



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Resim Anasanat Dalı

**GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATI SOYUT EĞİLİMLERİNDE ÇİZGİNİN
PLASTİK UNSUR OLARAK ELE ALINIŞI**

Yüksek Lisans Tezi

Danışman
Doç. UMUT KAYAPINAR

Hazırlayan
BAKİ BODUR
20185302006

Antalya 2020



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Baki Bodur tarafından hazırlanan “Günümüz Türk Resim Sanatı Soyut Eğilimlerinde Çizginin Plastik Unsur Olarak Ele Alınışı” başlıklı bu çalışma 13/08/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/ oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı	Başkan	İmza
--------------------	--------	------

Doç. Dr. Nevin Yavuz Azeri

Unvanı, Adı Soyadı	Danışman	İmza
--------------------	----------	------

Doç. Umut Kayapınar

Unvanı, Adı Soyadı	Üye	İmza
--------------------	-----	------

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selcen Yücelen

Tez Konusu: “Günümüz Türk Resim Sanatı Soyut Eğilimlerinde Çizginin Plastik Unsur Olarak Ele Alınışı”

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

Tez Savunma Tarihi: 13/08/2020

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü
Dr. Öğr. Üyesi Enver Güner

ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca değerli zamanını, deneyimlerini, fikirlerini ve eleştirilerini, emeğini benimle paylaşan, tüm sabrıyla beni gözleyen ve yardımcı olan kıymetli danışmanım Sayın Doç. Umut Kayapınar'a yürekten teşekkür ederim.

Değerli jüri üyelerimiz, Doç. Dr. Nevin Yavuz Azeri, Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selcen Yücelen'e ve Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker'e, jüriye katılarak değerli yorumlarını benden esirgemedikleri, bilgi ve deneyimlerini paylaştıkları, süreç boyunca bana destek oldukları için sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak tüm hayatım boyunca bana inanan, yalnız bırakmayan, destekleyen sevgili aileme, annem Zeliha Berrin Bodur, babam Hüseyin Bodur ve ağabeyim Yavuz Bodur'a en içten teşekkürlerimi sunarım.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	BAKİ BODUR
	Numarası	20185302006
	Anasanat Dalı	Resim Anasanat Dalı
	Danışmanı	Doç. UMUT KAYAPINAR
Tezin Adı		Günümüz Türk Resim Sanatı Soyut Eğilimlerinde Çizginin Plastik Unsur Olarak Ele Alınışı

ÖZ

Resim sanatındaki ilk eserlerinden günümüze kadar çizgi, resmin vazgeçilmez bir parçası olagelmıştır. Elbette doğada canlıları ya da cansızları birbirinden ayıran çizgiler yoktur. Ancak görüneni resme aktarmak için en basit halde bile çizgiye gereksinim duyulur. Eserde ifade ettiği değer süreç içerisinde farklı sanatçılar ve sanat akımlarıyla değişmiş ve resmin anlamını aktaran kuvvetli bir araç haline dönüşmüştür. Figüratif resimde somut doğanın iki boyutlu tuvale aktarılmasını sağlayan bu unsur, soyut resimde de bu iki boyutlu doğayı sınırlılıklarından kurtararak soyutlamayı kolaylaştırmaktadır. Hatta salt çizgi tek başına farklı anlamlar ifade edebilmektedir.

Kübizm 'de geometrik çizgiler sayesinde gözlemlenen dünyanın farklı bir tasviri ortaya çıkar. Soyut resimde nesneler gerçek bağlamından öylesine soyutlanır ki bazen tek bir çizgiye dönüşür. Hatta bazen bir nesneyi ifade etme amacından öte sadece kendisini temsil eder. Çizginin içerisine saklanmış soyut anlamlar çizginin biçimiyle ifade edilir. Köşeli ya da yuvarlak çizgilerin, karmaşık ya da ayrık çizgilerin, tekrarlı ya da tekil çizgilerin izleyici için anlamı birbirinden çok farklıdır. Bu da çizginin somutta ifade edilemeyecek değerleri bile tuvale taşımalarını sağlamaktadır.

Bu alışmada Batı resim sanatındaki resim akımlarını ve farklı resim tekniklerini çizgisel özellikleriyle değerlendirilmiş ve Türk soyut resminde çizginin kullanımı irdelenmiştir. Yapılan bu inceleme ışığında da Baki Bodur'un resimlerindeki çizgi unsurunun ele alınışı incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: izgi, Soyut resim, Türk resim sana





T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
 Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	BAKİ BODUR
	Number	20185302006
	Department	Painting
	Advisor	Doç. UMUT KAYAPINAR
Thesis Name		Today's Turkish Painting Art Approach of The Line as Plastic Element in Abstract Trends

ABSTRACT

From the early artworks of the human history, to the present, line has always been an irreplaceable part of the painting. Obviously, in nature, there are no real lines separating living things or non-living things. However, to transfer the observed scene to the painting, line is needed even in the simplest case. The value it has in the work has changed with different artists and art movements in the process and turned into a powerful tool that conveys the meaning of painting. This element, which enables the concrete nature to be transferred to the two-dimensional canvas in figurative painting, facilitates the abstraction by freeing this two-dimensional nature from its limitations in abstract painting. Even the just line itself, can carry different meanings.

In cubism, a different description of the observed world emerges with the geometric lines. In abstract painting, objects are so abstracted from their real context that they sometimes turn into a single line. In fact, the line sometimes represents itself rather than the purpose of expressing the object. Abstract meanings hidden inside the line are expressed in the shape of the line. From the perspective of the audience, the effect of angular or circular lines, complex or discrete lines, repetitive or singular lines is very

different from each other. This enables the line to carry even the meanings that cannot be expressed in concrete to the canvas.

In this study, the painting movements and different painting techniques in Western painting are evaluated with their linear features and the use of line in Turkish abstract painting is examined. In the light of this examination, the approach of the line element in Baki Bodur's paintings was investigated.

Key words: Line, Abstract painting, Turkish art of painting



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM DİZİNİ.....	x
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: BATI RESİM SANATI SOYUT EĞİLİMLERİNDE ÇİZGİ	4
2.1. Batı Resim Sanatındaki Soyut Eğilimler.....	4
2.1.1. Kübizm	9
2.1.2. Fütürizm (Gelecekçilik)	17
2.1.3. Dadaizm.....	22
2.1.4. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	26
2.1.5. Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk)	31
2.1.6. Art Informel (Serbest Biçimli Sanat)	35
2.1.7. COBRA Sanatı	37
2.1.8. Neo Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk)	40
2.2. Batı Resim Sanatında Çizginin Yeri.....	43
2.2.1. Soyut Resimde Çizgi	45
2.2.2. Peyzaj Resimde Çizgi.....	51
2.2.3. Figüratif Resimde Çizgi	63
2.3. Batı Resim Sanatı Soyut Eğilimlerinde Çizgisel Yansımalar Görülen Sanatçılar	75
2.3.1. Wassily Kandinsky (1866 – 1944)	75
2.3.2. Paul Klee (1879 – 1940).....	79
2.3.3. Joan Miro (1893 – 1983).....	84
2.3.4. Jackson Pollock (1912 – 1956)	87
2.3.5. Willem de Kooning (1904 – 1997).....	91
3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA ÇİZGİNİN PLASTİK UNSUR OLARAK KULLANILIŞI	100
3.1.1. Adnan Turani (1925 – 2016)	101

3.1.2.	Abidin Elderoğlu (1901 – 1974)	106
3.1.3.	Erdal Alantar (1932 – 2014).....	111
3.1.4.	Zeki Faik İzer (1905 – 1988)	118
3.1.5.	Ahmet Oran (1957-)	124
3.1.6.	Ahmet Yeşil (1954-).....	129
4.	BÖLÜM: BAKİ BODUR RESİMLERİNDE ÇİZGİNİN PLASTİK DEĞERİ.....	135
	SONUÇ	146
	KAYNAKÇA	149
	ÖZGEÇMİŞ.....	151



RESİM DİZİNİ

Resim 1: Wassily Kandinsky, Gabriele Munter, 45 x 45 cm, TÜYB, 1905 (http://www.leblebitozu.com/wassily-kandinsky-eserleri-ve-hayati/ , erişim tarihi: 22.10.2019).....	5
Resim 2: Kazimir Malevic, Supremus No. 55, 80 x 80 cm, TÜYB, 1906 (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Supremus_55_(Malevich,_1916).jpg , erişim tarihi: 06.04.2019).....	6
Resim 3: Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 46 x 46 cm, TÜYB, 1930 (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg , erişim tarihi: 06.04.2019).....	7
Resim 4: Paul Klee, Sihirli Balık, 77 x 98 cm, Kanvas pano üzerine yağlıboya ve suluboya, 1925 (https://livingwomen.net/2016/04/26/il-coraggio-di-paul-klee/ erişim tarihi: 06.04.2019).....	8
Resim 5: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 245 x 234 cm, TÜYB, 1907 (http://desenatolyesi.blogspot.com/2017/07/picassonun-kadınları-ve-sanatına-yansımaları.html erişim tarihi: 10.04.2019).....	10
Resim 6: Georges Braque, Keman ve Sürahi, 117 x 73 cm, TÜYB, 1910 (https://serifeekaramuftuoglu.wordpress.com/2017/04/18/cagdas-sanat-akımları/ erişim tarihi: 10.04.2019).....	11
Resim 7: Jean Metzinger, Mavi Kuş (The Blue Bird), 230 x 196 cm, TÜYB, 1913 (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean_Metzinger,_1912-1913,_L'oiseau_bleu_(The_Blue_Bird)_oil_on_canvas,_230_x_196_cm,_Mus%C3%A9_d'Art_Moderne_de_la_Ville_de_Paris.jpg erişim tarihi: 29.04.2019).....	12
Resim 8: Wassily Kandinsky, Kazaklar, 95 X 130 cm, TÜYB, 1911 (https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-spirituality-wassily-kandinskys-cossacks-r1129555 erişim tarihi: 02.05.2019).....	13
Resim 9: Diego Velazquez, IV. Felipe'nin Zırhlı Portresi, 57 x 44 cm, TÜYB, 1928 (https://www.pivada.com/diego-velazquez-iv-felipenin-zirhli-portresi-1626-1628 erişim tarihi: 17.05.2019).....	15
Resim 10: Peter Paul Rubens, İspanya Kralı IV. Felipe'nin Portresi, 114 x 82 cm, TÜYB, 1929.....	16
Resim 11: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Ayrılanlar, 70.5 x 96.2 cm, TÜYB, 1911 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatçılar/soyadı-b/boccioni-umberto/umberto-boccioni-bilinc-devleti-i-ugurlama/ erişim tarihi: 28.06.2019).....	18
Resim 12: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Gidenler, 70.8 x 95.9 cm, TÜYB, 1911 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Umberto_Boccioni_-_Bewegungen_II_-_Die_Gehenden.jpeg erişim tarihi: 11.06.2019).....	19
Resim 13: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Kalanlar, 70.8 x 95.9 cm, TÜYB, 1911 (http://against.blogg.org/ceux-qui-restent-boccioni-1911-a115699416 erişim tarihi: 22.10.2019).....	20
Resim 14: Kazimir Malevic:, Süprematist Kompozisyon, 88.5 x 71 cm, TÜYB, 1915	21

