

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ

**1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI'NDA SOYUTLAMA  
EĞİLİMLERİ VE PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER**

Danışman

Prof. Sadettin SARI

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2013

Akdeniz Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ'nün bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ



Üye (Danışmanı) : Prof. Sadettin SARI



Üye : Doç. Dr. Abdullah KARAÇAĞ



Tez Konusu : “1950 Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümler.”

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 11/07/2013

Mezuniyet Tarihi : 19/07/2013



Doç. Dr. Abdullah KARAÇAĞ  
Müdür

## İÇİNDEKİLER

|                        |      |
|------------------------|------|
| İÇİNDEKİLER.....       | ii   |
| RESİMLER LİSTESİ ..... | iii  |
| ÖZET .....             | vi   |
| SUMMARY .....          | viii |
| ÖNSÖZ .....            | x    |

## I. BÖLÜM

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. GİRİŞ .....                                                                | 1  |
| 1.1.1. Amaç .....                                                               | 3  |
| 1.1.2. Önem .....                                                               | 3  |
| 1.1.3. Sayıtlılar .....                                                         | 3  |
| 1.1.4. Sınırlılık .....                                                         | 4  |
| 1.1.5. Yöntem .....                                                             | 4  |
| 1.2. SOYUT VE SOYUTLAMA.....                                                    | 6  |
| 1.2.1. Soyut ve Soyutlama.....                                                  | 6  |
| 1.2.2. Biçim, Öge, Öznellik ve İçerik Kavramları.....                           | 11 |
| 1.2.3. Batı Sanatında Soyut Resim ve Soyutlama Oluşumları .....                 | 22 |
| 1.2.4. İslam Öncesi Toplumlarında ve Anadolu’da Minyatür Olarak Soyutlama ..... | 32 |

## II. BÖLÜM

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI’NDA SOYUTLAMA<br>EĞİLİMLERİ .....                               | 43 |
| 2.1. 1. Türkiye’de 50’li Yılların Siyasi, Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Durumuna<br>Genel Bakış..... | 43 |
| 2.2.2. Türk Sanatında Soyut Resim ve Soyutlama .....                                                | 47 |
| 2.2.3. Bölüm: Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri Gösteren Sanatçılar ..                      | 83 |

## III. BÖLÜM

|                                            |     |
|--------------------------------------------|-----|
| 3.1. BULGULAR ve PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER..... | 143 |
| SONUÇ .....                                | 160 |
| KAYNAKÇA.....                              | 161 |
| ÖZGEÇMİŞ .....                             | 166 |

## RESİMLER LİSTESİ

## Sayfa No

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 1: Picasso, Mandolin Çalan Kadın, 1909.....                                          | 24 |
| Resim 2: Kandinsky, Kazaklar, 1910-1911.....                                               | 27 |
| Resim 3: Maleviç, Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare Siyah Kare ve Kırmızı Kare, 1915.....       | 29 |
| Resim 4: Mondrian, Oval Biçimde Renkli Düzenlemeler, 1914.....                             | 30 |
| Resim 5: Mondrian, Mavi ve Sarıyla Kompozisyon, 1935.....                                  | 30 |
| Resim 6: Mağara Resmi, Lascaux Magarası, keşif tarihi, 1940.....                           | 32 |
| Resim 7: Willendorf Venüsü ve Lespugne Venüsü, Geç Paleolitik Dönem.....                   | 33 |
| Resim 8: Hesire'nin Portresi, Mezarının Tahta Kapısından (Tarih Belirtilmemiş).....        | 35 |
| Resim 9: Kubacı'daki Bir Evin Alınlığı (Tarih Belirtilmemiş).....                          | 36 |
| Resim 10: Prens Hüma ve Prenses Hümayun Bahçede, İran Minyatürü (Tarih Belirtilmemiş)..... | 38 |
| Resim 11: Dioskurides'in <i>Materia Medica</i> Adlı Eserinden (Tarih Belirtilmemiş).....   | 40 |
| Resim 12: Suda Aksini Gören Köpek, XIII. Yüzyıl Başı.....                                  | 40 |
| Resim 13: Şemsi Arel, Yeşilli Kompozisyon (Tarih Belirtilmemiş).....                       | 58 |
| Resim 14: Erol Akyavaş, Hem Batın Hem Zehir, 1993.....                                     | 59 |
| Resim 15: Adnan Çoker, Çemberli Anıt- Kubbeler Dizisi (Tarih Belirtilmemiş).....           | 63 |
| Resim 16: Adnan Çoker, Soy Ağacı, 1999.....                                                | 64 |
| Resim 17: Hasan Pekmezci, İnsanlar Üzerine, 2004.....                                      | 66 |
| Resim 18: Burhan Doğançay, Whispring Wall, Wool Topestry, 1986.....                        | 67 |
| Resim 19: Adnan Turani, 2007.....                                                          | 69 |
| Resim 20: Gencay Kasapçı, Ağaç, Tuval üzerine akrilik, 2004.....                           | 70 |
| Resim 21: Devrim Erbil, Soyut Ağaç Serisi, 2001.....                                       | 71 |
| Resim 22: Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş ).....             | 72 |
| Resim 23: Nuri İyem, Kardeşler, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş).....                 | 74 |
| Resim 24: Mustafa Ata, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 2011.....                    | 74 |
| Resim 25: Habib Aydoğdu, Kendime Mektuplar, 2011.....                                      | 76 |
| Resim 26: Ömer Kaleşi, Meyve Satan Kadın, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş).....       | 77 |
| Resim 27: Abidin Elderoğlu, “Fezadan Görünüş”, 1968.....                                   | 86 |
| Resim 28: Zeki Faik İzer, “Sultan Ahmet Camii Camları” Özel Koleksiyon.....                | 88 |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 29: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon”, Özel Koleksiyon.....                                                       | 89  |
| Resim 30: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1958.....                                                                | 91  |
| Resim 31: Sabri Berkel, Saf Soyutlama, 1963.....                                                                    | 92  |
| Resim 32: Sabri Berkel, İsimlessiz, 1954.....                                                                       | 93  |
| Resim 33: Sabri Berkel, Taksim Meydanı, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş)....                                   | 94  |
| Resim 34: Sabri Berkel, Motifli Kompozisyon, 1973.....                                                              | 95  |
| Resim 35: Sabri Berkel, Arp Çalan, Tuval üzerine yağlıboya tekniği,1961.....                                        | 96  |
| Resim 36: Sabri Berkel, İsimlessiz, Duralit üzerine karışık teknik, 1958.....                                       | 97  |
| Resim 37: Cemal Bingöl, “İzmit İstasyonu”, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş).99                                 |     |
| Resim 38: Ferruh Başağa, “Ask”, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş).....                                          | 100 |
| Resim 39: Ferruh Başağa, “İsimlessiz”, 1999.....                                                                    | 101 |
| Resim 40: Nejad Devrim, “Kompozisyon”, 1953.....                                                                    | 103 |
| Resim 41: Lütü Güney, Gecekondular, 1979.....                                                                       | 105 |
| Resim 42: Lütü Güney, Tuvalin Arkayüzü, 1984.....                                                                   | 106 |
| Resim 43: Lütü Güney, Paslanmanın Direnişii II, 1986.....                                                           | 107 |
| Resim 44: Lütü Güney, Paslanmanın Direnişii, 1992.....                                                              | 108 |
| Resim 45: Lütü Güney, İsimlessiz II, 1994.....                                                                      | 109 |
| Resim 46: Lütü Güney, Soyuta Doğru Evrim, 1993.....                                                                 | 109 |
| Resim 47: Lütü Güney, Siyahtan Sarıya, 1992.....                                                                    | 110 |
| Resim 48: Lütü Güney, Paslanmanın Direnişii, 1986.....                                                              | 110 |
| Resim 49: Zafer Gençaydın, Doğançay Anısına, 2013.....                                                              | 112 |
| Resim 50: Zafer Gençaydın, İsimlessiz, 2013.....                                                                    | 113 |
| Resim 51: Zafer Gençaydın, İsimlessiz, 1990.....                                                                    | 113 |
| Resim 52: Zafer Gençaydın, Bahara Özlem, 2013.....                                                                  | 115 |
| Resim 53: Zafer Gençaydın, Deniz, 2013.....                                                                         | 117 |
| Resim 54: Zafer Gençaydın, Bahara Özlem, 2013.....                                                                  | 117 |
| Resim 55: Halil Akdeniz, İzmir Körfezi ile ilgili deneme çalışmaları, Özel koleksiyon<br>(Tarih Belirtilmemiş)..... | 121 |
| Resim 56: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları Kültür Bakiyeleri, Özel Koleksiyon<br>(Tarih Belirtilmemiş).....      | 122 |
| Resim 57: Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler,<br>1982.....                   | 124 |

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 58: Halil Akdeniz, İzmir Körfezi ile İlgili Denemeler,1982.....                               | 125 |
| Resim 59: Halil Akdeniz, İzmir'den Notlar, Özel Koleksiyon.....                                     | 126 |
| Resim 60: Zahit Büyükişleyen, Varoluş, Ağlayan Nar, Gülen Ayva, 1993.....                           | 127 |
| Resim 61: Zahit Büyükişleyen, İsimli, Özel Koleksiyon (Tarih Belirtilmemiş).....                    | 128 |
| Resim 62: Zahit Büyükişleyen, Geceye Giderken Balad, 1998.....                                      | 129 |
| Resim 63: Zahit Büyükişleyen, Maviliğin Altına Saklanmış Yürekli Yalnızlığın<br>Haykırışı,1993..... | 130 |
| Resim 64: Zahit Büyükişleyen, Sensizliğin Ardındaki Yaşanmışlık, 1993.....                          | 131 |
| Resim 65: Zahit Büyükişleyen, Kar ve Sevgi Kümecikleri,1995.....                                    | 131 |
| Resim 66: Zahit Büyükişleyen, Gülcihan'da Çardaklar, 1968.....                                      | 132 |
| Resim 67: Zahit Büyükişleyen, Yağmurdan Önce, 1998.....                                             | 133 |
| Resim 68: Adem Genç, Adsız, Tuval üzerine yağlıboya tekniği,1995.....                               | 136 |
| Resim 69: Adem Genç, Adsız, Tuval üzerine yağlıboya tekniği,1979.....                               | 137 |
| Resim 70: Adem Genç, Kuadratik Fonksiyon III, 1984.....                                             | 138 |
| Resim 71: Adem Genç, Adsız, Tuval üzerine akrilik, 1986-87.....                                     | 139 |
| Resim 72: Adem Genç, Boyalı Manzara, 1985-87.....                                                   | 140 |
| Resim 73: Adem Genç, Adsız,1994.....                                                                | 141 |
| Resim 74: Halat, 2013, 90x100 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                                 | 148 |
| Resim 75: Okyanusun Derinliğinde Gizli, 2013,110x120 cm. Tuval üzerine karışık<br>teknik.....       | 149 |
| Resim 76: Rüzgârın Hızı, 2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                        | 150 |
| Resim 77: Harita, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                                | 151 |
| Resim 78: Ufukta Gemi Var, 2013, 90x100 cm. Tuval üzerine karışık teknik .....                      | 152 |
| Resim 79: Haritalar Dünyası, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                     | 153 |
| Resim 80: Sonsuz, 2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                               | 154 |
| Resim 81: Eski Harita, 2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                          | 155 |
| Resim 82: Papirüs, 2013, 90x100 cm. Tuval üzerine karışık teknik .....                              | 156 |
| Resim 83: Son, 2013, 90x100 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                                   | 157 |
| Resim 84: Dinginlik, 2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....                            | 158 |
| Resim 85: Hızlı ve Telaşlı, 2013, 110x120cm.Tuval üzerine karışık teknik.....                       | 159 |

## ÖZET

1950 yılından itibaren dünyada gelişen bazı toplumsal olaylar, sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmış ve kitleleri arkasından sürüklemiştir. İnsan hakları, demokrasi, sosyal yaşam gibi konularda sanatın her kolunda eserler üretilerek, toplum ve içinde yaşanan insani değerler yeniden sorgulanmıştır. Böyle bir çevrenin yansıması olarak Türkiye’de farklı çevre ve kutuplar, yaşanan toplumsal olaylara kayıtsız kalamamış, toplumu ve düzeni sorgulayıcı fikir tartışmaları yaşanmıştır. Beslendiği kaynakların başına toplumsal yaşam formlarını koyan Türk sanatçısı, farklı üsluplarda benzer konuları eserlerine yansıtmıştır. 1950’li yıllar özellikle savaş, çatışma ve kargaşa gibi kavramların zengin ifade biçimi bulduğu yıllardır. ABD ve Rusya arasında gerçekleşen Soğuk Savaş yılları, Kore, Vietnam, Birinci Çinhindi, Arap-İsrail, Cezayir Bağımsızlık Savaşları gibi dünya tarihine damga vuran savaşların yaşandığı yıllardır. Diğer taraftan Türkiye’de de uzun yıllar unutulmayan, günümüzde de en önemli devrimlerden biri olarak kabul gören Küba Devrimi’ de yine 1950’li yılların önemli toplumsal olaylarından biri olarak bilinmektedir.

Geniş halk kitlelerinin etkilendiği, çekirdek aile yapısının ideolojik temeller üzerinde şekillendiği bu yıllar, tam anlamıyla kargaşa ve sosyolojik toplumsal olayların somut-soyut ilişkisi içinde değerlendirilebileceği, toplumsal sarsıntıların etki eksenini genişletmektedir. Böylece ideolojide kavramsal anlamda somut bir karşılık bulamayan sanatçılar, kendi arayışları içinde herkese farklı anlamlar ifade eden yeni ve daha geniş bir dünya arayışı içine girmiştir. Hayal, her toplumda yerini masmavi bir gökyüzü ve özgürlük kavramları içinde tutsak yürekleri aydınlanma, karanlıktan arındırma endişesi ile baş başa bırakmıştır. Sanatçı sorgulayan, sorgulanan, sorgulatan bir birey olarak yeniden doğuşun anahtarını soyut ve var olmayan, ancak olduğundan son derece emin bir kilide doğru ilerletmektedir. Bu kararlılık, sanatçının bunalım dünyasına bir ümit, haykırış ya da doğaüstü hissetmesini sağlayan yaratıcılık aşısının panzehri gibi olmuştur.

Bu araştırmada soyut resmin figür, nesne, mekân ile olan ilişkisi, biçim, içerik ve estetik değer bağlamında gelişim süreci incelenmiş, dönem içerisinde yer alan sanatçıların üslup farklılıkları belirlenmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası tüm Dünyada

olduğu gibi Türkiye’de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Böylece 1950’den itibaren Türk resim sanatı gelişme gösteren bir döneme girmiştir. Bu dönem, endüstrileşme ile gelen teknik, bilimsel, düşünsel alanda gelişimlerin hızlı olduğu bir dönemdir. Tüm alanlardaki bu hızlı gelişim, soyut biçimin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Toplumsal yapıdaki değişimler ve gelişimler, insan düşüncesini değiştirerek felsefi derinlik kazandırmıştır

Bu gelişmelerin yarattığı iç huzursuzluk sonucunda sanatçı, doğadan nesneleri arındırmak istemiş, bunun sonucunda resimde nesne kültürü parçalanmaya başlamıştır. Soyut sanat, sanatçının iç dünyasını öznel, metafizik gibi kavramlarla baş başa bırakarak farklı bir dünyaya sürüklemiş, kendi mantığı ile açıklanabilen biçimler oluşturma yolunu tercih etmesini sağlamıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde; Soyut ve soyutlama üzerinde durulmuştur. Biçim, öge, öznelcilik ve içerik kavramları incelenmiştir. Batı sanatı ile Türk sanatındaki soyut resim ve soyutlama hakkında araştırma yapılmıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde; 1950 sonrası yıllar içerisinde gelişen ve değişen toplumsal olaylar incelenmiştir. Aynı dönem içinden seçilmiş sanatçıların uygulamalarındaki üslup farklılıkları belirlenmiş, soyutlamanın felsefesi, mantığı ve psikolojik süreci üzerinde yapılan araştırmaların sonuçlarına dayalı olarak bu veriler belli bir sistematik geliştirilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Soyutlamanın belirlenen başlıkları altında seçilen sanatçılar ve yapıtları soyut sanat ile olan ilişkileri bağlamında incelenmiştir.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde; Öznel bir tavır olarak soyut resmin plastik açıdan ele alınması ve yorumlanması yer almaktadır. Soyut sanatın unsurlarına bağlı olarak uygulamaya konulan, çalışmaların yer aldığı bu bölüme tez çalışmasının kapsamına uygun uygulama çalışmaları yer almaktadır. Resim uygulamaları, tez çalışmasının çerçevesini belirleyen başlıkla ilişkilendirilerek araştırmaya dâhil edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Soyut Resmi, Soyutlama, Türk Resminde Soyut

## SUMMARY

Beginning from 1950 some developing social events around the world since has aroused great repercussions in the art circles and trailed population. Human rights, democracy, social life issues such as works of art produced in every field of art, society and the values of re-questioned. In such a different environment and poles in Turkey, not only uninterested in the social events but also community discussions and ideas experienced interrogator scheme. Turkish artist affected the social life, the works of the different methods that reflected similar topics. The 1950s, especially in war, conflict and turmoil for many years as the concepts found in rich form of expression. Between Russia and the United States during the Cold War, Korea, Vietnam, the First Indochina, the Arab-Israel War of Independence, such as Algeria is experiencing wars that marked the history of the world for many years. On the other hand evergreen in Turkey for many years, now recognized as one of the most important revolutions in the Cuban Revolution in the 1950s, it is known as one of the major social events.

Broad masses of the people affected by the nuclear family structure formed on the ideological foundations of these years, literally, sociological upheaval and social events assessed in relation to the concrete-abstract, broadening the impact of social upheavals. So artist cannot find a response to a concrete ideology of the conceptual which means different things to everyone in their quest for a worldwide search for new and more entered into it. Imagine the location of every society trapped in their hearts blue sky and freedom concepts of enlightenment, left alone with the dark concerns purification. Artist questioned, interrogated, which questions the abstract and non-existent key to rebirth as an individual, but extremely confident that promotes the right of a lock. This commitment to the world of the artist's crisis of hope, the outcry was either antidote or vaccine creativity that supernatural feel.

In this study, the figure of abstract painting, object, space, its relationship with the format, content and aesthetic value are examined in the context of the development process within the period determined in the artists' stylistic differences. All around the world after World War II as well as in Turkey, important social, cultural and economic changes have occurred, this change is reflected in the art of painting. Thus, since 1950,

Turkish painting art entered a period that is made progress. This period of industrialization came with the technical, scientific and intellectual developments that is fast period. The rapid development in all areas, played a significant role in the development of abstract form. Changes and developments in social structure, has given people the idea that changing the philosophical depth. As a result of these developments, civil unrest created by the artist wanted to purify the objects in nature, it began to disintegrate, as a result of this it started to part the culture of the object in the picture. Abstract art, the artist's inner world of metaphysical concepts such as leaving alone plunged into a different world, with its own logic to choose the path of creating forms, has explained.

In the first part of the thesis, abstract and abstraction focused. Format, item, examined the concepts of subjectivism and content. Western art and Turkish art's of abstract painting and abstraction made investigation.

In the second part of the thesis, developing and changing social events in the years after 1950 were examined and artists' practices were selected from the same period, the differences in style. Abstraction, philosophy, logic, and these data are based on the results of psychological research on the process of developing systematic attempts to explain under the titles of the works of selected artists and art abstraction abstract examined in the context of its relations with.

In the third section, a subjective attitude and interpretation of abstract painting is to be addressed in terms of plasticity. Depending on the elements of abstract art that is implemented, the scope of work, including proper application of this section of the thesis is the work. Oil painting studies, thesis title in relation to establishing a framework has been involved in this study.

**Keywords:** Turkish Abstract Painting, Abstraction, Turkish Painting Abstract

## ÖNSÖZ

Çağdaş Türk resim sanatı, Batılılaşma sürecinin bir getirisi olarak, akademik resim dilinin çözümlenmesi ve özümsemesi ile birlikte yeni arayışlara yönelen sanatçıların “grup” adı altında eser üretmeye başlamasıyla yeni bir ivme kazanmıştır. Özgürlükçü demokrasinin sanat yaşamımıza olan etkisi ile Batıdaki sanatsal akım ve yeniliklerin hızla soyut resim yönünde şekillenmesi ile soyut sanat üzerine uğraşlar verilmiştir. Sanatçılar, bireysel yaklaşımlarla iç içe olmuş soyut biçimleri, içerik ve estetik unsurlar bağlamında ele almışlardır.

Sanat kavramının sürekli gelişen bir olgu olması dolayısıyla biçim ve içerik olarak çeşitli tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Çağdaş sanatın son yılları Türkiye’ de şüphesiz ileri düzeyde bir gelişme göstermiştir. Ancak; bu tez çalışması ile “1950 Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümler” genel bir bakış açısıyla ele alınmış ve araştırılmıştır. Soyut Sanat gelişmelerinin bu dönemdeki, kültürel ve siyasal durumu da göz önüne alınarak tez çalışması hazırlanmıştır. Dönem sanatçılarından seçkiler sunulmuş ve sanatçıların, yapıtları incelenerek, plastik açıdan yorumlanmıştır.

Bu tez çalışmasının oluşmasında bilgi, düşünce ve yönlendirmeleriyle bana yardımcı olan tez danışmanım Prof. Sadettin SARI’ ya çok teşekkür ederim.

Çalışmalarım sırasında daima yanımda bulunan ve her konuda bana yardımcı olan aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ  
Temmuz 2013

## I. BÖLÜM 1.1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi, savaş, kargaşa, yokluk, isyan gibi kavramlar üzerine inşa edilen toplumların öyküleriyle ve tarihi olayları ile doludur. Her toplumun efsaneleri ve gelecek kuşaklara bıraktıkları tarih sayfaları vardır. Tarihleri olmayan milletler, hafızası olmayan duyu organlarından yoksun varlıklar gibidirler. Bunun içindir ki Türk toplumunun en büyük savaşları, sonunda zafer ya da yenilgi olsun unutulmamıştır. Dünya da durum aynıdır. 1950 yılında Kore Savaşı ile başlayan 50’li yıllar, Küba Devrimi, Vietnam Savaşı ile devam etmiş, farklı toplumlar sonu benzer kahramanlık öyküleriyle biten efsaneler yaratmışlardır. Özellikle soyut resim dilinin en bariz örneklerinin bu döneme denk gelmesi rastlantısal değil, resim sanatçıların olaylara karşı isyanı ile paralel bir gelişim göstermiştir.

Devletçi gelenek, sosyalist sanatçılar arasında yoğun tartışmaların yaşanmasına neden olmakla birlikte, akademinin klasik sanat anlayışına zıt yapıda, formu bozma gibi farklı anlatım dilinin gelişmesinin önünü açmıştır. Toplumsal sınıf farklılıkları, devlet ile toplum arasında ki sınırları uzaklaştırdıkça etki gücünü artırmış, fikir ve felsefi gelişiminin sanatçı özgürlüğü ile kesiştiği noktada evrensel sanatçı görüntüsünü oluşturmuştur. Böylece sanatçı toplumsal her türlü olayı sorgulayan, eylemci bir kimliğe dönüşmüş, politik, siyasal, ekonomik her türlü siyasal oluşumun içinde kendisine yer bulmuştur. Sanatçı, sanat eseri üreten bir birey olmaktan sıyrılarak, toplumun kendisini kabul etmesini beklememiş, kendisinin toplumu kabul etmesi gerektiği tezini savunmuş, kısacası toplumun üzerinde bir yer arayışı içinde olmuştur. Marcel Duchamp, Salon Sergisi’ne gönderdiği pisuarında temelde hiçbir sanat kaygısı gütmeden çağdaş sanatta bir kırılma meydana getirmiştir.

Duchamp’ın önderliğinde açılan bu patikadan, farklı sanatçılarda gitmiş, daha yaratıcı olanlar kendi patikalarını açarak sanatı büyük çıkmazlara sürüklemiş, sonuçta tüm toplumlar tarafından kabul gören soyut sanatın temelleri atılmıştır.

Sanat eseri, estetik beğenin dışına çıkararak, ki ile anılan mazoşist farklı sezgisel algılamalara ulaşmış, çoğu zaman performans ve kavramsal şekillerde çabuk tüketilen hazır nesnelere dönüşmüştür.

Soyut ve soyutlama kavramları, anlamlarını farklı sanatçıların eserlerinde üslup yönünden değiştirse de özünde ulaşmaya çalıştığı nokta açısından tek bir hedefte birleşmektedir. Nesneler soyutlanabilir, ancak soyut kavram olarak var olmayan manevi bir yaratım sürecidir. İçsel ve dşseldir. Konunun daha iyi anlaşılması açısından soyut ve soyutlama kavramları üzerinde durmakta yarar vardır.

### 1.1.1. Amaç

”1950 Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümlemeler” başlıklı bu tez çalışmasının amacı; Türk resim sanatındaki soyut resmin oluşum evrelerinin tarihsel süreç içerisinde belli gelişim ve değişimlerinin incelenmesi, çözümlenmesidir. Somut nesnenin varlık biçimine zıtlık oluşturan soyut kavramı, varlığı inkâr etmemekle birlikte kabul ve ret arasında duruşu ile sanatçının odak noktasını farklı alanlara götürmektedir. Bu amaçtan hareketle somut dünyanın soyut varlıkları ve iç dünyanın görme biçimleri bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

### 1.1.2. Önem

1950’li yıllardan günümüze kadar olan zaman sürecinde gelişme göstermiş olan soyut resim ve soyutlama eğilimlerini yeni bir bakış açısıyla değerlendirmek. Soyut resim ve soyutlama gibi kavramları güncel bilgilerle desteklemek, Türk Soyut resim sanatçılarının Türk Sanat’ında nasıl bir gelişme izlediğini ortaya koymak ve bunların günümüz güncel kaynakları ile değerlendirmek. 1950’ler sonrası, 1940’lı yılların başlangıcından itibaren üslup farklılıkları yaşamış sanatçıların ise soyutlama eğilimleri ve plastik çözümlemeleri hakkında bilgi vermek, genel anlamda bize yeni bilgiler sunmak bu çalışmanın önemini yansıtmaktadır.

### 1.1.3. Sayıtlar

Bu araştırma sürecinde toplam 74 tane tuval üzerine yağlıboya-akrilik tekniği uygulanmış olan soyut resim uygulamasının görseli kullanılmıştır. Bulgular ve Plastik Çözümlemeler aşamasında toplam 12 resim uygulama çalışması yapılmış ve bunlar kullanılmıştır. 2 adet tez çalışması, 7 adet dergi ve 66 adet kitap kaynakça olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda; ele alınan örnekleme, örnekleme ve veriler de toplanmıştır. Resim çözümleme, plastik çözümleme yöntemi gibi analiz yöntemleri kullanılmıştır.

#### 1.1.4. Sınırlılık

Tez çalışmasının birinci bölümünde; Soyutlama ve soyut tanımları üzerinde durulmuş, Biçim, öge, öznelcilik ve içerik kavramları açıklanmıştır. Batı Sanatındaki soyut resim ve soyutlama ile Türk Sanatında soyut resim ve soyutlama yaklaşımları değerlendirilmiştir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde; 1950 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Soyutlama Eğilimleri araştırılmış, Türkiye'de 50'li yılların siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel durumuna paralel olarak gelişen ve değişen sanat yapıtları incelenmiş, Türk sanat literatürüne eserleriyle geçmiş, resmi kurum koleksiyonlarında, resmi ve özel müze koleksiyonlarında eserleri bulunan, sanatçılar belirlenmiştir. Kronolojik bir sıralama ile ele alınan ressamalar, üslup ve konu bağlamında değerlendirilmiş benzer ve farklı yönleri üzerinde durulmuştur. Araştırmanın kapsamı içinde yer alan 1950'li yıllar ve günümüze kadar olan süreçte soyut resme ilişkin, başlangıcından günümüze Türk Resminde “Soyut Resim” süreci gözden geçirilmiştir. Daha sonra da araştırmanın başlığıyla paralellik gösterecek şekilde bu dönemler içinden belirlenen sanatçılar araştırılmıştır.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde; Tez çalışması kapsamında yapılan kişisel resim çalışmalar ise, soyut sanat bağlamında, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj tekniği kullanılarak uygulanmıştır.

#### 1.1.5. Yöntem

Çalışma kapsamında, Türk Resim Sanatı ile ilgili kütüphane araştırması yapılmış, bu konuda daha önce hazırlanmış olan tezler, süreli yayınlar, makaleler, kitaplar, kataloglar ve konuyla ilgili internet sayfaları taranmıştır. Literatür tarama tekniği kullanılmış; konuyla ilgili kaynaklar araştırılarak, incelenen konular, tanımlamalar ve alıntılarla açıklanmaya çalışılmış, farklı görüşlere yer verilerek araştırma zenginleştirilmiştir. Sonrasında konu kapsamına girecek resimler tespit edilmiş, resim çözümlemeleri yapılmıştır.

Bu araştırma yapılırken ele alınan sanatçıların bazıları ile karşılıklı görüşülmüş, tez çalışması konusunda yardım ve önerilerinden yararlanılmıştır. Ele alınan akımlar ve sanatçılar hakkında kendi açıklamalarına yer verilmiştir. Çalışmanın yürütülmesi sırasında konuyla alakalı sanatçılarla ilgili yayınlanmış kitaplar, dergi ve makaleler incelenmiş, sanatçılar ve resimleri hakkında fikir sahibi olunmuştur. Özellikle soyut resim ve Türk resim sanatı içerisindeki aşamaları irdelenmiştir. Değişik türde kaynaklardan dönemin sosyo-kültürel yapısı incelenirken, araştırmanın genişletilmesi aşamasında konuyla ilişkili olduğu düşünülen tezler incelenmiş ve bu çalışmalar içerisinde tezde kullanılan sanatçıların seçilmesi, eserlerinin yorumlanması ile ilgili destek alınmıştır.

## I. BÖLÜM. 1.2. SOYUT VE SOYUTLAMA

### 1.2.1. Soyut ve Soyutlama

Soyut, kavram olarak incelendiğinde toplumsal psikoloji ile ilgilidir. Dışavurumcu anlatımlı betimlemeler üzerine şekillenmiştir. Resimlerin, psikolojik duygularla bağlı olduğu görülmektedir. Batı resim sanatının öncü soyut sanatçıları olarak kabul edilen Kandinsky ve Mondrian doğa renklerini farklı anlatım biçimlerinde yeniden şekillendirmişlerdir. Böylece doğa biçimlerinden uzaklaşmışlar, doğa karşısında çalışmaktan vazgeçmişler, nesneleri soyutlamaya yönelmişlerdir. Bu nedenle, renk ve biçimlerde, çeşitli dramatik anlatımlar ortaya çıkmıştır. Soyut biçim ve renkler, sanatçının içinden gelen, iç dünyasının bir yansımasıdır. Bu durum, sanatçının doğadan ayrılarak kendi içine dönmesidir. Dış gözlemden iç gözleme yönelik söz konusudur. Gözlem göz önünde tutulursa, soyutlamayı düşünce, biçimleme aşaması olarak onaylamak yanlış olmayacaktır. Sanatçının soyutlama sürecinde biçim, çizgi ve renkleri, doğanın biçimi ile uyumlu ya da tam tersi olabilmekte, farklı anlatım biçimleri sanatçıların tarzlarına göre farklılıklar göstermektedir. Doğa, sanatçının elinde yeniden biçim kazanarak, sanatçının iç dünyasının bir yansıması olarak görülmektedir. Soyutlayıcı sanatçı, daha önceki desen disiplini içerisinde renk uyumu gibi geçmiş sanat özelliklerini değerlerini görmek ve algılamak istememektedir. O, belirli biçime, belirli figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak istemektedir. Dışavurumcuların hemen hepsinin, sonunda soyutlamaya yönelen anlayışa varmaları, Dışavurum 'un, salt soyutlamanın ilk basamağı olduğuna işaret etmektedir (Turani,2003,s.29).

Soyut sanat, nesne ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip renk, çizgi gibi biçim öğelerinin kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgeler oluşturarak düzenlemeler yapmayı amaç edinir. Doğadaki nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi hatta arıtılmasıyla elde edilebilir. Sanatçı, gerçek dünyadan seçtiği bir nesneden yola çıkmış olsa bile, seçilen nesne yapının oluşması sırasında artık nesne olmaktan çıkmış, kendi özüne doğru yol almaya başlamıştır. Soyutlamanın temelinde, dikkatli bir gözlem ile iyi çalışan bir beyin vardır. İnsan duyuş, düşünüş, algılayışları yoluyla edindiği bilgiler yardımıyla, nesneleri kavrar ve soyutlaştırmıştır. Sonuçta geline nokta, nesneleri rastlantısal özelliklerinden sıyrarak, bireyselliği

kapsayan evrensel değer öğelerini içerir durumda felsefenin bir kültür fenomeni olarak soyutlamanın dışında kalması ise düşünülmemelidir.

Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedenleri tanımlarken, felsefi bir kavram olan “kendiliğinden şey” kendiliğinde olan gerçek kavramı ile ilişkilendirmiştir. Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle gerçekçi bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak 'kendiliğinden şey duygusunu yeniden keşfetmiştir (Giray,2011,s.69). Daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünü olarak var olan gerçekliktir. Soyutlama içtepisi ilkelerde bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata yöneldiği halde, uygar insanda içtepi, bilinçli bir duyguya dönüşmektedir. Non-figüratif ve non-objektif gibi isimlerle de anılan soyut sanat, ister tam bir taklitle tabiatı kopya etmeğe gayret etsin, isterse içinde tabiattan alınma bir motif, bir figür olsun soyut ve soyutlama olarak nitelendirilebilir. Soyut resim Kandinsky’de olduğu gibi, müzik tesiriyle veya Mondrian’da olduğu gibi mimarlık tesiriyle, nereden doğmuş olursa olsun mekân fikrini reddeden, figürü reddeden her şeyden önce resmi, konu olarak da hiçbir tabiat unsurunu ele almadan kendi kendine yetmiş, plastik imkânlarıyla kendi sanatçısını ifadeye kabiliyetli sayan bir anlayış olarak belirmiştir.

Michel Seuphor, soyut sanat için: *"Dış gerçek, sanatçıya ister hareket noktası olmuş olsun, ister olmasın, dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanat, soyuttur. "* (Tunalı,1984,s.87) ifadesiyle soyut resmin, resim-dışı elemanlardan beslendiğini öne sürmüştür. Böyle bir resim onun için artık "mutlak" bir resimdir. Çünkü o, söyleyeceği şeyi dolaylı bir takım figürleri tasvir etmekle değil de, doğrudan doğruya form ve renk münasebetleri içinde söylemiştir. Böyle bir kompozisyonda dile gelen şey, artık tasvir edilen nesnelerin kendileri değil, nesnelerin tasvir yoluna başvurmada özleridir. Bu bakımdan, nesneler değil, ama onların özleri, mahiyetleri ortaya çıkmıştır. Yani optik görüntüyü değil, içsel görüntüyü resmetmek, somutlaştırmaktır.

Sanatçı, kendince doğadaki yaratıcı sürecin özünü canlandırmayan değişmez biçimlere bağlı kalmamış, biçimler altında gözlerinin önüne serilen nesneleri kavrayan bir bakışla dikkatle incelemiştir. Böylece bakış açısı daha uzağa yönelmiş ve çevresi şimdiki zamandan geçmişe doğru daha da genişlemiştir. Kendisinde, doğanın sınırlı

bir izlenimini keşfeden sanatçı, sanatın tabiattan, natüralizmden kaçma eğilimini reddetmiş ve tabiatı da kabullenmemiştir. Natüralizmden ve optik realizmden uzaklaşmak suretiyle, tabiatın görünüşlerinin arkasında bulunan özünü, gerçek tabiatı araştırmaya yönelmiştir.

Türk resim sanatındaki soyutlamanın mantığı incelendiğinde soyut sanata yönelişin altında yatan nedenlerin tabiatı reddetmek gibi gayesi olduğu düşüncesi yeterli bir ifade sayılamayabilir. Tansuğ'a göre *“Türkiye'nin sanat kültür yaşamında, modern evrensel programlara, yatkın ve açık olan bir dönemi 1950'li yıllarla ilişkilendirmek gereklidir.”* Bu süreçten günümüze gelen sosyo-ekonomik ortamda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını etkilemiş, bir takım farklılaşmalarına yol açmıştır. II. Dünya savaşına girilmediği halde savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalınmamış, yoğunluğu hızla artan uluslararası iletişim batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model alınmasını gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda ülkede var olan tavır eğilimlere kesinlik kazandırmış, politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenmiş çabaları da çarpıcı deneyim aşamalarını ortaya koymuştur (Tansuğ,1997,S.s.48). Ancak çok partili dönemin başladığı 1950'li yıllarda, Türk Kültür politikasında da önemli değişimler yaşanmıştır.

Batının bilim ve teknoloji alanında yaptığı yenilik çabaları, ülke için model olmuş, diğer alanlarda milli değerleri koruma ilkesiyle milli sanat yaratma görüşü, bir amaç halinde benimsenmiştir. Batı ile ilişkilerin artması kaçınılmaz olmuş, çeşitli kitap, dergi, röprodüksiyon vb. kaynakların ülkeye girişinin artması ile birlikte, genç sanatçılar arasında bir ikilemi de beraberinde getirmiştir. Bir grup, ulusal özellikleri koruyan geleneksel sanatlara yönelen milli sanatı savunurken, diğer grup çağdaş uygarlıkların değerlerine açılmayı amaçlamıştır. Çağdaş uygarlıkların değerlerine yönelen sanatçılar o günlerin gündemine non- figüratif sanat olarak giren anlayışın sözcüsü olmuşlardır. “Non-figüratif sanat anlayışın genç sanatçılar arasında yaygınlaşması daha önceleri farklı anlayışlara dayalı sanat yapan bir kısım eski sanatçıları fikir değiştirerek non-figüratif resme yönelmelerine neden olmuştur. Zira Refik Epikman, Arif Kaptan, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Abidin Elderoğlu, Selim Turan gibi sanatçının yılların deneyimine dayanarak oluşturdukları

kişisel üsluplarını bir yana bırakarak, 1950'lerden sonra soyut resim anlayışına yöneldikleri görülmektedir (Elmas, 2000,s.62).

Türk Resmine Soyut Yorumlar, Yeniler Grubu çerçevesinde toplanan sanatçıların yapıtlarıyla girmiştir. Geometrik-Lirik soyutlamalar özellikle 1950'li yıllarda Türk resim sanatını derinden etkilemiştir. Birçok sanatçı 1960 ve 1970'lerde anlatım doğrultusunda yeni görüşler kazanan yapıtlar üretmeye başlamıştır. Bazı sanatçılar,

bireysel sanat anlayışları arasında soyut anlatımları katmanın yollarını ararlarken yeni yetişen gençler, sanat anlayışını sanat üretimlerinin odağına yerleştirmişlerdir. Leke ve renk ağırlıklı soyut yorumlardan konstrüktivizm minimalist yaklaşımlara ulaşan Adnan Çoker'in resimlerinde olduğu gibi eğilimler görülmüştür. 1960'lı yıllar Türkiye için özel bir tarihsel anlam taşır; 1960 devrimi ve devrimin demokratikleşme aşaması, Türk toplumu için farklı bir dönemin yaşanmasına yol açmıştır. Özgürlükçü düşüncenin ve demokrasinin savunulduğu dönemde toplumsal konular öncelik taşımıştır. Sanayileşmede gelişimin yavaş olmasına rağmen köylerden kentlere hızla yapılan göç hareketleriyle dengelerin bozulduğu, düzensiz kentleşme olgusu inanılmaz bir hız kazanmıştır. Bu olgu, kırsal kesim insanının sorunlarına yeni boyut kazandırarak, 1960 sanatına kaynak oluşturmuştur.

Türkiye'de 1960 ihtilalinin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artmasını bir rastlantı olarak değerlendirmek yanıltıcı olabilir. Sosyal demokrat düşüncenin kavramsal olarak geliştiği dönemin düşüncel ortamı, tüm sanat dallarını beslemiş, 1970'ler düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönem olarak tarihe geçmiştir. Çünkü materyalist gelişimler gösteren dünya, insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılmıştır. 1970'lerde Türk sanatçısı, toplum içinde hak ettiği yeri bulmuş ve bireysel olarak özgür sanat yaratma ortamını kazanmıştır. Artık Türk sanatçısı, sorgulayan, tartışan, araştıran, kendi imkânlarını kullanarak sanat çalışmalarını sürdüren bir yaratma sürecine girmiştir. Sanatta yeninin ve orijinalin, çok çalışarak, adeta bir bilim adamı titizliğiyle davranılarak elde edilebileceğinin farkına varmıştır. Sanatçılara ait eserler galeriler aracılığıyla meraklılarına ulaşmıştır. Sanatçıların ellerinde bulunan eserler hızla tükenirken, onlara da maddi anlamda bir getiri yaratmıştır. Bu nedenle sanatçılar yeni arayışlara girerek soyut sanatın derinliklerini aramaya başlamışlardır

(Giray,1998,s.58). Satış ve sergileme ortamının gelişip çoğalması, sanata yenilik ve gelişim kazandırmıştır. Sanatçılar, sanat üretimleri karşılığında yaşamlarını kazanma şansını yakalamış ve ilk kez profesyonel sanatçı olarak yaşama olanağına kavuşmuşlardır.

Yaşamlarının güvencesini sanat üretimleriyle karşılayan sanatçılar, evrensel değerlerin kaynaklarına ulaşmanın yollarını aramış, dünya üzerinde gelişen sanat etkinliklerini öğrenmeye özen göstermiştir (Giray,2011,s.75). Böylece yeniliklere açılan, dünyadaki sanat olaylarını ve tartışmaları yakından takip eden, kısacası aydın sanatçı görüntüsü oluşmuştur. Türkiye’de resim sanatını ve sanatçıları soyut sanat içinde değerlendirirken, belli görüşler veya eğilimler çerçevesinde sınıflandırmak çok güç olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin de olduğu görülmektedir. 1970’lerden sonra sanatçıların sayısındaki artış da göz önüne alındığında, sanatsal üslup bakımından profesyonel sanatçılar (Ersoy,1998,s.38), sayıları her gün artan sanat galerilerinde sergileme olanağı buldukları yapıtlarını izleyiciye ulaştırmada sıkıntı yaşamamaktadırlar. Böyle bir ortamda sanatçı için beğendirme olanağı ortadan kalkmakta, biçim, öge, öznelcilik ve içerik gibi soyut sanatın bileşenleri sayılabilecek kavramlar ön plana çıkmaktadır.

### 1.2.2. Biçim, Öge, Öznellik ve İçerik Kavramları

Doğada var olan biçimler dışında, bir biçim yoktur. Doğada sonsuz çeşitliliği olan biçimler ve formlar olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak etkilenecek, birlik oluşturmuşlardır. Böylece görünümeler ya da nesne kişiliğinin tümü olan biçim, onunla uyum sağlayan formlara bağlanmıştır. Oluşan bu birlik, daha üstün bir biçimin ögesi olarak, sonsuza kadar gitmiş ve nesneler ile bir arada doğayı meydana getirmiştir. Nesnelerin oluşturduğu doğanın özünü ve hakikatini görünür kılmak ise yalnız sanatla ilişkilidir. Algıların akıldan süzülerek sanata aktarılması; biçimlendirmede belirsizliği sağlamış, soyut sanatın bir özelliği olarak görsel nesnelere yansımıştır. Sanatçı iç dünyasında her nesne inceden inceye ölçülüp biçilmiş, eklemeler belirtilerek palanlar, uzamlar ele alınmış, kısaca her formda açıklık ve seçicilik aranmıştır (İpşiroğlu,2012,s.96).

Biçimsel durum, karşıt öğelerin işlevsel yapı bütünlüğünde kişilik kazanmasıyla çevresindekilerden ayrılmıştır. Biçim kavramının, genellikle dış görünüşle karşılaştırılması bu sebeple olmuştur. Oysa genel anlamda tüm nesne söz konusu olmalı, diğer bir tabirle biçim, bir nesnenin algılanan tüm gerçek öğelerinin kendine özgü düzenler bütünü diye tanımlanmalıdır. Soyutlamaya kadar giden, biçimci yaklaşımları genellikle kavramların yazıya dökülmüş olduğu ortamlarda görmek mümkündür. Biçimin öncelik taşıdığı sanatsal anlatımlarda salt algısal nitelikler ön plana çıkarak soyut biçimleri oluşturmuş ve gerçeğe ya da anlamsal amaca bu şekilde ulaşmıştır. Renklerin yoğunlaşması ve biçimlerin konu düzeni, soyut resmin temel bileşenlerine tesir etmiştir. Biçim, özellikle yaratma süreci içinde etkili olmuş, yapının estetik fikrinin anlatımını güçlendirmiştir. Böylece fikrin gelişmesine yardımcı, kaynak ve derinlik kazandırmıştır (Ziss,2013,s.31). Biçim algısı; şekil itibarıyla onun herhangi bir nesneyi temsil ettiğini ve içeriğin formu olduğunu kabul ederek, formun örgütlenmiş bir biçim ürünü olduğu tezini ortaya atmıştır. Soyutun biçimlendirici yapısında, her sanatçıya göre değişen, özgün biçimlendirme formları kaynağını buradan almıştır. Bunlar yaratıcı bilincin üretken kabiliyetine göre değişmiş, biçim vermek ifade etmek anlamına gelmiştir. Sanatçı biçimlendirme sürecinde düşünce ile birlikte, nesnelerin kavramlaşmış özüne inmeye çalışmıştır. Bu öz, soyut biçimlendirme tavrında olmayan doğa ile ilgili değildir. Ancak doğadan esinlenen

biçimlendirme analizleri olarak izleyici ile buluşan formlar bütünüdür.

