

**TC.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**AÇIK KOYU BAĞLAMINDA MEKÂN VE FİĞÜR ÜZERİNE
BİR DİZİ RESİM ÖNERİSİ**

Derya GÜL

**DANIŞMAN
Yrd. Doç. Adnan YALIM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Malatya 2011

**AÇIK-KOYU BAĞLAMINDA MEKÂN VE FİGÜR ÜZERİNE BİR DİZİ
RESİM ÖNERİSİ**

Derya GÜL

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman

Yrd. Doç. Adnan YALIM

Yüksek Lisans Tezi

Malatya,2011

KABUL VE ONAY

Derya GÜL tarafından hazırlanan “Açık-koyu bağlamında mekân ve figür üzerine bir dizi resim önerisi” başlıklı bu çalışma 25/ 07/ 2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Adnan YALIM (Başkan)

(Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Metin YERLİ

Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Çetin DOĞAN**Enstitü Müdürü**

ONUR SÖZÜ

“Yrd. Doç. Adnan YALIM’ ın danışmanlığında, yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “Açık-koyu bağlamında mekân ve figür üzerine bir dizi resim önerisi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.”

Derya GÜL

ÖNSÖZ

Bizim, önünde saygıyla eğilmemize neden olan o derin boşluğa, o boşluğun içinde anlam bulmaya çalışan siyah’a, yeşil’e, mavi’ye ama özellikle kırmızı’nın her anına ve yaratım sürecinde var edilen aydınlığa, korkulara, gizliliğe, yalnızlığa ve resmin uluorta yerinde kendini savunan bedenlere;

Ve tüm bu yaşanmışlıkları resimlerimde ve yazılarımda kullanırken beni hiçbir şekilde sınırlamayan ve karanlığı aydınlatırken bana her zaman yol gösteren danışmanım Yrd. Doç. Adnan YALIM’ a teşekkürlerimi sunuyorum.

Derya GÜL

ÖZET

GÜL, Derya. Açık-Koyu Bağlamında Mekân Ve Figür Üzerine Bir Dizi Resim Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2011

Bu çalışmada, gece ve gündüz arasındaki karşıtlığın ortadan kalkmasına sebep olan yaşanmışlıkların, ısıtılı gecelerin ve parlak neonların altında, sabaha kadar akıp giden trafikte gizliliğin tamamen kalkması, ışığa yüklenen anlamlar ve bunların algılanması ile ilgili yapılan resimler ortaya konulmak istenmiştir. Oluşturulan bu resimler, tez içeriğine de büyük katkı sağlamıştır.

Bu bağlamda yapılan resimler de, geceyi ışıklı modern kent yaşamına tezat bir nitelikte sunmak ve gizemi aynı mekân içinde soluyan, yorgun ve ürkek bedenlerle tamamlamak için öznel aktarımlara başvurulmuştur. Bu aktarımlarda, resimlerdeki ve yazılardaki ortak duyguları ön plana çıkarmaktadır. Çünkü ışık, yaşam enerjisi gibidir, ta ki gölgeler gelip onu sürükleyene kadar. Salt gölgelerle gizem kazanmaz ışık, çoğu zaman da tek başına gizliliğini ortaya koyar.

Günümüzde, gece ve karanlık geçmişte de olduğu gibi gizemli, dramatik bir atmosfer oluşturmaktan gittikçe uzaklaşmaktadır. Buda gecenin, insan yaşamındaki korkuyu da beraberinde getiren ve insana ürperti veren o gizliliğini, ortadan kaldırmış oluyor. Ama yinede yalnız, içedönük, loş karanlıkların bireylerde bıraktığı tek başına yaşama hissi, izleyicide dokunaklı ve iç burkan gerçekliklerin varlığına sebep olmaktadır. Kalabalık yaşanan gece hayatı, barlar, kulüpler ya da gecenin hissedildiği her yerde; yalnızlığa itilen, kalabalık içinde olmasının yanında tek başına bile fark edilmeyen hayatların ve o hayatları bir kimlik gibi üzerinde taşıyan insanların, yalnızlık karşısında yaşadıkları, yalnız kaldıkları sahneler resmedilmiştir.

Bununla birlikte, resimler de meydana gelen açık-koyu ilişkisi ele alındığında, geceyi gece gibi hissettirmek için mekânlar ve o mekânların içini dolduran savurgan ve çoğu zaman da yalnız bedenler resmedilmiştir. Karanlığı

ortadan ikiye ayıran ışık, kendi gölgesinde kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu da figürlerin, yalnızlığını daha çok ortaya koyar. Bu bağlamda şekillenen resimler korkudan uzaklaşır. Bu resimler de, var edilen gerçeklikle ve o gerçekliği içinde barındıran bireylerle ve yaşamlarla şekillenir.

Anahtar Kelimeler: Figür, mekân, karanlık, ışık, dramatik, gizil, korku, gece

SUMMARY

GÜL, Derya. A Series Of Picture Proposal In The Context Of Light-Dark Figure And Space, Master Thesis, Malatya 2011

In this artwork, the experiences lead to the elimination of the opposition between night and day, under the glowing nights and bright neon lights, completely disappear latent through the flowing traffic until the morning, the meanings loaded to the light and the pictures those are done with the perception of all above is exposed. The pictures created have provided the largest contribution to the contents of the thesis.

The paintings in this context, the night, in contrast to the light of modern urban life and the mystery of nature present in the same breathing space to complete the subjective transportation of tired and timid bodies is consulted. In those transfers, the common feelings of the pictures and articles are brought to the fore. Because the light is as vital energy, until the shadows come up to drag it. Only light that does not get the mystery often puts latent alone.

Today, the night and dark is gradually moving away from creating a mysterious and dramatic atmosphere as in the past. This also eliminates the latent of the night that is brought with the fear of human life and shuddered the people. But still lonely, introverted, gloomy darkness feelings left to the alone living individuals, leads to the existence of internal wrenching realities. The crowd in the night life, bars, night clubs or being felt everywhere, pushed to loneliness, as well as being alone in the crowd unnoticed, even bearing on the lives and people's loneliness in the face of such an identity that they live their lives, their scenes that they felt alone are pictured.

Also, taking into account the relationship between light and dark in the pictures, in order to create the feeling of night of the night, the places and the people

who are wasteful, alone and fill those places are pictured. The light that separates the dark into two parts are kept disappearing in its own shadow. This reveals the loneliness of the figures more. In this context, shaped images goes away because of fear goes. In these images, it is shaped with the created reality, the people and lives who consists of that reality.

Keywords: Figure, place, dark, light, dramatic, latent, fear, night

AÇIK-KOYU BAĞLAMINDA MEKÂN VE FİGÜR ÜZERİNE BİR DİZİ RESİM ÖNERİSİ

Derya GÜL

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	İ
ONUR SÖZÜ	İİ
ÖNSÖZ	İİİ
ÖZET	İV
SUMMARY	VI
İÇİNDEKİLER.....	Vİİİ
RESİMLER DİZELGESİ.....	XI
 GİRİŞ	 1
 BÖLÜM I	 3
1. RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE İÇ MEKÂN.....	3
1.1. Resim Sanatında Figür	3
1.2. Resim Sanatında Mekân	4
1.3. Ortaçağ.....	5
1.4. Rönesans	6
1.5. Barok Sanat.....	9
1.5.1. Barok Sanat ve Açık-Koyu İlişkisi.....	11
1.5.2. Barok da İç Mekân	11
1.5.3. Barok da Figür.....	12
1.6. Barok Sanat Sonrasında Figür ve İç Mekân	13
1.6.1. Neo-Klasizm	13
1.6.2. Romantizm.....	16
1.6.3. Realizm.....	18
1.6.4. Empresyonizm.....	20
1.6.5. Sembolizm	22

1.7.	Modern Sanatta Figür ve İç Mekân.....	23
1.7.1.	Modern Sanat	23
1.7.2.	Modern Sanatta Figür	24
1.7.3.	Kübizm	24
1.7.4.	Expresyonizm.....	26
1.7.5.	Pop Art da Mekân ve Figür İlişkisi	28
1.8.	80 Sonrası Yeni-Dışavurumculuk	32
1.8.1.	Georg Baselitz	32
1.8.2.	Anselm Kiefer	34
1.8.3.	David Salle.....	35
1.8.4.	Markus Lüpertz	36
	BÖLÜM II.....	38
2.	GÜNÜMÜZ RESİM SANATININ KAVRAMLAR İÇİNDE ANLATIMI..	38
2.1.	Günümüz Resim Sanatında Figür ve Mekân İlişkisi.....	38
2.1.1.	Francis Bacon.....	40
2.1.2.	David Hockney.....	41
2.3.	Günümüz Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisini Açık-Koyu Bağlamında Ele Alan Sanatçılar	42
2.3.1.	Jerome Lagarrigue	42
2.3.2.	Fabian Perez.....	44
2.3.3.	Tibor Csernus	45
2.3.4.	Lucian Freud	46
2.4.	Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerle Organik Bağ Kurulan Sanatçıların Resimleri ve Çözümlemeler	48
2.4.1.	Michelangelo Merisi da Caravaggio	48
2.4.2.	Jan Vermeer	49
2.4.3.	Harmensz van Rijn Rembrandt	50
2.4.4.	Eugène Ferdinand Victor Delacroix.....	52
2.4.5.	Honoré Daumier	53
2.4.6.	James Abbot McNeill Whistler	54
2.4.7.	Vincent van Gogh.....	56

2.4.8. Emil Nolde	57
BÖLÜM III.....	59
3. AÇIK-KOYU BAĞLAMINDA OLUŞTURULAN FİĞÜR VE İÇ MEKÂN RESİMLERİNİN ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ.....	59
3.1. Kompozisyon	60
3.2. Biçim	61
3.3. Açık-Koyu	62
3.4. Renk.....	62
3.5. Doku	63
3.6. Resimler ve Çözümlemeleri.....	64
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	84

RESİMLER DİZELGESİ

Resim 1: J.Louis David “Horace’ların Yemini” 1785, Tuval Üzerine Yağlıboya...	14
Resim 2: Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, 110x110 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....	15
Resim 3: C.David Friedrich “Kargalı Ağaç” 1822, Tuval üzerine Yağlıboya....	17
Resim 4: Jean-François Millet,”Başak Toplayanlar”, 1857, 84x111 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	18
Resim 5: G.Courbet “Sanatçının Stüdyosu” 1855, 361x598cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	19
Resim 6: Odilon Redon “Yeşil Ölüm” 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	22
Resim 7: Georges Braque “Espace” de Evler” 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya..	24
Resim 8: Ernst Ludwig Kirchner, ”Topçular”, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya... 28	
Resim 9: Andy Warhol. “Marilyn Dikdönü”, 1962, Serigrafi.....	29
Resim10: Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”, 1956, Kâğıt Üzerine Kolaj.....	30
Resim 11: Baselitz,”İsyankar”, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	33
Resim 12: Kiefer,”Parsifal 1”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	35
Resim 13: Salle,”Soytarı”,1986, 152x254 cm Ağaç ve Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik.....	36
Resim 14: Lüpertz, “Siyah, Kırmızı, Altın Rengi/Altın”, 1974, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	37
Resim 15: Bacon, “Study From the Human Body After Muybridge”, 1988, 198x147 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	40
Resim 16: Hockney, “Breakfast at Malibu Sunday”, 1989, 24x36 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	41
Resim 17: Jerome Lagarrigue, “İmany”, 2007, 183x213 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	43
Resim 18: Fabian Perez, “Noches de Buenos Aires II”, 2004, 36x24 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	44
Resim 19: Tibor Csernus, 62x92 cm, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	46

Resim 20: Freud, “Benefist Supervisor Sleeping”, 1995, 151x219 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	47
Resim 21: Caravaggio”Kuşkucu Thomas”, 1602-03, 107x146 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	48
Resim 22: Vermeer, “Süt Boşaltan Kadın”, 1658, 45,5x41 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	49
Resim 23: Rembrandt”The Night Watch”,1642,363x437 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya	50
Resim 24: Georges de la Tour, ”Akşam Işığında Magdalena”, 1630-35, 128x94 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya	51
Resim 25: Delacroix,”Sardanapal’ın Ölümü”,1827,395x496 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya	52
Resim 26: Daumier,”Üçüncü Sınıf Vagon”,1862, 67x93 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya	54
Resim 27: Whistler” The Artists Mother”,1872,142x160 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....	55
Resim 28: Van Gogh,”Patates Yiyenler”,1885,82x114 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....	56
Resim 29: Emil Nolde,”Çarmıh”,1912, 220x193 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya..	57
Resim 30: 120x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	64
Resim 31: 120x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	66
Resim 32: 110x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	68
Resim 33: 110x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	70
Resim 34: 110x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	72
Resim 35: 90x160 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	74
Resim 36: 80x200 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya.....	76
Resim 37: 60x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	78
Resim 38: 100x120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	79
Resim 39: 100x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	81

GİRİŞ

Sanat, var olduğumuz alanların boşluğunu doldurur. Bu yüzden yaşamımızın büyük kısmını kurtarır ve biz varlık göstermesek de, salt kendiyle, kendine yaşama imkânı verir.

Varlığına inandığımız şeylerin imgelemde somut bir görüngüyle ortaya çıkma haliyse eğer sanat, kabul görünen, beğeni şeklinde ortaya çıkan her davranış şöyle açıklanabilir; hoşumuza giden her şeyin kaynağı, bizim iç dünyamızda güzellik, iyilik ve ulaşılmazlık kavramlarıyla ilgilidir. Bu yüzden ki, sanatın tarihi belki de evrenin oluşum tarihiyle eşdeğerlidir. Aslında bizler evreni keşfederken, sanatta aynı paralellik de kendini açığa vurur. O, gizliliğini ortaya koyar ve bizlere en heyecan uyandırıcı buluşlarını sunar.

İnsanoğlu, yazmadan önce çizmeye ve çizdiklerini boyamaya başlamıştır. Doğanın kendilerinden güçlü görünmesini istemediklerinden dolayı ve bu şekilde doğadan daha üstün olacaklarını düşündüklerinden dolayı, düşüncelerini duvarlara yansıtarak ve güçlü olduklarına inandıkları hayvan figürlerini resmederek, onların üstesinden geleceklerini düşünmüşler ve bu şekilde ifade yoluna gitmişlerdir. Doğa ile aralarında geçen çetin savaşın bir parçası olarak yapılan bu resimlerin, ilkel zamanlarda büyüsel güçleri olduğuna da inanılmıştır. Lakin ister ilkel zamanlar, ister 20.yy sanatı olsun, doğayı anlamlandırmak, doğanın kendini bize gösteren o sonsuz ihtişamıyla bütünleşmek, her dönem sanatçılara büyük zevk vermiştir.

Günümüze yaklaştıkça sanat, gerçekliğini yitirmeden birçok akımın içinde tekrar anlam kazanmıştır. Çoğu toplumsal olaylardan yola çıkarak bir başkaldırı niteliği taşıyan akımlar, ortaya çıktığı dönemlere damgalarını vurmuşlardır. Kübizmle ortaya çıkan formlar, figürler üzerinde betimlenmeye başladıkça insanlar üzerinde bir şaşkınlık olmuş, fakat bunu beğeniler izlemiştir. İzlenimciler, dadacılar, ya da dışavurumcular, izleyici üzerinde büyük etkiler kurmuşlardır. Özellikle dışavurumcu anlayış, sanatçının imgeleminde yarattığı gerçekliği, izleyiciye aktarma olanağı sunmuştur. Ardı ardına ortaya çıkan çoğu sanat akımı, geleneksel kalıpları

yıkılmış ve yeni sanat anlayışları getirmişlerdir. Artık sanatçı daha özgür bir hale gelmiş ve kendini kısıtlayan eski kalıpları bastırarak yeni üslup anlayışlarıyla özgün yapıtlar vermek için çalışmışlardır. Bu da daha özgür, özgün ve içten geldiği gibi resim yapma anlayışını ortaya çıkartmıştır.

BÖLÜM I

1. RESİM SANATINDA İNSAN FİĞÜRÜ VE İÇ MEKÂN

1.1. Resim Sanatında Figür

Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her türlü varlık ve nesnenin genel adıdır, figür.¹ Genellikle, sanata gözle görünür bir somutluk kazandırmak, onu reel dünyanın odağına yerleştirmek ve varlığından haberdar etmek için realist ressamın eserlerine konu olur.

İzleyici her zaman karşısındaki yapıtı anlamak ister. Bu yüzden, bir resimde yer alan hiçte yabancı olmadığı dış dünyayı, yani somut olarak bize sunulan evreni görmek ister. Bu da halkı, sanatın doğaya benzetilmesi olgusuna sürükler. O zaman o, anlaşılır, betimlenebilir ve varlığı kanıtlanabilir olacaktır. Aslında resmin, figüratif resim olarak ortaya konulma şartı da aranmaz. Sanatçının ortaya koyduğu soyut bir resimde bile izleyici eğer gizli bir figür betimlemesiyle karşılaşıyorsa bu bir figüratif resimdir diyebiliriz. Çünkü sanatçı, eserini ortaya koyduğunda meydana gelen -sanatçı-yapıt-izleyici- üçlüsünün izleyici kısmının, o yapıtta ne gördüğüyle alakalıdır. Çünkü çoğunlukla ortaya konulan yapıt, izleyiciyle anlam kazanır. Bu ister figüratif bir resim olsun, ister nonfigüratif.

Neşe Erdok, “figüratif resimde ‘bakış’ diyalektiği ve bakış-espas ilişkisi” adlı kitabın da anlaşılır olanı şöyle dile getiriyor;

“Halk için sanat, anlaşılması gereken bir şeydir. Sanat ‘anlaşılır’ olmalıdır. Halk arasında en çok duyulan soru şudur; ‘Picasso’yu anlıyor musunuz?’ Eğer Picasso’yu anlıyorsanız bu, akıllı olduğunuza işarettir. Yok, eğer anlamıyorsanız, kabahat kendini kolay anlaşılmaz kılan Picasso’dadır.”(Erdok/1977/4)

Halk, anlaşılmaz olanın suçunu kendi iç dünyasıyla ilişkilendirmez, sanatçının iyi anlatamadığı düşüncesiyle uzlaştırır. Mesela; Empresyonist ressamın,

¹ Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ, Sanat Kavram ve Temel Kavramları

ilk sergilerini açtıklarında “Doğan Güneş” tablosunu gören izleyiciler kahkahalarla gülmüşlerdi. Çünkü gördükleri şey, doğada bulunmayan bir biçimde karşlarına çıkıyordu. Onlara göre, o resmi yapan sanatçı, aslında yapmak istediği şeyi gerçekleştirememişti.² Bu yüzdendir ki halk hep anlamlandırmak istediği, baktığında kolayca içine girebildiği ve görünür olanı beğenmeyi tercih eder.

Her dönem farklı şekil ve anlatım biçimleriyle ortaya çıkan figür resmi, çoğu kez anlaşılır olmuş, çoğu kez de geometrik, soyut ve karmaşık şekillerle ifade yoluna gidilmiştir. Lakin figüratif resimlerde, sanatçının ne anlatmak istediği salt figürle değil, figürün resmin içerisinde ki konumlanmasıyla da anlamlandırır kendini. Figür bir resmin içerisinde küçük bir parça olabildiği gibi, başlı başına bir resmi oluşturan öge de olabilir. Her döneme damgasını vuran bir kavram olma niteliği taşıyan figür, ilkel çağlardan bu yana gerçekliliğini yitirmemiş ve var olduğu her dönemde de saygıyla karşılanmıştır. Günümüzde de geçerliliğini koruyan bu anlayış, modern sanattaki soyutlamalarda da gerçekliğini yitirmemiştir.

1.2. Resim Sanatında Mekân

Uzayın sınırlanmış parçasıdır, denilir mekân için. Bu yüzden bir mekân oluşturmak için, onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlandırılması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olmak zorunda değildir her zaman, görsel nitelikte de olabilir. Örneğin ışık, herhangi bir somut engel niteliği taşımadığı halde, bir mekânı belirleyebilir. Bu sayede resim çerçevelerle kuşatılmış bir kadraj görünümü alır.

Rönesans’ da perspektifin bulunmasıyla birlikte, ortaçağ resim anlayışı tamamen değişmiştir. Rönesans’ın ilk dönemlerinde sanatçıların eserlerin de yer alan figürler, mekân içinde birbirine girmeden kendi etraflarında meydana getirdikleri hava boşluğunda hareket eder biçimde resmedilmişlerdir. Bununla beraber XV. yy. dan itibaren perspektif kurallarına uygun olarak betimlenmeye başlar mekân olgusu.

² Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat

Lakin salt reel bir mekân yansıması değildir bu, mekân, duyguların ve imgelemin bir parçası olarak da hayata geçer. Bahsedilen mekan kavramı, ister reel dünyadan kesitler sunsun, ister ütopik bir kavramdan bahsetsin, resmi oluşturan en büyük öğelerden biri olma yetisini kaybetmez.

1.3. Ortaçağ

Ortaçağ, aklın ikinci plana atıldığı, vahşet ve zulüm'ün yaygın olduğu, bağnazlığın ve batıl inançların sistemli bir hale geldiği bir dönemdir. Halk, korku ve kuşku içindedir. Kiliseler, salt merkezler halinde Hristiyanlığı hızla yaymaya başlamıştır. Feodalizm denilen siyasi otorite, Ortaçağın merkezine oturmuştur.

Evren ve onun için varlık gösterilen hayat, tanrı tarafından kurulan krallığın bir parçasıdır. Doğada var olan her şey tanrının isteği ve emriyle gerçekleşir. Tanrı tarafından mükemmel bir şekilde yaratılan insanoğlu, şeytana uyup ilk günahını işlediği için ebediyen lanetlenmiştir, görüşü hakimdir. Bu zihniyetle yoğrulan halk, iyiyi ve kötüyü ayırmak zorunda değildir. Kendilerine biçilen hayatı yaşayıp, tanrının dediklerine koşulsuz inanmak zorunda bırakılmışlardır. Bu bağlamda skolâstik düşünce ile de paralellik gösterir.