Resim 15: Raoul Hausmann, ABCD (Otoportre), 15.1 x 10.1 cm, Jelatin gümüş baskı, 1924 (http://beautyovertime.blogspot.com/2011/05/abcd-by-raoul-hausmann.html erişim tarihi: 22.10.2019).....	23
Resim 16: Marcel Duchamp, Çeşme, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Seramik, 1917 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp erişim tarihi: 22.10.2019)	24
Resim 17: Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, toplam uzunluk 7.3 cm, Tüy kaplı bardak, tabak ve kaşık, 1936 (https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/07/27/ruyalardan-cikan-bir-kadin-surrealist-oppenheim/ erişim tarihi: 13.01.2020).....	26
Resim 18: Salvador Dali, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 89.5 x 119.5 cm, TüYB, 1946 (https://www.sanatabasla.com/2012/10/aziz-anthonynin-bastan-cikarilisi-the-temptation-of-saint-anthony-dali/ erişim tarihi: 09.04.2020)	27
Resim 19: Salvador Dali, Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali, 114.2 x 143.7 cm, TüYB, 1938 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyad-d/dali-salvador/salvador-dali-yuz-hayaleti-ve-sahilde-meyve-tabagi-5023/ erişim tarihi: 22.04.2020).....	28
Resim 20: Rene Magritte, İmkansız Denemek, 105.6 x 81 cm, TüYB, 1928 (https://www.kitaptansanattan.com/sanattan/surrealist-ressam-rene-magrittein-34-etkileyici-eseri/ erişim tarihi: 23.04.2020).....	29
Resim 21: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 63,5 cm × 93,98 cm, TüYB, 1929 (https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti erişim tarihi: 27.06.2019).....	30
Resim 22: Jackson Pollock, No 1A, 172.7 x 264.2 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1949 (https://galeria-zdjec.com/numer-1a-jackson-pollock/ erişim tarihi: 13.09.2019).....	32
Resim 23: Franz Kline, Şef, 148,3 x 186,7 cm, TüYB, 1950 (https://www.moma.org/learn/moma_learning/franz-kline-chief-1950/ erişim tarihi: 03.10.2019).....	33
Resim 24: Ad Reinhardt, İsimsiz (Sarı ve Beyaz) -Untitled (Yellow and White)- 203.2 x 152.4 cm, TüYB, 1950.....	34
Resim 25: Asger Jorn, Satılık Ruh (A Soul for Sale), 199.7 x 249.6 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve kum, 1959 (https://www.guggenheim.org/artwork/1722 erişim tarihi: 03.10.2019).....	36
Resim 26: Karel Appel, Hip, Hip, Hoorah!, 81.7 × 127 cm, TüYB, 1949 (https://www.tate.org.uk/art/artworks/appel-hip-hip-hoorah-t05077 erişim tarihi: 24.10.2019).....	38
Resim 27: Pierre Alechinsky, Gece (The Night), 23.4 × 30.7 cm, Kağıt üzerine gravür baskı, 1952 (https://www.tate.org.uk/art/artworks/alechinsky-the-night-p77242 erişim tarihi: 24.10.2019).....	39
Resim 28: Georg Baselitz, Adieu, 250 × 300.5 cm, TüYB, 1982 (https://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-adieu-t03672 erişim tarihi: 24.10.2019).....	41
Resim 29: Jean Michel Basquiat, İsimsiz –Düşen Melek (Untitled –Fallen Angel), 167.6 x 198.1 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 1981 (https://www.getdailyart.com/18506/jean-michel-basquiat/untitled-(fallen-angel) erişim tarihi: 25.10.2019)	42

Resim 30: Jackson Pollock, Numara 32, 457.5 x 269 cm, Tuval üzerine enamel, 1950 (https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-32-1950 erişim tarihi: 27.10.2019).....	45
Resim 31: Franz Kline, Beyaz Biçimler, 188.9 x 127.6 cm, TüYB, 1955 (https://tr.pinterest.com/pin/850124867146787672/ erişim tarihi: 30.10.2019).....	47
Resim 32: Wassily Kandinsky, Siyah ve Mor (Black and Violet), 77.8 × 100.4 cm, TüYB, 1923 (https://www.wassilykandinsky.net/work-234.php erişim tarihi: 07.11.2019).....	49
Resim 33: Wassily Kandinsky, Aykırı Çizgi (Transverse Line), 140 × 200 cm, TüYB, 1923 (https://www.wassilykandinsky.net/work-256.php erişim tarihi: 07.11.2019).....	50
Resim 34: Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Gezin, 98,4x74,8 cm, TüYB, 1818 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk erişim tarihi: 13.08.2019).....	52
Resim 35: J. M. W. Turner, Kar Fırtınası, 91 cm × 122 cm, TüYB, 1842 (https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530 erişim tarihi: 13.08.2019).....	53
Resim 36: Vincent Van Gogh, Selvili Mısır Tarlası, 73.2 × 93.4 cm, TüYB, 1889 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Dosya:Vincent_van_Gogh_-_Wheat_Field_with_Cypresses_-_Google_Art_Project.jpg erişim tarihi: 21.07.2019).....	57
Resim 37: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 74 cm x 92 cm, TüYB, 1889 (https://artsandculture.google.com/asset/the-starry-night/bgEuwDxel93-Pg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.458568203895782%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9901919663771022%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D erişim tarihi: 21.07.2019).....	58
Resim 38: Edward Munch, Çılgılık, 91 x 73 cm, Karton üzerine yağlı boya, tempera ve pastel, 1893.....	60
Resim 39: Paul Cezanne, Çamlar ve Kayalar, 81,3 x 65,4 cm, TüYB, 1897.....	62
Resim 40: Paul Cezanne, Provenc'de Ev, 65 x 81 cm, TüYB, 1883.....	63
Resim 41: Henri de Toulouse-Lautrec, Tuvalet (La Toilette), 67 cm x 54 cm, Karton üzerine yağlıboya, 1889 (https://tr.qwe.wiki/wiki/La_Toilette_(Toulouse-Lautrec) erişim tarihi: 03.10.2019).....	65
Resim 42: Henri de Toulouse-Lautrec, İngiliz (The Englishman), 85.7 cm x 66 cm, Karton üzerine yağlıboya, 1892 (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Englishman_at_the_Moulin_Rouge erişim tarihi: 03.10.1992).....	66
Resim 43: Egon Schiele, Altınçilek ile Otoportre, 40 cm x 32 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 1912 (https://sanatkaravani.com/egon-schiele/ erişim tarihi: 03.10.1992).....	68
Resim 44: Egon Schiele, Kucaklaşan Çift, 100 cm x 170 cm, TüYB, 1917 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Egon_Schiele#/media/Dosya:Egon_Schiele_016.jpg erişim tarihi: 03.10.1992).....	69

Resim 45: Gustav Klimt, Adele Bloch Bauer'in Portresi 1, 138 cm x 138 cm, TÜYB, 1908 (https://bayaiyi.com/gustav-klimtin-portrait-of-adele-bloch-bauer-i-resmi/ erişim tarihi: 29.11.2019)	70
Resim 46: Gustav Klimt, Friederike Maria Beer'in Portresi, 168 cm x 130 cm, TÜYB, 1916 (https://resimbiterken.wordpress.com/2014/12/30/gustav-klimtin-portrait-of-friederike-maria-beer-eseri/ erişim tarihi: 29.11.2019).....	71
Resim 47: Willem de Kooning, Kadın 1, Tuval üzerine yağlıboya ve metalik boya, 192.7 x 147.3 cm, 1950-52 (https://www.moma.org/collection/works/79810 erişim tarihi: 03.12.2019)	73
Resim 48: Willem de Kooning, Oturan Kadın, 30,8 cm x 24,2 cm, Kağıt üzerine kalem, pastel ve yağlı boya, 1952	74
Resim 49: Wassily Kandinsky, Kompozisyon 8, 140 x 201 cm, TÜYB, 1923 (https://www.kitaptansanattan.com/sanattan/kandinskynin-10-unlu-resmi/ erişim tarihi: 04.12.2019).....	77
Resim 50: Wassily Kandinsky, Aykırı Çizgi, 1923 Wassily Kandinsky, Aykırı Çizgi (Transverse Line), 140 x 200 cm, TÜYB, 1923 (http://www.sanatinoykusu.com/destinations/fotograf-makinasinin-icadi-ve-dunya-savaslari-ile-gelisen-modern-sanat/ erişim tarihi: 04.12.2019)	78
Resim 51: Wassily Kandinsky, Black Spot, 120 x 138 cm, TÜYB, 1921 (https://artsandculture.google.com/asset/black-spot-wassily-kandinsky/6AGAIOL7ZY7W0Q erişim tarihi: 04.12.2019).....	79
Resim 52: Paul Klee, Angelus Novus (New Angel), 31.8 x 24.2 cm Kağıt üzerine yağlıboya ve suluboya, 1920 (https://en.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus erişim tarihi: 13.12.1992).....	82
Resim 53: Paul Klee, Abstract Trio, 47.9 x 64.5 cm, Kağıt üzerine suluboya ve mürekkep, 1923 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483154 erişim tarihi: 13.12.2019).....	83
Resim 54: Paul Klee, Adaya ait Dulcamara (Insula Dulcamara), 88 cm x 176 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 1938 (https://www.paulklee.net/insula-dulcamara.jsp erişim tarihi: 13.12.2019)	84
Resim 55: Joan Miro, The Smile of the Flamboyant Wings, 35 x 46 cm, TÜYB, 1953 (https://www.joan-miro.net/the-smile-of-the-flamboyant-wings.jsp erişim tarihi: 02.01.2020).....	85
Resim 56: Joan Miro, Bir Çift Aşığa Bilinmeyi Açıklayan Güzel Kuş, 45.7 x 38.1 cm., TÜYB, 1948 (https://serkanhizli.wordpress.com/2015/12/13/the-beautiful-bird-revealing-the-unknown-to-a-pair-of-lovers-1941-ressam-joan-miro/ erişim tarihi: 02.01.2019).....	86
Resim 57: Jackson Pollock, No: 5, 244 x 122 cm, Kontroplak üzerine yağlıboya, 1947 (https://seyler.eksisozluk.com/pollockun-sacma-gorunen-tablosu-no-5-1948-nasil-140-milyon-dolara-satilabildi erişim tarihi: 16.02.2019).....	88
Resim 58: Jackson Pollock, Büyülü Orman, 221.3 x 114.6 cm, TÜYB, 1947 (https://www.guggenheim.org/artwork/3483 erişim tarihi: 16.02.2019)	89
Resim 59: Jackson Pollock, Daireyi Kesen Ay Kadın (The Moon-Woman Cuts the Circle), 109.5 x 104 cm, TÜYB, 1943 (https://www.jackson-pollock.org/moon-woman-cuts-the-circle.jsp erişim tarihi: 21.02.2019)	90
Resim 60: Willem de Kooning, İsimsiz, 10 x 17 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1938	91