Soyut sanat, herkesin benimseyebileceği nesnel sonuçlara varmaz ve öznellik düzeyinde yer alırsa sanatçının anlaşılması güç karmaşık bir kişiliği varsa-seyircide ister istemez bir tedirginlik yaratmıştır (İpşiroğlu,2012,s.74). Soyutun biçimlendirme sorununda sanatçı yaratıcılık ilkelerine göre hareket ederek, öncelikle içerik yani amaç, daha sonra içeriğin biçim olması söz konusu duruma gelmiştir. Biçim, içeriğe içerik ise öze bağlı, tek başına sanatsal bir nitelik taşımamış, duyudan, düşünceden, estetikten kısacası içerikten yoksun bir biçim, hiçbir değer taşımayan yapıt haline dönüşmüştür. Biçimi oluşturan parçaların ve ayrıntıların seçimi, bunların birleştirilip bir düzen içine sokulması ile biçim şeklini oluşturmuştur.

Biçim için elverişli bir içeriğin ve özün olması, önemli değer taşımaktadır. Gelişigüzel bir değer olmayan biçimin yasaları ve kuralları vardır. Sanat yapıtını içeren nesneler incelendiğinde, karmaşıklığın bir ürünü olarak düşünülebilir. Bu karmaşık yapı çözümlenmediğinde zaman, biçim-içerik-nesne arasındaki geçişin ortaya çıktığı görülmektedir. Renk, ton ve hareketten oluşan sanat yapıtının biçimsel görüntüsünün arkasındaki anlam, aynı zamanda içeriği de oluşturmaktadır. Her sanat yapıtı, biçimle içerik arasındaki birliktelikte belirginleşir; çünkü ne içerik somut bir sanatsal biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir. Biçimci sanat, sanatsal biçimlerden yoksun olduğu ölçüde, içerikten de yoksundur; biçimle içerik karşılıklı bağımlılık içinde bulunurlar. Sanatta biçimle içeriğin kurduğu bu birliktelik her ikisinin birbirinden ayrılmayacağı kanısını güçlendirmektedir (Ziss,2011,s. 18).

Soyut sanatta ve soyutlamanın özünde yatan biçim ve biçimlendirme konusundaki bilgiler bağımsız öğretiler değildir. Bu bilgiler soyut sanatın içerik kapsamını oluşturan nesnelerdedir. Nesnelerin anlamlandırılması için ise içerik ve özün belli bir bütünlük içerisinde olması gerekmektedir. Nesne biçimlerinin kavranması ise öncelikle kavranacak şeyin ortaya konmasıyla meydana gelmektedir. Bu meydana geliş, içeriktir ve doğa ile kurulması gereken bir bütünlüktür. Böylece nesnelerin dıştan göründüklerinden daha fazla oldukları hakkındaki bilgi yeni bir doğa incelemesini gerektirmiştir (İpşiroğlu,1993,s.68). Sanatçı görünenle yetinmeyip görünenin ardındaki soyut sorunlar üzerinde düşünmeye başladığı zaman, işlev sorunlarını bir bütün içinde ele alarak öznel bir tavır içerisinde çözümlemeye

çalışmıştır. Nesnelerle, bulundukları yer, kök saldıkları toprak ve yükseldikleri uzam arasındaki ilişkileri araştırarak ve yerçekimi, yerçekiminden kurtulma, uçma, yüzmeye, denge vb. statik ve dinamik sayısız soyutlama sorunsalı ile karşılaşacaktır. Görünenle yetinen doğa araştırması, sadece bir göz eğitime biçimleri, bütünlüğü ve ayrıntılarıyla kavrayan bir “optik-görme” olgusuna dayanmamaktadır. Nesneleri evrensel ilişkileri içinde gören sanatçı, yalnız düşünsel görmeyi değil, bilinçaltı güçlerle beslenen bir hayal gücüne de ihtiyaç duymuştur. Çünkü evrensel oluş içinde her şeyin bir dünü olduğu gibi, bir yarını da olacağını düşünecek ve soyut yaratma süreci sona ermedikçe, yaşadığı dünyanın olduğu gibi kalmayacağını, yenedünyaların doğacağını anlayacak ve “olası-dünyaları” tasarlayacaktır.

Turani’ye göre, olası dünya görüşü farklı bir noktadan hareket etmektedir. Ona göre düz beyaz kâğıt üzerinde, kalemin dokunmasıyla beliren renksiz nokta soyut kavramının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisiyle yüklüdür. Noktanın hareketinden çizgi, çizgiden düzey, düzeyden hacim oluşmaktadır. Bir ağacın biçiminden, görünüşü, dış biçimini, iç anatomisini, yapısını, kısaca bütünü anlaşılabilir. Çizgide gerçekleştirilmesi gereken ana sav ise hakikattir (Turani,2003,s.78).

Hakikatten anlaşılan, çoğunlukla söylendiği gibi, “doğanın sadık taklidiyle elde edilen hakikat” değildir. Hakikate doğru anlamda erişmek isteyen sanatçı, onu doğanın gösterdiğinden ve biçimlerin salt yüzeyi gibi görselleştirdiğinden çok daha derin olarak ortaya koymaktadır. O, doğadaki içsel olanın örtüsünü kaldırmalıdır ve biçimsel oluşumların biçimi bakımından yalnız sıradan görünüşle yetinmemelidir. Fakat daha derinde saklı hakikati su yüzüne çıkarmalıdır. Çizginin resim sanatında biçimleri ortaya koyması sebeplerdendir. Ancak çizgi, ışık-gölge olmaksızın nesnelerin doğru biçimlerini vermede eksik kalmaktadır. Bu yüzden bu ikisinin bütünlüğüne ve kaynaşmasına gerek vardır. Çizginin ışık- gölge ile bütünleşmesi, bu bütünleşmede ışık-gölge' nin öne çıkması, ötekinin geri planda kalması düşünsel boyutta açıklanmıştır. Correggio’da en yetkin örneğini bulan bu görüş, aynı zamanda onun antiklerden ayrımını da göstermektedir. O, antiklerin basit biçimlerini yeğlememiş, resim sanatının başlıca romantik ilkesi ifade biçimi olarak görselleşmiştir. Correggio’nun sanatında plastik etkiler bulunması, çağdaşlaşma yolunda görülen önemli örnekler arasında gösterilmesine sebep olmuştur. Kendinde ve kendisi için artık

ışık-gölge, çizgiden ayrılmaz olandır; çünkü çizgi, şık ve gölge olmaksızın nesnenin doğru biçimini asla ifade edememiştir. Biçimde kendini ayırt ettiren özellik özdür, öz biçimden dolayı kendi olanağını gerçekleştirmiştir. Her biçimin kendi özgünlüğü vardır. Örneğin bir kürenin yuvarlaklığı (*evreni simgelemek için ele alınmış olabilir*) halenin yuvarlaklığı ve sacın yuvarlak oluşu, bunların çevresinde yaya benzer kıvrımlar vardır. Öz, maddede vardır. Bu nedenle biçim objektiftir, gerçek olarak nitelendirilmektedir.

Öz, kişiliğin altında beliren duyumlarla ilişkilidir. Duyumlar çok aşağı ve üstün biçimleri algılayamadıkları için sübjektif olarak değerlendirilirler. Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak anlamlı biçimden söz edilebilir. "Bell'e göre anlamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Genelde betimleyici biçimin değeri olmadığı söylenmektedir. Eğer bir değer varsa bunun betimleme olmasından değil, biçim olarak sahip olduğu değerdir. Sanat yapıtının varlık değeri, eğer o yapıt salt bir nesne olarak düşünülüyorsa iki odaktan elde edilebilir. Bu odaklarda ilki, söz konusu yapıtın, hem biçim hem de içerik olarak dediğidir, ikincisi ise bunlar üzerine yapılan yakıştırmalardır (Erinç,2004,s.87).

Biçimin algılanabilmesi sürecinde; bilmeye, bilgiye ve düşünceye ihtiyaç vardır. Biçim yapının durumuna göre kendini belli eder. Birincisi sonuç onu sonuca ulaştıran yolun kişiliğidir. Biçimler arası uyumun sağlanmasında ve biçim öğelerinin kompozisyonunda akla dayalı çalışmanın söz konusu olduğunu biliyoruz. Sanattaki renk- biçim ve duygu diyalektiğinin bilincine varış, gelişmekte olan hızlı yaşama paralel olarak daha kısa zaman süreleri içinde oluşmaktadır, öyle ki biz, XIX, yüzyılın basma değin sanattaki bu diyalektiğin daha büyük zaman aralıkları içinde oluştuğunu görüyoruz. Sanatta, değişen akımların biçimci-renkçi, akılcı-duygucu nitelikleriyle iç içe, yan yana sert çatışmalar içinde bulunduklarına tanık oluyoruz. Günümüzde ise, bu aynı zamanda yaşayan akıl-duygu, biçim-renk kaosu, yapıtlara egemen olmuş görünüyor. Bu karşıtlık, yalnız sanatçılar arasında değil, bizzat bireyler arasında çatışma, tartışma, devamlı olan huzursuzluk olarak gözlemlenebilmektedir. Daha ilgi çekici olanı, günümüzde, bu biçim-renk diyalektiğinin sorunları sanatçının yaşamında bile görülen aşamalar olabilmektedir. Sanatta biçim-renk, akıl- duygu diyalektiği vardır ve bu biçimlendirmede belirliliğe gerek yoktur. Öznel gözlem, ortak akıl kurallarından daha ağır basmış, işlenen konu ister dinsel, ister din dışı olsun, form

olduğu gibi göz önüne getirilmek istenmemiş, parçayı göstermek bütünün anlaşılmasına yeterli hale getirilmiştir (İpşiroğlu,2012,s.58).

Biçim aşamasına paralel olarak renkle sağlanan lekeler, akıl-duygu aşamasına ek olarak yeniyi oluşturmaktadır. Yani bir dönem renkçi çalışan bir sanatçı, bir dönem biçimci olabilmektedir. Bir dönem akılcı ise, onu izleyen dönem duygusal olması mümkündür. Sanat tarihinde gerilere uzanılırsa, bu durum daha açık olarak gözlenebilmektedir. Örneğin, Gotik duygusallığını bir Rönesans akılcılığı; ondan sonra gelen Barok duygusallığını bir Klasisizm akılcılığı izlemektedir. Bu klasisizm akılcılığından sonra da Romantizm duygusallığı olarak belirmiştir. Görülüyor ki sanat, âdeta sıcaktan bunalan insanın soğuğu; soğuktan bunalanın tekrar sıcaklığı istemesine benzeyen duygu grafiğine benzemektedir. Bu ilgi çekici durum, sanat organizmasının kendine özgü sıcak-soğuk, akıl-duygu yasasını benimsediğini göstermektedir (Turani,2003,s.24). Bunlara göre biçimin tanımı; Biçim bir şeyin şekli anlamına gelmektedir. Plastik sanatlarda biçim, derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade etmektedir. Işığın olduğu yerde ise renk ve biçim vardır. Çizgi, resmin reel yanını veren ilk kategori olmasına karşın orantı, simetri ve gruplandırma (organizasyon) ile birlikte kendi salt biçimine ulaşmakla ideal olana varmış, resim sanatının tamamen ideal biçimi ışık-gölge gibi algılanmıştır. Böylece sanat, cisim olanın bütün görünüşünü kavramış ve onu, maddeden soyutlayarak görünüş olarak ve kendi başına ifade etmiştir. Yüzey ve derinliği belirtmede kullanılan ışık-gölge, bu etkiyi yalnızca siyah ve beyazla değil, öteki açık ve koyu renklerle de elde etmiştir. Işık-gölge, resimde perspektifle kullanılmaktadır. Resim sanatının asıl büyüleyici kısmı ışık-gölgedir. Aynı zamanda ışığın tüm olanaklı etkileri de ortaya çıkarılabilir. Çizgi resim sanatında soyut biçimleri ortaya koyan önemli bir araçtır. Ancak çizgi, ışık-gölge olmaksızın nesnelerin doğru biçimlerini vermede eksik kalmaktadır. Bu yüzden bu ikisinin bir bütünlüğüne gerek vardır. Çizginin ışık-gölge ile bütünleşmesi, bu bütünleşmede ışık-gölgenin öne çıkması, ötekinin geri planda kalması demektir.

Işık gölge ile başlayan bu süreç, sanatçının öznelliği, ideolojik ve estetik konumu, yaratıcı etkinliğiyle birleşerek, onun dünya görüşüyle belirlenmiştir. Bu öznelilik, son çözümlemede, bir dönemin, toplumsal yapının, iyice belirli olan psikoloji ve ideolojinin ürünüdür. Sanatçının dünya görüşü, estetik anlatımını onun öznelliğinde

bulmaktadır (Ziss,2011,s.26). Kendinde ve kendisi için ışık-gölge, çizgiden ayrılmaz olandır; çünkü çizgi, ışık ve gölge olmaksızın bir nesnenin doğru biçimini ifade etmede eksik kalabilir. Sanat dünyasının gerçek yanında bulunan resim sanatında ideale doğru ilerlemede atılan adım resimde üçüncü boyut olan kolorit renkle mümkündür.

Biçimsel oluşumların çizgi unsurunun dışında en önemli soyutlayıcı ifade boyutu burada göze çarpmaktadır. Kolorit sanatı, daha büyük kompozisyonlarda daha büyük genişliğe sahiptir. Burada, renklerin uyumu diye adlandırılabilen şey, bütünde renklerin yüksek yetkinliğidir. Bu, yalnızca tek tek nesnelerde doğru renklerin kullanılması değil, aynı zamanda bütünün de yeniden uyumlu bir etki yapmasıdır. Renk kategorisi, resimde uyumu kurmakla resim ideal olana en çok yaklaşmış olur. Işığın olmadığı yerde renklerden söz edilememektedir. Ama bazı soyut biçimler yaşamaya devam ederek, bir bakıma gelişime açıktır. Resimsel olan herşey biçimle ilişkilidir. Her biçimin içsel bir içeriği vardır. Bu soyutlamanın, soyut sanatta biçim vermenin temelidir. Biçim içsel içeriğin dışavurumudur (Turani,1983,s.21).

Ressam kendi resimsel mantığını çalışarak bulmalıdır. İşte ressamın iç dünyasının yansıması, soyutlama içtepisidir. Soyut eserin nasıl yapıldığıdır, İçerik derinliğine göre bir resimleme olayıdır. Bu derinliğe ulaşmak ise, biçim verme ile mümkündür. Klasik ya da geleneksel sanat, belli bir obje'den hareket ederken, obje, doğa varlığı ya da yine doğa varlığını oluşturan bireysel nesneler olarak değişkenlik gösterebilmektedir (Tunalı,2009,s.65). Doğa, onu oluşturan var olanlardan, belli bir biçimi olan tek tek nesnelerden oluşmaktadır. Sözgelisi, karşıda görülen ağaç, insan, doğa parçası bütün bunlar belli bir biçimi, doğal bir biçim içindeki belli bir varlığı ifade ederler. Klasik ya da alışılmış sanat, bu doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları doğal biçimleri ile ele almak, doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacını gütmektedir. Doğa biçimine yaklaşım soyutlama anlamında ne kadar güçlü ise, soyut sanatın ortaya koyacağı biçim verme de o derece güçlü olacaktır. Bu, yalnız soyutlayıcı eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki, örneğin alışılmış sanatla büyük bir tepkiyle doğan empresyonizm için de geçerlidir. Çünkü izlenimcilik için de çıkış noktası, doğadır. Ne var ki, buradaki doğa, objektif nitelikleriyle değil de, sübjektif nitelikleriyle ele alınır ve görünür haliyle yorumlanır. Başka türlü söylersek,

olduğu gibi olan bir doğa değil de, gördüğümüz gibi olan bir doğadır. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektif, isterse sübjektif bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır, ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duyuşsal doğanın arkasında, değişmeyen varlık düşünmek, bunu aramak ve buna soyutlayıcı yaklaşımla biçim vermektir. Ne bu temel varlık, duyuşsal doğada somut olarak vardır, ne de bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak olan sanat, aynı zamanda, onu kendi soyut biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır. Başka türlü soyutlamada bu temel varlık, değişmez olan varlık, ancak, bu biçim verme içinde somut bir gerçeklik elde edecektir. Mutlak, temel varlık, zamanca değişmez olan varlık, ancak, sanatın ona vereceği biçim içinde öne çıkmaktadır.

Biçimlerim kompozisyonunda değişmez olan şey (*tinsel olan*), çizgi ve renksiz renkli (*siyah, beyaz, gri*) yüzeylerde kendini ifade eder, oysa değişen şey (*doğal olan*) renkli yüzeylerde ve biçimsel ritimde ifade bulur. Bu, yalnız resim sanatı için geçerli olmayıp, tüm sanat için geçerlidir. Sözgelişi, Piet Mondrian'a göre, müzik için bile geçerlidir. «*Tümel- evrensel bir biçim vermeye ulaşmak için yeni müzik yeni bir tonlar ve ton olmayanlar (belirli gürültüler) düzeni meydana getirme cesaretini göstermek gereğindedir.*» Bu bakımdan, soyut sanatta biçim verme, yalnız estetik bir anlamda değil de, aynı zamanda soyutlama mantığına hâkim ontolojik bir anlamda da anlaşılmalıdır (Tunalı,2003,s.32). Soyutlama kavramı genel olarak farklı kavramları içine alarak genişleyen bir yapı oluşturmaktadır. Estetik kavramı soyut sanatın yaradılış sürecinde sanatçıları yoran bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Estetik kavramı, soyut sanat için yalnız güzeli ifade etmemekte, estetik değeri dile getiren bir kategori olarak ta ifade edilmemelidir. Gizlide bulunan bir varlığı görünür kılmak, temel varlık sorunu, gerçeklik ilişkisi gibi farklı konuları beraber düşünmeye iten bir sorun gibi de algılanabilir. Bunun için, soyut sanatta biçim vermenin ontolojik bir anlamı da vardır. Bu ontolojik anlam, biçim vermeye zorunlulukla bağlıdır. Onlar, soyut sanatta birbirlerinden ayrılamazlar. Buna göre, estetik olmanın yanı sıra, bir de ontolojik bir kavramı üstlenen soyut biçim verme vardır. Şimdiye kadar alışlagelen biçim anlayışı nesnelerin biçimlerine dayanmış, sonra ise nesne biçimlerini parçalamak esas olmuştur.

Sürrealizm ve soyut sanat, nesnelerin dünyasından dış dünyanın görünebilir olan şeylerinin biçiminden az ya da çok vazgeçmek durumundadır. Nesnenin biçimi önemli değildir, hatta soyut sanat için artık var bile değildir. Önemli olan, evrenin, varlığın olduğu, duyuşsal olarak kavranamayan soyut biçim ilkesini, varlığın dayanağı tümel yasayı, zorunluluğu kavramaktır. Bu zorunluluk ve bu temel yasa, varlığın en derin hakikatidir. Bu temel hakikat, bir yandan varlığı, öbür yandan da sanatı belirleyen bir temel ilke olarak anlaşılmalıdır. Böyle bir ilkenin ışığında kavranan evren, artık, alışılmış bir evren olmaktan çıkar, soyutlaşmış bir evren olur. Sanatçı özdeşleyim aracıyla algı objesinin içinde bulunduğu durumu kavramak yerine, soyutlama aracıyla, nesneleri tüm tesadüfi özelliklerinden arındırarak, genel evrensel ilgileri, değerleri denge, durum, ölçü, sayı gibi bireysel bir durumun özelliği ile gizlenen ve örtülen soyut değerlerin biçimlerini ortaya koymaktadır. Bu değerler, doğada hazır olarak var olmadığına göre, zorunlu olarak sanatın doğa ile ilgisi de değişecektir. Burada, artık taklit biter, şimdi estetik biçimi bir başka gerçekliğe, ait olan bir realiteden çok daha derin evrensel bir realiteye aktarma başlar. Çünkü soyut sanatın aradığı bu evrensel realite, içinde yaşadığımız bu duyuşsal gerçeklik olmadığı gibi, bu hakikatin var oluş biçimi de, duyuşsal gerçekliği ve bu gerçekliği oluşturan nesnelerin var oluş biçiminden farklı olacaktır. Evrensel realite nasıl duyuşsal gerçeklik için bir temel varlık ise, aynı şekilde evrensel realitenin var oluş biçimleri için bir ilk örnek, estetik yaklaşım olacaktır. Bu yaklaşım varlığın ilk biçimleridir (Tunalı,2003,s.9).

Soyut resmin geometrik biçim düzeninde mutlak olan, estetik-ontolojik örnekler olarak somutlaşır. Ama ne var ki, evreni böyle örneklerin ışığı altında görmek, herkes için olağan bir görüş tarzı değildir. Piet Mondrian'a göre: Yığın, sanatı yalnız doğa ile bir örtüşme olayı olarak değerlendirir. Yığın, bir 'içsel olanın' dışsal olmasından ya da bir 'dışsal biçim' kazanan 'içsel biçim' olmasından hiçbir şey anlamaz. Buna göre de, yalnız bu 'birlik' katma yükseltelen ikilem yetkin bireyselliği ve tümel-evrensel bir bilinci biçimlendirerek ifade eder. Soyut sanatta biçim verme düzeninde, dile gelen bu bilinç için yeni ifade biçimleri kullanır. Bunlar, yukarıda da belirttiğimiz gibi, geometrik temelli biçimlerdir. Ancak, bu biçimler, bireyselliğe dayalı tümel-evrensel olanı dile getirirler. Başka türlü, tümel-evrensel olan ancak bireysel olanda somut olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtının çevrelediği bu birlik, elbette ki doğa ve

doğal biçimlerle hiçbir benzerliği içermeyecektir. Yığının, bu birliği ve bütünselliği taşıyan yapıtları yadırgamasının nedenini burada aramalıdır. Çünkü yığın, şimdiye kadar alışageldiği sanatta daima doğayı ya da doğal biçimleri bulmuş ve bunları bulmaya alışmıştır. Oysa soyut sanatta doğaya paralel, doğadışı bir düzen, estetik bir düzen geometrik biçim yasaları içinde ortaya çıkmaktadır.

Soyut sanat temelde böyle bir nitelik içinde kavranmalıdır. Soyut sanatın geometrik biçimler kullanması, hemen bir amaç değil, bir araçtır. Çünkü soyutluk bir metot, bir yöntem değil, tersine, mutlağı, temel varlığı, derinliği soyut düşünme ve soyut biçimlendirmedir. Bu anlamda soyutlukta yeni bir varlık, hatta yeni bir realite söz konusudur. Anlam içeriği, göstergeleri dış dünyaya açıkça gönderme yapan somut figüratif resimlerde görülmektedir. Duygu içeriği ise, görünür dünya ile bağlantısı olmayan göstergelerin kendi aralarındaki işlevsel ilişkide ortaya çıkar. İçerik bir açıdan da sanat eserinin konusudur. Sanatçı öznelliğinin öznelcilik ile hiçbir ilgisi yoktur. Öznelcilik, yaratıcının keyfiliğinden kaynaklanır; bu da gerçek yaşamın çarpıtılmasıyla, nesnel yasaların, yaşamca sağlanan gerecin içsel mantığının reddi ya da dikkate alınmamasıyla dile gelmektedir. Öznelcilik, uydurma genellemelere yol açar (Ziss,2011,s.18). Sanatçının ifade ediliş biçimi ve sanat dilini kullanım yöntemi biçim olarak adlandırılır. Biçim aynı zamanda sanatçının bir yapıtının diğer yapıtlarını çağrıştıran, anları birbirine bağlayan, yapıtlar arası ortak bir değiş özelliği olarak tanımlanabilirken, biçim aynı şeyleri söyler ve her ressamı özgür bir tarzıdır. Bu biçimsel oluşumlar 'soyut' yaklaşım temelli ise, sanatçıların çalışmaları oldukça özgün yaklaşımlar içerir. Sanatçılar karşılaştıkları malzemenin tadına varan, ama onu kendi içsel düşünce kalıplarına uydurmaya çalışan kişilerdir. Yanlış bir yolda olmalarına karşın çevrelerini yadsımazlar. Ama çevrelerindeki nesne biçimlerini, onların kendi içlerinde taşıdıkları biçim niteliklerine göre değil, bağlandıkları düşünce sistemine göre değerlendirirler, bunun zararı olsa olsa biçimsel özelliklerin araştırılmasında sınırlı kalmak ve derinleşmeyi önlemektir. Oysa malzemenin kendi bütüncül değerine bağlanan bir sanatçı, bu yapısalci bütünlüğün ortaya çıkarılmasında sınırsız olanaklara sahip olacak ve armoninin devamlı olarak gelişip yenilenmesi gibi bir kolaylık kazanacaktır.

Soyut resimde yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri düzendeki parçaların eklenme suretiyle yan yana, üst üste ve iç içe geçirilmesiyle elde edilecek olan biçimsel unsur çabalarıdır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek unsurlar hem ayrılan yanlarıyla kendi bağımsız değerlerini yitirmezler, hem de bütününün yararına bir benzeşmeye uğrarlar. Bu benzeşme biçimsel parçanın bağımsız değerine zarar vermez. Böylece herhangi bir sanat yapıtına bakıldığı zaman, onu biçimsel bir bütün olarak görebildiğimiz gibi, her parçasının eklenerek bütüne iletilmiş olan kendi varlığını da ayrı ve bağımsız bir unsur olarak duyabiliriz. Bu parça - bütün bağıntısında yapının meydana gelişi, bir yandan biçimsel harmoninin yapı taşlarını eklemenin başarısını sağlama gücüyle öbür yandan da üslûbun kendine özgü tutarlılığıyla ilgilidir. Parçanın bütünle olan yapısal bağıntısının bu koşullarında en büyük yardımcılardan biri biçimci üslûbun yapısal bütünlük için zorunlu kıldığı teknik özelliklerdir (Tansuğ,1983,s.12). Sanatçı kendi özündeki biçimi ortaya koyarken karşısına deformasyon ve başkalaşım olayı ortaya çıkmaktadır. Bu olaylar birbirinden ayrılmayacak derecede iç içedirler.

Deformasyon (*biçim bozma*) sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görülen soyut nesne ve soyut figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemlerdir. Doğa biçimiyle, resimde oluşan soyut deformasyonlu biçim arasında farklılıklar vardır. Deformasyon bir anlamda doğada olmayan yeni soyut bir biçimin aranması serüvenidir. Soyut biçimleme açısından ise deformasyon bir zorunluluktur. Soyut biçim vermede başkalaşım sanat esirinin tümünü kapsar. Bir resim için yapılan tüm biçimleri, renk değişikliklerini, sanatçının üslubunu, daha doğrusu anlatım özelliklerini içerir. Metamorfoz olayı doğasal organizmanın resimsel organizma olarak oluşması anlamına da gelmektedir (Özsezgin,1978,s.96). Bu oluşumlar sonucu ortaya çıkan biçimler ister geometrik olsun ister lirik olsun soyutlama da biçimi oluşturur. Biçimsel oluşumların temelinde yatan esas unsur ise yaratıcılıktır. Bir sanatçının yeteneği hakikate kulak verebilme yetisiyle ölçülür; imge ve kişilere doğal yapılarına ters düşen bir evrimi dayatmaksızın, yapay kurgular yaratmaksızın imgenin duyarlı barometresi olma. Sanatçının zihninde, bilinçaltında oluşmayan formlar, asla tuval üzerinde yer almaz. Bu öze iniş içtepisidir. Sanatçı kendi özüne yaklaştıkça ortaya çıkan dışavurumcu biçimler soyutlama içtepisini oluşturur ve bu içtepi ile ortaya çıkan biçimler soyut sanat da karşımıza çıkan biçimleri oluştur. Bütün bu kavrayışların

yansıması olarak biçimsel oluşumlardaki estetik değer ile içeriğin biçim vermenin, öz'ün ve içeriğin temelinde yatan unsurlardan olduğu anlaşılmaktadır. Estetik açıdan nitelenen yapıtlarda sanattaki güzel, bazen imge ile estetik fikrin, biçimle-içeriğin birliği diye tanımlanabilir. Biçimin içeriğe denk düşmesi, bir sanat yapıtını estetik açıdan güzel olarak değerlendirme yönünde eksik kalabilir. Bu birliktelik, biçim ve içerikçe zayıf bir yapıtta da fark edilebilir (Ziss,2011,s.85).

Avrupa sanatçıları uzun süre akademinin sıkı disiplinli kalıplarına bağlı kalarak eser üretmişlerdir. Biçim verme ve betimleme kurallarına bağlı kalarak nesneleri algıladıkları biçimlerde gerçeğine en yakın biçimde tasarlamışlardır. Ancak bir döneme damgasını vuran, Manet'in "Kırda Öğle Yemeği" isimli eserle gerçekle, olması mümkün görünmeyen olayları kaynaştırarak toplumsal sorgulamalara gitmişler, kazanımları topluma sunmuşlardır. Sanatçının toplumsal rolü üzerinde farklılık meydana getirecek birtakım olaylar yoluyla eserde görülen nesne ile görünmeyeni yansıtmaya gibi farklı arayışlar süreci daha derin boyutlara taşıyarak, güncel sanatçı görüntüsü üzerinde somut değişkenliklere yol açmıştır. Buradan hareketle Batı resminde soyut resmi hazırlayan unsurların incelenmesinde fayda vardır.

### 1.2.3. Batı Sanatında Soyut Resim ve Soyutlama Oluşumları

Başını Manet, Monet, Renoir, Pizarro, Seurat, Cezanne gibi ünlü ressamların çektiği İzlenimci anlayış, doğayı duyularıyla hissettiği, anladığı şekliyle resmetmek istemiştir. Soyut sanatın aradığı obje, izlenimcilerin düşündüğü gibi, görülebilir olan objeler değil, düşünsel olan objelerdir. Ancak, objelerin düşünce olarak kavranabilmesi için, görünebilir olan objelerin ortadan kaldırılması gerekmiştir. Bu durumda resim sanatı düşünme sanatı olmuştur. Doğayı görmeye dayalı olan mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakmıştır. Bu durumda yeni bir biçim verme yöntemi oluşmuştur. Bu yeni biçim vermede resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmekten uzaklaşmıştır. Böylece nesneler yüzey biçimi haline getirilmiş, nesnenin üç boyutluluğu reddedilmiştir. “Soyut biçim vermenin ilk adımı yapması gereken birsey vardır: Şimdiye kadar alışlagelen biçim anlayışını parçalamak.” ( Tunalı, 2003,s.151).

Avrupa’da 1990’lı yıllarda her sanatçı, izlenimciliğin ve yansıtmacılığın resim sanatında yeri kalmadığı düşünerek yeni yaklaşımlara ve böylece, soyutlama çalışmalarına girmişlerdir. Sanayinin gelişimi ile resimde biçimler farklılaşmaya baslar ve içinde bulunulan “Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikler, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklara götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştır.” Materyalizmin sebep olduğu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhsal bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermiştir. Kübist ve Ekspresyonist akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler, bunu eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı oluşan tepkiyi belirten soyut resim akımları izlemiştir (Turani, 1999,s.555). Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlendiren diyen Cezanne, Empresyonistlerden daha ileri giderek biçim konusunu yeniden ele almış ve Kübizmin başlamasında önemli bir etki yaratmıştır. Bu yüzden resimde çizim ve kompozisyona; ton ve renklere olduğu kadar, biçimlerinin sağlamlığına ve kalıcılığına da özen göstermektedir. İzlenimlerle yetinmeyip, yalnızca görsel duyarlığa sahip olmanın yeterli olmadığını düşünmektedir. Bu düşünceyle ressam, sadece renklerden yararlanarak resimde perspektif etkisi

yaratmaya çalışmış, böylece giderek kübist bir anlayışa yaklaşmıştır. Perspektife de uyarak doğayı silindirler, küreler, koniler halinde resmetmek gerektiğini düşünmüştür. Kübistler ise soyut yaklaşımların başlangıcından beri Cezanne'ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini temel almışlardır. Bunu geometrik bir yapı olarak değil, geometrik bir parçalama için kullanmışlardır. Böylece, parça parça edilmiş gibi bir görünüş kazanmışlardır. Gombrich'e göre Picasso ve Braque, üç boyutun biçimlendirilmesinde resme birlik vermek için Cezanne'ın yaptığı gibi, Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdir. Her nesne kendisine özgü bir kaçış noktasına sahiptir. Bu iki ressam Cezanne'dan, renkten vazgeçmeleriyle ayrılırlar, renklerin yerini siyah beyaz değerler almıştır. Renk, kübik oluşuma karşı koymuştur. Cezanne'ın Batı resmini temelinden değiştirici çabasının bir sonucu olan Kübizm, üç boyutlu gerçeği resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Bu yöntemde nesnenin çeşitli yön ve hareketleri tek bir imge bütünü haline getirilir. Nesne birçok açıdan görülüyormuş etkisi yaratır. Doğal nesneden yola çıkarak, tuvaler karmaşık ve çoğunlukla dengeli ve eğri çizgiler üretilir. Bu uygulama ile modern sanatın temeli şekillenmeye başlamıştır.

1910'larda Picasso ve Braque'ın evren kavrayışları bu yönde oluşurken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisi de belirlenmiştir. Bu çizginin çevrelediği evren tablosu, artık, doğa niteliklerini yitirmiş ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşmıştır. Bu özellikle 1911 yıllarına kadar egemen olan analitik kübizm için geçerlidir (Tunalı,2003, s.169).

Kübizm, ilk olarak doğal biçimlerden hareket ederek; ikinci olarak da salt düşünsel biçimlerden hareket ederek bir yapıya ulaşmıştır. Bu birbirinden farklı hareket tarzı sonucunda farklı iki kübist tarz oluşmuştur. Bunlardan biri, doğa biçimlerinin analizine dayandığı için *analitik kübizm* adını almıştır. Diğeri ise salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için *sentetik kübizm* adını almıştır ( Turani,1999, s.586).



Resim 1: Picasso, Mandolin Çalan Kadın, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, The Hermitage, St. Petersburg, Russia, 1909 (www.grafiksaati.com, erişim tarihi: 08.07.013)

Analitik Kübizm 'in çıkış noktası doğadır. Bütünlük içindeki doğa değil, salt elemanlar varlığı olan doğadır. Bu bağlamda, kübistler için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir oluşumdur. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan yeni bir varlık haline getirecektir. Meydana getirilen bu bütünsel varlık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır. Doğa oluşumlarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyutlama biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, doğallığını, duygusallığını ve gerçekliğini yitirmektedir. Analitik kübizm, eşyayı olabildiğince tam, fakat yanıltıcı bir algılamayla resmetmek istemiştir. Nesneleri yalnız anlık görünüş ve yüzeyleri ile kavramamış; tek yönden gören bakış açısı ile yetinmemiştir. Bir nesneyi aynı zamanda birkaç farklı açıdan ile ele almıştır. Nesnelerin anlık görüntüleri ve yüzeysellikleri ortadan kalkmış, nesneler üç boyutlu

hale gelmişlerdir. Kübizm'in diğer oluşumu ise Sentetik Kübizmdir. Analitik kübizmin oluşum süreci, çıkış noktasını doğa ve doğa biçimlerinde bulurken, sentetik kübizmin çıkış noktasını düşünce dünyası ve geometri oluşturmuştur.

Sentetik kübizmin mantığı, Juan Gris'in şu açıklamalarıyla daha iyi anlaşılacaktır: *“Ben resmimi düzenlemekle işe başlıyorum. Sonra eşyayı işaret ediyorum... Ben fikir unsurları ile hayal ile çalışıyorum. Soyut bir somutlaştırmayı deniyorum. Nesnenin yeni bir tanımına varmak istiyorum. Genel bir tipten hareket ederek, kendime özgü bir kişi yaratmak istiyorum. Cezanne bir şişeden bir silindir yaptı. Ben bir silindirden bir sise yapıyorum”* (Turani,1999,s.568) görüşü ile sentetik kübizmde doğadan soyut biçimlere değil, soyut biçimlerden doğaya gidilerek yeni bir oluşum sağlanmaya çalışılması amaç haline getirilmiştir. Kübizmle birlikte ivme kazanan soyut sanat, sanatçıların iç dünyasını tam olarak dışa vurma çabaları ile farklı görünüme bürünmüştür. Yeni sanat akımının adı olduğu gibi kullanılarak, dışavurum yani Ekspresyonizm adını almıştır.

Dışavurumculuk, insanın iç dünyasını yeniden kavraması, onu ifade etmesi demektir. Ekspresyonizm kavramı, 1900'lerin ilk yıllarının başında ortaya çıkmış ve Klee'ye göre; *“Bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir.”* düşüncesini almıştır. Sanatçı, resminde nesnelliği, maddeyi yok etmekle uğraşır ve bu durum Kübistler 'de nesne görüntüsünü parçalama biçiminde görülür. Ekspresyonistler ise bu oluşumun yarattığı etki ile yapıtlarında ideal olandan vazgeçip iç dünyalarını yansıtacak uygulamalara yaklaşımlara yönelmişlerdir. Ekspresyonizm, endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama, karşı tepkiyi ve rahatsızlığı biçimlendiren bir sanat anlayışıdır. Sanat yapıtı, kaba ve sert bir duygu ile doğal olana kabul görünmüş doğa biçimini bozan bir meydana geliştirir. Ekspresyonist ressamlar, Kübistler 'deki gibi yoğun bir geometrik biçimleme değil, basit bir geometri etkisindedirler. Ekspresyonizm doğanın ve toplumun nesnel bir bakış açısıyla betimlenmesine karşı çıkmış, öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savunmuştur. Bu anlayışa göre, sanatçının dünyaya ilişkin kişisel yorumlamaları, resimsel gerçekliğin alışlagelmiş, kalıplaşmış düşüncelerden, uygulamalardan daha gerçek ve daha sağlamdır. Ekspresyonizm, hem sanat alanında hem de toplumda var olan yerleşik biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliğindedir.

*“Ekspresyonistlerin yapıtlarındaki doğa biçimi, her türlü başkaldırmaya rağmen henüz tanınırlığını koruyordu. Onlar, doğa biçiminin abartılmış kabalığında ve bağırarak renklerde kendi iç başkaldırmalarının anlatımını buluyorlardı. İç dünyalarında umduklarını bulamama yüzünden uğradıkları hayal kırıklığı, onları psikolojik olarak güzel biçimli figür ve doğa anlatımından uzaklaştırıyordu. Ayrıca resimde göz aldatıcı olarak kabul edilen açık koyu değerler güzelliği ya da uyumu, Ekspresyonistlerin yapıtlarında biçimlenmiyor ve o dönemin bazı sanatseverlerce bu anlatım biçimi barbar bir resim kültürsüzlüğü sayılıyordu.” (Turanî,1999, s.70).*

Doğadaki nesneler özgün biçimlerinden uzaklaştırılmasına rağmen, figüratif bağlantıya uzak kalmamıştır. Soyut oluşumlarda ise bu bağlılık son bulmaya başlamıştır. Spontane bir renk ve çizgi etkileşimi vardır. Ekspresyonist sanatçı biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimlerine ve renklerine uyum sonucu tuvale aktarmaktadır. Var olan doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan ressam, kendi iç dünyasını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmaktadır. Ekspresyonist sanatçı, hâkim olduğu sanat özelliklerini ve değerlerini görmek, algılamak yansıtmak istememektedir. Belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, kendi iç dünyasını anlatmak istemektedir. Ekspresyonist çizgi, asi, disiplin altına girmemiş, sakın fakat tavır olarak öfkeli, sinirli, dramatiktir kısaca dışa dönük tepkiler içeren bir patlamadır. Hâkim olan renkler yoğun siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşmaktadır. Ekspresyonist ressamlar arasında Emil Nolde, Max Beckmann, Kirchner Ernst Barlach, gibi isimler iç dünyalarını tuvallerine yansıtmaya başlamışlar ve bu etki ile renkler tabiattaki doğal renklerinden uzaklaşmıştır. Tuval üzerindeki boya, yoğun tabaka halinde biçimlenmiş, renk lekeleri, pürüzsüz yüzeyler halinde tuvalin tamamını kaplamıştır. Ekspresyonizm ’in ortaya çıkış noktası, doğa ve doğal biçimlerdir. Ama Ekspresyonizm ile birleşen sanat, bu doğal biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratmıştır. Bu oluşumlar sonucu meydana gelen böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelerden ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştırmıştır. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden arınmış olması, doğa biçimlerinin dışında, bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Buna göre soyutlama ve soyut sanat, yeni bir biçim vermenin sanatı haline gelmiştir. Bu yeni biçim vermenin objesi, kişinin iç dünyası ve ben dünyasıdır. 20. yüzyıl başlarında,

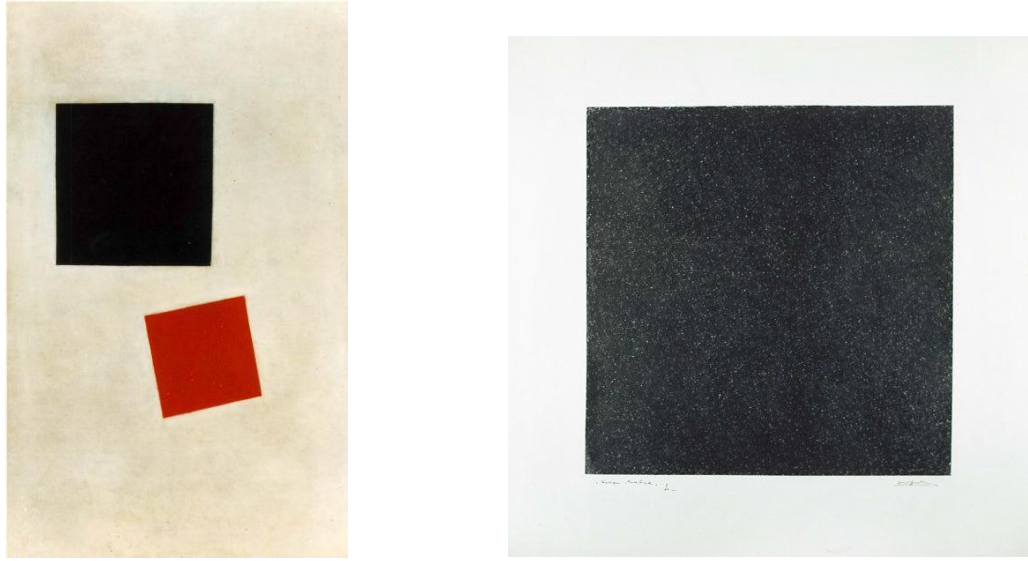
soyut sanatçıların başında Kandinsky gelmektedir. Etkin bir rolü olan önemli bir kuramcı ve sanat adamı olan Kandinsky, literatürden ve geleneksel resim anlayışından tamamıyla uzaklaşmıştır.

Kandinsky: “Çalılığın gölgesindeki mavi bir lekeyi düzeltmek adına tüm kompozisyonu yeniden ele almalıydım, ama bu tip çalışmalar kötü sonuçlandı. Sonra her bir parçası tarafından aynı dozda etkilenebileceğim motifler aramaya başladım ve hiç bulamadım. Daha sonra kendimi bir resmi boyamak için anlaşılmas, bir heyecan içerisinde buldum ve sonra bunun güzel bir peyzajdan ve bir portreden öte bir şey olabileceği hissine kapıldım. Çünkü renkleri her şeyden çok seviyordum.” Söylemi ile bir resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini düşünmektedir. Renk organizasyonu derken, salt renk düzeninin yanı sıra bu düzenin ortaya koyduğu bir takım biçimleri ve bunların değişimlerini kastetmektedir. Doğrudan doğruya renk ve biçimlerin bir araya getirilmeleriyle de güçlü yaşantılar elde edilebileceği görüşündedir (www.hayalperest.org). Kandinsky, resmin doğanın nesnelere ihtiyacı olmadığını resimsel unsurları, coşkuların soyut bir çizgi ve renk ile de aktarılabilceğini ileri sürerek ilk figürsüz resimleri yapmıştır.



Resim 2: Kandinsky, Kazaklar, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 95X130cm. 1910-1911 (www.istanbul.com, erişim tarihi: 08.07.2013)

Kandinsky, müziği resimle saptadığını yazıyor ve şöyle diyor: “Eğer bir ressam kendi iç dünyasını kesin olarak biçimlendirmek ister ve buna kendini zorunlu duyarsa, müzisyenin kendi iç dünyasını, hiçbir doğa ögesini araya sokmaksızın kolay ve doğal olarak ifade ettiğini bir çeşit kıskançlıkla görür. Böylece ressam da aynı soyut ifade biçimini kendi resminde arıyor ve bundan dolayı da bugünkü resim ritmik, matematiksel ve yapısal bir biçimleme gösteriyor”. 1910 yılından bu yana yapılan resimleri, Kandinsky’nin isimlendirdiği gibi iki gruba ayrılır: ‘izlenimler’, ve ‘Kompozisyonlar’. Kandinsky, seyircinin, bu resimleri bir ruh durumunun grafik resmi olarak anlaması ve bunun herhangi bir şeyin resmi olmadığını bilmesi gerekir, diyordu. ‘Kompozisyonlar’ ise, önce yapılmış etütlere, taslaklar dayanarak meydana getirilmişlerdir. Fakat resim bitirilirken bilinçli olarak kimi imalar yapılmıştır.” (Turani,1999,s.594). Bu dönemde ortaya çıkan ve doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden rasyonalist akımın önde gelen ismi ise, Rus ressamı Kazimir Maleviç’dir. Maleviç’e göre dikdörtgen resim yüzeyi Süprematizm’in çıkış noktasını oluşturur. Tanımlanabilen her türlü figürlerden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı ve yeni bir renk gerçekliğinin dogmasına sebep olmuştur. Nesneler dünyasının biçim içinde yok olması gerektiğini düşünmüş. Nesnelerden değil, onların uyandıracığı duygular ve ruhsal etkiler altında olan biçimdi. Ressamın, 1913 yılında Moskova’da sergilediği “Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare” adlı kompozisyonu büyük bir dalgalanma yaratmıştır. Bu tabloyle Maleviç mutlak biçimlerin sınırlarını zorlamıştır. Bu resim geometrik soyut bir biçimi ifade ederken resim için yeni bir oluşum noktasıdır ve bu nokta yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. Gerçek anlamda mutlak rasyonelliğe ulaşmış bir yaklaşım ise 1919 yılında Moskova’da sergilediği “Beyaz Fon Üzerinde Beyaz Kare” isimli tablosudur.