Din ve ahlak felsefesi olan skolâstik düşünce, insanoğlunun dünya sınavını tamamlaması ve yaşamını daha iyi nasıl sürdüreceği hakkında bilgi verir. Otoriteye dayanan yapısına da güvenerek der ki;

“Akıl, her şeyi bilmek için yetmez. Kilisenin ve kutsal metinlerin yardımına ihtiyaç duyulur.(Ergüden/2007/61)”

Ortaçağ sanatı, skolâstik düşünceyle ilişkilendirilebilir, yani Hristiyanlığın yayıldığı ülkelerde doğduğu ve kilisenin hizmetinde geliştiği için dinsel nitelikli bir sanat görünümündedir denebilir. Zira önceleri tasvir yasağı vardı ve sadece resmedilen şeyler şematik olarak ortaya konuluyordu. Bunlar basit birer semboldü. Bu resimler önceleri katakomp adı verilen yer altı şehirlerine yapılırdı. Lakin bu basit

semboller bile insanların imgeleminde o dinsel anları uyandırabiliyordu. Daha sonraları ortaçağlı sanatçılar kutsal metinlerde okuyup varlığına inandığı ve hissettiği şeyleri resmetmişlerdir. Kendilerinin inandığı o kutsal öyküleri ve kutsal metinlerle gönderilen mesajları kendilerinden olan topluluğa iletmeye uğraşıyorlardı. Ve bunları büyük bir inandırıcılıkla resmediyorlardı. Kullandıkları renkler saf ve net ifadeleri bulunan renklerdi. Döneme uygun, ihtişamlı altın sarısı renkler ortaçağ sanatçıları tarafından en çok tercih edilen renklerin başında geliyordu.

“Ortaçağlı ressamın nesnelerin “gerçek” renklerine gösterdiği ilgi, gerçek biçimlere gösterdiği ilgiden farklı değildi. Minyatürlerde, mine işlerinde ve tablolarla, bulabildikleri en saf ve en değerli renkleri kullanmayı seviyorlardı: parlak altın sarısı ve katıksız, ultramarin mavisi bir arada kullanılması en çok sevilen renklerdi.”(Gombrich/2004/326)

Ortaçağ Hristiyan resim sanatının en tipik özellikleri iki boyutlu ve sembolik figür anlayışı, perspektiften uzak doğa betimlemeleri uygulamasıdır. Her şey derinliği olmayan iki boyutlu yüzeyler üzerinde minyatürü anımsatır. Modeli olmadığı zamanlarda çocukça çizimler yapan ortaçağ sanatçısı, mekân kavramının da üstünde çok durmamıştır. Bu yüzden sanatçıların yaptığı derinliği olmayan mekânlar içerisinde, figürlerin de hacimleri yoktur.

1.4. Rönesans

XIV. yy. İtalya’sın da ortaya çıkan Rönesans, Ortaçağ değer yargılarıyla Yeniçağ değer yargılarının bir hesaplaşmasıdır. Yeniden doğuş ve yeniden diriliş anlamına gelir. Rönesans’ın ortaya çıkış nedenlerini sistematik bir şekilde sıralayacak olursak; gelişmekte olan ekonomik hayat, kentlerin hızla şekillenmesi, o güne değin insanoğluna empoze edilen skolastik düşüncenin sorgulanmaya başlanması ve matbaanın bulunmasını da katabiliriz. Çünkü matbaanın bulunmasıyla birlikte, Rönesans etkileri daha hızlı yayılmaya başlamıştır.

Bu yayılma sırasında o güne değin varlığını sürdüren Ortaçağ, bir yıkım içine girmiştir. Çünkü Rönesans, Ortaçağın aksine insanı dünyanın merkezine yerleştirir. Ona yaşama, sorgulama ve düşünme olanağı sağlar. Ortaçağdaki tanrı düşüncesinin

aksine, Rönesans insanın varlığını odak noktası alır. Ve ona “birey” olduğunu hissettirir. Bunun sonucunda da Rönesans’ın getirisi olarak bireycilik anlayışı oluşmaya başlar.

“Bireycilik; siyasi, sosyal ve ahlaki bir düşünce biçimidir. Bireyin haklarını, çıkarlarını ve değerini toplumunkinden önde tutar. Bireyi belirli kurallara uymaya mecbur bırakan sosyal ve siyasi kurumlara(aile, klan, lonca, kast vs.) karşı bireysel özerkliği savunur. Başka bir deyişle bireyin mensup olduğu topluluğa karşı sahip olduğu sorumlulukları reddeder. (Web_1)

Evrenin merkezine yerleştirilen birey, bir kimliği olduğunu ve üstün bir varlık olduğunu kabul eder. Ve sonunda insanlığın her şeyin odağında bulunacağı düşüncesine hâkim olur. Bunun sonucunda Hümanizm, bir hareket olarak İtalya’da doğar. Hümanistler, dinden ayrı bir kültür kurmak ve insan-dünya ile ilgili bir felsefe yaratmak isterler. Fakat Hümanizmi, Hıristiyanlıktan tamamen ayıramayız. Zira hümanistlerin çoğu, dini yönden zengin bilgilere sahip insanlardır.

Yani 15.yy. a değin varsayılan düşüncenin özü, doğruluğu eleştirilemez olan nihai nokta, din otoritesi ve kutsal kitapların, bizden istenilenin uygulanması ve dinin öngördüğü her şeyin, sanat eseri diye ortaya konulmasıydı. Fakat Rönesans’la ve özellikle Hümanizm düşüncesiyle birlikte, salt insan da resmin konusunu oluşturabilecek nitelik kazanmıştır.

Resimlerde yer alan figürler net, hemen hemen hepsi sıralanmış vaziyette ve sağlam bir duruşu simgeler niteliktedir. Arka arkaya duran figürler birbirinin ihtişamından hiç bir şey eksiltmezler. Çünkü figürü sınırlayan çizgiler yalındır. Figürlerin mekân içinde resmedilmeleri tamamen durağan bir yapıya sahiptir. Ne birbirini keser figürler, nede tuval dışına çıkarlar. Monoton, devinimsiz ve tiyatral bir duruş sergilerler. Lakin Giotto’yla beraber figür hacim kazanmaya, daha devingen anlatımlar yapılmaya başlanmıştır. Salt figürde bu noktaya gelinir, mekân hala iki boyutlu ve anlatımı yalındır. Fakat Giotto derinlik yanılsamasını yeniden resimlerinde kullanmaya başlar.

Rönesans da ki mekân anlayışı ve var edilen derinlik yanılsaması da, perspektifle beraber gittikçe sanatın merkezine oturmaya başlamıştır. İlk perspektif

kullanımını, ünlü ressam Masacio yapmıştır. Derinliğin bizde uyandırdığı etkiyi verebilmek için mimari mekânlardan yararlanmıştır. Mekânın içine heykelsi, fakat kütsel duran figürler yerleştirmiş ve mekânın derinliğini anlatabilmek için mekândaki ön duvarı kaldırmıştır. İşte bu derinliğı sağlayan en önemli unsur, mimari mekândır. Yani, kutu mekân anlayışıdır. Biçimler daima yüzey üzerinde geriye doğru giderler.

Yeryüzünde var edilen her şey, resim yüzeyi üzerinde iki boyutlu olup mekân olgusu ve perspektifle beraber sınırlandırılmış bir üç boyutluluk kazanır. Bu sınır bize mekânın temel özelliklerini anlatır. Yani izleyici tarafından oluşturulan, insanın görme pratiğı, mekânın imgelemde oluşturduğu izlerle kendine izleyici sayesinde bir kadraj bulur. Ve mekân, yaratıcısı ve izleyicisi sayesinde düşüncenin somut bir nesnesi olarak resimde yer alır. Bunun sonucunda denebilir ki; mekânın izleyici tarafından anlaşılır kılınması ve kavranabilmesi, gözün algılayabildiğinden çok zihnin nasıl uyardığıyla alakalıdır. Ve bu şekilde varlık kazanır.

Perspektifin bulunuşuyla beraber, izleyicinin resimdeki mekâna bakışı değışiklik göstermektedir. Tamamen kuşatılmış ve çerçevenilmiş resimde, reel dünyadan kesitler gören izleyici imgeleminde yaratılan şaşkınlıkla, resimde varlık gösteren yanılsama ile bir bağ kurmayı amaç edinir. Perspektifle beraber ortaya çıkan bu bağ, büyük-küçük, ön-arka ilişkisini resim düzleminde hiyerarşik bir yapıyla ortaya çıkartır.

Rönesans resmindeki perspektif anlayışı izleyicinin bakışlarını merkezde toplamayı amaçlar. Bu yüzden resimde yer alan bütün nesneleri görünür ve birbirine paralel bir uyum ve sistem içinde gösterir. Resme bakan izleyici yapıtın içinde gördüğü mekânın kendi benliğinde nasıl bir dinginlik ve yanılsama yarattığıyla ilgilenmez. O salt kendine sunulan bu yaratımın içindeki reel dünyanın algılanmasıyla ilgilenir. Ve ona, önce imgelem, sonra beden ve daha sonra görme duygusu eşlik eder.

“İki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyut ve derinlik yanılsaması ilkesine dayanan geleneksel resim anlayışı gerçek anlamda bütün kurallarıyla Rönesans’ta ortaya çıkmıştır. Nesnelerin gözden uzaklaştıkça, küçülme ve nesnelerin ön planda geriye doğru gittikçe, ton ve renk şiddetini kaybetmesi yasası; bu iki temel unsur geleneksel resim sanatında da espası oluşturur. Rönesans resim sanatında, simetrik merkezi, üçgen kompozisyon anlayışı hakimdir. Tuvalde betimlenen konu, yani biçimler, tuvalden dışarı taşmazlar, buda kapalı bir kompozisyon anlayışıdır. Işık-gölge yolu ile üç boyutlu hale getirilmiş biçimlerin lokal tonu parçalanmamıştır. Rönesans resminde armoni nötr renklerden oluşmuştur. Genellikle kahverengi ve yeşiller egemendir, renk geri plandadır. Resim yatay ve dikey bir kompozisyon anlayışı üzerine inşa edilir. Biçimler yüzeyde geriye doğru giden düzlemler üzerinde yer alır.(Yalım/2001/16-17)

1.5. Barok Sanat

XVII. yy. sanatı ve kültürü Barok olarak adlandırılır. Portekizce bir sözcüktür ve ‘çelimsiz inci’ anlamına gelir. Yani eğri-büğrü ve herhangi bir şekil ifade etmeyen inciler için kullanılır. Bu terim ilk kez klasik oranları taşımayan yapıtları aşağılamak için kullanılmıştır.

Barok sanat aslında, Rönesans’ın o bütündeki durağanlığına bir tepki olarak da meydana gelmiştir. Rönesans’a bir karşı çıkış niteliği taşıyor diyebiliriz. Çünkü Rönesans’ın resimlerindeki o dingin huzur dolu ve birbirini tamamlayan her şeyin aksine, Barok da resim yüzeyinde olan her nesne kendi içinde bir dinamizme ve kesintisiz bir hareket gücüne sahiptir. Rönesans da, birbirini takip eden o çizgisel resim anlayışı Barok sanatla beraber tamamen farklılık gösterip gölgesel bir nitelik kazanmaktadır. Rönesans da ki gibi izleyiciye sunulmaz bütün resim, Barok da yapıt ve izleyici arasında bir bağ kurulmak istenir. Bu yüzden Rönesans resminde her şeyin aynı düzlemde yer alması Barok sanatçıların yaratım aşamasın da resimlerine daha fazla derinlik katma duygusunu vermiştir ve bunun sonucunda da Rönesans resminde yer alan o çokluklu birlik yerini Barok sanat da bölünmez birliğe bırakmıştır. Yani resim yüzeyi üzerinde bulunan her nesne kendi için de farklılık gösterse de bölünmez bir gerçekliğe sahiptir.

“16. y.y. da her yönün bir karşı yönü vardı, her ışık, her renk dengini bulurdu. Barok’sa bir yönün ağır basmasından hoşlanırdı. Renk ve ışık öyle dağılırdı ki sonuç bir doyumluk durumu değil, bir gerilim olurdu.”(Wölfflin/2000/155)

Barok sanat resim yüzeyini kullanış açısından herhangi bir sabit düşünceye bağlı kalmaz, gerek kullandığı formlar, gerek kullandığı nesneler doğal bir bütünlük içinde ve güçlü bir dinamizme sahiptir. Salt resim yüzeyini doldurmak veya geometrik bir formla nesneleri yerleştirmek zorunluluğu hissetmeyen Barok sanatçıları, Rönesans da ki kapalı formun aksine, açık formu resimlerinde uygulamışlar ve izleyicinin yapıta bakarken tüm resim yüzeyini gözlemlemesini ve anlamlandırmasını sağlamışlardır. Bunun etkilerini artırmakta tabi ki Barok sanatta uygulanan belirsizlik yöntemi de eklenmiştir. Çünkü Rönesans'ın aksine Barok sanatçıları izleyiciyle yapıtı baş başa bırakır. Yapıtlarında yer alan o yarım kalmışlığı izleyicinin imgelemin de tamamlama olanağı verir. Ve yapıta daha fazla anlam yüklenmesi sağlanır.

“Barok, tam bellilikten kaçınır. Ayrıntıların seyirci tarafından tahmin edilebileceği yerlerde her şeyi söylemek istemez. Dahası da var: güzellik artık hiç de, tamamiyle kavranabilecek belliliğe bağlı değildir, tersine, daima kavranılamaz bir yönleri olan ve seyirciden boyuna kaçıyormuşa benzeyen ilgi, yerini sınırsız, hareketli görüntülere olan ilgiye bırakmıştı. Onun için kolay anlaşılır, tamamiyle cepheden ya da profilden görüşler ortadan kalktı, ifade beklenmedik görüntülerde arandı.”(Wölfflin/2000/234)

Barok dönemde, doğa, natürmort ya da sadece ı ışık bile mekânı belirleyebilir bir nitelik kazanmıştır. Figürlerde hareket ön plandadır. Resimlerin kendi içlerinde güçlü bir dinamizmi vardır. İfade ve renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Boya yüzeyde doku oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Barok dönemde yer alan figürler ve nesneler tek düze değildir: diagoneller, eğriler ve yaylar oluşturur. Çok güçlü bir açık-koyu ilişkisi, yüksek bir dinamizm, hareketli bir ifade gücü ve renklerin, dokuların net bir şekilde ortaya çıktığı bu dönem resimlerinde, var olan biçimin lokal tonu parçalanmıştır. Işık tek taraftan alınmış ve güçlü aydınlıkların karşısında sonsuz karanlıklar resmedilmiştir. Olduğundan abartılı yapılan figürler, hareketli ve an'ı yaşar gibi resmedilmiştir. Her şey gerçek, her şey olduğundan fazladır. Figür ve mekân birbirinin içinde kaybolarak yeni bir anlam kazanır.

Bu anlamlandırmalar sonunda şu kanıya varılabilir; Rönesans, her zaman aklı ön planda tutup ortaya koyduğu her şeyi inandırma yolunu seçmişken, Barok sanat, içgüdü, izleyicinin imgeleminde ortaya koyduğu yaratım ve izleyicinin ruhunda oluşturduğu kuvvetli dinamizmle yapıtı gören herkesi cezp etme yoluna gitmiştir.

Gerek mekânların kurgulanışı, gerekse figürlerdeki o heykelsi fakat hareket yönünün ağır basan abartılı duruşu ve figürlerin hareketi ön plana çıkartan yorumu Barok dönem anlayışı açısından önemli bir yer tutmaktadır.

1.5.1. Barok Sanat ve Açık-Koyu İlişkisi

Barok sanat, Rönesans resminde yer alan dingin ve durağan renklerin aksine ışık-gölge oyunlarına dayanan yeni ve coşkulu bir mekân anlayışı getirmiştir. Barok resimde önemli olan neyin nasıl resmedildiğiyle alakalıdır. Işık bütün yüzeye yayılmayıp parçalar halinde düşmektedir. Yani parlak ışık alan açık kısımların karşı tarafında kalan yerler sistemli bir şekilde gölgeyle koyu bir hal alır. Resimlerde kuvvetli ışık ve gölgelerin yer aldığı kendinden emin, tutarlı ve her yere dağılmış bir kompozisyon oluşur.

Barok dönem sanatçıları var olan realist anlayışlarını alışılmadık bir ışık kullanımı ve farklı anlatımlarla resimlerini tamamlamışlardır. Sürekli olarak koyu fon üzerinde, parlak ışık kullanımı ile yeni bir tarz yaratılmak istenmiştir (tenebroso). Barok resminde uyumdan önce amaç, göz kamaştırmaktan başka bir şey değildi. Sanatçılar bunu da yaptıkları ışık hareketleri ve çarpıcı renklerle vermektedir. Buda izleyiciyi duygusal bir atmosferin içine sokar.

H. Wölfflin “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” adlı kitabında, ışık ve gölgenin tek bir gerçeklikten ibaret olduğunu, renkte ise bahis konusu olan şeyin, birçok renklerin uyuşmasından geçmesi gerektiğini söyler.³

1.5.2. Barok da İç Mekân

İç mekân resmi ilk defa Barok resim sanatında konu olarak yer almaya başlar. Barok sanatta betimlenen mekân ön ya da arka plan diye ayırım göstermeksizin doğrudan ışığın yarattığı derinliği aktarır. Ve bu derinlik bize resmin tüm karanlığını gösterir. Barok dönem sanatçıları resimlerinde uyguladıkları mekân anlayışını öyle

³ Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları

ustalıkla geliştirmişlerdir ki sanki bir oyuncunun büyük bir bulmaca çözmesi istenir. Karanlığın içine hapsedtikleri mekânların bir puzzle gibi çözümlenmesi ve o gizilliğin ortadan kalkması istenir. Bununla beraber açık form-kapalı form betimlemeleri ortaya çıkar.

“17. y.y. da resim, çerçeveden kendini ayırdı. Artık, kompozisyonun tamamıyla belirli bir çerçeveye girmesi için düzenlendiği izleniminden kurtulmak için elden gelen her şey yapılıyordu. Her ne kadar çerçeve ve muhtevanın uyuşumu -belirsiz de olsa- hep sürüp gitmekteyse de, resmin tümünün sanki, görülebilen dünyanın rastgele ayrılmış bir parçasıymış izlenimini vermesi gerekmekteydi.”(Wölfflin/2000/150)

Barok dönem sanatçıları izleyiciyi hayretler içinde bıraktıran derin mekânlar işlemişlerdir resimlerinde. Özellikle Velasquez ve Vermeer dönemin, mekân-figür ve mekân içinde yer alan objeleri ustalıkla işleyen sanatçılarıdır. Velasquez, Caravaggio’nun doğalcılık anlayışını benimsemiş ve doğayı tarafsız bir biçimde betimlemeye çalışmıştır. Flaman ressamların çoğunda olduğu gibi Velasquez de ‘janr’ türü resimler yapmıştır. Yaptıkları resimlerde yorgun yüzler, yırtık elbiseler ve resimde yer alan objelerin tümü büyük bir inandırıcılık ve ustalıkla önümüze çıkar. Hollandalı ressam Vermeer ise orta sınıfın, sade ve günlük yaşamlarını resimlemiştir.

“Vermeer resimlerindeki insanlarla izleyicinin arasına mutlaka belli bir mesafe koyar. O’nun figürleri resmin genellikle tam ortasında yer alırlar ve kenarlara hiç değmezler. Böylece seyreden gözle fazla yakın bir temas kurmaktan kaçınmış olurlar. Mekân figürlerin etrafını süsleyen, resmi dolduran bir dekordan öte, baslı basına bir aktördür; hatta kimi resimlerinde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Sahne insanın tamamlayıcısı değil, insan sahnenin emrindedir.” (Krausse/2005/41)

1.5.3. Barok da Figür

Barok sanatın genel yapısına egemen olan hareketli ve mutlak bir gücün olduğunu savunan anlatım biçimi, figürlerinde ve mekânların da aynı coşkulu etkiyi yaratmayı amaç edinmiştir. Barok resminde yer alan figürler ve nesneler ifade bakımından büyük bir uyum ve hareket içindedirler. Barok dönem resimlerinin en belirgin özellikleri arasında ışık-gölge’nin yanı sıra büyük derinlikleri yansıtan mekânlar ve yaratım sürecinde işlenen perspektif görülmektedir. İster mekân, isterse figür veya nesne de olsun büyük bir olgunlukla işlenir perspektif.

Barok dönemindeki anatomi çalışmaları incelendiğinde, resmedilen figürlerin kesin hatlarının yansıtılmadığı daha yumuşak ve daha kıvrımlı hatların esas alındığı, fırça darbelerinin daha çok ön plana çıktığı söylenebilir. Yani Rönesans resminde yer alan durgun bakışlar ve klasik duruş yerini daha çok his uyandıran tavırlara bırakmıştır. Figürler adeta bir tiyatro sahnesindeymiş gibi devinim içindedirler. Kaslı, iri vücutlar tüm anlatımını jest ve mimiklere yansıtan figürler büyük bir hareketle kendilerini ifade ederler. Bu da bize barok dönemin tam olarak ifade gücünü yansıtır.

Barok resim sanatında özellikle Rembrandt, Velazquez gibi sanatçıların yapıtlarında egemen olan açık-koyu karşıtlığı, resmin temelini oluşturur. Canlılık resimde baskın bir tavır sergileyen koyu tondur. Ve bu koyu yüzey üzerinde yer alan ışık, figürler ve nesnelerin üzerinde patlar. Ve çok güçlü bir açık-koyu kontrastı ortaya çıkar. Resimde yer alan figür ve biçimlerin lokal tonu parçalanmıştır. Figür hem kendi içinde, hem de çevresiyle kontrast ilişkisi içine girer. Figürün gölgede kalan koyu tonu mekânla kaynaşır ve ton geçişi sağlanır.