- Resim 61:** Willem de Kooning, Ayakta duran iki adam, 154 x 114cm, Tuval üzerine yağlıboya ve füzen, 1938 (<http://kolajart.com/wp/2020/03/24/isil-savaser-willem-de-kooningin-sanati-1904-1997/> erişim tarihi: 24.02.2020)..... 93
- Resim 62:** Willem de Kooning, Pembe Melekler (Pink Angels), 132 x 101 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve füzen, 1945 (<https://www.willem-de-kooning.org/pink-angels.jsp> erişim tarihi: 24.02.2020) 95
- Resim 63:** Willem de Kooning, Kazı (Excavation), 206 x 257 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1950 (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1508579068.pdf> erişim tarihi: 24.02.2020) 96
- Resim 64:** Willem de Kooning, Bisikletli Kadın, 194 x 124 cm, TüYB, 1952 – 53 (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction/willem-de-kooning-seated-man-clown> erişim tarihi: 27.02.2020) 98
- Resim 65:** Willem de Kooning, Kadın 7, 174 x 149 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1953..... 99
- Resim 66:** Adnan Turani, Yeşil için Şarkı, TüYB, 1972 (https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=67 erişim tarihi: 18.03.2020) 102
- Resim 67:** Adnan Turani, Sakin Denizi Dinliyorum, TüYB, 1976 (<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2905> erişim tarihi: 18.03.2020) 103
- Resim 68:** Adnan Turani, Natürmort, 1975 (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/#eser/93c127745cce133e10433d9d20502393/21375> erişim tarihi: 18.03.2020) 104
- Resim 69:** Adnan Turani, Portre, 1992 (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/#eser/93c127745cce133e10433d9d20502393/21443> erişim tarihi: 18.03.2020) 105
- Resim 70:** Adnan Turani, Aşıklar, 2003 (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/#eser/93c127745cce133e10433d9d20502393/21436> erişim tarihi: 18.03.2020) 106
- Resim 71:** Abidin Elderoğlu, Sonbahar, 1964..... 107
- Resim 72:** Abidin Elderoğlu, Su Altında Yaşam, 92 x 73 cm, Tuval üzeri yağlı boya 1970 (https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=60 erişim tarihi: 07.01.2020) 108
- Resim 73:** Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1962 (https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=60 erişim tarihi: 07.01.2020) 109
- Resim 74:** Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1970 (<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/abidin-elderoglu-hayati-ve-eserleri/> erişim tarihi: 07.01.2020)..... 110
- Resim 75:** Abidin Elderoğlu, Minare, 1961 111
- Resim 76:** Erdal Alantar, Ördek, 46,5x69,5 cm, Tuval üzeri karışık teknik, 1958 (<https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html> erişim tarihi: 12.01.2020)..... 112

Resim 77: Erdal Alantar, Kadınlar, 61 x 81 cm, Tuval üzeri yağlı boya (https://www.artpointgallery.com/blog/212/erdal-alantar erişim tarihi: 16.06.2020)	113
Resim 78: Erdal Alantar, Soyut Kompozisyon, 41 x 37 cm, Tuavl üzeri yağlı boya, 1982 (https://www.artpointgallery.com/blog/212/erdal-alantar erişim tarihi: 16.06.2020)	114
Resim 79: Erdal Alantar, Soyut Kompozisyon, 44x43 cm, TÜYB, 2000 (https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html erişim tarihi: 16.06.2020)	115
Resim 80: Erdal Alantar, 6 Figür, 41x33 cm, TÜYB, 2000 (https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html erişim tarihi: 16.06.2020)	116
Resim 81: Erdal Alantar, 10 Figür, 53x44 cm, TÜYB, 1998 (https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html erişim tarihi: 18.06.2020)	117
Resim 82: Zeki Faik İzer, Sultanahmet Camii'nin Camları, 120x170cm, Tuavl üzeri yağlı boya, 1960 (https://docplayer.biz.tr/115423134-Batililasma-doneminden-gunumuze-turk-sanati-ogr-gor-elif-dastarli.html erişim tarihi: 23.06.2020)	119
Resim 83: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 91x73cm, Ahşap üzeri yağlı boya, 1960 (http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/soyut-kompozisyon-I7LVkPIc_OJaUS3RPE14Pw2 erişim tarihi: 23.06.2020)	120
Resim 84: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 43x31cm, Karton üzeri karışık teknik, 1971 (https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/918968/zeki-faik-izer-soyut erişim tarihi: 23.06.2020)	121
Resim 85: Zeki Faik İzer, Bramsla Beraber Double Concerto, TÜYB, 1970	123
Resim 86: Ahmet Oran, İsimli, 124x256 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2009 (http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/untitled-qtBJtKbC4emNWg7jec9xHw2 erişim tarihi: 01.04.2020)	124
Resim 87: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, 250x190 cm, TÜYB, 2018 (http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/ erişim tarihi: 01.04.2020)	125
Resim 88: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, 190x140cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2008 (http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/soyut-kompozisyon-OYwU0-Q7gLg8Cj2Tafcpbg2 erişim tarihi: 01.04.2020)	126
Resim 89: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, 188x160 cm, TÜYB, 2013 (http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/abstract-compositon-SvyASJXRBE2tSAMeUohpHg2 erişim tarihi:01.04.2020)	127
Resim 90: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, TÜYB, 2009	128
Resim 91: Ahmet Yeşil, Coşkular I, 90x100 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2000 (http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=152&pageNo=0&exhID=0 erişim tarihi: 10.04.2020)	130
Resim 92: Ahmet Yeşil, Benim Çiçeklerim, 90x80 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 1999 (http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=153&pageNo=0&exhID=0 erişim tarihi: 10.04.2020)	131
Resim 93: Ahmet Yeşil, Görsel Dokunuşlar, 120x100 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2010 (http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=1360 erişim tarihi: 10.04.2020)	132

Resim 94: Ahmet Yeşil, Mavi Üzerine Notlar, 90x120 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2008 (https://www.galerisoyut.com.tr/ahmet-yesil-2010/#eser/a1123cf84964e18e8f119cdc6f8ab36c/61 erişim tarihi: 10.04.2020)....	133
Resim 95: Ahmet Yeşil, Tarihsiz Günlükler 3, 120x100 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2014 (http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=1360 erişim tarihi: 13.04.2020)	134
Resim 96: Baki Bodur, Diptik 1, 80x60cm TÜYB, 2020.....	136
Resim 97: Baki Bodur, Güncel Süreç No:1, 120 x 100 cm, TÜYB, 2019	140
Resim 98: Baki Bodur, Güncel Süreç No.2, 120 x100 cm, TÜYB, 2019	141
Resim 99: Baki Bodur, İsimsiz, 40 x 40 cm, TÜYB, 2019	142
Resim 100: Baki Bodur, Asıl Sakin, 100 x 80 cm, TÜYB, 2019.....	143
Resim 101: Baki Bodur, Triptik, 40x30 cm, TÜYB, 2020.....	144



1. GİRİŞ

İnsanoğlunun duygu ve düşüncelerini aktardığı, korkularını, arzularını, kendisi ve çevresiyle ilgili her türlü görüşünü somutlaştırdığı bir ifade yolu olan sanat, bilme, düşünme ve yaratma edimi gerektirmektedir. Bu sebepten sanat; doğadaki canlılar içerisinde sadece insanın yapabildiği bir eylemdir.

Evrensel bir dile sahip olan sanat, bilinen en eski ve en etkili iletişim aracı olarak görülmektedir. Bir yüzey üzerine çizgi, boya, yazı ya da el kol hareketiyle yapılan görsel anlatım en basit ve en eski iletişim biçimlerindendir. Bugün binlerce yıl öncesinin bilinmesinde sanat, en önemli güçtür. Dünyü bugünü anlattığı gibi yarınları da anlatacaktır.

İnsan en eski zamanlardan beri gözlemlerini ve düşüncelerini algılama ihtiyacı duymuştur. Üstelik en ilkel toplumlar da bile sözlü anlatımın yanı sıra mutlaka görsel anlatımın da bu iletişime katkı sağladığı gözlemlenebilir. Bu ilkel toplumların bile basit ve sade çizgilerle ne denli fazla şey anlatabildiğini görmek çizginin görsel anlatımdaki gücünü de fark etmemizi sağlamaktadır.

Çizgi metinde yazıya dönüşürken, resimde biçimler ve simgeler oluşturur, sınırları belirtir, farklı türlerdeki hareketi ifade eder ve hatta algılanan gerçekliği soyutlamaya yardımcı olur. Tüm bunların yanı sıra etkileyici olan bir diğer unsur ise aslında somut dünyada duyularla algılanan hiçbir nesnenin gerçek anlamda çizgisel sınırları olmamasıdır. Diğer bir deyişle çizgi, gözlemlenebilir her türlü varlığın görselleştirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu duruma dayanarak çizginin soyut ve somut dünyanın görsel aktarımında başvurulan en önemli araçlardan biri olduğu söylenebilir.

Bu araştırma, günümüz Türk soyut resmini ele almakta ve Türk soyut resminde “çizgi” unsurunun kullanımını açıklamayı amaçlamaktadır. Bu amaçla araştırma sırasında Türk soyut resminde çizginin farklı kullanım amaçları açıklanmaya çalışılmıştır. Resim sanatında farklı çizgisel üslupları benimseyen pek çok sanatçı görülmektedir. Bu bağlamda çizgisel yaklaşım, oluşturulan resimlerin organikliği açısından değerlendirildiğinde, dönem ve sanatçılar etrafında özelleşerek bir plastik dil oluşturmaktadır. Resim sanatının en birincil elemanlarından biri olan çizgi, bu biricikliğini korusa da tarih boyunca farklı sanat akımları ve sanatçılar tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bu çalışmada da bu bağlamda farklı sanat akımları ve sanatçılar incelenerek çizgiyi kullanım biçimleri yorumlanmıştır. Ayrıca soyut resim, peyzaj (manzara) resmi ve figüratif resim gibi farklı konular çerçevesinde de çizginin kullanımı incelenmiştir.

Türk resim sanatında ise dünyanın geri kalanında ortaya çıkan sanat akımlarıyla bağlantılı olarak sanatçılar farklı çizgisel üsluplar benimsemiştir. Elbette burada da çizgi resmin temel plastik unsurlarından biri olarak kullanılmakta ve takip edilen sanat anlayışıyla benzer nitelikler taşımaktadır. Bu çalışma Türk resminin özellikle soyut dönemine odaklanarak bu alanda eserler üreten Adnan Turani, Abidin Elderoğlu, Erdal Alantar, Zeki Faik İzer, Ahmet Oran ve Ahmet Yeşil’in eserlerini incelemektedir.