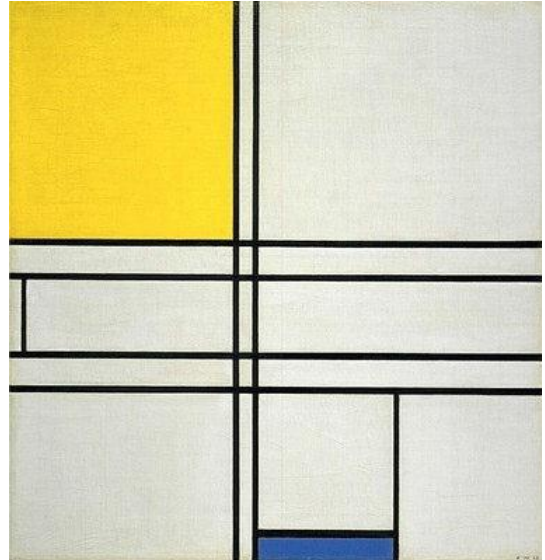


Resim 3: Maleviç, Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare Siyah Kare ve Kırmızı Kare, Tuval üzerine yağlıboyatekniği, 1915, (www.estanbul.com, erişim tarihi: 08.07.2013)

De Stijl olarak adlandırılan kavram ise, endüstri çağının etkisi ile yeni sanatın, geçmişle olan ilişkilerini koparıp, yeni bir oluşumla meydana gelmesi anlamına gelmektedir. Bu akım çağdaş sanatın izlerini taşıması bakımından soyutlamanın en önemli belirtisi olmuştur. Ressam Piet Mondrian'ın eserleri, De Stijl (Üslup) dergisinin yayımlanmasına ilham kaynağı olmuştur. Mondrian, Kübizme ilgi duymadan önce, peyzaj resimlerine ağırlık vermiştir. 1910 ve 1914'lü yıllar arasında Hollanda'da Kübist ressamı incelemeye fırsatı bulmuş, renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başlamıştır. Ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denemiştir. Mondrian'ın bütün amacı, doğayı resminden çıkarmaktır. Ona göre, sanat, doğaya egemendir yargısına varmak mümkündür. Mondrian'ın Doğu bilgeliğini anımsatan sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış dünyayla olan bağlarını kökünden koparmışlardır. Kübistler sanatı, doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemişler, fakat bu amaç ancak soyut resimle gerçekleşebilmiş ve öznel dünya arınmış realite olarak sanatçıya açılmıştır. Mondrian'a göre sanatın amacı bu karşıtlıklarda uyum dengesinin aranmasıdır. Bu denge ve uyum aranırken doğa yok edilecektir. Bu düşünceyle hacmi, yüzeyi yok etmek gereklidir. Bunun için yüzeyi çizgilerle böler ve karşıt renk lekeleri ile yok etme işlemini sürdürmüştür. Simetri yoktur, yatay ve

dikeylerle, renk karşıtlıkları ile en basit öğelerle dengeyi kurmak istemiştir. Sanatta soyutlama, Kübistlerde nesne biçimlerini parçalamakla başlamıştır. Kübizm soyutlayıcı sanattır ama soyut değildir. Çünkü doğa ile bağlarını koparmamış hacme bağlı kalmıştır. *“Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de yüzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi de, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmek istiyordum.”* Ressamın bu sözleri onun soyutlamalarla oluşturmaya çalıştığı dengeye nasıl adım adım varmaya çalıştığını göstermektedir ( İpşiroğlu, 1983,s.166).

“Oval Biçimde Renkli Düzlemler” adlı tablosu, karakalemle yaptığı birtakım bina eskizlerinin giderek tuval üzerine yağlıboya çalışmalara dönüşmesinin bir sonucudur. Bu çalışmalar sonunda bir renk ve çizgi düzenlemesi ortaya çıkmıştır. Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır. Resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır (İpşiroğlu,2012,s.171).



Resim 4: Mondrian, Oval Biçimde Renkli Düzenlemeler, tuval üzerine yağlıboya tekniği, 1914  
Resim 5: Mondrian, Mavi ve sarıyla kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 73x69cm. 1935 (www.estanbul.com, erişim tarihi: 08.07.2013)

Malevich, Mondrian, Kandinsky veya Delaunay gibi soyut resmin öncülerinden hiçbiri soyut biçimi, gerçekte var olan bir nesneyi gösterme olayından bütünüyle ayrı olarak görmemişlerdir. Görsel izlenimlerine, bireysel olmanın ötesinde sürekli ve evrensel nitelikler kazandırmak için, bunları genelleştirmeyi ve derinleştirmeyi arzulamışlardır. Soyut sanata karşı olanlar sık sık Picasso'yu örnek olarak gösterirler. Oysa Picasso'nun, 'Soyut sanat diye bir şey yoktur. Daima bir yerden başlamak zorundasınız' deyisi, soyut resmin olamayacağını anlatmaz. Yalnızca soyut resmin köklerinin, insanın gözle algıladığı deneylerde yattığını öne sürer. 1924'de Jena'da verdiği konferansta Klee, gerçekte var olan herhangi bir nesneyi temsil etmeyen resim anlayışını, seyircilerine kabul ettirebilmek için iyi bir benzetme yapmıştı. Bir ağacı ele almış ve sanatçıyı ağacın gövdesi yerine koymuştu. Ağacın gövdesi nasıl besinini toprağın içindeki kökleri aracılığıyla alıp, bunu hiç de köklere benzemek zorunda olmayan dallar ve yapraklar halinde dışarı çıkartıyorsa, sanatçı da aynı şeyi yapar. Farklı bir soyutlama anlayışı ile kendini, ötekilerin yok ederek varmaya çalıştıkları, evrensel bütünün içinde, onun bir parçası olarak görmüş olan Klee ise, yapıtlarının soyut olduğunu söylemiş, fakat soyut sözcüğünü, yapıtlarını doğadan ayırmak için kullanmıştır.

Doğa biçiminin soyut resmin hizmetinde olması gerektiğini düşüncesindedir. Sanatçı bir eserin tamamen öğelerden meydana geldiği kanısında değildir. Ona göre öğeler kendilerini feda etmeden biçim vermektedirler. Yani objeler kendilerini muhafaza ederek yeni biçimler vermelidirler. Biçimin anlamı çoktur, fakat her şey değildir. Biçimsel konudan hareket edip, bununla beraber temayı, doğa biçimlerinin ortaklığı ile zenginleştirmektedir (N.Lynton,1982,s.76). Doğadaki oluşumları inceleyerek bunları resimlerine aktarmıştır. Doğayı incelemesine, gözlemler yapmasına karşın resimleri betimleye dayanmaz ve her tuvalde yeni biçimler, yeni oluşumlar yaratır.

#### 1.2.4. İslam Öncesi Toplumlarda ve Anadolu’da Minyatür Olarak Soyutlama

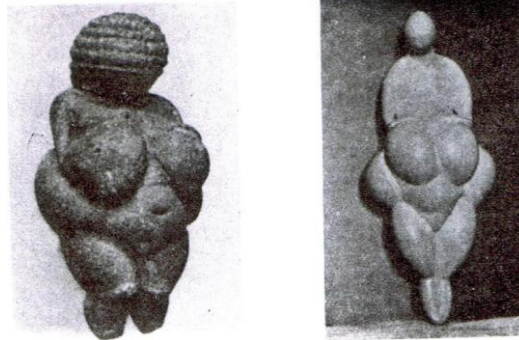
İlkel toplumlarda soyutlama oluşumları başlamadan önce insanlar, yazı yazmayı öğrenmeden önce çizim yapmaya ve boyamaya başlamıştır. Mağara duvarlarında ve kaya parçaları üzerinde bulunan resimler ve çizgiler, insanların binlerce yıl öncesinde düşüncelerini nasıl ifade ettiğinin en iyi göstergesidir. “İlkel insan için görüntü sadece bir taklit değildir. Görüntü ya da tasvir, modeli ya da ikizi olduğu varlığın canlı yetilerinin tıpkısına sahiptir ve dolayısıyla, insanoğlunun doğa üzerindeki egemenliğini ortaya koyduğu bir büyü çalışması ve etkinliğidir. Paleolitik dönemde (yontmataş dönemi) yasayan atamız, doğadaki formları, bir ‘sanat eseri’ yapmak konusunda hiçbir niyeti olmadan resmetmiş ya da kazımıştır. Onun amacı, avının bereketli olmasını ve tuzağa yakalanmasını sağlamak ya da kendi amaçları için kullanmak üzere av hayvanının gücünü edinmektir. İlkel sanatçı, yaptığı çizimler ile bir büyüünün ya da efsunun bütün gücüne sahip olan bir büyücüdür.”(Bain,1998,s.15). Denetim altına almak istedikleri varlıkları ya da yaratıkları resmederek bu büyüye daha fazla güç kazandırmak istemişlerdir. Doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görmüştür.



Resim 6: Mağara Resmi, Lascaux Magarasi, keşif tarihi 1940 (www.dersimiz.com, erişim tarihi: 06.07.2013)

Mağara resimleri çağından Orta çağının ortalarına kadar bütün dünyada figüratif sanat vardır. Yerleşik hayat başladıktan sonra, sanatta soyutlamanın başladığı görülmüştür. Bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşmışlardır. Örneğin; can, ruh, doğum, ölüm, güneş, ay, mevsimler. Bu bilinmeyenler karşısında insanoğlu düşünmüş, efsaneler bulmuş ve böylece sanatta ilk kez soyut eserler yapılmıştır. Paletliklik Dönemde mağara duvarlarında bulunan resimler, bilinen bütün geometrik soyut sanat biçimlerinden çok daha eskiydiler. Fransa’da Lascaux mağarasında bulunan resimler hayranlık vericidir. Bu resimlerde dikkati çeken diğer bir özellik de, ilkel insanın resmi yaparken kaya üzerindeki kabarık çıkıntılardan yararlanmış olmalarıdır. Bunlar hayvanın gövdesini biçimlendirmekte kolaylık sağlayan, ona çok benzeyen kabarıklıklar ve girintilerdir. Bu resimler, çizimler ve kazıma kabartmalar, herhangi bir model olmaksızın, karanlık mağaralarda ve çok az ışık altında yapıldıkları için, yaratıcı bir hayal gücüne ve inanılmaz bir bellek yeteneğine sahip olması gerekir.

Sanatın en eski örnekleri, Geç Paleolitik dönemin ilk bin yılından kalmadır. İlk mağara kültürü ürünlerinde, hayvanlar ayrıntılara girilmeksizin, iki bacağı görüntülemek için sadece bir tek bacakla ve profilden silueti çizilerek resmedilmiştir. Rusya ve Doğu Avrupa’dan gelen Gravette mamut avcıları, avladıkları bu hayvanın dışından küçük figürler yapmışlardır. Bu heykelciklerin bazıları gerçeğe benzedikleri halde, bazıları adeta geometrik olarak stilize edilmişlerdir.” ( Bazin,1998,s.18).



Resim 7: Willendorf Venüsü ve Lespugne Venüsü, Geç Paleolitik Dönem  
(www.studyblue.com,erişim tarihi: 06.07.2013)

Paleolitik insan gerçekçi ve doğacıdır, ancak soyutlayıcı yetenekten henüz yoksundur. Ancak ekonomik gelişmeler, avcılık ve besin toplayıcılıktan, göçebe, çobanlık ve tarımcılığa geçiş, insandaki soyutlayıcı yeteneğin gelişmesine önayak olmuş ve onun iç dünyasındaki karmaşıklığı yalın, soyut biçimlere aktarmasında bir ortam teşkil etmiştir. İlkel insanlar, çözümleyemedikleri doğasal olaylar nedeniyle, anlayamadıkları güçler karşısında kaldıklarına inandıkları zamanlarda, bu çözemedikleri güçleri soyut biçimlerle sembolize etmişlerdir. İlkel insanın gelişmesiyle birlikte sözcükler resimlerden daha önemli olmaya başlamışlardır. Resim, yazının bulunmasından önce doğacı bir anlatıma sıkı sıkıya bağlı iken, yazının bulunuşu, resmi bu özelliğinden sıyrıp biçime götürmüştür. Yazının keşfi insandaki soyutlama yeteneğinin gelişmesine bağlı bir olgudur. Soyutlayıcı yetenek yazıda bir işaretler dilinin kurulmasını sağlar ve bu görsel işaretlerin her biri ya bir nesneyi ya da bir kavramı gösterirler. Sözcüklerin soyut fikirlerin taşıyıcısı olarak önem kazanmaları ile birlikte, daha çok silahlar ve seramik gibi gündelik araçlar üzerinde soyut çizgi sembolleri yer almaya başlamıştır. Bu semboller insanı ve doğayı zikzaklar, çizgi şeritleri gibi yalın biçimlerle ifade etmişlerdir.

“Mısır resminin en karakteristik olan ve dünya sanat tarihinde ona büyük önem kazandıran yanı üslup özellikleridir. Mısır resimlerinde görülen figürler ve olaylar derinlik duygusunun ötesinde daima düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmişlerdir. Figürler derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareket vermekten daima kaçınılmıştır. İnsan vücudunun resmedilmesinde bacaklar, gövde, omuzlar cepheden, yüz profilden ve gözler daima cepheden gösterilmiştir. Bu değişmez yöntemle figür yapma alışkanlığının çarpıcılığı besbellidir. Mısır resim sanatı hem tektanrıcı yüzyıllarda, hem de modern çağda geçerli olan çeşitli soyut sema anlayışlarının da kaynaklarından biridir. (Tansuğ,1995,s.29).



Resim 8: Hesire'nin Portresi, Mezarının Tahta Kapısından (www.studyblue.com, erişim tarihi: 06.07.2013)

Mısırlı ressamlar için önemli olan güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi en açık biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, insanı ve doğayı rasgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimlemiştir. Resmini resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapmıştır. Her şey figürün en karakteristik açısından gösterilmiştir. Mısır resimlerinin her ayrıntısını birbirine bağlayan düzen o denli güçlüdür ki, bu resimlerde hiçbir şey rasgele yapılmış izlenimi taşımamaktadır. Sanatçı, yaptığı resimde yalnızca biçim bilgisini göstermektedir. Yazının bulunduğu Mezopotamya bölgeleriyle eski İran kültürlerinin en erken aşamalarında, seramik vazolar üzerinde figür stilizasyonları önemli bir yer tutar. Süslemelerde genellikle hayvan figürlerinin ve bitki motiflerinin soyutlamaları göze çarpar. Tropik bölgelerde ilkel bir yaşam süren zencimsi ırka mensup halklar, sanat eserine kutsal ve büyüsel bir anlam yüklemişlerdir. Bu ilkel toplumlar, boyanmış ya da oyularak yapılmış formların, diğer dünyadan kaynaklanan bir ilhamın ürünü olduğunu ve doğaüstü güçler taşıdığını varsayan bir anlayışa sahiptirler. Bu anlayış sadece ataların tasvirlerinde, iyi ruhları ve kötü şeytanları temsil eden fetişlerde (uğur getirdiğine inanılan insan figürlü heykeller) ve

totemlerde ya da dinsel danslarla törenlerde kullanılan maskelerde değil, günlük yaşamda kullanılan ve stilize bezekleri simgesel değer taşıyan nesnelerde de egemendir. Bunun nedeni, ilkel insanın her zaman diğer dünya ile ilişki içinde yaşamasıdır(Tansuğ,1995,s.29).

Bu toplumlarda sanatçı, bir kusun ya da bir insanın formunu canlandırdığında, belli özellikleri vurgulamış, çizgileri ve hacimleri stilize etmiş ve bunun sonucunda da tasvir ettiği nesnenin gerçek özellikleri büyük değişikliğe uğramıştır. Hintlilere göre, insanoğlu, her şeyin Tanrı olduğu bu dünyada kurtuluşa ulaşmak için kendisindeki tanrısallığı bulmalıdır. Mevsim değişiklikleriyle göz önüne serilen sonsuz yaratış, Hintlinin varoluşuna derinlemesine inanmasına yol açan doğanın bir özelliğidir. Dolayısıyla Hint estetiği özü bakımından natüralisttir. Çin sanatında stilizasyonun yoğun olmasına karşılık, Hint sanatı daha figüratiftir.

İslam figüratif anlayışı soyut bir cansızlığı da amaçlayarak kendi ilkelerini gerçekleştirdiğinden, berrak bir zihnin soyut zenginliklerini elde edebilmiştir. İbni Abbas'ın eski bir hadisten yaptığı rivayete göre, İslam figüratif anlayışı soyut bir cansızlığı da amaçlamıştır. Bu hadiste hayvan resmi yapıp yapamayacağını soran bir İranlı ressam, 'yap ama cansız olsun, çiçeklere, bitkilere benzesin' denilmesi de ilginçtir (Tansuğ,1995,s.29).

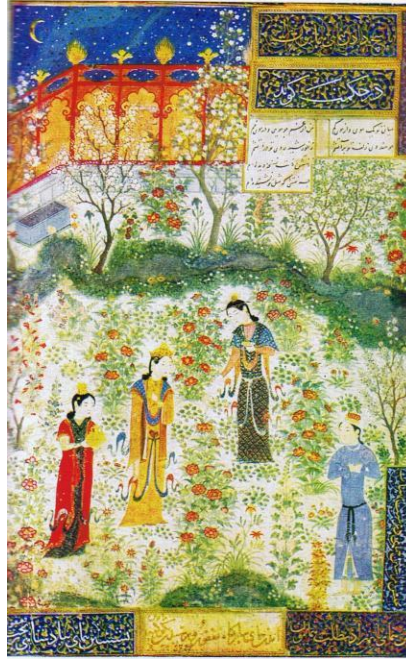


Resim 9: Kubacı'daki Bir Evin Alınlığı (www.studyblue.com,erişim tarihi: 06.07.2013)

Minyatür; çoğunlukla elyazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Tarihin en eski devirlerine kadar uzanan ve çeşitli milletler tarafından özgün tarzlarda islenmiş bir resim sanatıdır.

Gerek Hristiyan gerekse İslam dünyasında çok sayıda minyatürlü yazma üretilmiştir. Ancak Hristiyan sanatı, yaşanan kültürel ve düşünsel değişimlerle bağlantılı olarak doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiş ve bu uğurda yağlı boya resmin sağladığı olanakları tercih etmiştir. Ayrıca, matbaanın keşfiyle birlikte elyazmalarının azalmaya başlaması da buna eklenince, 15.yüzyıldan itibaren batı dünyasında minyatür önemini yitirmiştir. Ancak, İslam dünyası matbaaya daha birkaç yüzyıl ilgisiz kalmış, dolayısıyla elyazmalarının üretimi artarak devam etmiştir. İslam sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklama, bunun sonucu olarak İslam sanatını soyut çalışmaya götürmüştür. Bu eğilim özellikle yazı sanatında açık bir biçimde görülür. Ancak, İslam sanatında karşılaştığımız soyutlama, figürden kaçma zorunluluğu ile varılmış bir stilizasyon İfade eder. Oysa çağdaş soyut sanatta karşılaştığımız soyutlama bir ‘öz’ arama çabasına dayanır. Mondrian: Soyut, stilizasyon ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile ortaya çıkmaz. Çünkü, soyut, daima tinsel evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel olanın da en sert biçimde dışsallaştırılmasıdır (Tunalı,1998,s.148). İslam Sanatında tasvir yasağının önemli bir yeri vardır. Bu yasak, Müslüman sanatçının figürden kaçarak soyut formlara yönelmesini sağlamıştır. Allah’ı taklit etmiş olmak endişesiyle, doğadan aldığı nesnelerin direnişlerini kırarak cansızlaştırmış ve stilize ederek soyut biçimler haline getirmiştir. Tasvir yasağının bir sonucu olan soyutlama, sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranış değil, yöneltildiği bir davranıştır. İslam sanatı Müslüman fetihleri sırasında benimsedikleri Doğu’nun hayvan ve bitki formlarına dayanan yıllanmış dekorasyon üslubunu modern zamanlara kadar sürdürmüştür. Böylece canlı varlıkların formları, bütün gerçekliklerini ve tasvir değerinin kaybetmelerine yol açan bir dekoratif deformasyonla ortaya konmuştur. Doğadaki organik yaşamı taklit yolları gözetilmemiştir. Biçimler geometrik semalara indirgenmiştir. Bu yalın oluşumlar, içlerinde derin öz kavrayışlarını taşırlar. Öte yandan, İslam sanatının merkezi olan İran’da görülen Ehl- i Sünnet anlayışından

her bakımdan daha az tutucu olduğu için dekorasyonda görüntü ve imgeye hoşgörüyle yaklaştığı söylenebilir. Canlı varlıkların biçimlerini hem geometrik soyutlama hem de akışkan bir stilizasyonla ele alan Müslümanlar, tükenmek bilmeyen bir kaynak elde etmişlerdir. 13. yüzyılda Moğol egemenliği altındaki İran, insan figürünün tasvirine yönelmiş ve bu yöneliş çok yüksek düzeyde gelişmiş bir minyatür sanatına yol açmıştır. Bu dönemde minyatür sanatı hızla gelişerek İslam'ın edebi, şiirsel, tarihsel ve bilimsel başarılarıyla es bir düzeye ulaşmıştır. Minyatürlerde ele alınan konular genellikle, duygusallık ve hayal ile birlikte ele alınıp canlandırılan toplumsal yaşam ve doğa lirizmidir (hayvan, çiçek, dağ, su, bulut, ağaç gibi doğa öğeleri). Minyatürler masalsı niteliklerle zenginleştirilmiş lirik bir atmosfere ve motif duyarlılığına sahiptir. Bu dönemde İran sanatı, Uzak Doğu ve Çin sanatından etkilenmiştir. 15. yüzyılın bir İran romanından alınmış, bahçede, ay ışığında geçen sahne, İran minyatürünün mükemmel bir örneğidir. Resim sanki bir peri masalındaymış hissini verir, az da olsa gerçek yanılması vardır ve perspektif kullanılmamıştır. Işık-gölge etkisi yaratma ve vücutların yapısını gösterme kaygısı yoktur. Resme yerleştirilen figürler ve bitkiler mükemmel bir kompozisyon yaratmıştır.



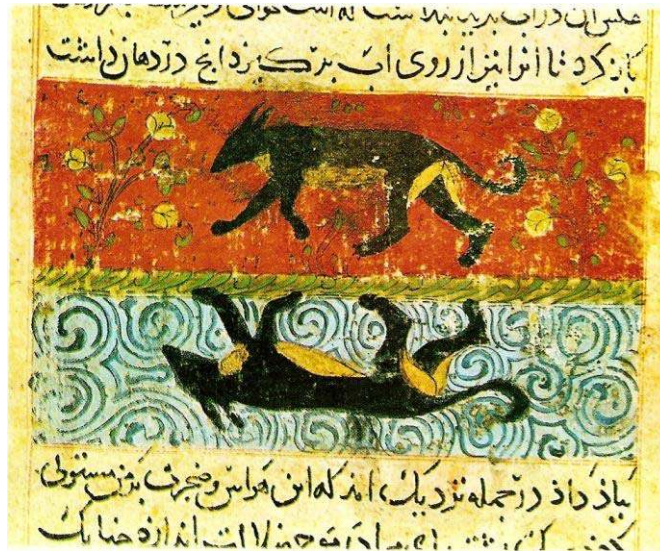
Resim 10: Prens Hüma ve Prenses Hümayun Bahçede, İran Minyatürü (Ö. Kumrular Muhteşem Süleyman:06.07.2013)

İslam sanatında sanatçı, dünyaya dinsel bir açıdan bakmış ve dünyayı geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görmüştür. Bu yüzden derinlik, perspektif, anatomi ve oranla ilgili bilgilere kapalı kalmışlardır. Perspektif kullanılmadığı için gölge de söz konusu olmamış, renk bütün derecelerinden arınmış ve en saf sekliyle kullanılmıştır. Saf renk arayışı, gerçek dünyayı hiç önemsemeyen sanatçıyı doğada görülmesi mümkün olmayan renklere götürmüştür. Buna rağmen nesnelerin direnişini tamamen kırmak mümkün olmadığı için, nesneden tamamen ayrı olarak düşünülen renk serbestçe kullanılmıştır. Tabiattan alınan şekillerin bir çeşit geometriye dönüştürülmesi, yani stilizasyon, İslam sanatının en önemli konularından biridir. Sanatçı, her şeyden önce, üzerinde çalışacağı objelerin sayısını en aza indirmiş, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni yakalamak amacıyla stilizasyona başvurmuş ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşmıştır. Minyatürlerde geceler sadece parlak bir hilal ve birkaç yıldızla belirtilmiştir. Bunun dışında gündüzden hiçbir farkı yoktur (Ayvazoğlu,1989,s.74). Abbasiler döneminde edebiyat oldukça gelişmiş, buna bağlı olarak da kitap ressamlığı önemli bir hale gelmiştir. Bilimsel kitaplar Arapça'ya çevrilmeye başlanmıştır. Bu kitaplardaki resimler kopya edilirken sanatçılar, asıllarından uzaklaşarak bu resimleri soyutlaştırmışlardır. Abbasi resmine ait olan Dioskurides'in *Materia Medica* adlı tıp yazmasında natüralist bir görüşle çizilen bitki örnekleri, yazmanın Arapça çevirisinde soyut motiflere dönüşmüştür. Figürlü kompozisyonları da kapsayan bu eserde minyatürlerin çoğunluğunu çeşitli bitki motifleri oluşturmuştur. Bu minyatürlerde doğa gözlemi ve çarpıcı bir stilizasyonu bir araya getirilmiştir.



Resim 11: Dioskurides'in Materia Medica Adlı Eserinden (Dioskurides, Materia Medica:07.07.2013)

Kelile ve Dimme yazmalarının resimlerindeyse, üslup değişimi daha da ileri gitmiş ve soyutlaştırılan antik formlar tamamen tanınmaz bir hale gelmiştir. İslam sanatçıları, bu yapıtlarda doğadan ya da hayattan alınan konuları işlemişler, fakat yine de doğaya bağlı kalmışlardır. Ancak, natüralist bir tarz benimsememişler, dünyaya dinsel açıdan bakmışlardır.



Resim 12 : Suda Aksini Gören Köpek, 68x110 mm., XIII. Yüzyıl Başı, İstanbul, Topkapı Müzesi kitaplığı (XIII.Yüzyıl Başı eriğm tarihi: 07.08.2013)

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi sadece Türkler için değil, tüm dünya için önem taşıyan tarihi bir olaydır. Bu tarihten itibaren gelişme sürecine girecek olan minyatür sanatı her şeyden önce bir imparatorluk sanatı olmuştur. Bu dönemde İstanbul sarayı çok önemli bir resim faaliyeti içine girmiştir. Fatih, sarayına doğulu ve batılı pek çok bilim ve sanat adamını toplamaya başlamıştır. Saraya gelen yabancı sanatçılar arasında Costanza da Ferrara, Venedikli Maestro Paolo, Veronalı Matteo di Pasti ve Fatih'in bir portresini yapan Gentile Bellini gibi isimlere rastlanır. Fatih'ten sonra oğlu II. Beyazıt zamanında(1481-1512),Osmanlı resim sanatı klasik eğilimlere sahip çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde, Fatih döneminde yoğunlaşan Batı etkisi azalmaya başlamış ve portrelerin yerini yeniden elyazmalarının sayfalarını süsleyen minyatürler almıştır. Türk resim sanatı soyut sanatın donuk, yalın ve sert görünümlerine erişmekte diğer İslam bölgelerinden daima daha büyük bir başarı göstermiş ve bu soyut nitelikleri her zaman gerçekçi, gözlemci ve ussal verilerle sağlam bir maddi zemine oturtmuştur. Soyutlayıcı karakterin zihinsel değerleri, daima sıkı bir gündelik gözlem ve realite duygusuyla desteklenmiştir. Böylece hayale ve mistik duyuşa dayanan İslam zihinselliği, somutluk ve maddi bir gerçeklik kazanmıştır.

Türk minyatürü, lirik İslam fantezisinin egzotik oluşumlarına yönelen Batı zevk ortamı için daima sert ve ürkütücü bir görünüştedir. Ancak, gerçek bir soyutlamanın bu açık-seçik ikiliği içermesi zorunluluğu, son yıllarda Batı'yı büyük bir hayranlıkla Osmanlı resim sanatına yöneltmeye başlamıştır. Matrakçı Nasuh'un resimlediği 1534 tarihli Bayan-ı Manazil-i Sefar-i Irakeyn, Kanuni'nin Irak seferini anlatır. Sultanın sefer güzergâhındaki İstanbul, Halep, Diyarbakır, Tebriz, Bağdat şehirlerin ve kurulan kampların görünümleri tasvir edilmiştir. Büyük bir gerçeklikle yapılan resimler, dikkatli gözlemlerin sonucudur ve sanatçı ayrıntıya girmeden en önemli özellikleri vermeyi başarmıştır. Bu özellikleri ile çoğu kuşbakışı çizimlerden oluşan bu görünümler, topografik resim tarzının ilk ve en canlı örneklerini oluştururlar (Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi,2001,s.30).

Matrakçı Nasuh'un minyatürleri, modern resme de çağrışımları olan çok zengin bir betimleme türünün önemli eserleridir. 18. yüzyılın en önemli nakkaşı Surname-i Vehbi'nin ressamı Levni'dir. Levni minyatür tarzındaki resmin yalnız Osmanlı

çevresinde değil, belki de bütün İslam dünyasındaki son büyük temsilcisidir. Levni'nin resmindeki Türk karakteri de aynı ölçüde, İslami resim bağlarından koparak doruğuna erişmiştir. Kuşkusuz, bu her bakımdan dışa yansıyan bir gözlemci resim niteliğidir ve Levni bununla, klasik resim soyutlaması içinde erişilmesi mümkün olmayanı gerçekleştirmiştir ([www.lebriz.com](http://www.lebriz.com)). Minyatürlü el yazmalarının son derece masraflı bir iş olması, giderek ekonomik zorluğa sürüklenen Osmanlı'da bu sanatın görkemini kaybetmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Osmanlı'nın Batıya olan ilgisi artmış ve ülkeye birçok batılı sanatçı girmiştir. Bu durum, batının resim sanatına ve tekniğine duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Bu yüzden minyatür sanatı, yerli sanatçıların Avrupa resmini temel alan yeni bir sanat biçimine yönelmesiyle son bulmuştur. Avrupa resmi, Türkiye'de bulunan pek çok kaynakta batılı anlamda resim sanatı olarak ifade edilse de kendine özgü bir gelenekçi tavrı ve minyatürden kalma tesirleri bulunmaktadır. Ancak minyatür etkisi ile ilk dönemlerde akademilerde klasik resim anlayışının benimsenmesi ile birlikte sürece bağlı olarak Avrupa resmi ile biraz geriden gelerek paralellik göstermektedir. Sanat eğitimi için yurtdışına gönderilen ressamın klasik bir eğitim alarak yurda dönmesinden sonra akademide eğitim sisteminde aynı etki bir süre devam etmiştir. Ancak Çallı Kuşağı ile yurtdışına tekrar açılan sanatçılar, kendilerine en yakın ve benimsedikleri sanat akımlarını örnek alarak yurda dönmüş ve akademide bu tarzları öğretmişlerdir. Bu süreçten sonra Avrupa'da terkedilen sanat akımları Türkiye'de yeni biçim ve formlara dönüşmüştür. Grup olgusu içinde hareket eden sanatçılar, bireysel denemelerden uzak durmuş, yeni arayışlara yelken açmamışlardır. Cumhuriyet döneminin uzunca süreci böyle aşılmıştır. 1950'ler sanatçıların kendilerini ve toplumu sorguladıkları yıllar olarak başkalaşım ve değişim yıllarıdır. Bu sürecin daha iyi algılanması açısından Türk Sanatında soyut resim ve soyutlama kavramları üzerinde durmakta yarar vardır.

## **II. BÖLÜM: 2.1. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI'NDA SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ**

### **2.1.1. Türkiye'de 50'li Yılların Siyasi, Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Durumuna Genel Bakış**

1950'lerden günümüze Çağdaş Türk Resim Sanatı, çok geniş kitlelerin ilgisine ulaşamamış olsa da, bir önceki dönemden daha fazla bir hıza erişmiş üslûp fantezilerinin zengin ve çekici görünümüne ulaşmıştır. Resim sanatımızın dünya standartlarıyla boy ölçüşebilmesi de artık bir nitelik. Batı'nın ünlü eleştirmenlerinden birisinin "yüzyılın sonunda farklı kültürlerin zenginlik karmaşıklığını yeniden keşfetmenin zorunlu olacağına" değinirken belirlemeye çalıştığı şey, dolaylı da olsa çağdaş dünya resminin yerel değerleri ilgilendiren sorunlarına yöneliktir. Tarihi sürece baktığımızda da görebileceğimiz gibi ekonomik refah seviyesi yüksek olan toplumlarda, sanat da yükselmiş ve sanat eserleri günümüze kadar gelmiştir. Türkiye'deki genel duruma bakıldığında sanatın gelişmesini etkileyen hususlar ise şöyle belirtilebilir: Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesine paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanmasıyla, resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana aldıkları görülmektedir. Toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması, sanayileşme ve teknolojik yeniliklerin gelişme süresinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Sanat eğitiminde, sanayileşme, ürün çeşitlenmesinden doğan biçimsel tasarım ve tanıtım ihtiyaçlarının ele alınması, ancak sanayide dışa bağımlılık yüzünden bu tür programların başarıya ulaşamaması, batıdaki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bütün bunlara nazaran İkinci Dünya Savaşından sonra A. B. D. 'de doğan sanat akımlarının Avrupa'da etkinlik hakları araması sonucunda, ortaya çıkan kültürel savaş rekabet sonucu Türkiye'de de bir takım yeni üslûp sorunlarının oluşması ve resim alanında evrensel savların çıkması, yerel ulusal ve kültürlerle ilişkin güçlenerek gündemde kalmasını sağlamıştır. Tarihi sürece baktığımızda da görebileceğimiz gibi ekonomik refah seviyesi yüksek olan toplumlarda, sanat da yükselmiş sanat eserleri

günümüze kadar gelmiştir (Erinç,2009,s.48).

Resimsel üslup etkinliğinin sanat eğitimi yapan kurumlar dışında gerçekleşmesi, figüratif - soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni tekniklere ulaşılmış. Çeşitli malzeme kullanımıyla yeni boyutlara yönelmesi, liberalleşme ile serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta aracı olarak yatırım olmasına sanatsal değer kazanan yeni bir kültürel boyut kazanmasını sağlamıştır (Tansuğ,1995,s.29).

Demokratik özgürlükler aydın sanatçı kesimlerinden çok, köylü ve esnafın eski, tek partili yönteminden kalan anılara karşı tepkisi dile getirmesini ortaya koyuyordu. Özgürlüklere ancak sınırlı kesimlere refah getiren ekonomik imkânlar da eklendi. Kökleri Cumhuriyet öncesine uzanan milli sanayi hareketi hız kazanmasına rağmen özel sektör ve devletin işgücü ihtiyacı köyden kente aktı. Bunun sonucunda da kentleşme, kent kültürünün çağdaşlaşma süreci kontrolsüz bir maceraya itilmiş oldu. Çağdaşlaşmanın önemli hedeflerinden birisi, değişimlerin yerel bir platform üzerinde özgün ayrıntılarına kavuşturulmasıydı. Bu bir anlamda evrensel dünyaya daha çok açılmak suretiyle ulusal bilinci güçlendirmek anlamına da geliyordu. Sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olan iç dünyasında aramıştır. Yüzyılımızın basından yana tüm dünyayı saran endüstriyel teknoloji sistemlerinin durmadan değiştirdiği yaşam kurallarının, bireyi kendi özgürlüğünden uzaklaştırması, ona yaşanacak zaman bırakmamaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte ise icat edilen fotoğraf makinesi, resim sanatının görüntüleri kaydetme görevini yüklenmiştir. Ressamın, nesnenin optik görüntüsünü yakalamada yararlandığı akademik etütlere, modelden çalışmalara artık gereksinim kalmamıştır. Ressam, nesnelerin geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar koruyabilen bir insandı. Fakat görev, fotoğraf makinesinin bulunmasıyla fotoğrafa yüklenmiştir. Endüstriyel ortamın yarattığı durum karşısında, fotoğrafın ressamın görevini elinden almaya çalışması karşısında, plastik sanatlarda nesne ve figür anlatımı büyük oranda önemini yitirmiştir. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kalmışlardır. Sanatçı sonunda, doğada gördüğü nesneyi makinenin yapamayacağı biçimde parçalamış ve onun parçalarını, yine fotoğraf makinesinin yapamayacağı biçimde bir kompozisyon içinde göstermeye başlamıştır. Sanatçı önce, yaptığı nesne düzenlemesinde tanınırlığı ortadan kaldırmış, çizgi, renk ve yüzeylerin

soyut düzenlemesine gitmiştir. Yüzdendir ki, sanatçıya kalan istesin ya da istemesin yalnız kendi bulabildiği salt biçim ve renk kompozisyonu olmuştur. Ancak yenilik ve yaklaşımlar sadece akademik bir düzeyde kalmış, geniş bir kültür alnına uzanamamıştır. Oysaki sanat insanın yaşamla iç içe olmasıdır. Kültür ise yakınlıktan doğan tüm değerlerin bütünüdür Kültür sanat politikaları da özgürlükçü bir yaklaşım içinde ele alınır. İnsanlar da özgürce kültür-sanat etkinliklerine katılabilir ve yaratabilir. Bu da toplumun kültürünün kısa zamanda atılım yapabilmesini sağlar. Türk burjuvasının gelişmesine sebep olan çok partili dönem, güçsüz kalmış bir burjuvaya dayanarak kalkınma zorunluluğu yaratmıştır.

1965-1970 dönemi Türkiye'nin hem sosyal hem de ekonomik açıdan en hızlı geliştiği yıllardır. Dönem aynı zamanda Türk kültüründe de farklı bir dönemin başlangıcıdır. Dilde kültürde genel bir yadsıma geriye dönüş başlamıştır. Kültür konusu çok partili dönemde din ile birlikte siyasal bir araç olarak kullanılmıştır (Giray,2011,s.58). O güne dek toplumda görülen olumlu gelişmelere yol açmıştır ve Türk kültürü sosyalist düşünce ile beslenmeye başlamıştır. Sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar sanat alanlarını da etkilemiş, yeni bir açılım ile çok yönlülük getirmiştir. Figüratif resim üslubunun benimsenmesi sonucu Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. Gelişen sosyal değişime koşut olarak çok yönlü bir anlayış içinde bireysel etkinlikler önem kazanmaya başlamışın. Sanatçılar bundan sonra daha çok kişisel sergiler açarak seslerini duyurmaya çalışmıştır. Yapıtlarını sergileyebilmek için özel sanat galerisi bulamaz iken, özel galerilerin sayısı çoğalmaya başlamıştır. Bu hususa değinmek gerekir ise; Özel galeri etkinlikleri Cumhuriyet dönemi başlamış olsa idi şüphesiz başka işlevleri olacak, üslup gelişmelerine, karşılıklı etkileşimlere ve tepkilere kaynaklık ederek sanatımızın daha sağlam üzerine oturmasını sağlayabilecekti. Ancak, durum 1970'ler sonrası yaygınlaşmış ve bir sanat piyasası oluşturmaya ilk adımını atmıştır. Ayrıca eski ustalarla genç sanatçılar birbirine kaynaştırma işlevi görmüştür. Resim sanatını son zamanlarda geliştiren en önemli etken ekonomiktir. Bir toplumun ekonomik yapısı, hem kültür bakımından hem gelir düzeyi bakımından, hem de bu düzeyin donanımı bakımından sanatı doğrudan etkiler. Ekonomik gelişme, hatta ekonomik ferah teknolojik ilerlemeyi, teknolojik ilerleme de hem sanattaki yaratıcılığı hem de yaratıcılığın nesnelleşmesini olanaklı hale getirir (Erinç,2009,s.63). Ülkemizde oluşmaya başlayan resim piyasası

bu gelişmenin en önemli sebebidir. Birbiri arkasından açılan sanat galerileri büyük kentlerden başlayarak Anadolu'ya da yayılmaya başlamıştır. Yaygınlaşma da özel kurum ve kuruluşların da yardımı olmuştur. Artık tüm kentlerimizde başta banka galerileri olmak üzere sayılan her geçen gün artan özel veya kurumlara ait galeriler açılmaktadır. Galerilerin sayılarının artmasının en önemli nedenlerinden birisi ülkemizde sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşması ve birikime sahip olan kesimlerin özel resim koleksiyonları yapma hevesine kapılarak, resmi bir ticari meta olarak görmeleridir. Resme gösterilen bu ilgiyi karşılayabilmek için sanatçılarda piyasaya resim yetiştirme çabası içine girmişlerdir. Ressamlar sanat için çalışmayı bir yana bırakarak piyasa için çalışmaya başlamışlardır. Resim alıcısı kitlenin istekleri ve eğilimleri resim sanatının gelişme boyutunu belirleyici olmaktadır, gün resim sanatının içinde bulunduğu karmaşık durum, aynı zamanda onun yozlaşmasının da sebebi olmaktadır. Görünürde günümüzün resim sanatında büyük bir canlılık olmasına karşın nitelik yönünden gelişmeler pek de iç açıcı değildir. Olayın sevindirici yanı ise resim sanatının her gün biraz daha yaygınlaşması ve ressam sayısının da artmasıdır. Bu tür sergiler ticari amaçlardan uzak, yenilikçi atılımlar arayışı içinde olan geniş soluklu etkinlikler olarak değer kazanmaktadır (Ersoy,1998,s.76). Bu gelişmeler, Türk sanatının ölçülerini yerini belirlemektedir. Bir sanat pazarı olarak her tür yapının yer aldığı sanat fuarları da günümüz sanat ortamına farklı bir boyut getirmiş bir sanat pazarı niteliği taşımaktadır. Özel sanat galerilerinin yanı sıra özel sanat atölyelerinin açılması, günümüzün ünlü sanatçılarının yanı sıra akademik sanat eğitimi almış profesyonel ressamların oluşmasına ortam hazırlamıştır. Evrensel eğilimlerle yerel, ulusal farklılıkların bilinci içinde, tür etkileşimler sanat ortamımız için önem taşımaktadır. Toplum yapısı çağın dinamiğine uygun olarak hızla değişirken sanat alanlarımız 'da da bu değişim açık olarak görülebilmektedir.

### 2.2.2. Türk Sanatında Soyut Resim ve Soyutlama

Çağdaş dünya resminde figüratif ilkelerin aşılarak figürsüz ya da informel düzen oluşumlarına rağbet ettiği koşullar, ikinci büyük savaş ertesinin rahatlaması ile birlikte yeni bunalımları da içeren sanat ortamlarında temellendirilebilir. Resimde serbest soyutlayıcı girişimleri ele almak, ifade farklarını içinde ele alınmakla yetinilmez. Geometrik bir arınmanın tüm süreçlerini kapsayan girişimlerde bölgesel geleneklerden kaynaklanan farklılıklar içinde ifade izlerine rastlanabilir. Genelde çağdaş sanatın bireysel üsluplara ilişkin soyutlayıcı farklılaşma mantığı biçimsel oluşumların biraz didaktik olmasından öteye pek geçmez ama özgür sınırlarda gezinir. Resim olgusu giderek akademik kurallar ve standartların ötesinde oluşmayı amaçlayan bir mantığa da sahip çıkar, ama bu kemikleşmiş mekanizmanın bir köşede sanatsal özgürlüğü kuşatarak bireyselleştirmeye yönelen ısrarcı tavrına uzak durmaktan kaçınmaz. Resimde soyutlama girişimlerinin Türkiye'deki sanat ortamına yansıma süreci 1950'li yıllarda başlamış sayılabilir. Deformasyon sorunsalına 1930'lu yıllardan itibaren çözüm arayanlar arasında giderek non-figüratif ya da informel arayışlarla da uğraşanlar çıkmıştır. Ancak Türkiye'de seçkinliğe yönelik iddiaların modernleşme ya da modern görünmeyi gerektiren bazı zorunlu koşulların ötesinde, tür gelişmelerden hiçbirisi köklü bir gereksinmeyi yansıtmazlar. Yeni bir tarza yönelmenin zihinsel ve duyuşsal dayanaklarına karışır. Nesnel bir görüntü ya da belirlenmiş bir tema çerçevesi dışına çıkılan resimsel soyut yaklaşımlarda insanın düşünsel ve ruhsal yapısına ters düşmeyen değer ölçütleri vardır. Bunların bilinç malzemesi olarak ele alınıp uygulanmaya konmasını mümkün kılan bir ortam zekâsını gereksindikleri de bellidir. Doğa görüntülerine bağlı olmayan soyut sanat 20. yy'ın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip renk, çizgi ve düzenlemeleri düzenleyerek, bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir.

