özelliklerine ayırmıştır. Biçimsel analiz sürecinde incelenen bu renk kontrastlıklarına tekrar değinmek yerine, içeriksel analizin deneysel ve duyuşsal gösterimlerinin izini sürmek adına, renk teorilerinin deneysel yolla ortaya konulduğu döneme geri giderek, Goethe'nin insanın doğada var olan rengi algılaması ve duyumsaması üzerine düşüncelerine ve buradan hareketle Kandinsky'nin renk biçim ilişkisine varmak, araştırmanın sınırlarını belirlemek adına önem taşımaktadır. Fakat üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, Itten'ın renk kontrastlık kuramı ile Goethe'nin karanlık ve aydınlık karşıtlığından ortaya çıkan renklerin kendi içlerinde de karşıtlayıcı ve tamamlayıcı renkler olarak var oldukları savunusudur. Renk üzerine bu iki yönelişin ortak bir sorunsalda birleştiği ve birbirinin izinden ilerlediği görülmektedir. Goethe siyah ve beyaz karşıtlığından yola çıkarak oluşturduğu renk çemberinde yalnızca ana renkler ve ara renkler arasında bir tamamlama ve karşıtlama özelliğinin olduğuna değinirken, Itten renk değerlerinin de birbirleri ile farklı kontrastlık özellikleri olduğunu, farklı 'iç tını'lara sahip olduklarını ve farklı titreşimler yaydıklarını ortaya çıkarmıştır.

Görüldüğü gibi karanlık ve aydınlık, ışık ve gölge temelinde tüm renklerin ortaya çıktığını savunan Goethe renk üzerine düşüncelerini bir adım öteye götürerek, ondan çok sonra Kandinsky'nin de ortaya koyacağı gibi; görsel algının, insanın doğası ve zihin süreçleriyle açıklanabildiğini, oluştuğunu belirtmiştir. Goethe'ye göre; formu ve rengi algılarken, iç dünyamızdaki ışık; duygu, kültür, yaratı kaynağı olarak görselliği etkiler (Seçkin ve Savacı, 2000: 3). Başka bir deyişle; doğanın var olan aydınlık/ karanlığı, bizim kültür ve duygu düzeyimizde düşünsel boyutta bir bütünleşmeyle, doğaya bakışımızı etkileyecek ve böylelikle görünüm renkli bir

forma dönüşecektir. Öyleyse "(...) ışığın renginin formu etkilemesi, rengin ışığının da resimsel bir ifade ile düşüncemizi etkilemesi doğal olsa gerek" (Seçkin ve Savacı, 2000: 3). Görüldüğü gibi Newton yalnızca ışığın rengini ortaya çıkarırken, Goethe öznenin bakışı ve iç duyumuyla maddenin renginin oluşumunu açıklamıştır.

Goethe'nin biyolojik bir süreç olarak incelediği bu algı boyutu, Kandinsky'nin algı ve aktarım üzerine görüşlerinde daha organik ve soyut bir düşünsel sistematikte, biçimsel kurgunun oluşumunda 'içsel zorunluluk ilkesi' olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Goethe'nin rengin formu etkilemesi, rengin ışığın etkisiyle düşüncemizi etkilemesi savunusu, Kandinsky'nin ruhsal etkiler olarak bahsettiği; nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi ve nesnenin kendisinin renk ve biçim dışında bağımsız olarak yaptığı etki ile benzer savunular içermektedir. Öyleyse Goethe'nin sezgisel ve duysal renk öğretisinin yaşamsal izleri, Kandinsky'nin resimleri ve renk üzerine söylemlerinde somut görünüme kavuştuğu yargısına varılmaktadır. Görüldüğü gibi her iki savunu da 'içsellik'in biri renk üzerinde biri resimsel boyutta incelemesini oluşturmaktadır. Böylelikle rengin oluşum ve görünüm süreçlerinden, resimsel düzlemde renk olgusuna geçiş yapıldığında Kandinsky'nin renk üzerine söylemleri yalnız araştırma için değil, sanat tarihi için önemli görüşler ortaya koymaktadır.

Resim sanatının ister küçük ister büyük olsun, her bir sorununun temelinde içsellik'in yer aldığını söyleyen Kandinsky'e göre; "Sanatta herşey özellikle de başlangıçta duygu işidir. Sanatsal doğruya sadece duygu yoluyla ulaşılabilir" (Kandinsky, 2011: 79). Ve bu da ancak renk ve biçimin 'içsel manevilik gücü' doğrultusunda sanatsal bir öge olarak kullanımı ile mümkün olmaktadır. Böylelikle yukarıda sözü edilen 'içsel zorunluluk ilkesi'ne ulaşılmaktadır. Başka bir deyişle; rengin resimsel bir boyut olarak algılanması; rengin kendi içsel tınısı kadar, sanatçının evreni algı farklılığı ile oluşan içsel tını (yönelinen nesnelliğin renk özellikleri), dönemin sanatçı üzerinde etkisinin tınısı (kültürel ve politik yapının etkisi) ve elbette Kandinsky'nin "saf ve sonsuz sanatsallık unsuru" olarak gördüğü, bireyin kendi içsel tınısı (duyum ve aktarım özellikleri) ile oluşmaktadır (Kandinsky, 2011: 75).

Kandinsky rengin sıcaklık-soğukluk, açıklık-koyuluk olmak üzere dört temel tınısı olduğunu belirterek, renkleri bu değerler içerisinde yatay ve dikey hareketleri ile açıklar. Rengin sıcaklık ve soğukluğu, sarı ve maviye eğilim demektir ve yatay bir hareket söz konusudur. Rengin açıklık ve koyuluğunu belirleyen ise siyah ve beyaz karşıtlığıdır. Kandinsky'e göre renklerin yatay ve dikey hareketleri çağrıştıran içsel tınıları, birbirleri ile karıştırıldığında farklılaşarak, etkileri bakımından farklı özellikler taşırlar. Kandinsky bu kadarla da kalmayarak rengin etkilerinin yalnız sıcak-soğuk, açık-koyu değerleri ile farklılaşmadığını, 'dışsal tını' olarak betimlediği biçim ile ilişkilerinde de farklı duysal etkilere yol açtığını öne sürmüştür. Yani, farklı matematiksel biçimler içerisinde var olan rengin farklı izlenimlere götürdüğünü ve birbirinden çok farklı titreşimler yaydıklarını belirtmiştir.

Bu noktada bir başka araştırma sorunsalı renk biçim ilişkisi ortaya çıkmaktadır, ki buda Kandinsky'nin renk temelli oluşumlarının vardığı renk çözümlemelerini araştırmaya dahil ederek, ulaşılmak istenilen noktaya yaklaştırır.

Tunalı'nın (2013: 53) "Renk bizi objeye götürür" şeklinde belirttiğı renk biçim ilişkisini Kandinsky, iki farklı düşünsel düzlemde incelemekte ve maddi ve manevi renkler olarak değerlendirmektedir. Maddi bir rengin var olması ve görünümüne kavuşması için, rengin ya belirli bir ton değerinin belirtilmiş olması, ya da yüzey üzerinde sınırlandırılmış olması gerekmektedir. Rengin yüzey üzerinde sınırlandırılması ise; ya sınır olarak biçimsel bir öge ile (nesnel biçim), ya da inorganik biçimler ile (soyut biçim) olmaktadır. Böylelikle biçimle renk arasındaki vazgeçilmez ilişkiye değinen Kandinsky'e göre; "(...) Sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sarılı bir daire, mavili bir kare vb. Bütün bunlar birbirinden tamamen farklı olan ve farklı etkiler yapan varlıklardır" (Kandinsky, 2011: 67).



Tablo 52: Renk Biçim İlişkisi



Tablo 53: Renk Biçim İlişkisi

Dahası Kandinsky bazı renklerin bazı biçimlerde vurgulandığı ya da körleştğini de belirtir: "(...) sivri renklerin bu niteliği, sivri biçimler içinde daha güçlü bir ses verir (örneğin sarı renk üçgen biçiminde). Derinliğe eğilimli renklerin bu etkisi de yuvarlak biçimlerle kuvvetlenir (örneğin mavi renk daire biçiminde)" (Kandinsky, 2011: 67).



Tablo 54: Sivri Renk- Sivri Biçim İlişkisi



Tablo 55: Derin Renk- Yuvarlak Biçim İlişkisi

Öyleyse rengin sivri ve yumuşak biçimlerle beraberliği (Tablo 56) ve rengin soyut-somut biçimlerle beraberliği (Tablo 57), farklı etkiler yapan ve farklı titreşimlere sahip resimsel unsurlardır.



Tablo 56: Rengin sivri / yumuşak biçimlerle titreşimi



Tablo 57: Rengin soyut / somut biçimlerle titreşimi

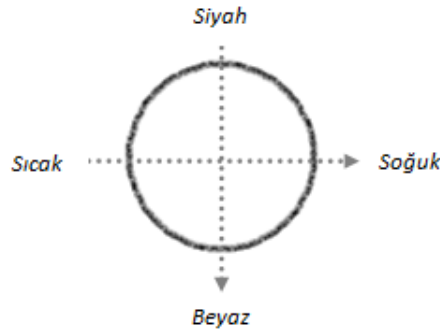
"Ağacı resmetmek isteyen için ağaç, herşeyden önce ister keskin çizgilerle çevrilmiş olsun ya da olmasın yeşil bir objedir" (Tunalı, 2013: 53). Bu öğrenilmiş bir gerçekliktir ve nesnenin bilince indirgenen duyuşal özelliğidir. Kandinsky ise kırmızı bir ağaç modeli ortaya koyar ve rengin büründüğü biçimle ruhsal bir görünüme gönderme yaptığını (sonbahar), farklı içsel etkilere yol açarak, düşünsel soyut bir çizgiye ulaştığını belirtir. Ona göre aynı kırmızı, farklı nesnel biçimlerde farklı

etkiler yaratır fakat birbirinden farklı bu etkiler, kırmızının başlangıçta var olan kendi içsel tınısından uzaklaşmayacaktır (Kandinsky, 2011: 102). Bir adım daha ileri gider ve bu kez ağacın rengini değil biçimini değiştirirsek, buda ister yeşil bir leke ister kırmızı bir leke olsun, gene farklı tınlar ortaya koyar ve farklı duysal çözümlemelere götürür. Görüldüğü gibi renk biçim ilişkisi mutlak değişmez bir gerçeklik olsa dahi, biçim ve rengin sayısız değişim olanaklarıyla sayısız içsel ve dışsal etkiler ortaya çıkmaktadır.

Kandinsky'nin renk ve biçim ilişkisini gerçeklikten soyuta doğru çizdiği ve sonunda hep vardığı noktanın ruhsal etkiler olması doğaldır. Bu da yukarıda sözü edilen sanatın izlediğı yolun ve sanatçının amacının; içeriye, kendisine, görünümün duyu süreçlerinden yeniden üretimine dönük olması, tüm incelemelerini temellendirdiğı 'içsel zorunluluk ilkesi' ne bir kanıt olmakta ve kendi kendini doğrulamaktadır.

Kandinsky'nin renk üzerine söylemlerinden yola çıkarak, incelenen renk öğretileri somut bir temelde sanatsal boyutta değerlendirilirse, rengin başlangıçta resmin yalnızca bir ögesi olduğı, doğanın betimlenmesinde görülen gerçekliğe ulaşmanın ve yansıtmanın bir koşulu olduğı gözlemlenir. Nesnenin yalnız bir özelliğı konumunda bulunan renk, zamanla resmin içerikle ilgili bir ögesi haline geldi. "(...) renk hakkında bilimsel çalışmalar, sanatçının rengi bir duyum olarak algılamasını sağladı ve renk pratiklerinde biçimden bağımsızlaşıp salt görsel alana yönelmesinde rol oynadı" (Avcı, 2013: 65-66). Başlangıçta doğayı izleyen sanatçı rengi, biçimin ve nesnelliğın doğası gereğı çözümlerken ve nesnel ifade ile sınırlandırırken, renk üzerine yeni gelişmeler; bir yandan rengi biçimden bağımsızlaştırmış, diğeryandan sanatçının bakışını da kendi iç duyumuna yönlendirmiş, renk algısı nesnel bir duyum olmaktan çıkmıştır. Fovizm ile başlayan ve II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan soyut akımlar ile hız kazanan bu süreç ile birlikte sanatçı, nesnenin nesnel varlığının ötesine yönelen bir bakışla rengi, görünümünden anlama doğru yönlendirmiştir. Bu gelişmenin başka bir değişeni ise, renk üzerine görüşlerin, rengin fizyolojisi ve algılanmasından uzaklaşarak; rengin ruhsal etkilerinin sanatsal yaratımlarda yüklendiğı anlam ve biçim üzerine etkisine yoğunlaşmasıdır.

Bu anlamda Goethe'nin renk teorisine paralel bir algıda, ışık ve karanlık zıtlığından yola çıkarak renkleri tanımlayan Klee'nin renk üzerine söylemlerine değinmek, renk teorilerinin sanat eseri üzerindeki izlerine somut bir gözlem yapabilmek adına önem taşımaktadır. Klee için renk; "(...) doğrudan insanın evrenle bütünleştiği yerde meydana gelir ve ruhsal etkilerinde, görünen evrene de ışık tutar" (Yıldırım, 2009: 44).



Tablo 58: Klee ve Goethe'nin renk algısı

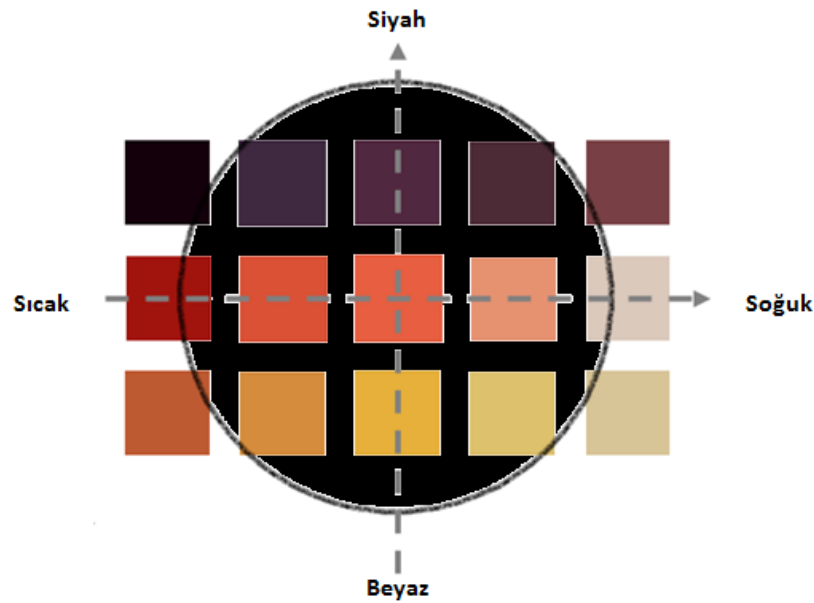
Paul Klee, *Tablo 58*'de görüldüğü gibi; renklerin ışık ve karanlık birlikteliğinden ortaya çıktığını, bu birliktelik/ karşıtlık arasında renklerin birbirlerini itme ve çekme özellikleri taşıdıklarını, rengin açıklık-koyuluk derecelerine göre zamansal ya da mekansal bir karşıtlık ortaya koyduklarını ve siyahın zamansal, beyazın ise mekansal olduğunu öne sürmüştür. Aynı karşıtlayıcı ve tamamlayıcı özellikleri sıcak-soğuk renklerin birlikteliğinde de gözlemlemiştir.



Tablo 59: Klee rengin ağırlık özelliği

"Klee rengi bir nitelik olarak ele alır. Renkler birbirlerinden nitelikleri ile ayrılırlar (...). Örneğin özdeş büyüklük ve parlaklıkta olan iki sarı ile kırmızı, ölçü ve ağırlık bakımından ayrıştırılamazlar. Fakat sarının daha ışıklı olması onu kırmızıdan ayırmaya yeterlidir" (Klee, 1987: 19; Avcı, 2013: 59). Şeker ile tuzun birbirleri ile

karşılaştırılabildiği örneğinden yola çıkarak renklerin de hacimsel ve ağırlık olarak karşılaştırılabileceğini, böylelikle de parlaklık ve yoğunluklarının ölçülebileceğini belirten Klee; Kandinsky'nin ortaya koyduğu gibi biçimin renk üzerine etkisine de değinmiştir. Rengin biçimle birlikte ortaya koyduğu etki ile sezgisel ve anlamsal renk denemelerine de girerek; 'iç duyum'un ve nesneye öznel yaklaşımın, sanatçının kendi duygu dünyası ile de şekillendiğini göstermiştir. Bu anlamda Kandinsky'nin 'içsel zorunluluk ilkesi' ile ortak bir yönelimde olan Klee, öznenin iç duyumu ve bakışı ile maddenin renginin oluşup şekillendiğini belirten Goethe ile de benzer savunular ortaya koymaktadır.



Tablo 60: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın "Gezinti" (Resim 78) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu

Bu anlamda Klee'nin *Tablo 58*'de görülen renk karşıtlık ilkesi Fikret Mualla'nın örnekleme alınan "Gezinti" (Resim 78) isimli resmi üzerinde incelendiğinde ve karşıt renk, karşıt renk değerleri belirlenerek *Tablo 60* oluşturulduğunda görüldüğü gibi; resmin 'içsel tını'sını oluşturan bu değerler, kendi içlerinde belirli karşıtlık ve tamamlayıcılık özellikleri taşımaktadır. Fikret Mualla resimlerinde gözlemlenebilen bu açık-koyu ve siyah-beyaz karşıtlığının yukarıda değinilen tüm renk teorilerine somut bir görünüm kazandırdığı görülmektedir (Bkz. Ek 2- *Tablo 75-76-77-78*).

Renk üzerine farklı yaklaşım ve araştırmaların sanatlarla bilimi birleştirdiği, bu araştırmaların, rengin oluşumundan rengin etkilerine yöneldiği belirtildi. Renk üzerine bu yaklaşımlar felsefenin de zaman zaman inceleme alanına girmiştir. Platon rengi, görme ve duyuya oranla bir form taşması olarak tanımlar. Detraktis'te renk ve müzik ilişkisinin ilk incelemelerine şahit olunurken, metafizik alanında çalışan Pierce da renkler üzerine çalışmalar yapmıştır. Schopenhauer ise, Goethe'nin renk kuramından etkilenerek *"Görme ve Renkler Üzerine"* adlı incelemesini 1816 yılında tamamlamıştır. Dil felsefesinin temelini oluşturan görüşleri ile Wittgenstein ise *"Renkler Üzerine Notlar"* adlı metinde renk üzerine yaklaşımlarını bir araya getirmiştir. Husserl'in fenomenolojisinde ise, varlığın öz'üne yönelen incelemelerinde rengin varlık olarak bir nitelik taşıdığı, duyusal olandan uzaklaşma sürecinde parantezin dışında kalması gereken niteliksel bir olgu olduğu sonucu çıkmaktadır.

İncelenmesi gereken bir diğer nokta ise rengin fenomenolojik boyutudur ki; bu yukarıda daha sonra incelemek üzere ertelediğimiz hem rengin indirgenmesi kavramına açıklık getirecektir, hem de Kandinsky'nin ve Klee'nin soyuta doğru izlediği renk ve biçim ilişkisine farklı bir bakış açısı sağlayacaktır.

Fenomenolojik yaklaşımı, biçimsel analiz bölümünde ayrıntılı inceledik. Bu nedenle bu bölümde fenomenolojinin soyut ve soyutlama eğilimli eserlerin izlediği yol ile ortak amaçlarını hatırlatmakla yetinip, rengin maddi ve manevi boyutlarında yaşadığı indirgeme süreçleri üzerine yoğunlaşmak araştırmanın tekrara düşmemesi bakımından önemlidir. Öncelikle daha önce değinilen Tunalı'nın "(...) sanat, soyuttan duyusala değil, duyusal olandan uzaklaşa uzaklaşa soyuta, öz'e ulaşıyor" cümlesine açıklık getirmek gerekmektedir (Tunalı, 2013: 145). Sözü edilen öz, elbette fenomenolojinin aradığı mutlak öz, değişmeyen nesnel varlıktır. Fakat bu tanımda duyusal olandan uzaklaşmakla kastedilen, insanın duyusal özelliklerinden, iç dünyasından uzaklaşmak değil, tam tersi 'duyum ötesi' yani Kandinsky'nin yukarıda değinilen 'içsel zorunluluk ilkesi' ile anlatmak istediği 'içsel duyum'dur. Yılmaz'a göre ise; "(...) soyut sanat saf olanın peşinde olabilir, ancak o şey, sanıldığı gibi 'birey üstü' değil, tam anlamıyla 'birey içi' yani 'bireysel'dir" (Yılmaz, 2013: 105). Kandinsky'nin de anlatmak istediği tam olarak budur; "Sanatçı 'kabul görmüş' ya da 'kabul görmemiş' biçime kör, zamanın istekleri ve öğretilerine karşı sağır olmalıdır.

Gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır" (Kandinsky, 2011: 78). Böylelikle diğer tüm seslerden, birikim ve deneyimlerden, nesnel bilgiden soyutlanan bilinç, tesadüfi süreçleri de bir kenara atarak, özsel olana ulaşabilir. Bu özsel olanı da Kandinsky 'sanatsal hedef' olarak tanımlamaktadır. Fenomenolojinin ulaşmak istediği de, nesnenin bilgisinin en genel anlatımı ile bilinçten soyutlanmış olarak ulaştığı nokta, nesnenin öz bilgisidir.

Bu noktada, her ikisi de temelde ortak bir indirgemenin, 'birey içi' bir süreçten bahsediyor olsa da; fenomenolojik indirgemenin sonucunda ulaşılan öz ile 'sanatsal hedef' olarak özsel olan arasındaki ayrımı belirlemek gerekmektedir. Fenomenolojik bir yaklaşımda, var olan nesnelerin yalnız biçim özellikleri değil, renk ve renk değerlerinin de öğrenilmiş, deneyimlenmiş bilgisinden sıyrılarak, bilinç düzeyinden uzaklaşarak rengin saf fenomenine ulaşılır. Yani, özne öncelikle rengi duysal olarak algılar, nesnenin renk bilgisinden rengi soyutlayarak (paranteze alma) indirgeme yapar ve sonunda saf fenomeni, rengi elde eder. Ardından saf soyutlamayı gerçekleştirerek 'fenomenolojik renk'in kendisine öz'e ulaşır. Husserl bu süreci bir örnek ile ifade eder;

Kırmızıya ilişkin tek bir görüşe sahibim, saf içkinliği elimde tutuyorum, fenomenolojik indirgeme yapıyorum. Kırmızılığın, masamın üzerindeki bir kurutma kağıdının kırmızılığındaki gibi, aşkın bir şey olarak tamalgılanabilecek başka anlamlarını bir yana bırakıyorum ve saf görme ile kırmızı düşüncesinin anlamını (...) kendisiyle özdeş geneli kavriyorum; artık tekler, şu veya bu kastedilmiyor, kastedilen kırmızının kendisidir (Husserl, 2003: 81).

Görüldüğü gibi fenomenolojinin aradığı öz; nesne ya da kavram hakkında verilen her türlü yargıdan sıyrılmış, aşkın ifadedir. Ve bu ifade, herhangi bir anlam ve nesnel görünüme ulaşmayı amaçlamaz. 'Sanatsal hedef' olarak öz ise; resimsel bir olgu olarak, Cezanne, Picasso ve Kandinsky'nin izlediği yoldur. Nesnel görünümün, mutlak doğa görüntüsünün değişiminin ardında iç dünyanın, resimsel unsuruna dönüşmesi yatmaktadır. Yani, Picasso resimlerinde karşımıza çıkan sayısız geometrik unsur, realitenin sanatçının içsel yapısında dönüşümü ve bir anlamda fenomenolojik öz'ün yeni bir kimliğe bürünerek somutlaşarak, önceki bölümlerde 'tasarım fenomeni' olarak tanımlanan resimsel unsurlara, renk ve biçime dönüşümüdür. Somut anlamıyla bakıldığında Newton'ın tüm renkleri tek bir renge

indirgeyen teorisi, Goethe'nin karşıtlık ilkesi dahi bir indirgeme, eksiltme, soyutlamaya uğrayarak, rengin öz'üne, ışığa ulaşmaktadır denilebilir.

Öyleyse genel bir değerlendirme ile renk ve biçim arasında birbirinden ayrılamaz bir ilişkinin olduğu, bu ilişkinin sınırlarının biçimin sınırsız çeşitlilikte görünümü ile belirlendiği ve sınırsız sayıda biçim olduğuna göre sınırsız sayıda renk biçim ilişkisinden doğan anlam katmanı olduğu ortaya çıkmaktadır. Her bir olasılık farklı tınılarda titreşimler yaymakta, her renk kendi içinde içsel anlamlar yüklendiği gibi, farklı biçimsel sınırlar içerisinde sayısız ifade imkanı sunmaktadır. Bu ifade imkanı, kompozisyonun resimsel öğelerinin somuttan soyuta yönelimi ile, duyusal olandan uzaklaşarak, rengin ve biçimin öz kaynağına ulaşır ve ardından sanatçının iç duyumu ve iç tınısı ile yeniden görünüm kazanır.

Bu anlamda Fikret Mualla resimleri üzerine yapılan içeriksel bir analiz; konunun olduğu kadar renk, biçim ve elbette fenomenolojik bir yaklaşımın da gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu bölümde örnekleme alınan resimler üzerinden, öncelikle konu analizi yapılacak, kompozisyon barındırdığı içeriğin anlamsal katmanlarıyla birlikte değerlendirilecek, ardından Kandinsky'nin renkler üzerine düşünceleri temelinde salt renklerin analizi yapılacak, son aşamada renk ve biçim ilişkisi gene Kandinsky'nin renk temelli geometrik formların aldığı farklı inceleme olanakları ile birlikte değerlendirilerek fenomenolojik indirgeme ile taşıdığı ortak soyutlamalar, deneysel bir yol izleyerek nesnel bir temele oturtulacaktır.

Böylelikle önceki bölümlerde ayrıntılı analizinin yapıldığı, renk ve biçim kuramları etkisinde incelenen Fikret Mualla resimleri üzerine içeriksel bir analiz; konu incelemeleri ve biçimsel yapının ardında yatan nesnelliğin anlamsal boyutlarının da incelenmesi ile bütünüyle çözümlenmiş olmaktadır. Bu anlamda resmin içeriğine yönelen bir bakışla, zorunlu olarak resmin konusunu oluşturan nesne ve figürlerin doğasına, sanatçının nesnelliği algılama ve aktarımındaki duyusal süreçlere de değinilmektedir. Böylelikle gerçeklik kavramının Fikret Mualla resimlerinde var olan anlamına, nesnelerin uğradığı soyutlama süreçlerine ve bu süreçler sonucunda resmin konusunu oluşturan nesne ve figürlerin sanatçının duyular dünyasında soyutladığı özsel bilgisine ulaşılabilme hedeflenmektedir.

6.1. Fikret Mualla Resimlerinde Anlam Çözümlemeleri

Bu bölümde Leppert'in sözü edilen 'görüntülere dönüştürülmüş insan bilincinin ürünü' olan sanat eserlerinin -Fikret Mualla resimlerinin; biçimsel özelliklerine, tasarım fenomeni rolü oynayan görüntüsel özelliklerine ve en sonunda tek tek ele alınan nesne ve figürlerin özne ile ilişkisine, yani anlamsal boyutuna değinilmektedir. Örnekleme alınan resimler üzerinden, daha önceki bölümlerde biçimsel analizinin yapıldığı Fikret Mualla resimlerinde ortak aktarım biçimine sahip ve tekrarlayan figürlerin anlamsal boyutu incelenirken, sanatçının yaşantısının resimsel aktarıma etkisi ve fenomenolojinin özne nesne ilişkisinin sanatsal yaratımın doğasına katkısı da analiz sürecine dahil edilerek, tek tek biçimin ve kompozisyonun bütünüünün anlamsal çözümlemesi renk ile farklılaşan anlatım olanakları ile birlikte ele alınmaktadır.

Fikret Mualla resimleri bütünsel olarak incelendiğinde ve önceki bölümlerde analizi yapılan çalışmalar gözlemlendiğinde; biçimsel olarak benzer kurgu yapılanmaları üzerinde, renk unsuruyla farklılaşan ve birbirinin aynısı figürlerin yer aldığı görülmektedir. Figürlerin aktarım özellikleri ile resimsel anlatımları birbirlerinden farklı olsa dahi, figürlü kompozisyonlarında genel olarak iki tip kadın ve adam figürü kullandığı, bu figürleri belirli bir düzen içerisinde, kimi zaman ikili ve üçlü gruplar halinde, kimi zaman ise yan yana aynı düzleme dizdiği görülür. Bununla birlikte tüm resimlerinde ortak bir renk aktarım özelliği dikkati çekmektedir ve söz konusu renk algısı yalnız resmin biçimsel bir ögesi konumunda kalmamakta, biçimlendiği nesne ile farklı anlamsal özellikler taşımakta, resmin içeriksel bir ögesi konumuna dönüşmektedir. Fikret Mualla resimlerinde tekrar eden bazı unsurlar, nesne ve figürler sanatçının yalnız nesnel dünyaya bakışının aktarımı değil, aynı zamanda fenomenolojinin temelinde yatan nesnel dünyaya bakışı ve aktarımı sırasında sürece dahil olan yaşantı ve deneyimlerin de izlerini taşımaktadır. Bu açıdan bir inceleme ve anlamsal boyutta bir çözümleme; olasılıklara ve benzetmelere dayanıyor olsa da, sanatçının yaşam öyküsü incelendiğinde, salt resimsel bir anlam taşıyor gibi görünseler de tek tek tüm kompozisyon elemanlarının; nesnel görüntüsünden farklı anlamlar taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu resimlerdeki imge ve aktarımların; toplumsal bir düzene göndermelerde bulunduğu, ortaya konulduğu

dönemin siyasi yaşamına eleştirel bir bakış sunduğu ve sanatçının öznel yaşantısındaki beklentiler, umutlar, hayal kırıklıkları ve aile yaşamına göndermeler yaptığı gözlemlenmektedir. Bu resimsel unsurlar Fikret Mualla resimlerinin temelini oluştururken, retrospektif bir incelemeyle bu özelliklerin şematik bir anlatıma dönüştüğü ve belirli olay döngülerini farklı yıllarda tekrar tekrar ele aldığı görülmektedir. Bu döngüsel aktarım söz konusu resimlerin anlamsal boyutları hakkında da ipuçları vermektedir. Fikret Mualla resimlerinde kadın ve erkek figürleri belirli bir önem sırasına sahiptir. Bu düşünsel boyutta önem ilişkisi, biçimsel kurgulanmalara dönüşmekte, giysi betimlemelerinde ve portresel özelliklerde kendini göstermektedir. Fransız kadınlarını Manet'nin resimlerindeki gibi abartılı giysiler ve üst sınıfın ince bedenli kadınları olarak resmederken, daha yapılı olan ve hemen her resminde yer alan diğer kadın figürü, günlük bir palto içerisinde resmedilmiştir. Erkek figürleri kimi zaman ince uzun figürler halinde resmedilmiş olsalar da, Fikret Mualla'nın figürlü tüm kompozisyonlarında; kimi zaman ön planda belirgin olarak resmedilen, kimi zaman ise arka plana gizlenen şapkalı ve paltolu bir adam figürü dikkati çekmektedir. Bu adam çoğu zaman elinde bir baston imgesi ile birlikte betimlenirken, bazen de baston yerine elinde bir gazete tutmaktadır ya da ağzında bir pipo ile resmedilmektedir. Tüm bu tekrar eden kompozisyonun bazı resimlerde büyütülerek resim yüzeyine yaklaştırıldığı, bazılarında ise daha küçük işlenerek yan yana dizildikleri bir düzen içerisinde verildikleri görülür. Fenomenolojik açıdan incelendiğinde; kadın ya da erkek, büyük ya da küçük tüm figürlerin; özsel bilgidan uzaklaşmadan, salt soyut bir anlatıma yönelinmeden, fakat öznel ekleme ve çıkarmalara maruz kalarak tasarım fenomenine dönüştüğü analiz edilmektedir. Figürlerin aktarım özellikleri ve sanatçının öznel yaşam süreçlerine yapılan göndermeler, örnekleme alınan resimler üzerinden incelenerek anlamsal yapılanmalara gidilecektir. Sözü edilen figürler üzerinden, Fikret Mualla'nın incelenen yaşam öyküsünün, deneyimlediği olaylar ve kişilerle ilişkilendirilmesine dayalı nesnel bir yargıya varmak hedeflenmektedir.