Bu çalışma kapsamında resmin yüzeyindeki soyut anlatım olarak ve çizginin leke formunda her türlü imgeler kompozisyon özelinde incelenecektir. Türk resim sanatı tarihi sürecinde çizgi imgesi Türk resim sanatına ve estetiğine yansımalarının olup olmadığı, olmuş ise ne şekilde olduğu açısından önemlidir. Bu araştırma, resimdeki bir plastik unsur olarak çizginin Türk resminde nasıl ele alındığı ve sanatçıların eserlerine ne şekilde yansıdığı ile anlamlandırılmasının ortaya koyulması ve bu tür çalışmalar üretecek olan genç nesil sanatçılara referans olması açısından ve literatüre destek olmasından dolayı önemlidir.

Bu araştırma tamamlandığında elde edilecek sonuçların Türk soyut resim sanatı literatürüne katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda bir resim elemanı olarak

Çizginin soyut resimde klasik kullanım amacının dışında nasıl yorumlandığını ve bu durumun Türk resim sanatındaki yansımaları irdelenmektedir.

Yapılacak çalışmada, nitel araştırma yöntemleri kapsamında “İçerik taraması” yöntemi kullanılacaktır. İçerik taraması; sözel, yazılı ve diğerk materyallerin nesnel ve sistematik bir şekilde incelenmesine olanak tanıyan bilimsel bir yaklaşımdır. Literatür taraması ile tarihsel süreç incelenip belirlenmiş olan sanatçıların eserlerinin görsellerinin anlamlandırılması iin “Gösterge bilimsel yöntem” kullanılacaktır. Çalışma kapsamında yapılması planlanan uygulamaların analizleri yapılarak raporlandırılacaktır.

Araştırma “Günümüz Türk Resim Sanatında izginin Plastik Unsur Olarak Ele Alınışı” konusu dâhilinde sınırlandırılacaktır. Batı resim sanatı ve Türk resmi sanatı tarihsel süreç araştırması da 1950’den sonrasını kapsayacaktır. Türk resminde çizgi ve kaligrafik anlatımlar kullanan sanatçıların sadece bu eğilimleri gösteren eserlerinin çözümlmelerine yer verilecektir. Yazarın da bu konu dâhilindeki uygulamalarına yer verilecektir.

2. BÖLÜM: BATI RESİM SANATI SOYUT EĞİLİMLERİNDE ÇİZGİ

2.1. Batı Resim Sanatındaki Soyut Eğilimler

Doğadaki biçimleri veya günlük hayattaki nesneleri algılamak için insan, beş duyusunu kullanmaya mecburdur. Ancak bu algılama yöntemi aynı zamanda biçimlerin tasvirinde de gözlemlenebilir özellikleriyle sınırlandırmaktadır. İşte bu noktada sanatsal ifade algılanan dünyayı gözlemlenebilir özelliklerinden uzaklaştırdığında ve temsili hale getirdiğinde bizlere bambaşka bir bakış açısı sunmaktadır.

Soyut sanat, biçimleri ve nesneleri herkesin görebildiği, gözlemlediği özelliklerinden uzaklaştırır ve temsili bir anlatım sunar. Üstelik bu temsili anlatımın içinde, ifade edilen durumun gerçekliğinden çok daha fazla anlam barındırmayı da başarabilmektedir.

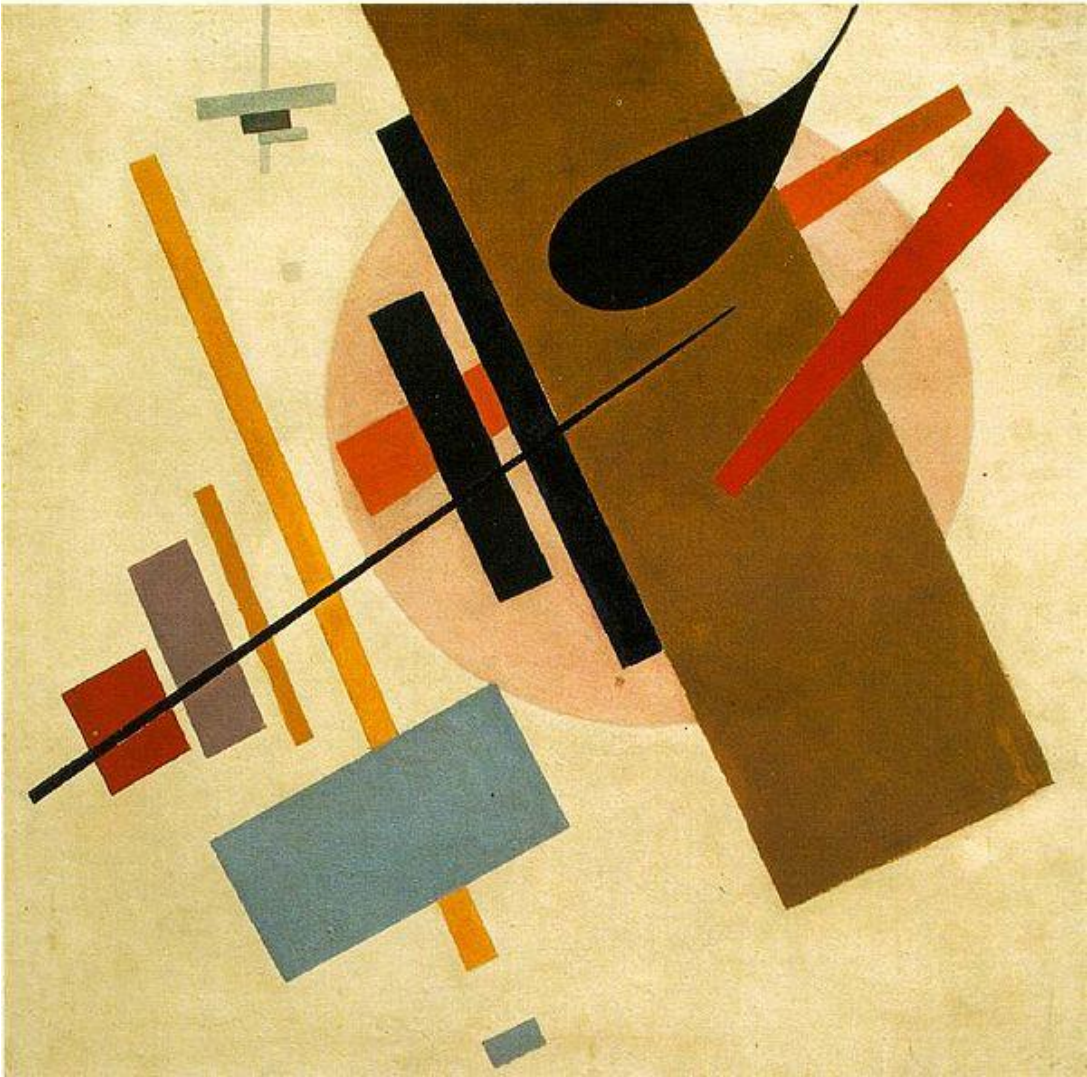
Soyut sanatın, sanatın başlangıcından beri var olduğu söylenebilir. Geleneksel halk sanatlarında, barokta, geometrik süslemelerde soyutlamayla oluşturulan temsili bir anlatım gözlemlenmektedir (Ragon, 1987, s.22). Öte yandan soyutlama resim sanatında kullanılmaya başlanana kadar, tablolar mutlaka bir nesnenin, bir kişinin ya da doğal bir formun resmidir. Soyutlama sayesinde duygular gibi tanımlanamayacak şeyler de resmin bir parçası haline gelmiştir (Danto, 2014, s.25).

Soyut resim ile fotoğraf makinesinin yaygınlaşması özdeşleştirilebilir. Birebir tuvale aktarılan bir portre, fotoğrafla da çok kolay elde edilebilir hale geldiğinde sanatın bundan daha fazlasını ifade etme kaygısı duyması kaçınılmaz bir gerçeklik olabilir. Ancak bu sürecin hızlı ilerlediği de söylenemez. Soyut resmin en önemli öncülerinden Kandinsky, bu tür resimler yapmaya başladığında resim üzerine yıllarca çalışmış ve çokça klasik türde figüratif eserler (Resim 1) üretmişti (Ragon, 1987, s.22).

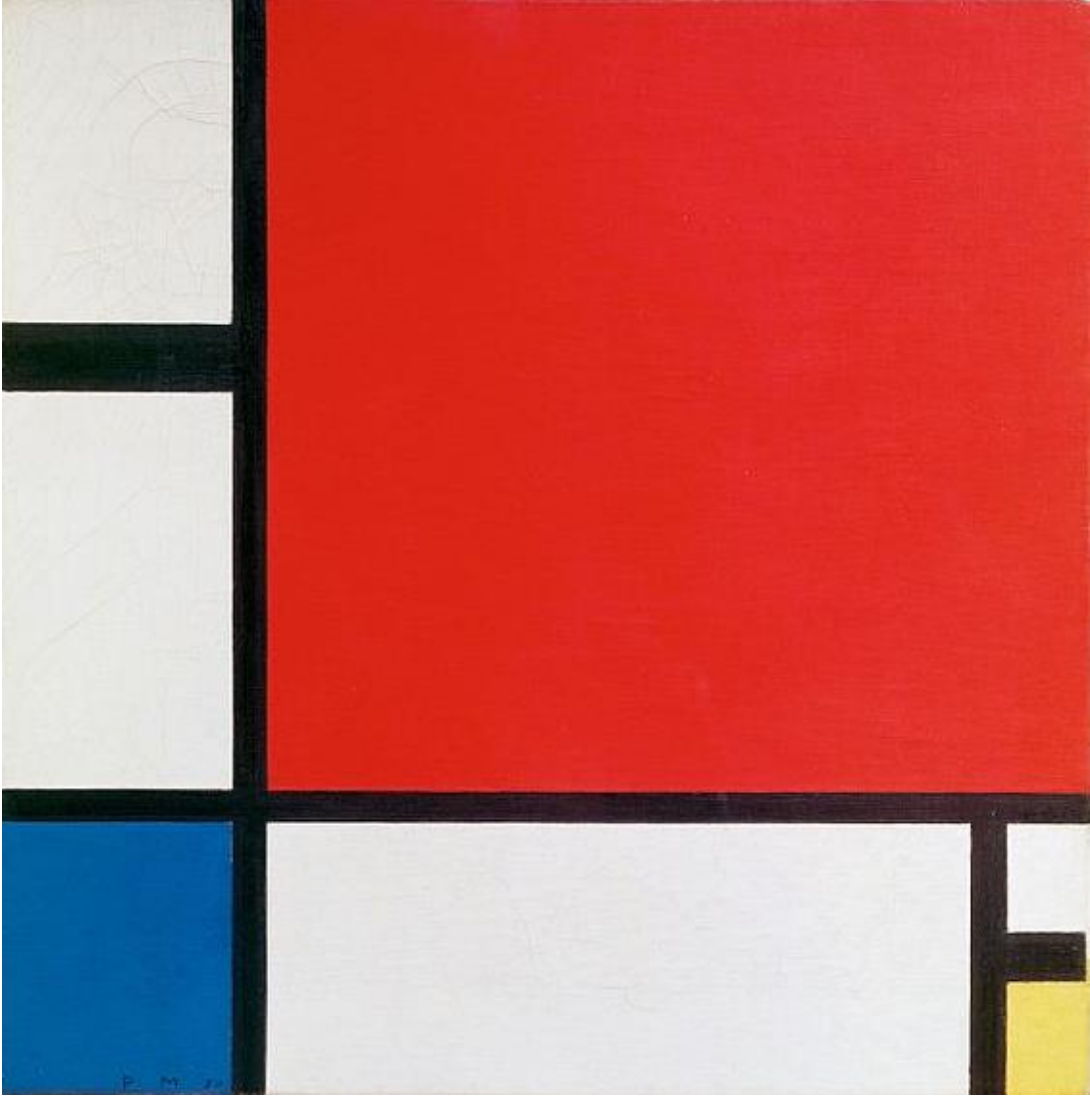


Resim 1: Wassily Kandinsky, Gabriele Munter, 45 x 45 cm, TÜYB, 1905
(<http://www.leblebitozu.com/wassily-kandinsky-eserleri-ve-hayati/>, erişim tarihi: 22.10.2019)

Ayrıca 20. Yüzyılın başında, empresyonizmle birlikte değişen klasik resim anlayışının, sanatçıları figüratif betimlemelerden farklı anlatım yolları bulmaları adına esin kaynağı olduğu da çıkarılabilir. Soyut resmin ortaya çıktığı bu süreçte Kandinsky ile aynı dönemde farklı ülkelerden de Kazimir Malevic (Resim 2), Piet Mondrian (Resim 3), Paul Klee (Resim 4), sanatçıların benzer eserler   retmeye başladıkları görülmektedir.