"Soyut ve Abstre Sanat" olarak da tanımlanan bu sanat akımını, renk, kütle, ton, çizgi, şekil gibi çeşitli biçim öğelerinin kaynaşması ile tanımlamak mümkündür. Bilindik nesnelere benzetilmeyecek biçimde ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler olarak da tanımlanabilir. Tamamıyla düş ürünü olarak ortaya çıkabileceği gibi, doğada bulunan nesnel bir biçimin yalınlaşması,

arılması veya genelleşmesiyle de elde edilebilir. Bu şekilde ortaya çıkan imge, nesnel görüntüyü çağrıştırabileceği için soyut yerine "soyutlama" terimi de kullanılabilir (Turan,1993,s.91). Ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştıracaktır. Soyutlamada başlangıç noktası 'gerçek' dünyadır; sanatçı, bir form seçer ve bu formu, ilk bastaki haliyle pek az bağlantısı kalıncaya kadar yalınlaştırır ya da değişime uğratar. Görünenin anlamın daha kuvvetli bir hale getirebilmek üzere sadeleştirilmesidir, yan anlamları ortadan kaldırmaktır. Soyutlamadan beklenen nesnenin basitleştirilmesi değil, ayıklanmasıdır, doğasal formların yorumlanmasıdır. Bu demek oluyor ki; yüklenen anlam bakımından ‘soyut’ sözcüğü kelime anlamı olarak birkaç anlam da kullanılabilmektedir. Soyut non-figüratif resmin, geleneksel imgeleri çağrıştırdığı koşullarda figürü yadsımaya yönelerek yeni bir biçimsel kurgu araştırmasının ilk deneyimleri, geleneksel nakışlarla bağlantı kurularak resmin izlenme önerisinin yer aldığı bazı sıkıntılı manifestolara uzanır. Bu noktada önemli sorun birey sorunsalının anonim ya da kolektif biçimlerle belirlenmiş bir geçmiş çıkmazına sokulmasıdır. Geçmişteki bireysel mekanizmanın karmaşık mantığı keşfedilmeden geçmişteki sanatsal biçimlerle çağdaş bir ilişki kurabilmenin olanağı yoktur. Ancak geçmişi bir durağanlık, gelişmeden bireysel iradenin belirtilerinden yoksun olarak niteleyen bir ortam, geçmişle kurulamayan bir ilişkiyi bir manifesto sıkıntısına yansıtmaktan da kendini Salt soyut resmin yapılışında doğa izlenimi yoktur. Çizgi gibi biçim öğelerinin kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgeler oluşturarak düzenlemeler yapmayı amaç edinir. O halde bir resmin soyut olabilmesi için içinde yaşadığımız dünyanın nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekiyor. Soyut sanatçıların birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın mekân, biçim, çizgi, renk gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak nesnenin maddi varlığından bağımsız olarak sunmak böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacını gütmüşlerdir. Ancak buna karsın, soyut sanatın her zaman nesnel bir varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığını söylemek yanlış olur. Yani metafizik soyut ilkesiyle çalışan soyut sanatçıların yanında, biçimlerini gerçek kaynaklardan alan soyut sanatçılarda vardır. Dolayısıyla soyut, psikoloji ve felsefe dallarının kuram varsayımlarının ötesinde çok daha geniş bir kapsamda varlığını sürdürmektedir. İlkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar daha başka nedenden soyut sanata giderler, çünkü onlar, bilim ve

uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgi sahibidirler. Nesnelerin bize veren duyuşsal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyuyüstü bir özler dünyası vardır. Bu dünya, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır. Buna göre, salt geometrik biçimler, duyuşsal doğanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Cezanne'a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur; Fütürizm, Kübizm ve Pürizm yeni bir biçim vermeye ulaşır ve kübizm, doğa taklitçiliğine de son vermişti; fakat doğadan kopmuş değildi. Dış dünyayı duyularla algılanan görünümlerinden bir bir sıyrarak öze kadar gidiyor, nesne kavramından soyutlanmayacak olan hacmi vermek istemiyordu. İş bir kere kavram ressamlığına döndükten sonra, soyutlamanın hacim kavramı önünde duraklamasının da eleme gücü artık hiçbir sınır tanımıyor ve soyut hacim-kübistlerin, fütüristlerin doğayla ilişkisini sürdüren bu son kalıntı da ortadan kalkıyordu. Yeni boyut teorileriyle birlikte ise sanatta da dönüşümler olmuştur. Tuval yüzeyinin, klasik resimsel dizgenin aktarım aracı olmaktan çıkmasıyla birlikte; soyut resmin oluşumuna olanak sağlanmıştır. Soyut resim iki ayrı yönde gelişme göstermiştir. Bir grup ressam geometrik soyut biçim düzenlemelerine dayanan resimler oluşturarak, kübistlerle başlayan metafizik sorgulamayı, tamamen geometrik öze indirgeyerek sonuçlandırmışlardır. Diğer grup ise; Freud ve Jung'un bilinçaltı çalışmalarının da etkisiyle gelişmiş ekspresyonizm akımının bir devamı niteliğinde ilerleyen kaynaklarını bilinçaltından, yaşanan ruhsal etkileşimlerden ve çeşitli metafizik araştırmalardan alan soyut resimlerle evreni yorumlamaya çalışan sanatçılardan oluşmuştur (İpşiroğlu,2012,s.83). Soyut resimler, tanımlanabilir, gerçeklik içermeyen resimlerdir. Soyut resimler yapan bir sanatçı da aslında kendi gördüğü dünyayı, kendi algıladığı bilgi objelerini resmeder. Felsefe ve bilimde, görünen objeler dünyasındaki temel yapı taşı olan, madde eğer ortadan kalktıysa, maddenin yapı taşı eğer görülemeyen ölçülemeyen bir birime dönüştüyse evrenin görünen fiziksel, maddelere dayanan bir kesinliği yok demektir. O halde sanatçı da yaşadığı düşünceleri resminde, bir soyut biçimler dünyası olarak aktarır. İnsanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi “soyut” olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine soyuttur. Soyutluk insanın yalnız bilme düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma, dünyasını da belirler. Bilim ve felsefe evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi, insanın yaratmaları da “soyut” sanat

biçimleri olur. Kısaca, insan soyut bir dünyada soyut bir değerler sistemi içinde yaşar. İnsanın nesneleri kavrayışı, obje yorumu bilinmelidir. Çünkü bu obje yorumu onun tüm bilme, düşünme ve yaratma etkinliğinin temelini oluşturur. Eğer soyut sanattan söz açıyorsak o zaman burada salt soyut sanatı ve psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize eden “soyutlayıcı sanat” söz konusudur. Buradan anlaşıldığı gibi, salt soyut sanat, kendine özgü, doğa dışı salt biçimler dünyasıdır, hareket eder. Soyut sanatı felsefi ve estetik bir anlayış olduğu için genel olarak ele aldığımız zaman ise temel kategori geometridir. Bu açıdan bakınca, yüzyılımızın ortalarına kadar çağın yapısında ağır basan niteliğin geometri olduğu görülmektedir. Ağır basan nitelik temel bir çizgi olarak, özellikle kübizm belirginlik kazanmıştır. 20. Yüzyılın ilk yarısı geometrik bir soyut sanatı idealleştirmiş, gittikçe güncelleştirmiştir. Günümüz ve yakın geçmişte görülen sanatçıların yapıtlarına değinerek, “biçimlere başvurmaksızın, sadece renk, çizgi ve ışıkla ruhsal bir resim dilinden söz edilebilir. 1950’ler den bu yana soyut resmin tek bir köke bağlanamayacağı ve çeşitli etkenlerin onun doğmasına elverişli bir ortam hazırlamış olduğu söylenebilir.

Soyut resim Batılı sanatçı Kandinsky’nin 1910-16 arasında yaptığı resimlerle ortaya çıkmamış, fakat başarıya ulaşarak birçok sanatçıyı peşinden sürükleyen bir sanat akımı olmuştur (İpşiroğlu,2012,s.47). Soyutlamanın nesnel dünyanın kaba ve geçici görünümelerini aşan bir hedef hâline gelmesi, ya da varlığın özüne dair bir gösterge oluşturması, figüratif resme karşı yürütülen bir yaklaşımın ana gerekçesini oluşturmuştur. Figüratif deformasyon arayışına yönelen non-figüratif resim çalışmaları arasında köklü bir ayrım olup olmadığı da sorgulamaya açıktır. Figürsüz soyut resim çalışmaları gerçekliğin arıtıldığı süreçler içinde temellenmiş, varılan sonuçlar yönünden bu yeni sistemlerin görme sorununun tümüyle zihinsel bir mekanizmanın eseri olduğu anlaşılmıştır. Soyutlayıcı biçimlerin kavranmasına ilişkin yaklaşımlar, realitenin gözle görülüp gözlenmesi değil, daha çok zihinsel ve ruhsal yaşantısı planında ele alınmıştır. Türkiye’nin geçmişteki sanat verileri arasında çağdaş soyutlamayla bağıntısı kurulabilen örneklerin çokluğuna rağmen, Türk sanatçısının karşısına Batıya ilk açılış dönemlerindeki daha belirgin güçlükler çıkmıştır. Sorunun sanat tarihi planında çözümlenmemiş olarak kalması, daha sonraları felsefe disiplininin programları içinde yanıtlanan ya da etkisiz kaldığı söylenebilecek çözüm arayışlarıyla birleşmiştir. Türkiye’de Batıdan doğan akımların gecikerek ilgi alanına

girmiş olduğu hakkındaki değerlendirmeler, iletişim olgusunun yeterli bir kavrayış düzeyinde ele alınmaması yüzündendir. Kübizmden başlayarak sürrealist ve ekspresyonist akımlara bağlı çalışmalara kadar tümünde geç kalınmasının nedeni, akımların doğuşundan geç haber alınmış olması olabilir. Ancak sanatsal bir çerçeve içinde söz konusu akımlar birer sentez bağlamına uygun olarak geç de olsa yansıtılmaya çalışılmıştır. Böylece akımların Batıda bağlı olduğu sosyo- ekonomik ve kültürel koşullardan bağımsızlaşmış, ülkenin duyuş ve fikir gelenekleriyle ilintilerinin vurgulandığı süreçler olmuştur. Yüksel Aslan'ın eski siyah kalem tasvirlerinden Karagöz figürleri ve tekke kaligrafisine kadar özgün yerel kaynaklara başvurusu buna benzer yaklaşım çabaları içinde bulunmuş sanatçılarda leke ve renk değerlerinin resimsel derinliğini araştırma yöntemleri, sürrealist eğilimlerin ruhsal ya da düşsel sınır çerçevesini aşmıştır (Tansuğ,1997,S.s.48).

1960'lı yıllarda büyük bir öncü etkinlik içinde bulunan Yüksel Aslan, Ömer Uluç, Orhan Peker ve Cihat Burak daha sonraki figür gelişmelerinin tüm ipuçlarını sağlamışlardır. Akademik standartlar ve kalıpların reddedildiği bir biçimleme yaklaşımına tanık olunan dönemlerde, akademik eğitim kurumları yararlı işlevlerini sürdürmekle birlikte artık genel üslup hareketlerini yönlendirme işlevini yitirmiştir. Ayrıca, 1960'lı yıllarda akademiye taze bir öncü güç getirme çabalarını klasik desen temeline karşı bir alternatif oluşturan temel tasarıma yönelik programlar gündeme getirilmiştir. Bu programın en güçlü temsilcisi Altan Gürman'ın 1970 ve 80'lerde aynı öncülük savları kavramsal sanat adı altında toplanan çalışmalarla yoğunluk kazanmış, fakat tuval resmine karşı obje düzenlemeleri ya da mekânı objeler aracıyla organize etme girişimlerini kapsayan kavramsal sanat, yeterli bir alternatif etkinlik sağlayamamıştır. 1970'li erken yıllardan başlayarak, ülkenin ekonomik gelişmesi ve buna bağlı kültürel ihtiyaçlarını yansıtan özel galeri kurumlarına paralel resimsel etkinliklerin başında önemli bir figüratif akım hareketi gelmektedir. Akademi atölyelerinin kalıpları ve standartları dışına çıkmayı başararak bireyselliği ortaya koyan ressam grubu içinde Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz ve Neşe Erdok bu etkinliğinin bir uzantısı olarak görülmektedir. 1980'lerde ise bazı genç sanatçılar yeni ekspresyonist ya da yeni Fov adı altında bir akım hareketi yaratmaya girişmiş olsalar bile diğer bazıları güncel duyuş ve gerçeklere yönelen bir otantik resim hareketi yaratma çabasını yansıtmaya yoluna girmişlerdir. O yılların üslup sorunları

üstündeki egemenlik hakkı kuşkusuz hâlâ 60'lı ve 70'li, yılların öncülerine ait bulunmaktadır. 1960'lardaki yeni figüratif araştırmalara ulaşıncaya değin Türk resminde soyut resmin egemenlik savları kendini göstermiş, fakat bu savlar yeterli bir etkinliğe ulaşmamıştır. Batıya giden ve Paris ekolü içinde soyut yöntemlerle ilişki kuran Türk sanatçıları ise daha verimli ve uygun bir ortam bulmuşlardır. Fakat Paris'teki Türk sanatçıların 50'li ve 60'lı yıllardaki soyut çalışmalarında kendi sanat geçmişlerine dayanan bir farklılığı yansıtmaya çalıştıkları da görülmüştür. Figüratif soyutlamanın çağdaş resimde geleneksel istem ve duyarlılığı keşfetmeye yönelik bir alan oluşturması, evrensel bir dile mensup olmanın mevhum yollarını aramaktan daha geçerlidir. Türk soyutlamanın dünü diyebileceğimiz 50'ler ve 70'ler arası dönemde yapılan çalışmalar, geçmiş verilerde temellenme konusunda, günümüzün genç soyut sanatçılarından daha bilinçlidirler. Sanatçılar arasında tarihsel sanat geleneklerine, şimdikinden çok daha özlü yaklaşımlar vardır. 80'lerin başından yana ortaya koyulan soyut işlerde, önceki yıllardakilerin kendi yerel kültürlerine yönelik bilinç çabalarını göremiyoruz. Geleneksel kaligrafi ve yerel renk kavrayışına ilişkin sorunları çağdaş soyutlamanın temel ilkeleri içinde çözümlenmesi gereken birer sorunsal olarak algılamının yerini de, verileri dekoratif yönde kullanmaya yönelik çabalar almıştır. Bunun da eskiden folklor modasına bağlanma çabaları gibi gelip geçici olduğunu düşünebiliriz. Bu tür çalışmalardaki temel eksikliklerde geçmiş verilerin kolektif içerik bağlamlarıyla ancak yapay ilintiler sağlamanın açmazları rol oynamaktadır. İnançların çağdaş yaşantılara mal olan en dramatik türden bireysel pratikleri olmaksızın, eski inanç sistemlerinin biçimsel verileriyle çağdaş bir gerçekliğin payını oluşturmak mümkün değildir. Bu bakımdan 80'li yıllardan yana figürsüz soyut resme dönük çalışmalar, ister evrensel dile bağlansın, ister geçmişteki biçim verilerinden yararlansın, geleneksel istemle dolaysız ve dinamik bir ilişki kuramamanın çıkmazı karşısındadır. Burada post-modern diye adlandırılan bir dönemin medya ortamı ve pazara dönük verimliliğini sanatsal yoğunlaşmanın insancıl içerik ölçütlerinden bir sapma olarak nitelemek de mümkündür. Figüratif üslupların kendi norm standartlarını belirleyerek tekrara sürüklendiği 70'li ve 80'li yıllar bir yandan sanat pazarındaki metalaşmaya karşı, müzeler, sanat merkezleri ve benzeri kurumlarda alternatifler aranarak nesne çalışmalarının desteklendiği geçici bir süreç daha yaratmıştır. Çünkü pazarın bazı zaafı karşılarında bir prestij sığmadığına dönüşen bu sanatın da süratle

medyanın pençesine düştüğü ve hiçbir zaman bir sınırını aşmadığı görülmüştür. Bu koşullar gerçekte resim sanatının yeni ifade dinamiklerine yönelerek kendini, yeni baştan var edebilmesinin bir uyarısı olmaktan öte geçememiştir. Tuvalin sınırlarını içerik bağlamlarını genişlettiği koşullar, birçoğunun tuvaldeki yetersizliği nesnelerle avutmaya çalışan kavramsal tercihleri giderek daha çok gözden düşürmüştür. Türkiye'de soyut resmin başlangıç evresine dair, ilk olma özellikleri vardır. Soyut resim Avrupa'da daha yüzyılın ilk çeyreğinde örneklerini vermiş olduğu için, bizdeki ilk olma özellikleri Batıya oranla hesaplanabilir. Soyut figüratif resmin Türk sanatçıları tarafından pratiğine 40'lı yılların sonu ya da 50'li yılların başında İstanbul, Ankara ve Paris'te başlanmıştır. Paris'te Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Selim Turan, Abidin Dino'nun yanı sıra, Fahrünisa Zeid ve Mübin Orhon'un da bu akıma uygun işlere yönelmiştir. Nuri İyem'in üstlendiği soyut çalışmalara Zeki Faik İzer, Sabrı Berkel, Ferruh Başağa ve sonraları Adnan Çoker gibi akademiye bağlı sanatçılar yönelmiştir. Bu ressamalar figürsüz soyut resimden hiç kopmayan bir ısrarı da sürdürmüşlerdir. Soyut resim çalışmasının yeni ve özgün bir figür araştırması için dolaysız bir kaynak oluşturabileceğini de Ömer Uluç'un kendine özgü çalışmaları ortaya koymuştur. Yurt dışındaki sanatçılardan önem temsil edenler arasında ise Mübin Orhon ve Nejad Devrim'in soyut resim alanındaki ısrarlı çalışmaları yer almaktadır. İçerik sorununun giderek daha çok irdelendiği aşamalara ulaşabilmiştir. Üslup özellikleri yönünden burada isimleri belirlenen ressamalar dışında non-figüratif soyut akımlara yönelen daha birçok sanatçı sayılabilir. Çağdaş dünya sanatında soyut akımlar ve sanatçıların ülkelere göre ele alındığı bir yayın, yukarıdaki isimlerden birkaçını kapsar. Soyut non- figüratif çalışmayı sürekli bir disiplin hâline getiren sanatçılar dışında, soruna geçici çözümler aranan, ya da soyutlamanın az çok figüratif planda irdelendiği diğer koşullar bakış çerçevesinin dışında kalmaktadır. 80'li yıllarda ortaya çıkan genç ressamaların soyut çalışmalarındaysa sık sık büyük boyutlu tuvalle ilgili etkin bir performans arayışının izlerini görüyoruz. 80'li yıllar daha çok özel galeri etkinliklerinin çerçevesi içinde ele alınmalı mevcut piyasa koşullarında, genç sanatçıların eskilere karşı birer alternatif gibi değerlendirilmeye çalışıldığı olgulara bakılmalıdır. Ancak bu açıdan bakıldığında genç sanatçılar hakkındaki tereddütleri doğrulayan pek çok ize rastlamak mümkündür.

Genç sanatçıların yerel bir gelenek çerçevesi içinde irdelenmek ve değerlendirilerek ön plana çıkarılmak istendikleri koşullar da geçerli olamamıştır. Durumda gene geriye bu tür zorlanmaların söz konusu olamayacağı bazı evrensel yöneliş göstergelerine uyum sağlama gereği kalmaktadır. Tarih bilincinin giderek zayıflaması genç sanatçıların doğru bir tarih bilgisine ulaşamamaları ve dolayısıyla kimlik benlik sorunlarından uzaklaşmaya başlamalarının da nedenidir. Fakat yine de genç sanatçılar arasında resimle ilintili potansiyeli yoğun bir biçimde vurgulayan çabalar söz konusudur. Soyuta yönelenler arasında serbest, bazen lirik de denen tavırlarla geometrik bir yaklaşıma uygun tavırlar arasındaki rekabet gün de geçerli görünmektedir. Ancak eskilerin sağlam bir desen deneyimi üzerinde temellendiği anlaşılan çalışmalar, yerini salt biçim ataklarına dayanan işlere bırakmış görünmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sanatçılar arasındaki uyarıcı rolü, sanatçıların fikir ve sanat hayatını belli bir oranda renklendirmiştir. Dünya ülkelerinin birbiriyle olan ilişkileri artmış, sanat alanında yeni olanaklar ortaya çıkmıştır. 1930'a kadar Türk resminde soyut eğilimler görülmez, ''D Grubu'' sanatçılarının kübik-konstruktif resim söylemleri ise ancak 1940'lerden sonra resme yansıyabilmiştir. Türk resminde ilk defa Ali Avni Çelebi'nin resimlerde deformasyonlara yönelik soyut biçimlendirmeleri görülebilir. Batı resminde ise, 1905 yılından sonra Kandinsky'nin doğa soyutlamaları ve kübizmin biçim parçalamaları ile soyut resme yönelik hareketleri başlamıştır. 1923 yıllarında Avrupa'ya gönderilen sanatçılar ve onları izleyenler, Batı soyut sanat akımlarına ilgi duymaya başlamışlardır. İlginin sonucu ancak 1946'ya gelindiğinde kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye'de çok partili rejim uygulanmaya başlamış olduğu siyasi süreç içerisinde şekillenen demokratik anlayış, toplumun sosyal yapısına uygun hale getirilmiştir. Rejimin 1950'li yıllarda sanat alanında olumlu etkileri olmuştur. Herkesin düşüncesini özgürce ifade edebileceği bir sanat ortamı, sanatçıları modern bir Tutuma yönlendirmiştir. ''D Grubu'' sanatçılarından Halil Dikmen aynı yıl Devlet Resim Heykel Sergisi'ne verdiği bir eseriyle, Geometrik-soyut anlayışta ilk denemesini gerçekleştirmiştir. Türk resminde soyut sanata yönelişte kuşkusuz, 1940'lara doğru Fransız ressam Leopold Levy'nin büyük katkıları vardır.

Levy, *“Gerçek soyut sanatın Türkiye’de lunduğunu, ülkenin kültür ve sanat kaynaklarında soyut resmi haklı çıkaracak ürünlerin yer aldığını görünce hakiki soyut sanat Türkiye’de dir. ”* (Akan,1982,s.59) söyleminin öğrenciler ve 1947’den itibaren Onlar Grubu’nun genç sanatçıları üzerinde etkisi büyük olacak sanatçılarımız arasında soyut sanata karşı büyük bir eğilim başlayacaktır. Daha önceki dönemlerde dışavurumcu eğilimler olmuşsa da, 1950 sonrasında neredeyse her bir sanatçı sayısı kadar farklı eğilimden söz edebiliriz. Ama esas olarak soyut anlatımlardan etkilenen Türk sanatçıları, özgün anlatımlara ulaşabilmiştir. Sanatçılardan Levy’nin etkili olduğu dönemde onu izleyen yıllarda, Türk sanatçılarının soyuta yönelik çalışmalarında, Akademide hocalık yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel ve Cevat Dereli’nin de büyük katkıları olmuştur. Yine Bedri Rahi Eyüboğlu’nun öğrencilerine verdiği, folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri de, ”On’lar Gru’nun resimlerine yansımış, yöresel halı, kilim ve nakışla ilgili el sanatları motifleri soyutlayıcı nitelikte resimlere yansımış, kimi sanatçıların resimlerine esin kaynağı olmuştur (Tansuğ,1995,s.90). Bilinçli ya da bilinçsiz, genel anlamıyla soyutlayıcı yönde verilen uğraşlar, 1940 sonrası Türk resminde, Doğu-Batı sentezi bir Türk resmi oluşturma tartışmaları içinde, İslam sanatlarının soyutlayıcı etkisine duyulan ilgi içerisinde şekillenmiştir. Bilindiği gibi İslam sanatları ve doğu mistizmi eşyanın görünen betimlemesinden çok, özünü yansıtmaya yönelik, yüzeysel biçimcilik gösterir. Batı sanatçıları alışılmış akademi geleneğinden kurtulmak isterken, yeni yaratımlarda gerek İslam gerekse doğu dünyasının sanatlarından ilham almışlar, doğu biçimciliğin yeni yaratımlarının esin kaynağı olmuştur. Kimi sanatçılar yeni denemelerinde kaligrafi ve geometriyi esin kaynağı görürken, kimi sanatçılar yöresel motiflerimizi biçimsel unsur olarak resimlerinde kullanmışlardır. Sanattaki köklü değişimler, oluşumlar, şüphesiz çağın kültürel, toplumsal oluşumlarından da etkilenmiştir. Teknolojik ilerlemeler, iletişim kolaylıkları, sanatçıları ve akımları daha kolay bir biçimde etkileyip birbirine yakınlaştırmıştır. Sanat da sanatçılar gibi yakınlaşmaya açık olmuştur. Özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına batıdaki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ile çok yönlü eğilimler getirdiği görülür.

Türkiye'deki resim sanatın, hızla soyut akımların içine girdiği dönem dur. Batıdaki Modern Sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha önce de uyulmuştur fakat sanatçıların kişisel eğilimlere göre soyutlamalarda aldıkları farklı yönelişlerin belirttiği asıl dönem 1950 sonrasında. Günümüz Türk resim sanatını sanatçılarımızı soyut sanat içinde değerlendirirken, belli görüşler veya eğilimler çerçevesinde sınıflandırmak çok güç olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır. 1960 sonrası ve devamında ise derin bir isezgi yoluyla biçimcilik sanatçıları özgün yaratımlara götürebilmiştir. Sanatçıların soyut resme yönelişinde çağdaşlaşma bilincinin olması ile ortaya çıkan istek ve belirtilen nedenler etkili olmuştur. Soyut sanata yönelirken, Batı'da olduğu gibi soyut anlatım içinde biçimci yaklaşımlar da olmuştur. Kısacası 1950-1960 yıllarında Türk sanatçısı çalışmalarında biçimselleşmeyi denerken, kimileri İslam kaligrafisini kendilerine esin kaynağı seçerken, kimileri doğadan soyutlama yaparken, kimileri de geometrik biçimlerden lirik non-figüratif soyutlamayı tercih etmişlerdir. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin de olduğu görülmektedir. Sanatçıların sayısındaki artış göz önüne alındığında sanatsal üsluplar, profesyonel veya amatör sanatçılar ve sayıları her gün artan sanat galerilerinin farklı tutumları ile sanatçıların sergileme isteği de birleşince sanat ortamındaki karışıklığın sebepleri de açıkça anlaşılır olmaktadır. Soyut resim sanatçılarının üslup özellikleri ele alınırken, benimsemiş oldukları özgün tarzda çalışıyor olmaları, bize yol gösterici bir nitelik olacaktır. Bu bağlamda 1950 sonrası soyut sanatı incelerken konuya daha iyi vakıf olabilmek adına; Bu bağlamda 1950 sonrası soyut sanatı incelerken konuya daha iyi hâkim olabilmek adına; Soyutlama resim anlayışına:

a) Kaligrafi 'den Hareket Eden Sanatçılar

b) Geometrik Non-Figüratif Çalışanlar

c) Lirik Non-Figüratif Çalışanlar

d) Doğadan Soyutlama Yapanlar

e) Figüratif Soyutlama Yapanlar olarak sınıflama getirmek daha uygun olacaktır.

## Kaligrafi'den Hareket Eden Sanatçılar

Kaligrafik soyutlama uygulamaları, kaligrafi: Harfler arasındaki boşlukları belli estetik ve tasarım kurallarına göre düzenleyerek, kağıt ya da benzeri malzeme üstüne kalem ya da fırça ile güzel, zarif yazı yazma sanatıdır. Kısaca, İslam sanatında hat adıyla anılır. Yazı temelde işlevsel bir amaca hizmet etmekle birlikte öbür sanat dallarının üslup gelişimleriyle de yakından ilgilidir. Resim yazı yada ikonografik yazı, biçimsel yada ikonografik yazı veya alfabetik yazı gelişimlere paralel olarak çıkmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997,s.75).

Türk resminde kaligrafik eğilimlerin ortaya çıkması, Batı resminde kaligrafinin resme yansması ile ilişkilidir. İslam sanatçıları Kuran yazısının biçimsel olarak en özgün denemelerini vermiş, estetik ve plastik açıdan en üst seviyelerde örnekler göstermiştir. Soyut resmin biçim denemeleri için, yazının plastik biçimlendirilmesi kendiliğinden yolla oluşmuştur. Batılı sanatçı ressam Kandinsky ile başlayan süreç 1910'lardan itibaren farklı zaman dilimleri içinde birçok sanatçı tarafından yeniden resmin özgün biçimleri içinde denenmiştir. İslam kaligrafisi çok daha önce Osman Hamdi'nin resimlerindeki mimari mekânlarda olduğu gibi kullanılmıştır. Şevket Dağ'ın cami içi resimlerinde gerçeğe bağlı olarak bezeme unsuru görülebilir. Yine Feyhaman Duran'ın Hat sanatıyla uğraştığı Galatasaray Mektebi'nde bunun dersini bile verdiği bilinmektedir. Bunun gibi örnekleri arttırabiliriz. Ancak bizim burada üzerinde durduğumuz şey, Türk resmindeki soyutlama eğilimleri içerisinde kaligrafinin nasıl kullanıldığı değil Türk sanatçılarının özgün kişilerini oluşturmada, modern resim mantığı içinde soyut anlayışların bir göstergesi olarak, yeni yaratımlarında kaligrafiyi nasıl bir biçimsel dille görselleştirdikleridir. Kaligrafinin Türk resminde biçimsel olarak kullanımı ilk bakışta; konuya bağımlı olarak kullanımı ve biçimsel unsurların soyutlayıcı eğilimlerinin temelinde kullanımı olarak sınıflandırılabilir. Yazı formunun okunurluğunu korumak suretiyle İslam kaligrafisini resimle bütünleştiren sanatçılarımızdan öne çıkanlar Elif Naci, Şemsi Arel daha sonra da Erol Akyavaş'tır. Kaligrafiden hareket eden çalışma tarzını ülkemizde yaygınlaştıran sanatçılar arsında yer alan ustalarımız ve yeni yeteneklerimizin sayısını çoğaltabilmek mümkündür.

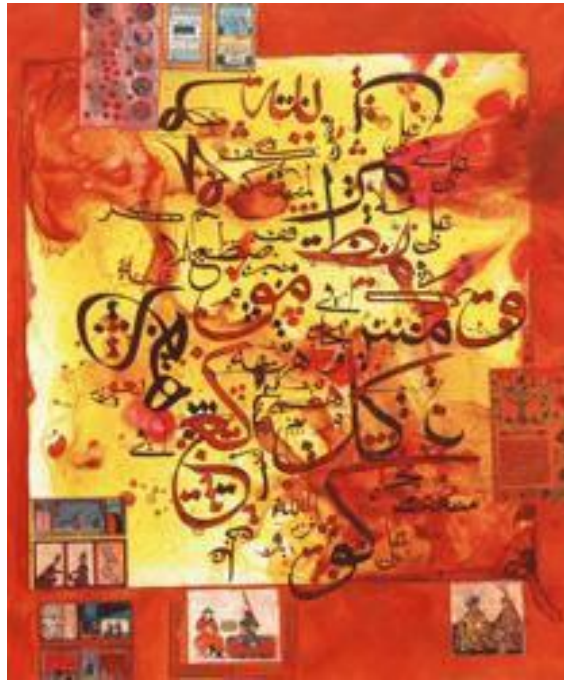
1950li yıllarda soyut sanat uğraşlarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren Şemsi Arel (1906-1982) non-figüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak kullanır. Soyut eserler veren Arel, hat sanatı motiflerini, plastik ritmik yapısıyla bilinçli bir şekilde resimlerine yerleştirerek, kompozisyonlarını daha akılcı dengeli bir biçimde düzenlemiştir (Ersoy,2004,s.48).



Resim 13: Şemsi Arel, Yeşilli Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya tekniği ,81x117 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (www.gorselsanatlar.org,erişim tarihi: 25.05.2013)

“Yeşilli Kompozisyon” isimli bu çalışmada Berkel, kaligrafiyi biçimsel yapısıyla deforme ederek kullanmıştır. Kaligrafik formları, önceden hazırlanmış geometrik bir kompozisyon düzenlemesi üzerine istiflemiştir. Siyah renkle sarı, gri ve mavi zeminler üzerine yazınsal öğeleri yerleştirmiştir. Alanda çabaları olan diğer bir sanatçımız Elif Naci (1898-1987) ise, Türk resminde kaligrafiyi resimsel bir unsur ve kompozisyonun temel biçimlerinde biri olarak kullandığı kadar, ressamlığının yanı sıra kalemiyle de düşünce platformunda da etkilidir. Selçuklulardan başlayarak halıda olsun, tahta oymacılığında olsun soyut sanatın bütün biçimlerini kullanmıştır. Soyut sanata kaynaklık edebilecek biçimler kullanmıştır. Kaligrafik resimleri, özgün bir anlatım dilinden çok, milli bir resim oluşturmada öne çıkmıştır. O dönemin sanatçılarından Sabri Berkel, Cemal Bingöl ve Adnan Çoker’in de kimi çalışmalarında kaligrafik eğilimin izleri görülür. Ancak, alanda yoğun çalışmaları olan ve günümüzde

öne çıkan sanatçımız Erol Akyavaş (1932-1999) dır. Teknik bakımdan üstün bir kaliteye niteliklere sahip, mimari, resim ve fotoğraf alanlarında yetkin bir tekniğe sahip çok yönlü bir sanatçımız olan Akyavaş, mimarlar arasında gerçekten ressam adını hak kazanmış olanlardan birisidir de hiç şüphesiz. Doğu ve Batı kültürünü çok iyi özümsemiş, eserlerinde kültürlerin sentezini oluşturmuştur.



Resim 14: Erol Akyavaş, Hem Batın Hem Zehir, Özgün Baskı Litografi tekniği, 96x63 cm.,1993,ÖzelKolekson (www.borusancontemporary.com,erişim tarihi: 25.05.2013)

Simgesel ya da sembolik olarak kullandığı biçimlerinde her iki kültürün de izleri görülmektedir. 16. Yüzyıl Nakkaşı Matrakçı Nasuh'un menzil ve karargâh tasvirlerinden esinlenerek kullandığı kale-çadır motifleri arasında, kesik parmak biçimleri ve benzeri diğer motifler, özgün bireysel bir simge dilinin analizini gerektirmektedir. Böyle bir bağlam içinde bakıldığı zaman, Erol Akyavaş'ın resmi, yüzeyi arama süreci içinde farklı ve doğru bir seçimi, yani dinsel motiflere kadar uzanan geleneksel nakış biçimlerinden geometrik yanı ağır basan tercihleri kapsamaktadır. Tablolarında sağlam bir içyapıyla birlikte zarif bir üslubun lirik boyutlarıyla uğraştığı görülür. Akyavaş'ın 1950-1970 yılları arası çalışmaları dönemin

soyut dışavurumcu, pop ve gerçeküstü akımlarının etkisindedir. Kendi üslubunu oluşturmada akımların etkisi büyüktür. Yazıdan resim oluşturduğu veya kompozisyonda yazının resimsel bir unsur olarak kullanıldığı türde çalışmalar, Akyavaş'ın sıkça uğraştığı türden çalışmalardır. Geleneksel etki olarak sadece kaligrafi kullanılmaz, sembolik biçimler olarak kullandığı, kaleler, surlar, hanlar gözümüzün önünde canlanır Kaligrafiyi okunabilir anlamdan çok plastik formun biçimleriyle betimlemiştir. Hem Batın Hem Zehir isimli çalışmasında da bunu fark edebilmekteyiz. Özellikle 1980 sonrası çalışmaları onun en olgun ve özgün eserler verdiği yıllardır. Kaligrafiden yola çıkarak özgünleştirdiği çalışmaları günümüzde ses getirmektedir.

## Geometrik Non-Figüratif Çalışanlar

Geometrik Non-Figüratif resimler, içerisinde figürün olmadığı geometrik düzenlemeler içermektedir. Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlayan eğilim, özellikle geometrik öğelerden yararlanmıştır. Anlatımcı dışavurumcu niteliklere yer vermeyip, malzemenin duyumsal özelliklerini yok ederek, kişisel izler taşımayan son derece kesin ve düzgün fırça vuruşlarını yeğlemiştir. Renk, çoğu kez ton ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Kompozisyon, ulusal ilkeler doğrultusunda önceden tasarlanmış akılcı bir biçimde kurgulanmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997,s.94). Soyut sanata duyulan ilginin başlamasıyla, “D Grubu” sanatçılarının kübist yaklaşımları daha sonraki yıllarda geometrik soyutlamaya doğru bir yönelmeyi gerekli kıldı. Grubun sanatçılarından Halil Dikmen non–figüratif resim yönünde çalışmalar üzerinde durmuştur. Türk sanatçılarının bir kısmının geleneksel folklorik soyutlamalara gittiği yıllarda, kimi sanatçılar da geometrik soyutlamaya kendilerine yeni yollara aramışlardır. Ülkemizde ilk geometrik-non-figüratif resim sergisi Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın 1953’te siyah-beyaz ağırlıklı resimlerinden oluşmuştur. Adnan Çoker ve Lütfü Günay “sergi öncesi” adıyla nitelendirdikleri sergiyi, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamalarıyla halka sunmuşlardır. Resimler geometrik-soyut anlayışta olup, o günün şartlarında ülkemiz için alışılmadık bir yaklaşımdı. Bir sanatçının birden çok ekol içerisinde görülmesi mümkün olduğu için, sanatçıları belirli bir akım veya anlayış içerisine koymak pek mümkün olmamaktadır. Fakat sınıflandırmayı genel anlamda en fazla ilgi duyulan ve çalışılan alan olma sınırıyla yapabiliriz. Bağlamda 1950 sonrası Geometrik Non-figüratif çalışma tarzını ülkemizde yaygınlaştıran sanatçılar arasında Sabri Berkel, Özdemir Altan, Adnan Çoker ve Halil Akdeniz önemli yere sahip sanatçılar olarak dikkati çekmektedir.

Geometrik-non figüratif resmin zemini, Batıdakinden farklı olduğu gibi; gösterdiği gelişimde farklıdır. Akımla ilgili eserler biçim yönünden parçalanmasına rağmen, resimde, görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Sanatçılarımıza bakacak olursak; Adnan Çoker (1927-...) 1950 ve daha sonraki yıllar içerisinde geometrik soyut tarzda

alışan ressam­lar arasında kendi kültürel kimliğinden hareket ederek zgnleşebilen sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. Akademideki öğrencilik yıllarında kübizme dayalı çalışmalarını destekleyici nitelikte olan geometrik-soyut biçimleri benimsemiştir. izgi ve biçim dengesini aradığı çalışmalarından sonra soyut biçimlere tamamen yönelmiştir. oker, daha o yıllarda soyut eserler üretmenin ağdaş sanat anlayışının bir gereği olduğu sinyallerini vermiştir.

Araştırmacı tavrını devam ettirerek kaligrafik eğrilerle düzlemlerin karşıtlığında espas ve ritim sonucunu irdelemeye başladığı görülmektedir. alışmalarında yansıttığı dışavurumcu- soyut döneminde, çalışmalarında tek rengin tonları ya da az renkle, özellikle mavi, siyah ve beyaz renklerini kullandı. Geniş kol hareketleriyle, fırça vuruşları biçim oluşturmasına yön vermiştir. Kalın boya tabakası, doku oluşturmasını sağlamıştır. İlk soyut çalışmalarında eski yazılardan esinlenmiş yazılardaki ritim biçim düzenlemelerinden etkilenerek yeni, özgün kompozisyonlar oluşturmuştur. Batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini geleneksel öz kültürümüzden öğelerle bütünleştirerek yeni yaklaşımlar yakalamıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimari sisteminden etkilenmiş seçtiği yeni biçimsel şemalar ile soyut biçimler yaratmıştır. Biçimleri "askı biçim" olarak adlandırmıştır. Biçimler siyah boşluk içinde hava da asılı gibi durur. Üst üste, yan yana ve karşılıklı simetrik bir düzende yerleştirilmiş askı biçimleridir.



Resim 15: Adnan Çoker, Çemberli Anıt- Kubbeler Dizisi, Tuval üzerine akrilik tekniği, 162x130 cm., Özel Koleksiyon ([www.sanatgezgini.com](http://www.sanatgezgini.com), erişim tarihi: 25.05.2013)

Resimlerinde hâkim renk olarak kullandığı siyah zemin üzerine simetrik yarım küre veya düz çizgiler ile renk espası oluşturmuştur. Biçimleri, tuvali ve rengi sorgular. Kullandığı biçimleri “Kalıp Biçim” olarak adlandırmaktadır. Bu anlayışını geliştirerek “Minimal I ve Minimal II” sergilerini açmıştır. Sanatçı Geleneksel Türk pencere, kemer, kubbe vs. gibi organik parçalardan çağın soyut anlayışına uygun özgün görsel bütünlere ulaşmaktadır. Çoker’in yaptığı resimler minimal özellikler taşımakla birlikte, kullandığı biçimlerdeki mimari geometrik soyutlamaları sanatçının kültürünün derinliklerini de yansıtır.

İslam mimarisinden esinlendiği ögeler bizi düşünceye yöneltir. Resmin bir düşünce işi olduğunu ileri sürmüş ve sanatında başlangıcından beri sürekliliğini koruyan soyut anlatım tarzının sorunlarını çözmeye çalışmıştır. Ancak, geometriyi, mimariyi, simetriyi, dengeyi ve dinginliği biçimin çağdaş anlatımına sunmuş ve görselleştirmeye çalışmıştır. Çalışmalarında seçtiği biçimsel formlar nu destekler niteliktedir. Konu olarak geleneksel, fakat özde evrensel biçimleri resimlerinde kullanarak kendi bireysel üslubunu zenginleştirmiştir.

Özdemir Altan (1931-...) Günümüz soyut sanatına yön veren isimlerdendir. Sanatçı duyarlılığı ve düşünsel dinamizmi ile belirli resimsel üslupları uyguladıktan sonra 1965’lerden itibaren adım adım bir gelişimin ürünlerini vermiştir. Gerçekte hiç var olmayan kral kraliçeler serisinin ardından “Sinek Kral’ın Oğlu” adını verdiği bir dizi resimlerden sonra 1973’lerde kolajla eskizlerden hareket ederek mekanik kullanım eşyaları, çeşitli aletler, kukla bebeklerle şekillenen yeni bir yola girmiştir. tür çalışmaları genellikle yatay kompozisyonudur ve resmin arka planı derin bir boşluk etkisi yaratmaktadır. Son dönem çalışmalarında değişik geometrik parçalara bölünmüş resim yüzeyleri çok renkli, çarpıcı zıtlık ve karışık soyut formlarla oluşan bir biçimsel kurgu içindedir (Ersoy,1998,s.2004).



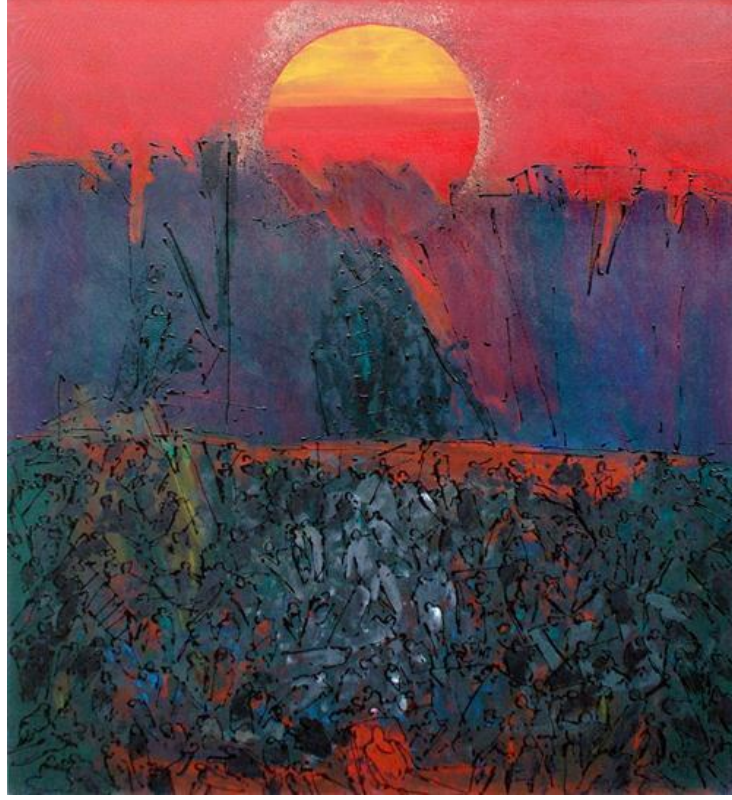
Resim 16: Adnan Çoker, Soy Ağacı, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 60x75 cm.,1999, Özel Koleksiyon (www.sanatgezigi.com,erişim tarihi: 08.07.2013)

## Lirik ve Non-Figüratif Soyutlama

Türkiye’de soyut sanata ilişkin çalışmalar, resimsel yaratmanın sınır tanımayan bir anlatım alanı olduğunu ortaya çıkarmış, sanatçının zihninde bir şey tasarlamadan içinden geldiği gibi çalışmakta olduğunu gözler önüne sermiştir. Lirik non-figüratif resme, içinde lirizmin olduğu renkçi anlayışa dayanan figürsüz resim diyebiliriz. Sanatçı genellikle doğadaki bir motiften hareket etmektedir. Manzara, çiçek, kadın ve hareketli bir figürün biçimidir. Biçimler, sanatçı için bir çıkış noktası olabilir. Doğa görüntüsü, lirik soyutlamayla birleşince biçimsel bir oluşum başlamaktadır. Doğa neredeyse tanınmaz biçimlere dönüşür. Çizgi ve lekeler doku ile birleşince asıl biçimler kaybolur, böylece biçim soyutlaması ortaya çıkar. Nedenledir ki, lirik soyutlama sonucu çoğu nesne ve figürün optik görüntüleri ortadan kalkmaktadır. Böylece, lirik soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler, çoğu kez non-figüratif resimler birbirine karıştırılmaktadır. Geometrik ve lirik soyutlamalar özellikle 1950’li yıllarda gelişme göstermiştir. O yıllarda Paris’e giden Türk sanatçıları olarak nitelendirilen, Nejat Devrim, Selim Turan ve diğer sanatçılar lirik-soyut anlayışı benimsemişlerdir.

Soyutlama çalışmalarında dönemin çoğu sanatçısının eserlerinde görülür. Lirik soyutlamada Abidin Elderoğlu, Devrim Erbil gibi sanatçılar kaligrafinin etkisini kullanırken, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Refik Epikman gibi kimi sanatçılar da yerel motif ve nakışları biçimsel öge olarak kullanmışlardır. Motifsel bir lirik soyutlama yapan Adnan Turani ve kaligrafik eğilimli resimler yapan Sabri Berkel’in ise bu alanda önemli çalışmalar yapmışlardır. Lirik soyutlama anlayışında bireysel üslubu araştırmacı bir çizgide sürdürerek özgün anlatım dili oluşturabilen sanatçılarımızdan bazıları ise Hasan Pekmezci, Burhan Doğançay ve yönelişin öncü sanatçılardan Adnan Turani’dir. Hasan Pekmezci, Şiirsel soyutlama örnekleri veren coşkulu renkçi anlayışla renk ve yüzey dinamiğini öne çıkaran Pekmezci, resimlerinde yer alan soyutlaştırılmış figür çağrışımlarını dinamik bir kurgu içinde değerlendirmektedir. Figür çağrışımlarının yanı sıra kaligrafik arabeskle resmin dinamiği parçalanmakta, uyumlu renk yüzeyleriyle bağlantı kurulmaktadır. Kırmızı ve yeşilin ağırlıklı olarak zemin rengi kullanıldığı Açık sarı ve kirli beyaz renkleri ile yer yer ışık etkisiyle yüzey parçalanarak, resmin arka planından öne doğru oluşan renk etkileriyle arlara

serpiştirilmiş doğasal çağrışımlar veren motifler, soyut bir mekân içinde yerleştirilmektedir. “İnsanlar Üzerine” isimli çalışmasında bu etkiler görülmektedir. Doğal nesne çıkışları ile soyut beğeniye uygun geliştirilen kompozisyonlar coşkulu bir biçimsel dil kazanmaktadır.