İlk olarak sanatçının "*Sokakta Yürüyenler*" (Resim 116) isimli çalışması, salt biçimsel özellikler açısından bakıldığında sokak temalı resimleriyle benzer biçimsel kurguya sahip olmakla beraber, kimi figürlerin ön planda kimilerinin daha geride yer almaları ile diğer ortak özellikler taşıyan resimlerden ayrılır. Bu düzen aynı zamanda

figürler arasında bir önem sıralamasına da gönderme yapmaktadır. Kadın figürleri resmin sınırlarını belirlerken, erkek figürleri bu sınırlar içerisinde farklı yönlendirmelerle resmedilmiştir. Kadın figürlerinden biri çantası ve omuzlarındaki şalı ile daha üst bir sınıfa gönderme yaparken, diğeri elinde bir nesneyle sokak satıcı görünümünde betimlenmiştir. Erkek figürleri aynı biçimsel özelliklerde birbirlerinin çoğaltılmış halleri olarak resmedildiği çalışmada, bu anlamda resimsel bir şematizme dönüşmüştür.

Biçimsel boyutta incelenen *"Mavi Arka Plan Üzerinde Sokak"* (Resim 110) isimli çalışmasında da aynı biçimsel özelliklere sahip erkek figürleri dikkati çekmektedir. Bu figürler, sanatçının kendisi olarak da yorumlanabilirken, yaşamı boyunca öfke duyduğu babasına da elindeki baston imgesi ile gönderme yapılabilmektedir. Kadın figürleri ise ölen annesi ve üvey annesine ya da ulaşmak isteyip ulaşamadığı ve bedensel engeli yüzünden ondan uzak duran kadınlara yorumlanabilmektedir. Bu figürlerin çoğunun çalışmada hareket halinde görülmeleri ve hareketli bir kompozisyon oluşturmaları, sanatçının zamanın akışına ve geçmişe duyduğu özleme işaret ederken, rengin hemen hemen her resimde olabildiğince parlak ve baskın değer olması, görmekten tüm yaşamı boyunca kaçtığı gerçeklerin öznel yorumuna da dönüşebilmektedir.



Resim 116: Fikret Mualla, "Sokakta Yürüyenler", Kağıt üzerine guaj, 33.00x 54.00 cm., Ural Koleksiyonu

Görüldüğü gibi anlamsal boyutta bir çözümleme; nesnelerin ve figürlerin aktarım özellikleri ve aktarım süreçlerinin ardında yatan nedenler bakımından nesnel olmayan bir süreci ortaya koymaktadır. Daha önce belirtildiği gibi fenomenolojik yaklaşımın temelini; öncelikle duysal olana, nesnel gerçekliğe yönelen bilinç, ardından söz konusu nesneler dünyasına yönelen öznenin, var olan mutlak gerçeklik karşısındaki tavrı oluşturmaktadır. Bu nedenle anlamsal boyutta bir çözümleme sürecine fenomenoloji felsefesi doğrultusunda bir yaklaşımla, Fikret Mualla resimlerinde var olan gerçeklik kavramının, nesnelerin deneysel olmayan anlamlarının; değişim ve soyutlamalara uğratılarak, duysal olan uzaklaştırıldığı anlaşılmaktadır. "*Sokakta Yürüyenler*" (Resim 116) isimli çalışma bu anlamda incelendiğinde ise; figürlerin nesnel gerçekliklerinin, sanatçının zihinsel indirgeme düzeyinde, mutlak olarak var olan ve değişmeyen figür imgesinden soyutlandığı, figürlerin öz bilgisinden, sanatçının yöneldiği nesne ile etkileşimi boyutunda değişime uğratıldığı ve söz konusu değişim sürecinde anlamsal yüklemelere uğradığı anlaşılmaktadır. Renk algısı bakımından incelendiğinde de kırmızının baskın renk unsuru olması ve tüm figürler üzerinde yer alarak saydamlık etkisi uyandırması, kendi içinde farklı anlam çözümlemelerine götürebilmektedir. Kırmızı Kandinsky'e göre, "sınır tanımayan, tipik sıcak bir renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar" (Kandinsky, 2011: 89). Kırmızının kendi içinde bir hareketi vardır ve bu hareket kendi sınırlarının dışına çıkmazken, mavi ve sarının birbirlerine doğru yönelen hareketleri, kırmızı merkezinde toplanır. Itten'in da tamamlayıcı kontrastlık olarak aldığı bu üç renk, Fikret Mualla'nın "*Sokakta Yürüyenler*" (Resim 116) isimli çalışmasında belirgin bir düzenlemeyle bir araya getirilmiştir. Birbirini tamamlayan bu üç renk 'içsel tını'lar bakımından ortak renk alanlarında kullanıldığında eşittir, fakat söz konusu resimde (Resim 116), kırmızının baskın bir değer olarak var olması, kırmızı rengin huzursuz etkisini öne çıkarmakta ve figürlerin biçimsel olarak ortaya koydukları karmaşa ile ortak bir anlam çözümlemesine gönderme yapmaktadır.

1954 tarihli bir diğer sokak konulu "*Sokakta*" (Resim 117) isimli çalışmada da biçimsel boyutta bakıldığında, sözü edilen kadın ve erkek figürlerinin aktarım benzerliklerine rastlanmaktadır. Daha resimsel ve boyasal değerlerin belirgin olduğu bir üslupla ortaya konan resimde, kadın figürleri arasındaki değer ayrımı bu kez;

resmin sol ve sağ planlarında ki figürlerin şapkalı ve şapkasız oluşu ile ortaya çıkarılmıştır. Portresel özelliklerin de figürler arasında belli bir önem sıralamasına götürebildiği resimde Fikret Mualla, sözü edilen şapkalı ve paltolu erkek figürüne diğer resimlerde olduğu gibi bu çalışmada da yer vermiştir. Resmin en ön planında yer alan bu figür renk değerleri bakımından da resmin odak noktası haline gelir ve etrafını saran kadın figürleri ile 'yalnızlık' kavramına gönderme yaparak, 'kalabalık' bir yaşama duyulan özlemi dile getirir. Beden oranları hemen hemen tüm resimlerinde olduğu gibi soyutlamaya uğrayarak çarpıtılmıştır. Beden önden resmedilmiş olmasına karşın bacaklar, hareket halindeki bir figürün yandan tasvirine dönüşür. Portre resmin sağ planına bakar şekilde resmedilirken, tüm bu çarpıklık ve orantısızlık; yaşamın ve var oluşun içinde ayakta kalmaya uğraşan bir insanın farklı yollara yönelimini ve güven arayışını yansıtmaktadır.



Resim 117: Fikret Mualla, "Sokakta", 1954,
Kağıt üzerine guaj, 35.00x 44.00 cm., Cengiz Evgin Koleksiyonu

Resmin renk değerleri üzerinden anlamsal bir çözümleme yapıldığında ise, resmin tüm biçimsel yapısının sarı ve yeşilin farklı tonlarıyla bir araya getirildiği görölmektedir. Yeşil sarıya doğru yönelmiş ve beyazla açılarak hareketlilik özelliğini kaybetmiştir. Söz konusu renk değerleri farklı değerlerde resmin tüm yüzeyinde birbiri içerisinde eritilmeden bırakılarak, Itten renk kontrastlık kuramlarında incelenen öznitelik kontrastlığını ortaya çıkarmıştır. Renk unsuru biçimin sınırları içerisinde kalmadan resmin tüm arka planını kaplamış, bu anlamda sınırları belirsiz bir özgürlük algısı uyandırmıştır. Kandinsky'e göre yeşil, tüm renkler içerisinde en sakinidir, yatay ve dikey hiçbir hareket barındırmaz. "Yeşil açığa doğru gittikçe başlangıçtaki kayıtsızlık ve sükunet halini korur: Açıldıkça kayıtsızlık, koyuldukça sükunet tınısı güçlenir (...)" (Kandinsky, 2011: 86). Sarı ise Kandinsky'e göre tipik sıcak bir renktir fakat "(...) soğutmaya çalışılırsa ortaya yeşile bakan bir ton çıkar ve hemen yatay ve dikey hareketinden de birşeyler kaybeder. Böylece biraz hastalıklı ve duyuüstü bir karakter kazanır (...)" (Kandinsky, 2011: 83). Görüldüğü gibi "*Sokakta*" (Resim 117) isimli çalışmada da, bu sıkıntılı etki varlığını göstermektedir ve figürlerin biçimsel özellikleri de bu huzursuz yapıyı desteklemektedir.

Kadın figürlerinin yüzlerinde temsil edilen yorgun görüntü, Fikret Mualla'nın annesinin tasvirine gönderme yaparken, mekan ve zamanın belirsizliği, yaşamın akışı ve hızıyla ilişkilendirilebilir. Sanatçının "*Sokakta Bir Adam ve İki Kadın*" (Resim 73) isimli çalışması ile benzer yapısal özellikler taşıyan "*Sokakta*" (Resim 117) isimli bu çalışma, aynı zamanda figürün çizgisel resmedilmesinin yanında kadın figürlerinin siyah lekelerle verilmesiyle; aile kayıplarına, bedensel engelinin sonucu yalnızlığına ve yaşadığı acılara da güçlü bir dışavurum ortaya koyar. Fikret Mualla incelenen tüm resimlerinde olduğu gibi nesnel dünyayı var olduğu gibi resmetmek yerine, imgesel bir aktarıma dönüştürmüş ve bu imge aktarımları sürecinde fenomenolojik anlamda bilgi düzeyinde kalan nesnelerin yerine sezgisel süreçleri de dahil etmiştir. Figürler sezgisel düzeyde başkalaşan ve soyutlamaya uğrayan imgeler olsalar da ve bu imgeler doğrudan ya da dolaylı belli anlamlar yüklenseler de, sözü edilen zihinsel süreçler, sanatçıya yönelen bir inceleme de bilgi fenomeninin ötesine geçemez. Savaş yıllarında ortaya konulan resimlerdeki parlak kırmızıların salt savaşın vahşetini yansıtmak adına kullanıldığı söylenememekle birlikte, gene salt coşkunluğun dışavurumu olduğu da kesin olarak görülemez. Kesin bir yargıya

varılmanın olanaksız olmasının yanında, yalnızca yaşam deneyimlerinin sanatçının bilinç düzeyinde başkalaşımına göndermeler yapılabilmekte, rengin sezgisel aktarım özellikleri ile çözümlenebilmektedir. Fakat elbette yapılan tüm bu yorumlamalar salt deneysel boyutta kalmaktadır ve yalnızca sanatçının öznel yaşantısı ile dönemin toplumsal boyutları anlamında ilişkilendirilmektedir.



Resim 118: Fikret Mualla, "Davet", 1959, Kağıt üzerine guaj, 53.00x 63.00 cm.

Fikret Mualla resimlerinin anlamsal boyutları incelenirken zorunlu olarak ortaya konulan mutlak olmayan, deneysel ve sezgisel inceleme; fenomenolojik bir inceleme sürecinin yönelinen nesne ve yönelindiği gibi nesne gibi kavramlarına da araştırma alanı oluşturmaktadır. Bu anlamda Fikret Mualla'nın "*Sokakta*" (Resim 117) isimli çalışması fenomenolojinin etkisinde incelendiğinde; kompozisyonun bütününe oluşturan figürlerin nesnel gerçekliklerinin sanatçının algı boyutunda 'paranteze alımı' ve figürlerin duyuşal niteliklerinden soyutlanarak öz ne'liğinin

ortaya konulmasını ifade etmektedir. Söz konusu figürlerin öz'ü, aktarım aşamalarında sanatçının anlamsal yüklemelerine uğratarak yeni bir oluşuma doğru yöneltilmiş ve zihinsel boyutta oluşturulan tasarım fenomeni, nesnel varlığın verilmişlik özelliklerinden soyutlanmıştır. Başka bir deyişle bu süreç; öncelikli olarak var olan mutlak değişmeyen gerçekliğe duyusal olarak bir yaklaşımı, ardından yönelinen nesnenin duyusal tüm özelliklerinden uzaklaşmayı, salt duyulur olmayan algısal boyuta taşınmasını ve oradan salt soyuta ulaşarak, sanatçının yaşantı süreçlerinin deneyimsel aktarım özellikleri ile salt soyutun tasarımsal boyuta taşınmasını ifade etmektedir. Görüldüğü gibi Fikret Mualla resimlerinin hemen hepsinde duyusal olarak izlenebilen bu süreç; resimsel unsurlarla bir arada yeni bir gerçekliğe, sanatçının kendi gerçekliğine ulaşmaktadır.

Sanatçının bir diğer çalışması olan ve salt çizgisel yapıyla sınırlandırılan "*Davet*" (Resim 118) isimli çalışma, figürlerin aktarım özellikleri bakımından benzer özellikler taşımasına rağmen, kendi içlerinde farklı dinamiklerle, portresel aktarımlarla ve beden yapılarıyla birbirlerinden ayrılarak farklı anlamlar yüklenirler. Erkek figürü bu kez kadın figürleriyle etkileşim halinde resmedilmiştir ve bir konuşma anının betimlenmesine dönüşmüştür. Kadın figürlerinin beden yapıları ise diğer resimlerinde yer alan figürlerle birebir örtüşerek, herhangi biri olmaktan uzaklaşmış, tasarımsal bir tekrara dönüşmüştür. Öndeki kadın figürünün çok sevdiği annesi ve arkadaki figürün ise şişman yapısı ile çirkin kavramına gönderme yapan üvey annesinin aktarımı olduğu da sezgisel düzeyde söylenebilmekle birlikte kesin bir yargıya varılamamaktadır. Mekan algısının figürlerin arkasına yerleştirilen siyah lekelerle verilmeye çalışıldığı resimde, lekelerin yerleştirilmelerinin de farklı imgesel çağrışımları ortaya çıkardığı görülmektedir. "*Davet*" (Resim 118) isimli çalışma renk algısı analiz sürecine dahil edilerek incelendiğinde ise, "*Sokakta Yürüyenler*" (Resim 116) isimli çalışma da olduğu gibi benzer bir renk ifadesi ortaya koymaktadır. Kırmızı renk resmin tüm yüzeyinde dolaşırken, figürler kırmızının bu hareketli yapısı üzerinde, siyah lekesele değerler olarak belirlemektedir. Kırmızının kendi içinde barındırdığı döngüsel hareketi ile de resmin biçimsel sınırları çizilmektedir. Kandinsky'nin renk incelemelerinden yola çıkılarak değerlendirildiğinde; kırmızının yoğun 'içsel tını'sı, sarının 'içsel tını'sı ile bir araya geldiğinde, birbirlerini nötrleştiren bir etki yapmak yerine, yatay ve dikey hareketlenmelere yol

açmaktadır. "Sıcak kırmızı, içine kendisine akraba olan sarı katılarak yükseltirise, turuncu ortaya çıkar (...). Turuncuda büyük bir rol oynayan kırmızı ise, bu renkte ciddilik çağrışımının korunmasını sağlar" (Kandinsky, 2011: 91). İncelenen resimde (*Resim 118*) parlaklığı arttırılarak turuncuya yaklaştırılan kırmızı, figürlerin konusal olarak aktardığı anlatımı desteklemekte, yaşamsal anın önemini vurgulamaktadır. Görüldüğü gibi Fikret Mualla'nın tüm resimlerinde renk unsuru, biçimsel düzeni ve içeriksel yapıyı destekleyen, sınırlandırıldığı biçim ile farklı çağrışımlara göndermeler yapan niteliksel özellikler taşımaktadır.

Biçimsel kurgu ve figür yorumlamaları bakımından benzer özellikler taşıyan bu çalışmaların, özne nesne ilişkisi içerisinde fenomenolojik indirgeme boyutunda bakıldığında Fikret Mualla'nın tüm dengelimsel bir biçimlendirme anlayışına sahip olduğu, nesnel görüntüyü deformelerle gerçeklikten uzaklaştırdığı, fakat anlamsal boyutta sanatçı nesne ilişkisini resme dahil ederek, salt bilgi düzeyinde bir aktarımdan uzak durduğu anlaşılmaktadır. Soyutlamaya doğru yönelen bu biçimsel kurgu, tasarımsal boyutta bir derinlik kazanarak görünen gerçekliğin ötesine geçmiştir. Sanatçının zihinsel süreçlerinin deneysel araştırmalara yönlendirildiği ve kompozisyon düzeninin mekansal düzlemde soyutlandığı bir zemin üzerinde yer alan figürlerin, yalnız' bir insan olarak yaşamak zorunda kalan Fikret Mualla resimlerinde ön plana çıkması da kaçınılmazdır. Figürlerin geri planında hemen her resimde yer alan boşluk, figürleri ön plana çıkarmak adına düz bir zemin rengi olarak resmedilmesinin aksine, Fikret Mualla resimlerinde kendi içinde renk dinamikleriyle biçimlendirilmiş ve lekesel değerlere dönüşerek hacimleştirilmiş oluşu, üslupsal bir soyutlamanın ve biçimlendirilmiş bir boşluk algısının aktarımına dönüşür. Söz konusu üslupsal soyutlama, kaçınılmaz olarak fenomenolojinin özne ile yöneldiği nesne arasındaki soyutlama süreçlerinin indirgemelerine ve var olan mutlak ve deneysel olmayan gerçekliğin zihinsel bir soyuta indirgenerek, resimsel bir soyutlamaya geri tasarımını ortaya koymaktadır. Sanatçının tüm dengelimsel soyutlama anlayışının temelini oluşturan bu süreç; duysal olandan soyuta ulaşma, ulaşılan soyut ve duyularla algılanamayan, mutlak olmayan nesne bilgisinin, sanatçının öznel yargısı ile gerçeklik boyutuna taşınması, tasarımsal soyutlamalara ulaşmasını ifade etmektedir.

Sanatçının eserlerinde yansıttığı bu zihinsel boyut sonu olmayan bir belirsizlikler döngüsüne takılsa da, ortaya koyduğu çağrışımlar ve yorumlamalarla felsefi boyutta bir araştırmaya kapı aralamaktadır. Bu açıdan deneysel ve düşsel boyutta dahi olsa Fikret Mualla resimlerine yapılan kapsamlı bir inceleme de, sanatçının özne durumundan çıkarılarak, yaşam deneyimleri üzerine ve ortaya konulan eserlerle birlikte bütünsel bir incelemeyle, gözardı edilmemesi gereken önemli sonuçlar ortaya çıkabilmektedir.

6.2. Fikret Mualla Resimlerinde Konu Çözümlemeleri

Fikret Mualla'nın önceki bölümlerde renk, kompozisyon, biçim ve anlamsal boyut gibi farklı biçimsel ve algısal özellikler bakımından incelenerek analiz edilen tüm resimleri bu bölümde konularına ve nesnelliğin öznel aktarım özelliklerine göre ayrılarak; algısal aktarım, imgelerin aktarım özellikleri, nesnelerin betimlenmesinde ki özsel yaklaşımlar, öznel yaklaşımlar, bütünsel çözümlemeler, anlamsal göndermeler ve tasarım fenomenleri bakımından ele alınmaktadır. Bu yaklaşımlar bağlamında; biçimsel analiz ve anlamsal yorumlama da sürece dahil edilerek, içeriksel açıdan yapılan bir analizin fenomenolojik bir temele oturtulmasında ki önemin sonucu olarak; örnekleme alınan resimler tüm bu etkiler kapsamında çözümlenmektedir. Analiz sürecine Kandinsky'nin renk biçim ilişkisi de dahil edilerek, anlam çözümlemelerinde değinilen rengin anlamsal özellikleri, bu bölümde farklı biçimlerle yüklendikleri farklı içeriksel göndermeler bakımından incelenmektedir. Genel bir değerlendirmeye Fikret Mualla resimleri konu bakımından; mekan algısını, figür yorumlamalarını, ses ve hareketin resimsel yapıda aktarım özelliklerini, hayvan figürlerinin tasarım özelliklerini, nesnelerin biçimsel incelenmesini ve portre özelliklerinin aktarılmasını kapsamaktadır. Söz konusu konu farklılıkları birbirleri ile ilişkilendirilerek ve örneklendirmelerle, parça bütün ilişkisi bağlamında analiz edilmektedir.

6.2.1. Fikret Mualla Resimlerinde Dış Mekan Algısı

Fikret Mualla'nın bütünsel olarak ulaşılan tüm resimleri incelendiğinde, figürlerin yerleştirilme özellikleri ve kompozisyonun aktarım yapısı olarak mekan yapılanmalarının, dış ve iç mekanlar olmak üzere ayrıldığı ve resmin konu özelliklerinin bu ayrım üzerinde temellendirildiği görülmektedir. Öncelikle incelenen dış mekan algısı Fikret Mualla resimlerinde ortak biçimsel özellikler taşıırken, resimsel yapıyı farklılaştıran unsur; dış mekan algısı yaratan özelliklerin üzerinde yer alan sahnelerin farklı anlamsal boyutlara yönlendirilmeleridir. Figürlerin hareketli ve durağan olarak ayrımı da söz konusu konu farklılıklarına götürürken, dış mekanda yoğun olarak resmedilen sahneler; önceki bölüm analizlerinde de incelenen günlük yaşam sahneleri ve sokak konulu resimler olduğu gözlemlenmektedir. Dış mekan algısının aktarıldığı örnekleme alınarak incelenen çalışmalar; dış mekanın belirli biçimsel özellikleri ile değil, figürlerin aktarım özellikleri ve algısal farklılıkları ile ortaya konulmaktadır.

Mekan algısının resimsel boyutta incelenmesi, analiz sürecini zorunlu olarak Gestalt kuramının şekil zemin ilişkisine götürmektedir. Biçimsel incelemeleri yapılan resimler üzerinde araştırılan söz konusu kuram, Fikret Mualla resimlerinde nesnel bir varlık olarak resimsel bir değer taşımamakla birlikte, şekil zemin ilişkisini ortaya koymak ve derinlik algısını yaratmak adına oluşturulan bir biçimsel aktarım özelliğine dönüşmektedir. Fakat Fikret Mualla resimlerinde, incelenen çalışmalarda görüldüğü gibi şekil zemin ilişkisi ve mekan algısı; mekan etkisi yaratan kompozisyon elemanları ile kendini belli etmektedir. Bu anlamda çizgisel, lekesel ve renk değerlerinin; birleştirici, bütünleyici, odaklandırıcı ve zemin ile nesneleri ayırıcı bir görev üstlendikleri, böylelikle mekansal kurgunun var olduğu görülmektedir.

6.2.1.1. Günlük Yaşam Sahnelerinin Aktarım Özellikleri

Fikret Mualla'nın dış mekan algısının yansıtıldığı ve günlük yaşam sahnelerinin aktarıldığı en yoğun resimlerden olan sokak konulu incelenen tüm resimlerinde; ister farklı düzlemsel boyutlara yerleştirilmiş olsunlar, ister aynı

düzlem üzerinde sıralansınlar tüm figürlerin biçimsel yapılanma bakımından benzer karakteristik özellikler taşıdığına, anlamsal boyutta inceleme yapılırken değinilmiştir. Bu resimler, kadın ve erkek figürlerinin belli bir düzen içerisinde yerleştirildiği, kimi resimlerde yan yana duran ve izleyiciye yönelen bakışları ile statik bir kompozisyon yapısı sergilerken, kimi resimlerde yer alan figürler hareket halinde resmedilerek eylemsel bir algı süreci, biçimsel yapıyı desteklemiştir. Genel bir değerlendirme ile Fikret Mualla'nın sokak temalı resimleri; farklı konularda resmedilen diğer çalışmalardan daha hareketli ve renk algısının daha ön planda olduğu bir yapıda betimlenmiştir. Rengin dışavurumunun biçimsel yapıya katkısı, anlamsal boyutta çözümlemelerle de biçimsel ön arka ilişkisini sağlayarak, aynı düzlem üzerinde yerleştirilmiştir. Arka plan salt lekese, düz bir yüzeyde boyanmış olsa dahi; resme boyut algısını dahil etmekte ve böylelikle derinlik etkisi yaratmaktadır.



Resim 119: Fikret Mualla, "Sokakta", 1960,
Kağıt üzerine guaj, 55.00x 66.00 cm., Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Varlık olarak tek tek figürler, nesnel görüntülerinden uzaklaşmış ve deforme edilmiş olsalar da; giysi betimlemelerindeki ayrıntılar, portre çözümlemelerindeki betimsel özellikler ve nesnelerin birbirleri ile olan ilişkileri, tüm nesnelliği ile resmedilmiştir. Bu anlamda sözü edilen resimler; dışavurumcu lirik bir soyutlamanın çizgisel ve lekese boyutlarda birbirini destekleyen unsurlara dönüştüğü resimler olma özelliği taşımaktadır. Bu resimler mekan algısının lekese ve kendiliğinden var olan bir unsur olarak görülebildiği bir soyutlama sürecini yansıtmaktadır.

Sanatçının öncelikli olarak 1960 tarihli "*Sokakta*" (Resim 119) isimli çalışması incelendiğinde ve salt biçimsel olarak bir çözümlemeye gidildiğinde; farklı yatay düzlemlere yerleştirilmiş figürlerle, Gestalt kuramının tamamlayıcılık ilkesi etkisinde birbirlerine yakınlıkları bakımından bütünsel olarak görülebilen, ortadaki figürlerle merkezde toplanan, sağ ve sol planlardaki figürlerle simetrik bir kompozisyon oluşturan, bir kurgusal düzen dikkati çekmektedir. Bu simetrik düzen, rengin biçimsel yapıya etkisi ile bozulmaktadır ve sarının parlaklık derecesinin artırılması ve tüm figürler üzerinde lekese olarak gezinmesi ile durağan olarak resmedilen figürlerin aksine resme hareket kazandırmaktadır. Anlamsal boyutta incelendiğinde; figür betimlemeleri arasında herhangi bir algısal farklılık görülmemekle birlikte, önceki bölümlerde incelenmiş olan şapkalı erkek figürü; ön planda yer alan figürlerin arasından belli belirsiz görülmektedir ve renk olarak geriye doğru giden düzlemsel boyutu destekleyen bir unsur olarak nütürlleştirilmiştir. Kadın figürleri ise biçimsel olarak aynı özelliklere sahip, benzer giysiler içerisinde ve aynı vücut duruşları ile betimlenmiştir.

Algısal boyutta incelendiğinde ise günlük yaşam sahnesinden alınan bir sokak görüntüsünün; sanatçının öznel yargı süreçleri ile anlamsal yüklemelere uğradığı, nesnel görüntünün parçalara ayrılarak yeni bir düzenlemeye götürüldüğü, nesnelerin büyük küçük ilişkileri ile resimsel planlamaların ve düzlemsel boyutların ortaya konulduğu bir tasarıma dönüşmüştür. Fenomenolojik bir bakışla bakıldığında resmin tüm nesnel görüntülerinin, özne nesne ilişkisi bağlamında zihinsel bir dönüşüme uğradığı fakat bilgi fenomeninden figür betimlemelerinde uzaklaşmadığı görülmektedir. Tasarım fenomeninin de resmin oluşum sürecine etkisi görülmekle birlikte, tamamen soyuta yönelmiş bir bilinç ve bilinç dışavurumu ortaya

konulmamıştır. Herhangi bir kadın figürü ele alındığında ve fenomenolojik indirgeme figür üzerinden incelendiğinde; insan bedeninin tüm biçimsel özellikleri ve anatomik yapısı duyularla algılanmaktadır ve tüm duyusal algılardan soyutlanmış bir bilinç ile edinilen beden kavramı, daha önce incelendiği gibi figürün öz tasvirine ulaşır. Bu özün öznel aktarımı salt bir soyuta yönelme durumu olarak da yaşanabileceği gibi; Fikret Mualla'nın incelenen *"Sokakta"* (Resim 119) isimli çalışmasında olduğu gibi nesnel görüntünün biçim değiştirmiş şekline de bürünebilmektedir. Sonuçta her ikisinde de özne nesne ilişkisi oluşum sürecine dahil edilmektedir, bunun doğal sonucu olarak, sanatsal ve estetik boyutta fenomenolojik çözümlemenin temelini oluşturan zihinsel süreçler nesnel görüntünün değişim ve dönüşümüne sebep olmaktadır.



Resim 120: Fikret Mualla, "Balon Satıcısı", 1961,
Kağıt üzerine guaj, 55.00x 65.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın aynı tarihlerde ortaya koymuş olduğu "*Balon Satıcısı*" (*Resim 120*) isimli çalışma da, "*Sokakta*" (*Resim 119*) isimli çalışma ile aynı olay örgüsüne sahip olsa da, figürlerin hareketli bir aktarımla betimlenmeleri ve geriye doğru giden farklı yatay düzlemlerde olmaları ile farklılaşmaktadır. Anlamsal yapının analiz sürecine dahil edilmesiyle ve rengin biçimsel yapıya etkisiyle daha neşeli bir aktarım özelliğine sahip olan resimde, Fikret Mualla resimlerinin hemen hemen hepsinde görülen ve sözü edilen anlamsal niteliklerin yüklenebildiği sapkalı adam figürü, gene resmin en geri planında resmedilmiştir. Kadın figürlerinin biçimsel kurguları, beden duruşları, giyim tarzları ile gene bir önem sıralamasının yapılmış olduğu resimde, boşlukta uçuyor izlenimi uyandıran figürleri zeminde tutan unsur ise; yatay bir kırmızı leke ile zemin ve arka planın ayrılıyor olmasıdır.

Algısal olarak nesnel dünyanın sanatçının öznel aktarımına dönüşümünün belirgin olarak gözlemlenebildiği bu çalışma da (*Resim 120*); resim düzleminde yer alan figürler bütünsel olarak belli bir olay döngüsüne işaret ediyor olsalar da, tek tek incelendiklerinde kendi içlerinde farklı dinamikleri barındırdıkları ve bu dinamiklerin farklı resimsel unsurlara dönüştükleri görülmektedir. Var olmayan bir mekan üzerine biçimsel anlamda tüm ayrıntılarıyla yerleştirilen figürler, afişsel bir anlatım sunsalar da, özsel bilginin başkalaşımına güçlü bir aktarım ortaya koymaktadırlar. Fenomenolojik indirgeme yaklaşımı doğrultusunda bir gözlemle "*Balon Satıcısı*" (*Resim 120*) isimli çalışma; sanatçının nesneler dünyasını öz bilgisi dahilinde algılayıp, yorumlayışının; biçimsel algıda ortak özellikler taşıyan figür ve mekan görüntüsünün, düşlemsel görünüşte farklılaşmasının ve soyutlamasının ürünüdür.

Sanatçının yukarıda incelenen resimler ile aynı tarihlerde ortaya konulmuş olan "*Figürlü Kompozisyon*" (*Resim 121*) isimli çalışmasında, sarı bir zemin rengi üzerine farklı yatay düzlemlere yerleştirilen ve mekan algısını ortaya koyacak herhangi bir lekesel formun görülmemesine rağmen, arka planda yer alan figürün boyutlarının küçültülmesi ile geriye doğru giden bir kompozisyon algısı yaratılmıştır. Boyutları büyütülerek resmin ön planına yerleştirilen kadın figürleri portresel özelliklerden neredeyse tamamen soyutlanmış olsalar da, tek tek kendi içlerinde incelendiklerinde ayrıntılı beden betimlemelerinin varlığı görülmektedir. Bu algı aynı

zamanda resmin anlamsal boyutlarına da göndermeler yapmaktadır. Resmin sağ planında yer alan kadın figürü; çizgisel bir boyutta, var olmayan bir zemin üzerinde, salt bilgi fenomeni bakımından algılanan gerçekliğin izlerine dönüşmüştür. Resmin sol planında yer alan ve rengin siyah beyaz kontrastlığından yararlanılarak dikkati yoğunlaştıran figürler ise, daha üst sınıftan bir kadın imgesine gönderme yaparak basit dairesel formlar içerisinde verilmiştir. Geri planda yer alan ve önceki bölümlerde deneysel bir çözümleme ile anlamlandırılan erkek figürü; biçimsel özellikler bakımından tüm diğer resimler de olduğu gibi resmedilmiştir. Anlamsal bakımdan incelendiğinde; resmin ön planında yer alan kadınların bir küme olarak algılanması, büyütülerek ön plana çıkarılması ve hareket halinde bir kalabalığın ritmine gönderme yapmasının aksine; söz konusu erkek figürünün geri planda yer alması, durağan ve kadın figürlerine doğru yönlendirilen bir duruşa sahip olması ile 'yalnızlık' ve 'reddedilme' kavramlarına da sezgisel göndermeler yapmaktadır.



Resim 121: Fikret Mualla, "Figürlü Kompozisyon", 1960,
Kağıt üzerine guaj, 52.00 x 64.00 cm.