1.6. Barok Sanat Sonrasında Figür ve İç Mekân

1.6.1. Neo-Klasizm

Yeni-klasikçilik denildiğinde aklımıza düzen, aydınlanma, klasik değerler, yeni toplum gelmektedir. Entelektüel ve sanatsal bir akım olarak 18. yüzyıl da ve 19. yüzyıl başlarında kendini göstermiştir.⁴

“Yeni-klasikçi sanat, ahlaki değerler ve davranışların biçimlenmesinde önemli bir rolü olduğu iddiasındaydı. İtalya ve Yunanistan’daki kapsamlı arkeolojik kazılar antik dünyanın (özellikle ahlaki ve estetik değerlerinin) araştırılmasına ilişkin çalışmaları körükledi ve çok daha güçlü bir tarih ve tarihsel değişim duygusu oluşmasını destekledi. Yeni-klasikçiler yalnızca geçmişte kalan üslupları yeniden canlandırmıyor, sanatı hem modern hem de değerlerine sahip çıkan bir toplum yaratmak için kullanmaya çalışıyorlardı. Yeni-klasikçi sanat, sertliğe yönelik bir yüksek ahlak ciddiyeti eğilimindeydi. Jacques-Louis David, dönemin en önemli ressamıydı.”(Little/2008/67)

⁴ Stephen Little, ...İzmler/Sanatı Anlamak

David'in öncüler arasında yeri olduğu muhakkaktır. Resim sanatına olan ilgisinden dolayı birçok ressamla tanışmış, önemli akademilerden eğitim almıştır. Aldığı eğitimler onun her konuda daha kararlı, daha aydın fikirler almasını sağlamıştır. Akıl, daima onun resimlerini yöneten en büyük güç kaynağı olarak kabul edilmiştir. Resimlerinde kullandığı yalın, kendinden emin ve açıkça ortaya koyduğu üslup tam olarak da anlatmak istediği akımın temelini net bir şekilde oluşturmuştur. David'in Horace'ların yemini, adlı resmi incelenirse;



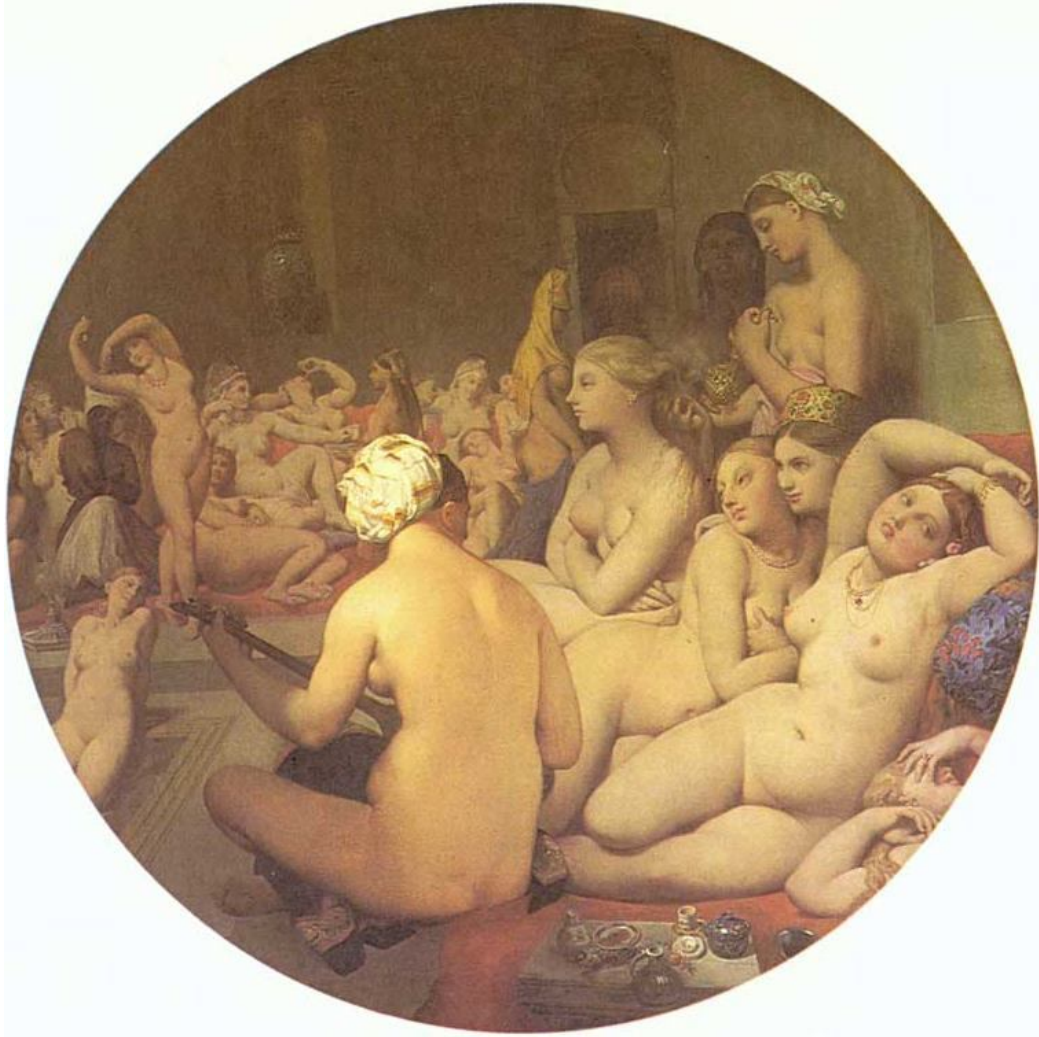
Resim 1: J.Louis David “Horace’ların Yemini” 1785, Tuval Üzerine Yağlıboya

“Bu yapıt, yeni-klasikçiliğin manifestosu olarak kabul edilir. Roma tarihinden bir anı yansıtır. Üç Horace kardeş ya düşmanı yeneceklerine ya da öleceklerine dair vakarla ellerini kaldırmış yemin ederken babaları kılıçlarını uzatmaktadır. Kız kardeşleri ise ağlamaktadır. Arka plandaki üç kemer gruptakileri ve öykünün sahnelerini (yemin, savaş, keder) birbirinden ayırmaktadır. David, hepsi Fransız devrimcilerinin iddiası olan cesaret, onur, sadakat gibi erdemlere dikkat çekmektedir.” (Little/2008/67)

Yeni-klasik dönem sanatçıları eserlerini yaparlarken eskiyi yansıtmanın yanında, dönemin öngörülerini benimseyerek resimlerini olgunlaştırmışlardır.

Ressamlar, dönemin öne çıkan olguları ve bu olguları meydana getiren isimlerin portrelerine, o anki durumlarına, pozisyonlarına ve yaşadıkları her şeye değinmişlerdir.

Resimlerde doğaya bağlılığın yanında, oran, denge gibi klasik yapılanmaların üzerinde durulmuştur. Yalınlaştırılmış, heykelsi ve basık modle anlayışıyla oluşturulan figürler, daha ifadeye yönelik resmedilmiştir. İdealin söz konusu olduğu her mekân, son derece yalıtılmış olarak karşımıza çıkar. Bu şekilde mekânlara trajik ve figürlere iç burkan anlamlar yüklenir. Bunun en güzel örneklerinden biridir Ingres'in "Türk Hamamı" adlı çalışması.



Resim 2: Jean Auguste Dominique Ingres, "Türk Hamamı", 1862, 110x110 cm.

Tuval Üzerine Yağlıboya

“Bu Osmanlının çıplak, tombul ve aşka susamış esir kadınlar ülkesi olarak gösterildiği klasik bir Oryantalist yapıttır. Resmin biçimi, sahne sanki bir duvardaki ya da kapıdaki delikten gözleniyormuş hissi yaratırken yapıtın erotik etkisini artırmaktadır. Bu, erkeklerin zevki için kilit altında tutulan kadınlardan çalınmış bir bakıştır.”(Little/2008/74)

Ingres'in bu resminde hamam kavramı, çoğul çıplaklığın onaylanmış bir mekânı olarak karşımıza çıkar. Resmi yapan sanatçıda, o resmi anlamaya çalışan izleyicide aynı şekilde konumlanmışlardır. Ya seyreden ya da seyredilen olma durumuyla karşı karşıya bırakılmışlardır. Bu da seyreden, içinde yaşadığı o çıplaklıkla cinsellik arasındaki ilişkiyi, seyredilen tarafından algılanmaması ve seyredilenin masumiyetinden hiçbir şey kaybetmeden resimde betimlenmesidir.

1.6.2. Romantizm

Fransız Devrimi dönemin de ortaya çıkan Romantizm bize isyanı, özgürlüğü, simgeyi ve gerçeği anlatır. Neo-klasizm'e bir tepki olarak meydana gelmiştir. Toplumsal sınıfların değişmesi, burjuvazinin ön plana çıkması sanatçıların yapıtlarda ele aldıkları konuları etkilemiş, anlatım biçimlerinde, izleyicinin var olan duygu ve sezgilerini bütün kavramların üzerinde tutmuşlardır.

Romantikler yapıtlarını büyük bir duygusallık ve duyarlılık içinde yansıtmışlardır. Varlığına inandıkları her şeyin duyguyla ifade edilebileceği görüşünü savunurlar. Akılcılığa ve matematiksel biçim anlayışına karşı olmuşturlar.

“Romantizm insanın mantıkla kusursuzlaşacağına ilişkin neo-klasizm anlayışı reddeder. Aydınlanma'yı öznel'in –irrasyonelin, duygusalın, ruhsalın önemini kabullenmede gösterdiği başarısızlık nedeniyle eleştirdi. Romantizm, yaşam deneyiminin bütün bu yönlerini içine aldı ve genellikle içinde insanın kendini hem geçiciliği hem de gerçek manevi özelliğiyle tanıdığı doğanın sonsuzluk karşısında yüceltmeye büyük önem verdi. Peyzaj resmi, doğaya karşı duyulan romantik hayranlık nedeniyle yaygın olarak gelişti.”(Little/2008/73)

19. yüzyıl Romantik sanatçılar özgün, bireysel ve ideal değerlerle anlatılamayan resimler yapmışlardır. Romantik sanatçılar içinde önemli bir yeri olan Casper David Friedrich'dir. D. Friedrich resimlerinde büyük ve görkemli gökyüzü betimlemeleri yapmaktadır. Bu da anlatmak istediğinin tanrının büyüklüğünü duyurmak olduğunu bize kanıtlar. Yani var olan Hristiyan mistiğini, doğa mistiğine

dönüştürür. Bu şekilde var ettiği resimlerle ortaya konan gerçeklik soyut yaratımların, somutlaştırılması ve kanıtlanabilir gerçekliğin tuval yüzeyi üzerinde kendini göstermesidir.

D. Friedrich'in "Kargalı ağaç" çalışması, bize sanatçının tam olarak neyi ifade etmek istediğini anlatmaktadır.



Resim 3: C.David Friedrich "Kargalı Ağaç" 1822, Tuval üzerine Yağlıboya

"Ağaç ölmüş gibi görünmektedir; ama bir günbatımının ya da gündeğumunun önüne öyle yerleştirilmiştir ki bize ölümün kaçınılmaz olduğunu, doğanın döngüsünün bir parçası olduğunu ve korkmamak gerektiğini hatırlatır. Ne var ki resim izleyicide felsefi bir başkalaşım yaratmak yerine, melankolik bir tepki yaratır. Romantizm doğaya, en etkin olarak sanatla ifade edilebilecek ve en iyi sezgiler ya da duygularla anlaşılabilir insan yaşamının gerçeklerinin kaynağı olma ayrıcalığını vermiştir." (Little/2008/73)

Romantik dönem sanatçıları, resimlerinde sınırsız ve belirsiz bir gökyüzü uzamını kullanırlar. Yapmak istenen yaşam ve ölüm arasında o sonsuz boşluğu ifade etmektir. Lakin salt yaşam-ölüm değil, insan, doğa ve tanrı kavramlarını anlamlandırmaya çalışmaktır. Bundan dolayı melankolik bir ortam, ölümcül

duyguları ortaya çıkartarak, bize ürperten sahneler izletir. Romantiklerin tam olarak belirleyici bir mekânları yoktur. Doğa'yla kendi arasında oluşan boşluklara yerleştirirler resimleri. Aslında sanatçının yapmak istediği şey, insanın yalnızlık zevkine uygun gelen bir doğa hayranlığı oluşturmak. İnsan o doğa içinde ve doğayla bir bütün halinde düşünülmüş ve resim sanatında bu içselleşerek devam etmiştir. Bu da bizi kendi gizliliğinin içine çeker.

1.6.3. Realizm

19. yüzyıl da egemen olan realizm, toplumsal varoluşların hepsini arka plana atarak, varlığına inandıkları dünyayı olduğu gibi anlatma yolunu seçmişlerdir. Realizm'i bir üslup olarak nitelemekten çok, bir anlayış olarak tanımlayabiliriz. Salt gözlerinin önünde gelişen gerçekliği anlatma yolunu seçmiş ve bunu bütünüyle tuvallerine yansıtmaya yoluna gitmişlerdir. Bu gerçekçiliği dönemin beğenilerini ve öngörülerini yadsıyarak tuval'ine aktaran sanatçılardan biri Millet'tir.



Resim 4: Jean-François Millet, "Başak Toplayanlar", 1857, 84x111 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya

“Burada ne dramatik bir olay betimleniyor ne de güldürücü bir öykü. Sadece, hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülüyor. Bu insanlar ne çok güzel, ne de çok zarif. Bu resimde idealleştirilmiş bir kır manzarası yok. Köylü kadınlar ağır ve yavaştan çalışıyorlar. Hepsi kendini işine vermiş. Millet, bu kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı davranışlarını vurgulamak için elinden geleni yapmıştır. Onları, arka plandaki güneşli parlak düzlükte kontrast yapan basit dış çizgilerle belirgin bir şekilde biçimlendirmiştir. Böylece bu üç köylü kadını, akademi öğretisine uyan resimlerdeki kahramanlardan daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir.”(Gombrich/2004/508-511)

“Başak Toplayan Kadınlar” tablosu burjuva beğenisinin aksine kaba saba kıyafetlerle ve iri vücutlarıyla resmedilen, güzellik kavramını pekte içinde barındırmayan bir gerçeklikle betimlenmiştir. Güneş kadınların tepesinde onları kavururken, çalışan kadınlar doğanın kendilerine verdiklerine hizmet etmek için orda bulunmaktadır. Bu da dünyanın neresi olursa olsun, çalışan insanın betimlemesidir.

“Gerçekçilik, sanatı ve sanatçıyı burjuva zevklerden bağımsız kılma yönünde kararlı bir çabaydı. Romantizm’den esinlendi, ancak Romantizm’in sanatçının kişisel duyguları üzerine yoğunlaşmasını reddetti. Gerçekçilik’in en güçlü olduğu yer Fransa, en önemli savunucuları ise Gustave Courbet ve Edouard Manet idi.” (Little/2008/80)

Courbet, gerçekçi resmin kurucusu sayılabilir. Çalışmaların da doğal ve kendiliğindenlik hakimdir. Pek çok resim tekniğini reddeden Courbet çalışmalarını idealize edilmiş bir manzara içinde değil doğal bir görüntünün merkezine yerleştirmiştir. Salt iç dürtüsüyle meydana getirdiği resimleri, onu gerçekçi resmin şefi olarak kabul etmemizi sağlar.



Resim 5: G.Courbet “Sanatçının Stüdyosu” 1855, 361x598cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

“Gerçekçiler, kirli ve nahoş olsa bile gördüklerini resmetmeyi amaç edindiler. Sanatçının Stüdyosu, Courbet’in gerçek dünyayı gördüğü gibi ele alma konusundaki başarısızlığa yönelik bir eleştiri olarak okunabilir: stüdyo pis ve kalabalıktır ama tuvalde ki resim sanatçının içinde yaşadığı dünyayla hiçbir ilişkisi olmayan güzel bir manzarayı göstermektedir. Courbet aynı zaman da kendini hem gerçekçi resmin hem de reddettiği resim üslubunun ustası olarak gösteriyor.”(Little/2008/81)

Realist ressamlar yaptıkları resimlerde daima anlaşılacak istenmiş bunun içinde, mekân ve figür resimlerinde dış dünya nasıl görünüyorsa öyle resmetmişlerdir. Yani gözlemlenen ne varsa aynı şekilde tuvale yansıtılmıştır. Gerçek olaylardan alıntılar yapılır bu yüzden ki doğaüstü olaylara ve karakterlere yer verilmez. İnsan yaşadığı çevreyle beraber resmedilir, çünkü bir insan çevresinin de etkisiyle kimlik kazanır. Kişilerin çevreyle birebir ve aynı inandırıcılıkla resmedilmesinin sebebi, gerçek dünyada gerçek bir kimliğe sahip olmasıdır. Sanatçının figürü yansıtırken bize sunduğu inandırıcılığın, mekânla ve objelerle de üstün bir şekilde ilişkilendirilmesi bundan kaynaklanmaktadır.

1.6.4. Empresyonizm

İzlenimcilik deyince ışığın etkileri, devinim, açık hava, parlak renkler ve seyrek fırça vuruşları aklımıza gelir. 19. yüzyıl da ortaya çıkan bu anlayışla sanatçılar, bilinen kuralları yok sayarak doğadan edindikleri izlenimleri tuvallerine yansıtmışlardır. Birbirini bütünleyen fırça darbeleri ve ışığı yansıtan açık hava resimleri yapılmıştır. Empresyonistler resmetmek için olağanüstü noktalar aramıyorlardı. Onlar için doğanın herhangi bir parçası resmedilmeye değerdi. Bulundukları zamanın resmini yapmış, an’ı yansıtmış ve figürü ikinci plana atarak, rengi çözümleme yoluna gitmişlerdir.

Sanatçılar, salt gözümüzün gördüğü nesnelerle beraber, imgelemde meydana çıkan nesnelerinde tek renkten değil de bir araya getirdiğimiz birçok renkten oluştuğunu keşfetmişlerdir. İzlenimcilerin bu şekilde düşünmelerine sebep dış dünyanın durağan olmadığını, sürekli bir devinim ve başkalaşım içinde olduğunu öngörmeleridir. Yani kendilerinden önce ortaya konulan renk değerleri yaşadığı için değişime uğramıştır. Ve kabul edilen görüş nesnelere rengi veren şey ışığın ta

kendisidir. Bu yüzden resimlerini doğaya çıkararak tek seferde bitirme yolunu seçmişlerdir. Var ettikleri biçimleri, tuş vuruşlarıyla oluşturdukları renk lekeleri ya da kesin kontur çizgileriyle betimlenen resimler ortaya koymuşlardır. İzlenimci ressamlar anı yakalamanın çabasını verdiklerinden sanki resimleri yaşıyor gibi görünür. Devam eden bir devinim ve günün çeşitli renkleri yansıtılır tuvale. Figürler klasik üsluba daha yakın bir anlayışla boyanır.

Empresyonistlerin çoğu geleneksel resim kurallarını yadsıyarak biçimi eritme yoluna girerler. İzlenimciler için mekân doğadır. Her zaman ki gibi özel bir yer aramazlar ve herhangi bir yeri betimlerler. Resimlerinde kullandıkları espas anlayışı daha çok yüzeye yaklaşır.

“Ne geometrik ve ne de objektif bir perspektif’ten burada söz açılmaz. Resimde, her yerde, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor. “Her şey, birbiri içine akıyor, ne yan yana oluşan konturları ne de arka arkaya oluşan mekânsal-uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor.” Böylece resim bütün mekân değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression’ larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor.”(Tunalı/1992/45)

İzlenimciler için ana problem doğaydı ve figür ikinci planda yer almaktaydı. Sanatçılar gün içerisinde an’lık resimler yapıp güneşin o an bıraktığı renk ve etkilerle çalışmalarını bitirme yolunu seçmişlerdir. Özellikle Fransız ressamlar Degas ve Lautrec dönemin en önemli mekân ve figür betimlemeleri yapan sanatçılarındandır. Lautrec barlar, gece hayatı ve eğlence yerlerinde dans eden kızları resmetmiştir. Resimlerini oluştururken insanların içinde yaşadığı ve dışarıya aktaramadığı ruh hallerini de betimlemiştir. Buda izleyiciye derin bir hüznü yaşatmaktadır. Degas ise resimlerinde genellikle kadın ve bale temasını ele almıştır.

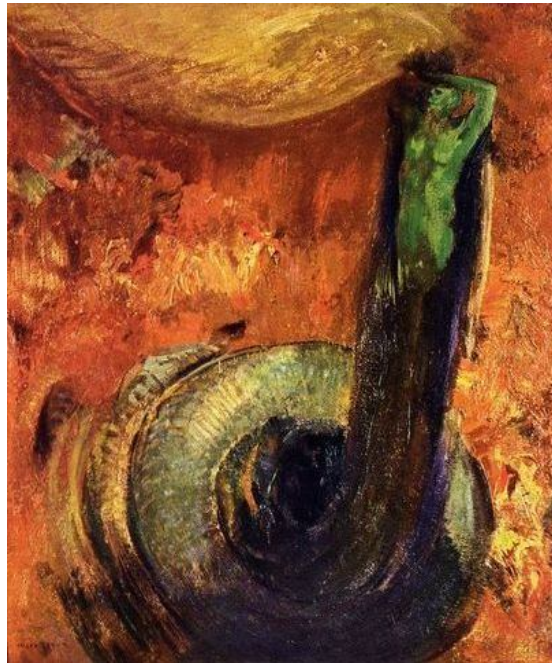
“Degas tutkulu bir şekilde tasarım ve çizimle ilgileniyordu. Ayrıca Ingres’in bir hayranıydı. Portrelerinde bir mekân izlenimi yaratıp, biçimlerini en beklenmedik açılardan göstermek istiyordu. İşte bu nedenle, konularını, açık hava sahneleri yerine, baleden seçmeyi yeğledi. Provaları seyrederken, çeşitli duruşlardaki vücutları her yönden inceleme olanağına sahipti. Tepeden sahneye baktığında dans eden ya da dinlenen balerinleri görebiliyor, karmaşık perspektif kısaltmalarını ve sahne ışıklarının insan figürü üzerindeki etkilerini inceleyebiliyordu... O, balerinlerle, güzel oldukları ya da ruhsal durumlarını merak ettiği için ilgilenmiyordu. Degas, onlara, Empresyonistlerin çevrelerindeki manzaraya bakmaları gibi, tutkusuz bir tarafsızlıkla bakıyordu. Onun için önemli olan, insan biçimi üstünde ışık ve gölgenin etkileşimini ve hareket ya da mekân izlenimini yaratmak için kullanacağı yöntemdi.” (Gombrich/2004/526-527)

1.6.5. Sembolizm

Sembolizm deyince tinsellik, içe dönüklük, dini ve mistik öğeler ve duygu yoğunlukları akla gelir. Sembolistler gerçekte var olan nesneleri değil, duygu ve düşüncelerinde ortaya çıkan düşleri resmetmeyi amaçlamışlardır. Her zaman gizliliği ön plana çıkaran ve konuşulamayanı anlatma eğiliminde olan bir anlayış olmuştur.