Resim 17: Hasan Pekmezci, İnsanlar Üzerine, Tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm., 2004, Özel Koleksiyon, ([www.sanatdostu.com](http://www.sanatdostu.com), erişim tarihi: 25.05.2013)

Burhan Doğançay (1929-2013), Heykel, fotoğraf, duvar halısı gibi farklı malzeme ve tekniklerle çalışmasına karşın, özellikle kolaj ve boya tekniği üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenen Doğançay'ın resimleri soyut eğilimler içerisinde değerlendirilmiş ancak herhangi bir soyut eğilim içine dahil edilmemiştir. Biçimsel olarak çalışmaları dışavurumcu bir etki gösterirken, geometrik olarak yerleştirilmiş bir düzen kazanır. Farklı bakış açılarıyla ele alınabilen teknik, "yeni görsel değerler" biçimde yorumlamıştır.

Resimleri, "Duvarların Dili", "Değişken Biçimler", "Kurdeleler" "Badanacı", "Formula I" ve "İsviçre Duvarları" dizileri gibi serilerle sanatsal serüvenini gözler önüne serer (Sönmez,2001,s.98). Sanatçının kullanmadığı canlı renkleri ve biçimleri grafik bir kurgu anlayışıyla kompozisyonlarına dâhil etmesi "yeni yapısalcı" bir kurgu anlayışına doğru yöneldiğini gösterir. Canlı renklerin kullanılması çarpıcı bir devinim yaratır. Resimlerinde afişlerden, reklam yazılarından alınmış izlenimini uyandıran renkli ayrıntılar vardır.

*"Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat merkezi New-York kentinde "Wall Painting" lekeler, yırtılmış resimlerden oluşan bir resim türünün en ünlü temsilcilerinden biridir. Sanat çevresinin en önemli dünya müzelerine eserlerini kabul ettirmiş, kendi kendisini yetiştirmiş bir sanatçı olarak Türk ressamları arasında benzersiz bir yol çizmiş, eşsiz ve kararlı bir şekilde sanatsal gücünü kanıtlamıştır."* (Baraz,1998,s.124).



Resim 18: Burhan Doğançay, Whispering Wall, Wool Topestry, 140x210 cm., 1986, Özel Koleksiyon ([www.dogancaymuseum.org](http://www.dogancaymuseum.org), erişim tarihi: 05.07.2013)

*" . Yüzeyleri kat kat yırtılarak açılan ve alttan çıkan farklı yüzeyler arasından yer yer görülen imgeler, sözcük ve afiş parçaları tüm resimlerinde özgün bir anlatım oluşturmaktadır. . " (Ersoy,1998,s.89).*

Sanatçının çalışmaları "Duvar Sanatı" olarak adlandırılır Lirik non-figüratif sanatın öncülerinden saydığımız ressam resimlerinin yanı sıra usta bir fotoğrafçıdır da. Çekmiş olduğu duvar fotoğraflarıyla da adından söz ettirmiştir. İşlediği konuları soyut resim anlayışı içerisinde temellendirdiği görülüyor. Duvar resminden esinlenirken, kolaj çalışmalarından uzak durmuyor. Duvardan sökülmüş afişler, tahta parçaları, yol levhaları çıkış noktasının başlangıcı oluyor. Sanatçını ayrıca, düz zemin üzerine bükülen, kıvrılan, metal parlaklığıyla gölgelendirme etkisi veren zemine düşen gölge biçimlerini daha önce maketler örnek alarak yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. Başlıca esin kaynağı ise kent duvarlarındaki afişler olur. Doğançay'ın eski hat kaligrafisine dayanan bir yöneme bağlı olduğu da anlaşılabilmektedir. Devingen, kaligrafik düzen oluşturan renk kıvrımları yüzeyden dışarı taşıyor etkisi yaratır.

Adnan Turani (1925-...), tuval yüzeyinde boya ile yapılan hesaplaşmanın sonunda lirik non-figüratif resimler yapan bir sanatçıdır. Soyut bir yaklaşımın renkçi tutumuyla ortaya çıkan yapıtlarında herşey den önce renk olgusu gelmekte, çizgi ise rengin arkasında varlığını duyumsatmaktadır. Çizgi kendiliğinden amaçsızca oluşmuş bir çizgi özelliği taşımaz, tersine figürün veya nesnenin fazla deşifre edilmemiş şekli veya kaligrafisinin işlek çizgisel düzeni ile beslenmiş bir biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Babasının isteği ile onu saran resmin büyüsü birleşecek, Bedri Rahmi'nin belirlemesiyle söylersek, bir kez boya sürülen elleri bir daha boyadan kurtulamayacaktır (Yüksel,2002,s.47).



Resim 19: Adnan Turani, İsimsiz, Tual üzerine yağlıboya tekniği, 50x50 cm, 2007, Doku sanat galerisi (www.moaraskimlik.com,erişim tarihi: 04.07.2013)

## Doğadan Soyutlamalar

Doğadan Soyutlama çalışma tarzını ülkemizde yaygınlaştıran sanatçılar arsında yer alan bazı ustalarımız ve yeteneklerimizi şu şekilde sıralayabiliriz; Hamit Görele, Gencay Kasapçı, Alaybey Karaoğlu ve Devrim Erbil'dir. Hamit Görele (1900-1980), Çallı kuşağının ardından gelişen doğa biçimlerini soyutlamalarla yorumlayarak değiştirmeye amaçlayan görüşe ilgi duymuş, peyzaj türünde görüşe uygun resimler yapmıştır. Onun için renk yaşamın işareti, renksizlikse ölümün.

Renk hacim ve derinlik etkisi vermekte kullandığı bir araçtır. Kesin sınırlarını çizdiği geometrik nesnelerin içlerini renkle doldurulurken sıcak-soğuk dengesine önem vermiştir. Kübist insancı yaklaşımla doğadan soyutlamalar üzerine araştırıcı çalışmalar yapmıştır. Kullandığı geometrik biçimlerin içlerini renklerle doldurarak, sıcak-soğuk dengesine özen göstermiştir. Gencay Kasapçı resimlerinde parça birimler olarak fasulye, nohut ve ağacı kullanarak seri şekilde resimler üretmektedir. Sanatçı ağaç üzerine geliştirdiği soyutlamalarında çizgisel üslup yerine fırça vuruşları şeklinde bir üslup kullanmaktadır. Resimlerindeki her bir parça kendi başına bir bağımsızlığa sahip olduğu gibi tekrarlarla bir bütünlüğe de dönüşmektedir (Ersoy,1998,s.56).



Resim 20: Gencay Kasapçı, Ağaç, Tuval üzerine akrilik tekniği, 40x50 cm., 2004, Özel Koleksiyon (www.olcayart.com,erişim tarihi: 28.02.2013)

Doğada her şeyin çizgiyle şekillendiği görüşünü benimsemiş olan Devrim Erbil (1937-...), ince-kalın, uzun-kısa, eğri-kıvrık ve doğru çizgiler. Seçtiği iki ana konu kent ve doğadır. Resimlerini çizgiler şekillendirir, çizginin dili hâkim bir öğedir. Her resminde tek renk tonlarını kullanmaktadır. “Ağaç” isimli çalışmasında, doğanın sürekliliği gücü ve gizleri en yalın çizgilerle dile gelmekte, doğa ağaçlar Anadolu kasabaları ve İstanbul temaları plastik bir düzenleme içinde özgün biçimler kazanmaktadır. Geleneksel olanı bir çıkış noktası olarak alıp, çağdaş bir çizgi dinamizmine getirmiştir.



Resim 21: Devrim Erbil, Soyut Ağaç Serisi, Tuval üzerine karışık teknik, 1500x150 cm., 2001, Özel Koleksiyon (www.olcayart.com, erişim tarihi: 28.02.2013)

Resimlerinde hikâyecî tavrı ile dikkati çeken Alaybey Karaoğlu (1961-...), yaşamışlığı ve hayalleri bir izdüşüm olarak tuvaline yansıtmaktadır. Eserlerinde zengin plastik yapı, entelektüel birikimi ile birleştiğinde kendine özgü bir estetik olgu meydana getirmiştir. Bu resimlere, Çağdaş dünyanın soyutlamaya yönelik lirik anlatımı olarak bakıldığında, öznel bir estetiği de içinde barındırdığını söylemek ve resimlerinin estetiğinin en az plastik yapıları kadar ön planda olduğunu vurgulamak yerinde bir saptama olacaktır.

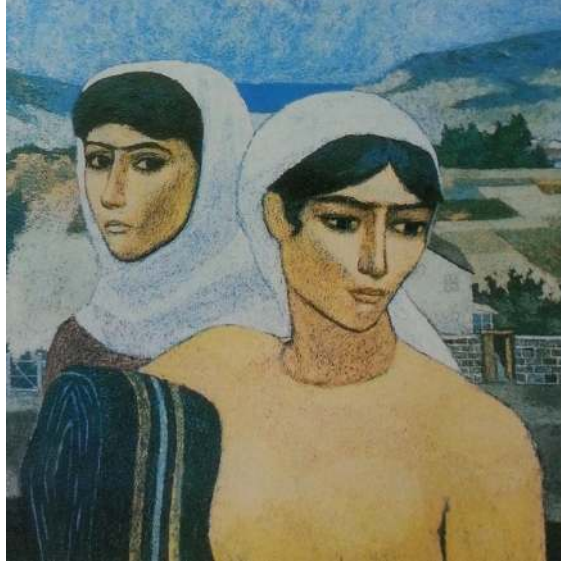


Resim 22: Alaybey Karaoğlu, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 100x180cm, Özel Koleksiyon  
([www.resimlerimart.com](http://www.resimlerimart.com), erişimtarihi: 28.02.2013)

## Figürden Soyutlama Yapanlar

1950'lerden sonra soyut resme karşı olan ilgi figüratif resmi tamamen ortadan kaldırmadı. Soyut anlayış bırakılmadan yeni figüratif anlayıştan da etkilenecek, bireysel üsluplar oluşturulmuş ve soyut dışavurumculuğun etkisi görülmüştür. Figüratif soyutlamada ‘‘Yeniler Grubu’’ ve ‘‘Onlar Grubu’’ sanatçılarınin biçimsel etkileri görülmektedir. İlk örneklerinde Osmanlı minyatür ve Uygur resminin biçimsel etkileri ile karşımıza çıkan etkiler, en özgün yapıtları 1970'lerden sonra ortaya çıkarmıştır. İleriye yönelik özgünleşme çabaları olarak gelişen kübik anlayışta figür soyutlamaları Cevat Dereli, Nuri İyem, Malik Aksel, Cevat Dereli ve Nurullah Berk gibi sanatçıların üsluplarından da anlaşılmaktadır. 1960-1970 yılları arası figüratif soyutlama çabası içerisinde eserler üreterek bireyselleştirmeyi başarabilmiş sanatçılarımız; Ömer Uluç, Dinçer Erimez ve Burhan Uygur iken, yine bağlamda figüratif çalışma tarzını ülkemizde yaygınlaştıran sanatçılar arasında yer alan bazı ustalarımız ve yeteneklerimiz; Nuri İyem, Mustafa Ata, Habib Aydoğdu ve Ömer Kaleşi' dir.

Yeniler Grubu'nun kurucuları arasında olan Nuri İyem (1915-2005), 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi figüratif resimler, 1950'lerde modaya uyarak non-figüratif üslupta çalışmalar yapar. 1960'lardan sonra ise, yeniden figüre dönerek ‘‘kadın’’ teması etrafında çeşitlenen resimler üretir. Anadolulu kadın portreleriyle tanınmıştır. Sanatçının bu çalışmasında, iki köylü kız kardeş görüyoruz. Başlarında beyaz yemenileri, iri siyah gözleri, donuk gülmeyen yüzleriyle aynı noktaya bakıyorlar. Bunlar, İyem 'in pek çok resminde tekrar tekrar işlediği kadın yüzlerinin bir benzerini oluşturmaktadır. Bu yüzeler büyüyerek resmin ön planının kaplıyor, kalın dudakları sınıksız kapalı, suskun ve dalgın bakışlarıyla motifleştirdiği yüzlerin gerisinde köyün edenlerinde, tarlalarından ayrıntılar resme derinlik kazandırıyor.



Resim 23: Nuri İyem, Kardeşler, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, Özel Koleksiyon  
(www.sanat.com,erişim tarihi: 28.02.2013)

Figür soyutlamalarıyla kişilikleri gizli kalmış, renk ve çizgileri ile şekillendirdiği figürleri, uzaysal bir espas içinde siluetler halinde veren Mustafa Ata (1945-...), Muhammed Siyah Kalem'in fon anlayışını aynen görülür.



Resim 24: Mustafa Ata, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 97x130 cm., 2011, Özel Koleksiyon  
(www.mericaktas.com,erişim tarihi: 28.05.2013)

*“...Çizgi yumaklarının bir araya gelişiyle ortaya çıkan biçimlerin ki bunlar insan figürleridir, sürekli devingen, kendisinde tanımlayamayacağı pozlardır. Kiminde uçuşurlar koşarlar gibidirler, üst üste yan yana gelirler, kiminde Mısır sanatında olduğu gibi durağan görünürlüdürler...” (Yüksel,2002,s.64).*

Resimleri yaşamın en temel karşıtları üzerine kurulmuştur. Doğum ve ölüm, resimlerinin geri geri planı koyu bir renkle, karanlık ve uçsuz bucaksız bir evreni işaret ederken, boşluk içinde soyutlanmış hiçbir kişiliğe sahip olmayan figürler zıt bir görünüm oluşturmaktadır. Tuval resminin soyut yorum çabalarına bir örnekte Habib Aydoğdu (1952-...) dur. Soyut somut bileşiminde ikisi arasında gidip gelen resimleri, mekân-insan-uzam-nesne ilişkisinde yaşanan karmaşayı alaylı bir dille ele almaktadır. Koyu bir fon üzerinde renk lekeleri ve çizgisel bir dokunun oluşturduğu bir düzen içinde zaman zaman belirginleşen biçimler kendiliğinden özgürce yapılmış kaotik çizimlerdir. Resimlerinde ne olduğu anlaşılmayan bir takım düşsel fantezi çağrışımları ile büyüsel bir etki yaratmaktadır. figür çağrışımları bir simge olarak da görülebilir. Renkçi bir tutum düzey üzerinde canlı çekici görüntüler sağlarken belirsiz mekânı, derin bir boşluk ve sonsuzluk duygusu vermekte. Nesneler özgün bir form eşliğinde tuval üzerinde dağılırken, gerçeğe gerçek dışı arasında gidip gelen özgün biçimsel olgulara ulaşmaktadır.



Resim 25: Habib Aydoğdu, Kendime Mektuplar, Tuval üzerine karışık teknik, 130x225 cm., 2011, Özel Koleksiyon ([www.turkishpaintings.com](http://www.turkishpaintings.com), erişim tarihi: 28.05.2013)

Özgün bir portre ressamı olan Ömer Kaleşi (1932-...), kesik başları anımsatan portreler oluşturmaktadır. Portreler izleyenlerde ölüm düşüncesin yoğunlaştıran beyaz, siyah ve kırmızı renklerin hâkim olduğu düşünceli acılı yüzlerdir. Baş çalışmaları, çoban kepenekleri ve derviş semazen giysileri içinde geniş, heybetli gövdelerle birleştirmekte, kimlikleri bilinmeyen ama tüm ölüm, acı, yalnızlık gibi duygularını gözleri ile ifade eden figürler boyamaktadır. Fırça yerine spatula kullanmakta, düz bir boyama tekniği, yalın desen ve anlatım özelliğiyle açık koyu kontrastları çok belirgin resimler üretmektedir. Siyah ve kırmızının psikolojik anlamlarından yararlanarak çocukluğunda Yugoslavya'da yaşadığı iç savaşın etkilerini resimlerine taşımaktadır.

Genel anlamda bakıldığında, 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Fakat başlıca sorunlardan biri, yeni akımları, batı tarzındaki yağlıboya resme henüz alışmış olan halka benimsetebilmektir.



Resim 26: Ömer Kaleşi, Meyve Satan Kadın, 81x130cm., Tuval üzerine yağlıboya tekniği (Tarih belirtilmemiş) ([www.turkishpaintings.com](http://www.turkishpaintings.com), erişim tarihi: 28.05.2013)

Genel anlamda soyut yaklaşım ve uygulamalara değinecek olursak, 1953 yılının başında, Adnan Çoker'le, Lütü Günay'ın ortak açtıkları ve "Sergi Öncesi" diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, soyut resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları kapsıyordu. Aynı galeride kısa bir süre sonra Cemal Bingöl'ün tümüyle soyut resim çalışmalarından oluşan bir sergi daha açıldı.

Batıda 20. yüzyılın başında yeni bir sanat ilkesinden ve felsefesinden hareket ediliyordu. Bu ilke, sanatı artık görmüyor, Kandinsky'nin deyimi ile "doğanın sanatı bozduğuna" inanılıyordu burada soyutlaştırmaya yöneliş başlıyordu. Sanat yapıtı, giderek kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, elemanların dışında başka bir objeyi ifade etmeyen bir varlık olur. Sadece işaret edilen elemanlardan oluşan sanat yapıtı doğa objesi ile ilgisi olmayan, figür dışı (non-figüratif) bir düzen olarak anlaşılacaktır. Çağdaş sanatın non-figüratif deyince anladığı, figürsüz olmayı ifade etmesidir, yoksa objesiz olmayı değil. Figür deyince, doğa ve nesneler varlığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda nonfigüratif sanat elbette figürsüzdür, çünkü onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir gerçek varlık mevcut değildir. Fakat o yıllarda Avrupa sanatının natüralist eğilim aşamalarından geçerek ulaştığı modern soyut akımlarla Türkiye'deki yeni sanat eğilimleri arasında yeterli bağlar kurulmuyor, sadece Türk sanatçısının kendi geleneksel biçim dünyasına, batı okulundan kazanılmış bir bilinçle bakması öneriliyordu (İpşiroğlu,1973, s.68).

Oysa bilinç kazanmanın mümkün olduğu yer, ancak zorunlu olarak kendi ulusal okulumuzdur, kısacası kendi vatanımız, kendi toprağımızdır, fakat bilincin ifadesi, yoğun bir inceleme, araştırmayı ve eleştiri mekanizmasını zorunlu kılmaktadır. Çoğu akademi hocası olan D Grubu sanatçıları ile Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği içinde sergi etkinliklerine katılan o sanatçılardan bazılarının soyut sanat içine girmeleri, çıkış noktalarında birbirlerinden ayrılmışlardır. Sanatçılar arasında Yukarıdaki soyutlama bölümlerinde de belirtildiği gibi Sabri Berkel, Zeki Faik, Halil Dikmen, Hamit Görele ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan öncelikle sözü edilmelidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat atölyesi, sonradan kendilerine Onlar Grubu adını veren bir öğrenci kuşağı hareketine ocak olmuştur. Onlar arasında adı ilk anılmaya değerler Orhan Peker ve Nedim Günsu'dur. 1950-1970 arası bazı genç sanatçıların resimlerinde yarı yerli kaynaklara, yarı batı kaynaklarına dayanarak gerçeküstücü bir hüner fantezisine bağlandıkları görülür. Bu yönde başarılı olan teknik yönden tuval ve yağlıboya kullanımı gibi zorunlulukları aşarak kendine özgü malzeme, çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştiren Yüksel Arslan'dır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu Arslan'ın resimleri için *"bir köşeye yerleştirilmiş küçücük insanları elinizle koparsanız, geriye kalan zemin, bir soyut resim niteliğindedir"* demiştir (Tansuğ,1998,s.54). Aynı yıllarda Malik Aksel'in "Mücerret resmin" anormallikler olanaksızlıklar yüzünden bocaladığını belirttiği, ancak dünyadaki girişimler göz önüne alındığında, karşı çıkmaların fazla bir anlam taşımadığı görülmüştür. Çok daha önceleri ise 1930'larda Devlet Resim ve Heykel sergileri açılması bir karara bağlanmış, her yıl Cumhuriyetin ilân edildiği gün 29 Ekim tarihinde yapılması öngörülen sergi ilk kez 1930da gerçekleştirilmiştir. 1949 da yapılan II. Devlet sergisinde "Aşk" adını taşıyan soyut figüratif düzenlemesiyle birincilik ödülü Ferruh Başağa 'ya verilmiştir. Yine o dönemlerde çalışmalarından söz ettiren Selim Turan, Nejat Melih, Mübin Orhan, Erdal Alantar gibi sanatçılarda soyut geometrik, geometrik lirik müzikal leke fantezilerine bağlı kalmışlardır İkinci Dünya Savaşından sonra yenilenen sanat akımları ABD'deki sanatçıların getirdiği yeni etkin boyutlar ülkeye duyulan ilgileri genişletmiştir. Toplum yapısı kültürel ilgileri itibariyle çeşitli batı-doğu sanat geleneklerinin dinamik bir karışımın etkileşim alanı olmuştur. Türkiye'de akademik sanat kurumlarında programlaştırılmaya çalışılması sonucu İstanbul'da Bauhaus tipi bir okulun açılması söz konusu olmuş ve bunun sonucu ABD de başlayan pop-Art, op Art gibi akımların Türkiye'de de araştırılıp, uygulanmasına yönelik bazı eğilimler ortaya çıkmıştır (Tansuğ,1998,s.50).

Pop Art esprisi içinde happening diye nitelendirilebilecek bazı sanatsal davranışların Amerika'da yaşayan Tosun Bayrakla Türkiye'ye yansıtılmıştır. Soyut resim çalışmalarıyla bu dönemde dikkat çeken bazı sanatçılar Şadan Bezeyiş, Hasan Kavruk, Oktay Günday, Mustafa Ayaz, Şadan Bezeyiş ve Hasan Kavruk'un soyut çalışmalarında ise figür ve peyzaj eğilimleri, giderek belirginleşmiştir. 1963 yıllarında Mavi Grup adıyla bir topluluk oluşturup soyut resim hakkında yeni bir hamle yapmayı amaçlayan grubun adının mavi olması ise mavi renk üzerindeki edebi, felsefî, mitolojik, siyasi etkenlerden dolayıdır. Bu grubun ressamaları arasında Adnan Çoker, Altan Gürman, Devrim Erbil vardır. Altan Gürman'ın soyut leke çalışmalarında ritim hareket ön plandadır. Resimde desene daha ağırlık vererek yolunu tutanlar ise Mehmet Güleriyüz ile yine bu yolda eserler veren Utku Varlık ile Alaattin Aksoy'dur.

1970 öncesinde Amerika'da gelişen hiperralizm (*fotoğrafik gerçekçilik*) akımının çerçevesinde geliştirdiği sanat disipliniyle resimler yapan Nur Koçak'm sergisinde bir dizi haber iletme aracını, herhangi bir sanatsal bağlama takı olmadan sergilemesi ise ilginçtir.

Diğer yandan Hüsamettin Koçan ve Kadri Özayten'in büyük boyutlu figüratif eğilimli çabaları, Cuma Ocaklı gibi sanatçıların figüratif düzene gösterdikleri özen, Hayati Misman, Zafer Gençaydın ve Veysel Günay'da gözlenen üslup değerleriyle bağlantı kurabilmektedir. Soyut eğilimin gereklerine uygun çalışmaları arasında Erol Eti'nin mekanik çağrışımlara yol açan yüzey parıltıları, Halil Akdeniz'in çevre sorunu kavramsal bir yönde irdeleyen soyutlamalarıyla öznel yaşantı sarsıntılarını resim yüzeylerinde sert yumuşak ikilemini içeren nesne oluşumlarıyla Adem Genc'in çalışmaları sayılabilir. Şüphesiz sayıları yüzleri bulan genç kuşak soyut resim sanatçılarımıza birçok isim eklemek mümkün. Türk toplumu son kırkbeş yılda daha önce hiçbir dönemde olmadığı kadar (gelişim düzeyi, yaşam biçimi, demokratik yapısı, kültürel değerleri vb. gibi açısından) büyük bir değişim geçirmiştir. Özetlemek gerekirse Türkiye'de batıdan teknoloji ithali batıya açılma doğrultusunda önemli adımlar atılmış, yoğun bir şekilde gündeme gelen köyden kente göç şehirleşme hareketleri bağlamında bir yandan modern yaşam düzeyi yakalanmaya çalışılırken bir yandan da sanatsal anlamda yeniliklere ulaşılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde çeşitli fikir hareketleri ile özellikle sağ-sol ideolojileri karşılığındaki çatışmalara varan kitle hareketlerinden ötürü geniş kapsamlı bir toplumsal ve kültürel bilinçlenmede gelişmiştir. Bütün bu gelişmelerin donuk noktasına tırmandığı 1980'lerin ortalarından itibaren görülmeye başlayan değişimlerin başında ise sanat etkinliklerinin büyük bir hızla artması ve buna bağlı olarak da sanatın hızla ticarileşmesi gibi olgular gelir. Sanat yapıtının satılabilir bir meta haline gelmesi ve arz talebindeki artışın tırmanışı sonucunda, günümüzde sırf yapıtlarının satışından sağladığı gelirle yaşayan sanatçıların sayıları artmaktadır. Geçmişte profesyonel sanatçıların sayılarının üçü beşi geçmediği anımsanacak olursa, günkü durumun ne kadar büyük bir değişikliği temsil ettiği görülmektedir. Sanatçı sayısındaki bu artışa ek olarak gün sadece İstanbul'da pek çok sanat galerisinin bulunduğu ve her yıl yeni galerilerin eklendiği, bir yıl boyunca gerçekleştirilen resim sergisinin sayısının giderek arttığı bilinmektedir.

Geçmişte ülke sanatını tek elden yöneterek alandaki hemen hemen her şeyi belirleyen kurum akademi iken, gün için akademi ve diğer bazı yeni sanat eğitimi kurumlarının etki alanı dışında kalan, bağımsız bir sanat ortamı da yaratılmış olunmaktadır. Artık soyut resimsel dil, birey ruhunun durumu olarak değil, toplumsal yapının, koşulların ve doğa gerçeğine dayalı insanın, ressamın kendi iç-bireysel yapısındaki duygulanımları ve sezgisel kesifleriyle genel anlamda temsil edilmektedir. Bireyselleşmenin yanında toplumsal bir bilinç kültürü de gelişme göstermeye başlamıştır. Toplum bilincine dayalı politik içerikli olaylarda olgunluk döneminin yaşandığı görülür. Soyut ilgiyi bütünleyici ve dikkat çekiciliğine ilişkin bir ön tavrın resimsel dile aktarımı görülür. dönem içerisinde kendisini öne çıkaran en önemli resimsel dil içerisinde belirgin bir soyuta yöneliş olgusu göze-çarpar. Aynı dönem içerisinde realizm, akademizm, foto-gerçekçilik, fantastik denemeler, eleştirel gerçekçilik gibi birçok çeşitliliğe ulaşan figür resmi içinde eleştirel gerçeklik ve foto-gerçeklik gibi birçok alandaki resimsel uygulamalar ilk kez görülmüştür.

Ülkedeki köklü değişim hareketleri sadece sanat ve sanatçılar üzerinde değil hemen hemen tüm toplumsal yaşantı bölgelerini etkiledi. Bu yıllarda Batı'ya açılma düşüncesi adına liberal ekonomi kavramına dayalı yenilikler uygulamaya konmaya başladı. Genel anlamda Türk resim sanatındaki soyutlamanın 1950-2000'li yıllar dönemi, içinde yaşanmış olayların sanatçılarda hangi üslup ya da teknikle olursa olsun genel bir toplumsal tavır benimsediği ortaya çıkar. Sanatçıların anlatım biçimleri ve kurguladıkları resimsel çerçeve, bireysel üretimleri göz önünde tutulduğunda belli bir sistematik oluşturur. Sanatsal üretimlerin kapsandığı süreçte dünya üzerinde birbirinden haberli habersiz birçok farklı biçim ve teknik kullanılmıştır. Figür, nesne, mekân birlikteliği içinde sanatsal üretimlerde bulunan çok sayıda sanatçı içinden belirlenmiş örneklenmiş sanatçılar incelendiğinde; öncelikle, sanatçılarda duygu ve ifadeyi verecek kompozisyonları toplumsallık üzerinde yorumlamışlardır. Sanatçıların çalışmalarının ayrıntılarına bakıldığında, resimsel bütünde incelenen yorum, sadece bakış üzerinden ayrıntı bir çalışma olsun ya da tam boy figürlü bir anlatı olsun duygunun ve ifadenin ön planda tutulduğu görülür. Nesnellik üzerinden bir inceleme yapıldığında da genel bir nesnel tamamlayıcılığın ve nesnel soyut anlatımın kullanıldığı ortaya çıkar. Nesnelliğin yanında ayrıca yazının kullanıldığı durumlarda da yine insanın toplumsallığı üzerinden kendisine ulaşma bağlantısı görülür.

Soyutlayıcı resimsel bütünlük, insanlık durumlarına işaret eder tarihsel süreç yaşanmışlıklarını belirgin kılar. Bir sonuca varmak istendiğinde ise; nesne ve biçim tarihsel süreç boyunca hem dış oluşumu hem de insanın iç oluşumu için eklenmiş bir dekor etkisi görevi görmüştür. Resim bütünlüğü üzerinde somut veya soyut anlamda tamamlayıcı bir nitelikle kullanılmıştır.

### 2.2.3. Bölüm: Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri Gösteren Sanatçılar

Soyut resim alanında görülen tavır ve yaklaşım farklılıkları çizgi ve rengin belirli form klişelerinden sıyrılarak yepyeni düzenler ve biçimlere ulaşmasını sağlamıştır. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak sanatçılar kendi eğilimlerini yaratır. Bunlardan en güçlü olarak benimsenen ve dünya üzerinde yaygınlaşan soyut ekspresyonist görüş olur. Türkiye’de de birçok sanatçının ilgi odağına girecek ve benimsenecektir. Dünya sanatı üzerine kurulu bağın, farkındalık, bilgi ve örneklemelerle varsıllaştığı bu dönemde Türk ressamı hareketi üzerinde bilinçli araştırmalar ve buna bağlı olarak da gelişimler geçirir. Soyut anlatımlar biçimsel parçalanmalar ve bölünmeler içinde çoğalırken sanatın kimliğinin sorunsalına koşut değerlerin, bu anlatı içinde sorgulanmasını ve korunarak geliştirilmesini gerçekleştirecektir. Ancak bu aşamadaki süreç ya da zamanlama sanıldığından da önemlidir. Bu, Türkiye için yeni kararların gündeme katıldığı bir dönemi işaret eder. Türk ressamları kendi biçimlerini bırakıp soyut resimler yapmalarının beklendiğini gösteren sanat dünyasının ilgisi de çok büyüktür. Sanatçılarımız böylece özgün anlatımlarını bir yana bırakıp soyut resim yapmaya yönelirler ve 1960’ların resim tasası belirlenir. Bu dönüşüm çoğunlukla geçici olur ve sanatçılar günün modasını yakaladıktan sonra kendi biçimlerine dönerler. Bu bağlamda doğacak ve Non-figüratif resim olarak tanımlanarak dönemin resim anlayışına ve Türk resim sanatına damgasını vuracaktır. İlk resimler biçimsel benzerliklerin soyut uyarlamaları olarak ortaya çıkmaya başlar. Özellikle dikdörtgen ve kare alanlar içinde yatay ya da dikey fırça vuruşlarının karşıtlar oluşturduğu renk alanları tuvaleri kaplar. Sanatçıların, soyutun engin deneyselliğine açılan tasarımları hedef almaları ve sınırsız boşluklarda Non-figüratifin çevresinde buluşmaları ve bu görüş uyarınca resimler üretmeleri sanıldığından da önemlidir (Giray,2010,s.200).

Böyle bir bağlam içinde, soyut resim sanatçılarını 1950’li yılların öncesi ve sonrası dönemler olarak iki başlık altında toplayıp değerlendirmek mümkün görülmektedir. Çok partili dönemle birlikte, Türkiye’de sanatın gündemine “non-figüratif”, suretsiz, soyut, kavramları da girmiştir. Ancak soyut sanatın sorgulanması koşulsuz kabullenme biçiminde olmamıştır (Eyüboğlu,1950,s.24) .

Yanıtlanması ve aklanması gereken soru, nesnenin resimden atılması durumunda sanatın toplumla ilgisini büsbütün kesip kesmeyeceğidir. Bu ilgiyi sağlayan araçların değişeceği, plastik unsurların ön düzleme alındığı, ressamın duygu ve coşkularını kendi yarattığı biçimler içinde dışa vurmayı istediği yolunda yanıtlamaktadır. Böylelikle ‘doğadan nesne’ yok olmakta, onun yerini resimsel değerler almaktadır (Türkiye’de Sanat Dergisi,1996,s.61).

Türk resim sanatının atılımcı, dinamik üslup çabalarıyla vardığı önemli sonuçlardan biri, biçimlendirme ve üslup etkinliğinin serbest ve duyarlı biçim özgürlüğü ile ele geçirilmiş halidir. 1950’den bu yana görülen gelişimler, dönemi paylaşan kuşaklar arasındaki ilişkiler açısından da ele alınmalıdır. Sanatçılar aynı yıllarda ayrı ayrı yerlerde birbirine benzeyen denemelere girmiştir. Doğadaki biçim ve renk özellikleri ile öznel duygular uyandırarak tasarladıkları dünyalara ulaşmalarını sağlamışlardır. Görünenle yetinmeyip, görülen ardındaki sorunlar üzerinde düşünmeye başlamışlardır. Nesnelerle buldukları yer, kök saldıkları toprak ve yükseldikleri uzam arasındaki ilişkileri araştırarak ulaştıkları kavramları resimlerine yansıtmışlardır. Yalnız düşünsel görmeyi değil, bilinçaltı güçlerle beslenen bir hayal gücünü de ortaya koymuşlardır. Hiçbir sanatçının nesneyi resmetmediğini, bununla birlikte uzun bir süre de neneden vazgeçmediğini, ancak bir resimde nesnelerin araç olduğunu belirtir. Nesneler dünyası sanatçıya seçme, yâdsıma olanakları sağlarken bir yandan da sanatçıyı kendisine bağlayabilmekte, onu kendisine tutsak edebilmektedir. Bu dünyayı tanıdığımıza göre yeni bir serüvene atılmalıdır (Türkiye’de Sanat Dergisi,1993,s.6)

Evrensel oluşum içinde sanatçının yaratma gücü, doğadaki yaratma sürecinin devamıydı. Oluşturulan biçimlendirme üzerine yapılan açıklamalar, teoride kalmıyor yeni yeni buluşlarla oluşturulan sayısız biçimlendirmelere destekleniyordu. Çizginin hareketine renk ve tonu katılmasıyla yeni biçimlere olanakları ortaya çıkıyor. Düşünmeyi görselleştirme, olası dünyaları tasarlama ve yeni biçimler oluşturma hep, sezginin işiydi. Akılla sezginin, birbirine karıştığı yer ise yaratıcılıktır. Soyut yapıtlar, biçimlendirme öğelerinin denge ve düzeniyle, bunların iyi seçilmesi, yerinde kullanılması ve oralarındaki bağlantıların belirlenmesiyle gerçekleştirir. Soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinin kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Bu biçim dünyası,

estetik sanatsal varlık dünyasını oluşturur. Buna göre soyut sanat ifadenin, yeni bir biçim vermenin sanatı olmuştur. Doğaya paralel düzende özgün bir yaşam vardır ve bunlar yapıtlara yansır. Soyut sanatın öncüleri, oluşturan düşünmenin, biçim- dilini yarattıktan sonra sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor. Sanatçının biçimleme için yaptığı soyutlaştırma ve kullandığı geometrik biçimleme ile lirik soyutlama arasında önemli bir fark ve ayrı biçimleme mantığı da olduğu açıktır. Doğa biçimlerinden hareket etkilenerak biçimlendirilen soyut yapıtları, giderek doğadan hareket etmeden oluşturulan bir anlayışa vardığını anlamak yanlış olmaz. Nesne biçiminin resim oluşturması için oluşturulan tasvir, yeni betimleme öğelerinin oluşmasını sağlamıştır. Böylece bireysel duyarlılıklarla ortaya çıkan plastik öğeler ve biçimler nesnel bir biçim düzeni oluşturmaktadır. Salt biçimsel etkinlik araştırmasını giren sanatçıların farklı bir üslup alternatifi oluşturmaları mümkün olmuştur. Soyut veya soyutlama denen yeni anlayışın yüzyılımız dışında tarihte hiçbir kez yapılmadığını ve bu anlayışın hiçbir kavrama ve sembolleştirmeye dayanmadığını bilmekte yarar vardır. Demek ki Soyut çalışan sanatçı, kendi bulduğu soyut biçim ve renklere doğa ile hiçbir bağlantı kuramadan ulaşmaktadır. Sanatçı bir araştırmacıdır, soyut renk ve biçim araştırmalarını giderek, plastik sanatlarda bir çeşit geometrik öğelere bağlamıştır. Tanınır doğa biçimlerinden tanımayan ve bilinmeyene giden bu renk ve biçimlere soyut diyoruz. Yani, sanatçı kendi kişisel motifi için yarattığı soyut biçimlemede, önceden bilinmeyen öğelerin kuruluşlarına gitmektedir. Sanat alanındaki biçimlerin geometrik alt yapı kompozisyonu, birbirinden çok farklıdır. Sanatçı, bilinenden bilinmeyene doğru gitmektedir. Figüratif ve soyut eğilimler olanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknik ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi zengin ve şekilci üslup yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Bu bölümde ise, üslup farklılıklarıyla yaşadıkları yıllarda yapıtlarıyla ve kişilikleriyle zamanlarına etki eden, soyut resme öncülük eden isimlerden Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Ferruh Başağa, Nejat Melih Devrim, Lütfi Günay, Zafer Gençaydın, Halil Akdeniz, Zahit Büyükişleyen, ve Âdem Genç ele alınmıştır.

Resme olan ilgisiyle eğitim hayatını şekillendiren Abidin Elderoğlu (1901-1974), okula birkaç yıl öğretmenlik yaptıktan sonra, 1930'da Türk Maarif Cemiyeti'nin verdiği bir bursla Fransa'ya gitmiş orada Tours Kasabasındaki Güzel Sanatlar Okulu'nda ve Paris'te Julian Akademisi'nde Albert Laurens'le çalıştıktan sonra Andre Lhote'un öğrencisi olmuştur. 1932'de ise Türkiye'ye dönmüştür (Larousse, 1994, s.672).

İzmir Öğretmen Okulu (1932-1935), Bursa ve Tilkilik Ortaokullarında 1955'te emekliye ayrılan sanatçı İzmir Atatürk Lisesinde resim öğretmenliği yaparken 1932 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. Yurt içi ve yurt dışında olmak üzere toplam 26 sergi açmış, sanatçı Milano'da Pagoni Modern Sanatlar Müzesi'nde 100, Belçika'da Gaspar de Wit Atölyesi'nin Katalogunda da 240 halı projesi bulunmaktadır. Bu goblen halı desenleri büyük boylarda dokunmuştur. Türk resminde, 1960 sonrası Dışavurumcu- soyut sanat anlayışının önemli temsilcilerinden biri olan Abidin Elderoğlu; 1965'lerde başladığı doğa soyutlamalarında, sert kontrastlara yer verdiği lekeci bir anlatım gösterir. 1950-1960 döneminde eğri-düz yüzey karşıtlığında ortaya koyduğu soyutlamalar, 1950 sonralarında kalın siyah çizgilerin oluşturduğu yüzeyler; asal renklerin tok, olgun değerleriyle işlenmiştir.



Resim 27: Abidin Elderoğlu, "Fezadan Görünüş", 75x116 cm., Tuval üzerine yağlıboya tekniği., 1968 (www.turkishpaintings.com, erişim tarihi: 28.05.2013)

1960-1970 Dönemi'nin en çarpıcı örneği olan ritmik yapılı çizgilerin çerçevesi düz yüzeyler, Batı Dışavurumcu Sanat anlayışının, Doğu duyarlılığının kaligrafik bu ritim içinde ele alınması yansıtır. 1970'lerdeki resimlerinde ritmik çizgilerin ortaya çıkarttığı biçimler renkli geometrik yüzeyler üzerinde yer almıştır. 1974'de Ankara'da ölen Abidin Elderoğlu'nun, çok çeşitli resmi ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır (Gönül,1992,s.102).

Abidin Elderoğlu gibi, erken yaşta aldığı dersler ile resme yönelmiş olan ve Vefa Sultanisinde eğitim gören giden Zeki Faik İzer (1925-1988), yağlıboya malzemeyi o yıllarda tanımıştır. 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolduktan sonra 1928'de Avrupa bursunu kazanır ve Paris'e eğitim için gönderilir. Andre Lhote Atölyesi'nde eğitime baslar, seramik, duvar resmi ve fresk eğitimini uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda alır. Yurda dönünce kısa bir süre resim öğretmenliği yapar ve 1933'te D Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer alır. 1936'da İstanbul'a dönüşünde Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyesi olarak atanmıştır. Aynı akademide oluşturulan Fotoğraf Atölyesi'nin başına geçmiştir. Afis ve resim öğretmenliğini, gene aynı çatı altında yürütmüştür (İslimyeli,1982,Cilt 2).

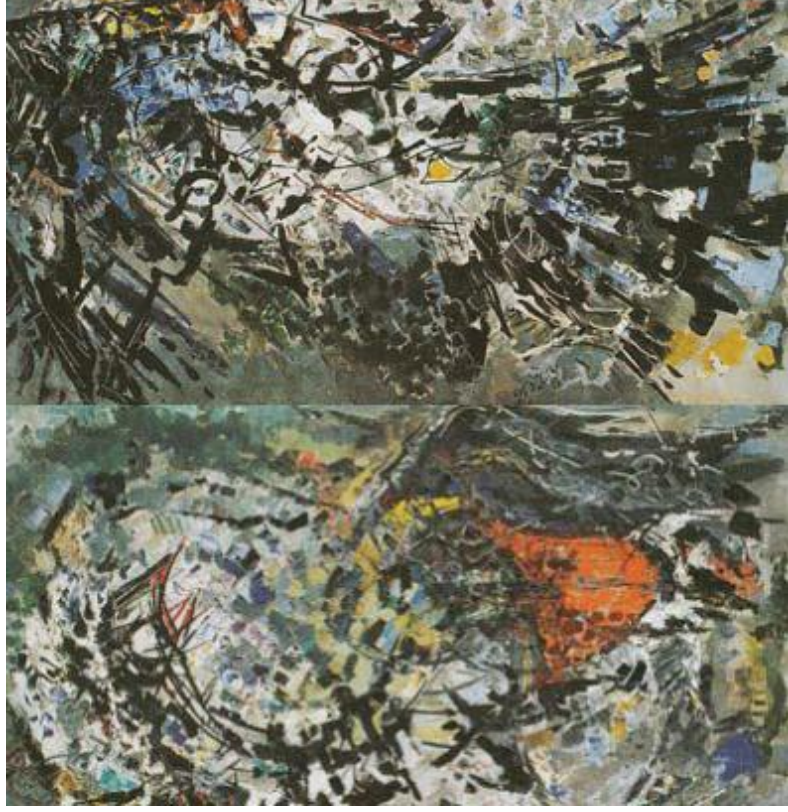
Zeki Faik İzer'in soyut sanata başlaması 1946 yılında UNESCO komitesi olarak Paris'e gittiğinde, karşılaştığı ortamla olmuştur. Manessier, Andre Desnayer ve Missier gibi sanatçıların oluşturduğu yeni sanat ortamından etkilenmiş ve sanatçı kendisinin de aynı duyguları hissetmesiyle soyuta yönelmiştir.1947 yılından başlayarak Matisse resimlerini inceleyen Zeki Faik, fov renkler ve bol ışıklı karşıtlıklarla yarı fov yarı empresyonist nitelikler taşıyan bir resim dili kullanmaya baslar. Büyük boyutlu soyut kompozisyonlara yönelir. Sanatçının ilk sergilediği soyut tablosu 1961 yılında Amerika'da Gaugenheim Müzesi'nde yapılan uluslararası bir sergi için Türkiye birincisi seçilmiş olan "Sultanahmet Camisi Camları" isimli eserdir. Bu eserde sanatçı doğadan hareket etmiştir. Caminin içinde çalışmalar yaparken, camların renklerinden etkilenen sanatçı, İslâmi bir mekânda kiliseye benzeyen bir cami resmetmiştir ( Berk.N, Turani A.,1981,s.177). Tek bir elemanla değil, bütün resimsel elemanlarla bir sanat yapıtının yaratılacağını düşünen sanatçı, konu seçiminde de oldukça geniş bir yelpazeden faydalanmıştır.