Figürlerin kendi içlerinde farklı dinamikleri ortaya çıkardığı görülen resimde fenomenolojik bir indirgemeye; özne nesne ilişkisinin düşlemsel bir boyutu da aşarak resmin fiziki yapısına dahil edildiği, farklı göstergesel öğelerle imgesel bir aktarıma dönüştüğü, rengin dışavurumunun ve kontrastlık yapısının figürler arasındaki farkları ortaya çıkardığı görülmektedir. Figürler kendi içlerinde insan bedeninin tüm bilgi özelliklerine sahip olsalar da aktarım özellikleri bakımından, Husserl'ın 'birincil zaman nesnesi' olarak tanımladığı bilgi fenomeni ile ortaya konulan ve nesnel görüntünün 'yönelinen nesne' boyutunda kalmadığı; yani salt bilgi fenomeni olarak özsel bilginin tasarım fenomeni ile desteklenerek ardından sanatçının zihinsel süreçlerinin dahil edildiği sonucuna götürmektedir. Bu sürecin varlığı resimsel boyutta bakıldığında, Fikret Mualla'nın kendini anlamsal boyutta resme dahil etmesi ve devam eden bir sürece gönderme yapan imgelerle de desteklenmektedir. Görsel algı olarak incelendiğinde *"Figürlü Kompozisyon" (Resim 121)* isimli çalışmada; şekil zemin ilişkisi bakımından resim yüzeyinin farklı planlara bölündüğü, bu planlara yerleştirilen figürlerin bir bütün olarak algılandığı ve zemin algısı yaratacak herhangi bir oluşumun varlığı gözlemlenmemesine rağmen figürlerin renk olarak birbirlerinden ayrılmasıyla, küçüklük büyüklük ilişkilerinin ortaya çıktığı ve bu sürecin anlamsal boyutta desteklendiği görülmektedir.

Görüldüğü gibi Fikret Mualla'nın sokak temalı resimlerinin hemen hepsinde benzer aktarım özellikleri vardır, benzer oluşum süreçlerinin yaşanmış ve benzer algı süreçleri geri planda bu oluşumu desteklemiştir. Salt biçimsel özellikleri ile incelendiğinde sistematik bir düzen içerisine yerleştirilen figürlerin, aynı bedensel yapıları sahip olarak tekrar ettiği ve bu olgunun şematik bir anlatım ve grafiksel bir algıyı ortaya çıkardığı görülmektedir.

6.2.2. Fikret Mualla Resimlerinde İç Mekan Algısı

Fikret Mualla resimlerinde iç mekan algısı, dış mekan çözümlemelerinde olduğu gibi; belirli mekansal biçimler içermemekle birlikte, iç mekan algısını yaratan betimleme özellikleri, renk ve leke değerleriyle ortaya konulmaktadır. Aynı zamanda figürlerin belli bir olay döngüsüne işaret etmeleri ve söz konusu olayın gerçekleştiği mekan algısının iç mekan anlatımına dönüşmesi de; renk ve lekenin mekansal

özellikleri destekleyici bir unsur olarak var olması ile sağlanmaktadır. Sanatçının çalışmaları bütünsel olarak değerlendirildiğinde iç mekan özellikleri taşıyan resimlerin; hareketli figür yapılanmaları, derinlik etkisinin yaratıldığı bir kompozisyonda yerleştirilmeleri ve birbirleriyle etkileşim halinde yansıtılmaları ile özel yaşam sahnelerine göndermeler yaptıkları görülmektedir.

6.2.2.1. Özel Yaşam Sahnelerinin Aktarım Özellikleri

Fikret Mualla'nın genel bir değerlendirmeye; çoklu figür gruplarını resmin konusuna dahil ettiği çalışmaları, sokak konulu resimler ve günlük yaşamdan alınmış doğal görünümeler olarak sınıflandırılabilir. Bu anlamda ortaya konulan ve konu kapsamında ulaşılabilen tüm çalışmalar incelendiğinde; çizgisel değerlerin lekesele anlatımlara dönüştüğü, yaşamın içinden çıkarılan ve salt biçimsel aktarım özellikleri olarak bakıldığında, sözü edilen yaşam sahnelerinin herhangi bir ileti kaygısı barındırmadığı bir yapıda görülmektedir. Fakat düşünsel boyutta incelendiğinde, sanatçının yaşamı incelenirken değinildiği gibi herhangi bir estetik kaygı duymadan ve bir mesaj iletmeden, yalnız sanatçının var oluşunun bir dışavurumu olarak ortaya konulan bu resimler; farklı anlamsal içerikler barındırmaktadır. Sanatçının bilinç süreçlerinin bir aktarımı ve duysal algılarının dışavurumu olarak bakıldığında; yaşamı boyunca özlemini duyduğu aile ve kalabalıklara göndermeler yapan bu çalışmalar, psikolojik bir boyutta incelendiğinde önemli temellere oturmaktadır.

Sanatçının 1956 tarihli "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 122) isimli çalışması, yukarıda sözü edilen bilinç süreçlerinin gözlemlenebildiği çalışmalarından biridir. Biçimsel olarak "*Bar*" (Resim 81) isimli çalışmasında görüldüğü gibi; iki plana ayrılan ve bu planlara yerleştirilen figürlerle simetrik bir kompozisyon yapısının çözümlenebildiği resimde Fikret Mualla, "*Gezinti*" (Resim 87) isimli çalışmada olduğu gibi; çizgi ve lekesele değerleri birlikte kullanarak, resmin oluşumunun hareketli yapısına göndermeler yapmaktadır. Figürlerin gerisinde yer alan lekesele değerlerle, geri planda farklı kompozisyonların varlığına işaret ederken söz konusu lekeler resmin merkezinde yer alan ve resmin konusunu oluşturan 'aile' kavramını da ön plana çıkarmaktadır. Renk değerlerinin nütürleştirilerek nesnelere dönüştüğü

resimde, beyazın baskın değer olarak tüm saflığıyla erkek figürü ve çocuk figürü üzerinde yer alıyor olması, figürler arasında bir önem sıralamasının varlığına işaret etmektedir. Kadın figürünün boyasal değerlerden soyutlanarak salt çizgisel bir aktarım ile verilmiş olması ve geri planda yer alıyor olması da sözü edilen önem sıralamasını destekleyen bir unsurdur. Figürlerin belirsiz bir düzlem üzerine yerleştirilmeleri ve kendi içlerinde farklı yaşam sahnelerinden kesitler sunmaları; bir taraftan resmin elemanlarını ön plana çıkartırken, oluşum sürecinde yaşadıkları deformeler ve soyutlamalarla 'yalnızlık' kavramına gönderme yapan bir durağanlık içinde kaybolmaktadırlar.



Resim 122: Fikret Mualla, "Çocuklu Kompozisyon", 1956, Kağıt üzerine guaj, 42.00x 57.00 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi

Anlamsal yapı bakımından incelendiğinde "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 122) isimli çalışma; kurgusal düzen biçimi ile 'aile' kavramına değinmektedir. Fikret Mualla'nın annesinin ölümünün ardından evden ayrılmak zorunda kalması ve mutlu bir aileye duyduğu özlem duygularının biçimsel unsurlara bürünerek resmin dışına taşıdığı görülmektedir. Resmin sağ planında yer alan çocuk figürü kollarını kaldırmış

ve annesiyle bir bütün olarak resmedilmiştir. Bu anlamda sanatçının annesiyle olan yakınlığına ve özlem kavramının temsiline işaret etmektedir. Anne imgesinin soyutlanmış geri plana atılmış betimlenmesi ise annesinin kaybının ardından babasının başka biriyle evlenmiş olmasına ve Fikret Mualla'nın yaşadığı tüm mutsuzlukların sebebinin babası olarak algılanmasına da imgesel bir anlatım sunmaktadır. Bütünsel olarak bakıldığında sanatçının mutlu bir aile yaşamına duyduğu özlemin dışavurumu olarak görülebilen çalışma, farklı anlamsal katmanlar barındırmaktadır. Resmin konusunu oluşturan figürlerin nesnel görünüm özellikleri incelendiğinde ve böylelikle sanat eseri üzerine fenomenolojik bir yaklaşımın dayandığı temeller ortaya konulduğunda "*Çocuklu Kompozisyon*" (Resim 122) isimli çalışmada, duysal olan figür görünümlerinin nesnel özelliklerinin, öz bilgisi dahilinde soyutlandığı, çizgisel bir aktarıma dönüştüğü görülmektedir. Resmin sol planında yer alan erkek figürü; figürün insana ait tüm aktarım özelliklerine sahip olsa da, öznesi ile etkileşiminden doğan düşünsel süreçlerle başkalaşıma uğramış, nesnellik gölgesinde soyutlanmıştır. Kadın figürü ise, 'yönelinen nesne' boyutundan çıkarılarak, figürün öz bilgisinin tasarım fenomenine dönüştürülerek çözümlenmesini ortaya koymaktadır. Diğer bir deyişle; nesnel olarak algılanan figür, yaşamın gerçekliği içerisinde algısal boyuta taşınmış, tüm duyu özelliklerinden soyutlanarak salt görünüm özelliklerine indirgenmiş ve sanatçının aktarım biçimiyle duyulur bilgisinden uzaklaştırılarak soyutlamaya yönelen bir dışavuruma dönüşmüştür.

Günlük yaşam sahnesinin betimlendiği örnekleme alınan bir diğer çalışma olan 1956 tarihli "*Yemek*" (Resim 123); incelenen çalışmalara göre daha lekesel bir aktarımla ortaya konmuştur. Bu anlamda sanatçının lekesel boyutta incelenen çalışmalarıyla ortak özellikler taşısa da, iç mekanda yer alan ve günlük bir yaşam sahnesine gönderme yapan figürlerin, kalabalık bir grup halinde resmedilmeleri ile söz konusu resimlerden ayrılır. Figürlerin sağ ve sol planlara ayrıldığı, bu anlamda simetrik bir kompozisyon yapısının ortaya çıktığı ve merkezde yer alan masa imgesi ile bu etkinin desteklendiği bir aktarım sunmaktadır. Renkler Matisse'in resimlerinde olduğu gibi dışavurumcu bir anlayışta, zıt renklerle bir arada verilmiştir ve mor sarı kontrastlığı dikkati çekmektedir. Lekesel değerler Bedri Rami Eyüboğlu'nun ilk dönem çalışmalarında ve Dufy'nin çizgisel ve lekesel değerleri bir arada kullandığı çalışmalarında olduğu gibi nesnel görüntüyü detaylandıran bir etkiye sahiptir. Salt

biçimsel figür özellikleri değerlendirildiğinde; birbirleriyle etkileşim halinde, hareketli bir biçimde ortaya konmuş olan figürler, kaygısız ve eğlenen insanları temsil etmektedir. Bu insanlar giyim tarzları ile sokak konulu resimlerdeki figürlerin şematik aktarımlarından ayrılmaktadır. Boyutları büyütülerek resmin dışına çıkartılmış, farklı resimsel düzlemlere yerleştirilmiş ve farklı planlara yönlendirilmişlerdir. Renk unsuruyla desteklenen ve resmin dimamizmine gönderme yapan tüm bu yapılanmalar; algısal ve anlamsal boyutlarda incelendiğinde, sanatçının öznel yaşantısı ve duygularına göndermeler yaparak ipuçları vermektedir.



Resim 123: Fikret Mualla, "Yemek", 1956,
Kağıt üzerine guaj, 29.00x 42.5 cm., Hayim Benbasat Koleksiyonu

İkinci dünya savaşının yaşandığı bir dönem ve ardından yaşanan tüm olumsuz yaşam koşullarına rağmen Fikret Mulla'nın günlük yaşam sahnelerinde ve genel olarak tüm resimlerinde huzur içinde bir toplum yapısı aktarılmaktadır. Dönemin sanatçıların savaşın ardından figüratif resimden uzaklaşarak soyut sanatın farklı yapılanmalarına yönelmelerinin aksine Fikret Mualla'nın çalışmalarında, herhangi bir olgunun anlamsızlığına yönelik bir eleştiriye rastlanmamakla birlikte, temelde tüm bu incelenen resimler belirli bir dünya ideasının resimsel aktarımına

işaret etmektedir. Sanatçının öznel yaşantısındaki soyut kavramlar, ortaya konulan tüm resimlerinde ve söz konusu "*Yemek*" (*Resim 123*) isimli çalışmada, nesnel bir görünüm kazanarak belirli bir resimsel anlatıma dönüşmektedir. Bu çalışmada da Fikret Mualla'nın savaşın yıkımı ve acılarına, yalnızlığına bir başkaldırının izleri görülmektedir. Neşe içinde yemek yiyen kadeh kaldıran bu insanlar aynı zamanda kendi kendisini sürüklediği yalnızlığın da dışavurumu ve özlem duyduğu sıcaklığın, insan özleminin de resimsel bir dilidir. Bedensel engeli nedeniyle yakınlık kuramadığı kadınlar ve dil yetersizliğinin sonucu yalnızlığının da izlerine rastlanabilen resimde; sanatçının içki düşkünlüğünün etrafındaki insanlarla kurabildiği tek iletişim aracı olması da, resmin biçimsel özelliklerinin ardındaki özne nesne ilişkisi incelendiğinde görülebilmektedir.

Görüldüğü gibi sanatçının tüm resimlerinde ve özellikle günlük yaşam sahnelerinde, özlem duyduğu kavramlara, korkularına ve mutsuzluklarına dair izlere rastlanmaktadır. Bu anlamda örnekleme alınan Fikret Mualla resimleri üzerinden yapılan inceleme sonucunda, fenomenolojik indirgeme sürecinin anlamsal boyutta yaşandığı, nesnel görüntüden uzaklaştırılmadan fakat soyutlamalar ve deformelerle anlamsal yüklemelerin yapıldığı ve öznel aktarım süreçlerine dönüştüğü bir kompozisyon biçimi olma özelliği taşıdığı düşünülmektedir. Fakat elbette anlamsal boyutta bir incelemenin ipuçları ile yol aldığı ve tesadüfler üzerine temellendiği, deneysel bir analiz olduğu da unutulmamalıdır.

6.2.3. Fikret Mualla Resimlerinde Hareket Algısı

Fikret Mualla resimlerinde hareket algısı; nesnel anlamda biçimsel öğelere dönüşmekle birlikte, anlamsal boyutta incelendiğinde rengin ve biçimsel öğelerin kendi aralarındaki uyumu ve ritmi ile varlık gösteren bir ses ve müzik ilişkisi ortaya koymaktadır. Boyanın kullanılışı, çizgisel ve lekesel değerlerin hareketli oluşumu, müziğin biçimsel dile dönüşümüne işaret ederken; müziğin farklı tonlarına, ritmine ve tınısına göndermeler yapmaktadır. Aynı çizgi ve leke değerleri, rengin kontrastlık özellikleri, parlaklık ve soğukluk dereceleri ile birlikte de desteklenerek, resmin anlamsal boyutta incelenen müziksel yapısına katkı sağlamaktadır. Farklı değerlerde renklerle farklı tınılarda seslerin varlığı ön plana çıkarken, aynı zamanda farklı

ritimsel etkilerin de kendini gösterdiği ve böylelikle resimsel bir hareketin sağlandığı görülmektedir. Söz konusu hareket algısının biçimsel kurguda ortaya konulan tekrarlar, ön arka ilişkileri, lekesel değerlerle hiyerarşik bir düzenlemeye sokulan figürlerin büyüklük küçüklük ilişkileri ile desteklenmesi de Fikret Mualla resimlerini, hareketli bir çözümlemeye ve ses algısına götürmektedir. Bu anlamda örnekleme alınarak incelenen çalışmalar, hem biçimsel dil olarak müziksel konunun yansıtıldığı, hem de resmin kendi içinde dinamik kurgusu ile ses ve hareketin varlığına işaret edildiği, hem de kompozisyon elemanlarının hareket algısına gönderme yaptığı bir biçim ve aktarım diline sahiptir.

6.2.3.1. Ses ve Hareket Çözümlemeleri

Fikret Mualla'nın bu bölümde örnekleme alınarak incelenen çalışmaları biçimsel ve kurgusal özellikler bakımından benzer figür yorumlamalarının gözlemlendiği çalışmalar olma özelliği taşımaktadır. Konu bakımından incelendiğinde sanatçının müzik yapanlar ve barda içki içenleri betimlediği resimleri, bütünsel bir gözlemle azımsanamayacak kadar fazladır. Her iki konunun da ses ve hareket başlığı altında incelenmesinin sebebi, sözü edilen kavramların kendi içinde farklı kompozisyonlara yönlendirilmiş olsalar da, birbirlerinin devamı ve farklı boyutları olarak algılanmaları ve bu etkinin biçimsel özellikler yardımıyla desteklenmesidir. Aynı zamanda her iki konu kapsamında da sesin biçimsel bir dile büründüğü, tekrar eden figürler ve hareketli fırça vuruşlarıyla ritmik bir yapılanmanın var olduğu görülmektedir.

Söz konusu kavramların tematik bir yaklaşımla incelenmesi Fikret Mualla resimlerinde; çağdaş sanatlarda algılandığı boyutta bir etkileşim içinde olmamakla birlikte, algısal boyutta bir plastik unsur olarak kendini belli etmektedir. "Disiplinlerarası- tematik yaklaşım' bir çok farklı konu alanını birbirleriyle ilişkilendirerek önceden belirlenen kapsamlı ve genel bir tema ile bütünleştirme işlemidir" (İşler, 2004: 6). Sözü edilen disiplinlerarası yaklaşım ve sesin resimsel yapıda algı ve aktarımı; çağın başında ortaya çıkan performans sanatçılarının ya da ikinci dünya savaşının ardından soyutun farklı aktarımlarına yönelen ve resme nesneler ekleyerek üçüncü boyutu resimsel yapıya dahil eden sanatçılarda olduğu

anlamda bir ilişkinin varlığı Fikret Mualla resimlerinde söz konusu değildir. Fikret Mualla resimlerinde yer alan bu resim- müzik ilişkisi tematik bir boyutta algılanmaktadır ve Klee'nin olduğu kadar Kandinsky'nin de resimlerinde gözlemlenebilen ritmin ve uyumun müzik ilişkisine gönderme yaptığı görülmektedir. Paul Klee, resim ve müzik arasındaki benzerliğe, her iki oluşumun da sezgisel ve hareketli yapısına dikkat çekmektedir. Mualla'nın incelenen çalışmaları bu anlamda bir ilişkiyi ortaya çıkaran ve ortaya konulduğu dönemin sosyal yapısıyla da tezatlık oluşturarak, tam da bu nokta da algısal çözümsüzlüklere sürüklenen ve anlamsal boyutun inceleme sürecine dahil edildiği resimlerdir. Fenomenolojik bir yaklaşımın ses ve hareket algısı bakımından incelenmesi ise; duyusal olanın duyusal olmayana doğru soyutlanması bağlamında, hem ses algısının duyulur özelliklerinin görünüşe dönüşmesinin, hem de ses kavramının ses imgesine, sesin öz bilgisine indirgenerek resimsel bir unsura dönüşmesinin incelenmesi bakımından önem taşımaktadır. Bu anlamda sanatçının yöneldiği nesnesi yada kavram, duyulur özelliklerinden soyutlanarak, Fikret Mualla'nın algısal çözümlemelerine dönüşmüştür.

Bu başlık altında ilk olarak incelenecek olan "*Orkestra ve Dans Eden Adam*" (Resim 124) isimli çalışma; söz konusu resim müzik ilişkisinin hem biçimsel olarak işlendiği, konu olarak ele alındığı hemde resmin kendi içinde dinamikleri yolu ile algısal boyuta taşındığı bir kurgusal yapılanma ortaya koymaktadır.

Salt biçimsel olarak bakıldığında, resmin sağ ve sol planlarında yer alan figürlerin merkeze doğru yönlendirildiği ve merkezde yer alan figürün ise oturan bir figür görüntüsünde odak noktasını oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu figürler süregiden bir hareketin anlık görünümüne dönüşmektedir ve bu anlamda resimsel yapıya hareketli bir düzenleme sağlamaktadır. Resmin sağ planında yer alan figür bir müzik aletini çalarken betimlenirken, ortada yer alan figür bir piyanonun başında resmedilerek, sol plandaki figürün hareket halinde oluşunu sağlayan bir düzene sokulmuştur. Biçimsel olarak incelendiğinde, rengin ve renk değerlerinin de yardımıyla figürler üzerinde sağda sola doğru bütünsel bir eylem görülürken, anlamsal boyutta da bu eylem resmin devamlılığını sağlamaktadır. Basit geometrik formlara dayalı figürler sert renk ve fırça vuruşlarıyla zeminden ayrılmıştır ve geriye

doğru giden bir kompozisyon yapısını belirlemiştir. Hareketli fırça vuruşları resmin dinamik yapısını ortaya koyarken, eylemin sürekliliğine de gönderme yapmaktadır.



Resim 124: Fikret Mualla, "Orkestra ve Dans Eden Adam", 1955, Kağıt üzerine guaj, 49.5x 61.00 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim müzik ilişkisi bakımından incelendiğinde *"Orkestra ve Dans Eden Adam"* (Resim 124) isimli çalışma, rengin ve renk alanlarının lirik bir oluşumla ortaya konulduğu bir kompozisyon sunmaktadır. Kompozisyonun tek tek her bir elemanının elde ettiği müziğin, resmin dinamikliğine dönüştüğü, piyanodan çıkan sesin uyumlu ve dengeli bir renge işaret ettiği, saksafonun gergin tınlarının figürler üzerindeki geometrik formlara dönüştüğü görülmektedir. Renklerin nötürleştirilmiş ve parlaklıklarının azaltılmış olarak resim düzleminde yer aldığı çalışma da, sakin ve huzurlu bir atmosferin varlığı sezilmektedir. Anlamsal boyutta incelendiğinde sol planda yer alan figürün Fikret Mualla'nın diğer resimlerinde yer alan ve kimi zaman

resmin merkezine yaklaştırılırken, kimi zaman geri planda olan adam figürüne biçimsel olarak benzediği görülmektedir. Eğer söz konusu varsayım üzerinden gidilirse, sanatçının kendisini resmin ön planında resmettiği ve durağan olmayan bir kompozisyona dahil ettiği çok az sayıda resimlerinden biri olan bu çalışma, onun belirsiz bir mutluluğu yaşadığı ve aktardığı anlamına gelmektedir. Elbette yalnızca sezgisel bir yorumlama olan bu düşüncenin, mutlu ve sakin bir hayata duyduğu özleme de gönderme yapıyor olduğu da söylenebilmektedir. Fakat kesin olarak bilinen, Fikret Mualla'nın resimlerinin herhangi bir kaygı ve amaç ortaya koymadan salt dışavurum şeklinde ortaya çıktıkları, nesnel dünyanın imgelerinin sanatçının zihinsel süreçleri ve yapıtını ortaya koyarken yaşadığı duygusal süreçlerden bilinçli ya da bilinçsiz dönüşüme uğradıklarıdır. Özne nesne ilişkisinin, aktarım özellikleri bakımından deneyimler ve duygusal süreçlerden etkilenmesinin ve var olan nesnel görüntünün dönüştürülmesinin kaçınılmaz bir süreç olduğu unutulmamalıdır.



Resim 125: Fikret Mualla, "Bar", 1954, Kağıt üzerine guaj, 36.00 x 51.00 cm.

Müziğin ritminin ve hareketli atmosferinin resimsel unsurlara dönüştüğü, lirik bir soyutlama örneği olan bir diğer resim "Bar" (Resim 125) isimli çalışması da

tematik bir yaklaşımla bakıldığında, Fikret Mualla'nın kendine özgü kompozisyon aktarım özelliklerine sahiptir. Bir önceki çalışma olan "*Orkestra ve Dans Eden Adam*" (Resim 124) isimli çalışma ile ortak kompozisyon düzenine sahip olan resimde, sağ ve sol planlara yerleştirilen figürler ve ortalarında yer alan figür bu kez daha soyutlamacı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Biçimsel olarak farklı giyim tarzlarına sahip oldukları sezgisel olarak ulaşılabilmesine rağmen, renk ve leke değerleri bakımından incelendiğinde figürler arasında herhangi bir önem sıralaması yapılamamaktadır. Kırmızı ve yeşilin kontrastlık özelliklerinden yararlanılarak ağırlık alanlarının oluşturulduğu kompozisyonda, resim düzlemi yatay olarak üç plana ayrılmaktadır ve planlar üzerinde yer alan figürler geriye doğru gittikçe küçülerek, mekan algısını resme dahil etmektedir.

Biçimsel kurgu açısından bakıldığında bir önceki çalışmanın devamı ve geri planda yer alan bir başka kompozisyon düzeni olarak görülebilen bu çalışmada da, resim müzik ilişkisinin bu kez konu kapsamında resme dahil edildiği görülmektedir. Kırmızının resmin diğer planlarına ve figür yorumlamalarına baskın olduğu görülen çalışmada renk unsuru da bu kez yumuşak bir müziğin varlığına ve hafif tınlarına gönderme yapmaktadır. Figürlerin kendi içlerindeki hareketleri ve biçimsel düzenlemeleri ile de yavaş ve sakin bir müziğin varlığına işaret eden kurgusal özellikler, biçimsel yapının yatay ve dikey bölünmeleri ile de biçimsel ritmin varlığını ortaya koymaktadır.

Resim ve müzik arasındaki öneme değinen ve salt soyut yapıda ortaya koyduğu resimlerinde müziksel tınların gözlemlenebildiği Kandinsky, Schönberg'in bir konserini dinledikten sonra;

(...) sizin bestelerinizdeki tek tek seslerin kendi yollarında bağımsız yürümelerini, özgün yaşamlarını, bende resimde arıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstruktif yolda arama eğilimi var. Ritim hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor. Ben yeni armoninin bu yolla değil, tersine antigeometrik yoldan bulunacağına inanıyorum (İpşiroğlu, 1998: 186).

şeklinde belirtmiştir. Kandinsky'nin sözünü ettiği antigeometrik yapılanma, lirik bir dışavuruma işaret etmektedir ve müziğin resimsel düzlemde bu yolla aranması Fikret Mualla resimlerinde, renk unsurunun kontrastlık özellikleri ve leke değerleriyle

sağlanmaktadır. Renk ve renk özellikleri ile bakıldığında müziğin tınlarının figürler ve zemin üzerinde dolaştığı görülmekle birlikte, "*Bar*" (*Resim 125*) isimli söz konusu çalışma da, anlamsal boyutta incelendiğinde resmin tamamına hakim olan hareketli yapının aksine, bir bar görüntüsünde olması gereken kalabalık yoktur ve incelenen "*Yemek*" (*Resim 123*) isimli çalışmada olduğu gibi biçimsel bir ritme gönderme yapan unsurlar bulunmamaktadır. Bu anlamda sanatçının nesnel gerçekliğe yaklaşımı; duysal süreçlerin devreye girdiği ve duysal aktarımların boyutsal bir dile dönüştüğü gerçekliğine ulaşılmaktadır. Yani; nesneler yerine bu kez kavramlar ve algılar bütünü, deneysel olmayan mutlaklıklarından soyutlanarak biçimsel dile bürünmüş, ancak söz konusu indirgeme ve soyutlama süreçleri kavramın öz bilgisine ulaştıktan sonra tasarımsal boyuta taşınarak, tasarım elamanlarının katkısıyla resimsel unsurlara dönüştürülmüştür. Üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise; fenomenolojik bir yaklaşım dahilinde renk ve renk değerlerinin de biçimsel dilinin, anlamsal ve sezgisel boyuta taşınması, sanatçı ile yöneldiği görünüm arasında yaşanan duysal süreçlerin de etkisiyle kavramsallaştırıldığıdır. Böylelikle renk unsurunun öz bilgisi, hareketi ve ritmi destekleyen bir unsur olarak yeniden var olarak, nesnel anlamından soyutlanmıştır.

Öyleyse ister lirik olsun ister geometrik soyutlama olsun ortaya konulan farklı sanatçıların çalışmalarında olduğu gibi Fikret Mualla da; müziğin resimsel unsurlarla bir araya getirildiği çalışmalar yapmıştır ve bu resimlerde müzik algısı salt konu ile sınırlı kalmamış biçimsel değerlerle desteklenmiştir. Bu anlamda Fikret Mualla resimleri üzerine bütünsel bir inceleme yapıldığında; söz konusu disiplinlerarası aktarımın izlerinin görüldüğü resimlerinin, yalnız bu bölüm ile sınırlı kalınmadığı, bir sonraki bölümde incelenen kadın ve erkek figürlerinde dahi müziğin resimsel bir unsura dönüşerek biçimsel yapıda rol oynadığı görülmektedir. Elbette soyutlama eğilimli resimlerin incelenmesinde; duysal süreçler, özne nesne ilişkileri ve algısal indirgemeler söz konusu ise, müziksel bir dokunun ve hareketli bir biçimsel kurgunun varlığının, vazgeçilmez resimsel unsurlar olduğu algılanmaktadır.

6.2.4. Fikret Mualla Resimlerinde Figür Algısı

Fikret Mualla resimlerinde mekan algısı bakımından incelenen resimlerde de görüldüğü gibi; söz konusu mekansal boyutlara yerleştirilen figürler biçimsel yapı olarak; hareketli ve durağan olmak üzere iki farklı aktarım özelliğine sahiptir. Resmin konusu kapsamında farklı eylemsel yapılanmalarda görülen ve farklı biçimsel özelliklere sahip olan bu figürler, temelde benzer oluşum süreçlerini yansıtmaktadır. Bu bölümde örnekleme alınarak incelenen resimlerde yer alan hareketli figür aktarımları, aktarım özellikleri bakımından fenomenolojik bir çözümlemeyi de gerektirmekte ve özne ile algılanan nesnel dünya arasındaki ilişkileri konu kapsamına dahil etmektedir.

6.2.4.1. Hareketli Figür Çözümlemeleri

6.2.4.1.1. Hareketli Kadın Erkek Figürleri

Hareket algısı Fikret Mualla'nın müziksel yapı bakımından incelenen resimlerinde olduğu gibi figür araştırmalarında da aktarılan bir olgudur. Fikret Mualla resimlerinde yer alan hareketli figürler, kendi bireysel hareketlerinin yanında, birbirleri ile olan ilişkileri ve söz konusu figürlerin zemin ile ilişkileri aracılığıyla da ortaya konulabilmektedir. Hareket algısının yansıtıldığı figürler bu resimlerde; fütürist ressamların ve Boccioni'nin algıladığı bir boyutta ya da Duchamp'ın 'Merdivenden İnen Çıplak' adlı çalışmasında olduğu gibi zamansal bir boyutta aktarılmamaktadır. Ne Matisse'in 'Dans' isimli çalışmasında olduğu gibi hareketi simgeleyen tek bir figürün farklı anlarının aynı kompozisyonda betimlendiği bir biçim yapısına sahiptir, ne de kübistlerin yaptığı gibi herhangi bir nesnenin anlık farklı görünümünü aynı anda resme dahil etmekte ve parçalara ayırmaktadır. Fikret Mualla resimlerinde hareket algısı; figürlerin birbirleri ile olan ilişkilerinden ve resim düzleminde farklı noktalara yönlendirilmelerinden doğmaktadır. Fikret Mualla resimlerinin vazgeçilmez unsuru olan figür algısı, hemen her resimde hareket algısı ile birlikte var olmaktadır ve farklı aktarım biçimlerine sahip olsalar da ortak karakteristik özellikler taşımaktadır. Örnekleme alınan resimler söz konusu hareketli figür anlatımlarının belirgin gözlemlenebildiği resimler olma özelliği taşımaktadır.



Resim 126: Fikret Mualla, "Sokakta Gezinti", 1955,
Kağıt üzerine guaj, 44.00 x 62.00 cm., Akın Öngör Koleksiyonu

Bu anlamda öncelikle sanatçının 1955 tarihli "*Sokakta Gezinti*" (Resim 126) isimli çalışması incelendiğinde ve Feldman eleştiri yönteminin basamakları teker teker resim üzerinde çözümlendiğinde; öncelikle biçimsel kurgu olarak çoklu figür kullanımının varlığı dikkati çekmektedir. Bu figürler hareketli bir yapıda resmin sol ve sağ kenarlarına yönlendirilerek resmedilmiş ve söz konusu figürler ön arka ilişkileri içerisinde derinlik kavramını da resme dahil eden bir düzende betimlenmiştir. Geriye doğru giden bir düzen içerisine yerleştirilen figürler, geri planda yer alan ve silüet halinde resmedilen figürlerle derinlik algısı desteklenmiştir. Figürler biçimsel yapılanmaları bakımından incelendiğinde, kadın figürlerinin benzer aktarım özelliklerine sahip oldukları, benzer giyim tarzlarında ve ortak hareket algısı ekseninde gösterildikleri anlaşılmaktadır. Merkezde yer alan figür resmi iki eşit parçaya ayırırken, simetrik yapıyı bozan unsur olarak sağ planda yer alan figürler birbirleri üzerine binerek bütünsel olarak algılanan bir figür düzenlemesi ortaya koymaktadır. Şekil ve zemin ilişkisi zeminin yeşil rengi ile ortaya çıkartılırken, mekan zemin ilişkisi gene aynı etki ile sağlanmaktadır. Renk algısı bakımından yeşil

ve sarının baskınlığının görüldüğü resimde, aynı zamanda sıcak soğuk kontrastlığından yararlanılmıştır. Figürlerin kendi içlerinde hareketlerinin zamanın akışına yaptığı göndermelerin yanında, benzer yapılanmalara sahip figürlerin tekrarı ile de sağlanan bir ritmik hareketliliğin varlığı görülmektedir.