Resim 2: Kazimir Malevich, Supremus No. 55, 80 x 80 cm, TÜYB, 1906
([https://en.wikipedia.org/wiki/File:Supremus_55_\(Malevich,_1916\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Supremus_55_(Malevich,_1916).jpg), erişim tarihi: 06.04.2019)



Resim 3: Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 46 x 46 cm, TÜYB, 1930
(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg, erişim tarihi: 06.04.2019)



Resim 4: Paul Klee, Sihirli Balık, 77 x 98 cm, Kanvas pano üzerine yağlıboya ve suluboya, 1925 (<https://livingwomen.net/2016/04/26/il-coraggio-di-paul-klee/> erişim tarihi: 06.04.2019)

İlk yıllarında sanat eleştirmenleri tarafından yadırganan ve hatta alıcı bulmak konusunda zorlanan soyut resmin ilerleyen yıllarda pek çok farklı sanatçı tarafından yorumlanması ve farklı sanat akımlarına temel oluşturması bu eserlerin resim sanatında ne derece karşılık bulduğunu da ifade etmektedir.

2.1.1. Kübizm

Kübizm ve soyut sanat birbirlerine yakın zamanlarda doğmuş ve birbirlerini besleyen iki ayrı sanat akımı olarak kabul edilse de kübizmde klasik resim alışkanlıklarına ilişkin birtakım pratikler gözlemlenmeye devam etmektedir. Soyut sanatta nesneler tamamen sınırlarından ve formlarından bağımsızlaşmışken, kübizmde nesnelerin geometrik sınırları vurgulanmaktadır. Buna ek olarak kübizmin tekniği ve mesajı tekil kalırken soyut sanat gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Bu bilgiler ışığında kübizm, soyut resmin başlangıcı ya da bir okulu olarak kabul edilebilir.

1900'lerin başında İspanyol ressam Pablo Picasso kübist örnekteki ilk resimlerini oluşturmaya başladığında aynı zamanda daha önce tanımlanmamış, hatta isimlendirilmemiş bir resim türü de ortaya çıkmıştır. Ressamın 1907 yılında yaptığı ünlü “Avignonlu Kızlar” tablosu (Resim 5), bugün başyapıt olarak kabul edilse de ilk yıllarda ressamın yakın çevresinde dahi şaşkınlıkla karşılanmıştır. Ancak zaman içerisinde Kübizm kendine farklı taraftarlar ve yorumlayıcılar bularak yaygınlaşmış ve sanat tarihinin en çok konuşulan akımlarından biri haline geldiği gözlemlenmiştir. Georges Braque (Resim 6), Juan Gris, Alexander Archipenko, Jean Metzinger (Resim 7), gibi ressamların da bu tarzda resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmıştır.



Resim 5: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 245 x 234 cm, TÜYB, 1907
(<http://desenatolyesi.blogspot.com/2017/07/picassonun-kadinlari-ve-sanatina-yansimasi.html> erişim tarihi: 10.04.2019)



Resim 6: Georges Braque, Keman ve Sürahi, 117 x 73 cm, TüYB, 1910
(<https://serifeekaramuftuoglu.wordpress.com/2017/04/18/cagdas-sanat-akimlari/> erişim tarihi:
10.04.2019)



Resim 7: Jean Metzinger, Mavi Kuş (The Blue Bird), 230 x 196 cm, TüYB, 1913
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean_Metzinger,_1912-1913,_L'Oiseau_bleu,_The_Blue_Bird_oil_on_canvas,_230_x_196_cm,_Mus%C3%A9e_d'Art_Moderne_de_la_Ville_de_Paris..jpg erişim tarihi: 29.04.2019)

Kübizmin zaman içerisinde daha fazla taraftar toplamasının ve ünlenmesinin en önemli nedeni şüphesiz yepyeni bir resim dili ve anlatım biçimi oluşturmıştır. Yüzlerce yıldır kullanılan, mutlaka takip edilmesi beklenen genel perspektif kurallarını kullanmadan da bir görsel kompozisyon oluşturulabileceğini ortaya koyarak döneminin en radikal akımlarından birini oluşturmaktadır (Antmen, 2012, s.45).

Kandinsky'nin resimlerinde (Resim 8) ve soyut resmin öncülerinde gözlemlenen figürlerin tamamen ortadan kalktığı bir resim biçimi yerine Kübizm onu yeniden betimlemeyi amaçlamıştır. Bu arayışın sonucunda yukarıda bahsedilen hacim ve iki boyutlu ortam arasındaki çatışmayı resme farklı bir boyut katarak çözmeye çalışmıştır (Gombrich, 1997, s.570). Kübizm, iki boyutlu bir tuval üzerinde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine, resmin iki boyutlu bir sistem olduğunu vurgular ve eş zamanlı olarak aynı nesnenin farklı açılardan görüntüsüne yer verir. Bu pratiğin sonucunda ortaya çıkan ise ne iki boyutlu ne de üç boyutlu bir görüntüdür. Ortaya çıkan betimleme dördüncü bir boyut oluşturmuştur.



Resim 8: Wassily Kandinsky, Kazaklar, 95 X 130 cm, TüYB, 1911

(<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-spirituality-wassily-kandinskys-cossacks-r1129555> erişim tarihi: 02.05.2019)

Bu yeni formun oluşturulması ve araştırılması sırasında diğer bir taraftan da yıllarca resimdeki gerçekliğin gölgelendirme ve perspektif yardımıyla artırılması çabası da vazgeçilmektedir. Bu teknikleri geride bırakma yeni bir kompozisyon ve bakış açısı için yapılmış bir fedakârlık gibi yorumlandığı gibi aynı zamanda bir özgürleşme olarak da görülmektedir (Gombrich, 1997, s.574).

Oysa Picasso, Kübizmin klasik resim anlayışındaki gerçekçi betimlemelerden uzaklaştığı yorumlarına oldukça farklı bir açıdan yanıt vermektedir. Sanatçı sanatın hiçbir zaman hakikati yansıtamayacağını, ancak hakikatin fark edilmesi için bir aracı olabileceğini ifade eder. Doğal olanın tuvale aktarılması Picasso'ya göre hiçbir zaman mümkün değildir. Çünkü ne kadar gerçekçi anlatılmaya çalışılırsa çalışılsın sanat yapıtındaki gerçek sanatçının yorumlamasından geçmektedir.  rnek olarak Velazquez'in portresindeki IV. Felipe ile Rubens'in aynı krala ait portresindeki betimlemenin birbirlerinden belirgin bir şekilde farklı olduğu hatırlanabilir (Resim 9 ve 10). Belki de gerçek hayatta bu kişi iki portrede de göründüğünden farklıdır (Antmen, 2012, s.57).

Picasso'nun bu açıklaması Kübizmin gerçeği değiştirme gibi bir kaygı gütmeden, yalnızca farklı bir desen, tasarım ve renk ekolü oluşturmayı amaçladığı sonucunu ortaya çıkarabilir.



Resim 9: Diego Velazquez, IV. Felipe'nin Zırhlı Portresi, 57 x 44 cm, TÜYB, 1928

(<https://www.pivada.com/diego-velazquez-iv-felipenin-zirhli-portresi-1626-1628> erişim tarihi:

17.05.2019)



Resim 10: Peter Paul Rubens, İspanya Kralı IV. Felipe'nin Portresi, 114 x 82 cm, TÜYB, 1929

2.1.2. Fütürizm (Gelecekçilik)

19. yüzyılın sonlarına doğru gelişen ve hatta bir sonraki yüzyılın başındaki dünya savaşlarına da sebep olmuş olan uluslararası rekabet, topluma yansiyarak var olan değerlerin sorgulanmasına neden olmuştur. İtalyan bir şair olan, Filippo Tomasso Marinetti'nin başlattığı Fütürizm akımı, makineleşmeyi, teknolojiyi, savaşı ve geleceği övmektedir. Fütürizmden etkilenen sanat da bu kavramların etkisinde, hızı, hareketi ve dinamizmi vurgulayan bir araca dönüşmüştür.

Marinetti, yayımladığı Fütürist Manifesto'sunda “müzeler mezarlıklardır” diyerek aslında gelenekseli tamamen reddeden modern yaşamın ise tüm bileşenlerini öven oldukça radikal bir değerler değişimini vurgulamaktaydı. Bu akımdan etkilenen sanatçılar da hızı ve hareketliliği eserlerine yansıtmak istemişlerdir. Ancak Fütürizmin sanat manifestosu, bu akıma uygun ifade biçimlerini net olarak sunmamaktadır. Geleneksel olan her şeyin reddedileceği belirginken yerine ne koyulacağı hakkında bir fikir birliği bulunmamaktadır. Fütürist sanatçıların bu arayışla puantilizm, kübizm, soyut sanat gibi farklı akımlara yönelmeleri ile; hız, hareket ve dinamizm gibi öğeleri bu akımların teknikleri ile yansıtmaya çalışmışlardır. (Yılmaz, 2006, s.81).