Resim 28: Zeki Faik İzer, “Sultan Ahmet Camii Camları” Tuval üzerine yağlıboya tekniği (Tarih belirtilmemiş) ([www.turkishpaintings.com](http://www.turkishpaintings.com), erişim tarihi: 28.05.2013)

Ressamın biçime yönelik olmayan bir soyutlamaya yönelmiş olması Türk resmi açısından önemlidir. “Andre Lhote’un bağlayıcı kübist disiplinine aldırış etmeyen İzer, resim yüzey sorununa ilişkin araştırmalarında daha çok Hans Hoffmann’ın öğretilerinden hareket ettiğini belirtir. Yüzey sorunu kadar renkle de ilgilenmenin gerekliliğini düşünen İzer, 1960’lı yıllardan itibaren Lirik Soyutlama diyebileceğimiz oldukça özgür ve tutarlı bir dil geliştirir.” (Sağlam,2001,s.9). Zeki Faik İzer’in 1960’tan sonra meydana getirdiği soyut eserler, renkler coşkun bir dinamizm

Tekrarlar, renk ve hareket ayrılmaz resimsel öğeleridir. Bu anlayışla tuvalde buluşan tekrar eden hareketli biçimler yüzeyin her tarafına dağılırken, bazen bu formlar birbirine dolanır bazen de kıvrılarak birbirinden uzaklaşır. Renkçi bir anlayışla kontrast renklere de çok fazla yer veren sanatçı bu renkleri bazen asıl form olarak kullanırken bazen de soyut çalışmalarında nötr bir değer olarak kullanır



Resim 29: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon”, 72x90 cm., Duralit Tuval üzerine yağlıboya tekniği, (Tarih belirtilmemiş), (www.artists.com, erişim tarihi: 25.05.2013)

Uzak Doğu sanatlarından etkilenen sanatçı, hareketli fırça darbeleriyle ve kontrast renklerle tuval yüzeyinde zamansal ve boyutsal araştırmalar yapmıştır. Üçüncü boyut ve hatta dördüncü boyutu, müzik etkisini yansıtan fırça darbeleriyle çok renkli soyut anlatımlarıyla ifade etmeye çalışmıştır. 1960’a değin temelde figüratif soyutlamalar yapan İzer, bu tarihten sonra figürden bütünüyle uzaklaşarak soyut-dışavurumcu bir anlatıma yönelmiştir. Özellikle renk-biçim ilişkisine ağırlık verdiği lirik-soyut yapıtlar üretmeye başlamıştır. Gittikçe daha yetkinleştirdiği atak fırça vuruşları ve canlı renk titreşimleri resimlerine dinamizm kazandırırken, bir yandan da onlara kendiliğinden oluşuvermiş havası getirir. 1960’ların ortalarına doğru müzikle resim arasındaki ilişkiye yönelen İzer, Beethoven’ın aynı adlı yapıtından esinlenerek “Missa Solemnis’te” (1965) ulaştığı renk dinamizmi ve zenginliği ile yüzde belli bir ritim oluşturmuştur. 1970’lerdeki Paris döneminde, özellikle ilkel sanata olan yakınlığından ötürü, yeni biçim arayışları ve çizgi kullanımlarına yönelmiştir.

Sanatçı 1974-1975 yıllarında kolaj tekniğindeki araştırmalarından sonra, 1976-1980 yılları arasında, doğadaki ritmi yakalayan çizgi araştırmalarını realist çalışmalarındaki renk, desen, form ve ritmin etkisini yansıtır. 1925-1980 yıllarında, ritmik bir dinamizmle, çok renkli soyutlamalarına özgün yorumlar kazandırmıştır “Selçuk Kartalı” , “Kelebek ve Rüzgârlar” vb. yaptığı halı yapıtlarında, kartal ve kelebeğin form ve ritmi sanatçıya esin kaynağı olmuştur. 1971-1984 yılları arasında Paris’te yaşayan İzer, hangi teknik, tür ve anlatımda olursa olsun kompozisyon biçimini ortaya koyar (Gültekin, 1992, s.108).

*"Ömrünü varılması zor olan sanat aşkına adayacaksın. Seni bu yoldan hiçbir kuvvet çeviremeyecek, ne para, ne şöhrret. Bir ömrü bu uğurda seve seve harcayacaksın. "*

*Sabri Fettah Berkel*

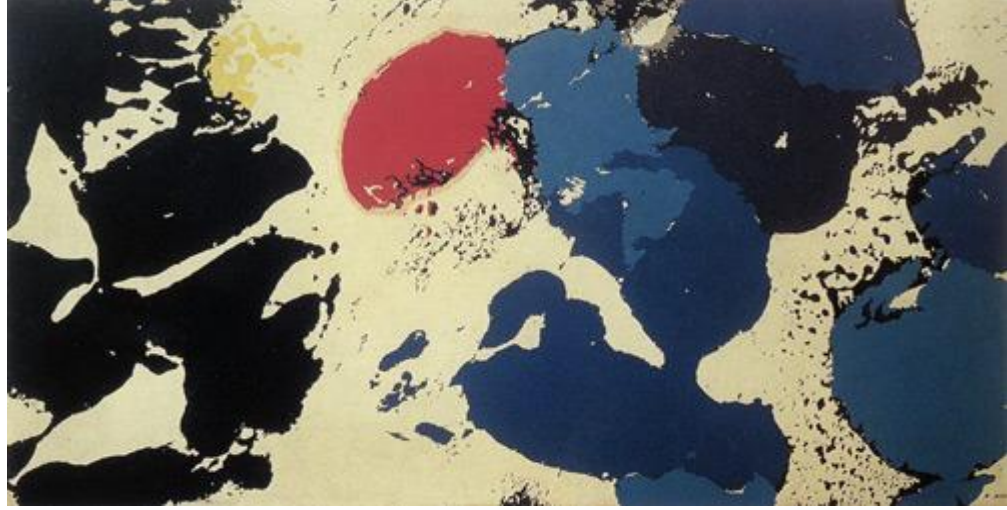
Türk resminde özel bir yere sahip olan Berkel, Sabri Fettah Berkel’in (1907-1993) bu yerde nasıl geldiğini, yaşadığı zamanı nasıl anlamlandırdığına ve sanat hayatına bakarak anlayabiliriz. Türk resminde soyut sanatın öncü temsilcilerinden olan sanatçı, her çağın önemli sanatçısı gibi yaşamı boyunca tükenmez bir arayış içinde yol almıştır. Eserlerinden, derdinin sadece resim yapmak olmadığını, sanatının felsefesi üzerine de kafa yorduğunu anlıyoruz. Sanatçı kişiliğinin yanında, öğrencileri onu titiz ve ayrıntıcı bir akademisyen olarak da tanımlarlar. Geometrik bir üslup içinde kararlı çizgilerle Türk resim tarihinde modernleşmenin öncülerinden sayabileceğimiz Berkel’in ismi soyut sanatla özdeşleşmiştir. Doğaya bağlı kalmadan, kendi zihninde biçimlenme sürecini tamamlayan oluşumları resmetme anlayışına sahip olmuştur. Kurgularını çizgisel yapılaşma içinde inşacı ve ritmik bir çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimseyerek, lekeci ve renkçi çalışmalara ağırlık vererek meydana getirir. Serbest görünümlü leke ve yüzey çalışmalarında, önceden belirlenmiş kompozisyon düzenine bağlı kalma duygusu renkten önce gelmiştir. Tüm soyut çalışmalarında tesadüfler ve anlık fırça vuruşları yerine, akılcı bir düzenleme ile oluşturulan yaratmalar her zaman daha fazla yer vermiştir.



Resim 30: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, Mukavva üzerine yağlıboya tekniği, 70x100 cm., 1958, Özel Koleksiyon (Sabri Berkel Dönemler, Sergi Kataloğu, 2006)

Üsküp Sırp-Fransız Okulu'nu ve Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünü bitirdikten sonra 1929-1935 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın atölyesinde çalışan Sabri Berkel, fresk ve gravür teknikleri konusunda uzmanlaşmıştır. 1935'te Türkiye'ye geri dönerek O tarihe kadar oluşturduğu yapıtlarıyla, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk kişisel sergisini açtı; bir yıl sonra ise Ankara'da resim öğretmenliğine atandı. 1939'da Leopold Levy'nin isteğiyle Güzel Sanatlar Akademisi Gravür Atölyesi'ne asistan olarak görev yapan Berkel, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi olarak, 1. Devlet Sergisi'ne katıldı ve D Grubu üyeleri arasına girdi. 1946'da Paris'te Türk sanatıyla ilgili bir sergiye katıldı ve 1947'de Milli Eğitim Bakanlığı adına basımevlerinde inceleme yapmak için Paris'e gönderilerek, bir süre Andre Lhote Akademisi'nin derslerini izledi. 1950 yıllarının başında Paris dönüşünde, manzara resimleri ile natürmort çalışmalarına ağırlık verdiği çalışmalarını ve figürü bırakarak soyut resme yöneldi. Kaligrafi ağırlıklı soyut kompozisyonlar gerçekleştiren ressam, sonraki yıllarda da uluslararası sergi ve yarışmalara katılmayı sürdürerek, Avrupa'nın önemli

merkezlerinde gezdirilen Türk Sanatı sergilerine katıldı. Özgür soyutçuluğa doğru uzanan aşamalarında ise Sabri Berkel'in sanatını iki dönemde incelemek gerekir: 1950 öncesi dönem; 1950 sonrası dönem. Birinci dönem resimlerinde titiz bir doğa incelemesine girişen, daha çok portre ve natürmort resimlerde yoğunlaşan bir nesne ressamlığına öncelik tanıyan sanatçının, bu anlayışı geliştirmesinde gravürcü yanının büyük katkısı olmuştur.



Resim 31: Sabri Berkel, Saf Soyutlama, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 139x277 cm., 1963, Özel Koleksiyon (Sabri Berkel Dönemler, Sergi Kataloğu, 2006)

Geniş hacimlerin yer aldığı natürmortlarında, nesneyi görüntü değerlerine, açık-koyu ayrımlarına bağlı kalarak tam bir nesnellik içinde yansıtmış, çıplak figürlerinde, anatomi gözlemlerine ağırlık vermiştir. 1950'lerin başında, önceleri geometrik-kübik bir eğilimle görüntüyü parçalama ve analitik kübizme yönelmekle, eski anlayışını geride bırakan Sabri Berkel, yalın biçim ve renk birleşimleri içinde yoruma ağırlık veren bir sanat anlayışını benimsemiştir: Mimar Sinan; Simitçi; Yoğurtçu. 1950 yıllarının sonuna doğruysa, soyut kaygılarından bütünüyle uzaklaşmış, eski Türk hat sanatının ritimli çizgi öğelerinden yararlanarak, bütünüyle soyut bir kompozisyon şemasına yönelmiştir (bu dönem resimleri, aynı çizgide çalışmış olan Abidin Elderoğlu' nun kaligrafi kökenli çalışmalarına yakındır). 1960 yıllarındaysa, mukavva üstüne yağlı boyalarında, bu tür kompozisyonların çizgisel niteliği, yerini lekeci bir anlayışa bırakmıştır. Ama Sabri Berkel, in gerçek ressam kişiliğini oluşturan resimler, daha özgür bir soyutçuluğa yöneldiği 1970'li yıllar ve sonrasına rastlar.

Büyük bölümü akrilik boyayla yapılmış olan bu resimlerinde, yinelemeli soyut motifler, yalın biçimsel şemalar ve düz rengin ağırlık kazandığı geometrik düzenlemeler görülür. Türkiye’de non-figüratif resmin inançlı savunucularından biri olan Sabri Berkel, 1950 yıllarından bu yana kararlı bir düzenle geliştirdiği sanatıyla, bu anlayışın kökleşmesinde öncülük yapan birkaç sanatçıdan biridir.

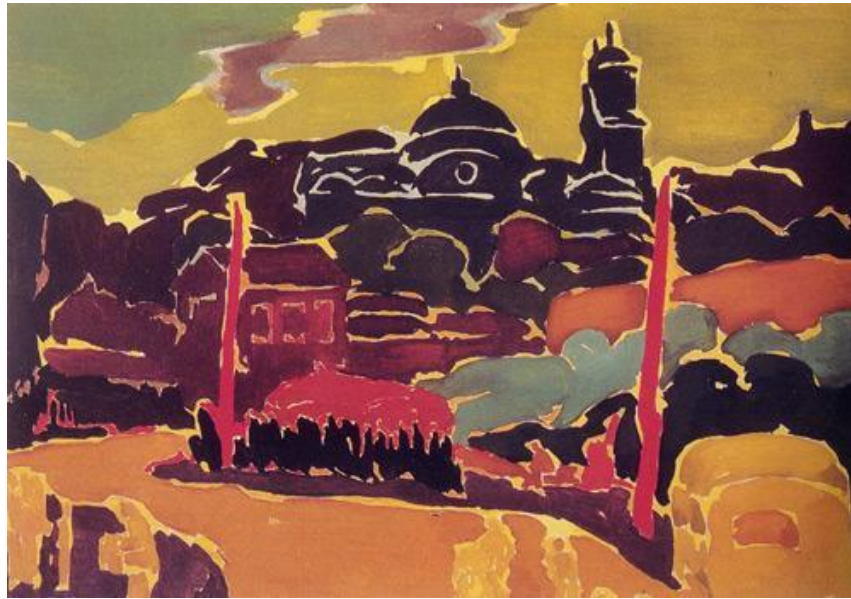


Resim 32: Sabri Berkel, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 38x48 cm., 1954, Özel Koleksiyon, (www.aplusyasam.com, erişim tarihi: 09.05.2013)

Sanat eğitimi tamamladıktan sonra, Rönesans üslubunun tüm özelliklerini çok iyi kavrayan bir sanatçı olarak, figüratif çalışmalardan başlayarak soyuta doğru bir değişim göstermiş, giderek doğadan ayrılmış, biçimler ve çizgiler ve renkleri soyut dünyasını yansıtan geometrik örneklerle açıklamıştır. Türk resminin müze resminden kurtarılması ve modern bir kişiliğin kazanmasına amaç olarak gören Berkel, 60 yıllık sanat çalışmalarıyla Türk resminde çağdaş sanat resmine katkıda bulunarak, önde gelen sanatçılarımızdan biri olmuştur. Bazı kalıpların dışına çıkmayı hedeflemiş, görünüş olarak genel bir yönelim içerisinde yer almış olsa bile sanatında daha yeni ve hedefler araştırmaya hep istekli olmuş, sürekli kendini yenilemek ve sanatını ileri götürmek istemiştir. Onun bu yaklaşımının, yeni ve farklı yorum olanaklarına izin

verdiği düşünülürse sanatçının gerek kişiliğinde ve yaşantısında, gerekse sanatında soyut sanat alanına ilgi duyduğu ve bunu tüm yaşamında yansıttığı ortadadır.

Akademi hayatında ise Batılı sanat anlayışları ve sanatçılarla hiçbir yarışa girmemiş klasik eserlerden uzak durmamıştır. Resimlerinin genelinde kullandığı parçalar arasındaki uyum ve oran, rengin ölçülebilir bir değer olmasından dolayı tuvalerde ağır basan taraf yalnız renkler değil, yoğunluk kapsamında da değerlendirilebilir (Klee,P.,2006,s.22). Batıya yönelmiş ama kendini İslam sanatından esinlenmeye bırakmıştır. Eğitim hayatı boyunca modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmış olması sayesinde kişisel bir tarz yakalamayı başarmıştır. Yine de bunu yaparken dikkatini mimariden ve kendi ülkesinin sanatından ayırmamıştır. Son dönem tablolarında egemen olan tavır ise kaligrafi ağırlıklı resimlerdir. Biçimlerin ritim düzeni, cami kubbelerinin biçimlerindeki izleri yansıtırken renklerin kullanışı bireysel olup, minyatürle Mondrian arası bir yerde kalmış, normlar ve renkler tam bir uyum içinde yer almaktadır.



Resim 33: Sabri Berkel, Taksim Meydanı, Mukavva üzerine yağlıboya tekniği, 70x100 cm. Özel Koleksiyon (Ersoy,A.,500 Türk Sanatçısı,1Basım,14.05.2013)

“Taksim Meydanı“ isimli yapıtı, sanatçının doğadan ayrılışının örneklerinden birisidir. Sırasıyla Realizm, Kübizm ve Geometrik Soyutlama akımları içinden sıyrılmaktadır. Hacim ve yüzey ifadelerinde yer alan çizgi ritimlerinde oluşan bir geçiş yaşamaktadır. Kaynağını Osmanlı mimarisinin kubbe ve minarelerinden aldığı çalışmalarında, tam olarak kimliğini kaybetmemiş, ama soyutlaşmış geniş renk lekeleri yer almaktadır. Soyuta yönelen ritmik oluşumların sonucunda, biçim ve renk birbirini ezmeden sanatçının yeni bir ifade tarzını ortaya çıkarmaktadır.



Resim 34: Sabri Berkel, Motifli Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 195x150 cm., 1973, Özel Koleksiyon([www.aplusyasam.com](http://www.aplusyasam.com), erişim tarihi: 09.05.2013)

Resminin bütünlüğü içinde simetrik ya da asimetrik oranların, biçimlerin ve renklerin dengesine/uyumuna odaklanırken bütün bu elemanların ‘ölçülebilir’ olduğunu düşünür. Resimlerinin akılcı ve kuralcı gibi görünmesinin nedeni de budur. Soyut döneminin ise temel iki elemanı vardır: Biçim ve renk. Resminin bütünsel uyumunu oluşturan kompozisyonunu, parça-bütün ilişkisi olarak adlandıracığımız biçim ve renk araçlarıyla dengeleyecektir. Farklı ya da aynı fon üzerinde şekillendirip, rengin tüm problemiyle ilgilenecektir. Mat-saydam veya açık-örtük gibi ilginç sonuçlara ulaşmıştır. Gri renk tonları, pür soyut resimlerinde ağırlıkta olan renktir

ama bunları tek başına kullanmamış ana ve ara renkler ile dengelemiştir. Griler, sakinleştirici, saydamlık veren veya öne çıkarıcı unsur olarak resimlerinde yoğun olarak kullanmıştır. Eş zamanlı titreşimlerin, yan yana ya da üst üste sunulan tamamlayıcı zıt renk karışımlarının ulaştığı biçimde yansıtılır. Resimlerindeki bütünselliği sıcak renkler kullanarak elde etmiş olmasına rağmen, bu renklerin her zaman soğuk renk etkisi yaratmasının nedeni, renk alanlarını elde etmekteki kullandığı yoğun gri renktir.



Resim 35: Sabri Berkel, Arp Çalan, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 100x70 cm, 1961, Özel Koleksiyon ([www.aplusyasam.com](http://www.aplusyasam.com), erişim tarihi: 09.05.2013)

Renk, Berkel'de soyutlamalarına başladığı dönemde ayrılmaya başlamıştır. Matisse ve Kübizmin senteziyle oluşturduğu resimlerinde renklerin nesnelerinden sıyrıldığını, kolaj gibi nesnelerin üzerine yapışmış olduğunu görürüz.



Resim 36: İsimsiz, Duralit üzerine karışık teknik, 28x40 cm. 1958, Özel Koleksiyon, (www.aplusyasam.com, erişim tarihi: 09.05.2013)

Kompozisyon renkli planların, boyanmış yüzeylerin, tabloya yapıştırılmış renklerin bir kompozisyonudur. *Sandalyade Çiçek, Balkon, Nefertitili Natürmort I* ile Türkiye’de ilk soyut denemelerin başlatıcısı olarak değerlendirilirken Mattise gibi renkçi, Kübizm gibi biçimci çalışmalara yönelmiştir. 50’lerin soyut döneminin ortak ruhunu paylaştığı dönemlerde renk, biçim karşısında geri planda kalmaktadır. Figüratif soyutlamalarında sıcak tonlar, yumuşak ve yuvarlak formlar ile çok renklilik, az renklilik uygulanmıştır (Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.18). Resim sanatı için çizgiyi, yeni haliyle elde ettiği soyut denemeleriyle ele almıştır. Hat sanatı ve yazı-resimler üzerindeki çalışmalarıyla çizgiyi, nesnel dünyanın ifade aracı olmaktan öteye daha çok kendi ifade anlatımlarına imkân sağladığı için kullanmıştır. Sanat hayatı boyunca oluşturduğu resimlerine, dışavurumculuğun ve kendiliğinden oluşan dokunuşların egemen olduğu saptanmıştır. Bu yaklaşım ile ifadeci çizgisel dilin yerini giderek kalın fırça vuruşları ve yoğun boya katmanlarının daha serbest kullanılacağı uygulama tekniklerinin almıştır. Resim yüzeyinin üzerinden yırtılarak çıkartılmış izlenimi veren bir tekniğin, boyaya uygulanışı denilebilecek daha lekeci bir düzenleme içinde, büyütülmüş kaligrafik öğelerin dinamizmi ise dikkat çekicidir. Kaligrafiden hareketle ortaya çıkan çoğu çalışmalarında derinliği olan

yüzeylerde renkler kelimenin tam anlamıyla biçim bulmaya, bir formun içinden yeni formlar üretmeye çalışır. Resimlerinde renk yüzeyden başka hiçbir şeye gereksinim duymaz ve kendini ancak çizgisel formlar içerisinde bulur. Kolaj tekniğinin getirdiği mekanikleşmeyi tüm boya resimlerinde kullanmasıyla artık nesneye de gönderme yapmayan sanatçı, resimlerine hiçbir duygusal ya da sosyal anlam yüklemeyiz. Bir resim içerikten, dışavurumdan olduğu kadar derinlikten ve üç boyutluluktan arındırılmalıdır. Sanatçının bu çalışmalarında renklerinin doğaya ait bir anlama sahip oldukları ileri sürülebilirken rengin de biçim kadar soyutlaştırılmış olduğu fark edilmektedir. Bütün bu resimlerinden ve sanatsal yola çıkarak Berkel'in derinlik ve mekân sorunlarından vazgeçmeden modern sanatla uğraşan bir tavır içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Türk resminde Geometrik-Soyut anlayışın öncü sanatçılarından biri olan Cemal Bingöl (1912-1993), Erzurum'da doğan Cemal Bingöl, ilk ve orta öğrenimi sırasında resme karşı bir ilgi duymuş ve çalışmalarını Hoca Ali Rıza'nın albümleri yardımı ile yürütmüştür. 1936 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun olduktan sonra Bingöl'ün çalışmaları empresyonist alanda olmuştur. Daha sonra, yeni akımların etkisi altında çalışmaları bu yola yönelmiştir. 1937-1944'lü yıllarda resim pedagojisi üzerine çalışmıştır. Cemal Bingöl, başlangıç çalışmalarında, izlenimci anlayışta portre, peyzaj ve figürlü kompozisyonlar ile yöresel halk efsanelerini içeren anlatımcı düzenlemeler yapmıştır. Yağlıboya ve pastel tekniklerde uyguladığı bu eserleri ile 1947 yılında Ankara ve Erzurum'da ilk kişisel sergilerini açmıştır. "İzmit İstasyonu" isimli çalışması ile peyzaj soyutlamaları yapan ressam, bu çalışma ile geometrik, sınırları belli olan bir eser ortaya çıkarmıştır. Simgesel motiflere yer verdiği resminde, rengi kullanımını sınırlı tutmuştur.



Resim 37: Cemal Bingöl, “İzmit İstasyonu”, 100x66,5 cm., Duralit Tuval üzerine yağlıboya tekniği, (TarihBelirtilmemiş), (www.turkishpaintings.com,erişim tarihi: 07.04.2013)

1949 yılında Paris’e giden sanatçı, geometrik biçimlerle düzenlemeler yapmıştır. Kübist anlayışta, çizgi ve rengin kullanımı, geometrik-soyut araştırmaları olarak ortaya koyan sanatçı, çalışmalarını Türkiye’de de devam ettirmiştir. Salt geometrik ve düz renkli yatay-dikey doğruların birbirini dengelediği düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Cemal Bingöl, Türk resminde Geometrik-Soyut sanat anlayışın, önde gelen usta sanatçılarından. Çeşitli resmi ve özel koleksiyonlarda yapıtları bulunmaktadır 1961 yılında Ankara’da kurulan “Siyah Kalem” Grubu kurucu üyeleri arasında yer almıştır (Gültekin.1992,s.92).

Türk resminde ilk soyutlama ve soyut çalışanlar arasında yer alan Ferruh Basağa (1914- 2010)'nın 1947'lerde yaptığı “Aşk” isimli tablo ilk soyutlama çalışması sayılabilir. Bir kadın ve bir erkek figürünün soyutlanması, soyuta yönelişin ifadesi olmuştur.



Resim 38: Ferruh Basağa, “Aşk”, 60x85 cm, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, (Tarih belirtilmemiş)  
(www.turkishpaintings.com, erişim tarihi: 07.04.2013)

1914 yılında İstanbul’da doğan sanatçı 1936 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünü bitirdikten sonra 1940-1946 yılları arasında peyzaj çalışmalarına ilgi duyar, ileri yıllarda ise bireysel üslubunu belirler ve soyut sanata yönelir.

Ferruh Basağa soyut sanata yönelmesinin gerekçelerini şu sözlerle ifade etmiştir: *“Soyut resimde, resimsel düzenlemeye ilişkin salt resimsel mantık ön plana çıkıyor. Bana göre, bugün, soyut resim, çağımıza uygun düşmektedir. Çağımızın dinamizmini, akılcılığını geniş görüşlülüğünü simgelemektedir.”* (Giray,1992, s.514).

Daha sonraki yıllarda geometrik non-figüratif anlayışa yönelmesi ise lekeci soyutlamalarla başlamıştır. Tek bir rengin hâkim olduğu yüzeylerde boyanın dokusu, katman oluşturmaktadır. Resimlerinde genellikle kırmızı ya da yeşil rengi tercih etmesi, hareket- dinginlik ve öfke-huzur gibi karşıt duyguları soyutlamalarına yansıttığını gösterir. 1960'tan sonra doğa soyutlamaları da üreten sanatçı, yoğun bir üslup şekillenmesi içerisinde olmuş izlenimci ve figürlü anlatımdan uzak geometrik soyutlamalarında, renk ile biçimlerin plastik uyumlarını yansıtmıştır.



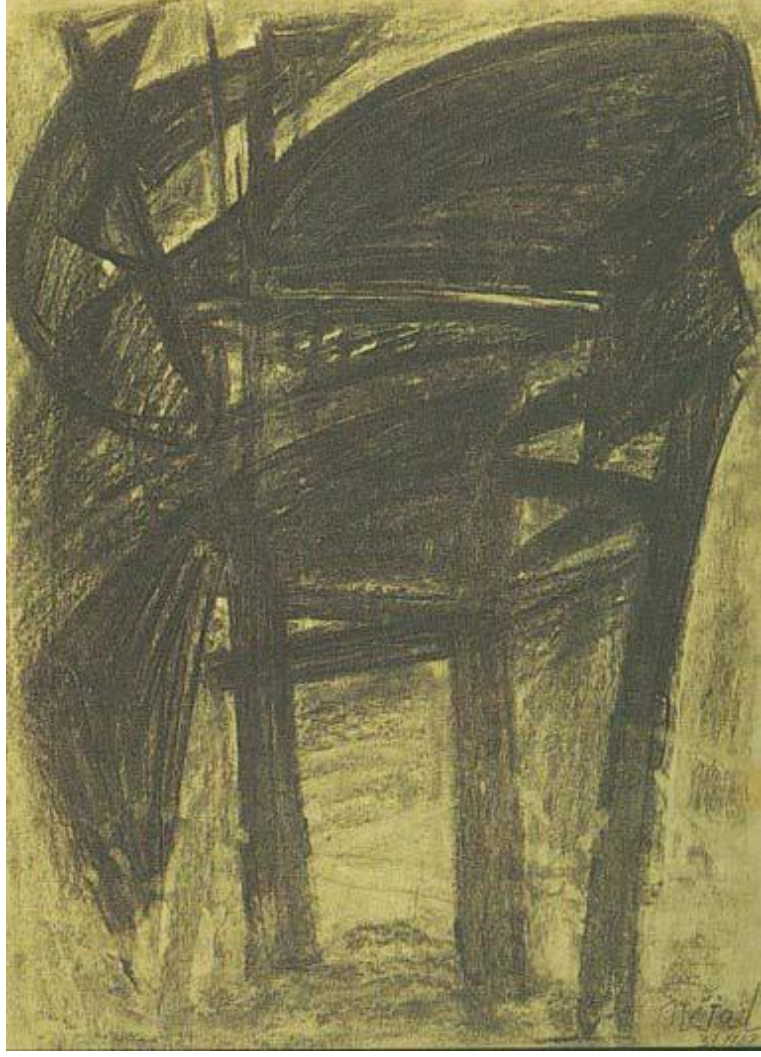
Resim 39: Ferruh Basağa, “İsimsiz”, 140x150 cm., Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 1999  
([www.turkishpaintings.com](http://www.turkishpaintings.com), Erişim tarihi: 07.04.2013)

Resimlerinde kullandığı renkler öylesine transparan bir etki yaratır ki, biçimlerin birbiri üzerine dizilmeleri, yanyana sıralanmaları, birbirlerinin içinden geçiyor etkisi kompozisyonları daha da belirgin hale getiriyor. Basağa'nın son çalışmaları lirik non-figüratif

slubunda olmuştur. Kompozisyonların da sanatçının kendine has oluşturduğu bir düzen yasası vardır. Desenlerdeki, eskizlerdeki çizgiler, resmin alanına girip merkezde ya da açık kompozisyon oluşturup genişleyen-daralan açılar oluştururlar. Kompozisyonlar genelde düz çizgilerden oluşur ve bu çizgiler keskin, sivri uçlu üçgenler meydana getirir. Bu üçgenler, tekli olduğu gibi grup halinde de resmin çevresine dağılırlar. Böyle kompozisyonlar genelde açık kompozisyonlardır. Biçimler, çizgiler hareketler halindedir (İpşiroğlu,2003,s.28).

Türk resim sanatında ilk lirik non-figratifler içinde yer alan Nejat Devrim (1923-1995), Türkiye’de başladığı resim çalışmalarını 1946 yılında Paris’e giderek orada devam ettirmiştir. Paris, Londra, Brüksel, Lille, Kopenhag, New-York, Ürdün, Varşova gibi kentlerin galeri ve salonlarında birçok kişisel sergi açmıştır ve resimleri Paris Modern Sanatlar, Brüksel Güzel Sanatlar, İstanbul ve Pekin müzelerinde yer almıştır. Devrim’in sanatının çıkış noktasını oluşturan ögelerin temelinde geleneksel Türk sanatlarından Osmanlı hat sanatı’nın yatmaktadır. Hat sanatı, soyut biçimler ve resimsel anlatımlar olarak sanatçıyı etkilemiştir. Ressam yapıtlarında konstrüktivist bir anlayışı uygulamasına olmasına karsın, zamanla sert konturlardan, köşeli formlardan uzaklaşıp leke ağırlıklı soyut resimlere yönelmiştir. Bu resimler zengin renklerin canlı bütünlüğüyle çarpıcı hale gelir.

Sanatçı resimlerindeki değişim öyküsünü su sözlerle dile getirmiştir. “İlk devreler kaligrafi idi, sonra Paris ekolünün renk etkisi oldu, sonra siyah-beyaz dönemim başladı. 1965’ten sonra pentrm yumuşadı. Yaptığım gezilerin etkisi oldu. 1980’de Amerika’ya gittim. Amerika fantastik bir ülke, beni etkiledi. New-York mimarisi benim soyut resmime çok uyar. Orada büyük resimler yaptım, resimlerime ritim ve şiddet girdi.” (Devrim, 1982,s.21).



Resim 40: Nejad Devrim, “Kompozisyon”, 194,5x129cm., Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 1953,([www.turkishpaintings.com](http://www.turkishpaintings.com),erişimtarihi: 07.04.2013)

Sanatçının soyutlamalarında bir araya getirdiği, parlak, canlı ve göz alıcı renkler iç dünyasında yaşadığı duyarlılığı belirtmektedir. Bazı resimlerinde kaligrafik etkilerinde olduğu, geniş, yumuşak fırça vuruşları ile oluşan renkler, soyut dışavurumculuk akımını yansıtmaktadır. Akıcı bir ışık ile oluşan değerler, her bir kompozisyonda ayrı bir anlam kazanır. “Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşçı durumunda görünen sanatçı, renk öğelerinin, durulup motif oluşturan bir görüntü almasına kadar çalışmasını sürdürmektedir. Kısacası onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalanmaya dayanmaktadır.” (Berk,1981,s.208). Devrim’in bu anlayışta sürdürdüğü

çalışmaları, Türk resim sanatında ilk lirik non-figüratifler içinde yer aldığını gösterir.

1944 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş eğitiminin ilk yılında Seyfi Toray, sonrasında ise Zeki Kocamemi atölyesinde çalışmış olan Lütü Günay (1924-...), Türk resminde soyut sanat anlayışının tanınmış temsilcilerinden biri olan Günay, Türkiye'deki ilk soyut sanat sergisini Adnan Çoker ile birlikte 1953 yılında gerçekleştirmiştir. Günay'ın resim sergisi küçük yaşlarda yaptığı gemi resimleri ile başlar. Resim yeteneği keşfedilince ortaokulda fizik ve kimya dersleri ile ilgili grafik ve levhalar ona yaptırılır. Lise öğrenimi yıllarında ise uçak resimleri dikkati çekmektedir (Gültekin,1992,s.110).

Soyut sanattan hiçbir zaman uzaklaşmamakla birlikte 1960'larda hızlı kentleşmenin getirdiği çarpık yapılaşmayı konu alan kent görünümüleri ve manzaralar yapmıştır. Bu çalışmalarında kolaj tekniğinden yararlanmanın yanı sıra tuvallerinde teneke, asetat, kömür, kum, talaş ve oluklu mukavva gibi değişik malzemelere de yer vermiştir. 1950'de İstanbul'da Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin, daha sonrasında Ankara Ressamlar Birliği, Siyah Kalem Grubu, 1970'te de Ankara'da Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. İlk sergisini, ressam Adnan Çoker'le 1953'te Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi salonunda "Orijinal Sergi Öncesi" adıyla düzenleyen sanatçı bir yıl sonra, yine Adnan Çoker'le Ankara Helikon Derneği'nde ikili bir sergi açmıştır (Gelişim,s.1985,Cilt.5). 1970'li yıllarından bu zamana hem uluslararası sergilere hem de Devlet Resim ve Heykel'in düzenlediği pek çok çeşitli sergilere katılmıştır. Sevdği ve sık kullandığı kırmızı, siyah, mavi ve beyaz renk armonisi üzerine kurulu resimlerinde kullandığı ve dışarıdan eklenen kolaj malzemeleri, kompozisyonun genel konumu içinde, renk yapısına yedirilmiş elemanlar olarak birbirlerine uyarlanmıştır. Teknik olarak kullandığı kolaj elemanlarının ise, boya dokusuyla bir arada olan metal plakaların üzerinde durulduğu gözden kaçmaz. Yer yer paslanmış olan metal plakalar, üzerinde oluşan pasla birlikte, tablonun geleneksel dokusu içinde hem eriyip dağılmakta, hem de karşıtlığın vurucu etkisine aracılık yapmaktadır.

Bu durum, ustaca tasarlanmış biçimler ve çizgiler toplamı olarak belirlenen, dikey ve yatay yüzeyler arasındaki ilişkilerin doğurduğu plastik değerler ve lekelerin malzeme aracılığıyla tuale aktarılma şeklidir. Soyut çalışmaları yanında doğa soyutlamalarını içeren peyzaj çalışmalarına da yer vermiştir. Soyut çalışmalarında kullanmakta olduğu malzemeleri bu resimlerinde de kullanmaya başlamıştır. Havlu kağıtlar, kum, kül, gazete, teneke ve naylon gibi doğadan kolayca bulunabilecek malzemelerden oluşan kolaj malzemeleri, yağlı pastel, bazen bronz, alüminyum, yaldız ve yağlıboya ile ortaya çıkardığı karışık teknikte resimlerinin şekillenmesini sağlamıştır. Doğanın yanı sıra şehrin duvarlarını süsleyen afişler, sıvaları dökülmüş eski duvarlardaki soyut lekeler deneysel nitelikli çalışma tekniği uygulamasını sağlamıştır. Gecekondu konusunu işlediği yapıtlarında, Dışavurumcu tavrını fırça vuruşları ve renk kaligrafilerini göstermiştir.



Resim 41: Lütfi Günay, Gecekondu, Kağıt üzerine karışık teknik, 43x55cm. 1979, Özel Koleksiyon (Özsezgin, K., Lütfi Günay, Bilim Sanat Galerisi, 2001)

Resimlerinde, giderek uçucu yumuşaklığın ve lekeçiliğin, ustalıklı örneklerini vermiştir. Lütfü Günay'ın malzeme ile yenilik yapma eğilimi ile araştırıcı tavrı ve dramatik duyarlılığa yönelen kişiliği onu her değişik malzemeyle yenilik yapma eğilimine sürüklemiştir. Tavrı, dramatik duyarlılığa yönelen kişiliği onun, her değişik malzemede yeni ifade olanaklarına ulaşmasını sağlamıştır. Böylece bu anlayışın resim sanatımızda önde gelen sanatçısı olmuştur. Tuvale eklediği sanat dışı nesnelerle ortaya çıkardığı soyut düzenlemelerinde, renk; resmin en önemli ögesi olurken ilginç kolaj denemelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Başkan,1991,s.78).



Resim 42: Lütfü Günay, Tuvalin Arkayüzü, Tuval üzerine karışık teknik, 100x81cm. 1984, Galeri B, İstanbul, Necla Bingöl Koleksiyonu (Özsezgin, K.,Lütfü Günay, Bilim Sanat Galerisi, 2001)

Yine de yaygın bir teknik olmayan ve günümüz Türk resminde de fazlaca uygulama alanı bulunmayan kolaj, ressamın soyut döneme giren resimlerinde özellikle paslanmış ve yıpranmış teneke parçaları eşliğinde kullanılmıştır.



Resim 43: Lütfi Günay, Paslanmanın Direnişi II, Sunta üzerine teneke, kolaj tekniği,,115x87cm. 1986, Özel Koleksiyon (Giray, K.,T.C Ziraat Bankası, Ziraat Bankası Yüzyılın Dergisi,2010)

Günay'ın sanatında, birtakım dönüşümler söz konusu olsa da doğa izlenimlerine yönelik resimleri de bulunmaktadır. Doğadan soyutlamalar yapan, yatay-dikey yüzeyler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu plastik değerler ve lekelerle resmini şekillendiriyor. Seçtiği nesneleri organik biçimleri ve çizgilerinden sıyrıp tasarlayarak renkler ve lekeler olarak yeniden var ediyor. Bu doğaya bağlılığın arkasında geniş düşünmenin ona sağladığı olanaklarla farklı malzeme ve tekniklerden de yararlanarak yarattığı yapıtlarında soyutlamanın izleri açıkça görülüyor. Renk yüzeyinin kesin konturlar ile yer yer geometrik bölümlerle biçimlendirildiği hissediliyor. Başlangıçta abstr-peyzaj ve figür ağırlıklı çalışmalara yönelmiş olmasına rağmen, yıldan yıla yoğunlaşarak soyut ağırlıklı çalışmalara ağırlık vermiştir (Ersoy,2004,s.250).



Resim 44: Lütfi Günay, Paslanmanın Direnişi, Sunta üzerine tenekeli kolaj tekniği,, 73x60cm. , 1992, Ülkü Günay Koleksiyon, (Giray, K.,T.C Ziraat Bankası, Ziraat Bankası Yüzyılın Dergisi,2010)

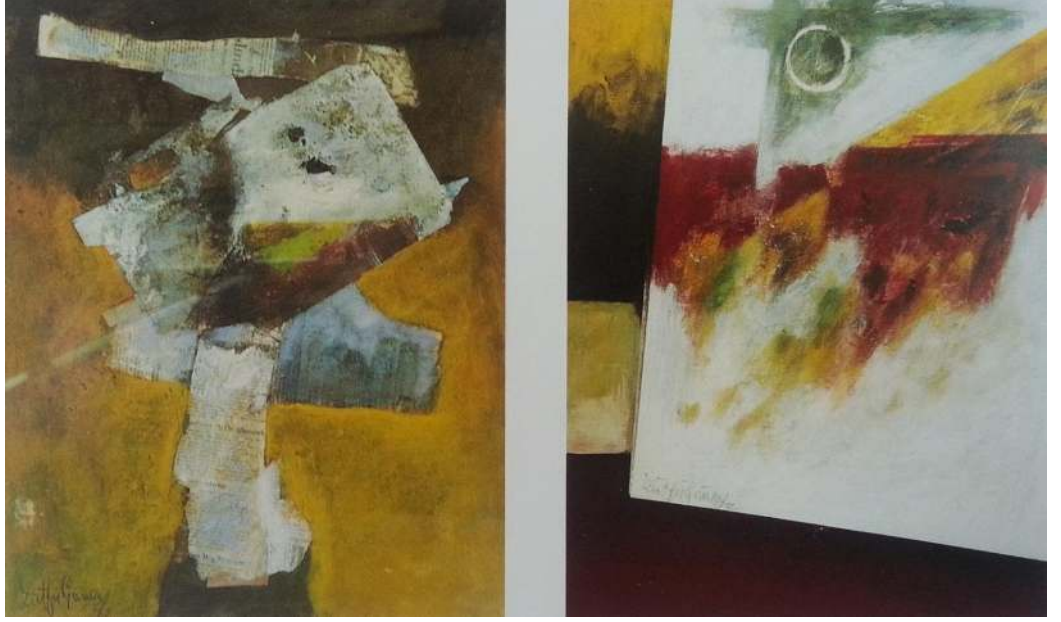
Malzemenin diliyle konuşmaktan hoşlanan ve değişkenliği ya da deneyseliği de malzeme bağlamında değerlendiren resimleri, oldukça cesur ve iddialı bir eğilimin örnekleridir. Nesne ya da figür yorumlarının, ait oldukları nesnel görünümünden ileri düzeyde soyutlanarak ele alındığı çalışmaları, soyut-geometrik düzen anlayışının temel formlara ve formlar arasındaki ilişkilere indirgenmiş örneklerini kapsar. “Beyaz Çizgiler” çalışması, üçgen, yarım daire ve yamuk biçimlerin, saf soyut elemanlar halinde kompoze edildiği, büyük olasılıkla bir kuş imgesinden hareketle oluşturulmuş soyut bir mantığın ürünüdür. Bu biçim mantığının, daha somut bir denge içerisinde ele alındığını gösterir. Derinlik imajı yüzeysel formlara uyumlandırılmaya çalışılırken, yüzey üzerinde salt çizgiyle değil, geniş renk parçalarının geometrik bir kompozisyon içerisinde şekillenmesiyle gerçekleştirilir. Böylece tek başına soyut biçim dilinin ya da anlatımının, amacına yönelik kaygıları ortaya çıkar. Renkler çözülüp aydınlığa çıkmakta, açık ve koyu tonların birbirini desteklemektedir.



Resim 45: Lütfi Günay, İsimsiz II, Gazete üzerine karışık teknik, 50x35cm. 1994

Resim 46: Lütfi Günay, Soyuta Doğru Evrim, Tuval üzerine kumaşlı kolaj tekniği., 100x70cm. 1993  
(Giray, K.,T.C Ziraat Bankası, Ziraat Bankası Yüzyılın Dergisi,2010)

Geometrik bir düzenleme anlayışını pekiştirdiği resimlerinde, yalın olmakla beraber her türlü fazlalıktan arındırılmış bir eğilim ve giderek ağırlığını hissettiğimiz bir leke anlayışı hissedilmektedir. Doğa görüntülerinin ve figürün anımsatıcı çizgilerini silme çabası içerisinde. Sarı ile yeşil renk üzerine parçalı kompozisyonlarında uyguladığı gibi, karton üzerine guaş-çini karışımı soyut figürler ya da hareket noktasını doğa modelleri çevresinde geliştirdiği halde soyut biçimler üzerine bağlılığını da sürdürmüştür (Özsezgin,2001,s.103).



Resim 47: Lutfi Günay, Siyahtan Sarıya, Karton üzerine karışık teknik, 53x42cm. , 1992 (Giray, K.,T.C Ziraat Bankası, Ziraat Bankası Yüzyılın Dergisi,2010)



Resim 48: Lutfi Günay, Paslanmanın Direnişi, Sunta üzerine tenekeli kolaj tekniği, 100x81cm. , 1986, Tayyar Eren Koleksiyonu, (Giray, K.,T.C Ziraat Bankası, Ziraat Bankası Yüzyılın Dergisi,2010)

Yıpranmış duvar afişlerinden yola çıkarak hazırladığı kimi çalışmalarında ise, zamanın etkisini sabitleştirme amacıyla rastlantısal olandan, bilinçli olana kadar uyumlu bir ilişki ve denge kavramına gönderme yapmaktadır. Bu dönemlerinde ortaya çıkardığı, soyut çizgideki resimlerinde, boya dışında kum eklemesiyle oluşturduğu kolaj tekniğini kullanmaktaydı. Non- figüratifle figürün soyutlaştırılmış seçeneğini, kolaj uygulama yöntemini içerecek bir doğrultuda, belli bir denge içinde tutmakta, bu dengenin figürden ve soyuttan yana ağırlık taşıdığı yerlerde genel düzeyini korumaktadır. Son yıllarda ise doğal güzellikleri arındırıp yumuşak, uyumlu renk ve leke yorumlarıyla uyguladığı resimlerinde yer vermeye de devam etmektedir. Günay'ın resimlerine ilişkin bütün bu gözlemler plastik biçim arayışlarının genellikle pastel ağırlıklı olduğunu ortaya koymakta ve kendine özgü tekniğini oluşturmasını sağlamaktadır.

Zafer Gençaydın (1941-...), kendisini cesur ve dolaysız anlatımıyla yansıtan, bu nitelikleriyle Türk Resim Sanat'ında etkin ve güçlü bir yer edinmiş sanatçılarımızdandır. Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda ve Prof. Hans Jaenisch ile Prof. Peter Ackermann atölyelerinde serbest resim öğrenimi görmüş olan sanatçımız, Türkiye'ye dönükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. Ardından 1983 yılında, H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne atanmış ve halen bu fakültede Resim Ana Sanat Dalı'nda öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir. Gençaydın başlangıçta Cezanne hayranı olarak, onun etkisinde çalışmalar yapmıştır. Doğayı figüratif lekeci bir anlatımla işlediği çalışmalarını ise 1970'lere kadar sürdürmüştür. Sanatçı, günümüzde belirginleştirdiği biçiminin ilk örneklerini 1975 yılında vermiş, insan ve doğadan yola çıkarak oluşturduğu yapıtlarında insan, doğa-nesne arasındaki çelişki ile toplumsal olayların dramatik yönünü dışavurumcu anlatım biçiminde dile getirmiştir. Sanatının kendi içinde geçirdiği değişimler ve evreler çeşitlilik göstermektedir. Figüratif ve natüralist sanata bir tepki olarak oluşan soyut arayışlar ve soyut dışavurumculuk akımı Sanatçı'nın kendisini ifade etmek için seçtiği yoldur. Aslında ressam soyut-dışavurumcu resimler yapmak için özel bir çabası olmadığını sık sık dile getirmektedir. Eserleri bazen de lirik soyutlamalar olarak nitelenen sanatçı, içinden nasıl geliyorsa öyle çalıştığını, yaptığı resimlerin su veya bu akımın içinde yer almasının kendisi için önemli olmadığını belirtiyor. Ressamın resmi, görünür biçimle,

görünmeyen ancak sezilebilen anlam arasındaki ilişkinin çözümlemesi sorununa dayalıdır. Tuval 'in veya kâğıdın beyazı, bir sonsuzluk imgesini vurgularken bu pürüzsüz zemin üzerinde biçimlenen renk elemanlar sonsuzluk imgesine bir sınır çizerler. Belirlilik belirsizliğe baskın çıkar, boşluk nesneden bağımsız bir oluşumla anlam kazanır. Orada soyut oluşumun kendi basına bir görsellik karakteriyle bütünleştiğine tanık olmuş. Sıcak ya da soğuk sert bir leke, renk kitlenin içinde kaybolmuştur. Resimlerinde yer edinen doğa ve insan, toplumsal bir süreç çerçevesinde, geçirdiği olayların anlatım diliyle dinamik bir yorum içerisinde özgünleşmektedir. İçerisinde bulunduğumuz yaşamın bütüncül ortamında insanın, nesnelerin ve doğanın olaylar karşısında yüklendikleri tepkileri, renk lekelerinin ve çizginin anlatım gücünü çözümleyerek aktarmaktadır.