“Simgeci resimler fiziksel dünyanın tanımlanmasından başka bir gerçekliği ima ederler. Melankoli, cinsellik ve tedirginlik yaratma Simgecilik’ in belirleyici özellikleridir. İmgelerinde Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Dışavurumculuk’ un habercisi olan bir yöntemle rüyaları, karabasanları ve değişikliğe uğratılmış durumları kullanırlar. Doğa, görüldüğü durumlarda tehditkâr ya da rahatsız edicidir.”(Little/2008/92)

Bu durum bize Simgecilerin doğada ki karanlık ve ürkütücü gerçekliği yansıtmak için alışlagelmiş görüntüyü yadsıdıklarını ifade eder. Yani ölüm teması gibi insanın içini huzursuz eden kavramları simgeci ressamlar öyle bir melankolik tarzda yansıtmışlardır ki gerçeklikleri her şeyin önüne geçmiştir. Simgeciler çoğu zaman resimlerinin adlarını bile ürkütücü koyarak o melankoliyi yakalamayı amaç edinmişlerdir. Sembolist sanatçılar arasında önemli bir yeri olan Odilon Redon’un “Yeşil Ölüm” adlı çalışmasında ifade edilmek istenen gibi...



Resim 6: Odilon Redon “Yeşil Ölüm” 1905, Tuval Üzerine Yağhboya

“Yeşil bir figür halka biçimin de sarılmış bir yılanın içinden yükseliyor gibi görülmektedir. Resimde yer alan parlak yeşil Simgecilik’ in değer verdiği, uğraştığı esin, taşkınlık ve fantastik ruhsal durumları çağrıştıran absent içkisine bir gönderme olarak yapılmıştır. Burada “yeşil ölüm” sarhoşluğun etkisiyle mantığın ölümü ya da görsel, sanatsal deneyimler sırasında alışlagelen düşünme ve hissetme modellerinin askıya alınması olabilir.”(Little/2008/93)

Sembolistler dış dünyayı simgeleştirerek, sembollerle anlatmak istemişler ve net gerçekliklerden kaçınmışlardır. Bunu da izleyicinin düşünce yoğunluğundan çok duygu karmaşası içine çekmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Gerçeklerden kaçmayı, imgelemde yer edilen hayale kavuşmayı, çirkinlikleri güzelliklere dönüştürmeye ve bunlar sonucunda ortaya çıkan kaygıya sembolizm, varoluşuyla destek verir. Sembolistler net gerçekliklerden kaçındıkları için, figürlerde ve mekânlarda realist bir anlatımı yeğlememiş ve imgelemlerinde oluşturdukları duygularla resimlerde yer alan nesneleri oluşturmuşlardır.

1.7. Modern Sanatta Figür ve İç Mekân

1.7.1. Modern Sanat

19. yüzyılın son çeyreğinden bugüne kadar, ortaya çıkan bütün akım ve eğilimleri içine alan büyük bir harekettir.⁵ Kökeni Latince'den gelen modern kelimesi ‘tam şimdi’ anlamında kullanılır. Çok da anlamlandırılmaz bir doğası bulunmaktadır. Bu da onu güçlü, ilginç ve hareketli kılar. Çünkü ortaya çıktığı dönem büyük hareketlerin ve yeniliklerin yaşandığı dönemdir. Örneğin; iktidar mücadelesine giren soylular kiliseyi alt etmek için uğraşıyorlardı, burjuvazi çok ön plandaydı. Bunlar gerçekleşirken sanatçılar yalnız kalmış ve arayış içerisine girmişlerdir. Kendi derdine düşen burjuva ve soylular artık sanatçılara sipariş de vermediği için sanatçılar içlerinden gelen konulara eğilme fırsatı bulmuşlardır. Dönem sanatçıları, toplumun karşı karşıya olduğu inançla, açlık ve ruhsal sıkıntılarla yüzleşmişlerdir.

Modern sanat bir türlü kapatamadığımız ve cesaret edemediğimiz dönemlerin üzerinde sünger görevi görmüştür. Eskiyle yeninin kavranması olarak öne çıkan

⁵ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat

modern sanat, dinsel olanla dünyevi olanı da birbirinden ayırır. Akılla duyguyu, figüratif olanla soyut olanı karşılaştırır. Yani içsel olanı duyular yoluyla kavranabileni anlatır, gerçekliği yansıtanı değil.

1.7.2. Modern Sanatta Figür

Modern sanatta ki figür anlayışı daha çok sanatçının imgelemde yarattığı ve salt sanatçıya bağlı olarak ortaya çıkan betimlemelerdir. Sanatçı resmederken belli bir tutuma bağlı kalmaksızın anlatmak istediğini ortaya koyar. Bu da onun özgün ve özgür ruhunun yadsınamaz gerçekliğini göz önüne serer.

Figür anlayışı salt gerçekliği ya da gerçekte olunabilen görüntüyü yansıtmaktan çok görünüş bakımından çoklu anlatımı, parçalanmayı, tek yüzey anlatımı ya da doğaüstü karmaşıklığı ön plana çıkartır. Bu da figür anlayışının akımlar arasında farklı anlatımlarla ve farklı ortamlarda ele alındığını açıklar. Figür soyutlaması modern sanatla başlar. Mekân soyutlaşıp yüzeye yaklaşır. Çünkü içinde yaşadığımız dünya o kadar hızlı gelişir ve değişir ki, resimde yer alan ister mekân olsun, ister figür kendi de o süratin içinde yerini alır.

1.7.3. Kübizm

Çoklu bakış açısı, karışık perspektif, kolaj ve düzlemlleştirilmiş hacim Kübizm'i akla getiren kelimelerdir. İsim babası Matisse kabul edilir. Braque'nin Estaque'ta Evler adlı resmini görünce bu kelimeyi ilk kez kullanmıştır ve akımın adını oluşturmuştur.



Resim 7: Georges Braque “Estaque’ de Evler” 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kübist sanatçılar nesneleri yüzey üzerinde parçalayıp nesnelere farklı açılardan bakmayı denemişlerdir. Bu da onların resme kavramsal bir yaklaşımda bulunmalarını sağlamıştır. Görünmeyen nesnelerin kavranmasında görünen dünyadan uzaklaşmıştır. Aslında yapılmak istenen resimlerde yer alan varlık ve olayların farklı bakış açıları farklı görüntüler verebileceği düşüncesidir. Bu da Kübistlere aynı tuval içinde hem aşağıdan hem yukarıdan hem de yandan bakarken nesne nasıl görünür düşüncesiyle hareketli bir anlatım katmış ve tuvalerde oluşan dördüncü boyut kavramını ortaya çıkarmıştır.

İlk ortaya atıldığı dönemleri analitik (çözümsel) kübizm diye adlandırılır. Anlatılmak istenen temel nesne ve varlıklar, geometrik formlar yardımıyla resmedilmiştir. Sanatçılar yapıtlarını modelden değil de akıldan sanki karmaşık bir problem çözer gibi davranmışlardır. Konular genellikle cansız doğa-natürmort, nesneler ve insan resimleridir. Nesneler görüldüğü gibi resmedilmez. İmgelemde yer alan şekliyle tuvale aktarılır. Kübizmde oluşturulan resmin mekânı genellikle soyut bir mekândır. Espas birbirinin üzerine gelen biçimler tarafından oluşturulur. Bu yüzden derinlik yüzeye yaklaşmıştır.

“Parçalanmış yüzeylerin giderek küçüldüğü, nesnenin farklı açılarının adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği bu resimlerde nesneleri seçmek güçleşmiş, resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda bir ‘espas’la karşılaşmak olanaksızlaşmıştır. Bu dönem kübist resimlerin yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlı kalmasının nedeni, rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmasıdır.”(Antmen/2009/48)

Sonraları Kübizm’in sentetik (bireşimsel) kübizm olarak anıldığı dönemdir. Geleneksel resim anlayışına en güçlü karşı çıkışlardan diyebiliriz. Resim yapılan yüzeyler gazete, duvar kâğıdı, muşamba ya da başka nesnelerle desteklenmiştir. Resimde üç boyutluluğu getiren sentetik kübizm birçok nesnenin tuval yüzeyine yapıştırılmasıyla oluşturulur. Anlatılmak istenen, eğer gazete bu resimde yer almalıysa onu yapmak yerine yapıştırmak gerektiği düşüncesidir. Bu yüzden biçim çözümlenmiş ama renk olgusu ikinci plana atılmıştır. Ve daha çok yüzey resmi haline gelen bir anlayış hakim olmuştur. Sentetik kübizm de konular, düşünce dünyasından oluşmaktaydı. Var edilmek istenen şey, doğayı ve onun beraberinde getirdiği nesneleri, resmin dışında bırakmak ve düşünsel olanı soyutlaştırmaktır.

“Picasso da Braque da bu dönem yapıtlarında yaşadıkları zamanların siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete kupürleri ve reklam imgeleri kullanmışlar, ilgilerinin salt biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığını ipuçlarını vermişlerdir. Kübist kolaj, ayrıca, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapısının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olamayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır.”(Antmen/2009/48-49)

Kübizm ortaya çıktığı dönemden itibaren figür ve mekân anlayışını tamamen değiştirmiştir. Figürler geometrik bir biçim anlayışı ile soyutlanmıştır. Mekân ise gittikçe yüzeye yaklaşmış ve nesneler çoğu zaman kontur çizgileriyle belli edilmek istenmiştir.

1.7.4. Expresyonizm

Güçlü renk anlayışı, çarpıtma, soyutlama gibi kavramlar bize dışavurumculuk’ u çağırıştırır. Önceden belirlenmiş kurallar ve ilkeler bir tarafa atılarak içten geldiği gibi yapıtlar ortaya konulur. Bundan dolayıdır ki yapıtları, sanatçının duygu yoğunluğu, özgünlüğü ve üslubundan öte bir boyutta değerlendirmek yanlış olur. Duygusal aşırılıklarla dolu olan bu sanat akımı huzursuzluğun ve gerçeği arayışın sanatı kabul edilir. Bu yüzden de sadece sanat akımına verilen bir ad olmaktan çıkıp, insanın iç dünyasına yönelmiş bir dünya görüşü diyebiliriz.

Sanatçı salt gerçek ya da gerçeğin tuvaldeki görüntüsüyle ilgilenmez. O imgelemde yarattığı gerçekliğin ortaya çıkış anıyla bütünleşir. Resimlerini betimlemez, içten gelen titreşimler ışığında ortaya çıkan eserler, insanların yapıt hakkında düşünmesine ve üzerinde konuşulmasına olanak sağlar. Enis Batur “Modernizmin Serüveni” adlı yapıtında dışavurumculuk hakkında şu ifadeleri kullanır:

“İzlenimcilerin gözleri konuşmaz, sadece seyredir; soruyu duyar ama cevap vermez. İzlenimcilerin göz yerine bir çift kulağı daha vardır. Ama ağızları yoktur, zira burjuva döneminin insanı kulaktan başka bir şey değildir. Dünyayı dinler, ama tek söz etmez. Ağzı yoktur; kendini ifade etmekten, dünya üzerine yargı bildirmekten, ruhun yasasını dile getirmekten acizdir. Dışavurumculuk ise insanlığın ağzına vurulmuş kilidi söküp atar. İnsanlığın sessizlik dönemi, dinleme dönemi sona ermiştir. İnsan bir kez daha ruhun cevabını vermeye çalışmaktadır.”(Batur/2007/228)

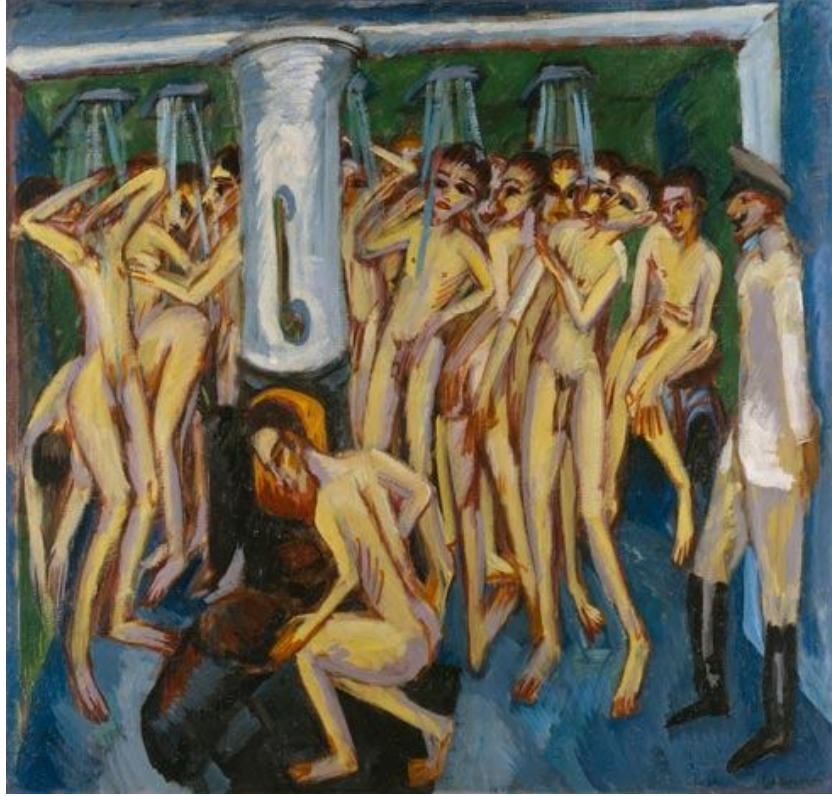
Bu bağlamda savunulması gereken dışavurumculuğun sadece üretmek, belli kalıplara oturan eserler ortaya koymak ya da sanatçının çevreden etkilenecek bir yaratım sürecine girmek olmadığı, insanı düşünmeye ve yorumlamaya iten bir görevi üstlendiği de bilinmektedir. Yani bir türlü göremediğimiz ya da görmeye cesaret edemediğimizi önümüze sunmaktır. Değişime uğrar anlatılmak istenen şey. Çünkü salt gerçekliği vermez bize dışavurumculuk, insanın konumlanışını değiştirir.

“Dışavurumcu sanatçıların tümüyle ‘kendine özgü’ yaklaşımlarına rağmen ‘biçim bozmacı’ bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir.”(Antmen/2009/34-35)

Dışavurumcu sanatçıların yaptığı eserler vahşi ve ilkel olarak adlandırılmıştır. Sanatçılar çalışmalarını yaparken anlatılmak istenenin bizler tarafından algılanmasını istemişler ama çoğu zaman kavranamaz bir karmaşanın içine düşmüşlerdir. Eserler hakkında görüş bildiremeyen izleyici sanatçının vermeye çalıştığını imgelemde almayı reddeder. Çünkü çirkin olanda dimdik karşısında durmaktadır. Lakin sanatçılar bu görüşlerle ilgilenmemiş ve eserlerini ortaya koymaya devam etmiştir.

Dışavurumcular ideal resim anlayışından yola çıkmadığı için, figür o bildik insan tasvirinden uzaklaşabilir. Bir leke ya da tuvalin ortasında başına buyruk duran bir çizgide bize figürü anlatabilir. Amaç ifadedir. İfade uğruna figür soyutlanmış ve çarpıtılmıştır. Figür tek başına da anlatacağını anlatır. Mekâna gereksinim duymadan yapar işini. Salt kendine özgü olma anlayışıyla gerçekleşen dışavurumculuk, figürü ve mekânı soyutlayarak-deforme ederek anlatır ve algılama gücünü bize bırakır. Dönemin öne çıkan isimleri arasında Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Beckman, Wassily Kandinsky’i sayabiliriz.

E.L. Kirchner’ in “Topçular” çalışması, sanatçının yaşadığı ruhsal durumu nasıl gün yüzüne çıkardığını gösteren bir çalışmadır.



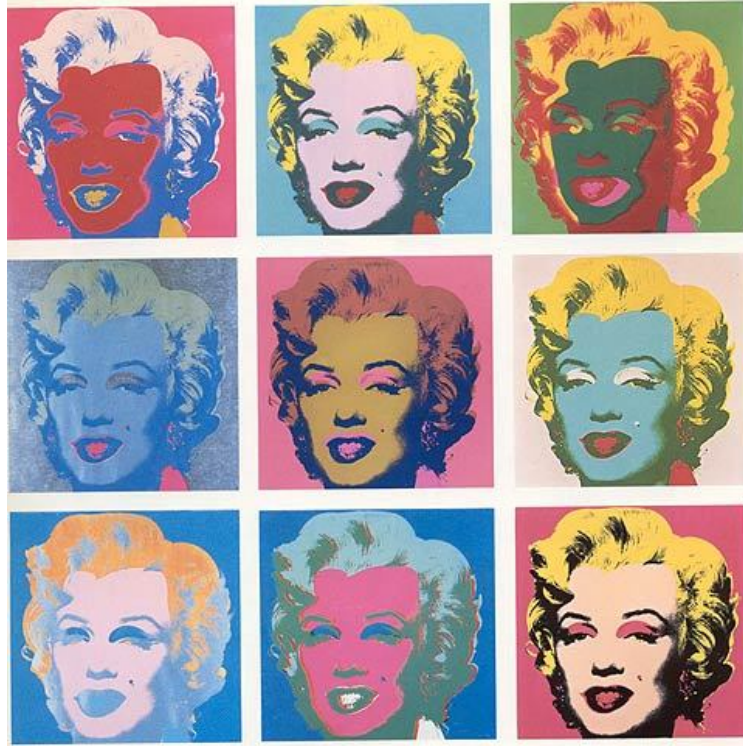
Resim 8: Ernst Ludwig Kirchner, "Topçular", 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya

"Ham renkler, kaba fırça darbeleri ve çarpıtılmış vücutlar Topçuları tipik bir dışavurumcu yapan unsurlardır. Resmin, sanatçının kişisel duygularıyla toplumsal eleştiriyi birleştiren gerilimli, duygusal bir etkisi vardır. Kirchner çıplak adamları bir subayın bakışları altında bir duşta birlikte gösteriyor. Savaş sırasında yaşadığı incinme duygusunu anlatıyor. Kirchner, zorunlu olarak askere alınmış ancak daha sonra ruhsal rahatsızlığı nedeniyle terhis edilmiştir. Burada aynı zamanda içinde yaşadığı inandığı tutucu, vahşi dünyaya duyduğu nefreti de yansıtıyor."(Little/2008/105)

1.7.5. Pop Art da Mekân ve Figür İlişkisi

1950'li yılların başında Richard Hamilton, Peter Blake ve Andy Warhol gibi sanatçıların ortaya çıkarttığı bu sanat akımı, aslında insanların reklam ve tanıtımlarda ortaya sunulan imgeleri neden incelemedikleri ya da insanlara bu yapılan şeylerin neden çekici gelip de bir sanat eseri olarak kabul edilmediklerini sorgulatmaya başlamıştır. Pop art modernizme, modernizmle ortaya atılan estetik anlayışa ve o estetik anlayışı yansıtmaya çalışan modernist sanatçılara bir tepki olarak da ortaya çıkmıştır. Pop art şunu söyler; sanat hiçbir zaman yaşamı yönlendirmez.

Pop art içinde bulunduğu çağın en beğeni gören kişilerini, ortama uyum sağlayan objelerini veya nesnelerini sıradanlaştırıp çoğaltır ve onlara sanat eseri gözüyle bakmamızı sağlar. Yani seri üretim sonucu ortaya çıkan her şey sanat eseri olabilir der. Anlatımı renk, obje ve meydana gelen şekiller üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Nesnelerin, nasıl doğduğu ve çevresine bıraktığı etkiler önemlidir. Aslında yapılmak istenen gerçeklik, tıpkı mükemmel bir resim gibi var olunanı ortaya koymaktır. Özellikle farklı teknikler uygulanarak yapılan Pop sanat’ ta en çok fotoğraftan faydalanılır. Mevcut yapılanma fotoğrafların sergilenmesi şeklinde olduğu gibi, kolaj mantığıyla da yapılıyordu. Özellikle Andy Warhol’un “Marilyn Diptikonu” adlı çalışması akımın ikonu haline gelmiştir.



Resim 9: Andy Warhol. “Marilyn Diptikonu”, 1962, Serigrafi

“Kitle iletişimi, pazarlama ve reklamcılığa gösterdiği ilgiyle Pop Art, Post-Modernizm’in erken bir formu olarak görülebilir. Warhol’un yapıtı şöhret kültürünü ve bir bireyin kendi imgesiyle nasıl sömürülebileceğini, ya da onun arkasında nasıl kaybolabileceğini araştırıyor. Bir orijinalin kaybı ve onun yerine konan kopyaları, Pop’un habercisi olduğu, Post-Modern sanatın temel ilgi alanlarından biriydi. Warhol’un diptikonu Monroe’nun intiharının ardından birkaç ay sonra üretildi. Yapıt, bireylerin ölümlerinden sonra dergilerde ve reklamlarda çok sayıda yayımlanan kopya görüntüleriyle “ölümsüzlüğe” ulaşabilme yolunu sorguluyor.”(Little/2008/131)

Pop Art, sanatın vizyonu olmaz der, sanatın tek amacı; yaşamı yansıtmasıdır. Tıpkı Warhol'un, Monroe'yu yaşatması gibi... Çoğu eleştirmene ve yazara göre de bu yapılanlar "kiç". "sanat dışı" ve "baya" kabul ediliyordu. Lakin Richard Hamilton'ın yaptığı "Günümüzün evlerini bu kadar farklı ve çekici yapan nedir?" adlı kolaj, dönemin avangart çalışmaları arasına girmiş ve sergilerde afiş olarak ortaya çıkmıştır.