Anlamsal boyutta bir inceleme ve yorumlama yapıldığında "*Sokakta Gezinti*" (Resim 126) isimli söz konusu çalışmanın, farklı duysal süreçlere göndermeler yaptığı da görülmektedir. Daha önce incelenen resimlerde var olan erkek figürünün bu resimde de tüm kadın figürlerinin hareketli yapısının aksine durağan bir biçimde resmedilmiş olması ve bu erkek figürünün sanatçının kendisine işaret etmesi, belirsiz bir zamanın ve eylemin sanatçı tarafından gözlemlendiği sonucuna ulaştırmaktadır. Söz konusu figür hareketin dışında, zamanın ve sürecin ötesinde var olmaktadır ve tüm bu karmaşayı, karmaşanın içinden seyretmektedir. Bir anlamda kendi yaşamına çevrilmiş bir bakış olarak da yorumlanabilmektedir. Fakat elbette anlamsal boyutta bir incelemenin varsayımlar üzerine kurulu olduğu da unutulmamalıdır. Öyleyse anlamsal boyutun ardından, duysal süreçlerin biçimsel formu farklılaştırması bakımından fenomenolojik bir inceleme sürece dahil edilirse; figürlerin figür algısından, yani bilgi fenomeni olarak insan figürünün bilgisinden uzaklaşmadığı görülür. Fakat soyutlamalara uğrayarak öznel anlatım dilinin yansıtıldığı ve böylelikle anlamsal boyuta göndermelerin yapılabildiği bir aktarım özelliği taşımaktadır. Söz konusu figürler tamamen soyut bir aktarım ortaya koymamakla birlikte nesnel dünyanın yansıması olmaktan da uzaktır, fakat hareket halinde resmedilmeleri ile gerçeklik algısına da diğer resimler de olduğundan daha fazla yaklaştırılmaktadır.

Hareketli figür çözümlemelerinin görülebildiği bir diğer çalışma; incelenen "*Balon Satıcısı*" (Resim 120) ve "*Figürlü Kompozisyon*" (Resim 121) isimli çalışmalar ile benzer biçimsel kurguya sahip olan "*Sarı Elbise*" (Resim 127) isimli çalışmadır. Bu resim de biçimsel yapı bakımından incelendiğinde, kırmızı bir zemin üzerine yerleştirilen figürlerin farklı biçimsel aktarım özelliklerine sahip olduğu, farklı eylem durumlarında ve büyüklük küçüklük ilişkileri ile resmedildiği bir kompozisyon yapısına sahiptir. Zemin ve mekan arasında herhangi biçimsel ve lekesel bir değer olmadığı çalışmada, resmin geriye doğru gidişini sağlayan tek

unsur olarak sağ planda yer alan kadınlar arasından görülebilen lekesel boyutta bir kadın figürü betimlemesidir.



Resim 127: Fikret Mualla, "Sarı Elbise", 1961,
Kağıt üzerine guaj, 56.00x 65.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Hareket algısı söz konusu resimde incelenen "*Sokakta Gezinti*" (Resim 126) isimli çalışma da olduğu gibi zamansal bir süreci aktarmamaktadır. Buna rağmen resimde hareketi sağlayan, figürlerin belli yüzeylere yönlendirilmeleri ve hareket halinde resmedilerek zaman algısına gönderme yapmaları değil; kendi içlerinde belli dinamikleri ortaya koymalarıdır. Söz konusu dinamikler; eller ve kolların farklı hareketlere yaptıkları göndermeler olduğu kadar, figürler arasında kalan boşlukların belli bir tekrara götürmesi ve renk unsurunun da ritmik ve hareketli bir kompozisyon biçimlendirmesine sürüklemesi olarak görülebilmektedir. Üç ana rengin farklı ton değerleri ile ortaya konulan kadın figürleri mavi rengin çizgisel diliyle biçimlendirilmiş ve lekesel boyamalarla farklı biçimsel yapılara göndermeler

yapmıştır. Söz konusu figürlerin tamamı resmin dışına doğru ve cepheden gösterilmektedir; bu anlamda afişsel bir anlatımı da ortaya koymaktadır. Daha ayrıntılı bir biçimlendirme anlayışıyla ve dairesel formlarda ortaya konulan figürler, özne nesne ilişkisi bağlamında incelendiğinde; Fikret Mualla'nın yaşantı süreçleri ile duyuşal süreçlerinin dışavurumu olarak görülmektedir. Bu anlamda Husserl'in 'yönelinen nesne' kavramının 'yönelindiği gibi nesne' kavramına dönüşümü; figürlerin kendi içlerindeki abartılı oranların aktarımı ile olduğu kadar, birbirleri ile ilişkilerindeki bütünsel uyumsuzlukla da kendini göstermektedir. Öyleyse fenomenolojik bir indirgemenin sanatçının algı boyutunda kaldığı ve tasarım fenomeninin ötesinde bir soyuta yönelinmediği söylenebilmektedir.



Resim 128: Fikret Mualla, "Kırmızı Barda Söyleşi", 1956, Mukavva üzerine guaj, 22.00x 30.00 cm., Önder Öztarhan Koleksiyonu

Hareketli figürlerin aktarıldığı ve iç mekan tasarımının ortaya konulduğu "Kırmızı Barda Söyleşi" (Resim 128) isimli bir diğer çalışma da, figürlerin kendi içlerindeki eylemsel yapılarını ortaya koyan ve birbirleri ile etkileşimlerini belirgin olarak gösteren özellikler barındırmaktadır. Aynı zamanda daha lekesel bir anlatımla

orta konulan figürler, "*Yemek*" (*Resim 123*) isimli çalışma da olduğu gibi çizgisel değerlerin motifsel anlatımlara dönüştüğü bir biçimsel yapı ortaya çıkarmaktadır. İncelenen çoğunluğu dış mekan aktarımları olan resimlerde var olan figür yapılanmaları, söz konusu resimde büyütülerek resmin dışına taşan bir aktarımla kurgulanmıştır. Figürlerin resmi dikey olarak üç plana ayırdığı ve yatay planlamalarla geriye doğru gidişin sağlandığı görülmektedir. Mekansal olarak zemin algısına gönderme yapacak herhangi bir çizgisel değer bulunmamakla birlikte geri planda şişe imgesine göndermeler yapan lekesel çözümler; geriye giden bir mekana işaret ederken ve söz konusu lekelerin ritmik tekrarı, aynı zamanda figürlerin hareketini destekleyen bir unsur olarak da görev yapmaktadır. Renk elemanının da resmi ve figürleri durağanlıktan çıkaran bir unsur olduğu görülmekle birlikte, sağ planda yer alan sarı leke yatay bir düzlem algısı uyandırarak masa izlenimine gönderme yapmaktadır.

Şekil zemin ilişkisi bakımından incelendiğinde resmin her bir nesne ve figürünün belirsiz bir yatay ve dikey düzlemde yer alması ve zemine ilişkin herhangi bir ipucunun olmamasına karşılık, figürler olabildiğince biçimsel özelliklerinden soyutlanmadan aktarılmıştır. Eller ve portre aktarımlarının nesnel görünüşlerinden uzaklaşmadığı, giyim biçimlerinin birbirleri arasındaki üstünlük derecelerini ortaya çıkardığı ve kişisel karakteristik özelliklerinin dahi görülebileceği bir gerçeklik algısı dahilinde resmedilmekle birlikte; resmi gerçeklik algısından uzaklaştıran bir unsur olarak mekansal belirsizliğin var olduğu görülmektedir.

6.2.4.2. Durağan Figür Çözümlerleri

6.2.4.2.1. Durağan Kadın Erkek Figürleri

Genel bir değerlendirmeye Fikret Mualla'nın durağan figürleri resmettiği çalışmalarının büyük çoğunluğunu kadın figürleri oluşturmaktadır. Bu çalışmalarda kadın figürleri incelenen diğer resimlerde olduğu gibi belli bir olay döngüsünde kompozisyon elemanı olarak değil, resmin merkezinde ve temel aktarım amacının kadın olduğu bir biçimlendirme yapısına sahiptir. Durağan figür yorumlamalarının görüldüğü resimlerde erkek figürleri ise kalabalık bir kompozisyonda resmin dışına

doğru yönlendirilerek, sabit bir duruşla betimlenmektedir. Bu anlamda anlamsal çözümleme yapılırken değinilen ve hemen hemen her resminde görülen, sanatçının kendisi olarak yorumlanan erkek figürleri de hareketsiz figür aktarımlarına örnek gösterilebilmektedir.



Resim 129: Fikret Mualla, "Sokakta", 1959,
Kağıt üzerine guaj, 54.00x 61.00 cm., Özel Koleksiyon

Fakat söz konusu durağanlık algısının figürlerin kendi içlerindeki durağanlık olduğu kadar, durağan halde var olan figürlerin kendi içlerinde dinamik aktarımları olarak ayrılması da incelenmesi gereken bir diğer unsurdur. Biçimsel olarak herhangi bir eylem içerisinde olmayan, frontal bir duruşla izleyiciye yönelen bir figür, kendi içinde farklı hareket noktalarına çağrışımlar yaparak ya da renk ve leke değerleriyle hareketli bir biçim oluşumuna dönüşebilmektedir. Bu anlamda Fikret Mualla resimlerinin hemen hemen hepsinde figürlerin durağan olarak resmedilseler dahi,

farklı hareket özellikleri barındırdığı ve mekansal algının da biçimsel kurguya etkisiyle zamansal bir boyut kazandıkları görülebilmektedir. Hareketsiz erkek figürlerinin kalabalık bir kompozisyonda betimlenmesine bir örnek olarak 1959 tarihli "*Sokakta*" (Resim 129) isimli çalışma, farklı yatay düzlemlere yerleştirilen ve neredeyse figürlerin tamamının yan yana birbirlerini örtmeyecek bir yerleştirme biçimiyle resmin dışına doğru yönlendirildikleri bir kompozisyon yapısı ortaya koymaktadır. Görüldüğü gibi tüm figürler hareketsiz bir yapıda ve zamansal bir sürecin varlığına işaret edecek eylemsel özelliklerden sıyrılarak resim düzlemine yerleştirilmişlerdir. Fakat yukarıda sözü edilen her figürün kendi içindeki dinamikleri, biçimsel özellikleri ve çizgisel ya da lekesele değerleri durağanlıktan uzaklaştırarak, resimsel bir harekete gönderme yapmaktadır.

Biçimsel olarak incelendiğinde yeşil bir zemin rengi üzerine yerleştirilen figürleri mekansal çözümlemeye götüren yapılanma, arka planda yer alan ve parlaklık derecesi artırılarak ön plana çıkartılan sarı leke ile sağlanmaktadır. Figürler üzerinde yer alan kırmızı ile de ağırlık alanı kontrastlığının sağlandığı çözümlenebilen resimde, çizgisel değerler figürlerin biçimsel yapılarını ortaya koyarken; aynı zamanda durağan halde resmedilen figürlerin kendi içlerindeki dinamiklerini de ortaya çıkaran bir özellik olarak var olmaktadır. Algısal boyutta incelendiğinde "*Sokakta*" (Resim 129) isimli çalışma; belirsiz bir mekanda ve belirsiz bir zamanda var olan figürlerin aktarımları ile farklı anlamsal boyutlar içermekle birlikte, figürlerin birbirlerinden habersizmiş izlenimi uyandıran düzenlemeleri ve kendi içlerindeki biçimsel yapılanmalarla, nesnel dünyanın aktarımından uzaklaşmaktadır. Resmin sağ planında yer alan figür portresel özellikler bakımından gerçeklik algısına yaklaştırılmış olsa da, söz konusu figür dışındaki tüm figürler çizgisel boyutta ve nesnel özelliklerinden soyutlanarak ortaya konulmuştur ve bu anlamda, resmin yaratım sürecinde özne ve nesne arasındaki duyusal süreçleri dışavurmaktadır. Fenomenolojik bir indirgemenin hareketsiz olarak betimlenen tüm figürler üzerinde çözümlendiği görülen resimde; Husserl'ın 'yönelindiği gibi nesne' kavramı boyutuna taşınan bir gerçeklik algısının değişimi ortaya konulmaktadır.

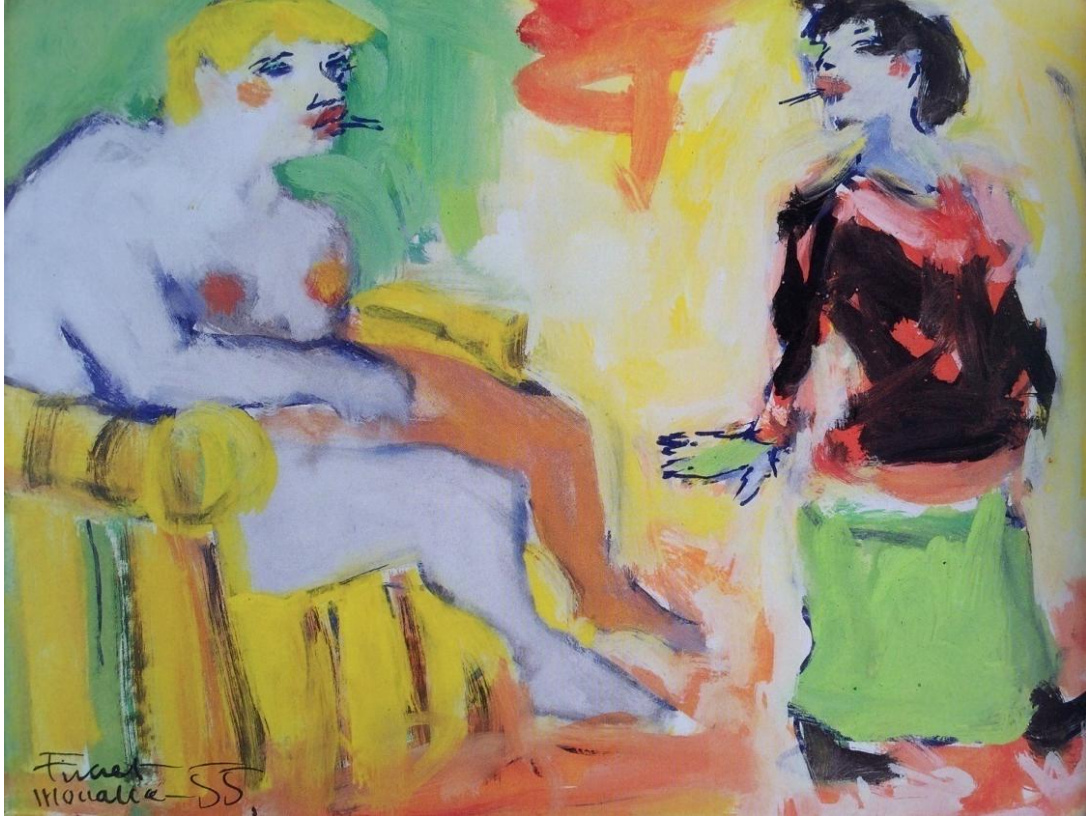
Fikret Mualla resimlerinin çoğunda karşılaşılan kadın figürleri ise genel bir değerlendirmeye; biçimsel yapı olarak iki şematik anlatım özelliğine sahiptir. Bu

figürler konu ve kompozisyon kurgusu kapsamında farklı giyim özelliklerinde resmedilerek biçimsel kurguya dahil edilmiştir. Biçimsel olarak incelenmiş olan 1954 tarihli "*Kadın*" (*Resim 98*) isimli çalışmasında olduğu gibi, tek tek ele alınarak ön plana çıkartılan ve çıplak olarak resmedilen figürlerden oluşan resimler de, Fikret Mualla çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu figürler herhangi bir cinsel anlama gönderme yapılmaksızın, 'güzel' ideasından olabildiğince uzaklaştırılan kompozisyonun elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Algısal olarak bakıldığında ve oluşum süreçleri ile genel bir değerlendirme yapıldığında sanatçının yaşantısının psikolojik boyutunun bu resimleri de etkilediği görülmekle birlikte, resmedilen kadın figürleri grup halinde betimlenen sokak konulu resimlerinde olduğu algıda bir gerçekliğe gönderme yapmamaktadır.

Bu resimlerde kadın imgesi çıplaklık algısıyla birlikte var olmaktadır. Bu çıplaklık algısı kadın bedeninin bir arzu nesnesi olarak gösterildiği bir uzamda yer almamakla birlikte, Fikret Mualla'nın fiziksel olarak ulaşamadığı kadın imgesine zihinsel olarak erişebildiği bir çözümlemeye de işaret etmektedir. Aynı zamanda nesnel bir varlık olarak kadın imgesinin çıplaklığı ile, cinsel farklılıklar arasında da bir ayrımı ortaya koyarcasına deforme edilmiş beden yapıları ve duruşları ile betimlenmiştir. "Sanattaki çıplak beden daima elbiselerin çıkarılmasına dairdir; çıplaklık Batılıların doğal hali değildir. Çıplaklık görüntüsünü sanata yansıtmak, gerçek hayatta başka türlü karşılanamayan sosyokültürel ihtiyaçlara da cevap vermektedir" (Hollander, 1978: 84; Leppert, 2009: 291'den alıntı). Bu anlamda Fikret Mualla'nın yukarıda sözü edilen fiziksel olarak ulaşamadığı varlığın resimsel aktarımına gitmesi doğal olarak görülmektedir. Öyle ki bu aktarım üzerinden diğer tüm resimleri anlamsal boyutta incelendiğinde, eksiklik kavramının ve arzuladığı tüm diğer yaşantıların resimlerinde kimlik bulmuş imgelere dönüşüyor olması da kaçınılmazdır. Bu da anlamsal ve algısal bir incelemenin her ne kadar deneysel boyutta kalsa da gerekli ve zorunlu olduğuna dair bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat akımları incelendiğinde çıplaklık kavramının farklı sanatçılar tarafından farklı algısal boyutlarda, hatta anlamsal imgelerle birlikte resmedilmiş olduğu görülür. Örneğin Ingres'ın 'Yıkılan Kadın' isimli çalışması, kadın bedeninin bir arzu

nesnesi olarak algılanmasına neden olacak denli pürüzsüz ve gerçeklik olgusu ile birlikte aktarılmıştır. Görülmesi ve izlenmesi beklenen bir erotizme gönderme yapar. Fakat Fikret Mualla'nın "*Çıplak ve Giysili Kadın*" (Resim 130) isimli çalışmasında yer alan çıplaklık olgusu, bedenin cinselliğinin gösterilmesine dayanmamaktadır. Kadın figürünü kadın yapan özellikler yerli yerinde olmasına karşın, olabildiğince soyutlanmış, deforme edilmiş ve lekesele değerlere indirgenmiştir.



Resim 130: Fikret Mualla, "*Çıplak ve Giysili Kadın*", 1955,
Kağıt üzerine guaj, 21.00x 27.00 cm., Yasemin Kamhi Koleksiyonu

Bu resimde sol planda yer alan çıplak kadın figürü biçimsel bozulmalara maruz kalmasının yanında, ağzına yerleştirilen sigara imgesi ile de 'güzellik' ve kimliksele bir sorunsal olan 'cinsellik' kavramlarından uzaklaştırılmıştır. Sağ planda yer alan kadın figürünün giyinik olarak verilmesi, kompozisyon düzeninin herhangi bir mekan ve zaman içerisinde temsili de bedenin cinselliğinin geri plana atılarak, daha farklı resimsel kaygıların ve anlamsal duygu katmanlarının varlığına işaret etmektedir. Eğer söz konusu çıplaklık cinsiyetin temsili olarak resmedilseydi ve salt

bilgi fenomeni düzeyinde görüldüğü ve nesnel olarak var olduğu gibi idealize edilerek aktarılsaydı; bir kompozisyon örgüsünün içinde olmak yerine tek başına ve tüm bedenın görülebildiğı bir pozisyonda betimlenmesi gerekirdi. Öyleyse Fikret Mualla resimlerindeki kadın figürleri neden çıplaktır ve eğer cinsel anlamda bir çıplaklık algısı aktarmak amaçlanmadı ise; söz konusu figürler neden diğerk resimlerindeki kalabalık kompozisyonlardan ayrılarak, büyütölerek resmedilmişlerdir? Bu nokta da sanatçının duyusal süreçleri ve yaşam deneyimleri konumuz içerisine dahil olmaktadır. Anlamsal boyutları aydınlatmak adına yapılan bir inceleme ile "*Çıplak ve Giysili Kadın*" (Resim 130) isimli çalışmada yer alan figürler; sanatçının ulaşamadığı bir kadın imgesine de işaret edebilirken, karşılaştığı hayat kadınlarına ya da kendisini reddeden bir kadının deforme edilmiş ve güzellik algısından uzaklaştırılmış betimlemesine de götüröllebilmektedir. Temsil edilen figür her kim olursa olsun, aktarım, renk kullanımındaki hareketlilik ve lekese boyut resmin, tüm diğerk çalışmalarda olduğu gibi dinamizmini ortaya çıkarmaktadır. Renkler kadınların tüm enerjilerini ortaya çıkarırcasına parlak ve saf halleriyle lekese yüzeylere ve renk alanlarına dönüşmektedir. Resmin sınırlarını belirleyen figürlerin portresel özellikleri ayrıntılı verilmiş olsa da, eller ve ayaklar soyutlanmıştır ve figürlerin başlarının birbirlerine dönük oluşları ile de resmin merkezinde toplanan bir kompozisyon yapısına sahiptir. Nesne ve paranteze alınan olgunun öz'üne yönelen fenomenolojik yaklaşım doğrultusunda Fikret Mualla'nın kadın figürüne yönelimi incelendiğinde; söz konusu kadın bedenlerinin gerçeklik kavramından biçimsel özellikleri bakımından soyutlandığı, anlamsal bakımdan ise kadın figürünün aktarım özelliklerinin ortaya koyduğu, tüm anlamsal yüklemelerin belirgin olarak betimlendiğı görölmektedir. Kadın figürü Fikret Mualla resimlerinde, mutlak olarak var olan görünüş özelliklerinin ve duyumsal karakterinin, yalnız düşünsel bir kadın imgesi boyutuna taşınması ve soyutlanarak duyusal olandan uzaklaştırılmasının bir göstergesidir. Bu aktarım özelliğı sanatçının öznel yaşantısında yukarıda sözü edilen kadınlarla yaşadığı sorunların resimsel dile dönüşmesi biçiminde de desteklenmekte ve fenomenolojik bir incelemenin indirgeme süreçleri ile aynı paralellikte bir çözümlemeye götürölmektedir.

Kadın imgesinin betimlendiğı örnekleme alınan bir diğerk çalışma 1954 tarihli "*Kadınlar*" (Resim 131) isimli çalışmasıdır.



Resim 131: Fikret Mualla, "Kadınlar", 1954,
Kağıt üzerine guaj, 21.00 x 27.00 cm.

Bu resimde; sarı bir zemin üzerine yerleştirilen bir yatak tasviri görülmektedir ve onun da üzerinde neredeyse tamamen soyutlanmış, öne doğru eğilmiş bir kadın resmedilmiştir. Sarı kırmızı ve mavinin tamamlayıcı renk kontrastlığından yararlanılarak dengeli bir renk algısının yaratıldığı resimde; beyaz leke ile yatak imgesine dikkat çekilmektedir ve resmin merkezinde yer alıyor oluşu ile de odak noktası figür üzerinde yoğunlaştırılmaktadır. Yatağın perspektifsel yapısı ve geriye doğru giden bir düzeni destekleyen bir unsur olarak geri plandaki figürün varlığı, resme boyut ve derinlik etkisini dahil etmektedir. Buna karşın tüm kompozisyonun ortaya konuluşu zemin renginin kenarlardan resmi çerçeveleyip olması ile üç boyutluluktan uzaklaşmaktadır. Hareketsiz olarak betimlenen kadın figürü "*Çıplak ve Giysili Kadın*" (Resim 130) isimli çalışmada olduğu gibi deformelere uğramış, ten rengi gri değerlerle olabildiğince nötürleştirilmiştir. Vücut oranları abartılı derecede uzatılmış, el ve ayaklar salt lekesele anlatım boyutunda bırakılmıştır. Portre yalnız

gözler ve ağzı belli edecek oranda resmedilmiş ve bu anlamda gerçeklik algısından neredeyse tamamen sıyrılarak, güzellik ideasında bir cinsel kimlik olarak kadın imgesinden uzaklaştırılmıştır. Renk unsurunun kontrastlığı aynı zamanda bütünsel bir hareketliliği de ortaya koymaktadır.

Örnekleme alınan resimler incelendiğinde görüldüğü gibi Fikret Mualla'nın resimlerinde kadın imgesi, yalnız duyuşal süreçlerin bir dışavurumudur ve herhangi bir sosyal mesaj içermemekle birlikte, kadın figürüne yüklenen cinsel anlamlardan tamamen soyutlanmıştır. Ancak anlamsal boyut inceleme sürecine dahil edildiğinde; kadın figürünün konu olarak temsiline sanatçıyı sürükleyen nedenler görülebildiği gibi, söz konusu nedenler kesin bir yargıya da götürmemektedir.

Hareketsiz olarak betimlenen kadın ve erkek figürlerinin tamamı örnekleme alınan ve incelenen resimler üzerinden yorumlandığında; söz konusu figürlerin belirli bir eylem içerisinde olmasalar dahi, aktarım özellikleri ve biçimsel kurguları bakımından hareket unsuruna sahip oldukları, renk ve leke değerlerinin de bu hareketi destekleyen kompozisyon elemanları olarak görev yaptığı görülmektedir. Durağan olarak resmedilen kadın figürleri; resimsel yapılanma olarak Fikret Mualla resimlerinde çıplaklık kavramı ile birlikte ortaya konan ve çıplaklık algısının resmin konusunu oluşturduğu bir düzenleme ile birlikte verilirken, hareketsiz erkek figürleri; iç ve dış mekanlarda farklı konular dahilinde, kalabalık figür grupları içerisinde var olmaktadır. Fakat kadın ve erkek figürlerinin tamamı kendi içlerinde biçimsel olarak belirli bir hareketi ortaya koymakta ve nesnel dünyanın Fikret Mualla'nın algı süreçleri ile farklılaşmasına tanıklık ederek biçimsel eksiltmelerle soyutlamalara dönüşmektedir. Söz konusu oluşum ve farklılaşma süreci de kaçınılmaz olarak fenomenolojik bir indirgemenin varlığına götürmektedir. Fenomenolojik bir yaklaşımla genel bir değerlendirme yapıldığında, Fikret Mualla resimlerinde yer alan kadın figürlerinin; insan figürünün öz bilgisine, bilgi fenomenine indirgenerek, biçimsel tüm ayrıntılarının yok edildiği, buna karşılık yalnız kadın bedeninin görünüşsel özelliklerinin yansıtıldığı bir biçim anlayışına sahiptir. Söz konusu biçimsel indirgeme, sanatçının yaşantı süreçlerinin ve yaşantı deneyimlerinde doğal bir sonucu olarak farklı anlamsal aktarım özelliklerine sahip olmakla birlikte, temelde ortak şematik yapılanmalara sahiptir.

6.2.4.2.2. Durağan Hayvan Figürleri

Hayvan resimlerinin nesnel olarak varlığı, sanat tarihinin en erken dönemlerine ve hatta mağara resimlerine kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. Resimsel anlamda tuvale aktarılan hayvanların görüldüğü ilk dönem çalışmalar ise, Hollandalı ressamların anıtsal boyutlardaki tablolarında, anlamsal yoğunluklarıyla ve sosyal sınıflara göndermelerle birlikte resmedilmiştir. Bu dönem resimlerde yer alan figürler, en ince ayrıntılarına kadar işlenen ve çoğunlukla av hayvanlarını konu alan resimlerdir. Soyut sanat akımlarına kadar pek çok akım dahilinde sanatçıların resimlerinde hayvan figürlerine yer verdiği görülmekle birlikte, Dürer'in baskılarında olduğu gibi yalnız hayvan betimlemelerinin konuyu oluşturduğu resimlere de rastlanmaktadır.

Fikret Mualla resimlerinde yer alan hayvan figürleri ise; yapılış tarihleri bakımından figürlü kompozisyonları ile aynı tarihlerde ortaya konulmuş olmalarına karşın, incelenen resimlerden farklı biçimsel özelliklere sahiptir. Bu hayvan figürleri yapılış nedeni bakımından belli bir amaç taşımaktan uzak, ayrıntılı bir çözümlemeyle ortaya konulmuştur ve soyutlanan nitelikler biçimsel özelliklerde kendini göstermektedir. Bu anlamda ortaya konulan bu resimlerin fenomenolojik bir indirgeme de tasarım fenomeni algısında kaldığı, salt soyut bir çözümlemeye götürülmediği, nesnel görüntülerinden uzaklaşmalarını sağlayan unsurların yalnızca aktarım özellikleri olduğu görülmektedir. İncelenen çalışmalar, hayvan imgesinin öz bilgisinin, tasarım fenomenine dönüşüm süreci kapsamında analiz edilerek, biçimsel aktarım özellikleri bakımından da çözümlenmektedir. Bu bölüm kapsamından incelenmesi gereken bir başka nokta ise; hayvan figürlerinin Fikret Mualla resimlerinde salt tekli hayvan kompozisyonları olarak yapılan resimlerin yanında, figürlü kompozisyonlarında da lekesel boyutta ve çoğunlukla resmin içeriğine ve biçimsel yapısına motifselsel bir katkı olarak resmedilmiş olmalarıdır. Söz konusu hayvan figürleri de örnekleme alınan resimler üzerinden incelenmektedir. Anlamsal boyutta aktarılan figürler duysal süreçlerle ve özne nesne ilişkileri ile çözümlenmeye çalışılmakta, belirli bir anlam içermeyen ve kalabalık figürlü resimlerinde yalnızca kompozisyonun tamamlayıcı bir elemanı olarak resmedilen hayvan figürleri ise biçimsel olarak incelenerek analiz edilmektedir.



Resim 132: Fikret Mualla, "Papağan", 1952,
Kağıt üzerine suluboya, 26.00x 21.00 cm., Benardete Koleksiyonu

Bu anlamda sanatçının öncelikle "*Papağan*" (*Resim 132*) isimli çalışması incelendiğinde; dikey olarak resim düzlemine yerleştirilmiş papağan imgesinin, papağanın nesnel görüntüsüne gönderme yapacak tüm biçimsel özelliklerinin detaylı biçimde verildiği görülmektedir. Çizgisel değerlerle fiziksel özelliklerin ön plana çıkarıldığı bir aktarım özelliğine sahip olan resimde, renk algısı kırmızı ve yeşil kontrastlığıyla birlikte betimlenmiştir. Papağın doğal yapısına uygun bir hareketle başının yana çevrilmiş olarak betimlenmesi, kendi başına bir anlamsal içeriğe de

götürebildiği gibi, gizemli ve törensel bir etki de uyandırmaktadır. Gagasının aralanmış oluşu ve izleyene yönelen bakışları ile aktarmak istediği bir ifadeye de gönderme yapılan resimde; lekesele değerler figürü çevreleyerek, arka planı düz bir zemine dönüştürmektedir. Bu anlamda afişsel bir aktarıma yönelindiği ve resimsel unsurların biçimsel özelliklerle belirgin hale getirildiği, fakat figürlü kompozisyonlarında olduğu derecede bir soyutlamanın yaşanmadığı görülmektedir. Fikret Mualla resimlerinde hayvan figürleri de diğer tüm nesne ve figürlerde olduğu gibi kavramsal bir soyutlama süreci yaşamaktadır. Bu süreçler sonucunda ele alınan nesne ve figür duyumsallık üzerine inşa edilen bir aktarım biçimine dönüşmektedir. Bu aktarım özelliği, sanatçının özsel bilgisi ve bu bilgiyi duysal algı süreçlerinden ne derece sıyrabildiği ile ilgilidir. Söz konusu "*Papağan*" (Resim 132) isimli çalışmada var olan papağan imgesi, doğada var olduğu gibi bir aktarım ortaya koymaktan uzak; özsel bilginin, öz fenomeninin, tasarım fenomenine dönüştüğü bir biçim algısında ortaya konulmuştur.

Hayvan figürünün konu olarak alındığı ve "*Papağan*" (Resim 132) ile benzer özelliklere sahip olan bir diğer çalışma 1955 tarihli "*Tavuk*" (Resim 133) isimli betimlemedir. Biçimsel olarak bakıldığında; renk değerleriyle ayrılmış olan belirsiz bir mekan algısına yerleştirilmiş bir tavuk imgesinin, çizgisel değerlerin neredeyse tamamen yok edilerek lekesele değerlerle ve hareketli fırça darbeleriyle çözümlendiği bir kompozisyon yapısına sahiptir. Fırça darbelerinin ve leke değerlerinin birbirini tekrar eden bir düzen içerisinde verilmesi ile resme hareketli bir figür izleniminin de kazandırılmış olduğu resimde Fikret Mualla, "*Papağan*" (Resim 132) isimli çalışmada olduğu kadar ayrıntılı bir çözümlemeye gitmemiştir. İmgenin ayakları ve yüzü olabildiğince soyutlanmıştır, fakat tüm bu soyutlama dilinin yanında diğer resimlerden farklı olarak lekesele oluşumlar renk değerleri bakımından olabildiğince çeşitlendirilmiştir. Bu anlamda renk analizi yapılırken incelenen öznitelik kontrastlığının da Fikret Mualla resimlerinde hayvan betimlemesi sırasında başvuru olan çözümleme yöntemlerinden olduğu görülmektedir. Koyu değerde bir kırmızının parlaklık derecesi azaltılmış bir kırmızı ile birlikteliğinin figür üzerinde yer aldığı ve bu yolla öznitelik kontrastlığına ulaşıldığı gözlemlenmektedir.