Resim 49: Zafer Gençaydın, Doğançay Anısına, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 120x100 cm.  
2013 Özel Koleksiyon

Gençaydın'ın yapıtlarında çizginin özgün anlatım gücü, ilk karşılaşma anında izleyiciyi konunun özüne çekmektedir. Bu devingen yaşam kesiti zıt renklerin karşıt etkileriyle iç gerilimi yükseltirken, çevreyi saran renk tonlarının yumuşak geçişleri

konuyu dingin ve dengeli bir anlatıma ulaştırmaktadır. Yapıtları, özgün bir yönünün ve anlatım biçiminin, durdurulamayan bir enerji birikimiyle, atak çalışma gücünün, doğal yapmacıksız ürünlerini sergilemektedir. Bu yapıtların toplu olarak irdelenmesinde, kuskusuz dışavurumcu bir özellik, anlatım somutluğu, gerçeği imgeleştiren soyut bir yaklaşımla bütünleşmekte ve en özgün resimleri ortaya çıkarmaktadır (Özsezgin,2010,s.56).



Resim 50: Zafer Gençaydın, 'İsimsiz', Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 60x110cm. 2013, Özel Koleksiyon (www.lebriz.com,erişim tarihi: 24.05.2013)



Resim 51: Zafer Gençaydın, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 65x50cm. 1990. Özel Koleksiyon (www.lebriz.com,erişim tarihi: 24.05.2013)

Resimleri doğayı nasıl özümlediğini ve soyutlamadaki içtenliği nasıl yakaladığını göstermektedir. Sanatçının uzun süre, değişmez bir rotada seyreden bu tutumu tekrardan öte, iç dünyasındaki coşkunun sayısız şekilde dile getiriliş biçimi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı bu resimlerde doğa ve insanı anlamadaki inançlı yaklaşımıyla, canlı bir biçim-içerik ilişkisi ortaya koyarken, biçimsel soyutlama da ortaya çıkmaktadır. Soyutlamanın biçimsel yanını öne çıkarmak, nesneleri salt kompozisyonu olan, biçim, çizgi ve lekeye indirgeyerek değil, acı, gerilim, sevgi, coşku gibi kimi dramatik ruh hallerinin yansıtılması olmasıdır. Gençaydın, temel kaygısı olan bu atmosferde, rahat ve dolambaçsız bir fırça kullanımını yeğliyor, çizgi ve renk savurganlığından ısrarla kaçınıyor. Dış dünyayı salt retinamıza ulaşan görsel bir imge olarak kabul etmiyor. Doğanın ilk bakışta kendini ele vermeyen, iç özelliklerine de eğilmeyi hedefliyor. Dıştan içe doğru gelişen bu çözümleyici yaklaşımda, iç dünyamız hep hareketin, kıpırdanmanın, titreşimin merkezi olarak kabul ediliyor. Resim yüzeyi, enerjik çizgi ve renk dalgalanmalarıyla, iç dünyanın bir imzası oluyor. Bazen de sert konturların yüzeyde gezintisi bir tür nabız grafiğine dönüşüyor. Her resim kendi yolunu kendi belirler neredeyse. Resmin alt düzlemine süratle saplanan bir çizgi, yüzeyde zikzak oluşturan konturlar, arı-duru heykelsi bir tat çağrıştıran renkli yüzeyler, kimi zaman dinamik çizgi kütleleri içine sıkıştırılmış bir kırmızı, rengin renkle çevrelendiği büyük yüzeyler, sanatçının fiziksel yapıya olan yaklaşımını da açığa çıkarmaktadır. Resimlerdeki renklerde yer aldığı zemine karşı bir direnç halinde bulunuyor. Özellikle, beyaz kâğıtlar üzerine gerçekleştirdiği kompozisyonlarda, beyaz boşlukta asılı duran bir iki renk, süratle çekilmiş bir çizgi, sanatçının yüzeyi kuvvetlendirme ve enerjik tutma kaygısını gösteriyor. Soyut formlardaki çalışmalarında izleyene iletmek istediğiyle, izleyenin bu formlardan çıkardığı duyular alışverişiine ağırlık verirken, öte yandan da onun yaşam kavramına yaklaşımıyla bütünlesen örnekler oluşturur. Soyut biçimlerin içinden geldiği ifade dünyası, bu biçimlerin içerik değerlerini tüketmediği sürece yeni açınımların söz konusu olabileceğini gösteriyor. Zeminin beyazlık etkisi, doğrudan doğruya renkle oluşturulan ön plandaki biçimsel anlatımcı vurgusunu daha da güçlendirmekte, fırçanın işlek ve uyumlu gezinişleri, bu formun yapılanma işlevini

kompozisyonla ilişkili bir biçimde tutmaktadır. Zafer Genç Aydın'daki kapalı figür illüzyonu, bir yandan görünürdeki soyut biçimleme olanağını alabildiğine genişletme ve yaygınlaştırma fırsatı sağlarken bir yandan da salt figürcü bir çabanın bile elde edemeyeceği yada elde etmekte güçlük çekeceği anlatımcı bir üslubu, detaylı çizgide sürdürme eğilimi yaratıyor. Bu eğilimde renkçiliğinde önemli bir payı bulunduğunu eklemek gerekir. Anlatımcı etki sözgelişi büyük bir siyah leke içinde karşıt nitelikte kırmızı bir lekenin yer alışıyla ya da sıcak ve soğuk lekelerin biçim çağrışımları eşliğinde bir arada kullanılmasıyla, belirginleşiyor. Ama somut anlamda bir belirginlik değil gene de bu. Bilinçaltında gizlenmiş bilinç tortularının dolaylı biçimde dışa vurulması vardır çoğu resimlerinde. İzleyiciyi ruhsal yönden tedirgin eden, varlık olgusu üzerinde düşünmeye yönelten, huzursuzluğun görsel ve simgesel anlamını yansıtmaya çalışan soyut dürtüler, Gençaydın resimlerine, çağdaş sanatçılarımızın pek de yönelmedikleri özgün bir yorum gücü kazandırıyor.



Resim 52: Zafer Gençaydın, Bahara Özlem, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 120x100cm. 2013, Özel Koleksiyon (www.lebriz.com, erişim tarihi: 24.05.2013)

Zafer Gençaydın' da resimle iletişim kuran izleyicinin görsel belleğin önceden birtakım çağrışımlarla yüklü olduğundan izleyici orada kendine göre bir ifade ölçütü bulabilmekte, kendince anlamlar üretebilmektedir. Kuskusuz her soyut resim ve leke dışavurumcu bir içerikli temellendiği sürece bu tür bir anlam üretimine yol açması doğal. Karmaşık biçimlerde insanın görsel belleğinde tanımı güç izlenimler yaratabilir. Ancak bu izlenimler görecelidir. Kişiden kişiye değişir. Soyut anlatımcı resim ise kişinin bu algı dünyasına bilinçle donatılmış yeni gözlem kapıları açar. Daha doğrusu izleyicinin algı kapasitesini zorlar, benzetme içgüdüsünü harekete geçirir, biçimin arkasındaki gerilimli ideogramı çözmeye ve kavramaya yöneltir.(Özsezgin,1993,s.86).

Soyut bir anlatım içinde büyük renk lekeleri ile figürü kolayca ele vermeyen hatta gizleyen görsel bir dil oluşturmaktadır. İnsan-doğa, insan-toplum ilişkilerini yaşamsallığını yitirmeden yapıyla izleyici arasında bir bağ kurmaktadır. Portre çalışmalarındaki çizgi ve leke ile dış görünüşünün aldatıcı tuzağına düşmeden benzetme kaygısından uzak, modelin iç dünyasını öne çıkarmakta kendi biçimlerini, leke olguları ile yansıtmaktadır. Tablolarında; çizgilerin yarattığı dinamizm ile asal düz renklerin koyu lekelerinde yarattığı gerilim, duygusal yoğunluğu yansıtmaktadır. Bir ifade aracı olarak kullandığı siyah rengi derinliği olan soylu bir renk olarak değerlendirmekte, hemen her yapıtında siyah rengi kullanmaktadır. Gençaydın, pek çok kişisel sergi açmıştır. Resim Başarı Ödülü Kültür Bakanlığı “Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Devrimleri” konulu resim yarışmasında Mansiyon, DYO Resim Ödülü; Viking Özgün Baskı Yarışması’nda Mansiyon ve aynı yıl Melek Şan Resim Yarışması’nda 1. lik ödülü almıştır. Çeşitli resmi ve özel koleksiyonlarda yapıtları bulunmaktadır. Boya ve çizgi yoğunluğunda belirginleşen kendine özgü bir görsel dil geliştirmiştir. Dinamik etkilerle bütünlenen bu soyut tavır; esas itibarıyla birey-toplum ilişkisinden türeyen sorunlara odaklı kaynaklardan beslenir. Soyut-dışavurumcu anlayışa bağlıdır. Genel olarak tüm resimlerinde, geniş espas ve karşıt leke etkilerini, psikolojik kökenli mesajları da içeren bir anlayış doğrultusunda değerlendirmektedir (Atakan. N.2006,Y. Lisans Tezi).



Resim 53: Zafer Gençaydın, Deniz, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 120x195cm. 2013, Özel Koleksiyon (www.lebriz.com,erişim tarihi: 24.05.2013)



Resim 54: Zafer Gençaydın, Bahara Özlem, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 120x100 cm. 2013,Özel Koleksiyon (www.lebriz.com,erişim tarihi: 24.05.2013)

Bu araştırmada, ressamın yaşam öyküsü, sanatçı ve sanat eğitimcisi yönleri ile irdelenmiştir. Sanatçının yaşam öyküsü, almış olduğu eğitim ve basamakları, çalıştığı kurumlar, sanat eğitimcisi olarak görüşleri, sanat çalışmaları, çalışmalarından örnekler, katıldığı sergiler ve ödüllerden de bahsedilmektedir. Yaşam sürecinde birey olarak içinde bulunduğu toplumdan, çevresinden ve olaylardan nasıl etkilendiği ve bu etkiyle oluşan iç dünyasını eserlerine nasıl aktardığı incelenmeye çalışılmıştır. Çok küçük yaşlarda başlayan doğa ve resim ilgisinin, geçirdiği eğitim evreleri ile gösterdiği değişim ve sanatçının kendi evrenini yaratma süreci irdelenmektedir. Soyut ifadelere yönelimi ve kendini gerçekleştirme süreci bu araştırmada yer almaktadır. Ayrıca, doğayı nasıl özümlediği, görünür biçimle görünmeyeni nasıl sentezlediğine dair, sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin görüşleri ve yazıları incelenerek belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bir sanatçıda bulunması gereken sanatsal etkinliğin gerektirdiği çok yönlülüğü, ileri görüşlülüğü, cesur ve dolaysız anlatımı, çevreye ve toplumsal olaylara duyarlı yaklaşımının, Gençaydın'ın kendi tarzına ve Türk Resim Sanatı içerisindeki özgün yerine ulaşmada etkili olduğu gözlenmektedir. Çağdaş dünya görüşü ile yola çıkmış olan ressamımız, Türk Kültür ve Eğitim yaşantısına gerek sanatçı kimliği, gerek sanat eğitimcisi kimliği ile önemli katkılarda bulunarak gelecek nesillerin sağlıklı bireyler olarak yetiştirilmesinde uzun yıllar çaba harcamış olmakla beraber, bu çabayı yılmadan günümüzde de sürdürmektedir.

1962-1965 yılları arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitirmiş olan Halil Akdeniz (1944-...) ,Refik Epikman ve Adnan Turani'nin öğrencisi olmuştur. 1968-74 yılları arasında ise Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alarak lisansüstü eğitimini tamamlayarak, 1978 yılında üniversite bünyesinde ilk kez kurulan Güzel Sanatlar Fakóltesi olan Ege Üniversitesi'ne asistan olarak atandı. 1975'ten bu yana çeşitli üniversitelerde akademik kariyerine devam eden Akdeniz, 1994'te ise profesör oldu. 2002 de ise Anadolu Üniversitesine geçti ve Anadolu Üniversitesi'nde ilk kez Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı'nı kurarak Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri Yüksek Lisans ve Doktora programını açtı. (T. C Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu,2004,s.2). Halen İstanbul Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi'nde görevini sürdürmektedir.

Halil Akdeniz, 1968'lere kadar Soyut-Dışavurumcu anlayışta, 1977-1978'e kadar Geometrik-Soyut, ve 1990'lara kadar ise çevre kirlenmesi ve çevre sorunları / İzmir Körfezi kirlenmesi üzerine çalışmalarda bulunmuştur. 1990'lardan günümüze de Anadolu'nun değişik yerlerindeki tarihi ve kültür çevresi üzerine; bilimsel araştırmalarla desteklediği, soyuttan kavramsala yönelik çalışmalar yapmaktadır. Akdeniz'in " Anadolu Uygarlıkları" üzerine yoğunlaştığı son dönem resimleri, geçmişten günümüze Anadolu'nun değişik yörelerindeki kültürlere ait ( Antik Grek ve Hiti gibi) yazı, işaret ve simgelerin kullanıldığı bir konsepti içermektedir. Günümüze kadar uzanan çalışmalarında; Anadolu Uygarlıkları ve kültür çevresi kapsamında çok katmanlı dizilerini gerçekleştirmiştir (T. C Merkez Bankası Koleksiyonu,2011, s.140).

Düşüncenin görselliği üzerine kurduğu resim dünyası ile yaygın beğeni ölçütlerine tamamen ters düşer; iletişim kanalları, malzemenin olanaklarıyla girişilen hesaplaşma sürecine eklenmiştir burada. Bu tür yapıtlarının ortak yazgısı, geniş bir izleyici kesimi tarafından ısrarla dışlanmalarıdır; çünkü duygularımızı okşayan hiçbir şeye yer yoktur (Ergüven,1992,s.181). Soyut eğilim alanının gereklerine uygun çalışmalara katılan sanatçılardan olan Akdeniz'in çevre sorununu kavramsal bir yönde irdemiştir. Resimlerindeki soyutlamalarıyla yansıttığı İzmir körfez kirlenmesiyle ilgili görsel değerlendirmeler veya İzmir'den görsel notlar gibi açık anlamlı başlıklar ile bunların tuvaldeki görsel karşılığı arasında herhangi bir ilişki kurmak da mümkün değildir; söz dilinden görüntüye giden yol tersine çevrilerek, görüntünün kendisi bir tür biçime dönüşmüştür. İster imgelemde, ister somut bir malzemede olsun, anlam ile görüntü arasındaki etkileşim sürecinin karşılıklı bağımsızlık ilkesinin yanı sıra kendisiyle çelişen bir bütün oluşturduğu da ortaya çıkmaktadır. Akdeniz'in düşünme sürecine koşut olan, yeniden üretim sorunu olarak ele aldığı resim etkinliğinde farklı bir işlemin yürürlükte olduğunu anlıyoruz.

Anlamın kendisine dönüşme savındaki görüntü, o anlamın resmedilmiş olduğu bir sonuç durumunu değil, kendisinden hareketle yeni bir görüntü üretebileceğimizi imgelemektedir. Dolayısıyla görsel anlamda hazır bir seyir nesnesi yoktur önümüzde; çünkü görmek, kendisini ( görmeyi, resmi canlandırmayı) yeniden üretmek üzere düzenlenmiş bir bakmaya endekslidir daima Ressam, devinim alanını daraltma pahasına, hareketli bir dilin mantığını benimseyince, sonuçta özneliğini pekiştirme şansını kendiliğinden arttırmıştır. Böylece iletişimin gerçekleşme koşullarını dilediği gibi yönlendirme hakkına kavuşmuş ve anlaşılmıyor olmanın sorumluluk alanına izleyici de katılmıştır. Tuvallerinde gördüğümüz figür, sadece kendisinin önceden var olan tasarımını uyandırmak üzere orada yer aldığı sürece, resmin mutlaka nesne 'ye dönüşmesi yönündeki eğilimi sürekli bir tehdit altındadır. Resim için nesne olmanın taşıdığı anlam açıklık kazanmıştır. Algı içeriği çevremizdeki nesnelerin ürünü olduğuna göre, bütünüyle yabancı olan bir biçimi, ancak daha önce gördüklerimiz arasında bir seçim yaparak kafamızda canlandırabiliriz-resim de buna dahil olmalıdır; resim, zaten var olanın kopyası olmak yerine, onun yanında ayrı bir varlık alanı açmalıdır kendine. Bu aşamada oldukça hassas bir soyutlama süreci vardır ve dikkat edilmediği sürece kolayca çelişkiye düşmemiz mümkündür. Nesne ile figür (resim, görüntü) arasındaki ilişkide bu gizli yön değişimi, başta sahne estetiği olmak üzere, yaşamın birçok alanını etkisi altına alıp, bambaşka bir görme modeline zemin hazırlar. Akdeniz'in resimlerinde nesnenin neyi temsil ediyor olduğu hakkında en ufak bilgi verilmez. Resimleri çözme olayı yalnızca bir eşya, nesne gibi şeylerin sınırlarını belirleme anlamında değildir. Aynı tuval üzerinde çizgi, çizgisel elemanlar, kurşun kalem boya ve renk, biri diğerinin ön aşaması olmadan yer almaktadır. Tuvalin özgürlüğünü kısıtlayan tek şey, tuvalden başka bir şey olmamaktadır.

Körfez kirlenmesini konu alan resimlerinde, rastladığımız gönye ise, resimlerinde bir nesnenin nadiren tanınabilir olması bakımından, ayrı bir önem taşıyor bizim için. Şüphesiz anlam içeriği açısından gönyenin niçin seçildiği sorusuna bir dizi yanıt verilebilir kolayca; ama resmin iç mantığı açısından tek açıklaması vardır bunun: Gönye, tuval yüzeyine bitişik resmedilmesi koşuluyla, mekân yanılısamasını dışlayan tutuma ters düşmeyen bir nesnedir; tıpkı iki boyutlu olan cetvel yahut dosya kâğıdı gibi. Bunun dışında üçgen, kare, dörtgen vb. estetiği ile uyum içinde olan birçok geometrik biçim, gizli bir simetri ilkesine sadık kalarak, tuval yüzeyine dağılmış

durumdadır. Gerçi harf ve sayılarda olduğu üzere, bu biçimlerin de belli bir şeyi imliyor olması pekâlâ mümkündür; ama bunu yorumlamaya kalkışmakla bir yere varamayız, çünkü anlatılan bir şey yoktur burada, en azından böyle bir yönelim söz konusu değildir; resim aracılığıyla anlatmanın imkânları araştırılmıştır sadece (Ergüven,1992,s.184).



Resim 55: Halil Akdeniz, İzmir Körfezi ile ilgili deneme çalışmaları,Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 116x116cm, Özel koleksiyon (www.google.com,erişim tarihi: 13.05.2013)

Ağaç yapı üzerine çalıştığı ve akrilik boya kullanarak ürettiği ki yapıtları ise alışılmış çalışmalarından farklıdır. Ahşap çubukları dikdörtgenler şeklinde birleştirerek, kimilerinin, içini çaprazlama tek veya çift yanlı çıtalarla şekillendirirken bazılarını boş bırakıyor, bazılarını da önceki çalışmalarında kullandığı tuval üzerine geometrik işaretlerle dolduruyor. Böylece üç boyutlu, boş ve dolu kısımları olan somut kurgulu ahşap yapılar oldukça ilginç bir çalışma oluşturuyor. Yapıtlarında çok çeşitli teknik kullanan sanatçı, önceki soyut çalışmalarında yer verdiği, geçmişte ve günümüzde bilinen bazı simge, işaret ve kodları burada da kullanarak geçmişle günümüz arasında simgesel bir anlatım yöntemiyle bağ kurmaya çalışıyor. Kavramsal yönde bir yaklaşımla ürettiği bu yapıtlarla, yüzeyler üzerinde kullandığı görsel simgeler aracılığıyla resimsel bir şema oluşturuyor (Ersoy,2004,s.18).



Resim 56: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları Kültür Bakiyeleri, Ağaç konstrüksiyon akrilik, 105x270cm. (www.google.com,erişim tarihi: 13.05.2013)

Geniş bir teknik çeşitlilik içinde gelişme göstermekte olan resimleri, kurşun kalem ile boyanın çizgisel eleman ve renk olarak birlikte kullanımıyla biçimlenmiştir. Halil Akdeniz soyut anlatım içinde kendine özgü farklı görsel bir dil yaratmaktadır. Bu oluşumun çeşitliliği içinde yeni arayışlarla yaşama ait her şeyle ilgilenmekte, geçmişte ve günümüzde bilinen ve kullanılan bazı öğeleri de yapıtlarına katmakta, bunları aynı yapıt içinde karşı karşıya getirmektedir. Aynı tuval üzerinde kurşun kalem çizgi, desen, boya ayrımı yapılmadan farklı kategorilere ayırmadan, aynı kategori içinde yan yana kullanılan bu değişik elemanların her biri tek başına bir anlama sahip olduğu

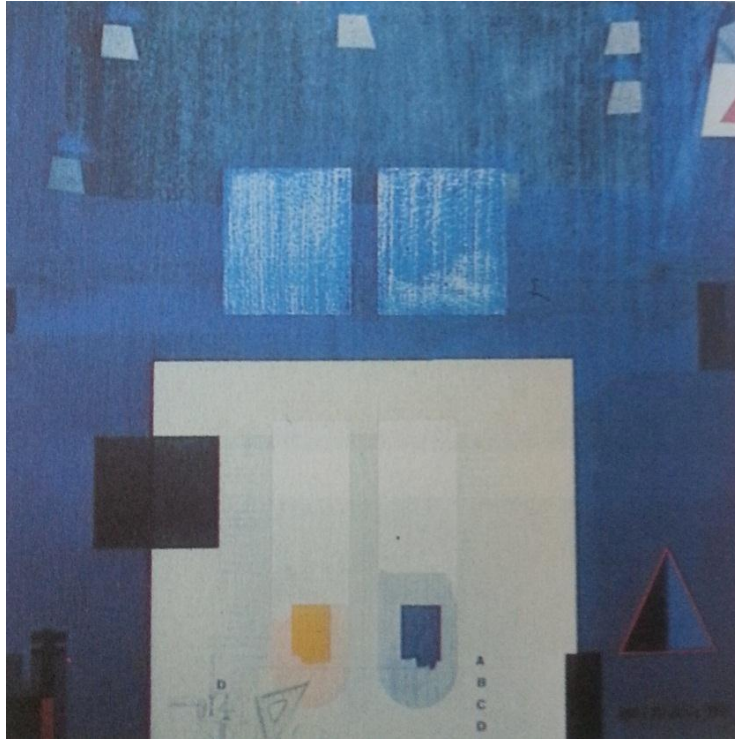
gibi, bir kompozisyonun öğeleri olarak soyut bir kurgulama bağlamında bir takım somut olay ve nesnelere de gönderme yapmaktadır. Bu yolla geçmiş ve günümüz arasında simgesel bir anlatım yöntemi ile bir bağ kurmaya çalışmaktadır. İzmir Körfez Kirlenmesiyle İlgili Görsel Değerlendirmeler veya İzmir'den Görsel Notlar gibi açık anlamlı başlıklar ile bunların tuvaldeki görsel karşılığı bulunmaktadır (Ergüven,1992,s.181). Bu aşamada Akdeniz'in resmini sınıflandırmada daha başka etmenlerin de dikkate alınması gerektiğini görüyoruz. İzmir ve Körfez kirliliğini konu alan resimlerde açık havaya gönderme yapan en ufak bir ipucu olmamasına karşın, yine de mekânı ilgilendiren bir başka durumla karşı karşıya geliyoruz. Resmin neyi temsil ettiğini düşünmeden, kapalı bir mekânda buluyoruz kendimizi. Ancak burada tanık olduğumuz durum, öncelikle boyalı bir tuval karşısında durduğumuz gerçeğini değiştirmez.

Resim için hayal ettiğimiz mekâna asla giremeyiz, tuvalin bir pano veya duvar olabileceğini bize vurgulayan en somut örnek, tuval üzerindeki tuvaldir; yani nesne'nin kendisi bu çalışmalarını şekillendiren temel biçimler, İzmir ve çevresindeki Antik Efes Ören yerlerindeki taşlar üzerine kazınmış yazı-işaret veya simgelerdir. Her yerde karşılaşılabildiğimiz bu işaret uyarıları üçgen formundaki geometrik formlarla bir araya getirerek kullanmakta hatta tuval içinde farklı boyutlarda üst üste gelen tuvallele tek bir zemin haline getirmektedir. Üst üste tuvallelerin yarattığı biçimsel planlar ile fiziksel gerçeklerdeki ayrımlarını da içermektedir. İzmir'in güncel sorunlarından yola çıkarak oluşturduğu seri resimlerinde ise çizimler, simgeler, tanınabilir işaretler ve şekiller geometrik soyut bir kurgulama içinde yer almaktadır (Ersoy,1998,s.43).



Resim 57: Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, Tuval üzerine akrilik tekniği, 115x115cm, 1982, Özel koleksiyon, (Ersoy, A,500 Türk Sanatçısı, 1.Basım,2004)

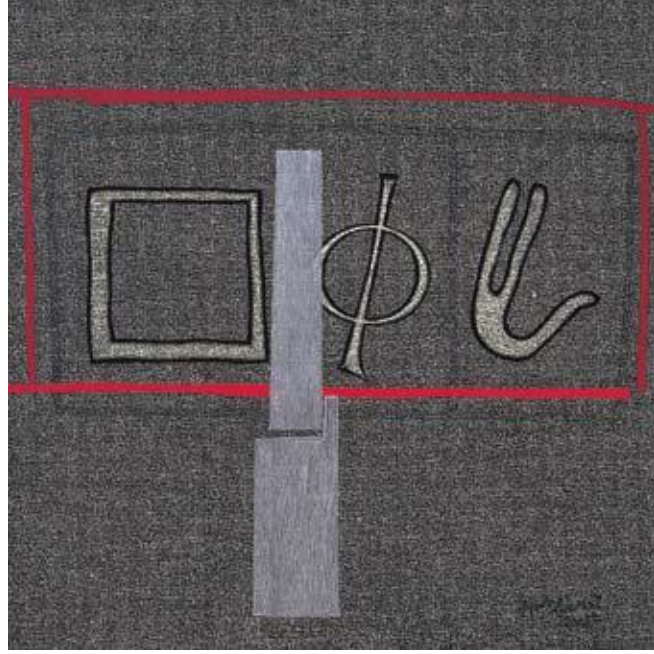
Sanatçı, geometrik non-figüratif resimlerinde saf bir dinginlik içinde düz, renkli yüzey ve çizgilerin geometrik kare veya dörtgenleri kullanarak, parçadan bütüne ulaşmıştır. Kompozisyonları içindeki dikey ve yatay dengesi ile oluşturduğu çizgi ve renk ile anlatım ifadeyi daha da vurgulayıcı olmuştur. Görsel nitelikli olan her şeyi mozaik bir biçimselliğe indirgeyerek, kimi yerde de birbirine doksan derecelik açı oluşturan çizgilerle yatay ya da kırık çizgilerin yarattığı karşıtlık oluşturmuştur. Bütün bunlar ise resimlerinin temelinde mimariye ilişkin konstrüktivizm ve kübist belirleyiciliği olan bir karakter taşıdığını ortaya koymaktadır (Özsezgin,1988,s.50).



Resim 58: Halil Akdeniz, İzmir Körfezi ile ilgili denemeler, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 115x115cm, 1982, Özel Koleksiyon, (www.kuman-art.com, erişim tarihi: 14.02.2013)

Resimlerindeki derinlik duygusunun dışlanmasına yönelik eğilimin güçlülüğü, ne denli güçlü olursa resmin içinde yer aldığı mekân o oranda güçlü hissettirmektedir kendini yani bu ikisi arasında ters orantı vardır. Akdeniz'in resimlerinin birşeyi temsil etme zorunluluğu içerisinde olmadığı kesin; neyin bunları temsil edebileceği ise yaşantı ve bilinç niteliğimize bağlıdır. Resimlerde gördüğümüz soyutlama eğilimi, gizli bir şiirsellik ve pastoral bir haz ile soyut olanın katmanlarında gizlenmiştir. Bu eğilim, bir imge de veya bir renkte yer bulabilir. Sınırları kesin üçgenlerin oluşturduğu bir mekândan bakarız dış dünyaya. Yeşille kahverengi, şiirsel bir dinginliği yaşamaya çalışır. Bundan böyle yenilenmiş ve bambaşka bir birleşim çıkmaktadır ortaya Resim yüzeyinin grenli mat dokusu üzerinde, eski uygarlıkların simgelerini ya da geometrik öğelerini anlamlandırabilmek için yaşanan toprakların tarihi incelemelidir. Akdeniz'in tuvali böylece özgün, yepyeni imgelerden oluşmuş olan halini alır. İmgeler açıkça anlatmaz kimseye bu sırrı. Ancak bu şekildeki "araştırmak, anlamak ve

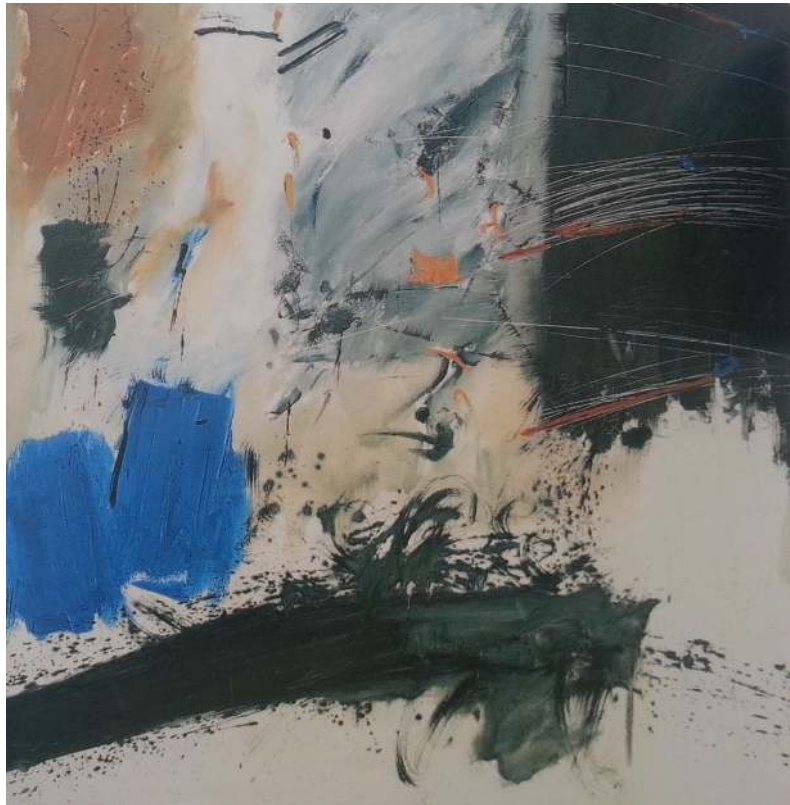
duymak' 'beraberliğinde Halil Akdeniz'in dünyasına ulaşabiliriz (T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu,2011,s.140).



Resim 59: Halil Akdeniz, İzmir'den Notlar, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 116x116cm, Özel Koleksiyon (Tansuğ,S.,Çağdaş Türk Sanatı,8.Baskı,Ocak 2008)

1967 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitiren Zahit Büyükişleyen (1946-...), 1971 yılında devlet bursu kazanarak Almanya'ya gittikten sonra, Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek lisans programını daha sonra ise Mimar Sinan Üniversitesi'nde doktorasını tamamlamıştır. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başladığı görevini ise halen sürdürmektedir. 1980'li yıllarda çarpık kentleşme ve çevre kirliliği sorunları üzerine eğilen, soyut bir dil üzerinde yapılanan resimleriyle dikkatleri çekmiştir. İlerleyen zaman içinde yatay olarak gelişen ikili tuval düzenlemelerinde konuya endeksli söz konusu soyutlama önerilerini, daha serbest bir iradeyle çeşitlediği görülür. Ancak renk skalasını andıran şeritler ile geniş alanları kapsayan dinamik renk lekeleri yeni soyut biçimlerle ilişkiye sokularak, bu resimlerdeki önceliklerini korur (<http://sanalmuze.com.gov.tr>).

Soyut ve dışavurumcu bir özellikle hiçbir zaman doğadan kopmayan ve yabancılaşmayan bir resmin örneklerini vermektedir. Tuvallerdeki renk-leke-doku ilişkisi huzur verici bir dinginliğe sahip olduğu gibi bazen de devinim oluşturan özgün ve atak fırça kullanımı ile dinamik ve coşkulu görüntüler olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvallerindeki renk, leke ve çizgilerle belirli bir kurguya bağlı kalmaksızın rengin yüzey üzerinde leke ve doku olarak dağılımı sağlamaktadır. Bilinçaltı imgelere dönüşür ve görsel bir ritim ortaya çıkar. Bunun üzerine gelişen çizgisel doku ile öznel bir biçimsel yapı ortaya koyulur. Yalın doğa yansımalarının yorumları veya dinamik çizgisel kurgu içinde yer alan kolajlar, fotoğraflar, ipek baskılar vs. ile ise değişik tekniklerle resimlere yeni ve farklı bir düşünsel boyut katılmaktadır. Yaşamın zıtlıkları Büyükişleyen' nin yapıtlarında bazen durağan, bazen dinamik soyut bir anlatım özelliği ile kendini göstermektedir (Ersoy,1998,s.64).



Resim 60: Zahir Büyükişleyen, Varoluş, Ağlayan Nar, Gülen Ayva, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 100x100cm. , 1993 (Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı Halil Akdeniz Sergi Kataloğu, İstanbul 2011)

Doğadan kopmayan ve yabancılaşmayan soyutlamalarla oluşturulmuş renk lekeleri ve çizgiler soyut birer bir doğa görünümü oluşturmaktadır. “Varoluş” isimli yapıtın ön planında yer alan çarpıcı yeşil, sarı ve kırmızı, arka planda yer alan salt mavi rengin hâkimiyetiyle yüzey üzerindeki leke ve doku gibi plastik değerlerin resmin kurgusal yapısıyla dengede olmasını sağlıyor. Boyanın saydam etkileri, bir yanda manzaranın güzelliğini vurgularken elektrik direkleri sanayi artıklarının, fabrika bacalarından yükselen ve kentin üstünü sisli puslu bir tabakayla kaplayan dumanların yarattığı hava kirliliğine dikkatimizi çekiyor. İçinde insanın yer almadığı bu resimde, insanın yaptıkları, ettikleriyle doğaya nasıl zarar verdiğini duyumsuyoruz. Biçimsel bir anlatım diliyle doğa görüntüsü bilinçli yaratılmış karşıtlıklar içinde güncel soruna işaret ederken pentür etkilerini de açığa vuruyor ( Ersoy,2004,s.132).



Resim 61: Zahit Büyükişleyen, İsimli, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 100x100cm. Özel Koleksiyon (Gökle Yer Arasında, Bilim Sanat Galerisi Katalog, İstanbul 2000)

Çalışmalarında doğadan görüntüleri resimleme alışkanlığından arınarak özgün bir çizgiyi yakalayan Büyükişleyen, boya plastiği ve hızlı fırça hareketleri ile zenginleşip gelişen resimlerini, çevre sorunlarına erişen plastik bir dokunuş ve kavram ile aynı bir potada kullanmayı başarabiliyordu. Açık mekânları, devinimlerin sonsuzluğunu

aykırılıkları ve akan zamanı durduruyordu resimlerinde. Gerçekte bu resimler soyut görünmesine karşın sanatçı bazen bir objeyi, bir figürü fırça kıvrımlarıyla renkçi bir eğilime dönüştürüyordu. Rengin ve biçimin plastiğiyle yepyeni bir anlatım kurgulanıyor. Bunu için biçim geleneksel anlamda kullanabileceği gibi hemen yanında onunla hiç ilgisi olmayan soyutlanmış bir renk lekesi ile de kullanılabilirdi.



Resim 62: Zahit Büyükişleyen, Geceye Giderken Balad, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 80x80cm., 1998, Özel Koleksiyon, (Aral İ.,Gökle Yer Arasında, Bilim Sanat Galerisi Katalog,2000)

“Geceye Giderken” isimli yapıtında ise, açık, canlı, yer yer kaligrafik devinimler içinde gezinen fırçası, zemin rengi üzerine dışa dönük işaretler ile hareket kazanıyor. Bu hareketlilik çizgilerin yön karşıtlarıyla oluşurken renkler yeni biçimsel formlar ve boyut kazanmaktadır. Resimlerinin hemen hepsinde kullanılan ana renk, doğanın ve insanın dramını yansıtmaktadır. Geometrik düzenleme ile karşıt renklerde savruk görünen kontrollü lekelerin bir arada kullanıldığını görürüz. Figürün yer almadığı çalışmalarda dolaylı bir düşünce anlatılmak istenmektedir.



Resim 63: Zahit Büyükişleyen, Maviliğin Altına Saklanmış Yürekli Yalnızlığın Haykırışı, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 50x60cm. , 1993, Özel Koleksiyon (Aral İ.,Gökle Yer Arasında, Bilim Sanat Galerisi Katalog,2000)

Görülebilen biçimlerin ardındaki doğanın, fark edebilmesinin esas olduğu Büyükişleyen resimleri, içerik ile biçim ve nesnelle öznel arasındaki ilişkiyi dengede tutmak noktasında özgünlük kazanır ve bu resimlerin önemi buradadır. Biçim olarak soyuta yakın olmak zorundadır ama soyut ile somut arasında durur. Kaligrafik öğelerin gitgide azaldığı resimlerinde karşıt renkler görevsel bir bütünlükle ilişkilendirilmiş ve geniş renk lekelerini kolaylaştırıcı etkiler çoğalmıştır. Bunun üzerine seri fırça hareketleriyle daha sert ama optik bir etki aranıyordu. Yatay eksendeki düzenlemeyi kesen geometrik kareler renk ile capcanlı bir doğa ve sessizlik içinde tuvallere yansıyor. Toplumsal, bireysel süreç ve yaşanmışlıklar sanatçının eserinde büyük bir duyarlılıkla yansıtılmaktadır. Yoğunlukları ve bütünüyle soyut karakterleriyle farklılık gösteren bu türden çalışmalarını bütün dönemlerinde ve daha sonra da gördüğümüz sanatçı, boyutlarını gittikçe büyüttüğü tuvaleriyle ne yalnızca biçimi ne de tek başına içeriği önemsemiştir.



Resim 64: Zahit Büyükişleyen, Sensizliğin Ardındaki yaşanmışlık, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 40x50cm. 1993, Özel Koleksiyon (Aral İ., Maviliğin Altına Saklanmış Yürekli Yalnızlığın Haykırışı, 1993)



Resim 65: Zahit Büyükişleyen, Kar ve Sevgi Kümecikleri, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 50x60cm. , 1995, Özel Koleksiyon, (Aral İ., Gökçe Yar Arasında, Bilim Sanat Galerisi Katalog, 2000)



Resim 66: Zahit Büyükişleyen, Gülcihan'da Çardaklar, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 50x70cm, 1968, Özel Koleksiyon,(Aral İ., Gökçe Yer Arasında, Bilim Sanat Galerisi Katalog,2000)

Peyzaj resimlerinin temelini ise, resimsel öğelerinin birbiriyle olan bağlantıları yani yansıtılmak istenenin içerikle birbirini tamamladığı süreç ve bunların birlikteliği ile sağlanarak ortaya çıkan güçlü bir etki. Peyzajlarda ortaya çıkan nesne kümeleri biçimsel olarak net ve anlaşılır değildirler ama yaratıcıdır. Yüzeyde dinamizm ve yoğun bir coşku sağlamaya yararlar. Önceden kurgulanmış olduğu izlenimi yaratılmasına rağmen çalışmalar, hem kavramsal hem de plastik açıdan kendiliğinden geçişlerle belli bir değişim gösterir. Daha soyuta, daha parçalanmaya giden ve zamandan koparak mekân içerisinde doğan lekeler halinde ortaya çıkar.



Resim 67: Zahit Büyükişleyen, Yağmurdan Önce, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 150x150cm. , 1998, Özel Koleksiyon,(Aral İ., Gökçe Yer Arasında, Bilim Sanat Galerisi Katalog,2000)

Resimlerinde anlatmak istediği esas konu, doğanın kirlenme ve bozulmasından duyduğu kaygıları yansıtmak olurken yer ve gök ya da deniz, olarak bölümler yer tutmaktadır. Resimlerin hemen hemen hepsinde büyük bir renk aydınlanması içerisinde bir ferahlık, bir genişleme göze çarpıyor. Duru, lekesiz, geniş mavi alanlar tuvalin büyük bölümünü huzur ve sessizlikle dolduruyor. Pastel tonların zenginlik kazandığı kimi resimlerde ise sert leke ve çizgi ayrıntıları uyum içinde kullanılmıştır. Hızlı canlı devinimlerle, tuval üzerinde egemenlik sağlayan bu saf renkler sanatçının resmine kişilik kazandıran en önemli etmendir. Son resimlerinde ise bir renk ve boya ustalığının örneklerini görmekteyiz. Belirli bir özgünlük, benzersizlik ve olgunluk hâkimdir. Hem bu kadar kendisi kalabilmiş hem de resmini sürekli olarak yenileyip tazelemiştir. Boyanın ve pentürün olanaklarını sonuna kadar denerken soyut ile somutu birbirine tamamlayıcı bir bütünlük içinde bir araya getirmeyi seçti. Doğa kaynaklı görünümlerin açıkça sezilen imleriyle, güçlü bir fırçanın renk ve doku

arasında ustalıklı dengelenmiştir. Doğa bir çözümleme, iz sürme ögesi olarak yer alıyor ve gökle yer arasındaki ayrım noktası tuvaleri ikiye bölme rolü üstleniyor. Ufuk çizgisini resmine eksen alması son çalışmalarının hemen hemen tümünde görülebilmektedir.

Zahit Büyükişleyen gibi soyutlama olgusuna farklı açıdan yaklaşan bir sanatçıda Adem Genç'tir. 1965'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nü bitiren Genç, 1944 yılında Rize'de doğmuştur. 1966'da Almanya ve İngiltere'ye giderek incelemelerde bulunmuş, 1971–1974 yılları arasında ise Saint-Martin's School of Art'ta yüksek lisans yapmıştır. Samsun Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalıştıktan sonra Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yüksek lisans ve doktora çalışmalarını tamamlamıştır. 1988'de doçentliğini, 1994'te de profesörlüğünü alan Genç, çeşitli ödüller ve mansiyonlar kazanmış olan bir sanatçı olarak, İstanbul Beykent Üniversitesi'nde öğretim üyeliği görevine devam etmektedir. Âdem Genç'in resimleri büyük geometrik biçimler içeren soyut kompozisyonlardan oluşmaktadır. Titiz, bilinçli kurguladığı ve zamanı da göz ardı etmeyen dokularla meydana getirdiği resimleri, aydın bir ele alışın ürünüdür. Resimlerinde ne bir soyut kavram kargaşası, ne de sanıldığı gibi metafizik göndermeler biçimselleşmiştir. Resim Onun için bir serüvendir (Başkan,1991,s.118). Sanatsal gelişim süreci incelendiğinde, sabır sanatçının en önemli besin kaynağıdır. Resimlerinde risk alma ve kopma noktaları bulunmaktadır. Henüz 18 yaşındayken 1962 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde başladığı sanatsal çalışmalarını halen sürdürmektedir. Genç'in öğrenim yaptığı eğitim kurumunun akademik bir sanat anlayışını benimsemesi ve atölye hocası olan Turan Erol'un figüratif eğilimli bir hoca olması, sanatçının sanat üslubunu etkilemiştir. Ancak, kuşkusuz lekeci tekniği açısından Orhan Peker'i çağrıştırır biçimde soyut biçimlere yönelmesi, belirli bir sanat anlayışına bağlı kalmadığını destekler niteliktedir. Nesnel dünyaya bağlı olan Genç, bu sebeple ilk zamanlarda soyut çözümlemelere eserlerinde yer vermemiştir. Daha sonraki yapıtlarında somuttan soyuta doğru giden ve leke ile kübik formlar kazanan, renkçi anlayışta kendi özgün tarzını bulmuştur.

Toplumsal gerçekçi bir resim anlayışına yakın durduğu 1969-1974 yılları arasında İngiltere'ye gitmiş, orada eğitim görmüş ve bambaşka bir resim anlayışını, tekniklerini ve uygulamalarını benimsemiştir. Batı'nın en son akım ve uygulamalarıyla tanışmış figüratif ve dışavurumcu bir resim anlayışından bilinçli biçimde kopmuştur. Üstelik 1950'lerde birçok ressamın non-figüratif'e sıvanıp, yirmi yıl geçmeden yine figüre döndüğü bir ülkede, elbet bu sorunun yanıtlanması sanıldığından da büyük bir önem taşımaktadır (Ergüven,1992,s.203). Asıl anlamda 1980'lerden sonra biçimlenmeye başlayan resimleri, anıtsal ve betimleyici olan dolayısıyla figüratif resmin karşısında yer alır. Duygusal ve duyumsal dünyanın içinde yaşar. Şöyle diyor Genç: *“soyutun kendi kendisini sürekli biçimde yenileyip üreten kalıcı işlevini yadsımak pek olası görülüyor.”* Söylemiyle sanatçının aynı zamanda eserlerinde foto-kolaj çalışmalarına rastlanıyor olması, ifade sorununu çözümler nitelikte ve yeni teknikler arayışında olduğunun göstergesidir. Figür ve desen anlayışında yeni teknik ve arayışlarını devam ettirdiği görülmektedir.