Resim 10: Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”, 1956, Kâğıt Üzerine Kolaj

“Öncelikle gençlik, cinsellik ve yeni olan her şeyin kutsandığı bir iç mekân resmi bu. Odaanın ortasında ayakta duran, çıplak vücutlu, kaslı ve sportmen bir erkek, elinde pop yazılı bir nesneyi tutarak bize bakıyor. Resmin sağ tarafında, bir kanepenin üzerindeyse ideal ölçülerde çıplak bir kadın, gözleri kapalı, erotik bir şekilde bekliyor. Diğer nesnelerse günlük yaşamı kolaylaştıran ve renklendiren şeyler: Adamın ayağının önünde bir kasetçalar; kadının arkasından da (muhtemelen sevgilisiyle telefon görüşmesi yapan güzel bir kadının oynadığı bir filmi gösteren) açık bir televizyon; duvarda, bir aile büyüğünün resminden çok daha büyük boyutta bir fotoroman kapağı; erkek mankenin arkasında, son model bir elektrikli süpürgeyle

merdivenleri baştan sona kadar temizleyen bir hizmetçi; daha arkada, penceremsi açıklıktaysa bir tiyatro ve sinema binası vs... Nesneleri her ayrıntısına kadar gösteren sanki bir Dürer ya da Vermeer resmi gibi, her şey çok açık. Şöyle okuyabilirsiniz kompozisyonu: “Satın alın, kullanın, vücudunuza iyi bakın, sevişin ve sonrada dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü var olmak artık görünmek demektir”. Özetle, ruhsal yeraltından maddi yerüstüne çıkış anlamına geliyordu bütün bunlar.”(Yılmaz/2006/183)

Pop art sanatçıları için mekân-figür-estetik bir kavram niteliğinde değildi. Amaç hiçbir zaman doğayı yansıtmak olmadı, amaç biçimlendirmek ve yorumlamaktı. O dönemde öne çıkan ürünler, seri üretim sonucu ortaya çıkan ürünlerin anlatım çabasından kaynaklanmaktadır. Örneğin siyah-beyaz bir portre baskının, en can alıcı yerine koydukları kırmızı bir renk bize istek ve arzulananı ifade ederek o renge ihtiyacı hissettirir. Bu da tüketim kültürünün vazgeçilmez bir parçası olarak karşımıza çıkar. Pop sanat kolay ve çabuk tüketen kitle ile sanatı buluşturma yoluna gitmiş, her şeyin güzel olanını bize benimsetmeye çalışmıştır. Bu yüzden popülerdir ve çabuk tüketilir diyebiliriz. Richard Hamilton “Smithson’lara mektup” adlı bir yazısında;

“Pop Sanat:
Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır)
Geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür)
Harcanabilir (hemen unutulur)
Ucuzdur
Seri üretilmiştir
Gençtir (hedef kitlesi gençliktir)
Esprilidir
Seksidir
Numaracıdır
Gösterişlidir
Ticaretin büyüğüdür.” der.(Antmen/2009/159)

Pop art’ da mekân ve figür anlayışı, tek bir üslup özelliği göstermez. Bu anlayış ne geleneksel resim nede soyut resim anlayışıyla açıklanabilir. Pop art’ da fotoğraf resmin odağında yer alır. Ya doğrudan kolaj mantığıyla ya da fotogerçekçi bir anlayışla yeniden üretilir ve bununla birlikte serigrafide önemli bir yer tutar. Bu çeşitlilik içerisinde soyut ekspresyonist eğilimlerde göze çarpar. Figürler belirli tek bir mekân içinde yer almazlar. Eklektik bir sanat anlayışının sonucu olarak pop art’ da mekân, ne geleneksel mekân anlayışıyla nede modern resmin soyut espasıyla açıklanabilir. Mekân anlayışı ikili bir mekân anlayışıdır. Hem soyut espas vardır hem de fotografik gerçekliğin getirdiği reel bir mekândan bahsedilebilir.

1.8. 80 Sonrası Yeni-Dışavurumculuk

Kabalık, primitif, kabataslak, figüratif ve duygusal gibi kelimeler bize yeni-dışavurumculuk hakkında bilgi verir. 1970’lerde gün yüzüne çıkmıştır.

“Güçlü, duygusal içerik ve “kötü resim” olarak adlandırılıp saldırıya uğramasına neden olan bilinçli bir kalabalık ana özellikleridir... Modern resimdeki soyutlamanın egemenliğine karşı bir başkaldırı olarak yükseldi.”(Little/2008/136)

Yeni-dışavurumcu sanatçılar genellikle doygun, renkli ve kalın boya katmanlarını serbest ve devinim fırça hareketleriyle desteklemişlerdir. Renklerde kullandıkları sert ifade, tonlar arasında büyük ayrımlara ve şiddetli geçişlere sebep olmuştur. Renkler ve resimlerin melankolik tavrı, sanatçının ifade ettikleriyle ve dönemin içinde bulunduğu ruhsal durumla ilişkilendirilir. Canlı ama uyuşmayan renklerle yapılan resimler, gerilimli ve iç karmaşası olan yapıtlar şeklinde öne çıkmıştır. Günlük yaşamdan sahneler imgelemde oluşturulan, güçlü anlatımları olan ütöpic resimlere dönüşmektedir. İnsanı içine bu kadar çok alan bir sanat akımı bütün çevrelerce kabul görmüş ve her zaman toplumsallıkla iç içe olmuştur.

“Her olasılığın yürekli biçimde kucaklanmasını istediler -metafor ve alegori yada öykü, fotografik oluşumlar, enerji veren yüzeyler, kırık çanaklar ve hala yağlı boyalarla tıka-basa doldurulmuş yüzeyler- kökeninde 1970’lerin Yeni İmge Sanatını yapan modernist dogmaların duygusal ve biçimsel rezervi hala oldukça yer etmektedir. Çelişkili biçimde Postpop ve Postkavramsal sanattan da pek uzak görünmemektedir.”(Arnason/1986/635)

Yeni-dışavurumcular geçmişten tamamen kopuk ve salt bir başkaldırı olarak görülmemelidirler. Sanatçılar ifade etmek istedikleri şeyi, geçmiş dönemlerin kimi özelliklerini kullanarak da yansıtmışlardır. Toplumsal ve kültürel sorunlara karşı daima duyarlı olmuşlardır. Sanat salt kendi ve geçmişte yaşattıklarıyla var olur diyen en önemli yeni-dışavurumcu ressamlardan biri Alman Georg Baselitz (d.1938) dir.

1.8.1. Georg Baselitz

Anlatımlarında, çok geniş duygu aktarımı içersinde olan Baselitz hem dramatik, hem de ironik ve coşkun tavrını ortaya koymuştur. Resimlerinde çarpıcı renkler ve değişik fırça vuruşları kullanmıştır. Baselitz’in resimlerinde bedenleri

parçalanmış, kahramansı ve devasa figürler yer almaktadır. Yaşadığı dönemde gerçekleşen savaşlar, toplumun tamamen olaylar ve yaşanan kaos içinde tersyüz olması sanatçının bir başkaldırı niteliği taşıyan baş-aşağı imgeleri ortaya çıkmıştır.

“Artık resimlerinde her şey baş aşağı edilmiş olarak tasarlanıyor, böylece imgeleriyle kendisi ve bizim aramızda bir uzaklık yaratmış oluyordu. İmgelerin “doğru” (baş yukarda) görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenemeyecek bir yadsıma eylemiydi.”(Lynton/2004/344)

Resimlerinde biçimsizlik, renklerdeki kirlenme, baş-aşağılık bize resimlerinde temelde oluşan toplumsal nedenler olduğunu göstermektedir. Bunun sonucunda da Baselitz’in, dönemin olayları karşısında ne kadar duyarlı olduğunu ve yaşadığı an’ların onda bıraktığı derin izleri resimlerine nasıl yansıdığını görülmektedir. Her şeyin baş-aşağı olması bize yıkımı, acıyı ve yaşadığı o derin boşluğu hissettirmektedir. Yaşadığı acıyı, boşluğu resimlerine yansıtan Baselitz, genellikle düzlem üzerinde soyut mekânlar resmetmiş ve içerisine deforme edilmiş bedenler yerleştirmiştir.



Resim 11: Baselitz, "İşyankar", 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya

“Bu isyancı, fiziksel beceriksizliği ve özel tarihsel bir olayla hiçbir bağlantısının olmaması nedeniyle tipik olarak Yeni-Dışavurumcudur. Bunun yerine İsyancı, isyan olasılığını zihnin bir durumu yada insanlık durumunun bir parçası olarak örneklemektedir. Baselitz’in isyancısının ne ayakkabıları nede silahı var ve ayağından vurulmuş görünüyor. Sanatçı hiyerarşi, otorite ve isyanın değişmez “insanlık durumu” nun parçaları olduğunu ifade ediyor.”(Little/2008/136)

1.8.2. Anselm Kiefer

Kiefer, diğer tüm dönem sanatçıları gibi, savaşlar ve yıkımlar içinde dünyaya gelmiştir. Bu Kiefer için bir son değil başlangıç olmuştur. Çoğu sanatçılar yaşadığı dönemin izlerini silmek için çabalarken, Kiefer, doğrudan geçmişe saldırmış ve büyük, etkili ve yoğun ifade taşıyan bir yaratım sürecine girişmiştir.

Kiefer’de dönemin sanatçılarından Baselitz gibi bulunduğu an’a saldırmış ve resimlerini oluştururken isyankâr bir tavır içine girmiştir. Bu tavrını yaptığı her resimde görmekte ve içinde bulunduğu toplumsal yaşayışları, imgeleminde nasıl meydana getirdiğini kavrayabilmekteyiz.

“Kiefer’in sanatı daha başlangıcında dinsel nitelikliydi (‘Bilim hiçbir şeye cevap vermediği için dine inanıyorum’), son zamanlarda, Kiefer’in yapıtlarında Alman bağlamının sınırlarını aşmak amacıyla eski söylencelerle eski ahit’ten motifleri de kullandığı görülür. Onun sanatında Barok anlatımın izlerine rastlanırsa da, üslubu ve tavrı coşkulu olmaktan çok çilekeş, isteklerine gem vuran tövbekâr bir dervişin özelliklerini taşır... Kiefer’in büyük resimleri, çağdaşlarının çığırtkan renklerine göre siyah ve kahverengi resimlerdir. Bu resimler ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. Bu resimlerde umut da vardır. Çünkü şiirin kendisi yaşayan yaratıcılık olarak gösterilmiştir; son yapıtlarında ise kötülüğün, iyiliği de gerektirdiği yolunda birtakım ipuçlarına rastlanmaktadır.” (Lynton,/2004/346)

Kiefer’in çalışmaların da kendine özgü bir tarzı vardı. Boyayı çok yoğun kullanması ve birkaç kat sürülerek elde edilen katmanlar ya baltayla kazınarak ya da yakılarak değiştiriliyordu. Tuvallerine dışarıdan kattığı saman, toprak ya da saç gibi maddeler resimlerinin daha yoğun ve karmaşık olmasına neden olmaktadır.

“Kiefer çeşitli kaynaklardan derlenmiş kitaplar ve tahta kalıpla basılmış resimlerle olduğu kadar, büyük tablolar aracılığıyla da konuşur. Bunu yaparken boya ve kolaj dışında, 1981 yılından beri kullandığı hasır, kum, kurşun ve daha başka metallere yararlanır. Bütün bu değişik malzemeleri ve yöntemleri kullanırken de her zaman simgesel ve estetik bir amaç güder.” (Lynton,/2004/346)

Kiefer resimlerinde güzellik kavramı farklı şekilde yorumlanmaktadır. Acı ve hüznün dramatik etkiler yaratmakta, buda izleyicinin resmin karşısında duygu yoğunluğu içerisine girmesini sağlamaktadır. Kiefer’in çalışmaları figürden soyutlanmış ve insansızlaştırılmış resimlerdir. Fakat resimlerde insanların bıraktığı tahribatlar gözle görünür bir gerçekliğe sahiptir.



Resim 12: Kiefer, "Parsifal 1", 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya

"Parsifal Alman mitolojisinin ana karakterlerinden biridir. Kutsal Kase'nin peşinden gittiği Wagner'in görkemli müzik eserlerinden birinin de konusudur. Kiefer'in Parsifal 1 adlı yapıtı kahramanın portatif karyolasını göstermekte ve döşeme tahtalarının egemen olduğu bir tuvalle bir kahramanın adının çağrıştırdıkları arasındaki zıtlığı ortaya koymakta. Parsifal, (pencere ile simgelenen) ışığa doğru ulaşma çabasıdır, ancak Kiefer'in döşeme tahtalarında vurguladığı Parsifal'in enerjisinin karanlıkta faaliyet gösteren saklı, bilinçaltı güçlerinden geldiğini bize hatırlatmaktadır."(Little/2008/136)

1.8.3. David Salle

Sanatçı genellikle popüler imgeler, dergiler, erotik varoluşlar ve günlük yaşamdan alınan sahneleri canlandırmıştır. Genellikle kadınları erotik pozlarda resmetmeyi tercih etmiştir. Eklektik bir yapıyla resimlerini oluşturmaktadır. Tuvalin bir kenarından erotik poz vermiş figürün hemen yanında eski dönem kartpostallarını andıran bir deniz manzarası portre ya da fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş soyut biçimler yerleştirmektedir.

"Salle'nin anlattıkları kaba ve bayağı Amerika'dır. Salle ayrılma, yabancılaşma, anlamsızlık gibi çağın çeşitli durumlarını ele almıştır."(Sandler/1996/239)

Salle kendi resimlerini televizyon kanalları arasın da dolaşmaya benzetir. Filmler, diziler, reklamlar ya da saat başı dönen haberler gibidir benim resimlerime bakmak der. İlk başta size anlamsız gelen her şey, biraz daha içine girdikçe anlam

kazanmaya başlar. Bu da David Salle resimlerinde kendini gösteren bir kavram bütünlemesidir. Bir nevi baştan çıkarma sanatı yapan Salle, bağlantısız, mantıksız ya da birbirine benzemeyen imgelerin yarattığı atmosferden çok, eklektik yapıyla meydana gelen eserleri dramatik bir etki sunmaktadır.



Resim 13: Salle, "Soytarı", 1986, 152x254 cm. Ağaç ve Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik

"Soytarı, Salle'nin yaklaşımını gayet açık bir şekilde yansıtmaktadır. Motif olarak oldukça kışkırtıcı ama bir o kadar da zorlama duruşlarıyla iki figür, şematik bir göz, çerçevelenmiş bir deniz manzarası, bir portre ve sandalyeden oluşuyor resim. Pornografik çıplaklar, göz ve gemi, Salle'nin diğer resimlerinde de kullandığı motiflerdendir... Figürleri taşıyan nesneler hariç, kompozisyonda ki beş eleman da aynı derecede dikkat çekmekte; yani bir ana motif ve sonra ona hizmet eden yardımcı motif sıralaması yok. Resmedilme tekniklerine gelince: Sanatçı pornografik figürlere yalama tekniğiyle hacim vermiş... Soldaki figürleri bacakları arasına tutturulmuş ağaç çerçeveli manzaraysa sokak aralarındaki camcılarda bulunabilecek türden, bayağı bir resimdir."(Yılmaz/2006/360)

Salle resimlerinde, tek renk üzerinde çözümlediği figürler ve bu figürlerin çok da ön planda olmayan mekânlardaki erotik pozları üzerinde durulmaktadır. Farklı etkiler yaratmak için aynı düzlem üzerinde birçok değişik resim eklemesi yapmaktadır. Figürün yanına konumlanan bir manzara resmi ya da fırça darbeleriyle oluşturulan soyut biçimler bir puzzle etkisi yaratarak izleyici üzerinde tamamlamak isteği uyandırır.

1.8.4. Markus Lüpertz

Lüpertz de diğer dönem sanatçıları gibi savaş'tan yıkımlarla çıkan, fakat resimlerine tekrardan dönerek hayatla hesaplaşma sürecine giren bir sanatçıdır. Bu

hesaplaşmanın sonucunda da galip geldiğini dönemin önemli isimleri arasına girmesinden anlayabiliriz.



**Resim 14: Lüpertz, “Siyah, Kırmızı, Altın Rengi/Altın”, 1974,
Tuval Üzerine Yağlıboya**

“Sanatçının işleri için kullandığı sözcük “dithyrambic”, Yunanca kökenli bir sözcük olup Dionysos’un kullarının yaşadığı ecstasy sancısı ile ilgilidir ve bu eleştirmenler ve akademisyenler bir geçim kaynağı olmuştur. Sanatçının kullandığı konular İsa, Donald duck, çizgiler ve nazi tasvirlerinden oluşur. Lüpertz dikey ve yatay olarak resmettiği çizgisel elemanların alışılmadık kırılma biçimlerini kullanarak hacim ve perspektif ile oynuyor. Sanatçı, ham ve boyalı tuvali, düz, geometrik desenleri birbiriyle kullanarak etkisiz geçitler yaratıyor.”(Altan/2011)

Resimlerde havanın çoğunlukla siyah, iç karartıcı ve kasvetli olduğu, insana huzursuzluk veren bir bunalıma soktuğu ve yaşadığı dönemin ne kadar sancılı olduğunu anlamak, salt resimlerinde yer alan renklerin o bunaltıcı soğukluğuyla kavranabilmektedir. Resimlerinde yer alan figürler primitif bir anlayışla betimlenmekte ve bütün etki konuda bütünleşmektedir.

BÖLÜM II

2. GÜNÜMÜZ RESİM SANATININ KAVRAMLAR İÇİNDE ANLATIMI

2.1. Günümüz Resim Sanatında Figür ve Mekân İlişkisi

Mekân hiçbir şekilde sınırlanmaz. Örneğin ışık bile mekânı belirleyen bir etmen kabul edilebilir. Mekân, kendi içinde yer alan figürlerle, nesnelerle, kendinizi de içinde hissettiğiniz o dinamizmle beraber yaratım sürecinde yaşam bulur. Salt dinamizm değil, boşluklarda mekân hissi uyandırır bizde, lakin ressam boşluğu betimler, figürlerle görünür kılar bu da bize figürlerin mekânı yaşattığı hissini uyandırır.

Geçmişte olduğu gibi, günümüz resim sanatında da sanatçı eserinin yaratım aşamasında eseri çizgi, mekân, figür, espas ya da renk-leke biçiminde ayrı ayrı değerlendirmez. Esere bir bütün olarak bakan sanatçı mekân-figür, obje ve her ne yapıyorsa resimde, bir bütün olarak tuvale aktarır. Bunun yanında, mekânı oluşturmada sanatçının ruhsal yapısının yanı sıra içinde bulunduğu toplumun ahlaki ve estetik değerleri ön plana çıkmaktadır.

20. y.y başlarında sanatçılar hem mekâna hem de figür resmine karşı daha soyutlamacı bir tavır içine girmişlerdir. Çünkü sanatçı çoğu çevreler tarafından yalnızlığa itilmiş ve teknolojinin onu arka plana atmasıyla da kendini savunma ve imgelemde yer alan her düşünceyi ifşa etme olanağı bulmuştur. Bu savunma resimsel yaratımla gerçekleşmiştir. Renkli büyük lekeler mekânı yaratabilir ya da mekân içinde gördüğümüz koniler ve küreler bize bir figürü betimleyebilir.

Akımlarla beraber değişim gösteren mekân-figür ikilisi günümüze doğru daha da çok soyutlamacı bir tavır içine girmiştir. Çünkü sanatçılar farklı arayışlar içinde, döneme ve dönemin getirisi olan teknolojik nesnelere ayak uydurmak zorundaydılar.

Bu da onlara farklı eğilimler ve kendilerince geliştirdikleri tarzlarda resim yapma olanağı sunmuştur.

Şirin Uysal YILMAZ “Günümüz Sanatında Yeni Figür” adlı yazısında günümüz figürünü şöyle dile getirmiştir:

- “ - Yeni figür bilgi yüklüdür. Yaşamsal deneylere ya da geçmişe atıfla bugünü bağlayarak işlenir ve bir ya da birçok ön-okuma gerektirir. Toplumsal değişim ve dönüşümlerin ortasındaki “etkilenen” bireydir. Toplumsallığın, ama küçük gruplara bölünmüş bir toplumsallığın, yalnız üyesidir.
- Yeni figür, politiktir. Muhalefet yapar ancak çoğunlukla belli çerçeveleri aşmamaya özen gösterir.
- Yeni figür, görünmez olabilir. Bir ses, bir ışık, bir harf ya da hiçbirisi olmadan kurgulanan kavramsal çağrışımla algılanması beklenir.
- Yeni figür, denyseldir. İzleyiciyi denerken, kendisini de dener. Bu karşılıklı durum “ilişkisel estetik” olgusuyla gündeme gelirken, güncel sanat yapıtında izleyiciyi merkeze alan, onu çalışmanın vazgeçilmez bir ögesine dönüştüren uygulamalarda gözlemlenmektedir.
- Yeni figür, kamusalıdır. Sokağa çıkma, her yere yayılma eğilimi içindedir. Fakat aynı zamanda gelip geçicidir; süreklilik arz etmez.
- Yeni figür spesifiklidir. Anarşist, fahişe, darbe mağduru, işkenceci, etnik ya da cinsiyetçidir. Ötekilik kavramı temelinde görece duyarlı bir yaklaşımla kurgulanır ancak işaret ettiği özneyi çerçeveye aldığı anda, bütünden daha çok ayırır.
- Yeni figür, “umutsuzdur”. Büyük anlatıların bittiğine işaret edilen bir dönemde, yeni bir ufuk arar; ancak hiper gerçekçidir ve imkânsız istemekten vazgeçmiştir! İmkânsızlığın içinde imkânı aramaktan yorulmadığı gibi, imkânlılığa imkan tanımaz.
- Yeni figür, hızlı tüketir ve hızla tüketilir.
- Yeni figür, kolektiftir.”(Ş.Yılmaz/2011/22)

Günümüz resim sanatında, mekân ve figür ilişkisi bir bütün olarak ele alındığında, 20. yy. başında olduğu gibi büyük sanat akımlarının olmadığı görülür. Buna karşılık, modern akımlar, kavramsal sanat ve özellikle de foto realizm, yeni realizm diye adlandırılan figüratif bir sanat anlayışı, günümüz resim sanatında büyük yer tutar. Böylesi bir çeşitlilik içerisinde daha çok kişisel çıkışlar söz konusudur.