Resmin oluşum süreçlerinde geçirdiği başkalaşım aşamaları incelendiğinde, nesnel olarak var olan tavuk imgesinin duyusal süreçlerde lekesele bir boyuta taşındığı, bilgi düzeyinde ve salt duyusal düzeyde bir algının tasarımı fenomenine dönüşerek soyutlandığı, doğada var olan herhangi bir tavuk olmaktan uzaklaşarak, sanatçının öznel aktarımıyla biçimlenen farklı bir tavuk figürüne taşındığı anlaşılmaktadır. Öyleyse znel algı süreçlerinin yeni bir biçim yarattığı, ortaya konulan yeni biçimin ise, biçimin gerçek görüntüsüne göndermeler yaparak, resimsel boyuta taşındığı bir oluşum sürecinin varlığı ortaya çıkmaktadır.



Resim 133: Fikret Mualla, "Tavuk", 1955,
Kağıt zerine guaj, 21.00x 26.5 cm., Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Görüldüğü gibi Fikret Mualla'nın incelenen tüm çalışmalarında olduğu gibi, hayvan konulu resimlerinde de sözü edilen değişim ve dönüşüm süreçleri, biçimsel anlamda deformeler ve soyutlamalara indirgenerek resimsel anlamda bir tasarımı fenomenine, gerçekliğin aşkınlığına ulaşmaktadır. Yani tasarımı nesnesi haline

getirilen varlığın özüne ulaşılmış, bilincin varlığı ile bilinebilen figürün özüne ulaşarak soyutlanmıştır.



Resim 134: Fikret Mualla, "Mavi Göl",
Kağıt üzerine guaj, 33.00x 55.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

Fikret Mualla resimlerinde; tek başına kompozisyonun tamamını ortaya koyan hayvan betimlemelerinin yanında incelenmesi gereken bir diğer unsur; söz konusu resimler ile figürlü kompozisyonlarında yer alan ve kompozisyonun tamamında motifse bir anlatım ortaya koyarak yerleştirilen hayvan imgeleri arasındaki benzerlik ve farklılıklardır. Bu resimlerde özellikle köpek figürünün, kalabalık kompozisyonlar da insan figürlerinin arasından belli belirsiz görülmesi, günlük yaşam sahnelerinin nesnel içeriğine de göndermeler yapmaktadır. Herhangi bir ileti kaygısı duyulmadan anlık görüntünün resimsel boyuta taşındığı tüm resimlerinde Fikret Mualla, görüldüğü gibi nesnel dünyanın öznel anlatımına başvururken, nesne ve figürün ya da doğanın nesnel özelliklerini kendi duyusal süreçleriyle bir araya getirerek ortaya koyarken, söz konusu imgeleri düşünsel bir boyuta taşımamıştır. Öyleyse, "*Mavi Göl*" (Resim 134) isimli çalışmada olduğu gibi, aktardığı nesnel doğanın, yaşam sahnesinin fiziki özelliklerinde soyutlamalara gitmiş olmasına karşın, geri planda görülen ev imgesi, göl imgesi ve konumuz dahilinde köpek figürü; aktarım sahnesini destekleyen unsurlar olarak var olmaktadır.

İncelenen "*Gezinti*" (Resim 78) isimli çalışma ile benzer figür yerleştirmeleri ve aktarım özelliklerine sahip olsa da, "*Mavi Göl*" (Resim 134) isimli söz konusu çalışma, zeminin çoğunlukla tek renk olarak verildiği çalışmalarının aksine; renk ve leke değerleriyle yatay düzlemlerin ortaya çıkarılarak resmin planlarının ön arka ilişkisini sağladığı bir kompozisyon düzeni sunmaktadır. Geri planda yer alan ve küçültülerek merkezden uzaklaştırılan ev imgesi ile geriye doğru giden bir düzenlemenin varlığına işaret eden "*Mavi Göl*" (Resim 134); biçimsel kurgu bakımından incelendiğinde dış mekan algısı yaratan unsurlarla çevrelenmiş figürlerin; aynı yatay düzlemde yan yana ve hareket algısı ile birlikte resmedildikleri bir kompozisyon yapısına sahiptir. Figürlerin kendi içlerindeki biçimsel yapıları ve aktarım özellikleri incelendiğinde; biçimsel analizi yapılan resimlerde olduğu gibi benzer yapılanmalara sahip olan figürlerin, Fikret Mualla'nın şematik anlatım sürecine dahil edildiği ve söz konusu figürlerin "*Kadınlar*" (Resim 131) isimli çalışmada yer alan figürlerle ortak kurgusal özelliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Çizgisel değerlerle çevrenelen ve renkli leke alanlarına dönüşen biçimsel özelliklerin varlığı görülen resimde, hareket algısı figürlerin farklı resimsel boyutlara yönlendirilmeleri ile sağlanmaktadır. Söz konusu hareketi destekleyen bir unsur olarak ön planda yer alan köpek figürü; incelenen "*Papağan*" (Resim 132) ve "*Tavuk*" (Resim 133) isimli çalışmalarda olduğunun aksine hareket halinde betimlenmiştir.



Detay 10: "*Mavi Göl*" (Resim 134) isimli çalışma hayvan figürü detay

Bu anlamda biçimsel değerlerinin soyutlanarak salt lekesele bir boyuta indirildiği hayvan figürü *Detay 10*'da görüldüğü gibi; kompozisyonun günlük yaşam sahnesi ve dış mekan algısını desteklemek adına resmin oluşumuna dahil edildiği ortaya çıkmaktadır. Anlamsal bir çözümlemeye gidilerek bu yolla kompozisyon elemanlarının yerleştirilmesi ve aktarılmasındaki anlatım biçimleri incelendiğinde, özne nesne ilişkisinin varlığına, yani; fenomenolojik bir indirgeme sürecine ulaşılmaktadır. Bu anlamda söz konusu resim ele alındığında ve resmin bütünsel yapısı içerisinde hayvan figürünün oluşumu gözlemlendiğinde; hayvan fenomeninin, figür aktarımlarında olduğu gibi algısal boyutta bir indirgeme sürecine dahil edildiği, fakat söz konusu indirgemenin biçimsel kurguda salt tasarım fenomeni boyutunda ele alındığı görülmektedir.

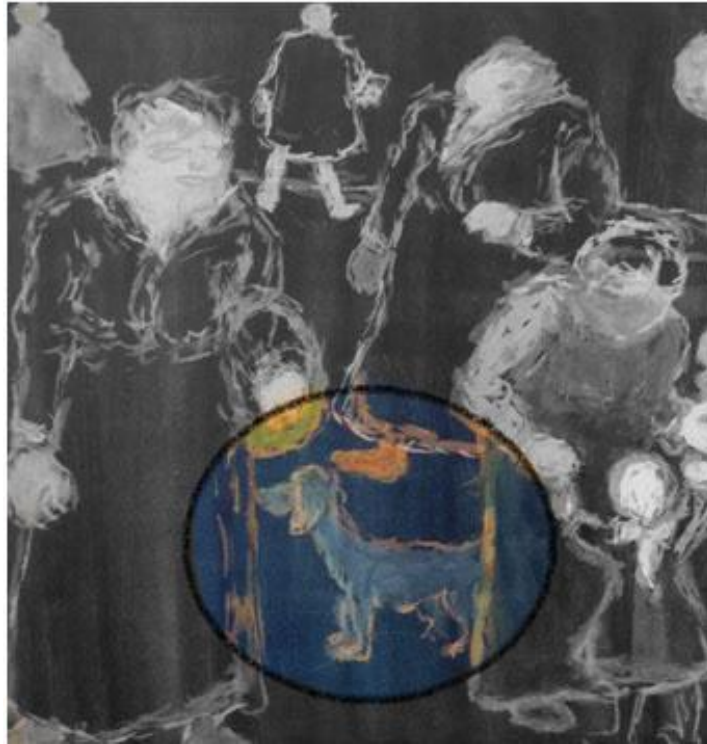
Algı boyutunda bakıldığında ise lekesele bir oluşum olarak görülebilen ve Gestalt kuramının tamamlayıcılık ilkesi ile, hayvan figürünün öz bilgisi doğrultusunda nesnel varlığa dönüşen hayvan figürünün 'yönelindiği gibi nesne' boyutuna taşındığı, tüm biçimsel özelliklerinden soyutlanarak neredeyse salt soyut



Resim 135: Fikret Mualla, "Sokakta Balonlu Çocuklar", 1957, Kağıt üzerine guaj, 32.5x 44.5 cm., Hayim Benbasat Koleksiyonu

bir aktarıma yöneldiği görülmektedir. Yalnız lekesele bir aktarımla ortaya konan hayvan figürü, figürün öz bilgisine yöneltilen bir bakışla paranteze alınıp indirgenerek duysal özelliklerinden soyutlanmıştır.

Hayvan figürünün aktarım özellikleri bakımından benzer kurgusal yapıya sahip *"Sokakta Balonlu Çocuk"* (Resim 135) isimli çalışma ise; daha eskizsel bir anlatımla, lekesele değerlerin en aza indirilerek çizgisel bir yapıda ortaya konulan figürlü kompozisyonları ile ortak özellikler taşımaktadır. Hareketli bir yapıda resmedilen ve farklı yatay düzlemlere yerleştirilerek geriye doğru küçülen figürlerle, bu anlamda boyutsal bir derinlik etkisinin uyandırıldığı resimde; sarı mavinin zıt renk kontrastlıkları ile hareket algısı desteklenmiştir. Figürler nesnel görüntülerinden soyutlanarak, salt insana özgü biçimsel özellikler boyutuna indirgenmiştir.



Detay 11: *"Sokakta Balonlu Çocuk"* (Resim 135) isimli çalışma hayvan figürü detay

Giyim özellikleri bakımından ve sağ planda yer alan kadın figürünün resmin dışına taşarak devam eden bir süreci aktarması bakımından dış mekan algısı uyandırılan resimde; hayvan figürü söz konusu insan figürlerinin arasında belli belirsiz görülmektedir. Detay 11'de görüldüğü gibi resmin hareketli yapılanmasının

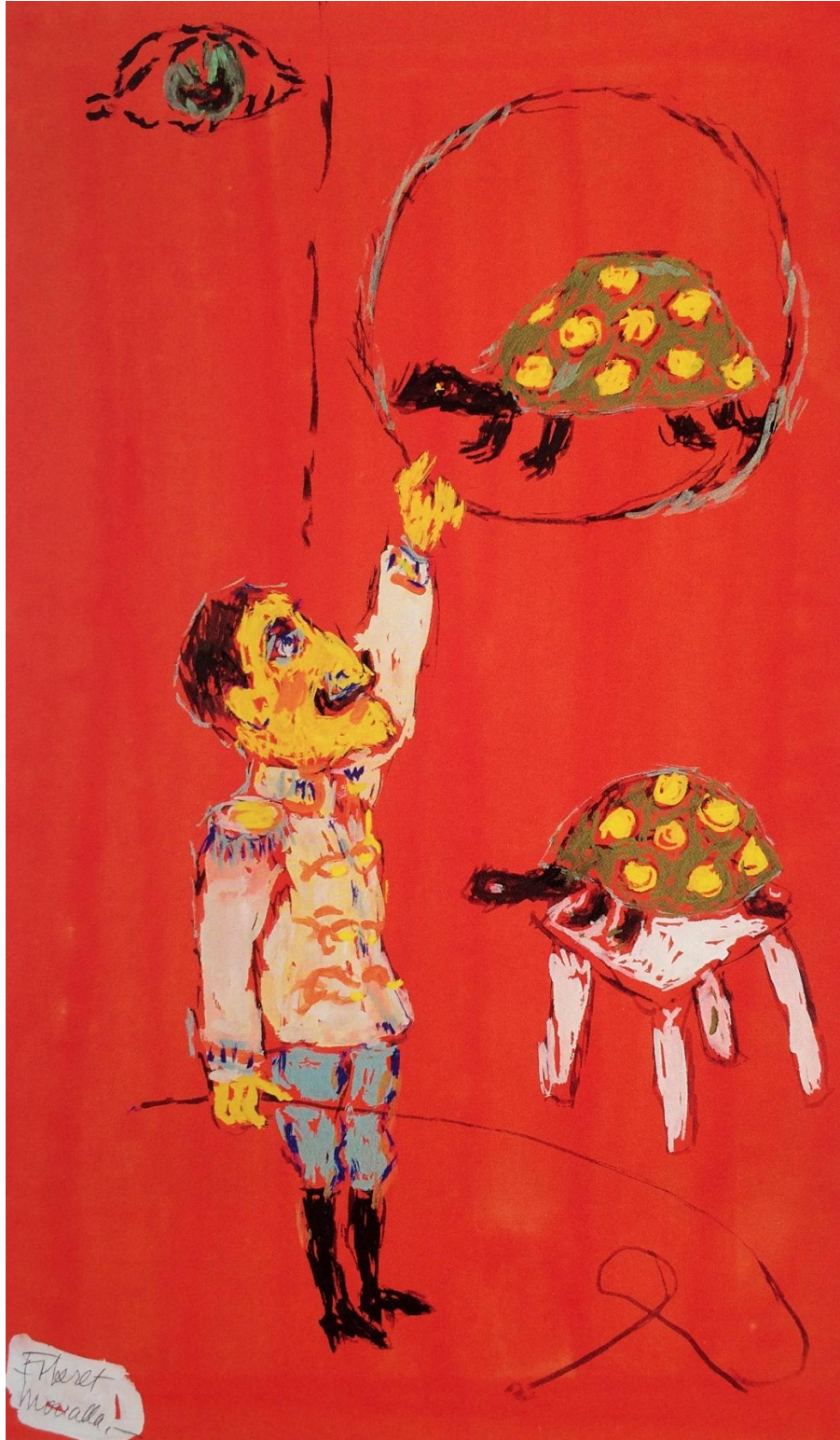
aksine durağan bir betimleme ile resmedilen köpek figürü, "*Mavi Göl*" (Resim 134) isimli çalışmada olduğundan daha belirgin bir biçimsel yapılanmaya sahiptir. İnsan figürlerinin aktarım biçimlerinde olduğu gibi, dış hatları çizgisel değerle belirlenerek lekesele renk alanlarıyla zeminden ayrılmıştır. Bu anlamda bir önceki resim kadar soyutlanmadığı ve motifsele bir görev üstlenmediğı, buna karşılık resimsele bir unsur olarak kompozisyon elemanlarından biri olduğu görölmektedir.

Hayvan figürlerinin "*Papağan*" (Resim 132) ve "*Tavuk*" (Resim 133) isimli çalışmalarda olduğu gibi salt resimsele olarak aktarılmasının, "*Mavi Göl*" (Resim 134) ve "*Sokakta Balonlu Çocuk*" (Resim 135) isimli çalışmalarda figürlü kompozisyonlarına çizgisel ve lekesele boyutlarda dahil edilmesinin yanında; "*Kırmızılı Sirk*" (Resim 136) isimli çalışma da olduğu gibi anlamsal göndermeleri de barındıran biçimlendirmelere de sahiptir. Söz konusu resimde yer alan hayvan figürleri incelenen diğere resimlerinden hem biçimsel aktarım özellikleri ile, hem de seçilen hayvan imgesi ile ayrılmaktadır ve bu anlamda motifsele bir anlatımdan uzaklaşarak, belirli bir anlamsal boyutu aktarmak adına figürlü kompozisyona dahil edilmektedir. Yani "*Kırmızılı Sirk*" (Resim 136) isimli çalışma Fikret Mualla'nın şimdiye kadar incelenen çalışmalarının aksine anlamın ön plana çıktığı bir resimsele yapıya sahiptir.

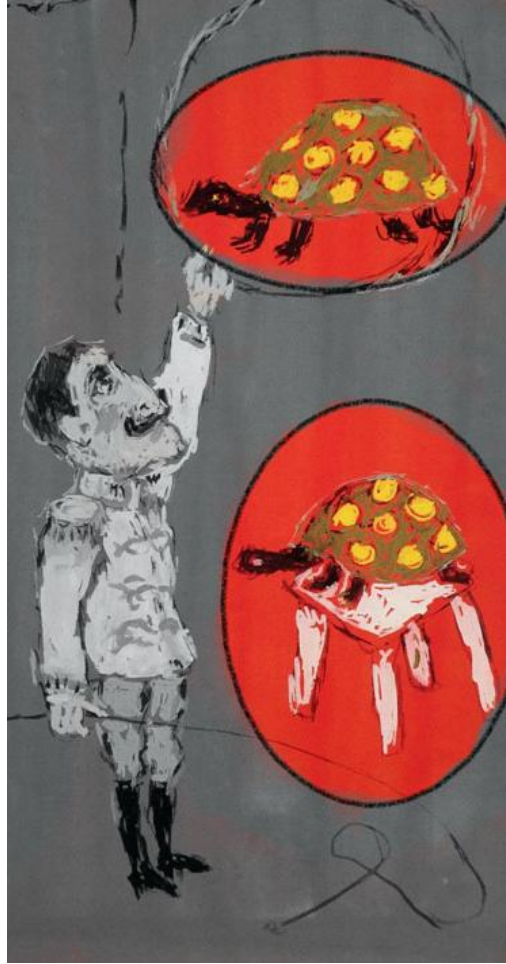
Anlamsal boyutlara girilmeden salt biçimsel özellikler dikkate alınarak analiz edildiğinde "*Kırmızılı Sirk*" (Resim 136) isimli çalışma; mekan algısı yaratacak herhangi bir unsurun varlığının görölmediğı bir boşlukta, kırmızı bir zemin rengi üzerine yerleştirilen stilize edilerek soyutlanan bir erkek figürü ve iki kaplumbağaya betimlemesinden oluşmaktadır. Sarı rengin parlaklık derecesi arttırılarak figür ve hayvan figürleri üzerinde yer alıyor oluşu, çizgisel değerlerin boyasal değerlere dönüşerek figürler üzerinde hareketli bir yapıda görölmesi, aynı zamanda zeminin salt kırmızı ile durağan etkisinin ortaya çıkardığı kontrastlıkla bütünleşmektedir.

Resmin ortaya konuluş sürecine özne nesne ilişkilerinin dahil edilimi ile ortaya çıkan anlamsal süreç incelendiğinde öncelikle; figürün başının büyütölerek ayaklara doğru küçölün bir yapıda resmedilmesi ile otoriter ve zorlayıcı bir gücün temsiline dönüştüğü görölmektedir. Havaya kaldırdığı çemberin içinde yer alan

kaplumbağa figürü ise, nesnel dünyada var olan herhangi bir kaplumbağanın yapamayacağı bir yetenek görüntüsü içerisinde betimlenmiştir.



Resim 136: Fikret Mualla, "Kırmızılı Sirk",
Kağıt üzerine guaj, 54.00x 32.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu



Detay 12: "*Kırmızılı Sirk*" (*Resim 136*) isimli çalışma hayvan figürü detay

Detay 12'de görüldüğü gibi; onun altında yeralan diğer kaplumbağa imgesi ise beyaz leke ile belirginleştirilerek bacakları ile ileri atılma pozisyonunda resmedilmiştir. Bu anlamda hayvan figürlerinin bir sirk görüntüsü içerisinde, biçimsel özellikleri nesnel olarak verilmesine karşın, sanatçının duysal süreçlerinde öznel anlatımıyla soyutlanmış, anlamsal boyutlar kazanmıştır. Söz konusu hayvan figürlerine insansal özellikler yüklenerek yapamayacakları eylemlere zorlandıkları ve insan figürünün baskısı ile doğada var olan bir zulme göndermeler yaptıkları da çözümlenebilmektedir. Söz konusu içeriksel anlatım ve kişileştirme özelliği ile diğer hayvan figürünün kullanıldığı kompozisyonlarından ayrılan "*Kırmızılı Sirk*" (*Resim 136*); sanatçının yaşantı süreçlerine de göndermeler yaparak, aktardığı baskı ve zorlama kavramlarının karşısında yaşamı boyunca yapmak zorunda kaldığı eylemlerin ve yaşantı süreçlerinin de resimsel boyuta taşınmasına aracılık

yapmaktadır denilebilmektedir. Resmin oluşumu ve biçimsel yapısının soyutlama süreçleri incelendiğinde ise, anlamsal ve biçimsel indirgemelerin ortak bir soyutlamaya yöneldiği, böylelikle fenomenolojinin nesnenin özüne yönelen bakışı ile paranteze alınan nesne ve figürün bilgi fenomenine taşındığı görülmekle birlikte; figürlerin deneysel olmayan nesnel görüntülerinin dışına çıkılmayan betimlemeleri ile de incelenen diğer resimlerden ayrılmaktadır.

Öyleyse örnekleme alınarak incelenen resimler üzerinden yapılan genel bir değerlendirme ile Fikret Mualla resimlerinde hayvan figürlerini, aktarım özellikleri ve resimsel boyutta üstlendikleri görevler bakımından; üç farklı kategoride incelemenin zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu farklı özellikler, salt hayvan figürünün kompozisyonun bütününe oluşturduğu ve ayrıntılı bir betimleme sürecinin gözlemlendiği resimler, figürlü kompozisyonlarında dış mekan algısını güçlendiren ve doğal yaşam sahnesine gönderme yapan resimler ve *"Kırmızılı Sirk"* (Resim 136)'de olduğu gibi anlamsal boyutlar içeren, belirli bir mesaj iletmek kaygısı gütmek yerine sanatçının duysal süreçlerinin dışavurumu olarak görülebilen resimlerdir. Söz konusu resimlerde yer alan hayvan figürleri biçimsel özellikleri bakımından ortak yapıda görülmemekle birlikte, ortak soyutlama süreçleri geçirdikleri ve sanatçı ile figür arasında ilişkinin fenomenolojik bir indirgeme sürecini ortaya çıkardığı analiz edilmektedir. Farklı biçimsel özellikler taşımalarına karşın söz konusu figürler, nesnel dünyada var olan görüntülerin salt biçimsel yapıyı belirleme boyutunda kaldığı, tasarım fenomenleriyle desteklendiği ve algısal boyutta ortaya konularak anlamsal yüklemelere uğradığı aktarım özelliklerine sahiptir.

6.2.5. Fikret Mualla Resimlerinde Durağan Nesneler- Natürmort

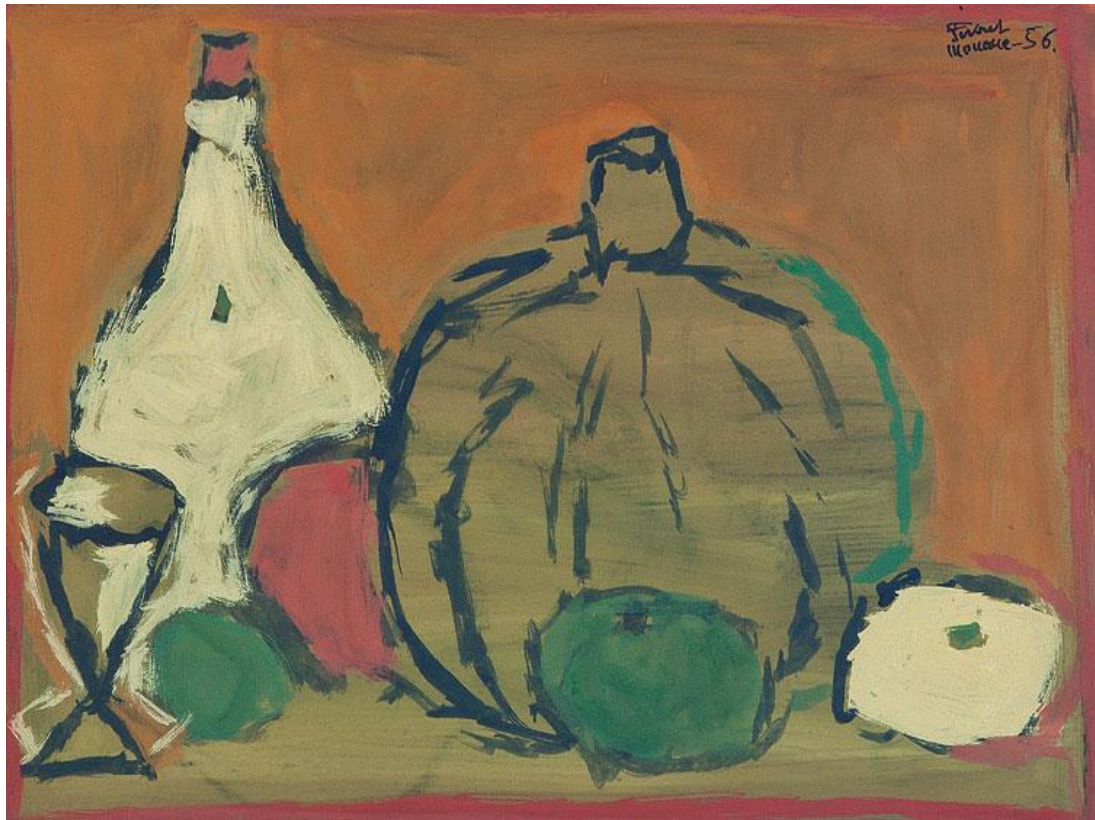
Natürmort nesnelerinin aktarımı çağlar boyunca farklı nitelikler taşımış, farklı aktarım özelliklerine sahip olmuştur. "Rönesans ressamaları resimlerinde, tarihi ve dinsel öneme sahip mekanlara, sembolik değeri yüksek olana nesneler yerleştirmişlerdir. Hollandalı ressamlar meyveler, çiçekler, servis yapılmış yemek masası, bardaklar ve kristaller, dolup taşan zenginliğin göz alıcı yankısına dikkat çekerler (...)" (Akbulut, 2006: 282). Bazı dönemlerde natürmort nesneleri belli anlamsal aktarımlar da sunmaktadır. Fovizm, natürmort nesnelerini renk algısı

yönünden soyutlarken; Kübizm, geometrik formlara dönüştürerek aktarmıştır. Soyut sanat akımları ile belirsiz bir mekanda havada uçan nesne görüntülerine dönüşürken, Taşizm gibi lekeci yaklaşımlar da salt lekesel değerlerin kompozisyon nesnelere göndermeler yaptığı görülmektedir. Görüldüğü gibi değişen biçimlendirme algısıyla farklı inorganik yapılanmalara sürüklenen natürmort nesneleri gerçeklikten uzaklaşmış ve sanatçının öznel aktarımına bürünmüş olsalar da, söz konusu 'natürmort' olarak adlandırılan resim türü varlığını sürdürmüştür.

Fikret Mualla resimlerinde de söz konusu değişim sürecinin izleri natürmort betimlemelerine de yansımaktadır. Nesnelerin nesnel görüntülerinden uzaklaştırılarak algı farklılıkları ile dönüştürülerek aktarıldığı, büyüklük küçüklük ilişkilerinin ve yakınlık uzaklık derecelerinin biçimsel değerlerin yanında renk değerleriyle de geri plana atılarak soyutlandığı kompozisyonlar olma özelliği taşırlar. Bu nesnelere ve genel anlamda natürmortun tamamına yapılan inceleme özsel bir değerlendirmeye ele alınmaktadır. Söz konusu özsel yaklaşımdan kastedilen unsur; nesnelerin kendi içlerinde hangi dinamikleri ortaya koyduğu, nesnelerin kendi aralarındaki ilişkiler kadar özne ile ilişkilerinin hangi boyutta yer aldığı, gerçeklik algısının ne derece öznelleştirildiği ve rengin biçimsel kurgusunun, kompozisyona etkisinin ne olduğu sorularının arandığı bir değerlendirmedir. Bu değerlendirme sürecine tüm biçimsel analiz sürecinin yanında fenomenolojinin özne nesne ilişkisi de dahil edilmekte, nesnelerin özüne yönelen bir indirgemenin hangi anlam katmanlarını ortaya çıkardığı, nesnel görüntünün hangi düzeyde indirgenerek soyutlandığı incelenmektedir.

İlk olarak 1956 tarihli "*Natürmort*" (Resim 137) incelendiğinde, salt biçimsel bir çözümleme algısıyla bakıldığında, yatay bir düzlem üzerine yerleştirilmiş çoklu nesnelerin grup halinde bir araya getirilmiş olduğu görülür. Çizgisel bir yapıyla ortaya çıkarılmış nesneler, doğada var oldukları nesnel görüntülerinden uzaklaştırılmamıştır. Lekeseli değerlerin renk alanlarına dönüşerek biçimsel yüzeyleri doldurduğu ve bu anlamda nesnelerin birbirlerinden ayrılarak boyut kazandıkları, fakat boyut algısının yalnızca renk düzeyinde kaldığı görülmektedir. Nesnelerin arkalı önlü yerleştirilmeleri ile her ne kadar bir derinlik etkisi yaratılmışsa da, renk unsuru incelenen diğer natürmort çalışmalarında olduğu gibi ön arka ilişkisini ortaya

koymaktan uzak, tersine bir geri gidiş içerisinde aktarılmıştır. Söz konusu tersine gidiş, geri planda yer alan şişenin beyaz leke yardımıyla parlaklık kazanarak öne çıkarılması ile ortaya konulmuştur. Ortada yer alan ve testi imgesine gönderme yapan nesne salt çizgisel boyutta ve zemin renginin görülebildiği taslaksal bir algıda resmedilmiştir ve şeffaf bir natürmort nesnesine gönderme yapmaktadır. Bu anlamda nesnenin organik doğasına yapılan bir müdahaleden söz edilebilirken, ortaya konulan inorganik oluşum nesnel algı boyutunda bir soyutlamaya dönüşmektedir. Söz konusu çalışmada yer alan natürmort nesneleri, renk algısı bakımından incelenen "*Natürmort*" (Resim 76) isimli çalışmada olduğundan daha ayrıntılı ve tek bakış açısından bakılarak cepheden resmedilmiştir. Bu kompozisyonsal düzenlemelerin yanında, renk değerlerinin de herhangi bir dışavurum sürecinin coşkuluğuna gönderme yapacak parlak ve canlı renklerden soyutlanmış olduğu görülmektedir. Kendi boyutlarında ve birbirleri ile ilişkilerinde mantıksal bir düzen içerisinde resmedilen nesneler birbirlerine olabildiğince yaklaştırılırken, dairesel formlar tuvalin kenarlarıyla sınırlandırılmaktadır.



Resim 137: Fikret Mualla, "Natürmort", 1956,
Kağıt üzerine guaj, 23.00 x 30.00 cm.



Resim 138: Fikret Mualla, "Natürmort", 1958,
Mukavva üzerine yağlıboya, 41.00x 33.00 cm., Akın Öngör Koleksiyonu

1958 tarihli "*Natürmort*" (Resim 138) ise incelenen diğer natürmort aktarımlarından farklı resimsel unsurlar barındırmaktadır. Kullanılan materyalinde etkisinin resimsel anlatımda farklılıklara yol açtığı görülmekle birlikte, lekesele oluşumların geri planda farklı düzenlemelere göndermeler yaptığı, farklı imgeler barındırdığı, zemin ve geri planın lekesele değerlerle ayrılarak masa imgesinin ortaya

çıkarıldığı ve bu yatay düzlem üzerine yerleştirilen nesnelerin ise farklı bakış açılarında resmedildiği bir biçim yapısına sahiptir. "*Natürmort*" (*Resim 108*) isimli çalışmada olduğu gibi düzlem üzerine yerleştirilen nesneler tepeden bakılıyormuş etkisi uyandırmaktadır ve tabak imgesinin dairesel bir formda ortaya konulması da bu etkiyi desteklemektedir. Kompozisyon yüzeyi sağ ve sol plan olmak üzere ikiye bölünmüştür ve şişenin simetrikliğinin karşısında, geri planda yer alan leke durmaktadır. Nesnel görüntülerinden uzaklaştırılmadan, fakat algısal boyutta dönüşüme uğrayan ve aktarım özellikleri bakımından bir soyutlama yaşayan kompozisyon elemanları, kalınlaştırılmış siyah çizgi değerleriyle belirlenmiştir. Nesnelerin birbirleri ile ilişkileri incelendiğinde; belirli bir düzenleme kaygısının sanatçı tarafından taşınmadığı, ön planda yer alan nesnelerin belirsiz bir düzen içerisinde farklı büyüklüklerde resmedildiği görülmektedir. Şişe imgesinin nesnel görüntüsüne işaret edecek olan tüm ayrıntılar verilmiş olsa da, salt dairesel oluşumlar halinde verilen nesnelerin ne oldukları hakkında bir ipucu elde edilememektedir.