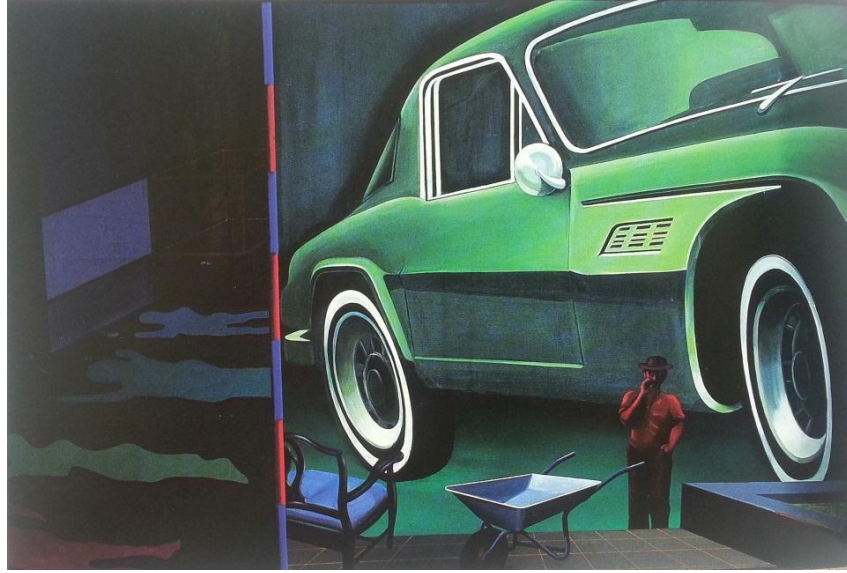
Soyut dışavurumcu biçimin ağır bastığı resimlerinde, soyuta doğru değişmeyi zorunlu kılan şey içinde bulunduğu kültürel ortama ve bu ortamın iniş çıkışları, siyasi, sanatsal ve ideolojik çatışmalarında biçimlenen kültür özgeçmişine dayanır. Soyut üslupta çalışan sanatçının yeşil düz boyanmış bir zemin üzerinde çok renkli ve ışıklı bir kompozisyonu, resmin doğal oluşumu içinde yer alan boyalar, düz satıh üzerinde karşıt ve kitlesel bir etki yaratıyor. Böylece yüzey üzerindeki renk dokularıyla mekân ve düzlem sorununu irdeliyor. Üst üste gelen plastik öğeler yüzeyde ritmik dalgalar yaratırken belli belirsiz bazı imgesel çağrışımlar da yakalanıyor. Bu imgeler organik veya inorganik ayrımı yapılmaksızın, sadece resmin yaratılma sürecinde tasarım olarak kendiliğinden ortaya çıkıyor. Yapıtlarının genel kurgusu içerisinde, plastiği ve maddi varlığı ile doğal bir oluşum süreci içinde olan Genç'in resimleri şekillenmekte, düşünce ve inançları, zaman-mekân kavrayışlarının sonucu olarak yaşam gerçeğinin soyuta dönüştürülmüş biçimini olarak asıl resimlerini oluşturmaktadır ( Ersoy,2004,s.231).



Resim 68: Adem Genç, Adsız, 76, 5x50 cm., Tuval üzerine akrilik tekniği, 1995, Özel Koleksiyon,(Oktay A. Adem Genç,Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar,2004)

Kültürel ve resimsel alan Genç'in resimlerinin esas tarihini yansıtmaktadır. Biçim üzerindeki arayışları, çalışmalarında önemli ölçüde hissedilmektedir. Başlangıcından itibaren biçim sorunu ile anlam ya da anlamlandırma sorunu arasında içsel bir bağ kurduğu söylenebilir. Amacı, tuval yüzeyinde biçimler ve renklerle oynamak, duygusal olmayı da başararak neredeyse matematiksel bir düzen kurmaktır. Bu amaç, biçim ve içerik ilişkileri üzerinde yoğunlaşmayı gerektirir. Figüratif dışavurumcu dönemini izleyen foto-gerçekçi ve bugünkü soyut döneminde de sanatçının anlamlandırma çabası açıkça gözlenebilir. Bu gözlemin gerçekleştirildiği yer ise, biçim ve biçemdir (Oktay,2004,s.42). Genç'in, 13. DYO Resim Yarışması'nda "mansiyon" alan "Adsız" adlı erken tarihli bir resmine bakacak olursak; merkezde, yeşil renkli bir otomobil yer almaktadır. Onun önünde sigara içen bir adam, muhtemelen bir işçi vardır. Adamın altında durduğu setin üstünde boş koltuk ve el arabası bulunmaktadır. Solda, mavi ve kırmızıyla boyanmış bir çubuk tuvali bölmekte, sağla sol bölgeyi ayırmaktadır. Burada, bir panonun altından bir çift erkek ayakkabısı görünmektedir. Bu ayakkabıların önünde, yine bu bölümde bir kabin içinde silikleştirilmiş bir insan figürü yer almaktadır. Birbirleriyle ilintisiz gibi görünen tüm elemanlar, seyirci tarafından görüldüğünde/algılandığında farklı bir bağlam

kazanmaktadır. Kavranması, anlaşılması istenen asıl uzam (mekân) otomobil Fabrikası'dır. Merkezi figür olan otomobil, hiç kuşkusuz çalışan sınıf üyelerinin düşlerine giren bir arzu nesnesidir. Ama aynı zamanda sermayenin bir imgesidir.

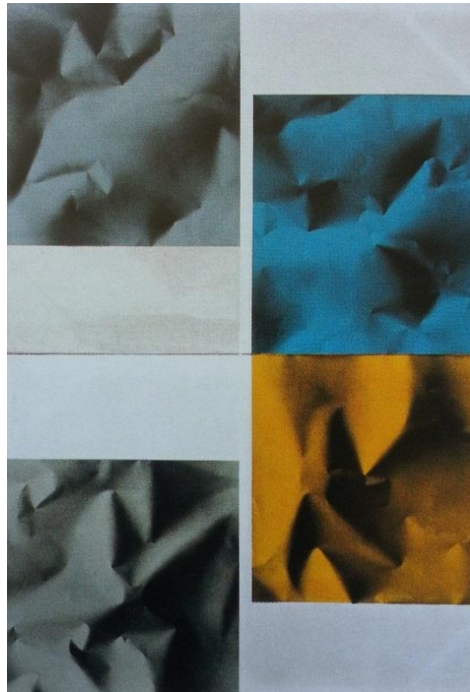


Resim 69: Adem Genç, Adsız, Tuval üzerine akrilik tekniği, 100x150 cm., 1979, 13. DYO Resim Yarışması Mansiyon, Özel Koleksiyon, (Oktay A. Adem Genç, Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar, 2004)

Yağlıboya ve akrilikle yapılan Genç'in resimlerinin "boyalı manzara serisi" adını taşıması, onun renk çubuklarını ve çizgilerini, doğanın öğeleri gibi kullanmayı istediğini düşündürmektedir. Biçim öğelerinin seçimi ve bunların kompozisyona uygun düzenlenişi, doğrudan doğruya içeriğin nesnelleştirilmesine ilişkindir. Kuşkusuz burada söz konusu olan, gerçek ve nesnel doğa değildir; üretilmiş doğadır (Oktay, 2004, s.35). Serigrafi baskı yapmış, foto gerçekliğe ilgi duymuş ve bu arayışların, doğrudan biçim ve biçem sorunları üzerinde odaklandığı söylenebilir. Yapıtlarında renk ve yüzey dokuları ile mekân ve düzlem sorunlarını derinlemesine irdellemektedir. Resimlerinin kurgusunda düzlemleri üst üste getirirken, arka planı baskı ve fotoğraf tekniklerini çağrıştıran, bıçak yırtıkları, buruşuk kâğıtlar ve mekanik nesnelerle zenginleştirmektedir. Üst üste gelişen bir mekân anlatımını zengin renk oyunları ile sağlamakta, bu mekân içinde yer alan plastik öğeler dinamik-statik,

saydam-opak, sert- yumuşak hareketlerle belirlenirken, resmin yüzeyinde ritmik dalgalar yaratmaktadır.

Bu oluşum içinde yer alan bir takım imgeler gerçekliğin soyuta dönüştürülmüş biçimleridir. Çünkü bu tür imgeler zaman-mekân sınırlamasına bağımlı kalmadan, organik veya inorganik ayrımı yapılmaksızın sadece tasarım gerçekliği yönünden ele alınan kavramsal resimlere yerleştirilmiştir ( Ersoy,1998,s.43). Örneğin, 1984 İnönü Vakfı Resim Ödülünü kazana “ Kuadratik Fonksiyon III” adlı resminin kavramsal bir çerçeve oluşturduğunu söylemek gerekir.



Resim 70: Adem Genç, Kuadratik Fonksiyon III, Tuval üzerine akrilik, 160x115 cm., 1984, İnönü Vakfı Resim Yarışması Birincilik Ödülü, (Oktay A. Adem Genç,Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar,2004)

Burada dört parçalı bir düzenleme var. Dört parçada da dört ayrı renk kullanılmış (mavi, yeşil, sarı ve beyaz). Dört yüzey üzerinde bulutsu ya da oluş halinde figür benzeri nesneler görülüyor. Resimde düzenleme, korelasyon ve parçaları bir araya getirme/bütünleme ilişkileri ve optik algılama sorunu üzerinde de durulduğu saptanabiliyor.

Kavramsal çerçevesiyle bu yüzden biçim ve biçimi tam bir uyum sağlayabiliyor. Çağdaş bir tavırla resmin özgül sorunlarına yaklaşan Âdem Genç, sanatsal üretimin öncelikle bir ‘‘bilinç sorgulaması’’ olduğunu ortaya koymaktadır. Son on yıl boyunca, yerleşik beklentileri sarsma adına izlediği yol, özgün olmasa da, sonuçlarına katlanmayı baştan göze alıp, bu noktaya doğru bilinçle ilerleyen bir kişiliği sergilemektedir. Sanatçının yapıtı, buraya kadar genel hatlarıyla irdelemeye çalıştığımız kimi sorunlara ışık tutması bakımından ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Farklı boyutlardaki dikdörtgenlerle genelde dörde bölünmüş mekân, toplumsal bir olayı konu alan içeriğini, işçi-patron, ezen-ezilen gibi karşıtlıkların ötesinde, yüzeysel bir durumun geriliminde veriliyor. Temelde pop-art’ın salt içerik açısından müdahale edilmiş sıradan bir uyarlaması sayabileceğimiz bu yapıtta, bizim için en önemli olan nokta, ressamın kolayca dekoratif bir uçarılığın tuzağına düşebileceği aşamada soğukkanlılığını koruyup sezgi’yi kuram’a yeğlemesidir. Bu bağlamda, ‘‘Adsız’’dan beş yıl sonra yapılan bir söyleşideki açıklaması son derece ilginç:’’ *Yaptığım çalışmaların resim olarak görülmesi beni kaygılandırıyor! Buna giderek alıştığımı hissedince ürperiyorum.* ’’ (Boyut,1984,s.16).



Resim 71: Adem Genç, Adsız, Tuval üzerine akrilik tekniği, 105x135 cm., 1986-87, Özel Koleksiyon,(Oktay A. Adem Genç,Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar,2004)

Sanatçının öngördüğü doğrultudaki çalışmaları, buruşturulmuş mekan parçalarıyla başlamış olup, kendi dışındaki gerçekliğe hiçbir gönderme yapmayan bu mekan resimleri figür ile temsil ettiği şey arasındaki bağıdır. Yeni-soyut diye nitelendirilebilecek sonraki dönem resimlerinde de tüm yüzergezer gösterenlerin, tuval yüzeyindeki bölümlerin sürekli birbirine gönderdiğini, her parçanın bir başka parçayı bağlamsal çerçevede yorumladığını ve eklemlendiğini, bir sonuç bir çağrışım düzeni içerisinde olduğunu söylemek gerekir. Bu resimler, kendi tarih ve dönemlerine de göndermeler yapmaktadır.



Resim 72: Adem Genç, Boyalı Manzara, Tuval üzerine akrilik tekniği, 160x120 cm., 1985-87, Özel Koleksiyon (Oktay A. Adem Genç, Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar, 2004)

Karşılıklı bir seyretme/okuma, ressamın gerek biçim gerekse biçem açısından nasıl olgunlaştığını, engelleri nasıl aştığını göstermektedir. Perspektif sorunu askıya alınmaktadır. Bu resimlerde söz konusu olan herhangi bir doğal ya da yapay nesnenin, benzetilmek amacıyla kurallara uygun çizimi değildir. Ressam hacim ve tuval yüzeyi içinde kendisi tarafından (çizgiler, lekeler, formlar-üçgen ya da dikdörtgen vb. )

üretilmiş nesnelerle bir evren oluşturmakta ve yüzergezer nesneleri birbirleriyle farklı bir anlamsal çerçevede iletişime sokmakta, anlık olduğu kadar duygusal bir hareketle yola çıkmaktadır. Öznel yaşantı sarsıntılarını resim yüzeylerinde sert ve yumuşak ikilemini içeren nesne oluşumlarıyla kapsayan Âdem Genç'in işleri bir anlam yoğunluğunun rekabetini sürdüren örnek çalışmalar gibi görünmektedir (Tansuğ,2008,s.306).



Resim 73: Adem Genç, Adsız, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 70x90 cm., 1994, Özel Koleksiyon,(Oktay A. Adem Genç,Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar,2004)

Genç'in çalışmalarının temelini oluşturan bütünlüğe karşın, rastlantı ögesinin varlığını apaçık duyumsatır. Dikey, yatay, köşegen çubuklar ve nesne-imgelerden ya da parçacıklardan (çekirdek fiziğinin parçacığı biçiminde de anlayabiliriz sözcüğü) oluşan bu resimler, doğrudan bir anlatım yapamaz. Tek bir parçacığa yer veren bu tuval, imgesel düzlemde harekete geçirir bizleri. Parçacık, açıkça belirtildiği üzere yüzlerce alt parçacıktan oluşmuştur. Hiçbir ton farkı içermeyen kendi mavi zemininde, sanki başka cisimlere dönüşecekmiş izlenimi vermektedir. Çoğul parçacıkların görüldüğü tuvalerde aynı olgu gözlenmektedir. Görsel açıdan her şeyin tamamlandığı,

yerleştği bir düzlemi kavırıyoruz ama soyut bir düzeyde bir şeylerin olacağı beklentisindeyiz. Sanki o parçacıklar yeni parçacıklara dönüşecekler ve algısal duyuların üzerinde toplanan düşünceler bu cisimlerin nesnelleştirilmesine yatkındır devamlılığın, hareketin yansımaları yapmaktadır. Biçimlerdeki şiddetin nedeni içsel duyguların dışa vurumu, kişisel kaygıların en yalın halde anlatılmasıdır. Genç'in resimlerinin büyük bölümünün gizemli, hatta etkileyici isimleri de dikkat çekmektedir: "Paramanyetik Manzara, Bir Hayat Uğultusunun Ekspresyonist Tasarımı, Ritüel Ayinlere İlişkin Durumlar, Sarı Çiçek, Nirvana Üzerine Soyutlama" ve bunun gibi daha birçok isim. Bu durum ister istemez, adla nesnesi arasındaki bağlantıyı irdelene hissi sağlıyor. Genç kendi sözleriyle de bunu belirtiyor ister istemez " konulu resimlerle karşılaşılacağı izlenimini verdiğini " belirtiyor ve şu vurgulamayı yapıyor : " *Benim için her yapıt, biri resmin kendisi, biri de adı olmak üzere, birbirine eşit iki bölümden, iki yapıttan oluşuyordu* (Oktay,2004,s.62).

Aynı dönem çalışmalarında ve sonrasında da farklı biçimleri kullanmayı, farklı içerik ilişkileri üzerinde durmayı amaçlaması bir soyutlama aracıdır. Simgelerin etkileşimli halde bulunması, resmin biçim ve içerik düzeneğini çözümlememizi sağlar ve bunu yineleyici öğelerle vurgular. Resim alanında başlıca sorunlardan biri, soyut resimlere ad verme kısmında ortaya çıkmaktadır. Genç' e göre yapıtın anlaşılması sonuç olarak, göreceli bir durumdur ve sanat yapıtı anlaşılmaz, duyumsanır. Yani izleyicinin fizik varlığı ve psikolojisiyle, akıl ve kalbiyle yaşanan bir duygudur bu; anlaşılacak ya da anlaşılacakla ilgisi yoktur. Gerçek sorun bu duygunun yaşanıp yaşanmadığıdır. Genel olarak tuvallerindeki rengi, asal bir öğe olarak konumlandıran sanatçı, söylemek gerekir ki, tuval yüzeyini Rothko ya da Yves Klein gibi anlamaz. Bir derinlik duygusu vardır resimlerinde. Duyumsanır biçimde vardır. Boyanacak düz bir yüzey değildir tuval, orada bir şeyler olup bitmekte, boyanın katmanlarında renklerin arasında birim değerleri oluşmaktadır. Bu değerlerin yüzeyle yaratmış olduğu plan ayrımlarını da ortaya çıkartmakta, böylece soyut biçim mantığı hacim gibi somut verileri görsel bir yöntemle açığa vurmaktadır. Resimlerinin anlamsal kaygılar taşıyarak biçimlendiği, anti-sanat anlayışından izler taşıyarak farklı ve anlamlarda bir çözüm arayışını dillendirmek istediği söylenebilir.

### III. BÖLÜM: 3.1. BULGULAR ve PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

Soyut resmin Türk Resim Sanatı içerisindeki gelişimini incelemek adı altında yapılan bu tez çalışması, soyut sanatın başlangıcından bugüne kadar olan tarihi evreleri hakkında genel bir fikir vermektedir. Bu tarihi evreler, toplumların sosyal ve siyasi değişimlerin paralelinde anlatılmış olup, içinde bulunduğumuz zaman dilimini de yansıtmaktadır. Bunula beraber bu araştırma, soyut resmin plastik açıdan ele alınması ve yorumlanması konusunda ortaya çıkmış olan önemli sanatçılar da, kişisel çalışmalarına yön vermiştir. Her biri kendi içerisinde özgünlüğünü yakalamış olan resimler soyut sanat kavramı ve süreci içerisinde yer alan tanımlamalarla, açıklanmıştır. Bu özgünlük soyut sanat, modern sanatın başlangıcında yer alan bazı sanatçılarımızın benimsediği egemen bir sanat eğilimi olarak kalmıştır. Sanatsal biçim ve içerik, birbirinden farklı ama diyalektik olarak birbiriyle bağıntılı olmak zorundadır birincisi, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi, başlı başına bu içeriği iletme. Sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca estetik bir özellik değil ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Soyut sanat ile biçimlerin, renk, doku, biliş ve duyuş ifadeleri ortaya konulmak istenirken, yaşam karşısındaki duygularımızı da belki de en iyi şekilde aktarmaktayız. İnsanoğlunun değişken ruh haline sahip olduğu dönemlerde ürettiği ya da tükettiği resimler, binlerce biçimde ele alınabilir, böylece sezgi ile figür farklı görsel biçimlere dönüşebilir.

Tez kapsamında yapılan her çalışmada biçim ve içerik yönünden plastik bir öge olarak, uygulama kısmında ise teknik malzeme yönünden ele alınan “Piri Reis Haritası” kolaj tekniği kullanılarak soyutlanmıştır. Bu aşamada bizleri tarihsel bir süreç de karşılamaktadır. Biçim ile form ilişkisi içerisinde harita orijinallliği bozulmadan soyut resmin tüm elemanları ile anlatılmaktadır. Sembolleştirilerek kullanılan haritanın aslı ve kolaj parçaları resmin elemanları ile bütünlük sağlamaktadır. Biçimsel ayrıntıların irdelenmesindeki yaklaşımla üzerinde durulmak istenen nokta ise, bireysel yaklaşımın biçimsel ayrıntılarda görülmesini ve fark edilmesini sağlamaktır. Biçim ve içerik bütünlüğü ile resimlerde özgün kimlik oluşturabilme kaygısı yaşanırken nitel özellik taşıyan bu araştırmayla, gerekli bilgiler için

kaynak ve alan araştırması yapılmıştır. İhtiyaç duyulan tüm betimleyici yöntem, öğeler ve yayın tarama tekniklerinden yararlanılmıştır.

“Piri Reis Haritası”nın soyut sanat bağlamında plastik açıdan ele alınmasındaki asıl amaç; 1513’lü yılların Dünya Haritasına farklı bir plastisizm kazandırmaktır. Bu yaklaşım ile haritaları oluşturan ve soyut resmin temelinde yatan biçim ve içerik unsurlarının farklı bir soyutlama yöntemiyle ele alınmıştır. 1513’lü yılların Dünya Haritası duyulan popülerite ve bunun sonucu olarak, “Piri Reis Haritası”nın tümüyle orijinal hali ya da kolaj tekniği ile detaylı parçaları kullanılmıştır. Aslı bozulmadan farklı ölçüler halinde ele alınan harita parçaları, gerçekçi formlarına bağlı kalınmış; renk, doku ve leke ile doğadan başka bir evrene, ulaşarak kendi soyut anlamını ifade etmeye başlamıştır. Soyut sanat ve yaklaşımları ile yapılan bu çalışmalar, sonuçta, çalışılan konuya ilişkin farklı çözümlemeleri, farklı arayışları, farklı denemeleri ve araştırmaları beraberinde getirmektedir.

“Piri Reis Haritası” hakkındaki tarihi kaynaklara bağlı kalarak yapılan araştırmalarından bahsedecek olursak ise şunlardan söz etmek gerekmektedir: “Piri Reis Haritası” günümüze kalan Amerika kıtasını gösteren en eski haritalardan biridir. Osmanlı İmparatorluğu Kaptan- Derya’sı (Amiral) Piri Reis tarafından 1513’te çizilmiş olup. Avrupa ve Afrika’nın Batı kıyılarını ve Güney Amerika’nın Doğu kıyılarını gösterir. Aralarında a Kristof Kolom’a ait bir haritanın da bulunduğu yirmi kaynak bütünleştirilerek hazırlanmış, 16. yy Avrupa ve Müslüman denizcilerin coğrafya bilgilerini içeren değerli bir tarihi belgedir. Piri Reis, kendisini yetiştirmiş olan amcası Kemal Reis’in ardından bir dünya haritası ve "Kitab-ı Bahriye “si hazırlamıştır. Dünya haritasını 1513’de tamamlayıp"1517" yılında, Mısır’ın fethinin hemen sonrasındaki günlerde "Yavuz Sultan Selim" e takdim etmiş ve bunun ardından “Kaptan-ı Derya" rütbesine getirilmiştir. Haritanın keşfi ise "9 Kasım" 1929'da Topkapı Sarayı'nda sarayı müzeye dönüştürme sırasındaki envanter tespit çalışmaları sürerken tesadüfen olmuştur ve hâlâ oradadır. Alman bilim adamı Adolf Deismann (1866-1937) ve dönemin Milli Müzeler Müdürü Alman bilim adamı Adolf Deismann (1866-1937) bu konuda çalışmıştır. Dönemin Milli Müzeler Müdürü Halil

Ethem Eldem'in kendilerine vermiş olduğu parçaları inceleyip düzenlerken ellerine geçen harita takımının içindeki folyoyu o sırada İstanbul'da bulunan ve Türk denizciliği hakkında uzman olan Alman bilim Paul Kahle'ye göstermişlerdir. Eserin Piri Reis'in ilk dünya haritası olduğunu teşhis eden kişi ise Paul Kahle olmuştur (<http://www.tr.wikipedia.org>). Türk Tarih Kurumu başkanı 1937 tarihli “Piri Reis Haritası” adlı kitabında haritayı yayımlamış. Dönemin Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk ise haritayı Ankara'ya getirtip bizzat incelemiş ve devlet matbaasında çoğaltılmasını sağlamıştır. Varsayımlara göre bu haritanın, bir kısmı Akdeniz 'de ele geçirilmiş İspanyol ve Portekiz gemilerinde bulunmuş olan, yaklaşık 20 haritanın bir birleşimi olduğu yönündedir. Piri Reis haritası 1960'lı yıllarda bazı bilim ötesi teorilere de ilham kaynağı olmuştur. Haritanın kayıp parçalarını arama çabası sırasında Topkapı Sarayı Müdürü Tahsin Öz tarafından dünya haritası olduğu sanılan bir başka Piri Reis haritası da bulunmuştur. (<http://www.webhatti.com.gov.tr>)

“Piri Reis Haritası” nın biçimsel ve plastik açıdan non-figüratif resim bağlamında yorumlanmasında, ele alınan yaklaşım öncelikle biçim ve renk ilişkisine dayanmaktadır.

“Piri Reis Haritası” nın denizcilik ile ilişkisini sembolik bir şekilde anlatmaya bu resimden yola çıkılmıştır. Kullanılan kolaj malzemesi, pusula sembolü ve geniş halat deseni resmin temel konusunu ortaya koymaktadır. Açık kompozisyon kullanılmakla beraber, birbirine uyumlu renk tonları ile geçiş sağlanarak, halat deseninin gerçek boyutlarına yakın resmedilmeye çalışılması kompozisyonda bir perspektif oluşturarak resme derinlik katmaktadır. Oluşturulan bu çalışmada pusula ve halat 'tan yola çıkılmıştır. (Resim 74)

Bu resimdeki imgeler, Kolaj tekniği ile üç daire içerisinde parçalara ayrılmış olan “Piri Reis Haritası” nın, zaman ve mekândan bağımsız olarak açık kompozisyon içerisinde birbirine bağlanmasıyla oluşturulmuştur. Anlatılmak istenen tema, henüz yeryüzüne çıkmamış “Piri Reis Haritası” nın yer altındaki koyu karanlık, gizli kalmış halidir. (Resim 75)

Rüzgâra kapılmış renk kümeleri, zamanın ve kompozisyonun akışkanlığı içerisinde birbirini yakalamaya çalışmaktadır. Geri planda kalmış olan “Piri Reis Haritası” ise zamandaki parçalanmalar ve kayboluşu yakalaması açısından, farklı bir bakış açısıyla renklerin derinliği anlatımına yoğunlaşmıştır. (Resim 76)

Günümüz Dünya haritası renkleri ile 1513’lü yılların Dünya haritasını bir araya getirmek bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Resmin, kompozisyonunda kullanılan renkler kara parçaları, denizler, göller ve ovaların renk bütünlüğü ile yansıtılmaya çalışıldığını göstermektedir. Mavi rengi ve tonları ile yeşil bütünleşmektedir. Kara parçalarını yansıtan renk kümeleri halindeki lekeler ise birbirine bağlanmış “Piri Reis Haritası” parçalarını, kolaj tekniği ile resmin zemininde açık kompozisyon halinde yerleştirmiştir. Kompozisyonu iki parçaya ayıran yatay düzlem, resme hareketlilik kazandırmaktadır. (Resim 77)

Renk perspektifi kullanılarak oluşturulan gökyüzü ve yer yüzü bütünlüğü, kompozisyonun ortasında yer alan kolaj parçası ile birbirinden ayrılmış görünmektedir. Ufukta bir buluşma gerçekleştiren gökyüzüyle yeryüzü, çizgisel bütünlük ve geniş renk lekeleri ile resmin iki eşit parçaya ayırmıştır. Yeryüzü ile gökyüzü eski haritadan günümüze bir bağ, bir geçiş yaşanmaktadır. (Resim 78)

“Piri Reis Haritası” resimlerin çoğunda yüzeyde renk bütünlüğü içerisinde dağılmış ve birbirinden bağımsız şekilde iken, bu çalışmada üç tane daire içerisinde yerleştirilmiş kolaj parçaları kullanılmıştır. Birbirlerine bağlantılı bir şekilde kompozisyona yerleştirilen daireler, dünya haritası renkleri ve lekesini yansıtmaktadır. Kompozisyon açısından değerlendirecek olursak, desenler ve renk kümesi yoğunluğu tuvalin alt kısmında yer almaktadır. Açık kompozisyon ile resmin devamlılığı sağlanmaktadır. (Resim 79)

(Resim 80, Resim 81 ve Resim 82) “Piri Reis Haritası”nın asıl renklerine bağlı kalınarak yapılan bu üç çalışmada kullanılan kolaj parçaları büyük boyuttadır. Bu bağlamda, açık ve kapalı kompozisyon kullanılarak 80 numaralı resimde devamlılık, 81 ve 82’de ise sınırlılık hâkimdir. Kahverengi, sarı, beyaz ve turkuaz renklerin hâkim olduğu resimlerde, beyaz bant şeklinde oluşturulan şeritler ile resimler birbirlerine bağlanmış ve serinin devamlılığı esas alınmıştır. “Piri Reis Haritası”nın

meridyenlerinin tuval yüzeyine taşınması ile, kolajlar ve renklerin birbirine uyumunu sağlamıştır. Renk perspektifi kullanılarak derinlik elde edilmiş ve pastel tonlara ağırlık verilmiştir.

(Resim 83, Resim 84 ve Resim 85) Her üç çalışmada yakalanan ifade merkezde bir araya gelen kompozisyon unsurlarıdır. Perspektif açısından değerlendirildiğinde tek kaçış noktası olmakla beraber kullanılan renklerin bütünlüğü ve sıcak soğuk geçişleri uygulanan kolaj tekniği ile bütünleşmiştir.



Resim 74: Halat, 2013, 90x100 cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 75: Okyanusun Derinliğinde Gizli, 2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 76: Rüzgârın Hızı, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 77: Harita, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık teknik



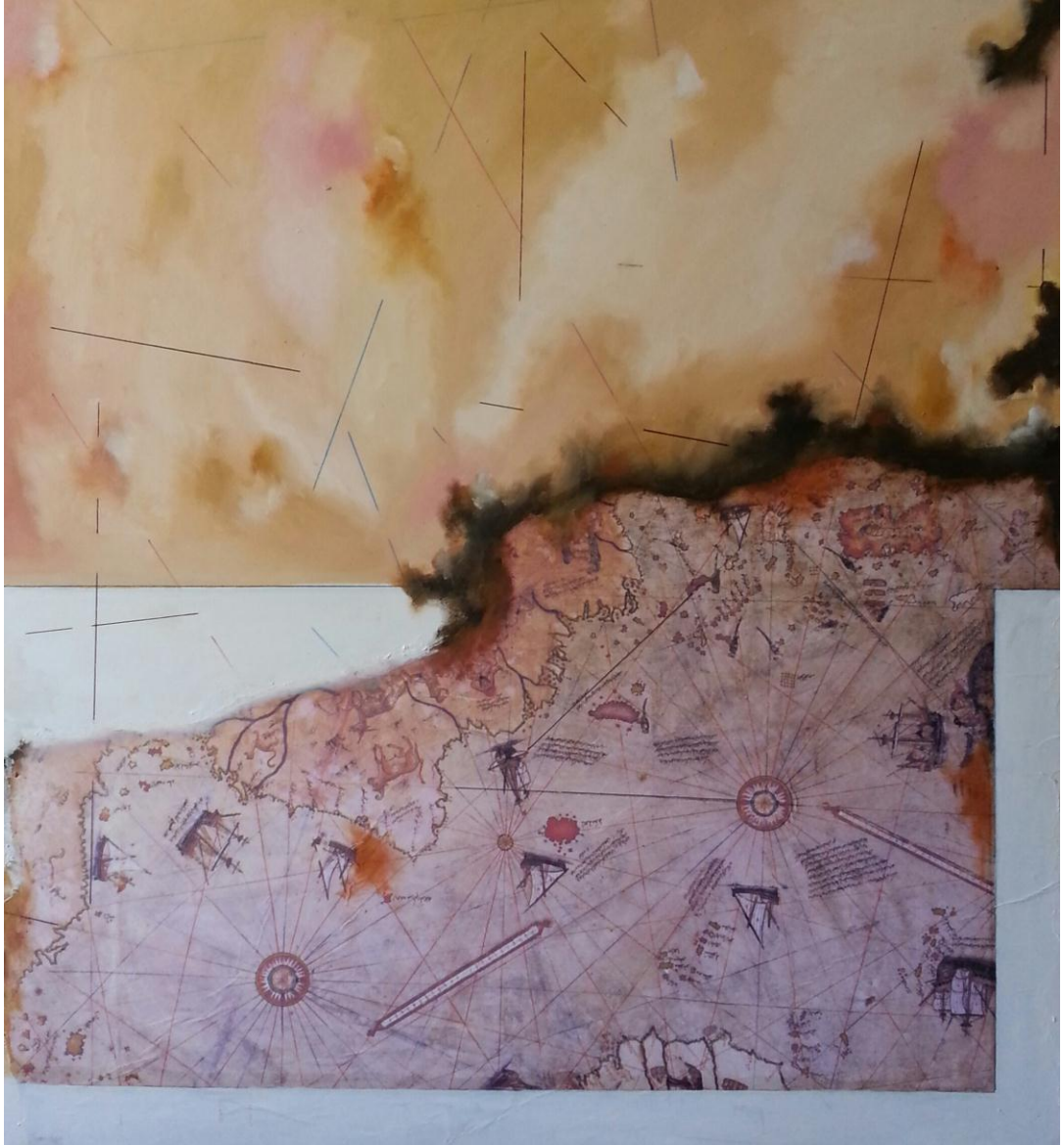
Resim 78: Ufuktaki Gemi Var, 2013, 90x100 cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 79: Haritalar Dünyası, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 80: Sonsuz, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık tekn



Resim 81:Eski Harita,2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 82: Papirüs, 2013,90x100cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 83: Son, 2013, 90x100cm. Tuval üzerine kanşık teknik



Resim 84 : Dinginlik, 2013, 110x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik



Resim 85: Hızlı ve Telaşlı, 2013, 110x120cm. Tuval üzerine karışık teknik

## SONUÇ

“1950 Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümler” isimli bu tez çalışmasında, Türk resim sanatındaki soyutlamaya genel bakış içerisinde soyut resim ve genel olarak soyutlamanın felsefesi, mantığı ve psikolojik süreci ele alınmıştır. Konu kapsamında üzerinde durulması gereken Türkiye’deki 1950’li yılların siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel durumu da araştırma konusu olmuştur. Türk resim sanatındaki soyutlamanın ortaya çıkışı ile Türk resmindeki soyut sanat tavırları incelenmiştir. Bu bağlamda, biçimsel öğelerin Türk resim sanatındaki gelişimi ve estetiği üzerinde de durulmuştur.

Soyut resmi oluşturmadaki temel elemanlar ile tüm plastik ve estetik öğeler ister önceden düşünölsün ister, anlık bir çalışmanın ürünü olsun, ortaya çıkan yapıt biçim ve içerik ile özdeşleşerek soyut resimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu koşullarda soyut resim gereğince biçim ihtiyaç duyduğu plastik öğelerin hepsini kullanmıştır. Nokta, biçime leke değeri verebilmektedir. Çizgi ve doku ise yüzey üzerindeki leke farklılıklarının düzenlenişidir. Işık-gölge unsuru açıklık-koyuluk sayesinde vardır. Renk esas itibari ile lekeye sıkı sıkıya bağlıdır. Bir resmin yapı bakımından kuruluşu (biçimi) plastik unsurlardan başka denge, ritim, espas, kompozisyon gibi estetik unsurlara da gereksinim duyar.

Soyut resmin esas unsurlarını oluşturan biçim ve öznelcilik bağlamındaki yapısal bütünlük, estetik beğeniyi etkiler ve estetik değeri oluşturmada yardımcı olur. Türk resim sanatında soyut resim çalışmalarıyla soyut resim sanatçıları olarak kabul edilebilecek ressamların çalışmaları ise tez çalışmasının uygulama aşamasında yapılan çalışmalara, öznel bir üslup içerisinde yönelmeye destek sağlayacağı için plastik açıdan ele alınarak tez çalışması desteklenmiştir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Aral, İ. , Zahit Büyükişleyen, Gökke Yer Arasında, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2000
- Aygül, A. , Sanat Eğitiminde Estetik, Sanat Kuramları, Hayalperest Kitap 13, İstanbul 2012
- Besir Avvazoglu, İslam Estetiği ve İnsan, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989
- Baraz, Y. , ‘‘ Soyut Resim’’, Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Kataloğu, 12 Kasım-4Aralık, s. 7-8-200, 1998
- Bazin Germain, Sanat Tarihi, Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilal, İstanbul, Sosyal Yayınlar,1998
- Başağa, F. , Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2000
- Berk, N., Turani A., Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yay., C.II.İstanbul 1981
- Devrim N., ‘‘Nejad Devrim Sanat Öyküsünü Anlatıyor’’, Yeni Sanat Dergisi, Ekim 1982
- Ergüven, M., Yorumu Doğru, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 1993
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C:1-2-3, İstanbul 1997
- Edgü, F. , Görsel yolculuklar, YKY, 1. Basım, İstanbul Eylül 2003
- Erinç, M. S. , Kültür Sanat Sanat Kültür, Ütopya Yayınları, Ütopya Yayınevi 2. Basım, Ekim 2004
- Erinç, M. S, Sanat Sosyolojisine Giriş, Ütopya Sanat Dizisi, Ütopya Yayınevi 1. Baskı, İstanbul, Ocak 2009
- Erinç, S. , Sanat Sosyolojisine Giriş, İstanbul 200
- Ersoy, A, Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950’den 2000’e), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998
- Elmas, H. , Çağdaş Türk resminde Minyatür Etkileri, s. 111-12, Konya 200
- Ersoy, A , 500 Türk Sanatçısı, Plastik Sanatlar, 1. Basım, Altın Kitaplar Yayınevi, Akdeniz Yayıncılık A. Ş. , Kasım 2004

- Ersoy, A. , Turkish Plastic Arts, Handbook Series, Second ed., İstanbul 2009
- Eyüboğlu, S. , Plastik Sanatlar, Altın Kitaplar A. Ş. , Akdeniz Yayıncılık, 1. Basım, Kasım2009
- Giray K., “Zahit Büyükseyenin Resimlerinde Doğa Kesitleri ve Renk Coşkuları”, Sanat Çevresi, Haziran 1992
- Güleryüz, M., Nan Freeman, Galeri Nev, 2008
- Gombrich, E. H. , Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, Çevirenler: Erduran, E. Ö. 6. Basım, İstanbul, 2009
- Giray, K. , T. C. Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi, Sergi Kataloğu, Ankara, 2010
- Giray, K. , T. C Ziraat Bankası, Ziraat Bankası Yüzyılın Dergisi, Sergi Kataloğu, Ankara 2010
- T. C. Merkez Bankası Koleksiyonu, Sanat Koleksiyonu 2, Halil Akdeniz, Ankara 2004
- T. C. Merkez Bankası Koleksiyonu, Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı, Halil Akdeniz Sergi Kataloğu, İstanbul 2011
- İpşiroğlu,M.Ş.,Sebahattin Eyüboğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 3. Basım, İstanbul 1973 İslimiyeli N.Y. yayınları Cilt 2, Ankara 1982
- İpşiroğlu, N. M, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Cem Yayınevi, İstanbul 1983
- İpşiroğlu, N. M., Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul 1993
- İpsiroğlu N., “Ferruh Basağa’nın Resimlerindeki Müziksellik”, Rh Sanat Dergisi, Eylül-Ekim 2003
- İpşiroğlu, N. M, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Hayalperest Yayınevi, Sanat Kuramları, 4. Baskı, İstanbul, Mart 2012
- Kıymet, G. , ‘ ‘ Cumhuriyetin 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi, Türk Plastik Sanatları, İstanbul 1998
- Larousse, T. , Sanat ve Kültür Ansiklopedisi, Milliyet Yayınları, 6. Cilt, İstanbul 1933
- Lynton N., Modern Sanatın Öyküsü, Çev.Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1983
- May, R. , Yaratma Cesareti, Çeviren ve Sunuş: Oysal A. , Metis Yayınevi, 13. Basım, Mayıs 2012

- Oktay, A. , Resim Yazıları, Bilim Sanat Galerisi, Grafik Tasarım, İstanbul 2002
- Oktay, A. Adem Genç, Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2004
- Oktay, A. , Adem Genç Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni-Soyut Yaklaşımlar, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2004
- Özsezgin, K. , Eski Biçimler Yeni Deneyimler, Milli Sanat Yayınları, Sayfa. 50, Sayı. 89, İstanbul, 1998
- Özsezgin, K. , Lütfi Günay, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2001
- Özsezgin, K. , Cumhuriyet'in 75. Yılından Günümüze Türk Resmi, Türkiye İşBankası Kültür Yayınları, (Tarih belirtilmemiş)
- Özsezgin, K. , Lütfü Günay, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2001
- Resme Bakan Yazılar-I, Galeri Nev, 2. Baskı, Nisan 2010
- Sağlam M. İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi, İzmir Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yay. İzmir, Nisan 2001
- Samuray, N. , Sanatta Psikanaliz, Psikoloji Türkiye İş Bankası, Yapı Kredi Yayınları, Kültür Yayınları, İstanbul, 2008
- Samurçay, N. , Sanatta Psikanaliz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Temmuz 2008
- Sanattan Yansımalar, Yapıdan Seçmeler, Yem Yayın, 5. Baskı, İstanbul 2008
- Sönmez, N. , Türk Resminde Yapı Sorunu, Sanat Çevresi Dergisi, s. 12-13-118, İstanbul 1998
- Sönmez, N. , Burhan Doğançay Retroperspektif, Eczacıbaşı Yayınları, İstanbul, Mayıs 2001
- Tansuğ, S. , Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, Aralık 1995
- Tansuğ, S. Resim Sanatının Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995
- Tansuğ, S. , Resim sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995
- Tansuğ, S. , Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997
- Tansuğ, S. , Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 8. Baskı, Ocak 2008
- Tansuğ, S. , Türk Resminde Yeni Dönem, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010
- Tunalı, İ. , Sanat Ontolojisi, Sosyal Yayınları, 3. Basım, 1984
- Tunalı, İ. , Felsefenin Işığında Modern Resim, rh+sanat, 6. Baskı, Mart 2003
- Tunalı, İ. , Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009

Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:48, Mart/Nisan 2001

Turani, A. , Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993

Turani, A. Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, Cem Yayınevi, İstanbul 1999

Turani, A. , Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Mayıs 2003

Yılmaz, M., Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, 127. Sanat Dizisi, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, Şubat 2006

Ziss, A. , Estetik- Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Hayalbaz Kitap 7, Sanat Kuramları, 2. Basım, İstanbul 2009

Ziss, A. , Estetik, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2011

## **DERGİLER**

Akan, A. R., Leoparda Levy Öldü, Yeditepe Dergisi, s. 129, Ocak 1982

Arbaş, A., Görüşme, yeni Boyut Dergisi, S. 10, Kasım 2000

Baudaille, G., ‘‘Nejat Melih devrim’’, Türkiye’de Sanat Dergisi, İstanbul 2000

İskender, K., ‘‘Son Yirmi Yılın Türk Sanatında Neler Değişti ?’, Türkiye’ de Sanat Dergisi, İstanbul (Tarih Belirtilmemiş)

Özsezgin, K., ‘‘Orhan Peker’in Mektupları’’ Türkiye’ de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, 1993

Tansuğ, S. , ‘‘Yüksel Arslan’’, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı. , İstanbul 1998

Turani, A. , Söyleşi, yeni Boyut Dergisi, s. 7, Şubat 1983

## **TEZLER**

Atakan, Nuriye, Sanatçı ve Sanat Eğitimcisi Olarak Zafer Gençaydın, Y. Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2006

Okçuer, Emre, Türk Resminde Yeni Arayışlar ‘‘1950 Sonrası’’, Y. Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996

## İNTERNET KAYNAKLARI

- [http://aylapakyuzblok.spot.com/sanat yapıtında-biçim-içerikestetik.html](http://aylapakyuzblok.spot.com/sanat-yapıtında-biçim-içerikestetik.html)/09.04. 2013
- <http://www.estetiks.com/sanatta-estetik.html>/09.04.2012
- <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr>/24.04.2013
- <http://www.kuman-art.com/resim/sabri-berkel.html>/29.04.2013
- <http://webhatti.com/makaleler/192280-piri-reis-sempozyum>/01.06.2013
- <http://www.wikipedia.org/wiki/P%C3%AEr%C3%AE-Reis>  
[Harita%C4%B1.com/sanatyapıtında-biçim-içerikveestetik.html](http://www.wikipedia.org/wiki/Harita%C4%B1.com/sanatyapıtında-biçim-içerikveestetik.html)/01.06.2013

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Adı ve SOYADI:** Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ

**Doğum Tarihi ve Yeri:** 10.11.1985

### **Eğitim Durumu**

**Mezun Olduğu Lise:** Konya Gazi Lisesi

**Lisans Diploması:** Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü / Konya (2006-2010)

**Yüksek Lisans Diploması:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı / Antalya (2010-2013)

**Tez Konusu:** 1950 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümler

**Yabancı Dil / Diller:** İngilizce

### **Sanatsal Faaliyetler**

Haziran-Mart / 2013 “Akdeniz’den Gelen Atık Sanat “Proje Çalışması / Karma Resim

Mart / 2013 “Şiddet-Siz” / Karma Resim Sergisi, Antalya Sergisi, Antalya

Kasım / 2012 “10. Geleneksel Cumhuriyet Sergisi” / Karma Resim Sergisi, Antalya

Kasım / 2012 Yöresel Ürünler Sempozyumu / Sergi ve Workshop

Ekim / 2012 Restorasyon Renovasyon ve Kültür Mirasını Koruma Fuarı /

Karma Resim Sergisi, Antalya

Eylül 2012 ”Uluslararası Türk-Arap Sanatçılar Buluşması” / Karatay Üniversitesi,Konya

Mayıs / 2010 Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Bitirme Sergisi

### **İş Deneyimi**

**Projeler:** “Akdeniz’den Gelen atık Sanat” Projesi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2013 Antalya

**Çalıştığı Kurumlar:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı-Araştırma Görevlisi / 2012 Antalya

**Adres:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**Telefon Numarası:** 0242 229 62 00