Bu kişisel çıkışlar dönemin önüne geçmeyi ya da dönemin getirilerine salt eleştirel bir tavırla yaklaşmayı öngörmektedir. Bu kişisel çıkışların önde gelen isimleri olarak Francis Bacon ve David Hockney sayılabilir.

2.1.1. Francis Bacon

“Bacon’un resimlerinde bir sahneye benzeyen, insana sıcak ve yakın bir yeri akla getiren; aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu (klostrofobi) uyandıran boşluklar dikkati çeker. Bu boşluklardan yararlanan Bacon, insanlardaki korku ve dehşet duygularını harekete geçirir. Bunlar, devlet yönetimine muhalif olanların yok edilmesi gibi korkular olabileceği gibi, günlük yaşamın adeta bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan korku ve dehşet de olabilir. Ancak, sıradan bile olsalar insana acı veren bu olayların çoğunun açığa vurulmasında gerçekte acı çekmeyen halktan insanların fotoğraflarından yararlanıldığını, belli bir emek sarf edilerek yapılmadığını öğrenmek bizim için sarsıcı olmuştur.”(Lynton/2004/258)

Bacon’ un çalışmaların da geleneği hiçe sayan, yaptığı her resimde insanlarda şaşkınlık uyandıran betimlemeler bulunmaktadır. Resimlerinde yer alan figürlerin tam olarak nerde ve ne tür bir duygu içinde olduğu kavranamaz. Acı içinde çığlık attığını zannettiğimiz bir figür, otoritesini konuşturur şekilde konumlandırılmış olabilir. Resimlerini oluştururken durağan fonların önünde çarpıtılmış, soyutlanmış hareketli figürler yer almaktadır.



**Resim 15: Bacon, “Study From the Human Body After Muybridge”, 1988, 198x147 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya**

Resim dikdörtgen bir tuval yüzeyine dikey şekilde resmedilmiştir. Küreye ya da fanusa benzer bir cam nesne yer almaktadır. Hem figürün mahkûmiyeti hem de var olan dünya betimlemesinden söz edilebilir. Figürün tam ortada olması gölgesinin cam nesnenin dışına çıkmayışı ve tavandan aşağıya kadar sarkan lamba, urgan ya da

püskül görünümlü nesnenin varlığı izleyici üzerinde şaşırtan etkilere sebep olur. Figür korkumu duyar, yoksa ruhunu mu dinler anlamlandıramayız.

2.1.2. David Hockney

İngiliz ressam Hockney, daha çok burjuva hayatını anlatan ve bizim o hayatları çok iyi şekilde anlamamızı sağlayan resimler yapmıştır.

“Hockney’ nin sanatında, modern dünyaya karşı çok daha masum ve saf bir tepki buluruz. Mizah tadı katılmış sanat anlayışı, dikkate değer bir grafik yeteneği ve gerçek anlamda bir İngiliz çekiciliği ile yoğrulmuştur.” (Lynton/2004/290)



Resim 16: Hockney, “Breakfast at Malibu Sunday”, 1989, 24x36 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim yatay bir şekilde tasarlanmıştır. Açık tonlardan oluşan bu resim üç eşit parçaya bölünmek istenmiş fakat resmin alt tarafında ortaya çıkan masayla bu eşitlik dağıtılmıştır. Bu resim bize zevke düşkün, harcamayı seven ve objelerin kalitelerinin de fark edildiği gibi zenginliği sonuna kadar yaşayan bir hayatın, devam ettiğinin kanıtıdır.

2.2. Günümüz Resim Sanatında Açık-Koyu İlişkisi

Açık-koyu kullanımı, günümüzde de birçok sanatçı çalışmasında ön plana çıkmaktadır. Resimlerde yer alan açık-koyu anlayışı, ya lekelerle yaratılan

koyuluklarla ya da çizgilerle yaratılmak istenen büyük derinliklerle anlatılır. Lakin salt bir gerçeklikten bahsedilebilir; bu yapılan koyulukların karşılarında bulunan ışıklı alanlar yer almaktadır. Bu şekilde oluşturulan resimlerde, ışık ön planda tutulmaya çalışılsa da karanlık lekeler daha da güçlenmiştir. Bu da var olan resimde daha güçlü bir dinamizm ve derinlik duygusunu ön plana çıkartır.

Bu tarz resimlerde, sanatçı gizemini anlatmaya çalışır. İzleyici, resimdeki büyük karanlık yüzeylerde kendini, sonsuz bir varoluşun içinde bulmaktadır. Sanatçının izleyici üzerinde kurmak istediği köprü, izleyenin yönlendirilmesinin yanında, onun imgeleminde ki güçlü arayışlarla resmi çözümlemeye çalışması isteğidir. Sanatçının ruhsal dünyasında ki çözümlemeler soyutlamacı ya da realist, hangi tavır olursa olsun dramatikleştirmek için açık-koyu anlatımından yararlanır. Çünkü anlatılmak istenen daha melankolik, daha içsel ve daha gizliliği ön plana çıkarma isteğidir.

Günümüz resim sanatında açık-koyu denildiğinde gizlenmek istenenden öte, ön plana çıkarmak için yapılan her şey, aslında geride kalan bazı şeylerin izlerini taşımaktadır. Çünkü ışığın olmadığı yerde, görsel algılamadan bahsedilemez ve ışık bize var olan nesnelerin, yapılarının anlamlandırılmasında önemli bir rol oynar. Bu da geçmişte olduğu gibi günümüzde de yapılan açık-koyu resimlerin, izleyici üzerinde aynı etkiyi yaratmak ona gizem, korku ve dramatik sahneler yaşatmak istemesinden kaynaklanır.

2.3. Günümüz Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisini Açık-Koyu Bağlamında Ele Alan Sanatçılar

2.3.1. Jerome Lagarrigue

Paris’ de doğan sanatçı, babasının illüstratör ve annesinin yazar olmasından dolayı her zaman sanatın içine erkenden dahil olduğunu düşünmektedir. Bunun kendisine büyük bir mutluluk verdiğini ve daha çok zevk aldığı ve gülmekten hiçbir zaman vazgeçmediği bir hayata odaklandığından bahsetmektedir.



Resim 17: Jerome Lagarrigue, “Imany”, 2007, 183x213 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Bu resim orta üzerine, koyu ve orta tonlardan oluşmaktadır. Figür, aşağıdan bakılarak resmedilmiştir. Sanatçının büyük boyutlarda olan çalışmaları, bu resimde daha da çok hissedilmekte ve figür tüm ihtişamıyla tuvalin ortasında varlığını korumaktadır. Resimlerinin ölçüleri, renklerin tonları, resmin tüm inandırıcılığıyla karşımızda var olması, zaten yapıtın izleyicide bıraktığı heyecanın daha da katlanarak devam etmesi sağlanmıştır.

Lagarrigue, kendi resimlerini sergileme şekliyle ilgili şunları söylemektedir;

“Resimlerimi; tavanı donmuş cam ve çelikle kaplanmış, eski ve işlevsiz bir uçak fabrikasında 25 feet (7.62 metre) yüksekliğinde görmek isterdim. Northern ışığıyla aydınlatılmış dev bir galeri. Öylesine büyük ki Gulliver'in içeri girerken eğilmesi gerekmiyor. Resimlere bakmadan kendi boyuna uygun Bauhaus tarzı kollu bir sandalyede rahatça oturabiliyor.”(Bak Dergisi/2011)

Lagarrigue, iç sesini dinleyen ve bu şekilde kendini geliştirdiğini ifade eden bir ressamdır. Realist bir anlayışla meydana getirdiği, fakat ilk bakışta bu reellikten

çok da söz edemeyeceğimiz resimlerinin, dikkatli incelendiği takdirde gerçekliğin resmin çoğu yerinde ve tüm varlığıyla gözler önüne serildiği görülebilmektedir.

2.3.2. Fabian Perez

Perez, Arjantin doğumlu bir ressamdır. Resimlerinde yer alan her şey tutarlı ve kendinden emin şekilde resmedilmiştir. Fabian Perez resim sanatı için şunları söylemektedir:

“Resim, otuz yıl boyunca kumlu bir yolda tıpkı bir tekerlek gibi yolculuk yapılan bir serüvendir. Benim yolumda, arkamda, solumda doğrularım ve yanlışlarım vardır. Resim, bir yolun sonunu görebilmem için beni bütün tecrübelerin içine alır.” (Web_2)

Resimlerinde şiddet, tutku, arzu ve cesaret tüm benliğiyle kendini ortaya koymaktadır. Bu kadar ifade yoğunluğunun içinde Barok etkilerle de karşılaşmak insanı içinden çıkamayacağı bir duygusallık ve gizlilikle ortada bırakmaktadır. Resimlerinin karanlık mekânlarda ve tutkuları ön planda tutacak şekilde tasarlanmış olması, dönemin öne çıkan popüler kültür ve erotizm olgusuyla da paralellik gösterir.



Resim 18: Fabian Perez, “Noches de Buenos Aires II”, 2004, 36x24 cm, Tuval Üzerine Akrilik

Bu resim, orta ton üzerine açık ve koyu tonlardan oluşmaktadır. Resimde yer alan kadın figürü resmin ana motifi halindedir. Resimde geçen zamanın gece olması, figürün yalnız ve birini bekler vaziyette yolu gözlemesi, bize beklenen ve gelmesi gereken bir erkeği hissettirir. Bu resim gecenin nerde biteceği, kadının yalnızlığının sürüp sürmeyeceği ve şafakla beraber, gece boyunca kadının tüm inanılan masumiyetinin son bulacağına ve kadının yalnızlığının devam edeceğine inandırır bizi. Kadının bizde bıraktığı hüznü, gece oluşu ve figürün yalnız kalışıdır.

Özellikle kadın figürlerin yer aldığı tablolar ateşli, seksi ve erotizmi çağrıştırır şekilde resmedilmiştir. Resimlerinin gece hayatının olduğu yerlerde özellikle barlarda, gece kulüplerinde veya duvar diplerinde geçmesi resmin ilk görüldüğü andan itibaren izleyici tarafından daha tahrikkar bulunmasını sağlamaktadır.

Resimlerinde yer alan figür betimlemeleri tuval yüzeyine gerçekçi bir tarzda yansıtılmıştır. Lakin çoğu zaman serbest fırça vuruşlarıyla kendi üslubundan söz ettirmektedir. Bazı resimlerinde kullandığı mekânların soyut olması da, figürlerine yansıttığı gerçekliğin daha kavranabilir bir nitelikte olmasından kaynaklanmaktadır.

2.3.3. Tibor Csernus

Macar asıllı ressam Tibor' un renkçi, gerçeği yansıtan ve ışık-gölge anlayışıyla tamamlanmış yapıtların da büyük bir ustalık gözlemlenmektedir. İnsanı içine alan ve resmin içinde konumlandıran yapısıyla da dikkat çeker.

“Tibor csernus’ un tabloları Paris’ te büyük ilgi çekmeye başladı... İlk çalışmalarını sürrealist resimlerle gerçekleştiren Csernus, 16. asır sonlarında yaşamış İtalyan ressam Caravaggio keşfetmiş, eserlerine adeta aşık olmuş ve ona yönelmiş. Ressamın Caravaggio’ dan esinlenerek yaptığı “Yıkanan Betsabe”, “Joseph’in Hayalleri” ve “Isaac’ın Kurban Edilişi” gibi tabloları büyük ilgi görmüştür.” (Web_3)

Tibor Csernus kendine özgü tavrı, karanlığı yoğun şekilde kullanması ve resmin tamamlanmasını izleyiciye bırakan anlayışıyla, Barok dönem sanatçılarıyla benzerlik göstermektedir.



Resim 19: Tibor Csernus, 62x92 cm, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya

Tibor Csernus' un bu çalışması koyu üzerine açık tonlarla resmedilmiştir. Dikdörtgen bir tuval yüzeyine sistemli bir şekilde resmedilmiştir. Tuvalin sol üstünden inen iki ince tahta parçası ve kadın figürü tuval yüzeyinde bir uyum içindedirler. Kadının soyunuyor mu yoksa giyinmek için hazırlanıyor mu tam olarak anlaşılamaz. Bu da izleyici üzerinde büyük bir heyecan ve karmaşaya yol açar.

2.3.4. Lucian Freud

“Kendisi zaman zaman sıradan nesnelerinde resimlerini yapmakla birlikte asıl ününü çıplak figürleriyle elde etmiştir. Çizimdeki başarısı eski ustaları aratmayacak niteliktedir, ama resmin havası da yenidir. Edward King, Freud için “eski ustalar geleneğindedir ama son derecede modernidir” derken sanırız bunu kastediyor. Resimlerindeki yenilikçi hava, ilk anda fotogerçekçi resimleri çağrıştırıyor olabilir; oysa dikkatli bakıldığında onlardan ziyade, bir yandan El Greco ve Goya’daki bir yandan da bazı soyut resimlerdeki boya tadı vardır onun çalışmalarında. Yani boya, boya olarak maddi varlığını koruduğu gibi, aynı zamanda deriye, onun altındaki damarlara ve ete dönüşmüştür adeta. Freud’un “eti en iyi resmeden sanatçı” diye ünlenmesinin nedeni bu olsa gerek.”(Yılmaz/2006/348)

Freud, bir akımın içinde bulunamayacak kadar özgün ve yaşadığı, gördüğü her şeyi resimlerine sonsuz bir güzellikle yansıtacak kadar, büyük bir sanatçıdır. Tutarlı ve özgün çalışmaları onun en önemli çağdaş ressamlardan biri olmasını sağlamış ve büyük bir tutarlılıkla bunu devam ettirerek adını tüm dünyaya duyurmuştur. Kullandığı teknik ve uygulama, hiçbir sanatçıyla ve hiçbir anlayışla bağdaştırılamayacak kadar özgün ve kendine has'tır. Bu da Freud'un yaptığı çalışmaların dünya üzerinde neden bu kadar ses getirdiğinin kanıtıdır.



Resim 20: Freud, "Benefist Supervisor Sleeping", 1995, 151x219 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Bu çalışma, orta ve açık üzerine, orta tonlarda resmedilmiştir. Resimde, eski bir koltuğun üzerine uzanmış oldukça kilolu bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın, uyur vaziyette konumlandırılmıştır. Sağ kolu, bedeninin altında sanki öylece kalakalmış gibidir. Sol kolu ise koltuğu kavrar vaziyettedir. Düşmemek için, tüm gücüyle koltuğu tutmuş ve öylece uykuya dalmıştır. Renklerin yumuşak olması, hiçbir rengin bir diğer rengin önüne geçmemesi, resmin ana motifini oluşturan figürün, o ihtişamlı büyüsunün bozulmamasını sağlamış ve kullanılan renk tonlarıyla figürün et rengi desteklenmiştir.

2.4. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerle Organik Bağ Kurulan Sanatçıların Resimleri ve Çözümlemeler

2.4.1. Michelangelo Merisi da Caravaggio



Resim 21: Caravaggio"Kuşkucu Thomas", 1602-03, 107x146 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim koyu üzerine açık ve orta tonlardan oluşmaktadır. Dikdörtgen ve yatay bir tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Konu sadece bir bölgede yoğunlaşmaktadır. Bu yoğunluğu ve bütünlüğü sağlayabilmek için de bakışlar tamamen konuya doğru yöneltilmiştir. Ve bu etkiyi yaratabilmek için mekan sınırlandırılmamış ve sadece figürler konuya dahil edilmiştir. Havariler, İsa'yı izlerken Thomas da alnını iyice kırıştırarak parmağını İsa'nın yarasına sokmuştur. Bu şaşırtan gerçeklik sert bir ışık-gölge ile tamamen üst seviyeye çıkartılmıştır. Işığın patladığı yerler özellikle konunun bağlayıcı olan noktalarıdır.

"Üç havari, İsa'ya merakla bakıyor ve aralarından biri parmağını onun böğründeki yaraya sokuyor. Oldukça alışılmışın dışında olan bu tablonun, dindar insanlara ne kadar saygısız ve hakaret edici geldiğini hayal etmek zor olmasa gerek. Onlar, güzel kıvrımlı giysilere bürünmüş ağırbaşlı havariler görmeye alışmıştı. Oysa Caravaggio'nun tablosundakiler, kırışık alınları ve yıpranmış yüzleriyle daha çok sıradan işçileri anımsatıyordu. Ama Caravaggio'nun kendisinin de yanıtlayacağı gibi, gerçekten yaşlı emekçilerdir onlar, sıradan insanlardır. Kuşkucu Thomas'ın uygunsuz davranışına gelince, İncil bu konuda çok açıktır. İsa, Thomas'a şöyle diyor:"Yaklaşır... elini, koy böğrüm. Kuşkucu olma, inançlı ol!"(Yahya İncili,xx:27)"(Gombrich/2004/393)

Resimde arka plan düz bir satıhtan oluşmaktadır. Renk olarak bir hareketlilik yoktur. Buda resmin kompozisyonunu oluşturan figürlerin daha net ve karmaşksız algılanabilmesini sağlamaktadır. Zeminin koyu tonuyla önde yer alan figürlerin elbiselerinin tonu sfumato tekniğiyle yapılmıştır. Hemen hemen bütün tablolarında yer alan yalın ve koyu renkler bu tablosunda da hakimdir. İsteddiği etkiyi yaratabilmek ve o büyümlü sahneleri insanlara daha etkileyici bir şekilde geçirmek için ışığı kullanmada usta, fakat çağdaşlarının dediği gibi; yaptığı her türlü yaratımda sadece güzeli yansıtmadığı için de yeteneklerini kötüye kullanan bir sanatçı.

2.4.2. Jan Vermeer

Vermeer'in resimlerini günlük yaşamdan alınmış sahneler oluşturmaktadır. Resmedilen bu sahneler tüm doğallığıyla ve büyük bir titizlikle resmedilmiştir. Resimde yer alan bütün nesneler üzerinde doğal bir anlayışla yayılan güneş ışığı tüm resme büyük bir sükûnet katmış ve izleyicinin de dingin bir ruh hali içerisine girmesi sağlanmıştır.

“Vermeer resmin ön planına yerleştirdiği nesnelerle ki bunlar masa örtüsü, duvar halısı gibi çeşitli eşyalar olabilmekteydi, sahnelediği olayda izleyici ile arasında bir basamak oluşturarak, resmin mekânını daha da belirginleştirmeyi amaçlıyordu. Böylece anlatmak istediğini ön planla, arka plan arasına yerleştirdiğinde; konu daha etkileyici anlatılmış olacaktı.” (Bulut/2003/84)



Resim 22: Vermeer, “Süt Boşaltan Kadın”, 1658, 45,5x41 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim açık üzerine orta ve koyu tonlardan oluşur. Resimde yer alan kadın figürü resmi ortalamış vaziyettedir. Gerek objelerin sıralanışı gerekse de figürün konumlanması bakımından resim durağan bir kompozisyonu oluşturmaktadır. Figürün ne önde duruşu nede arka planda oluşundan bahsedilebilir. Figür resmin tam da ortasında yer almaktadır. İlk önce ekmek, hasır sepet, süt gibi objeler karşılar bizi, sonra figür kendini gösterir, en sonda ise güneş ışığının büyük bir aydınlıkla resmedildiği duvar gözler önüne serilir.

2.4.3. Harmensz van Rijn Rembrandt

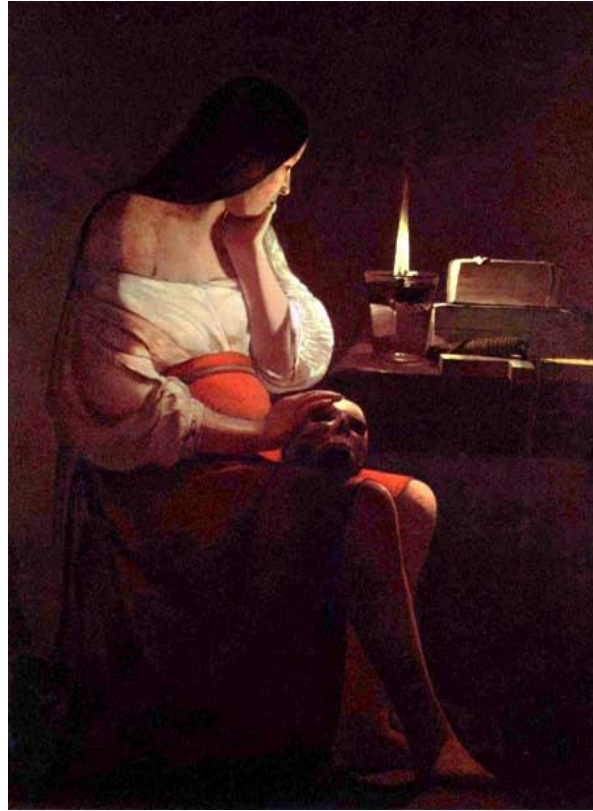
Bu yapıt beş metre boyutlarında olup ihtişamlı bir şekilde kompoze edilmiştir. Bu resim koyu ton üzerine açık ve orta tonlardan oluşmaktadır. Kalabalık bir grup resmidir. İsmine aksine bir gündüz sahnesini canlandırmaktadır. Resimde yataylar, dikeyler ve diagoneller mevcuttur. Resmin merkezinde yer alan kişi resmi sipariş eden kumandandır. Bu yüzden resimdeki herkes eşit bir formda yapılmamış resim, çok para verenden az para verene doğru ışıklandırılmış ve konumlandırılmıştır.



Resim 23: Rembrandt "The Night Watch", 1642, 363x437 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Renkler belli ve net bir şekilde betimlenmiş değildir, hemen hemen aynı renk tonları ışıklarla aydınlatılmak istenmiştir. Net olmayan fakat izleyiciye sabit sınırlar çizen bu resim barok dönem özelliklerini tam olarak yansıtır diyebiliriz. Işığın o birleştirici etkisi ve hareketlendiren yapısı bu resimde yer alan başlıca öğelerdendir. Işık daire biçiminde resmin merkezine yerleştirilmiştir. Tıpkı bir obscura mantığıyla. Bu sebepten biçimler ve formlar ışığın etkisiyle de büyük bir derinlik içinde yorumlanmışlardır. Tablonun derinliğine doğru giden figürler bizi de alıp götürmekte ve o belirsizliğin içinde bize büyük bir enerji vermektedir.