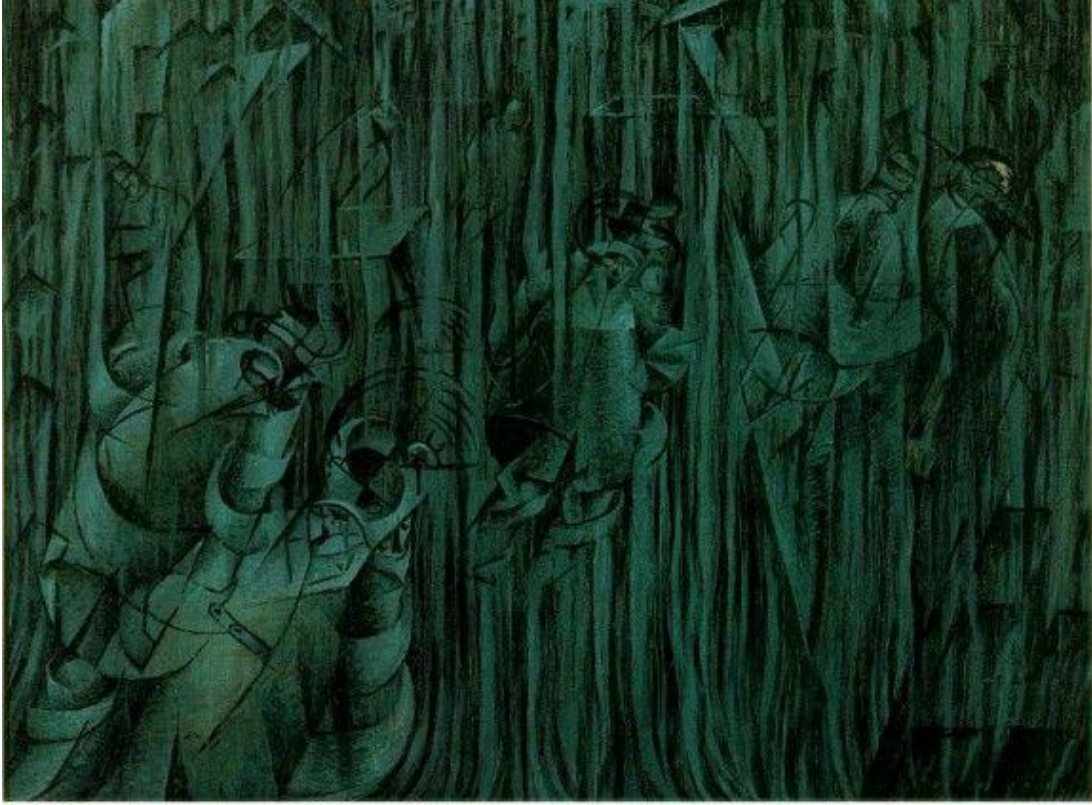
Bu anlamda geleneksel sanatın durağanlığının çok ötesinde soyutlaşan ve hareketlenen bir sanat oluşmaya başladığı söylenebilir. Üstelik bu akımla birlikte sanatçılar dikkatlerini doğadan ve kişilerden ayırarak, resimlerine makineleri, teknolojik gelişmeleri ve şehirleri konu almaya başlamışlardır. Önde gelen Fütürist ressamlardan Umberto Boccioni'nin “Ruh Halleri, Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar”, başlıklı ünlü triptik çalışması (Resim 11, 12, 13), bu akımın sanatçıların ele aldığı, sanayileşme, kalabalıklar, şehir, tren istasyonları gibi öğelere odaklanırken aynı zamanda bunların nasıl dinamik bir görsellikle sunulabileceğini temsil etmektedir (Antmen, 2012, s.67).



Resim 11: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Ayrılanlar, 70.5 x 96.2 cm, TÜYB, 1911
(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/boccioni-umberto/umberto-boccioni-bilinc-devleti-i-ugurlama/> erişim tarihi: 28.06.2019)



Resim 12: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Gidenler, 70.8 x 95,9 cm, TÜYB,1911
(https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Umberto_Boccioni_-_Bewegungen_II_-_Die_Gehenden.jpeg
erişim tarihi: 11.06.2019)



Resim 13: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Kalanlar, 70.8 x 95,9 cm, TÜYB, 1911
<http://against.blogg.org/ceux-qui-restent-boccioni-1911-a115699416> erişim tarihi: 22.10.2019)

İtalya’da başlamasına rağmen Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından etkisini Avrupa’da azaltsa da oluşturduğu hareketlilik Rus Fütürizminin oluşmasında çok önemli rol oynamıştır. İtalya’da Fütürizmin ortaya koyduğu fikirler benzer zamanlarda Rusya’da da Wassily Kandinsky, Kazimir Malevic (Resim 14), Vladimir Tatlin gibi sanatçılar tarafından yorumlanmaya ve konuşulmaya başlandı (Yılmaz, 2006). Fütürizmin geleceğe, dinamizme, makineleşmeye ve savaşa yaptığı vurgu, manevi, duygusal ve geleneksel değerleri ortadan kaldırması devrim sonrası Rusya’sında önemli bir karşılık buldu. Gerçeklikten uzaklaşabilmek için Fütürizmi kullanan sanatçılar eserlerinde geleceğin ideallerini ve biçimlerini ele alırken aynı zamanda da bilindik formların ve boyutların dışına çıkarak soyut ve gerçek dışı bir betimleme yapmış oldular.



Resim 14: Kazimir Malevic: Süprematist Kompozisyon, 88.5 × 71 cm, TÜYB, 1915

2.1.3. Dadaizm

1900'lü yıllar başlarken dünyayı saran toplumsal ve politik değişim sanat akımlarının tamamen değişmesini ve yepyeni anlamlar kazanmalarını sağladı. Dadaizm sanatçıları, savaşı ve saldırganlığı aklın iflası olarak görürken, rasyonalist, savaş taraftarı, rekabetçi ve makineleşen insan zihnine bir eleştiri sunmayı amaçlamışlardı. Dada, dünyanın yeni paylaşımlar yapmak iddiasıyla saflara bölünerek birbirine karşı çıktığı bir ortamda, bu savaşa dahil olmaktan kaçınan sanatçıların, uluslararası bir dayanışma amacıyla bir araya gelerek oluşturduğu bir sanat topluluğu olarak tanımlanabilir (Antmen, 2012, s.123).

Dadaizm, ortaya çıktığı dönemde var olan her şeye, hatta kendisine bile karşı olduğunu, tüm kavramların ve nesnelerin yeni anlamlar kazanabileceğini ve değişebileceğini iddia eder. Dadacılar göre bütün değerler önemsiz ve güvenilmezdir. Bu politik ve toplumsal başkaldırı sanatın her alanına yansıtılmış ve yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır (Kayapınar, 2013, s.63). Bu anlamda plastik sanatlarda da tuval ve yağlıboya ile kendilerini sınırlandırmamış, kolaj, baskı, heykel, seramik gibi farklı türlerde eserler üretmişlerdir (Resim 15).



Resim 15: Raoul Hausmann, ABCD (Otoportre), 15.1 x 10,1 cm, Jelatin gümüş baskı, 1924 (<http://beautyovertime.blogspot.com/2011/05/abcd-by-raoul-hausmann.html> erişim tarihi: 22.10.2019)

Bu sanatçı topluluğunun en etkin isimlerinden biri olan Marcel Duchamp'ın çalışmaları (Resim 16) Dadaizm'in en ünlü örneklerini oluşturmaktadır. Duchamp bir sanat yapıtının nasıl ortaya çıktığını anlamaya çalışırken, ortaya koyulan imge ne olursa olsun aktarım sırasında en başta düşündüğü şeklinden mutlaka farklılaştığı sonucuna varmıştır. Bu fikirden hareketle rastlantısallığın kaçınılmaz olduğunu ve bunu bilinçli bir şekilde kontrol edebilmenin sanatta yeni kapılar açabileceğini iddia etmiştir (Yılmaz, 2006, s.120). Duchamp'ın çalışmalarında soyutlama, nesnelerin bu şekilde anlamlarından, atanmış değerlerinden ve kullanımlarından uzaklaşmasıyla ortaya çıkmaktadır.



Resim 16: Marcel Duchamp, Çeşme, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Seramik, 1917
https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp erişim tarihi: 22.10.2019)

Dada, temelinde doğadaki anlamın yokluğunu vurgulayarak sanatın da bir anlam arayışı içinde olmaması gerektiğini savunmuştur. Bu amaçla üretilen eserlerin de rastlantısal ve kendiliğinden olması gerektiği vurgulanmaktaydı. Öte yandan bu tür özgür bir üretim süreci sonucunda ortaya çıkan eserler sanatın her alanını etkilemiş ve tamamen özgün bir bakış açısı oluşturmuştur. Bu rastlantısallığın etkisi fark edildikten sonra Dadaizm pek çok farklı sanat akımını etkileyen bir pratiğe dönüşmüştür (Bektaş, 1992, s.45). Dada başka akımları etkilemesinin yanı sıra kendi içinde de çağının ötesinde bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Sanatçıyı ve izleyici buluşturması, yeni bir

toplumsal yapıyı ele alması, politik tavrı ve disiplinler arası bir etkinlik olması nedeniyle Dada günümüz sanatında karşımıza çıkan pek çok tekniği 20. Yüzyılda çoktan deneyimlemiştir (Antmen, 2012, s.126).

Dadaizm 1900'lü yılların ortalarına gelindiğinde etkisini yitirmiştir. Ancak bunun sebebi felsefesinin geçerliliğini yitirmesinden çok topluluğun sanatçıların dağılması ya da farklı sanatsal yaklaşımlara yönelmeleridir. Özgür, yenilikçi, geçerliliği kalmamış geleneklerden sıyrılmış sanatsal bir başkaldırı olarak değerlendirildiğinde Dadaizm'in günümüz sanatında bile etkisi olduğu söylenebilir (Bektaş, 1992, s.46).