Tekrar eden nesne görüntüleri ve benzer aktarım özellikleri etkisinde, özne nesne ilişkisi bakımından incelendiğinde; Fikret Mualla'nın şematik bir anlatıma dönüştürdüğü nesne ve figürlerinin Husserl'ın 'yönelinen nesne' boyutundan biçimsel özellikler yardımıyla uzaklaştığı görülmektedir. Yani söz konusu çalışmada var olan şişe imgesi ele alındığında ve bu nesne üzerinden bir indirgeme yapıldığında sanatçının yaratım sürecine ve natürmort çalışmalarının yanında tüm resimlerine bir çözümleme getirmek mümkündür. Nesnel dünyada var olan bir şişe tüm duyularla algılanan, sertliği ve biçimsel yapısı hakkında öğrenilmiş bilgiye ulaşılan bir şişedir. Bu şişenin öncelikle düşünsel boyutta soyutlanması, yani bütün duyularla algılanan özelliklerinden sıyrılması ve yalnız şişe ideasının algılanması gerekmektedir. Böylelikle şişenin imgesinin öz bilgisine ulaşılır ve artık bu şişe nesnel dünyada var olan şişe olmaktan çıkmıştır. Bu noktada sanatçının bilinçli ve bilinçsiz algı düzeyleri, aktarım farklılıkları devreye girer. Algı süreçleri şişe imgesinin öz bilgisini değiştirip inorganik bir yapılanmaya dönüştürerek aktarır ve bu aktarım sonucunda ortaya çıkan görüntü nesnel görüntüsünü andırsa da, başlangıçta duyularla algılanan ve biçimsel olarak organik bir yapıda yer alan şişe olmaktan çıkmaktadır. Fenomenolojik çözümleme işte bu sözü edilen algı düzeylerini konu edinir ve öznenin algı farklılıklarının nesne üzerine yansımalarını inceler. Böylelikle nesneler

üzerinden yapılan fenomenolojik bir çözümleme ile Fikret Mualla resimlerinin tamamına, konu edindiği nesnelerin ve figürlerin oluşum süreçlerine, değişim özelliklerine, soyutlama yöntemlerine, geometrik formların temel yapılanmalarına algısal bir çözümleme getirilmiştir. Görüldüğü gibi natürmort nesnelerinin benzer oluşumlar içerisinde verilmesi, sanatçının yaşam süreçlerine dahil olan nesnel biçimsel kurgular yoluyla olmasına karşın; aynı nesnelerin biçim değiştirmeleri sürecindeki algı indirgemeleri ve bunun sonucunda farklı anlık duygusal yüklemelerin dahil edilmesi ile farklılaşmaktadır.



Resim 139: Fikret Mualla, "Restaurant", 1959,
Mukavva üzerine guaj, 51.00x 63.00 cm., Vedat Öztarhan Koleksiyonu

İncelenmesi gereken bir diğer olgu, Fikret Mualla resimlerinde yer alan nesnelerin farklı kompozisyon yapılanmaları içerisinde bir araya geldikleri ve tekrar tekrar kullanıldıklarıdır. "*Natürmort*" (Resim 76), "*Natürmort*" (Resim 105) ve "*Natürmort*" (Resim 108) incelendiğinde görüldüğü gibi, tekrar eden ve kimi figürlü kompozisyonlarda motifsel bir unsur olarak şematik anlatımlarına başvuru

nesneler; sanatçının günlük yaşamından alınan, çalışma ortamında yer alan ve farklı düzenekler içerisine yerleştirilerek, renk bakımından farklı aktarım özelliklerine dönüşen kompozisyon unsurlarıdır. Söz konusu kompozisyon nesneleri; örnekleme alınan ve iç mekan da özel yaşam sahnelerini içeren hemen hemen bütün resimlerinde, motifsel bir anlatıma dönüşerek, figürler arasında tamamlayıcı ve bütünleştirici görevler üstlenerek var olmaktadır.

Sanatçının kompozisyon yapılanması bakımından incelenmiş olan 1959 tarihli *"Restaurant"* (Resim 139) isimli çalışmasında olduğu gibi, natürmort nesneleri; günlük yaşam sahnelerini tamamlayıcı görevler üstlenmektedir. Söz konusu resimde de masa algısı oluşturularak yatay olarak iki düzleme ayrılan resimde natürmort nesneleri, beyaz bir zemin üzerine yerleştirilerek belirgin hale getirilmiş ve figürlerde olduğu kadar ayrıntılı bir betimlemeyle ortaya konulmuştur. Resmin tüm alanlarında dolaşan sarının parlaklık derecesinin arttırılmasıyla baskın bir değer olarak resimsel düzlemde yer alması ve tüm kompozisyon elemanları üzerinde gezmesi ile ön plana çıkarılan figürlerde olduğu kadar, nesnelerin de ayrıntılı çözümlendiği görülmektedir. Aynı zamanda belirsiz bir noktadan yayılan bir ışık yansımasına da gönderme yapan renk değerleri, figürlerin olduğu kadar nesnelerin de gölgesel çözümlmelerine dönüşmekte ve açık koyu değerleri ile birlikte ortaya konulan kontrastlık; hareketsiz betimlenen figürlere ve durağan nesnelere hareket kazandırmaktadır.



Detay 13: *"Restaurant"* (Resim 139) isimli çalışma natürmort nesneleri detay

Lekesal boyutta bir çözümlenmeye dönüşen nesneler; *Detay 13*'de görüldüğü gibi kendi başlarına resimsel bir unsur olarak var olmaktadır ve "*Natürmort*" (*Resim 137*) ile "*Natürmort*" (*Resim 138*) isimli çalışmalarda var olan natürmort nesnelerinin söz konusu çalışmada, farklı resimsel aktarımlara dönüştüğü görülmektedir. Görüldüğü gibi "*Restaurant*" (*Resim 139*) isimli çalışmada var olan nesneler, kendi başlarına bir kompozisyon düzeni oluşturarak, natürmort nesnelere dönüşebilmektedir. Biçimsel düzen bakımından incelendiğinde; Fikret Mualla'nın natürmort çalışmalarında gözlemlenen boyutsal aktarımdan uzak bir yerleştirme düzeninden söz konusu resimde uzaklaşmıştır. Nesneler tek bir bakış açısından, farklı düzlemlere yerleştirilmiş ve böylelikle kendi içlerinde bir ön arka ilişkisi kurularak, büyüklük küçüklük dengesi sağlanmıştır. Biçimsel formlar çizgisel değerlerle belirlenerek lekese renk alanlarıyla doldurulmuş ve doğada var olan nesnelerden renk değerleri ile uzaklaşsa da, nesnel formlarından tamamen uzaklaşmamış, salt soyut bir aktarıma dönüşmemişlerdir. Hacimsel etkilerin en aza indirildiği nesnelerde vurgu, sarının parlaklık derecesi ile ortaya konulmuştur. Hayvan figürlerinin dış mekan algısını destekleyen bir unsur olarak kullanımında olduğu gibi, nesneler de figürlü kompozisyonlarda, iç mekan algısını ve günlük yaşam sahnelerini belirginleştirmek adına kompozisyona dahil edilmiştir. Oluşum süreçleri dikkate alınarak incelendiğinde söz konusu nesnelerin; ortak biçimsel yapılarla olsalar dahi, aktarılan konu bakımından farklı resimsel değerlere sahip olduğu, farklı kompozisyon düzenlemelerinde resmedildiği ve renk değerleriyle desteklendiği görülmektedir.

Ortak biçimsel özelliklere sahip natürmort nesnelerinin günlük yaşam sahnesi içerisinde kullanımına bir diğer örnek olan "*Yemek Masası*" (*Resim 140*) isimli çalışma da, "*Restaurant*" (*Resim 139*) ile benzer konusal aktarıma sahiptir.

Biçimsel kurgu bakımından incelendiğinde bir adam ve bir kadın figürünün, beyaz bir düzlem olarak ortaya konulan masa imgesi etrafında resmedildiği; söz konusu figürlerin farklı eylemsel yapılarla ve farklı çizgisel düzenlemelerde olduğu görülmektedir. Adam figürünün resmin merkezinde yer alması ve kadın figürünün sağ plana yerleştirilmesi ile sağa doğru yönlendirilen bir ağırlık merkezinin gözlemlendiği resimde, sol planda yer alan nesnelerle söz konusu ağırlık düzeni

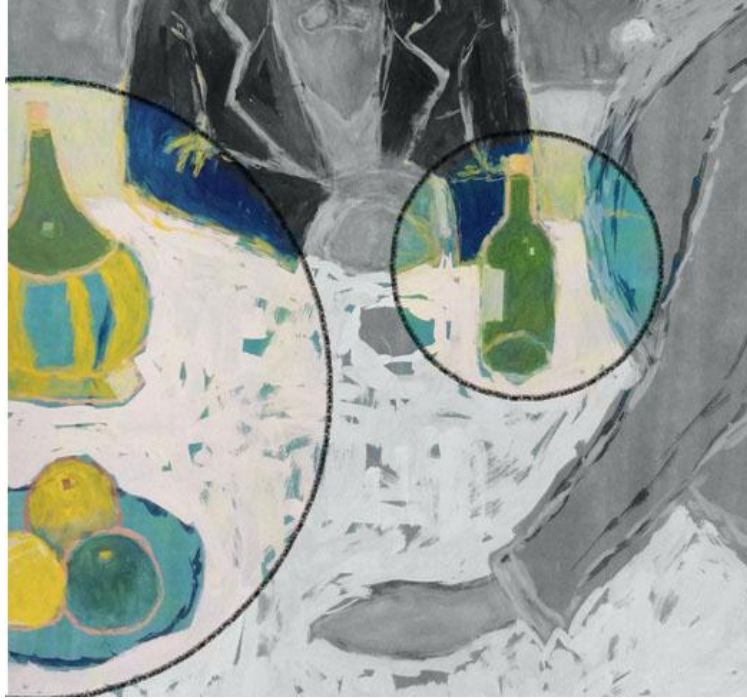
dengelenmiştir. Figürler kendi içlerinde farklı resimsel unsurlar barındırmasına karşın, ortak özellikleri çizgisel bir anlatımla ortaya konulmuş olmalarıdır.



Resim 140: Fikret Mualla, "Yemek Masası",
Kağıt üzerine guaj, 58.00x 48.00 cm., Eczacıbaşı Koleksiyonu

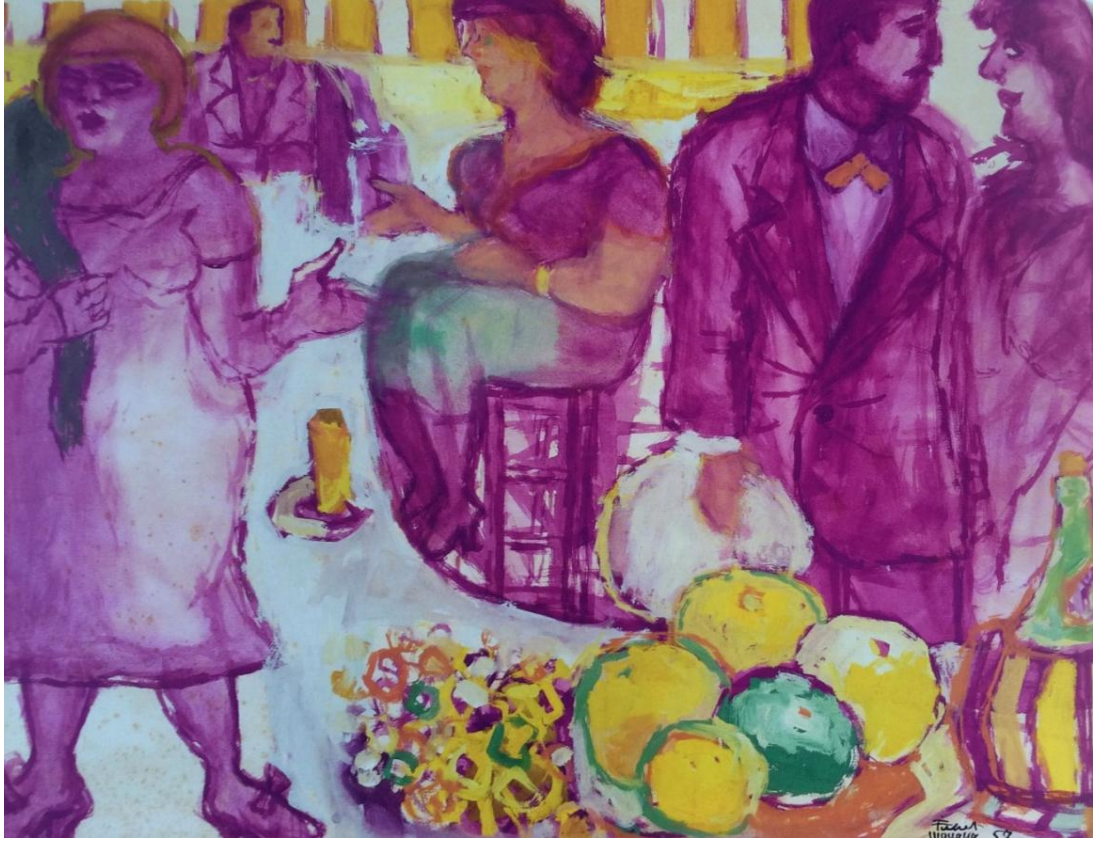
Detay 14 incelendiğinde görülebileceği gibi resmin sol planında yer alan natürmort nesneleri "*Natürmort*" (Resim 137) ile ortak nesne biçimlerine sahiptir. Benzer nesnelerin bu kez figürlü bir kompozisyon düzenlemesinde kullanıldığı görülen çalışmada yer alan nesnelere yönelen bir incelemede görüldüğü gibi; beyazla

aydınlatılmış ve lekesele bir düzlem üzerine yerleştirilmiş söz konusu nesneler, çizgisel değerlerle ortaya konulan biçimler olup, renk değerleriyle ön plana çıkartılmıştır. Sıcak ve soğuk kontrastlığı ile durağan halde var olan figür ve nesnelerin hareketinin sağlandığı, aynı kontrastlığın nesneler üzerinde hacimsel etkileri ortaya çıkardığı görülmektedir.



Detay 14: "Yemek Masası" (Resim 140) isimli çalışma natürmort nesneleri detay

Nesneler kendi içlerinde lekesele değerlerle hacimleştirilmiş olsalar da, resimsel düzleme yerleştirme sürecinde "Natürmort" (Resim 138) isimli çalışmada olduğu gibi geriye giden bir yerleştirme kaygısının olmadığı, böylelikle ön arka ilişkilerinin yok sayıldığı görülmektedir. Fakat söz konusu nesneler Detay 14'de olduğu gibi kendi başlarına ele alındığında, farklı natürmort kompozisyonlarına dönüşmekte ve bu anlamda nesnel varlıkların öznel süreçlerle başkalaşımı ve soyutlanan nesnelerin var olan bir yaşam sahnesinin soyutlanan aktarımına dahil edilimi ortaya çıkmaktadır.



Resim 141: Fikret Mualla, "Bar", 1957,
Kağıt üzerine guaj, 46.00x 63.00 cm., Benardate Koleksiyonu

Natürmort nesnelerinin Fikret Mualla'nın figürlü kompozisyonlarında yer alması ve kendi başlarında bir kompozisyona dönüşmesi bakımından, 1957 tarihli "Bar" (Resim 141) örnekleme alınarak incelenen bir diğer çalışmadır. Farklı eylemsel yapılanmalarda resmedilen çoklu figür gruplarının görüldüğü resimde; hareket algısının figürlerin kurgusal düzenlemeleriyle sağlanmasının yanında, mor ve sarı kontrastlığı da hareketli bir kompozisyon ve renk düzenlemesine göndermeler yapmaktadır. Çizgisel değerlerle ortaya konulan figürler inceltilmiş renk alanlarıyla, ortak ton değerlerinde resmedilmiştir, buna karşılık farklı yatay düzlemlere yerleştirilerek birbirlerinden ayrılmıştır. Zemin renginin "Yemek Masası" (Resim 140) ve "Restaurant" (Resim 139) isimli çalışmalarda olduğu gibi beyaz leke ile ortaya konulmasıyla belirginleştirilen figürlerin tek renk aktarımlarının aksine; konumuz dahilinde incelenen natürmort nesneleri renkli anlatımlarıyla ve parlak renk değerleriyle ön plana çıkarılmaktadır.

Karanlık figürlerin yarattığı iç mekan algısını destekleyen bir oluşum olarak nesnelerin varlığı ve söz konusu nesnelerin ışıklı renk değerleri, *Detay 15*'de görüldüğü gibi kompozisyonun tamamından ayrılarak incelendiğinde kendi başlarına bir kompozisyon düzenlemesi ortaya koymaktadır. Söz konusu nesneler üzerine yapılan ayrıntılı bir incelemeyle, lekese renk değerleriyle boyutlandırıldığı, ön arka ilişkilerinin tek bakış açısı ile ortaya konulduğu ve tanıdık nesnelerden oluştuğu görülmektedir. Resmin bütünüyle ilişkilendirildiğinde sol planda ayakta yer alan kadın figürü ile aynı düzlemde olması bakımından da resmin genel oluşumundan ayrılarak ön plana çıkan natürmort görüntüsü, farklı resimsel karşıtlıkları ortaya koymaktadır.



Detay 15: "Bar" (Resim 141) isimli çalışma natürmort nesneleri detay

"Bar" (Resim 141) isimli çalışma ve bu çalışmada var olan nesneler, özne nesne ilişkisi bakımından oluşum süreçlerinde yaşanan duyuşal süreçlerle birlikte incelendiğinde; sanatçının nesnelere 'yönelindiği gibi nesne' boyutunda yaklaştığı, nesnel dünyada var olan gerçek görüntülerinden soyutlayarak, renk değerlerini öznel duyu süreçleriyle farklılaştırdığı görülmektedir. Çizgisel değerlerle yeşil rengin biçimi oluşturduğu ve sarı lekelerle doğada var olan nesnelere göndermeler yapan oluşumlar, gerçeklik algısının aktarımını yansıtmaktan uzaktır. Meyve imgelerinin

sol tarafında yer alan oluşumun ise tamamen soyutlanarak, salt öznel aktarıma dönüştüğü görülmektedir. Şişe imgesinin üzerinde yer alan renkler, nesnel dünyada var olan bir şişenin tüm ayrıntılarına sahip olsa da, hacimsel bir aktarım ortaya koymamaktadır. Öyleyse söz konusu resmin detayında yer alan natürmort nesnelerinin bütün olarak ele alındığında, belirgin bir soyutlama süreci yaşadığı ve bu anlamda fenomenolojik bir indirgeme ile ortak düşünsel süreçler sonucunda, ortak soyutlamalar aktardığı görülmektedir.

Görüldüğü gibi Fikret Mualla resimlerinde nesne görüntüleri; natürmort olarak kendi başlarına bir kompozisyon ortaya koyabildikleri gibi, figürlü kompozisyonlarında da mekan algısını destekleyen, hareket algısını renk aracılığı ile sağlayan ve resimsel ağırlık noktalarını belirleyen kompozisyon öğeleri olarak yer alabilmektedir. Örnekleme alınan resimler üzerinden yapılan genel bir değerlendirmeye, her iki yapıda yer alan nesne anlatımları benzer biçimsel özellikler taşımaktadır. Seçilen nesneler farklı renk değerlerine sahip olsa da ya da farklı boyutlarda soyutlamalara uğrasalar da, görünüş özellikleri ve biçimsel yapılanmaları bakımından benzer karakteristik özellikler taşımaktadır. Bu anlamda lekese ve çizgisel olarak ayrılan aktarım biçimleri; sanatçının duysal süreçlerinde belirli bir indirgemeye uğrayarak soyutlanmakta ve lirik bir dışavuruma dönüşmektedir.

6.2.6. Fikret Mualla Resimlerinde Beden Çözümlemeleri- Portre

Sanat tarihine bakıldığında portre geleneğinin, resmin konusu olan kişilerin nesnel özelliklerini yansıtmak ve karakter aktarımını ortaya koymak adına ayrıntılı işlenmesine dayalı bir aktarım türü olduğu görülmektedir. Resimsel bir unsur olarak portre; doğası gereği figürlerin ve daha genel anlamda imgelerin kimliğini ortaya koymak adına yapılmaktadır. Fakat değişen çağ, toplumsal yapı, sosyal ve kültürel olgular, sanat akımlarında ki nesnel amacı değiştirmiş; portrenin salt kimlik sorunu boyutunda algılanmasını ortadan kaldırmıştır. Sanatçı tasvir ettiği portreye bir karakter yüklemekten uzak, ruhsal bir durum ve duyguyu, soyut bir kavramı portrelerde aktarabilir olmuştur. Hatta dünya savaşları sonrasında ortaya çıkan soyut akımlarla salt bir renk lekesinin portre olarak algılanmasına ya da öznesinin nesnesini bu aktarımla anlamlandırmasına da olanak sağlanmıştır.

Bu anlamda Fikret Mualla'nın ortaya koyduğu portrelerin herhangi bir kimlik sorunu kaygısı taşımadığı, figür soyutlamalarında olduğu gibi lekesel renk alanlarına dönüştüğü görülmektedir. Bu portreler Picasso'nun salt geometrik bir yapılanmaya sahip resimlerinde olduğu gibi yeni bir biçimlendirme anlayışına yönelmemiş, deformelere uğramamıştır. Fakat Matisse'in portrelerinde olduğu kadar da renk boyutunda ve ifadeyi ortaya koyan bir gerçeklikte de değildir. Fikret Mualla resimlerinde portresel özellikler yüzün temsilini ortaya koymaktadır ve renk algısı "*Mavili Portre*" (Resim 72) ve "*Kadın ve Adam Portresi*" (Resim 71) isimli çalışmalarda olduğu gibi parlaklık derecesi arttırılmış renklerle ortaya konulduğu gibi; "*Kadın Portresi II*" (Resim 143) isimli çalışmada olduğu gibi grileştirilmiş renk değerleriyle lekesel olarak da aktarılabilmektedir. Aynı zamanda "*Kadın Portresi I*" (Resim 142) isimli çalışmada görülen salt kalınlaştırılarak lekesel aktarıma dönüşen çizgisel değerlerle de ortaya konulan portre çözümlemelerinin olduğu görülmektedir. Genel bir değerlendirmeye Fikret Mualla'nın örnekleme alınan resimleri üzerinden portre algısı incelendiğinde figürlerin yalnızca cinsiyet farklılıklarını ortaya koymak adına detaylandırıldığı, kimlik algısına herhangi bir göndermede bulunmadan soyutlandığı ve renk değerlerinin resimsel bir unsur olarak belirgin ya da sönük kaldığı, diğer resim örneklerinde olan belli bir şematik anlatıma bağlı kalmadan tasvir edildiği resimler olma özelliği taşırlar. Bu resimlerde birbirini tekrar eden tek şematizmanın, resmedilen tüm portrelerde hareket algısının olmayışı ve buna neden olan bir etken olarak portrelerinin hemen hepsinin tam karşıdan, resmin dışına doğru yönlendirilerek resmedilmiş olmalarıdır.

Nesnel varlık olarak insan figürünün öznel aktarımının ürünü olarak ortaya konulan söz konusu resimler üzerine yapılan kapsamlı bir araştırmada; portrelerin belli göstergeler ortaya koyduğu, göstergesel imgelere yöneldiği de görülmektedir. Resimsel aktarımın ortaya koyduğu göndermeler Fikret Mualla'nın incelenen resimlerinin tümünde olduğu gibi algısal boyutta bir çözümlemeye işaret etmektedir ve bu tür bir incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Bu çözümleme de, zorunlu olarak fenomenolojinin temel araştırma konusu olan özne nesne ilişkisini doğurmaktadır. Bu anlamda incelenecek olan portreler biçimsel ve içeriksel unsurlar etkisinde çözümlenirken, göstergesel imgelere dönüşen soyut eğilimler fenomenolojik boyutta ve duyuşal süreçlerle birlikte analiz edilmektedir.



Resim 142: Fikret Mualla, "Kadın Portresi I", 1956,
Kağıt üzerine guaj, 26.5x 20.5 cm.

Aktardığı göstergeler ve düşsel imgeler ile birlikte incelenecek olan Fikret Mualla portelerinden "*Kadın Portresi I*" (Resim 142) isimli çalışma; doğada var olduğu boyutta bir gerçeklikten uzaklaşarak ve renk değerlerinden tamamen

soyutlanarak, yalnız yüzün biçimsel unsurlarının belirtildiği bir soyutlama olma özelliği taşımaktadır. Resme hakim bir durağanlık sezinlendiği ve bu durağanlık renk değerleriyle desteklendiği görülmektedir. Oysa gerçekte insan yüzü durağanlıktan oldukça uzaktır ve sürekli hareket halindedir. Bir noktaya bakan bakışlarda bile belli bir hareket algılanır. Fakat Fikret Mualla'nın resimlerindeki portre aktarımları neredeyse heykel görünümündedir.

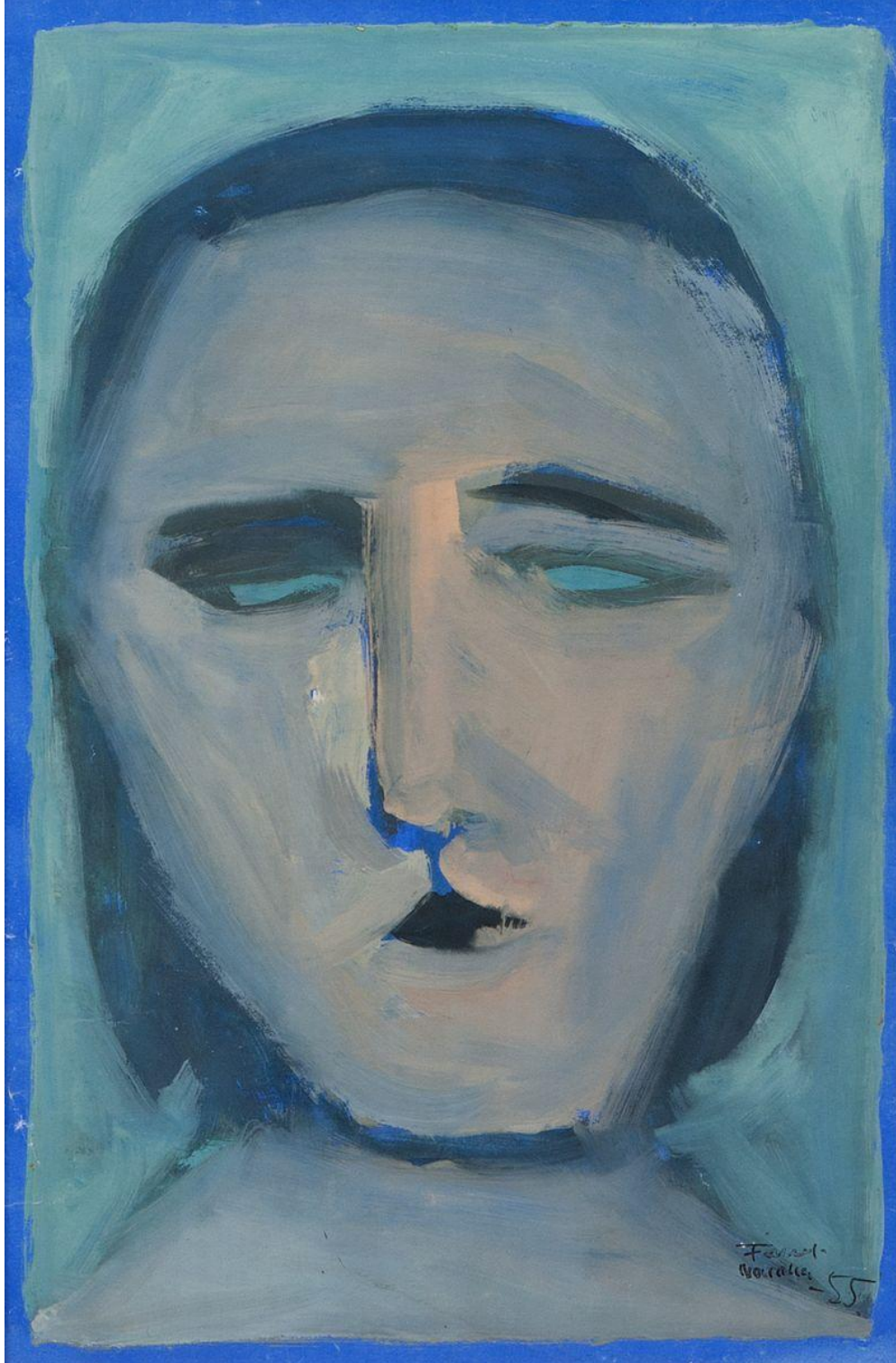
"Kadın Portresi I" (Resim 142) isimli çalışmasında yer alan portredeki ironi bu noktada kendini göstermektedir. Kadın portresinin gözleri yalnızca göz algısına ulaşılması adına iki oval yuvarlak halinde verilmiştir. Bu dairesel formların içinde herhangi bir renk ve leke değeri görülmemektedir ve bu anlamda klasik dönem idealize edilmiş heykellerde görülen bir aktarım özelliğine sahiptir. Boşlukta herhangi bir noktada kitlenen bakışlar, içleri boşaltılmış iki oval imgeye dönüşmüştür. Bu imgeler üzerinde yalnız iki fırça vuruşuyla ortaya konan kaşların çizgileri aşağıya doğru yönelerek bu anlamda yalnızlık ve hüznün duygularına da gönderme yapmaktadır. Burun yalnızca gölgesi yardımıyla ortaya konulmuş ve hacimsel bir anlatımdan uzaktır. Dudaklar ise diğer portre özelliklerinin soyutlanmış ve sadeleştirilmiş olmalarına karşın, dolgun bir kadın dudağına gönderme yaparcasına kalın resmedilmiştir. Portrenin ortaya konuluşundaki diğer bir ironi de bu nokta da ortaya çıkmaktadır. Dudak imgesi dışındaki diğer tüm detaylar durağan ve cansız bir büst görünümünde olsalar da, yalnız biçimsel olarak bakıldığında dudaklar tüm canlılığıyla ve herhangi bir konuşmada aldığı biçimsel yapıda resmedilmiştir. Saçlar yüzün her iki yanından omuzlara doğru inmektedir ve kulakları gizlemektedir. Cepheden ve frontal bir duruşta resmedilen portre boyutu resmi tamamen kaplayacak denli büyütülmüş ve izleyene yaklaştırılmıştır.

Baskın bir simetrik düzenlemenin varlığının gözlemlendiği çalışmada Fikret Mualla, siyah lekelerle ortaya çıkardığı portre detaylarını kırmızı bir zemin rengiyle çevrelemiştir ve kırmızı lekenin değeri grileştirilerek parlaklığı yok edilmiştir. Yer yer zeminin renksiz değerinin ortaya çıktığı görülen resimde, hareketli bir aktarım ortaya koyan hiçbir imge ve nesnel görüntüye yer verilmemiştir. Görüldüğü gibi salt biçimsel ve kompozisyon algısı boyutunda bir incelemeyle analiz edildiğinde aktardığı imgeler ve göstergeler bakımından herhangi bir değerlendirmeye

varılamayan "*Kadın Portresi I*" (Resim 142) isimli çalışma; anlam boyutunda içeriksel analiz sürecine dahil edildiğinde çıkarılan sonuç deneysel bir algıda kalıyor olsa da salt statik bir yapının çözümsüzlüğünü ortadan kaldırmada önem taşımaktadır. Bu bakımdan söz konusu portrenin çağrışımsal imgeler ortaya koyduğu düşünülürse, bu imgelerin elbette duysal süreçlerde canlı ve neşeli duygu durumlarına işaret etmeyeceği kesindir. Öyleyse resme hakim olan durağanlık ve neredeyse büst etkisinde bir portre aktarımının 'ölüm' kavramına gönderme yaptığı ve sanatçının ölen annesine özleminin bilinçli ya da bilinçsiz resmin oluşum sürecinde rol oynadığı düşünülebilir. Bir diğer çağrışımsal inceleme ise; portrenin içi boş olarak yalnızca dairesel oluşumlar şeklinde verilen gözlerinin, resmini yaptığı yüzün kendisine bakmayan ve reddedildiği bir kadın imgesine işaret ediyor oluşudur. Bu deneysel bakış ile incelenmiş olan dudak biçiminin şeklinin anlamına, sanatçıyı görmeyen fakat onun tarafından güzel olaral algılandığı yorumuna da ulaşılabilir. Bir başka varsayım ise; sanatçının büst görüntüsünün arkasına sakladığı tanrısal bir kadın ideasının da 'reddedilme' kavramı ile birlikte, bu yüce değerinden düşürüldüğü ve bu olgunun da dudakların dolgunlukları ile 'insansal' bir değer boyutuna dönüştürüldüğü olarak yorumlanabilmektedir. Bu oluşum ve tasarım süreci fenomenolojik açıdan incelendiğinde; 'yönelinen nesne' yani nesnel portre algısı, 'yönelindiği gibi nesne' boyutuna taşınarak öznel aktarım süreçlerine dahil edilmiş, deformelere ve soyutlamalara uğrayarak anlamsal yüklemeler yapılmıştır.