2.4.4. Georges de La Tour



Resim 24: Georges de la Tour, "Akşam Işığında Magdalena", 1630-35, 128x94 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bir çalışmadır. Resim koyu ton üzerine açık ve orta tonlardan oluşmaktadır. Resimde oturan bir kadın figürü görülmektedir. Figürün profilden görünen yüzü, mum ışığı sayesinde tamamen netlik kazanmıştır. Sol elini çenesine yaslayan bu figür, sağ eliyle de

dizinin üstündeki kafatasını tutmaktadır. Beline kadar uzanan siyah saçları ve omzunu açıkta bırakan giysisi ona büyük bir dinamizm katmıştır.

Mum ışığının figürün, nesnelerin ve var olduğuna inandığımız mekânın üzerindeki dağılımı geçen olayın daha da dramatik bir hal almasını sağlamıştır. Masanın üzerinde kapalı duran kitaplar, elindeki kafatası ve tamamen odaklanan bakışlarıyla sanatçı, izleyiciyi büyük bir gizlilik içine sokmaktadır. Françoise Bayle, Magdalena'nın durumunu şu sözlerle aktarmaktadır:

“Suç dolu bir hayattan sonra yaşamını aynı zamanda ölümünü düşünen ve hayatın nimetlerinden vazgeçen bir azize olmaya başlamıştır. Resmin merkezinde yer alan kafatası ise geçen zamanı ve dünyanın geçiciliğine dair bazı şeyleri hatırlatmaktadır.”(Bayle/2001/35)

2.4.4. Eugène Ferdinand Victor Delacroix



Resim 25: Delacroix, "Sardanapal'ın Ölümü", 1827, 395x496 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Dikdörtgen ve büyük boyutlarda yapılan bu resim bir kaos'u andırmaktadır. Her şey karmaşık, figürler dağınık, nesneler birbiri içine girmiş durumdadır. Koyu ve orta ton üzerine açık tonlar kullanılarak resmedilmiştir. Bu resimle Delacroix'in

öykücü bir tavrının olduğu anlaşılır ve bunu izleyiciye aktarırken trajik ve tutkulu bir anlatımı seçmiştir. Renkleri yoğun, figürleri hareketli ve izleyiciyi yapıtın içine çeken büyük bir doygunluğu vardır.

“Olayı bir kıyım alemine dönüştürmüştür. Kral (Asurlu) kayıtsız bir şekilde yatağına uzanmıştır. Saray kapılarına dayanmış bulunan istilacıların eline geçmektense kendileriyle birlikte bu dünyada ona zevk veren her şey de yok edilecektir. Kompozisyon kraldan ayakucundaki figürlere uzanan bir diyagonal çevresinde geliştirilmiştir. Bu orta hattın iki yanı dumanın etkisiyle silikleşmiş ve böylece katliamın dehşet verici ayrıntıları gözlerden gizlenmiştir. Ancak sanatçı yine de bazı bölümleri gayet dikkatli bir biçimde yer yer aydınlatmıştır. Tablonun tümüne gayet canlı ve yoğun renkler hakimdir.”(İnankur/1997/44)

Delacroix’in resimlerin de renk hiçbir zaman sadece bir araç olarak kullanılmamıştır. Resimlerinde yer alan her renk tıpkı resme hayat veren figürler ya da nesneler gibi anlam ve duygu bütünlüğü içindedir. Yaptığı her şeyin bir bütün oluşturabilmesi için anlatımdan önce resmin rengiyle, konusuyla, kompozisyonuyla... v.b. göze çarpması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı bu yüzden sert ama ışıyla büyük bir ahenk içinde olan renkler kullanmıştır.

“Kompozisyonda ki dinamik titreşimler, çizginin ve kütlenin devinimi, vücutların barok sanata uygun düşen kargaşaları ve yerel renklerin kaybolarak yerlerini, onun bileşiminde bulunan renklere bırakmaları duyumsallığın araçlarıdır.”(Hauser/1995/197)

2.4.5. Honoré Daumier

18.yy sonraları birçok dışavurumcu ya da soyutlamacı ressam gibi Daumier de piyero resimleri yapmıştır. Piyero, Fransız tiyatrosunda, İtalyan halk tiyatrosunun etkisi ile ortaya çıkmış, kambur, yalnızlık çeken, hep hüznü onun içinde kolayca kötülük yapıp başkalarını üzen trajikomik tip. Daumier’in geniş gözlemleri sonucu ortaya çıkan bu resimlerde, toplumdan izole edilmiş bir kimlik duygusu taşıyan, gücü tükenmiş gibi duran insanların hala ayakta kalma çabaları resmedilmiştir.

“Daumier’in hem müşfik, hem vurucu olan üslubu, seri gözlemlemenin bir sonucudur.” (Tansuğ/1999/218)

Daumier resimlerin de günlük yaşamı resmetmenin yanında, yoksulluğu, o bilinmez çaresizliği, hesapsızca gidilen kimsesizlikleri de resmetmiştir. Zaten dramatik, hassas ve bir o kadar da devinim için de olan resimleri, barok tarzı etkilerle daha çok gizillığe gömülmüşlerdir.



Resim 26: Daumier, "Üçüncü Sınıf Vagon", 1862, 67x93 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Küçük, dikdörtgen boyutlarda olan bu resim renkleriyle ve kurgulanış biçimiyle önemli ölçüde büyür, izleyici karşısında. Resimde kullanılan boya tekniği, zıtlıkları daha iyi yansıtmak için kullanılan ışık-gölgelerle desteklenmiştir. Resimde yer alan renkler izleyici üzerinde, acı ve melankolik bir etki bırakır. Salt renklerle de değil figürlerde yer alan jest ya da mimiklerle de ifade gücünü zenginleştirmiştir.

"Hayatın bütün sefaletini, trajiğini ve dramını o keşfetmiştir. Tiyatronun heyecanını, merak duygusunun yüzdeki ifadesini, onun kadar insani bir zaaf olarak canlı şekilde yakalayan sanatçı olmamıştır."(Turani/1992/443)

2.4.6. James Abbot McNeill Whistler

Resim hemen hemen kare boyutlarda olup, orta ton üzerine koyu ve açık tonlardan oluşmuştur. Resimlerinin çoğunu bu koyu tonlardan meydana getirmiş ve

onlara daha derin ve büyük anlamlar kazandırmıştır. Oluşturduğu yapıtlarda grilerin, siyahların bu denli baskın olması sanatçının eserlerinin dramatik ve heyecan uyandıran yapıtlar olmasına yol açmıştır.



Resim 27: Whistler” The Artists Mother”,1872,142x160 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

“Whistler’in 1872’de bu tabloyu sergilerken ona verdiği “Gri ve Siyah Düzenleme” adı, herhangi bir duygusal etki yaratmaktan kaçınan sanatçının anlayışını yansıtmaktadır. Aslında onun ulaşmaya çalıştığı biçim ve renk uyumu, konunun uyandırdığı duyguyla da çelişmemektedir. Yalın biçimlerin özenli dengesi, tabloya huzur dolu bir özellik vermekte, yaşlı hanımın saçlarında, giysisinde ve duvarda görülen “gri ve siyah”ın donuk tonları, tabloyu bu kadar çekici kılan, kabullenilmiş yalnızlık duygusunu güçlendirmektedir.” (Gombrich/2004/530)

Mekân duygusu kesin sınırlarla belirtilmiştir. Sol tarafta yer’e kadar uzanan perde örtmek istediği büyük bir boşluktan başka bir şey değildir. Salt duvara hareket kazandırmak için yapılmıştır. Tuval üzerinde yer alan her şey sadece ton dengesi yaratımı için gerçekleştirilmiş ve renklerin uyumu dışında başka bir anlatım içine girilmemiştir.

Whistler sanat için sanat anlayışını benimsediği için aşırı duygu yoğunluğundan kaçmayı yeğlemiş lakin yaptığı resimlerde kullandığı ton değerleri ve renk skalasıyla istemedi de bu duygu yoğunluğunu izleyiciye yansıtmıştır. Bu

resimde yapmak istediği şey sadece siyah-beyaz ve gri arasındaki espas duygusunu ve kontrastlığı yakalamaktı. Belki de modelinin annesi olmasından kaynaklanan bir tutumla tüm dünyada büyük beğeniyle ve duygu yoğunluğuyla karşılandı. Aslında sanatçının tek yapmak istediği şey konu ne olursa olsun renk ve biçim dengesini oluşturmak için bulunan herhangi bir bahanedir.

2.4.7. Vincent van Gogh

Yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmış olan bu çalışmada iç mekânda günlük bir yaşam konu edinmiştir. Oda karanlık ve kasvetlidir. Kullanılan renklerde bu yönde tercih edilmiştir. Bu da bize mekân içindekilerin yoksulluğunu ve çaresizliğini tam olarak hissettirmektedir.



Resim 28: Van Gogh, "Patates Yiyenler", 1885, 82x114 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

"Bu çalışmada, bir masanın etrafında toplanmış, kendi yetiştirip pişirdikleri patatesleri yiyen köylüler görülmektedir. Sahne masanın üstünden sarkan bir lambanın ölgün ışığı altında resmedilmiştir. "Patates Yiyenler" de optik gerçeklerden kasıtlı olarak bazı sapmalar yapılmıştır. Formun bu türlü deformasyonu onun ifade gücünü arttırmaktadır. Van Gogh köylülere, moral açıdan yaklaşmıştır. Toplumun ekmek ihtiyacını karşılayan bu kişilerin karınlarını çoğu zaman közlenmiş patates ve çayla doyurduğunu göstermek istemiştir." (Berksoy/1998/44)

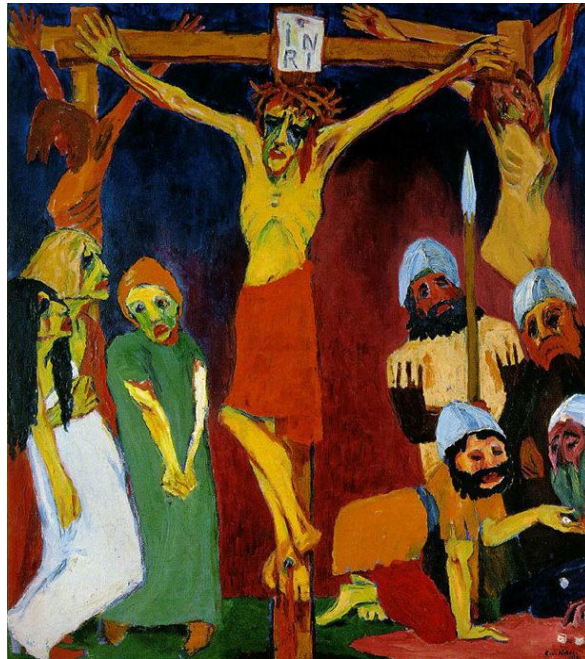
Resimde yer alan tek ışık kaynağı yukardan sarkan lambadır. Zaten monokrom sayılabilecek bu çalışmada ışığın da bir süzme olarak yansımaları resme daha büyük bir melankoli katmaktadır.

Sanatçı, renk olarak yeşilin tonları ve yer yer de kahverenginin o kendine has baskınlığından yararlanmıştır. Resimlerde yer alan bu inandırıcılık kendisinin de tıpkı onlar gibi sefalet ve yoksulluk içinde oluşudur. Bu yüzden acı çekenlere büyük ilgi duymuş ve resimlerinde anlatma yolunu seçmiştir. Bunu en net şekilde kardeşi Teo' ya yazdığı mektuplarda görülebilir;

“Daha çok öğrenmenin, kimi konuları daha derinden incelemenin yollarını nasıl bulabilirim? Görüyorsun, hiç durmadan kafamı meşgul eden bu. Derken kendimi yoksulluk yüzünden dört yandan kuşatılmış hissediyorum, ulaşamayacağım kadar uzakta olan belirli işlerin ya da gerekli şeylerin dışına itildiğimi duyuyorum. Melankoliden kurtulamamamın nedenlerinden biri de bu işte.”(Van Gogh/1996/44)

2.4.8. Emil Nolde

“Çarpıcı renkleri ve ürkütücü figürleriyle daraltıcı ve soluksuz uyumsuzluğu, ancak biçimindeki simetriyle dengelenen bu kompozisyon, bakanlar üzerindeki tedirgin edici etkisini bugün de sürdürmektedir.”(Lynton/2004/42)



Resim 29: Emil Nolde, "Çarmıh", 1912, 220x193 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Dikey ve dikdörtgen bu resim tuvalin tamamını kaplayarak boşluk duygusunu ortadan kaldırmıştır. Resim'in koyu ton üzerinde, açık ve orta ton olduğunu görmekteyiz. İsa, resmin merkezine yerleştirilmiş ve izleyici ilgisini tamamen oraya toplamak amaçlanmıştır. Emil Nolde bütün resimlerinde olduğu gibi bu resminde de zıt renkleri iç içe kullanarak o hep var olan cesur ama bir o kadar da sade kontrastlığı kabul ettirmiştir.

“İçgüdüleriyle resim yaptığından, artık onu bunaltan görüntüleri renge dönüştürüyordu. Çalışırken Nolde'yi saran coşkulu kendini çıldırtıcı bir biçimde dışavuruyordu. Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle rengin ışıldamasına yoğun bir anlatım katıyordu.”(Richard/2005/92)

Tuvalin tamamını kaplayan resimde İsa'nın çarmıhtaki hali betimlenmiştir. Mekânın kalabalık oluşu resimde büyük bir dinamizm oluştururken, İsa'nın çarmıhta olması resme büyük bir hüznü katmıştır. Biçim bozmanın korkunç ifadesi olarak resmedilmişse bile izleyici yapıt karşısında içten içe burukluk duyar. Çünkü çirkinlik ifadenin o yadsınamaz gücü karşısında ikinci plana atılır.

BÖLÜM III

3. AÇIK-KOYU BAĞLAMINDA OLUŞTURULAN FİĞÜR VE İÇ MEKÂN RESİMLERİNİN ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ

Büyük kavram, yanına yaklaşılmayan ama çoğu zaman hesapsızca içine alan acımasız kavram, yalnızlık...

Varlığına inandığımız ve bunun için hiç durmadan yaşadığımız bir hayatın tam da merkezin de olan o büyük boşluğu, bir türlü itiraf bulmayan, açığa vurulmayan, o sahipsiz yalnızlığı salt resmederek değil, resimlerde yer alan her şeyi biraz daha karanlığın içine gömüp gizliliği arttırılarak meydana getirilmiştir.

Çok yalın, çok kendinden emin olan bu kelimenin -yalnız- geceyle buluşmasının sebebi, yalnız olan her yaratının gece bunu daha derinden ve daha çok benimseyerek yaşamasıdır. Şunu ifade eder yalnızlık “karanlık yeryüzüne ben daha da çok var olayım diye iner.”

Resimlerin oluşturulduğu yüzey, özellikle arka plan, renk geçişleriyle sağlanmış, belli sınırlara ya da kalıplara sığdırılmamıştır. Çoğu zaman oluşturulan mekânlar soyut ya da sınırlarından arındırılmış olarak betimlenmiştir. Resimler açık-koyu ve renk anlatımlarıyla desteklenmiştir. Fonda kullanılan renkler figürün yüzünde zaman zaman kendini gösterir. Bu da resmin arka planında olan hayatların bir bütünlemesi şeklinde yorumlanabilir.

Aslında bir kimliği olduğuna inanılan ya da inanılmayan hayatların, yaşanılanların, karmaşaların ya da salt insanın ruhunda, bedeninde, imgeleminde gerçekleşen sorgulamaların her şeyin ama her şeyin, an'ın, yaşam'ın ve var oluşların yansıtılmak istendiği resimler yapılmıştır. Yalnızlık yansıtılmak istenmiştir kırmızıyla, maviyle, yeşille ve siyahla... Anlatmak değildir sadece amaç, dokunmak da istenir o yorgun hayatlara ve yalnız kadınlara...

Özellikle kadınların yalnız olması, yalnızlık kavramının onların üzerine yapışan bir leke gibi atılamaması, kendilerini sorgulayan, ürkek bedenlerini, başka bedenlerde daha da cesaretlendiren, ama her beden sonrası, yalnızlığı daha da hissedilen ruhu derin, kendi derin ve hayatın en olmadık yerlerinde yeşermeye çalışan susuz kalmış yalnız kadınlar resmedilmiştir. Yalnızlıkları, gün kararana kadar devam eden kadınlar... Gece sıcak bir göğsün arasında teselli bulan, fakat sabah lanetlerle hayatın en acımasız noktasında yaşama telaşı içine giren kadınlar... Seks objesi olmaktan başka işe yaramayan kadınlar... Herkese göre kirli, herkese göre ahlaksız, herkese göre ar damarı olmayan kadınlar... Umut eden ve o umudun bile kirletildiği kadınlar... Hayatın en önemli varlıkları olan kadınlar ve o kadınların yalnızlıktan hiçte ürkmeyen bedenleri resmedilmiştir. Korkusuzca...

3.1. Kompozisyon

Resim sanatında kompozisyon simetrik, piramidal, diyagonal, kapalı ya da açık, klasik ya da dekoratif denge unsurlarının, açık-koyu ya da ışık gölgeyle bir bütün haline getirilmesidir.

Resimlerin oluşum aşamalarında belli kurallara bağlı kalınmamış ve -an- neyi gerektiriyorsa resim öyle şekillenmiştir. Resimler açık kompozisyon mantığıyla oluşturulmakta, figür de özgürce ve resmin başkahramanı olarak bütün ilgiyi üstünde toplamaktadır.

Resimlerin eskiz sonrası uygulanan çalışmalar olmayıp, doğrudan tuval üzerinde başlayan bir serüvene dönüşür. Çünkü resme başlamadan önce belli kalıplar ve düzenler tuval üzerinde yer almaz. Resim tuvalin üzerinde başlar ve sonucu yine tuval üzerinde biten büyük bir anlatımla son bulur.

Kompozisyonu oluştururken, reel dünyanın görüntüsü var edilen dünyanın tam da merkezine oturmaktadır. Figürler, özgürce resmin her yanına dağılmakta, lakin başına buyrukluk resimde anlamsızca dolaşmamaktadır.

Bir çerçeve içine sığdırılmaz resimler. Onlara daha huzurlu ve daha olması gereken tarzda mekânlar yaratılır. Figürlerin ya da nesnelerin tuvalde gerçekten varlığını ispatlamak onları mekân içinde net bir şekilde algılamaktan geçer. Bu netlikten kasıt, realist bir söylem değil, mekânın içinde, mekâna uyum sağlayan ister figüratif, ister non-figüratif çalışmalarda olsun resim üzerine yapılan hiçbir şeyin eğreti durmamasıdır.

3.2. Biçim

Resimde var edilen her şeyin biçimle ilgili olduğu düşünülürse eğer, biçim olmadan yaratmak istediğimiz gerçekliğin sınırlarını belli edemez ve bir yaratım sürecine giremeyiz.

“Dar anlamıyla biçim bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal olarak böyle tanımlanır biçim. Ama dışsal olan her şey de -kendini kâh kuvvetle, kâh zayıfça gösteren- birde içsel taraf gizli olduğuna göre, her biçimin içsel bir içeriği vardır. Biçim demek ki, içsel içeriğin dışa vurumudur.”(Kandinski/1993/56)

Biçim salt dış görünüşle değil, bütünüyle algılanma şeklinde olmalıdır. Figür sadece figür değil, imgeleminde yaratılan şeylerin bedeninde yön bulması, giyimi, bakışı, tavrı-tarzı ya da yalnızlığı, resimdeki biçimi bir bütün haline getiren betimlemelerdir.

“Biçim; rast gele, gelişigüzel, gereksiz bir şey değildir. Biçimin yasaları ve kuralları vardır. Bu kuralların belirleyicisi insandır. Bu, insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir. Çünkü biçim, belli bir ölçüde maddelerle koşulludur. Fakat bir sanat yapıtının biçiminden söz edildiği zaman, sanatçıyı belli bir yönde etkileyen özel bir kuruluşu düşünmemiz gerekir. Biçim sadece düzen, simetri ya da belli bir ölçü demek değildir. Buna bağlı olarak biçim, salt zihni bir çalışma değil, bütünüyle içgüdülere bağlı bir çalışmadır.”(Gülbüz/1999/4)

Resimlerin oluşum aşamasında biçimler deforme edilmiş ve figürlere soyutlamacı bir tavırla yaklaşılmıştır. Mekânlar kalabalık nesnelerle boğulmamış biçimlerin ara ara netlikleri ve belirsizlikleri resme devinim katmıştır. Figürlerin arkasında oluşturulan boşluklar, figürün daha ön planda olmasını sağlamış ve anlam karmaşasından uzak tutulmuştur.

3.3. Açık-Koyu

Tez kapsamında oluşturulan resimlerde açık-koyu ana öğelerden biridir. Çünkü var edilen resmin daha dramatik ve daha gizil olmasını sağlar. Resimler genellikle açık üzerine orta ve koyu ya da koyu üzerine orta ve açık şeklinde resmedilmiştir. Resimlerde oluşturulan bu açık-koyu zıtlığı resimdeki heyecanı ve gerilimi artırmaktadır. Resimlerde yer alan açık-koyular ifadenin daha da güçlü olması, izleyiciye de resmin içine girme ve onu tamamlama düşüncesi verilmesi ve resmin o salt koşulsuz kabul edilen taraflarının yanı sıra, gizilliğinin daha da baskın hale gelmesi istenmiştir.

Dışavurumcu bir anlayışla oluşturulan resimlerin, Barok etkilerle de tuval üzerine yansıtılması, zaten bir başkaldırı niteliği taşıyan soyutlamacı ifadenin yanında, daha etkili, daha gizemli ve kendinden emin daha dramatik sahneler yaratılmıştır.

3.4. Renk

Işığın olduğu her yerde kendini gösteren renk, ışıkla anlam kazanır ve salt sınırlayıcı taraflarıyla bir nesneyi, figürü hatta bir mekânı bile oluşturabilir. Işığın etkisi ne kadar kuvvetliyse renkler o kadar parlak ve kendini gösterir.