Bir diğer farklı göstergesel imgeler barındıran portre olma özelliği taşıyan "*Kadın Portresi II*" (Resim 143) isimli çalışma da, bir önceki çalışma gibi benzer çözümsüzlükleri resimsel boyuta taşımaktadır. Aynı frontal duruş ile cepheden resmedilmiş olan portre, herhangi bir ifade aktarımını biçimsel olarak desteklemekten uzaktır. Nötürleştirilmiş bir mavi değerle çevrelenen figürün ten rengi ile arka planı ayıran nitelik; portrenin saçlar ile çevrelenmesiyle ortaya konulmuştur. Kalabalık figürlü kompozisyonlarında resmedilen kıvrık burunlar ve dağınık saçların yerine, portre çözümlemelerinde bir önceki çalışmada da olduğu gibi daha sert hatlar ve donuk ifadeler yansıtılmaktadır. Burunun yalnız sol kenar çizgisi ile ortaya konduğu resimde, gözler burunun her iki yanında karşıdan resmedilmiş ve içleri boş olarak aktarılan gözlerin dairesel formları bu kez daha da küçültülmüştür. Dudaklar daha küçük betimlenerek kızgın bir ifadeye gönderme yapmaktadır. Boyun

yok edilmiş ve omuzlara doğru genişleyen geometrik leke değerine dönüşmüştür. Bir önceki incelenen portre örneğine göre daha lekesel boyutta ortaya konulduğu görülen resim, bu kez çizgisel değerlerden tamamen soyutlanmıştır.



Resim 143: Fikret Mualla, "Kadın Portresi II", 1955, Kağıt üzerine guaj boya

Algısal boyutta bakıldığında tüm bu biçimsel özelliklerin farklı anlamsal katmanlar içerdiği görülür. Fikret Mualla'nın tüm resimleri bütünsel olarak incelendiğinde görülebilen bir diğer unsur; salt portre çözümlemelerinde değil, tüm resimlerinde yer alan figürlerin özellikle dudak görüntülerinin olabildiğince kapalı olarak resmedildiği görülür. Kimi resimlerde gülümseyen figür görüntüleri olsa da, dişlerin görüldüğü anlamda bir gülüş ve dudak yapısına neredeyse hiç rastlanmamaktadır. Bunun sanatçının yaşadığı zorlukların ve toplumsal yapının bir etkisi olarak resimlerine yansıdığını söylemek, anlamsal bir incelemeyle resme yaklaşıldığında olduğu gibi belirsiz ve yoruma açık kalacaktır. Fakat yine de söz konusu portrenin çözümlenmesinde; duysal süreçlerin nesnel görüntüye yansımından doğan ipuçlarına değinmek önem taşımaktadır. Bu imgeler öncelikle bir önceki çalışma ile karşılaştırıldığında; daha olgun bir kadın imajının resimsel boyutta yansıtıldığı ve bu anlamsal boyutun 'anne' kavramına gönderme yaptığı tahmin edilmektedir. Fakat kaş çizgilerinin yarattığı sinirli ifade ve portrenin renk değeri, sevecen bir duygu durumuna çağrışım yapmamaktadır ve 'üvey annenin' istenmeyen görüntüsüne bürünmektedir.

Bilinç süreçleri her ne olursa olsun "*Kadın Portresi II*" (Resim 143) isimli bu portrenin de farklı göstergesel anlamlarla yüklendiği görülmekle birlikte, sanatçının eserin oluşum sürecindeki duygu durumları ve psikolojik süreçleri üzerine yapılan bir incelemeye de kapı aralamaktadır.

Örnekleme alınan bir diğer portre özelliği taşıyan "*Şapkalı Kız*" (Resim 144) isimli çalışma ise, Fikret Mualla'nın retrospektif bir incelemeyle bakıldığında, çizgisel değerlerin ve duygu aktarımlarının en yoğun olduğu portre olma özelliği taşımaktadır. Çizgisel değerler hareketli fırça darbeleri ile resmin tüm yüzeylerinde dolaşmaktadır ve portrenin aktarım özellikleri de bu hareket algısını desteklemektedir. Yüz ifadesi mutlu bir çocuk görüntüsüne gönderme yaparken, renk değerleri; resmi statik ve simetrik yapıdan uzaklaştıran bir unsur olarak rol oynamaktadır. Bir önceki bölümde incelenmiş olan natürmort konulu resimlerde ki üç boyut etkisinin yok edildiği ve farklı bakış açılarından bakıldığı izlenimi uyandıran nesnelerin aksine, "*Şapkalı Kız*" (Resim 144) isimli çalışma; şapka imgesinin portreye bakıldığı bakış açısından ve derinlik etkisini veren leke

değerleriyle resmedilmiş olmasıyla boyut algısını biçimsel bir unsur olarak kompozisyona dahil etmiştir. Portre özellikleri incelenen diğer resimlerdeki yapısal soyutlamaların aksine, kirpiklere kadar betimlendiği öznel bir yaklaşıma dönüşmektedir. Gözler daha ayrıntılı ortaya konulmuş ve burun delikleri belirginleştirilmiştir. Lirik bir soyutlamanın tüm dışavurumcu özelliklerini taşıyan resimde; özne nesne ilişkisi incelendiğinde kavramsal boyutta tüm coşkunun sanatçının ortaya koyduğu çalışmaya yansıdığı görülmektedir.



Resim 144: Fikret Mualla, "Şapkalı Kız", 1951,
Kağıt üzerine guaj, 19.5x 22.00 cm., Mustafa Taviloğlu Koleksiyon

Bu anlamda algısal boyutta ipuçlarına ve göstergelere dayalı bir deneysel inceleme yapıldığında, tüm coşku aktarımının sanatçının kız kardeşine gönderme yaptığı düşünülebilirken, karşılaştığı herhangi bir çocuk figürünün yanısıması olarak da kabul edilebilmektedir. Bir diğer varsayım ise mutlu günlere duyduğu özlemin,

çocukluk günlerinde yaşadığı kaygısız zamanlarla algısal birleşiminin, çocuk figürü göstergesiyle nesnel varlığa dönüştüğü ve resimsel boyuta aktarıldığı olarak görülebilmektedir.

İncelenmesi gereken bir diğer unsur Fikret Mualla'nın salt portre özelliği taşıyan resimlerinde olduğu kadar figürlü kompozisyonlarında da görülebilen ayrıntılı portre çözümlemeleri ve bu portrelerin içerdiği anlamsal aktarımlardır. Salt biçimsel bir analiz sonucunda elde edilen verilerin yetersizliği ile anlamsal boyutta bir çözümlemeye yönelindiğinde de görüldüğü gibi, portresel özellikler ve aktardığı imgeler; başlangıçta belirli bir kimlik sorunu ile ortaya konulurken, değişen sanat algısıyla duysal süreçlerin dışavurumuna dönüşmüştür. Fikret Mualla'nın incelenen portre çalışmalarında görüldüğü gibi, duysal algı süreçleri ile soyutlamalara uğrayan portreler farklı anlamsal boyutlar içerirken, aynı zamanda sanatçının dışavurumunun da bir aktarım biçimi haline gelmektedir. Figürlü kompozisyonlarında ise ayrıntılı ortaya konan portre özellikleri, her ne kadar sanatçının nesnel dünyayı algılayıp aktarışında yaşanan süreçleri de zorunlu olarak yansıtıyor olsa da, anlamsal bir boyuta ve herhangi bir kimlik aktarımına yönelmemektedir. Figürlü kompozisyonlarında ayrıntılı ele alınan portresel özellikler, yalnızca figürler arasındaki hiyerarşik düzeni ortaya koymakta ve resimsel bir unsur olarak lekesel değerlere dönüşmektedir.

Figürlü kompozisyonlarında belirgin olarak farklılaşan ve soyutlamalara uğrarken insana özgü portresel özelliklerinden uzaklaşmayan portre aktarımları incelendiğinde "*Kadınlar*" (*Resim 112*) isimli daha önce incelenen çalışma da yer alan figür yorumlamalarının farklı aktarım özelliklerine sahip oldukları görülmektedir. *Tablo 61*'de görüldüğü gibi; söz konusu aktarım özellikleri sınıfsal farklara göndermeler yaparken, cepheden resmedilen kadın figürlerinde olduğu gibi önem derecelerine göre portresel detaylar ön plana çıkmaktadır. Sol planda yer alan kadın figürünün portresi insan fenomeninin portre özelliklerini taşısa da, giyimiyle doğru orantılı bir şekilde soyutlamalara ve biçim bozulmalarına uğramıştır. Alınla burun birleştirilerek göz imgesi salt lekesel boyutta bırakılmıştır. Sağ planda yer alan kadın figürü portresi ise, tüm ayrıntılarıyla ortaya konmuş, gözler ve burun çizgileri nesnel görüntülerine bağlı kalınarak renk bakımından soyutlanmıştır. Sanatçının üst

sınıftan bir kadın figürüne gönderme yaptığı görülürken, gerçeklik algısına yaklaştığı oranda portresel özellikler derinleşmiştir. Adam figüründe ise şapkanın altında yer alan portre çözümlemesi karakteristik bir yapıda resmedilmiş, burun sivriltilerek çene uzaltılmıştır. Bu anlamda sert ve otoriter bir figür algısına gönderme yapılırken giyim özellikleri bakımından da bu algı desteklenmektedir.



Tablo 61: "Kadınlar" (Resim 112) isimli çalışma portre çözümlemeleri

Görüldüğü gibi salt portre özelliği taşıyan resimlerde olduğu gibi bir anlamsal çözümleme ve soyutlama süreci, figürlü kompozisyonların da ortaya konulan portre soyutlamalarında görülmemektedir. Figürlü kompozisyonlarda yer alan portresel özellikler, bütünsel olarak var olan kompozisyon düzenlemesine yardımcı bir unsur ve resimsel bir leke çözümlemesi olarak varlık göstermektedir. "Kadınlar" (Resim 112) isimli çalışma da olduğu gibi öne çıkarılmak istenen figür, giyim özelliklerinin aktarım biçimleri bakımından diğer figürlerden ayrılırken, portresel çözümlemelerinin ayrıntılı betimlenmesi yoluyla da belirgin bir önem sıralamasına sokulmaktadır. Figürler arasında söz konusu düzenlemenin renk ve leke değerleriyle de desteklendiği görülen resimde, anlamsal boyutlar sanatçının aktarım ve figürlerin soyutlanma süreçleri ile sınırlandırılmaktadır, bu anlamda belirgin bir nedensellik incelemesine girilememektedir.



Tablo 62: "Meydan" (Resim 64) isimli çalışma portre çözümlmeleri

Sanatçının "Meydan" (Resim 64) isimli çalışmasında da görüldüğü gibi portresel anlatımlar belirgin hale getirilmek istenen figürün üzerinde yoğunlaştırılarak, gerçeklik algısına yaklaştırılmıştır. Kadın figürü konu örgüsünün içinde çizgisel değerlerle ortaya konulmuş olsa dahi, *Tablo 62*'de görüldüğü gibi portresel ayrıntılar bakımından resmin hareket noktasını oluşturmakta ve figürler arasında bir önem derecelendirmesi yapıldığında bu anlamda ilk sırayı almaktadır. Portresel özellikler nesnel görüntülerine olabildiğince yakın betimlenerek, figürün bakışları aracılığıyla anlamsal aktarımlara da yönelinmiştir. Adam figürü ise lekesel boyutta resmedilmiş olmasına karşın portresel özellikler bakımından kadın figüründen daha fazla soyutlanmıştır. Biçimsel özellikleri bakımından adam figürü betimlemesinde; insana özgü çözümlmeler nesnel olarak verilmemiş olsa da, farklı karakter özelliklerini ortaya çıkarmakta ve yumuşak bir ifadeye bürünerek resmin oluşum sürecindeki duyusal etkilere göndermeler yapmaktadır. Resmin sağ planında yer alan figürlerin ise daha lekesel ve portresel ayrıntılarından soyutlanmış olarak

betimlenmeleri söz konusu önem sıralamasını da belirgin hale getirerek, resmin sağından soluna doğru bir ağırlık dengesi sağlamaktadır. Aynı zamanda *Tablo 62*'de görülen kadın ve erkek figürleri arasında var olan resimsel anlatım farklılıkları, kendi içlerinde bir zıtlık ortaya koyarak resme kontrastlık kazandırmakta ve bu anlamda hareketli bir biçimsel yapıyı aktarmaktadır.



Tablo 63: "Sokakta" (Resim 117) isimli çalışma portre çözümlemeleri

Kendi içlerinde farklı dinamikleri ortaya koyan portre çözümlemelerinin ve aktarım özelliklerinin resimsel değerlere dönüştüğü örnekleme alınan bir diğer çalışma fenomenolojik indirgeme süreçlerinin incelenmiş olduğu "Sokakta" (Resim 117) isimli çalışmadır. Bu resimde de giyim özellikleri bakımından dış mekan algısı yaratan, yatay olarak aynı düzlemsel boyuta yerleştirilerek farklı noktalara yönlendirilen ve belirsiz bir mekan içerisinde resmi sağ ve sol planlara ayırarak simetrik bir kompozisyon yapısı oluşturan dört figür görülmektedir. *Tablo 63*'de görüldüğü gibi söz konusu figürlerin ister çizgisel ister lekesele resmedilmiş olsunlar,

kendi içlerinde portresel anlatımlarıyla belirginleşen bir önem sıralamasına sokulduğu, farklı portresel özellikleri içlerinde barındırdıkları ve Fikret Mualla'nın figür aktarımlarında olduğu gibi şematik bir anlatımdan uzak durduğu gözlemlenmektedir. Sol planda yer alan kadın figürleri lekesel boyutta, renk değerlerinden soyutlanarak ortaya konulurken, portresel özellikleri nesnellikten uzaklaştırılmadan biçimsel indirgemelere uğramıştır. Sağ planda yer alan figürler ise kendi içlerinde bir geriye gidişi barındırmakta ve çizgisel olarak resmedilen adam figürünün gerçekliğe yaklaştırılan portresi ile öne çıkartılarak, derinlik etkisi de resmin biçimsel yapısına dahil edilmektedir. Sözü edilen figürün portre özellikleri incelendiğinde; ayrıntılı bir betimlemeye gidildiği, şapkanın altından görünen saçların dahi nesnel gerçekliğe uygun resmedildiği görülmektedir. Ağzındaki pipo imgesi ile de dışarıdan nesneler eklenerek gerçeklik etkisi güçlendirilmiştir. Anlamsal bir çözümleme yapıldığında ve özne nesne ilişkisi bakımından incelendiğinde, incelenen adam figürünün; yaşamı incelenirken değinildiği gibi kolunun altına resimlerini alarak dolaşan bir Fikret Mualla betimlemesine, sanatçının kendisine göndermeler yaptığı, söz konusu göndermelerin şapka ve pipo imgesi ile de desteklendiği yorumlanabilmektedir.

Görüldüğü gibi Fikret Mualla'nın salt portre özelliği taşıyan resimlerinde olduğu kadar figürlü kompozisyonlarında yer alan portresel çözümlemelerde de; genel bir değerlendirmeye nesnellikten uzaklaşmadan soyutlamaya yönelinmiştir. Çizgisel olarak ortaya koyduğu portre aktarımlarında daha ayrıntılı betimlemelere yönelinse de, lekesel aktarımlarında da portrenin öz bilgisinden uzaklaşmadığı ve salt soyut bir indirgeme sürecine ulaşmadığı görülmektedir. Her iki aktarım biçiminde de ortaya konulan portreler, oluşum süreçlerinde konuya dahil edilen belirli anlamsal yüklemeler barındırsa da, salt portre özelliği taşıyan resimlerinde olduğu kadar belirgin göndermeler yapmamakta ve varsayımsal çözümlemelerin ötesine geçilememektedir. Fenomenolojik indirgeme süreçleri bakımından incelendiğinde ise; 'yönelinen nesne'nin 'yönelindiği gibi nesne' boyutuna taşınması, yalnız aktarım ve soyutlama farklılıkları ile tasarım fenomeni boyutunda kalmaktadır, fakat bilgi fenomeninden de uzaklaşmamaktadır. Yani portrenin öz bilgisinden, portresel gerçeklik algısından uzaklaşmadan, insana özgü oran ve biçimsel değerlerin yalnız renk ve leke değerleriyle soyutlandığı çalışmalar olma özelliği taşımaktadırlar.

Öyleyse incelenen tüm Fikret Mualla resimlerinde; yalnız biçimsel özellikler bakımından bir analizin çoğu resmin çözümlenmesinde yetersiz kalması, salt betimleme ve çözümleme düzeyinde bir araştırmanın da çözümsüzlüklerle karşılaşması kaçınılmazdır. Bu sonuç, örnekleme alınan resimler üzerinden yapılan nesnel ve detaylı bir araştırmanın; Feldman'ın eleştiri basamaklarının tümünden geçirilmiş, biçimsel analizin yanında içeriksel bir analizin de yapılarak; resimsel yapı, anlamsal boyut ve özne nesne ilişkilerinin konusal farklılaşmalar da rolünün incelenmiş olması gerekliliğini doğurmaktadır. Öyleyse yöntemli ve nesnel sonuçlara ulaşan bir araştırma, araştırma nesnesi konumunda yer alan bir resmi incelerken; öncelikle salt biçim açısından yaklaşmalı ve resmin biçim özelliklerini kendi içindeki dinamiklerle birlikte ele almalı, görüntüsel özellikleri ile birlikte betimlemelidir. Ardından çözümlemeler yaparak biçimsel yapının ortaya konuluşundaki renk, leke, çizgi, form, kompozisyon, doku, büyüklük küçüklük ilişkileri, hacimsel yapı gibi tasarım elemanları etkisinde incelenmelidir. Söz konusu incelemeler yapılırken incelenen özellikler, nesnel dünyanın sanat eserine yansıyan nitelikleri bakımından nesnel bir yaklaşımla ele alınıp tanımlanmalıdır. Fakat yukarıda sözü edilen bu süreçlerin resimsel yapının incelenmesinde yetersiz kalmasıyla ortaya çıkan çözümsüzlük, ancak yorumlama basamağı olan içerik analizi ile sistemli bir analize dönüşebilmektedir. Bu basamak, resmin biçimsel özelliklerinin ve soyutlama sürecinin yaşadığı dönüşümleri anlamak adına önem taşımaktadır. Bu aşamada, resmin temel yapısını oluşturan nesne ve figürlerin, sanatçının öznel dünyasındaki anlamlarına göndermeler yapılmaktadır ve özne nesne ilişkisinin duyuşal özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Ve elbette biçimsel ve içeriksel bakımdan analiz edilen tüm resimlerin genel bir yargılamaya varılması, elde edilen verilerin toplanarak bütünsel olarak incelenmesi, çözümleme sürecinin son basamağını oluşturmaktadır. Söz konusu analiz süreçlerinin tüm özellikleri bakımından incelenen ve örnekleme alınarak çözümlemesi yapılan Fikret Mualla resimleri görüldüğü gibi biçimsel yapı olarak karakteristik özellikler taşıırken, dışavurumcu bir soyutlama anlayışının da Türk resim sanatındaki en önemli örneklerindendir. İçeriksel olarak incelendiğinde ise, söz konusu resimlerin sanatçının yaşantı süreçlerinden ve içinde yaşadığı toplumun sosyal ve siyasi yapısından dolayı olarak etkilenmiş olduğu görülür. Bu resimler belirli bir mesaj iletme ve toplumsal yapıya bir başkaldırı olma

özelliği taşımamaktadır, fakat bu resimlerde öznel duyu süreçlerinin yansımalarına, göstergeler aracılığıyla ulaşılmaktadır. Bu duysal veriler deneysel bir çözümlemeyle sanatçının yaşam öyküsünde bir araya gelmektedir. Öyleyse tek tek ele alındığında her bir resmin çözümlemesinde yorumlama basamağının önemi ve içeriksel bir analizin gerekliliği kesin olarak ortaya çıkmaktadır.

Yapılan içerik analizi sonucunda; Fikret Mualla'nın konularına göre ayrılarak incelenen çalışmalarının oluşum süreçlerine dahil edilen anlamsal boyutun, söz konusu konu ayrımlarının oluşumunda etkin rol oynadığı görülmektedir. Yalnız biçimsel özellikler bakımından incelenen çalışmaların çözümlemesinde karşılaşılan eksiklikler, içerik analizinin ardından deneysel boyutta bir anlamlandırma süreci ile aydınlatılabilmektedir. Genel bir değerlendirmeye Fikret Mualla resimleri, farklı konularda ve biçimsel yapılarda ortaya konulmuş olsalar da, temelde aynı sistematığın etrafında şekillenmektedir. Renk elemanının dışavurum özelliği söz konusu resimlerin vazgeçilmez unsurudur ve anlamsal göstergelere göndermeler yapmaktadır. Resmin biçimsel yapısını oluşturan nesne ve figürler, nesnel görüntülerinden uzaklaştırılmadan soyutlanmıştır ve sanatçının duyu süreçleri ile yaşadığı başkalaşıma dönüşmüştür. Tekrar eden benzer figürler, gene içeriksel bir çözümlemenin ardından anlamsal bir boyut kazanarak öznel yaşantıya göndermeler yapan biçimlere bürünmüştür. Benzer özellikler taşıyan söz konusu figürler ve benzer biçimsel yapıya sahip incelenen tüm resimler görüldüğü gibi, ne tamamen soyutlanarak biçimsel özelliklerinden tamamen sıyrılmaktadır, ne de doğada var olduğu gibi bir nesnel gerçeklik ortaya koymaktadır. Dahası soyutlamalara uğrayan figür ve nesneler ne tamamen geometrik yüzeylere dönüşmüştür, ne de tamamen soyut aktarımda bir lirik soyutlamaya yönelmiştir. Bu iki birbirinin aksi aktarım özelliği arasında yer alan Fikret Mualla resimleri figüratif özellikler taşısa da, gerçeklik algısından uzaktır. Tamamen soyutlamacı bir anlayıştan uzak dursa da kendi içlerinde geometrik yapılanmalar ve formlar barındırmaktadır. Bu anlamda Fikret Mualla resimlerinin özgün bir temele oturduğu, bu özgünlüğün, sanatçının yaşantısının da etkisinde geliştiği görülmektedir. Ve tüm incelemeler sonucunda Fikret Mualla'nın resimlerinde anlamsal imgelerin varlığı, resmin oluşum sürecindeki özne nesne ilişkisine ve algısal farklılıklara da göndermeler yapmakta olduğu ortaya çıkmaktadır.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç ve Tartışma

İncelemeler sonucunda ilk olarak soyut kavramının ve gerçeklik ile ilişkisinin tanımlarının değişmiş olduğu ve örnekleme alınan tüm düşünürler tarafından ortaya konulan savunuların da kendi içlerinde somuttan soyuta bir gelişim izlediği gözlemlenmiştir. Yani nesnel varlık olarak gerçeklikten yola çıkan araştırmada düşünsel boyutta bir gerçekliğe ulaşmıştır. Nesnel gerçeklik algısı yerini düşünsel boyutta kavramlara bırakırken, sanat eserine yansıyan soyutlama süreci doğanın algı ve aktarımı boyutunda eksiltmelere uğrayarak nesne bilgisinden uzaklaşmıştır. Bu süreçte özne nesne ilişkisinin temelinde yatan duyusal süreçler, yaşantı yoluyla edinilen deneyimler, indirgeme yaklaşımları etkili olmuştur.

Sözü edilen soyuta yaklaşımlar ve sanatsal yaratımlara yansımaları incelendiğinde; değişen dünya görüşüne paralel resim sanatının da değişime uğradığı görülmektedir. 19 ve 20. yy ile birlikte toplumsal bireyselleşmenin doğal bir sonucu olarak, nesnelerin gerçek dünyadaki görünüşleriyle birlikte anlamları ve amaçları da sorgulanmaya başlanmıştır. Söz konusu sorgulama ve düşünme süreci soyutlamayı da beraberinde getirmiştir ki bu yalnızca formda değil, düşüncede de bir soyutlama sürecine gidilmesine yol açmıştır. Rönesans'tan beri var olan doğacı ve doğayı taklide yönelen sanat anlayışı, İzlenimcilikle birlikte nesneden; yani gerçeğin kendisinden onun anlamına doğru kaymış ve soyut sanat akımlarıyla birlikte gerçeğin kendisi yerine düşünsel gölgesi ve dönüştürülmüş biçim anlayışı etkili olmuştur. Artık sanatçı yeni bir imge yaratır olmuş ve bu imge gerçeğin soyuta doğru biçim değiştirmiş hali olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Ve bu sürecin son hali

ise tamamen düşüncenin egemen olduğu bir biçim anlayışıdır ve bu biçim anlayışı formu tamamen reddetmektedir. Artık Rönesans'tan beri var olan insan resmin merkezinden ayrılarak, yerini gerçekliğin algısal aktarımına bırakmıştır. Soyut aktarım diline yönelen sanatçı, nesnel gerçeklikten ayrılmış; metafizik boyutta bir gerçeklik yaratarak, bu gerçekliğin de algısal dönüşümlerini ve lekese aktarımlarını ortaya koymaya başlamıştır. Bu algısal dönüşümler Türk resim sanatının gelişim aşamalarında incelendiğinde; indirgeme ve soyutlama süreçlerinin varlığı görülmekle birlikte bu soyutlama süreçlerinin Batı etkisinde ortaya çıktığı ve geliştiği, ancak söz konusu yaratıların, Batıda olduğu kadar sürekli bir indirgeme süreci yaşamadığı görülmektedir. Araştırma sonucunda Türk resim sanatında batı etkisinde soyutlama yaklaşımları olan Kübizm/Fovizm/Dışavurumculuk akımlarının batıda ortaya çıktığı bir sıralamada Türk resminde yer aldığı, böylelikle geometrik/lirik/non-figüratif kavramlarının da buna paralel bir sürekliliği izlediği görülmektedir. Ancak 1950'lerden sonra yerel ve ulusal değerlerin sentezlenerek özgün bir temele oturduğu soyutlama örnekleri olan kaligrafik/minyatür/halk resimleri etkisinde eserlerin varlığı görülmektedir. Bu örneklerin ortaya çıkışını etkileyen etkenler ise, savaşın ardından yapılan yenilikler ve batılılaşma hareketlerinin yanında; kültür devrimlerinin yapılması, halk evlerinin açılması, köy enstitülerinin kurulması ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılarak Devlet Resim Heykel Sergileri'nin düzenlenmesidir. Geometrik bir soyutlama anlayışıyla yola çıkan Türk resim sanatının figüratif olmayan salt soyut örnekleri de ilk kez bu tarihlerde 1950'lerden sonra var olmaya başlamıştır.

Soyuta yönelim süreçleri ve Batı sanatı ile Türk resim sanatı arasındaki etkileşimin incelenmesinin ardından, tüm bu süreçlerden geçmiş olan Fikret Mualla'nın çalışmalarına kapsamlı bir inceleme yapılmıştır. Fikret Mualla, yaşamının hemen hemen büyük çoğunluğunu Avrupa'da geçirmiş olmasına ve savaşın tüm yıkımlarına şahit olmuş olmasına karşın, ne batıya öğrenim görmeye giden sanatçılar gibi geometrik bir soyutlamaya yönelmiş, ne de savaşın ardından figüratif sanatın anlamsızlığına inanan batılı sanatçılar gibi salt soyut bir aktarım dili ortaya koymuştur. Her toplum ve çağda içinde yaşanan değişim ve dönüşümlerden etkilenişin kaçınılmaz olduğu düşünülürse; Fikret Mualla'nın bohem yaşam tarzı ve sanatsal yaratımlarının aktarım dilinin tüm bu etkilerden soyutlanmış ve özgün bir

temele oturmuş olması, onu, Türk resim sanatı için önemli bir yere oturtmaktadır. Bu açıdan örnekleme alınan resimler üzerinden kapsamlı bir biçim ve içerik analizi yapılmış; söz konusu resimler renk ve renk değerleri, nesnelerin görünüş özellikleri bakımından biçimsel özellikleri, kompozisyon yerleştirmeleri, çizgisel ve lekesel çözümlemeleri, konusal ve anlamsal boyutta indirgeme süreçleri analiz edilmiştir. Tüm bu analiz süreci fenomenolojinin yönelimsellik kavramı doğrultusunda ortaya konulmuştur.

Bu incelemeler sonucunda Fikret Mualla'nın çalışmaları; Türk resmi 1940- 70 dönemi ve fenomenolojik algıda karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, toplumsal yapının aksine, bireysel yaşantı süreçleri ile soyutun özgün bir aktarım diline büründüğüne ulaşılmıştır. Söz konusu resimler, figürün vazgeçilmez kompozisyon unsuru olduğu, rengin zihinsel dışavurumun kaçınılmaz bir sonucu olarak baskın tasarım elemanı olarak var olduğu, lekesel ve çizgisel değerlerin birbirleri içerisinde harmanlanarak hacimleştirilmiş renk alanlarına dönüştüğü resimler olma özelliği taşımaktadır. Çizgisel değerler incelenen tüm resimlerde figürlerin dış konturlarını belirlemede kullanılırken, bu çizgisellik kimi resimlerde renk yoğunlukları ile lekesel bir anlatıma dönüşmüştür. Kompozisyon yerleştirmeleri yapılırken belirgin bir biçimsel düzenleme kaygısı duyulmadan ortaya konulan resimlerin; kendi içlerinde resmin hareketini sağlayan tekrarlar ve göstergesel imgelerle dengeli bir uyum içinde oldukları görülmektedir. Bu anlamda Fikret Mualla resimlerinde karakteristik bir özelliğe dönüşen biçimsel simetri ortaya çıktığı görülmektedir. Yatay ve dikey bölünmelerin, diyagonal oluşumların, geometrik yapılanmaların görüldüğü çalışmalarda; nesnelerin kendi içlerindeki yapılanmaları incelendiğinde ise, yaşantı sonucu ortaya çıkan zihinsel süreçlerin ve böylelikle anlamsal göndermeler ve imgelerin varlığı ortaya çıkmaktadır. Fikret Mualla resimlerinin renk algısı ve figür algısı ilişkisel olarak çözümlendiğinde; değişmeyen figür gerçekliğinin, deneysel olmayan gerçeklik boyutundan sanatçı gerçekliğine taşındığı ve deforme edilerek merkezde odaklanan bir kompozisyon içerisine sokulduğu görülmektedir. Renk algısının Fikret Mualla resimlerinde gözlemlenebilen bir diğer özelliğinin, resmin dinamik yapısını destekleyici bir unsur olarak ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Konularına göre ayrılan Fikret Mualla resimlerinde mekan algısı; dış ve iç mekan olarak farklı aktarım özelliklerine sahipken, sözü edilen mekan algısı kimi resimlerde figürlerin biçimsel özellikleriyle ortaya konulan göndermelerle çözümlenmiştir. Kompozisyonun temelini oluşturan figürlerin; anlamsal çözümlemelere yönelirken, belirli bir sistematik tekrar içinde farklı aktarım biçimlerine büründükleri ve temelde aynı figür algısına gönderme yaptıkları görülmektedir. Genel bir değerlendirme ile figür sınıflandırması yapılırsa; günlük yaşam sahnelerinin ve özel yaşam sahnelerinin aktarıldığı kompozisyonlara yerleştirilen figürlerin, hareketli ve durağan olmak üzere iki yapılanmaya sahip olduğu ve her iki yapılanmada da kendi içinde benzer özellikler taşıdığı anlaşılmaktadır. Natürmort nesneleri incelendiğinde; kompozisyon yerleştirmelerinin tek bir boyutta sınırlı kalmadığı, farklı bakış açılarından resmedilerek nesnel dünyanın değiştirilip dönüştürülmüş ve yeniden tasarlanmış biçimlerine büründükleri görülmektedir. Resim düzlemine yerleştirilmeleri bakımından herhangi bir kaygının da güdülmediği görülen kompozisyon nesnelerinin; figürlü kompozisyonlarında da hareketi ve resmin kendi içindeki dinamik yapısını ortaya çıkarmak adına kullanılmış olduğu gözlemlenmektedir. Figür düzenlemeleri ile birlikte yer alan nesneler, renk ve leke değerleri ile farklılaşsa da temelde ortak biçimsel kurgu ve aktarım özelliklerine sahiptir. Hayvan figürlerinin de Fikret Mualla resimlerinde; tek tek veya figürlü kompozisyonlarla bir arada ele alındığı görülmekle birlikte, natürmort nesnelerinde olduğu gibi figürlü kompozisyonlarda da; eylemi ve resmin kendi içindeki bütünlüğünü destekleyen motifsel unsurlara dönüşmektedir. Anlamsal boyutların da yüklenebildiği kimi resimlerde hayvan figürleri; Fikret Mualla'nın soyutlama süreçlerinin belirgin gözlemlenebildiği çalışmalardandır. Son olarak portre çözümlemeleri incelendiğinde lekesel ve çizgisel olarak farklı aktarım biçimlerine sahip olan resimlerin, çoğunlukla cepheden ve herhangi bir ifade barındırmaksızın donuk ve durağan olarak betimlendiği analiz edilmiştir. Bu anlamda portre aktarımlarının sanatçının yaşantı süreçlerine ve algısal yüklemelerine uğradığına varsayımsal olarak ulaşılmaktadır. Aynı zamanda çoklu figürlerin bir arada kullanıldığı çalışmalarında yer alan portresel aktarımların da birbirlerini tekrarlayan bir nitelikte olduğu, figürün kimliğini ortaya koymak kaygısı taşımaktansa, sınıfsal farklılıklara gönderme yaptığı görülmektedir.