Resimlerde genellikle sıcak renkler hakimdir. Resimlerde yoğun siyahlarla birlikte, kırmızının ve yeşilin her tonu tuval yüzeyinde özgürce gezinir. Renklerin figür üzerin de daha da anlamlı hale geldiğini düşünülmektedir.

Kırmızının, oluşturulan kadınlar üzerinde daha samimi, daha erotik ve daha arzulu duracağı düşünüldüğünden kadınlar genellikle kırmızıyla betimlenmiştir. Resimlerde kullanılan sıcak-soğuk ilişkisi ve derinlik hissi, renklerin ton geçişlerinin ve ışığın geliş yönüyle bağlantı kurularak yapılması sağlanmıştır.

3.5. Doku

Doku resimde önemli unsurlardan biridir. Doğrudan tuval yüzeyinde doku olarak değil boyayla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Gerek yoğun boya kullanımından gerekse dışarıdan malzeme kullanımından dolayı tuval bezinin kendi dokusundan yararlanılmamıştır. Ara sıra kolaj tekniğiyle ve boya altına yapıştırılan nesnelerle resim ve tuval bezi desteklenmiştir.

3.6. Resimler ve Çözümlemeleri



Resim 30: 120x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Bu resim dikey tuval düzleminde orta ve koyu tonlar üzerine açık tonlarla resmedilmiştir. Resmin arka planını meydana getiren mekân soyut bir mekândır. Salt renkler kullanılarak mekân duygusu verilmek istenir. Fonda yer alan yatay renkler

figürün dik duruşuyla desteklenmiştir. Figür resmin ana motifini oluşturur. Sol tarafa yerleştirilmiş ve tuvalin yarısını doldurur vaziyette oturmuştur. Resimde figür deforme edilmiştir. Bu da resimlerde dışavurumcu bir anlayışın hakim olmasından kaynaklanır. Vücudun dikliğine karşı, kafanın hafif yana düşen duruşu figüre hareket katmış ve bunun yanında yorgunluğu aktarılmak istenmiştir.

Resimde yer alan koyu tonlar ve kırmızının baskınlığı resmin meydana getirdiği o gerilimin biraz daha artmasını sağlamıştır. Renklerin oluşturduğu yüzeyler durağan ama boşluk hissine kapılacak kadar büyük bir yalınlık söz konusu değildir. Renkler resimde egemen olan kavram olarak görünse de, figür resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Ve mimiklerinde yer alan ifade bize yalnızlığın boyutlarını ve yaşattığı kaos'u anlatır. Resimde yer alan kadın betimlemesinin somut bir mekân içinde konumlandırılmayışı ve belirsizlik içinde resmedilmesi yalnızlığı daha sığ ve daha derinden hissetmemizi sağlamaktadır. Figürün, kadın ve yalnız olması, arzular durumunda olması ve bunu hissettirmesi, yalnızlıktan sıyrılmak ve güveneceği salt bir ruhla geceyi aydınlatmak isteğini göstermektedir.

Herkese göre bu kadın ki sessiz, suskun ve günahkâr... Bin bir göz değmiş gözüne, bin bir el teninde... Sancısı içinde, yüreğinde... Sakladığı ne varsa eskiye, çocukluğuna, yani saflığına değen; hepsini atıp kanattı, o iki bacak arasına aldığı mühürle... Fahişeler en yorgun, en sahipsiz kimseler... Gece özenerek koyna alınan sabah lanetlerle gönderilen fahişeler... İnsani duygulardan yoksun birçok varlıktan daha insan, daha namuslu -ki namus iki bacak arasında kalamayacak kadar iradesizdir- daha cefakâr yaratılan varlıklardır. Özeldir fahişeler, belki de hep yarım kaldıklarını hissettikleri için...



Resim 31: 120x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Dikey tuval düzleminde, merkezde konumlanan figür, bar masası, bar taburesi ve birkaç obje şeklinde betimlenmiştir. Açık ve koyu tonlar yine açık ve orta tonlarla bütünlenmiştir.

Düzlem üzerindeki renk tonları ve yer alan lekeler oldukça belirgindir. Zıt renk tonları yan yana kullanılmış, izleyicinin de o zıtlığı yakalaması istenmiştir. Sıcak ve soğuk renkler birbiri içerisinde kullanılarak ön-arka ilişkisi daha da belirgin verilmek istenmiştir. Renklerinde birbiri içine giren fakat kendinden taviz vermeyen hareketleri de resme büyük devinim katmıştır.

Resimde hareket, dinamizm, ifade en önemli unsurlar arasında gelir. Resmin göze çarpan yani bıraktığı ilk etki hareket ve ifadedir. Bu yüzden figür resmin ana karakteri olarak karşımıza çıkar. Fonda yer alan yatay renk kullanımının aksine figürün dikey formlardaki hareketi resimde karşıt hareketteki gerilimi arttırmıştır. Dekolteli kıyafeti, duruşu ya da hafif eğik başıyla ve masanın üzerinden yer alan bardak ve kül tablasıyla bizi karşılar.

Yalnızlık ve hiç kimsesiz yaşanan o derin boşluk, boşluğun bize de yaşatılmak istenmesi, figürün derinlere bakması yalnızlığı içimizde hissetmemiz için ifade edilir. Gidenlerin ardından yakılan bir ağıttır ağzından dökülen cümleler. Ne kalır ki bir fahişenin avuçlarında, yastığında her sabah oluşan çukurlardan ve gözleriyle göremediği kayıp iç çamaşırlarından başka... Sabaha uyanır, gökyüzünün siyah ve kaldırımların kırmızı olduğu sabaha... Çünkü fahişeler birer seks objeleri olarak görünürler ve onları öyle gören insanlar sabah namuslu, sabah patron ve sabah aile babalarıdır... Bu yüzden gün fahişelerin üzerine hep yalnız bir karabasan gibi çöker.



Resim 32: 110x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Yatay tasarlanmış, koyu tonların egemen olduğu aynı zamanda renklerinde baskın bir şekilde konumlandığı bu resimde, koyu üzerine açık ve orta tonlar hakimdir. Koyu tonlar üzerinde, birbirine zıt ve bu zıtlığın verdiği sıcak yakınlıklarla renkler birbiri içerisinde uyum da yakalanmıştır.

Resimde armoni, siyah, orta tonlu yeşiller, lekeler halinde meydana gelen kahverengiler, sıcak kırmızılar ve geride duran mavilerden oluşmaktadır. Bu renkler resmin genelinde var olan koyuluk içinde yer yer erir.

Figürler resmin ortasın da konumlandırılmıştır. Önlerindeki bar masası ve üzerinde bulunan objeler, figürlerin o dik duruşlarını yatay duruşuyla yumuşatır. Tuval üzerinde yer alan boşlukta bu şekilde engellenmek istenmiştir. Mekân tam belli olmamakla birlikte bar masasından dolayı kapalı bir mekân olduğu anlaşılmaktadır. Erkek figür oturur vaziyette, kadın ise ayakta betimlenmiştir.

İki figürlü bir çalışma olmasına rağmen yalnızlığın, kadının ifadesinde anlaşılması güç değildir. Çünkü erkek sığamaz o kadınların atıldığı boşlukların içine. Kimse duymaz kadınların, fahişelerin çığlıklarını, kimse almaz onların kütüklerinde yazan fahişe sıfatını... Bütün renkleri alınır kadınların mecbur bırakıldıktan sonra... Sadece siyahla yaşamak nasılsa, öyle yaşanır işte. Hesapsızca ve çaresizce... Ta ki biri gelip de, ölen bir fahişeymiş diyene kadar.



Resim 33: 110x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim dik bir düzlemde koyu tonlar üzerine, orta ve açık tonlar şeklinde tasarlanmıştır. Tonlar arasında yer alan zıtlık resmin daha da bütünleşmesini sağlamıştır. Resmin armonisinde tuhaf bir gerginlik yaratılmak istenmiştir. Zıt renkler üst üste bindirilmiş, birbirini kirleten renklerin arasında uyum sağlanmak istenmiş ve gerçekleştirilmiştir.

Resimde üç figür yan yana konumlanmıştır. Figürlerin arkasından geçen yatay yeşil renk ve önlerinde bulunan masa bu tekdüzeliği bozmuştur. Figürler karşıdan ve profilden resmedilmiştir. Masa ve masanın üzerinde yer alan objeler resme dinamizm katmıştır.

Geriden resmin ön tarafına doğru gelindiğinde yatay üç düzlemle karşılaşmak mümkündür. Yeşil ton, figürler ve masa... İşte bu biçimlerde ve düzlemlerde yer alan ton ve renk farklılıkları espası oluşturmaktadır. Bazı planlar kendini önde gösterirken bazıları kendini geriye çeker.



Resim 34: 110x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim dikey tuval üzerine tasarlanmıştır. Koyu ve orta tonlar üzerine, açık tonlar şeklinde resmedilmiştir. Renkler arasında geçiş sağlanmış ve bazı yerlerde birbirini içine geçen renkler espas duygusu uyandırmıştır.

Resimde yer alan iki figür karşılıklı resmedilirken birinin formu oturur, diğerinin formu ise ayakta durur vaziyettedir. Bu da resme dinamizm katmıştır. Ayakta duran figür bar masasına yaslanmış ve arkasında üç rafın bulunduğu bir bardak dolabı yer almaktadır. Bu da bize resmin bir iç mekân resmi olduğunu anlatmaktadır.

Resimde erkek figürün duruşuna karşı resmedilen kadın figürünün duruşu, erkek figürün abartılı uzuvları ve figürlerin yüzlerinden okunan pazarlıklı halleri, yalnızlığının yıkımında rol üstlenecek, başka bir yalnızın bulunma çabası anlatılmak istenmiştir. Gerek karanlığın izleyici üzerinde bıraktığı etki, gerek resmin içeriğini oluşturan objeler bu etkiyi yaratma aşamasında ön plana çıkmaktadır.



Resim 35: 90x160 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Tamamen dikey formlarda bir tuval üzerine resmedilmiştir. Bütünde koyu içinde açık ton etkisi hakimdir. Resmin genel yapısındaki etki, dikey formların

oluşturduğu bir etkidir. Fakat bu alanın üzerinde, yerli yersiz konan gazete parçaları resme hareket kazandırmıştır. Renkler önemli bir yer tutar resimde. Kırmızının özellikle kadınlarla ilişkilendirilmesinden faydalanılmıştır. Resimde yer alan soğuk renklerin baskınlığı ile de yalnızlık daha uç noktalara taşınmak istenmiş her şey geri planda kalsın betimlemesi yapılmıştır.

Resimdeki figür dış mekândadır. Trafoya yaslanmış ve karanlığın içinde öylece kalakalmış resmedilmiştir. Kadının trafoyla ilişkilendirilmesi, onun kadar tehlikeli fakat ihtiyaç duyulan olmasından kaynaklanır. Trafo üzerindeki yazıların bazılarının her ikisi için destekleyici olması da bu yüzdendir. Trafonun tehlikeli olduğunu gösteren “dikkat” yazısının, kadının cinsel organı hizasındaki kırmızı çantayla ve onun karşısına düşen kırmızı noktayla desteklenmiş olması, erkeklerle ilgili yadsınamaz bir ironiyi meydana getirir. Çünkü kadın bedeni erotik bir obje olmaktan öteye gidemez çoğu cahil erkek için, hem tehlikeli görülüp hem de yoğun bir arzuyla isterler o bedenleri...

Trafo üzerindeki yazılarda kadının yalnızlığı ve yorgunluğu, isyanı ifade edilir. “Benim tanrının eli”, “öteki kadın”, “gözyaşlarımız gerçekten aynı renk mi?”, “keşke olsa”, kadının içinde bulunduğu durumu anlatır niteliktedir.



Resim 36: 80x200 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya

Dikey formlardaki bir kâğıt üzerine resmedilmiştir. Koyu ton üzerine açık tonlar egemendir. Resmin ana motifini oluşturan ve resimdeki boşluk hissini tamamen kaldıran, iki figürdür. Resme dik olarak yerleştirilen figürler önlerinde

duran bar masasıyla yumuşatılmaya çalışılmıştır. Bu da resimdeki dinamizme yardımcı olan öğelerden biridir. Bir diğeri ise kadın figürün bacaklarındaki hareketliliklerdir.

Resimde yer alan renkler birbirini destekler ve bir o kadar da ileri atar güçtedir. Kontrastlıkların ve aynı aileden gelen tonların birbiri üzerinde yarattığı etki, resmin izleyici üzerinde yarattığı etki kadar keskin hatlara sahiptir.

Figürlerin yorgun halleri, birbirinden destek almışçasına iç içe geçen davranışları ya da erkek figürün engelli olan bacağının kadın tarafından desteklenmesi, dışlanmış, yorulmuş ya da yalnızlıktan sıkılmış iki ruhun aynaya bakar gibi birbirine bakması anlatılmıştır. Yalnızlığın çaresizliğiyle iki beden birbirine çare olma durumu gözler önüne serilmek istenmiştir.



Resim 37: 60x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Yatay formlarda tasarlanmış bu resimde koyu tonların egemenliği fark edilmektedir. Figürlerin resmin fonundan daha koyu düşmesi, içinde kaldıkları karanlığı ve yalnızlığı öne çıkartmaktadır.

Resimde kullanılan renkler hemen hemen aynı fakat renkler arasında ton farklılıkları yer almaktadır. Bu da resme bakışı hem toparlayıp hem de resim üzerinde farklılıklar yaratmaktadır. Kırmızının baskın duruşu, kadını ve erotizmi betimlemesinden kaynaklı olduğundan resmin geneline hakim olmuştur. Soyut bir mekânda, üç farklı kadının aynı ruh haliyle yaşadıkları yansıtılmak istenmiştir. Yan yana duran üç beden ayrı yükleri vardır taşımak zorunda oldukları ki, bu duruşlarına yansımış ve gülmeyen yüzleriyle yüklerinin ağırlığı anlatılmak istenmiştir.



Resim 38: 100x120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Dikey tuval düzleminde hemen hemen iki ayrı parça şeklinde oluşturulmuş bir resimdir. Resim, sıcak renklerin hakim olduğu, koyuların yanında patlayan açıklıkların var olduğu ve tezat renklerin birbirini yormadan kendilerini anlattıkları bir iç mekan resmidir.

Resim, bir ayrılış, terk edilmiş ya da yalnız kalmak zorunda kalış gibi imgelemi pekte yormayan bir konuyu betimlemektedir. Bu hikâyenin merdivende geçmesi ya başlangıçları ya da bitişleri anlatan ifade tarzından kaynaklanmaktadır. Çünkü var olan bir olayda ya da yaşanacak olan bir ilişkide ya kapıdan çevrilirsiniz ya da içeri

davet edirsiniz. İşte yorulduğumuz nokta budur. Bu resimde ifade edilmek istenilen bedenlerde yer alan yorgunluğun ve o bedenlerin üzerlerine bir doğum lekesi gibi yapışan yalnızlığın, iç acıtan, fakat bir o kadar da tuhaf olan taraflarını gözler önüne sermek olmuştur.



Resim 39: 100x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim, yatay formlarda olup iki eşit olmayan parça halinde yapılmıştır. Renklerin dar alanda bize daha yaklaşması yani sıcak oluşu resme hareket katarken, kapının olduğu büyük duvarın soğuk renklerden oluşup geride kalması espas duygusunu arttırmıştır.

Resme bakıldığında figürün yaşadığı bir ayrılık ve beraberinde o yaşanan yalnızlığın dibe vurduğunu görebiliriz. Geride kalanın kadın olması izleyicide şaşkınlık uyandırmaz. Çünkü kadın'dır hep yalnız kalan, yalnızlığa mahkûm edilen ve bu yüzden ezilen... Resim bir yerden gidiş'i anlattığı kadar resimde yer alan figürün varmak istediği yere varmış olmasının huzurunu da ifade eder. Çünkü izleyicinin içinde bulunduğu ruh haliyle şekillenir tüm resimler.

SONUÇ

İnsanların etkilendiği her şeyin, kadının, yalnızlığın, korkuların ve gizilliğin resimlerde bulunması, onlara hayat verilmesi, inandırıcılığını kaybetmemesi için imgelemede oluşturulması, her şeyden önce figürlerin, nesnelerin, resimde yer alan hiçbir şeyin anlamını yitirmemesi açısından önemli görülmektedir. Başlangıçta içinde bulunulan zevk ya da o anda yaşanan haz, renklerin ya da resimde yer alan her şeyin, kişiye verdiği heyecandır. Ama kişi büyüdükçe, yaşadıkça renklerin anlamlarının değiştiğini, ifade ettiklerinin altında sırf renk olmaktan başka şeylerinde anlam kazandığını ve bu anlamın gittikçe büyüdüğünü fark edebilir.

Tez kapsamında ortaya çıkan resimler, tamamen ifade edilmek istenen an'ları, o anlarda yaşanan ruh hallerini ve o kavranamaz mekânları yansıtmaktadır. Bu da gerçekleşmesini istediğiniz her şeyin bir düzlem üzerinde dahi olsa hayata geçirmenin ne denli önemli olduğunu gözler önüne sermektedir.

Resimlerin oluşturulmasında Barok etkilerden ve dışavurumculuk akımından hareket edilmiştir. Barok etkilerden yararlanılmasının sebebi ışığın hayatımız da belirleyici etkisinin olması bu etkinin, insanın serüvenin de yol gösterici bir anlam taşıması ve karanlıkta kalmanın yorgun düşürdüğü bedenlere hareket imkânı sağlayan tek gerçek olmasından kaynaklanmaktadır. Dışavurumsal anlayış da ise biçimlerin, içeriğin ve özün seçiminde duyguların belirleyici unsur olmasıdır. Kurgulama kısmında aynı belirleyiciliğin ağır basması, biçimlerin düzenlenmesi, sanatçının özgünlüğü ve yaratıcı yetisi, sanatçının içinde bulunduğu duygusal dalgalanmalara göre şekillenmektedir.

Figürlerdeki soyutlama, yorgunluğun bir ifadesi olarak yansırken, bedenlerin yalnız kalması geride bırakılmışlık duygusunun baskın olmasından kaynaklanmaktadır. Bu da dışavurumcuların maddesel olanı deforme edip, sonradan reddetmeye kadar varan serüvenine bir örnektir. Bu bağlamda düşünülecek olan gerçeklik sanatın insan anlatısı olduğudur. Ya da var olan tam gerçekliğin “insan” olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak resimlerden yapılan ortak çıkarım; yalnızlık, karanlık, korkular ve ışık, hepsi koyu tonlar arasında çalışmalara yansıtılmış ve mekân-figür betimlemeleriyle oluşturulan resimlerin genelinde belirleyici bir öge haline gelmiştir. Renklerin ve tonların aralarındaki derinlik duygusu resimlere dinamizm katmıştır. Ortaya çıkan resimlerin daha rahat ve daha inandırıcı olması sağlanmıştır. Bu rahatlık resimlerde yer alan figürlerin üzerilerine, özellikle kadınlara yakışan bir tavırla betimlenmesi ve erkek figürlerde ise, kasvetli, endişeli ve uzuvlarını kontrol edemez halde resmedilmesidir. Açık-koyu tonlarda, açık kompozisyonla ve soyutlamacı bir anlayışla yapılan resimlerde, dramatik sahneler göz önünde tutulmuş ve kadınların yalnızlığı apaçık gözler önüne serilmiştir.

KAYNAKÇA

ALTAN, Nilgün (2011), Markus Lüpertz, Erişim Tarihi: Nisan 2011

ANTMEN, Ahu (2009), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık

ARNASON, H.H. (1986), A History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography, London, Thames and Hudson

BAK DERGİSİ (2011), Jerome Lagarrigue, Erişim Tarihi: Nisan 2011

BATUR, Enis (2007), Modernizmin Serüveni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BAYLE, Françoise (2001), Louvre, Artlys, Fransa

BERGER, John (2003), Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları

BERKSOY, Funda (1998), 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Gerçekçilik, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

BULUT, Ümran (2003), Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi, “Işık Gölgenin Gücü”, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

ERDOK, Neşe (1977), Figüratif Resimde “Bakış” Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları

ERGÜVEN, Mehmet (2007), Sırdaş Görüntüler, İstanbul: Agora Kitaplığı

GOMBRICH, E.H. (2004), Sanatın Öyküsü (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi

GÜRBÜZ, Siyabe, (1999), Çağdaş Resimde Biçimselliğin Ritim ve Hareket Estetiğine Dönüşüm Süreci, (yüksek lisans tezi), Samsun, 19 Mayıs Üniversitesi

HAUSER, Arnold, (1995), Sanatın Toplumsal Tarihi (çeviren: Yıldız Gölünü), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

İNANKUR, Zeynep, (1997), 19. y.y. Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınları

KANDİNSKİ, Vasili, (1993), Sanatta Zihinsellik Üstüne, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KRAUSSE, A-C, (2005), Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (çeviren: Dilek Zapçioğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık

LITTLE, Stephen, (2008), ...İZMLER Sanatı Anlamak (çev. Derya Nüket Özer), İstanbul: Yem Yayınları

LYNTON, Norbert, (2004), Modern Sanatın Öyküsü (çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul, Remzi Kitabevi

RICHARD, Lionel, (1991), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi

SANDLER, Irving, (1996), Art of the Postmodern Era, from the late 1960 to the Early 1990, New York: Icon Editions,

SÖZEN, Metin- TANYELİ, Uğur, (2005), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer, (1999), Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi

TURANİ, Adnan, (1983), Dünya Sanat Tarihi, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

VAN GOGH, Vincent, (1996), Theo'ya mektuplar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

YALIM, Yalçın, (2001), Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi

YILMAZ, Mehmet, (2006), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi

YILMAZ, Şirin Uysal, (2011), Günümüz Sanatında Yeni Figür, İstanbul, rh+artmagazine “Güzel Sanatlar Dergisi”

WEB_1, (2011), Erişim Tarihi: Mart 2011
<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Bireycilik>

WEB_2, (2011), Erişim Tarihi: Ocak 2011
<http://www.fabianperez.com>

WEB_3, (2011), Erişim Tarihi: Haziran 2011
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr-29.11.1988>

WÖLFFLİN, Heinrich, (2000), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul: Remzi Kitabevi, Beşinci Basım