Genel bir değerlendirme ile Fikret Mualla çalışmalarının yöneldiği soyutlama eğilimi; hareketli çizgi ve leke değerleriyle ortaya konulan renk ve renk alanlarının resmin dinamizmini oluşturduğu, figür çözümlerinin sanatçının nesnel dünyayı algı süreçlerinde değişimlere uğrayarak deformeler ve indirgemelerle soyutlandığı aktarım özellikleri barındırmaktadır. Lirik bir aktarıma sahip ve rengin tüm dışavurum özelliklerinin kendi içindeki zıtlıklarıyla hareket algısına gönderme yapan resimler; hiçbir akım ve sanatçının etkisinde kalmadan salt Fikret Mualla'nın algı boyutunda soyutladığı bir dünyanın ürünleridir. Tüm incelemeler sonucunda gerçeklik kavramının Fikret Mualla resimlerinde var olan anlamına, nesnelerin uğradığı soyutlama süreçlerine ve bu süreçler sonucunda resmin konusunu oluşturan nesne ve figürlerin, sanatçının duyular dünyasında soyutladığı özsel bilgisine ulaşılabilme hedeflenmektedir. Bu anlamda kuramsal bir inceleme yapıldığında ve Fikret Mualla resimleri üzerine deneysel bir yönelimsellik araştırması modeli oluşturulduğunda, fenomenolojinin indirgeme süreçleri araştırmaya dahil edilerek; sanatçının, nesnelerin öz bilgisinden hareketle algı süreçlerini duysal yaşantılar yoluyla, tasarım boyutuna taşıdığı; bu tasarım biçiminin de belirli kurallar dahilinde ve sistematik bir yapılanma etkisinde olmadığı görülmektedir. Bu anlamda fenomenolojik indirgeme bir adım geri çekilmiş, var olanın 'öz'ü resmin kendisi olarak ele alınıp, dış görünüm, fiziksel özellikler, izleyicinin kendi iç dünyasında ki algı, önyargı, izlenim özellikleri 'paranteze alınarak' kavramın/nesnenin/resmin 'öz'üne, Fikret Mualla resminin kendisine ulaşılmıştır. Fakat elbette söz konusu 'öz' tasviri fenomenolojik bir 'öz' tasviriyle birebir örtüşmemektedir ya da başka bir deyişle; ulaşılan 'öz' yalnızca bireyin kendi gerçekliğidir; evrensel 'öz' ise, resmi oluşturan sanatçının zihninde gerçekleşen bir 'reduktion'dır, çıkarım, soyutlama ve indirgemedir. Sanatçının ortaya koyduğu resim söz konusu indirgemenin tasarım boyutuna geri yüklenen bir görünümüdür. İncelemeler sonucunda görülen gerçeklik ise; yönelinen kopyanın kopyasıdır. Ancak örnekleme alınan resim önce çerçevesinden, ardından kompozisyonun temel yönlendirmelerini belirleyen yön çizgilerinden soyutlandığında ve devamında görülen gerçeklik (resim) bilinç düzeyinde her türlü nesne bilgisi parantezin dışında bırakılarak izlendiğinde; Husserl'in ulaşmak istediği fenomenolojik bir indirgemenin deneysel bir modeline tanıklık edilmekte ve böylelikle Fikret Mualla resimlerinde sanatçının kendi

gerçekliğine ulaşılmaktadır. Böylelikle nesnel gerçekliğin dönüşüme uğratılarak sanatçının yarattığı yeni bir gerçekliği ortaya koyduğu bulgusuna ulaşılmaktadır. Gerçeklik algısı Fikret Mualla resimlerinde ne doğada var olanın eklemelere uğramadan aktarılması boyutunda, ne de belirli geometrik formlarla sistematik bir düzen içerisinde yansıtılmaktadır. Fikret Mualla resimlerinde görülen gerçeklik; sanatçının kendi gerçekliğidir ve kavramların imgelere dönüşerek, zihinsel boyutta yeni bir gerçekliği ortaya koymasıdır. Bu anlamda Fikret Mualla'nın Türk resim sanatında, gerçekliğin aktarım özellikleri bakımından özgün bir sanatçı olduğu çözümlenmiştir. Sanatçının resimlerinin analiz edilmesinin ardından varılan nesnel gerçekliklerin, biçimin, rengin, kompozisyon düzenlemelerinin, öznel yargıların ve anlamsal göndermelerin sanatçının kendi gerçeklik algısına ulaştığı analiz edilmiştir.

Öneriler

İncelemenin sınırlandırıldığı 1940 ve 1970 tarihleri arasındaki dönem Türk resim sanatında önemli gelişmelerin yaşandığı, soyutlama eğilimlerinin görüldüğü ve Batı etkisinde var olan Türk resim sanatının 1960'lardan sonra Batı ile aynı dünya görüşü ve sanatsal üretimlerde algı boyutunda; ortak düşünsel süreçleri yakalayabildiği bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Bu anlamda söz konusu dönem ve Fikret Mualla'nın özgün sanatçı tavrı; disiplinlerarası bir yaklaşımla karşılaştırmalı analiz edilmelidir. Sanat eserinin oluşumunun ardındaki süreçler incelenmeli, sanatsal yaratımların yöneldiği düşünsel boyutlar çözümlenmeli ve Batı'nın Türk resminin gelişim aşamalarında etkileri, farklı sanatçılar üzerinden ayrıntılı incelenmelidir. Elde edilen çözümlemeler ve veriler, benzeşim modeli kullanılarak, renk ve biçim kuramları kapsamında sonuca ulaştırılmalıdır. Farklı bir araştırmada; güzel sanatlar eğitiminde, araştırma sonucunda elde edilen renk ve biçim grafiklerinin, rengin benzeşim özelliklerini görsel olarak ifade etmenin ve tablo aracılığı ile eğitimin, görsel sanatlar dersinde öğrenci başarısına etkisi değerlendirilmelidir.

Fikret Mualla üzerine yapılacak olan daha kapsamlı bir araştırmada ise; sanatçının, yaşantı süreçlerinin çalışmalarına psikolojik etkileri ve resimlerinde yer alan imge köklerinin çözümlemeleriyle ilişkileri incelenmelidir.

KAYNAKÇA

Kaynakça

- Acar, S. (2006). Dokuma Yapılarda Renk- Doku İlişkisi ve Rengin Önemi. **Tekstil Maraton Dergisi**. Sayı 87, (s. 17-21).
- Ahundzade, E. (2014). *Sosyo Kültürel Değişim Kapsamında İç Mekanda Renk Kullanımı ve Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Akarsu, B. (1998). **Çağdaş Felsefe Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akbulut, D. (2006). **Resim Neyi Anlatır**. İstanbul: İstiklal Kitabevi.
- Akdağlı, S. (2007). *1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksüğü, İ. (1981). Resim Tarihimizde Bir Dönem: “Soyut Dışavurumculuk”. **Milliyet Sanat Dergisi**. Sayı 49, (Haziran 1981) (s. 48).
- Anonim (1993). **Fikret Muallâ: Yeni Adam'dan Desenler 1936- 1937**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arat, N. (2006). **Etik ve Estetik Değerler**. (4. Basım). İstanbul: Say Yayınları.
- Arnheim, R. (2012). **Görsel Düşünme**. (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Azamet, A.İ. (2012). *Fikret Mualla ve Eserlerine Kuramsal Bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bahar, B. (2004). *Türk Resminde Soyut Yapısalcı Anlayışta Öncü Bir Tavir: Adnan Çoker*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Bangir, G. (1994). *Sanatçı, Sanat Eğitimcisi ve Sanat Yazarı Olarak Adnan Turani*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baraz, Y. (1998). Güçlü Sanatıyla Yaşama Meydan Okumuş Bir Sanatçı: Fikret Mualla. **Antik Dekor Dergisi**. (Sayı 44).
- Bayrak, T. (2006). *Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Benjamin, W. (2012). **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri- Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**. (2. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2006). **Görme Biçimleri**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, N. ve Koloğlu, O. (1971). **Fikret Mualla: Hayatı, Sanatı, Eserleri**. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları.
- Berk, N. (1971). **Ustalarla Konuşmalar**. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Berksoy, S. (2006). **İki Aykırının Mektupları**. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). **Sanatın Kuralları**. (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozdemir, Ö. (2012). *Fikret Mualla Saygı Örneğinde Sanatçı Yaşantısının Sanat Yapıtıyla İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Budak, M. (2001). Fenomenolojinin Güzel Sanatlara Etkileri. **Sanat Çevresi Dergisi**. (Mart 2001) (s. 66).
- Cauquelin, A. (2005). **Çağdaş Sanat**. Ankara: Dost Kitabevi.
- Cevizci, A. (2009). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Say Yayınları.
- Cömert, B. (2007). **Croce'nin Estetiği**. Ankara: De Ki Yayınları.
- Çolak, C. (2009). Modern Sanat ve Moma. **Artist Modern Sanat Dergisi**. (Şubat 2009) (s.23)
- Dışbank (1998). **Türk Resminde Soyut Eğilimler**. Dışbank Sergi Kataloğu.
- Dino, A. (2006). **Gören Göz İçin Fikret Muallâ**. İstanbul: Dünya Yayınları.
- Dino, A. (1980). **Fikret Muallâ**. İstanbul: Cem Yayınları.
- Doğan, G. V. ve Parsa, F. A. (2012). **Görsel Göstergebilim**. İstanbul: Es Yayınları.
- Donanım. (2010). **Sanat Atlası**. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Duben, İ. (2007). **Türk Resmi ve Eleştirisi**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Edgü, F. (1995). **Albastı Defterleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (1995). **Dostlara Mektuplar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Elmas, H. (2000). **Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri**. Konya: Konya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Erdal, T. (2006). *Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erzen, J.N. (1997). Soyut Sanat. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. Cilt 3. (1997) İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erzen, J.N. (1983). Adnan Turani İle Görüşme. **Yeni Boyut Dergisi**. Sayı 2/10. (Ocak 1983).
- Giderer, H. E. (2003). **Resmin Sonu**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2007). **Sanatın Öyküsü**. (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). **Felsefe Sözlüğü**. (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Husserl, E. (2003). **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**. (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- İleri, C. (Ed.). (2005). **Fikret Mualla Retrospektif Sergi Kataloğu**. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.
- İleri, C. (Ed.) (2006). **Gökkuşağında İki Kuşak- Fahrelnissa ile Nejad Sergi Kataloğu**. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (1998). **Sanattan Güncel Yaşama**. İstanbul: Pan Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2010). **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**. İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- İskenderoğlu, L. (2009). Jean Paul Sartre'in İmgelemi, Sanatta İmge ve İmge Kökleri Üzerine. **İlahiyat Fakültesi Dergisi**. (s. 157-166).
- Kahraman, H.B. (1995). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahveci, K. (2003). Nietzsche Felsefesinde Hakikatin Estetize Edilmesi. **Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Sayı 4. (Nisan 2003).
- Kalfa, Z. (2009). Sanatın ve Dünyanın Algılanışında Öz ve Biçim. **Artist Modern Dergisi**. (Subat 2009) (s. 84).
- Kalkan, M. (2006). *Resim Sanatında Soyutlama*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kandinsky, V. (2011). **Sanatta Manevilik Üstüne.** (2. Basım), Çev. Tefik Turan. İstanbul: Haylaz Sanat Yayınları.
- Karasar, N. (2012). **Bilimsel Araştırma Yöntemi.** (24. Basım), Ankara: Nobel Yayıncılık
- Kayserili, M. E. (2001). *Cumhuriyet Döneminde Türk Resminde Lirik Soyutlama Yaklaşımları.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kennedy, P. (1989). **Büyük Güçlerin Yükseliş ve Düşüşleri,** Çev. Birtane Karanakçı. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Klee, P. (2013). **Modern Sanat Üzerine.** (5. Basım), Çev. Kaan Çaydamlı. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları
- Kılıç, C. (2014). John Locke: Bilginin Kaynağı ve İdeler Sorunu. **EKEV Akademi Dergisi.** (2014) (s.58).
- Kılıç, E. (2001). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.** (Cilt 6, Sayı 25).
- Koloğlu, O. (2003). **Fikret Mualla Bir Garib Kişi.** İstanbul: Boyut Yayınları.
- Konak, C. (2012). *Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış.* Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkut, K.E. (2008). *Çağdaş Türk Sanatında Soyut Eğilimler.* Yayınlanmamış Makale, İstanbul Teknik Üniversitesi
- Krausse, A. (2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.** Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kurt, S. (2012) Soyut Resmin Mantığı Tekrar. **Rh+ Art Magazine Dergisi.** (Eylül 2012).
- Kutlu, N. (2010). *Soyut Resimde Figüratif Anlatım Biçimleri.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçükalp, K. (2010). **Husserl.** İstanbul: Say Yayınları.
- Leppert, R. (2009). **Sanatta Anlamın Görüntüsü.** (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lhote, A. (2000). **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler.** Ankara: İmge Kitabevi

- Lynton, N. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**. İstanbul: Remzi Kitabevi (2. Basım).
- Lyotard, J. F. (2007). **Fenomenoloji**. Ankara: Dost Yayınları Kültür Kitaplığı.
- Naymanlar, A. (2010). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özderin, S. (2011). *Çağdaş Soyut Sanatta Ontolojik Temeller*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özsezgin, K. (1982). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 3, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (2000). **Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsezgin, K. (2010). **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**. (3. Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Platon. (2013). **Devlet**. (2. Basım) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Plehanov, V. G. (1987). **Sanat ve Toplumsal Hayat**. (3. Basım). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Plehanov, V. G. (1991). **Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri**. (4. Basım). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Renda, G ve Erol, T. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 1, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Rona, Z. (1997). Soyut Sanat. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. Cilt 1. (1997) İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sağlam, M. (2009). **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonundan Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler**. İstanbul: TCMB Yayınları
- San, İ. (2008). **Sanat ve Eğitim- Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları**. (4. Basım). Ankara: Ütopya Yayınları.
- San, İ. (2003). **Sanat Eğitimi Kuramları**. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Sander, O. (1994). **Siyasi Tarih 1918-1994**, Ankara: İmge Yayınları.
- Sartre, J. P. (2009). **Varlık ve Hiçlik- Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Soykan, Ö. N. (1995). **Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sözer, Ö. (1976). **Edmund Husserl'in Fenomenolojisi ve Nesnelerin Varlığı**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Storr, A. (1992). **Yaratma Dürtüsü**. İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.
- Şener, Ş. (2010). *20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tagay, Ö. (2013). **Eğitim Psikolojisi**. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1991). **Çağdaş Türk Resim Sanatı**. (2. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Topuz, H. (2006). **Fikret Mualla, Anılar, Resimler, Mektuplar**. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toros, T. (1986). **Fikret Mualla 1903-1967**. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.
- Torun, E. (2002). *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimlere Yol Açan İç ve Dış Etkenler*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü
- Tunalı, İ. (2008). **Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme**. (9. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Turani, A. (2014). **Çağdaş Sanat Felsefesi**. (10. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Waldenfels, B. (2010). **Fenomenolojiye Giriş**. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Worringer, W. (1963). **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev. İsmail Tunalı.
- Uğuz, A. (2011). *1950-2010 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler Üzerine Sanatçı Görüşleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ustunel- Quillere, J. (2006). **Fikret Mualla İçin**. İstanbul: Ebru Grafik Basım.
- Yaman, Y.Z. (2004). **"d Grubu"- Sergi Kataloğu**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakça

- Anonim. (2010). **Estetiğe Giriş- Estetiğin Konusu.** <http://msgslfelsefe.blogcu.com/estetik-e-giris/10393429> (3 Ocak 2015)
- Akandere, O. (2003) **Bir Demokrasi Beyannamesi olarak “Dörtlü Takrir’in” Amacı ve Mahiyeti** http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler%5C Osman%20AKANDERE%5C5-28.pdf (28 Aralık 2014).
- Akmansoy, T. (2010). **Görsel Düşünme- Rudolf Arnheim (Kitap Raporu).** <http://tansuakmansoy.blogspot.com.tr/2010/03/gorsel-dusunme-rudolf-arnheim-kitap.html> (25 Ekim 2014).
- Baysar, Z. (2013). **Sanatta Soyutlama ve Gerçek.** <http://zuhalbaysar.blogspotcom.tr/2013/12/sanatta-soyutlama-ve-gercek.html> (25 Ekim 2014).
- Erhan, Ç. (1996). **Avrupa'nın İntiharı ve II. Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunları.** Ankara Üniversitesi SBF Dergisi. Cilt 51, Sayı 1. (s. 259). http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/51/1/16_cagri_erhan.pdf (20 Aralık 2014).
- Gündüz, S. (2014). **1940- 1960 Türkiye'nin Ekonomik Durumu.** <https://sevilgunduz89.wordpress.com/2012/06/09/5/> (28 Aralık 2014).
- Itten, J. (1970). **The Elements of Color.** http://monoskop.org/images/4/46/Itten_Johannes_The_Elements_of_Color.pdf (3 Şubat 2015).
- İşler, A. Ş. (2004). Sanat Eğitiminde Disiplinlerarası- Tematik Yaklaşım. **Milli Eğitim Dergisi.** (Bahar 2004) (Sayı 163). http://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/163/isler.htm (20 Ocak 2014).
- Karabulut, N., Karakuzu, M. ve Konca, Y. (2008). **Sanat Eğitiminde Pedagojik Eleştiri Yöntemleri.** Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (Sayı 21, s. 87). <http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002216/1025002215> (3 Şubat 2015).
- Kuzucular, Ş. (2012). **Nuri İyem Hayatı ve Resim Sanatı.** http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/248_nuri-iyem-hayati-ve-resim-sanati.html (21 Aralık 2014).
- Mercin, L. ve Alakuş, A. O. (2005). **Sanat Eleştirisi ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi.** D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi (Sayı 5, s. 36-46). http://www.zgefdergi.com/Makaleler/164714972_05_02_Mercin-Alakus.pdf (3 Şubat 2015).

- Öktem, Ü. (2005). **Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi**. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. (Sayı 45 Cilt 1, s.27-55). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1257/14459.pdf> (2015)
- Topakkaya, A. (2007). **E. Husserl'de Noema Ve Noesis Kavramları**. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. (Sayı 7, s. 121-136) <http://www.flssdergisi.com/sayi7/121-136.pdf> (2015)
- Türk Dil Kurumu (TDK). **Soyut- Soyutlama** http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategoriget=terim&kelimeget=soyut&hngget=md (25 Ekim 2014)
- Yıldırım L. ve Acar, S. (2012). **Tekstil Tasarımı Eğitiminde 'Tapestry'lerde Renk Uygulamalarına Bir Örnek**. I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu. (08-10 Ekim 2012). Antalya: Akdeniz Üniversitesi. <http://edergi.akdeniz.edu.tr/index.php/akdenizsanat/article/download/436/362> (5 Şubat 2015).

Görsel Kaynakça

- Bali Müzayede. (2008). **İlkbahar Müzayedesini (Katalog)**. İstanbul: Promat Basım Yayın.
- Beyaz Müzayede. (2012). **Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini No. 20 (Katalog)**. İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- Beyaz Müzayede. (2014). **Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini No. 27 (Katalog)**. İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- Beyaz Müzayede. (2014). **Özel Koleksiyon Müzayedesini No. 2 Bölüm 1 (Katalog)**. İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 2, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Dışbank. (1998). **Türk Resminde Soyut Eğilimler Dışbank Sergi Kataloğu**. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Donanım. (2010). **Sanat Atlası**. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Essers, V. (2013). **Matisse**. Taschen Yayınları.

İleri, C. (Ed.) (2006). **Gökkuşağında İki Kuşak- Fahrelnissa ile Nejad Sergi Kataloğu**. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.

İleri, C. (Ed.). (2005). **Fikret Mualla Retrospektif Sergi Kataloğu**. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.

Museu Picasso. (2010). **Picasso ante Degas Abstract No1**. Barcelona: Institut de Cultura.

Sağlam, M. (2009). **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonundan Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler**. İstanbul: TCMB Yayınları

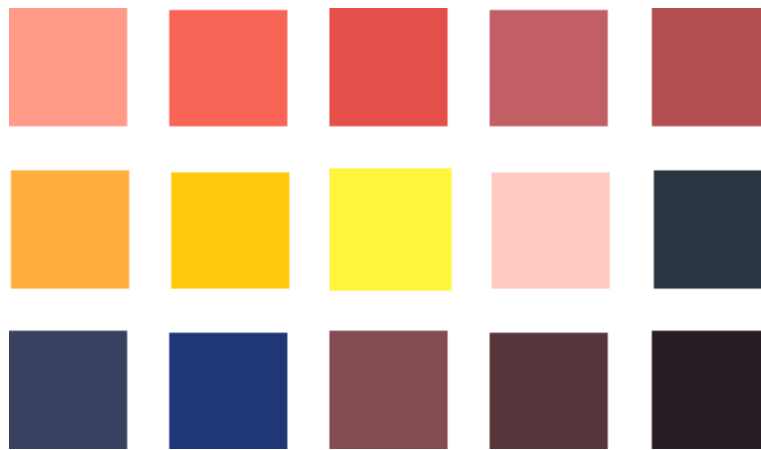
Sakıp Sabancı Müzesi. (2012). **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu**. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Ustunel- Quillere, J. (2006). **Fikret Mualla İçin**. İstanbul: Ebru Grafik Basım.

EK 1 : RENKLERİN TON DEĞERLERİ TABLOLARI



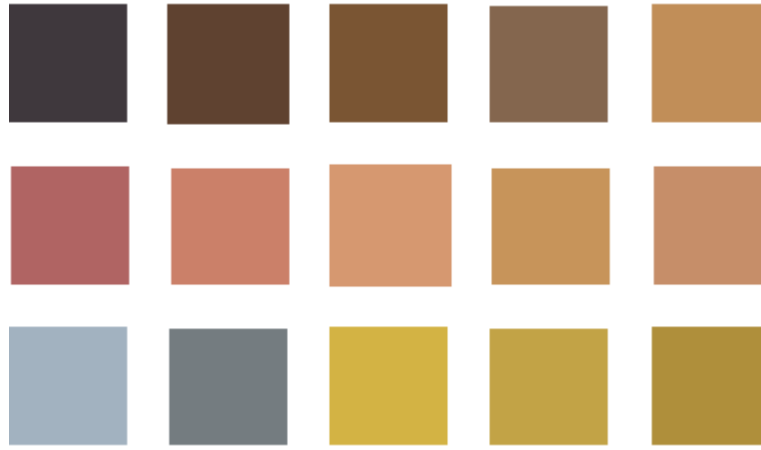
Tablo 64: "Çıplak" (Resim 70) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 65: "Kadın ve Adam Portresi" (Resim 71) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 66: "Mavili Portre" (Resim 72) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 67: "*Sokakta Bir Adam ve İki Kadın*" (Resim 73) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



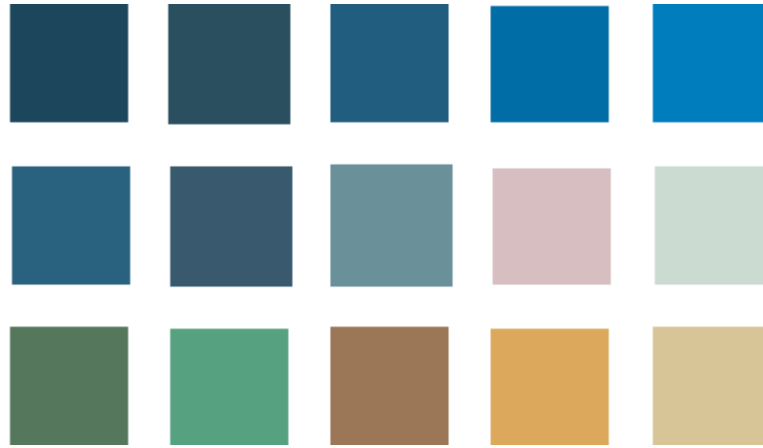
Tablo 68: "*Yeşilli Bistro*" (Resim 74) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 69: "*Güçlü Kadınlar*" (Resim 75) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 70: "Natürmort" (Resim 76) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 71: "Görüşme" (Resim 77) Renklerin Ton Değerleri Tablosu



Tablo 72: "Gezinti" (Resim 78) Renklerin Ton Değerleri Tablosu

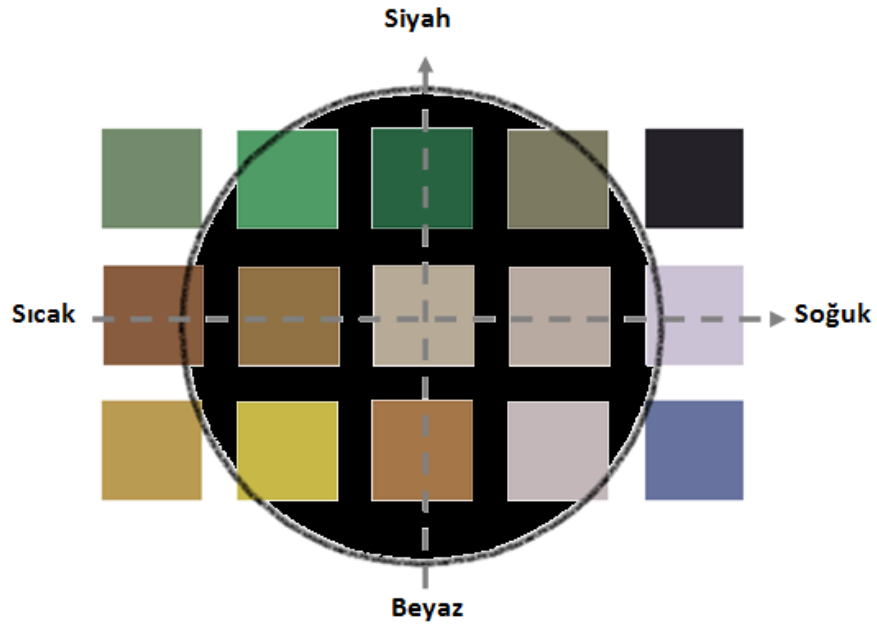


Tablo 73: "Kadın ve Çocuk" (Resim 79) Renklerin Ton Değerleri Tablosu

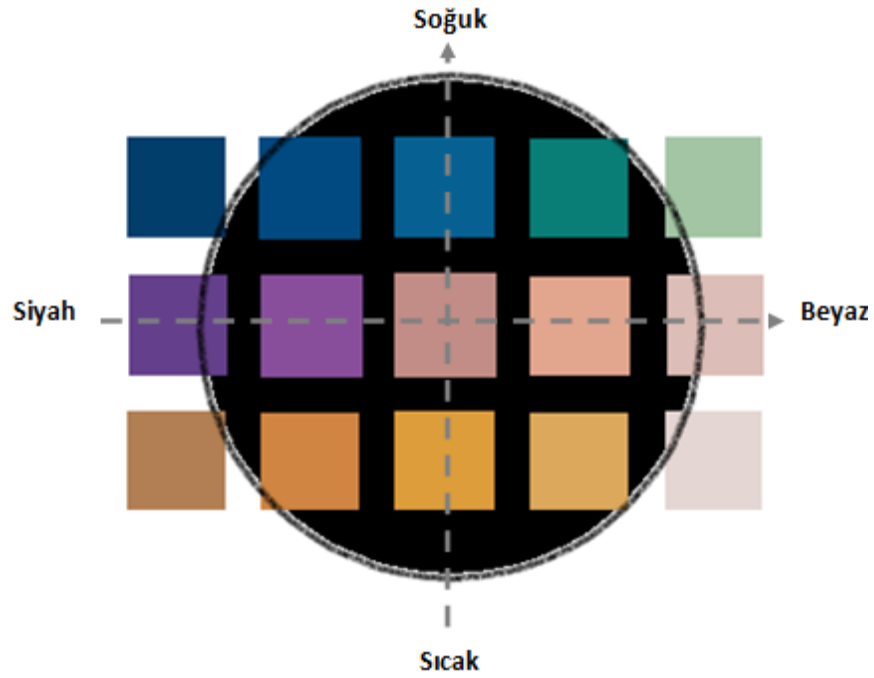


Tablo 74: "Sokakta" (Resim 80) Renklerin Ton Değerleri Tablosu

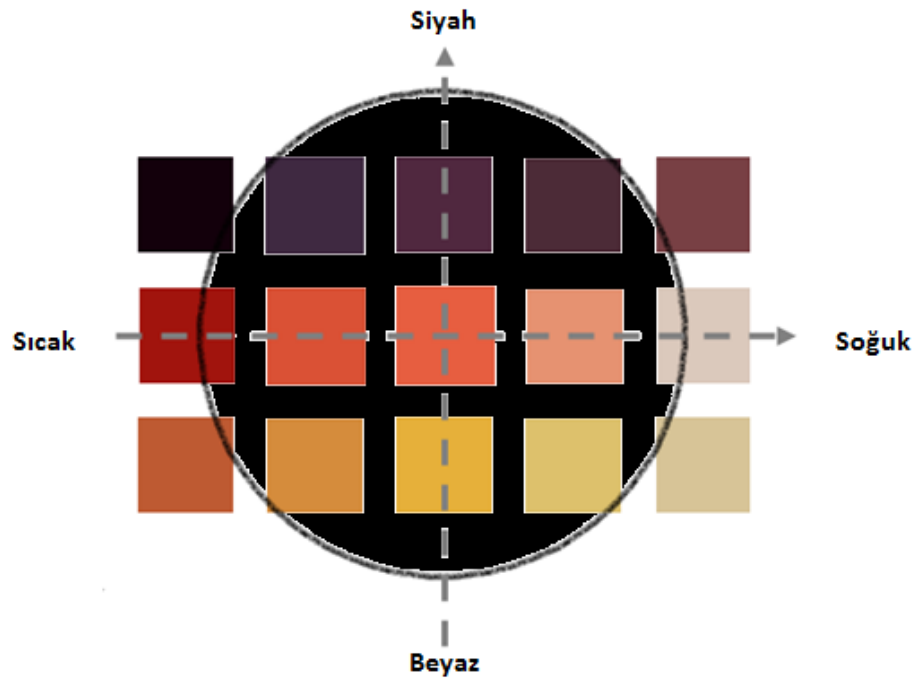
EK 2 : RENK KARŞITLIK İLKESİ BAĞLAMINDA KARŞITLIK DEĞERLERİ TABLOLARI



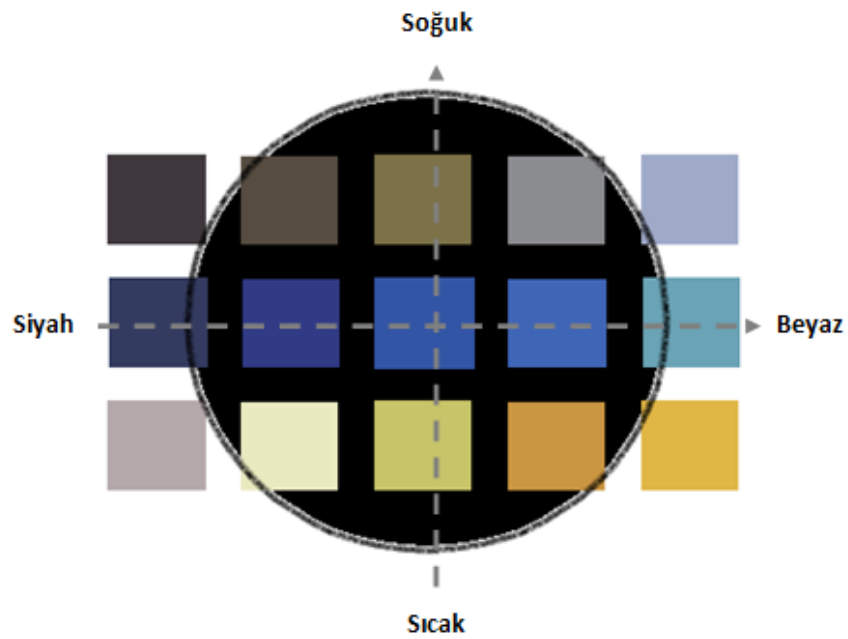
Tablo 75: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın "*Çıplak*" (Resim 70) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu



Tablo 76: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında Fikret Mualla'nın "*Natürmort*" (Resim 76) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu



Tablo 77: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında
Fikret Mualla'nın "Gezinti" (Resim 78) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu



Tablo 78: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında
Fikret Mualla'nın "Mavili Portre" (Resim 72) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu