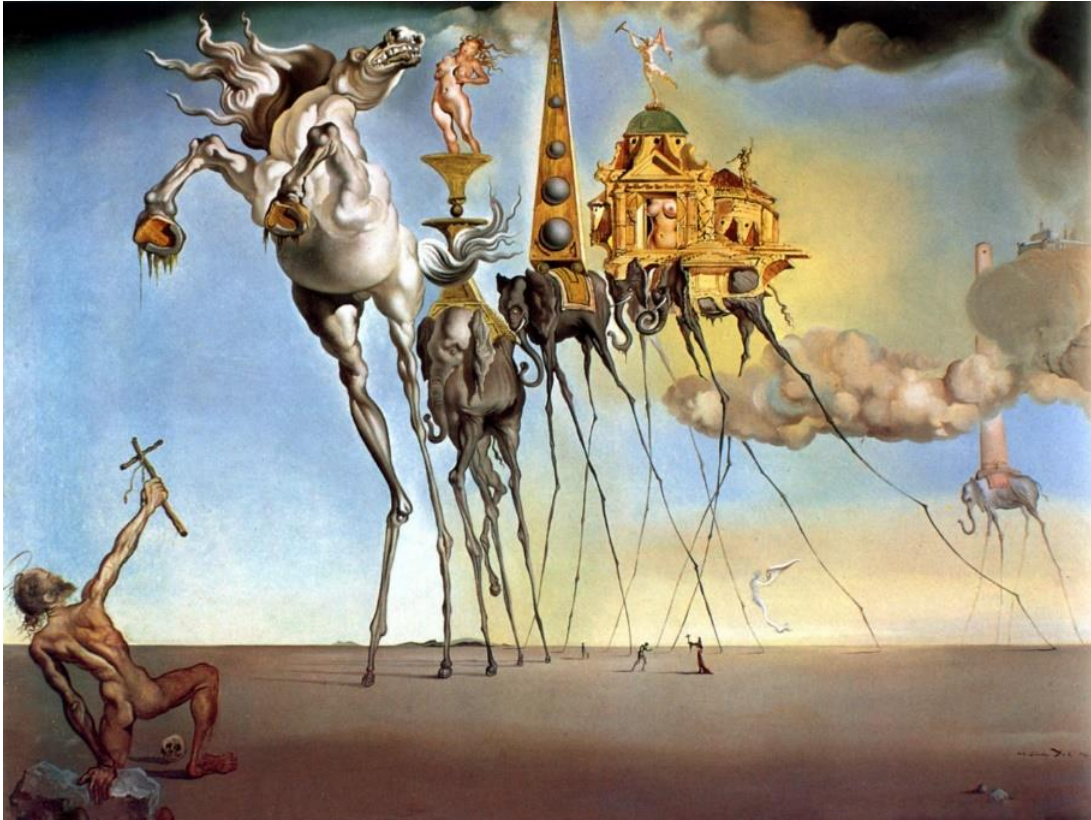
2.1.4. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Ünlü psikanalizci Sigmund Freud, uyanık haldeyken içimizdeki çocuğun ve “vahşi” kişiliğimizin baskılandığını, bilinçli düşüncenin zihnimizi kontrol ettiğini öne sürmekteydi. Bu fikirden etkilenen birtakım sanatçılar ise, uyanık bir zihnin asla sanat üretemeyeceğini, sanatın gerçek dışı ve aklın kontrolünden uzak olması gerektiğini iddia ettiler. Sürrealizm bu farkındalıkla oluşarak gerçeğin dışında belki yalnızca rüyalarda görülebilecek gerçek üstü sahneleri betimlemeyi amaçlamıştır (Gombrich, 1997, s.592). Diğer taraftan gerçeküstücülükte ortaya çıkan bu soyutlama ve gerçeklikten uzaklaşma çabasında politik bir bakış açısı bulmak da mümkündür. Görünen gerçekliğin, aklın ötesine uzanan arayışların, gündelik yaşama farklı bir yorum getirme kaygısının, baskı altındaki bilinçaltının temsili olarak kabul edilen rüyaların sanata konu edilmesinin ardında aslında kültürel, toplumsal ve ahlaki çöküşe bir tepki vardır (Resim 17). Toplumu gerçeklik olarak dayatılan aldatmacalardan kurtartmak amaçlanmaktadır (Antmen, 2012, s.135).



Resim 17: Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, toplam uzunluk 7.3 cm, Tüy kaplı bardak, tabak ve kaşık, 1936 (<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/07/27/ruyalardan-cikan-bir-kadin-surrealist-oppenheim/> erişim tarihi: 13.01.2020)

Sürrealizmi besleyen tüm bu fikirler resim sanatında sıradan nesnelerin işlevlerinden ve formlarından soyutlanarak görselleştirilmesine dönüşmüştür. Modern sanatçıların, gördükleriyle yetinmeyip daha farklı temsil yöntemleri aramasındaki temel neden aslında daha fazla anlam arayışı olabilir. Bir bakıma gerçeküstü sanat, nesneleri “göründükleri” kadar resmedilmenin ötesine geçirmiş, farklı anlamlarıyla da algılanabilmesini sağlamıştır (Yılmaz, 2006, s.136). Sürrealizmden bahsedilirken akla gelen ilk isimlerden olan Salvador Dali, imgelere soyut anlamlar katarak, var olan anlamlarından uzaklaştırmıştır (Resim 18, 19) (Gombrich, 1997, s.593).

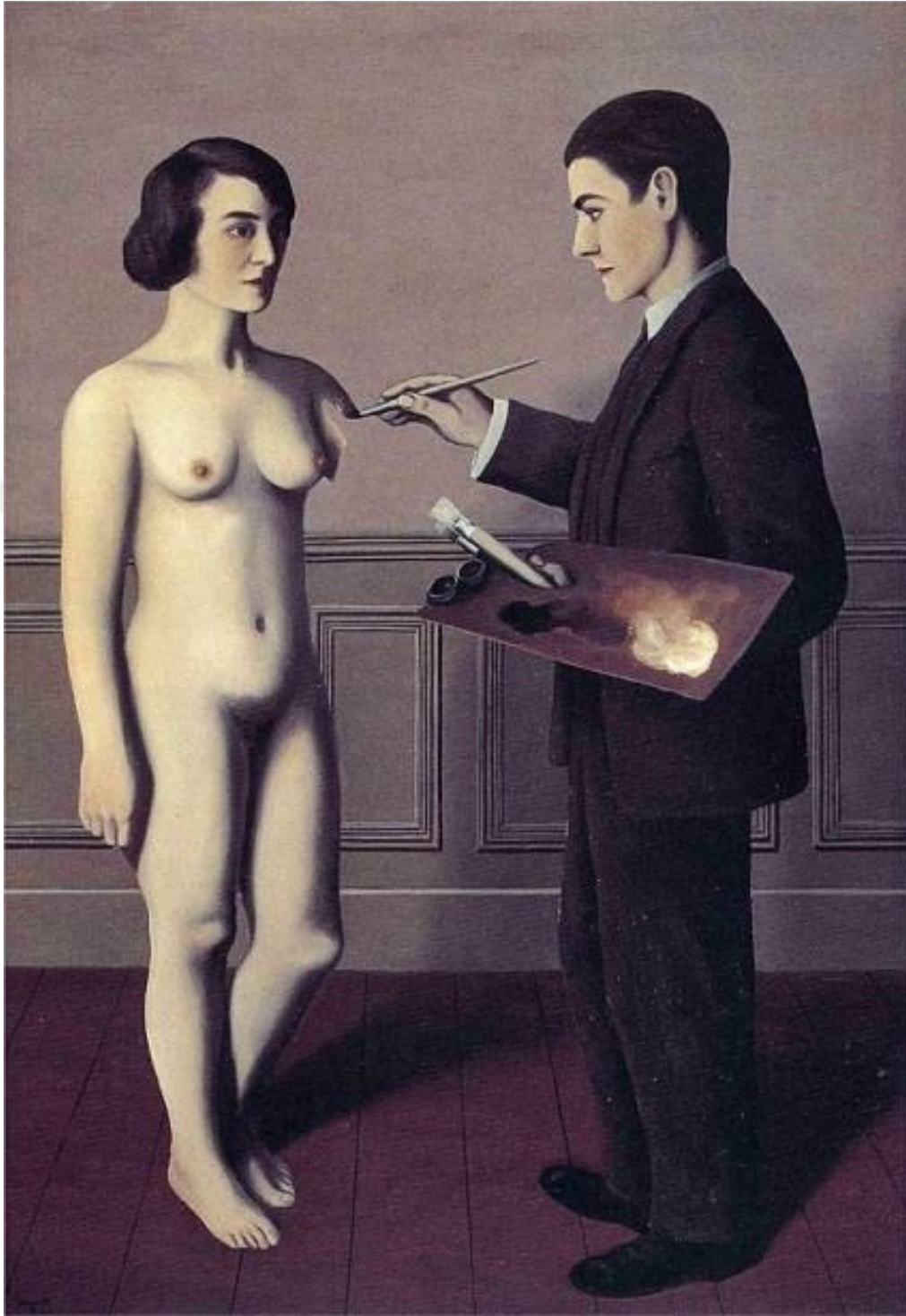


Resim 18: Salvador Dali, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 89.5 x 119.5 cm, TüYB,1946
<https://www.sanatabasla.com/2012/10/aziz-anthonynin-bastan-cikarilisi-the-temptation-of-saint-anthony-dali/> erişim tarihi: 09.04.2020)



Resim 19: Salvador Dali, Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali, 114.2 x 143.7 cm, TÜYB, 1938 (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dali-salvador/salvador-dali-yuz-hayaleti-ve-sahilde-meyve-tabagi-5023/> erişim tarihi: 22.04.2020)

Bir diğer ünlü sürrealist ressam Rene Magritte ise eserlerinde karşıt unsurları kullanarak çatışma yaratır ve gerçeğe soyut arasında bir etkileşim kurmaktadır (Resim 20 ve 21). Magritte'in nesnelerin kullanımına yaklaşımı ileride pek çok sanatçıya da ilham olmuştur (Bektaş, 1992, s.51).



Resim 20: Rene Magritte, İmkansız Denemek, 105.6 x 81 cm, TÜYB, 1928
(<https://www.kitaptansanattan.com/sanattan/surrealist-ressam-rene-magrittein-34-etkileyici-eseri/>
erişim tarihi: 23.04.2020)



Resim 21: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 63,5 cm × 93,98 cm, TÜYB,1929
(https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti erişim tarihi: 27.06.2019)

Sürrealist sanatçılar, insan doğasında zaten var olduklarına inandıkları duyguların, fantezilerin ve imgelerin ortaya çıkmasını sağlayarak sanatı toplumun kurallarına karşı kullanmayı amaçlamaktadır. Sürrealizm, konu ve konunun içeriği  onemli bir bileşen olduğu için soyut ekspresyonizmden ayrılmaktadır ( rak, 2008, s.28). Soyutlamanın resmi figürlerden kurtarma amacından bahsedilmiş olsa da sürrealist eserlerde figürler kullanılmaya devam edilmiştir. Burada soyut olan figürlerin anlamlarıdır.

Sürrealizm, ilerleyen yıllarda pek çok farklı akımı ve görsel tekniği de etkileyen bir akım olmuştur. Duyguları resme aktararak soyut kavramların somut bir düzlem üzerinde sunulmasını sağlamış, imgeleri anlamlarından uzaklaştırarak izleyicide  ok etkisi yaratmış ve grafik sanatı yoğun olarak etkilemiştir. Aynı zamanda bir konu ya da kavramı aynı anda pek çok farklı açıdan değerlendirmesi, farklı kavramları aynı ortamda birleştirmesi zengin bir görsel dilin oluşmasını sağlamıştır. Böylece açıklama gerektirmeksizin görsel anlatım sağlamak için bir teknik oluşturulmuştur (Bektaş, 1992, s.52).

2.1.5. Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk)

Soyut Ekspresyonizm; toplumsal değişimlerin, politik fikirlerin ve savaşların sanatçıların kendilerini ifade biçimlerini ve kaygılarını nasıl şekillendirdiğine bir örnek oluşturmaktadır. 2. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'dan Amerika'ya kaçan pek çok sanatçı buraya aynı zamanda özgün ve özgür bir bakış açısı da getirerek yeni bir akıma kaynaklık etmişlerdir. Bu dönemde ayrıca savaş sonrası ekonomide, Amerika yeni bir elit yaratırken aynı zamanda tüketmeye hazır, kendini seçkin sayan bir kitle oluşmuştur (Yılmaz, 2006). Bu toplumsal yapılanmanın sanattaki değişimin de kabullenilmesinde önemli bir temel oluşturduğu iddia edilebilir.

Avrupa'nın farklı ülkelerinden gelmiş sanatçılar kendi kültürleri ve aynı zamanda Amerika gözlemleme imkânı buldukları yerel sanatçılardan aldıkları ilhamla yeni bir akım oluşturdular. Daha sonra New York Okulu olarak bilinen bir sanatçı topluluğu Soyut Ekspresyonizmin temelini atan eserlere imza atmışlardır.

Soyut Ekspresyonizmle birlikte fiziksel hareketlilik ve enerji de resmin bir parçası haline gelmiştir. Sanatçılar belirli bir kurala ve plana bağlı kalmadan, doğaçlama hareketleri eserlerine yansıtmakta, aslında hareket sırasında oluşan akışın resmetmekteydiler. Boya dökülerek ya da damlatılarak kullanılıyor, bu teknik sayesinde resmin oluşum süreci de esere yansımış oluyordu. (Kayapınar, 2013, s.2). New York Okulu, Jackson Pollock (Resim 22), Willem de Kooning, Franz Kline (Resim 23), Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt gibi ünlü Soyut Ekspresyonist ressamların çıktığı bir topluluğa dönüşür. Ad Reinhardt, (Resim 24) resimlerini tanımlarken gündelik yaşamdaki gerçeklikle resim sanatındaki gerçeklik arasındaki sınırları kaldırdığını ifade etmiştir (Antmen, 2012).

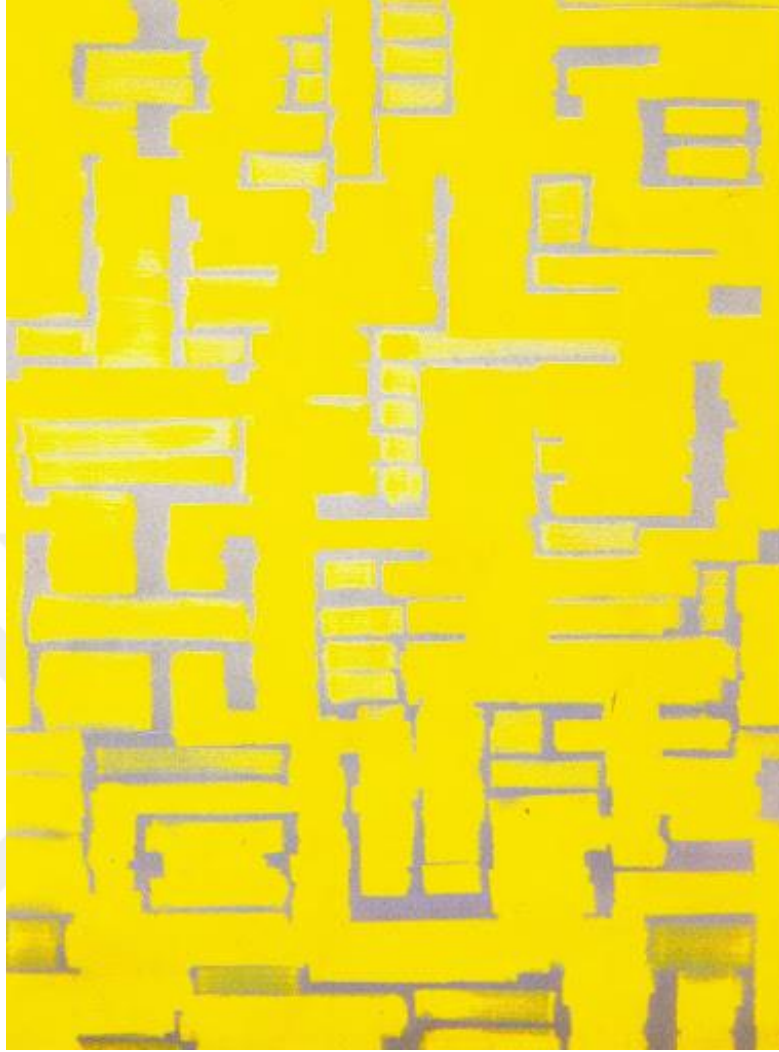
Amerika'daki sanat anlayışını değiştiren bu akım, aynı zamanda dünyanın sanat merkezinin de Avrupa'dan Amerika'ya kaymasına neden olmuştur.



Resim 22: Jackson Pollock, No 1A, 172,7 x 264,2 cm, Tuval üzerine yağılıboya ve enamel, 1949 (<https://galeria-zdjec.com/numer-1a-jackson-pollock/> erişim tarihi:13.09.2019)



Resim 23: Franz Kline, Şef, 148,3 x 186,7 cm, TÜYB, 1950
(https://www.moma.org/learn/moma_learning/franz-kline-chief-1950/ erişim tarihi: 03.10.2019)



Resim 24: Ad Reinhardt, İsimsiz (Sarı ve Beyaz) -Untitled (Yellow and White)- 203.2 x 152,4 cm, TÜYB, 1950

1940'lı yıllarda egemen bir üslup haline gelen Soyut Ekspresyonizmin aslında kendinden önce gelen Kandinsky, Matisse, Miro ve Van Gogh gibi ressamların izlerini taşıdığı belirtilebilir. Öte yandan kompozisyonun hareketliliği ve doğaçlama teknik bambaşka bir yorumlama getirmektedir. Aynı zamanda bu akımın sanatçılarının tercih ettiği büyük boyutlardaki tuvaler, ilerleyen dönemlerde Amerikan resmi için bir gelenek haline gelmiştir. Bazı eleştirmenler bu sanat biçimini, kendinden başka hiçbir kaygısı olmayan, yani yalnızca sanat için üretilmiş sanat, olarak niteleyerek Soyut Ekspresyonizmin saf sanat eseri olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuştur (Antmen, 2012).

Soyut Ekspresyonizm, 60'ların ortasına kadar, uzun bir süre boyunca hem Amerika'ya hem de dünyanın geri kalanına ilham veren yaygın bir akım olarak kalmıştır. Ancak 60'lı yıllardaki toplumsal değişim ve anti-modernist bakış açısı bu akımın da popülaritesini yitirmesine neden olmuştur.

2.1.6. Art Informel (Serbest Biçimli Sanat)

Soyut Ekspresyonizm, dünyanın sanat merkezini Paris'ten New York'a taşımaktaydı ancak Avrupa'da da Soyut Ekspresyonizmle benzer öğeler taşıyan bir sanat akımı ortaya çıkmaktaydı. Art Informel geometrik soyutlamacılıktan farklı, lirik bir soyutlama pratiği olarak kabul edilebilir. Bu akım etrafında Fransa, İspanya, Hollanda, Almanya gibi pek çok farklı Avrupa ülkesinden bir araya gelen sanatçıların ortak özelliği soyut sanata karşı çıkmaları ve biçimi vurgulamaları değildir. Aslında Kübizm'le yükselen geometrik biçimselliği reddederek, daha dürtüsel, lirik ve dışavurumcu bir yaklaşım belirlemiş olmalarıdır. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri Art Informel sanatçıları tepkisel olmaktan öte, daha içe dönük, insan ruhunu araştırmaya yönelik örtük simgeler kullanmaya yöneltmiştir. Bu yönleriyle de Amerikan Soyut Ekspresyonizm akımından ayrıldıkları söylenebilir (Antmen, 2012).

Art Informel, serbest biçimleri kullanmayı yani imgeleri bilinçli kullanmaktan kaçınmayı hedeflemektedir. Ön hazırlık yapılmayan, fırçanın hareketlerinin dahi kontrol edilmeden boyanın tuvalde akışıyla oluşan serbest biçimlerin kullanıldığı bir anlayış oluşturmaktadır (Resim 25). Bu yönleriyle Soyut Ekspresyonizmde de etkili olduğu söylenebilir. Ancak Soyut Ekspresyonizme göre daha sakin bir tavrı olması ve Avrupa kaynaklı olması Art Informel'in farklılaşmasına neden olmuştur (Ahmetoğlu, 2011).



Resim 25: Asger Jorn, Satılık Ruh (A Soul for Sale), 199,7 x 249,6 cm, Tuval üzerine yağıboya ve kum, 1959 (<https://www.guggenheim.org/artwork/1722> erişim tarihi: 03.10.2019)

2.1.7. COBRA Sanatı

20. yüzyılın ortalarına doğru soyutlamacı ve ekspresyonist yaklaşımlar pek çok farklı sanat topluluğunda görülmekteydi. Paris'te bu şekilde dikkat çeken bir diğer önemli oluşum da COBRA isimli sanat topluluğuydu. Danimarka, Belçika ve Hollandalı bir grup sanatçı tarafından kurulan bu topluluk hem Amerikan Soyut Ekspresyonizminden hem de Fransız Art Informel akımından etkiler taşımaktaydı (Antmen, 2012).

COBRA grubu sanatçıları da Art Informel'de olduğu gibi geometrik soyutlama ve rasyonalizmden uzak bir soyutlama benimsemişlerdir. İlkel sanat, sokak resimleri, çocuk resimleri ve halk sanatı bu grubun temel esin kaynağı olmuştur (Burunsuz, 2019). Ayrıca sanat eserlerinde İskandinav mitolojisinden etkiler taşıyan gerçeküstü ve fantastik bir görsellik de görülmektedir (Antmen, 2012). Bu durumun etkisiyle resimlerde de genel olarak geleneksel pastel renkler, basit az detaylı figürler ve gerçeküstü öğeler hakimdi (Resim 26 ve 27).

COBRA sanatçıları kullandıkları malzemelerde ve üslupta çeşitliliğe açık oldukları için estetik olarak çok özgür bir çizgide bulunmaktaydı. Kum, beton ve çamur gibi malzemeler dahi sanat eserlerinin bir parçası haline gelmiştir. Aynı zamanda farklı üslupların da bir arada görülmesi sanatçının ifade kabiliyetini güçlendirmiştir. COBRA sanatında ekspresyonizm, sürrealizm, soyut ekspresyonizmin yanı sıra Afrika sanatı, Primitivizm ve Fovizm gibi akımların da etkileri görülmektedir. Ancak rasyonel ve maddecilikten uzak bir gelenek oluşturmayı amaçlayan sanatçılar bu tür üslupları yorumlamaktan kaçınmışlardır. COBRA eserlerinde sanatçının içsel dünyasıyla başkalaşan, başka bir kimlik kazanan imgeler, biçimsiz formları, aykırı çizgileri ve boyamaları ile estetik anlamda da farklı bir boyut kazanır. COBRA'daki soyutlama mitler, totemler, biçimsel bozulmalar veya nesnelerin biçimlerini koruması ancak anlamlarından soyutlanması biçiminde gözlemlenmektedir (Burunsuz, 2019).

COBRA'nın sanat topluluğu üzerindeki etkisi ve eylemleri 1948 ve 1951 yılları arasında en aktif dönemindeydi. Bu dönemde, sanatçılar tarafından çıkarılan aynı isimdeki kolektif sanat dergisi dönemin en canlı ve en önemli sanat kayıtlarından birini oluşturmaktaydı. Ancak ortaya çıktığı Paris'te hak ettiği ilgiyi bulamamış ve grubun dağılmasının ardından sanatçılar bu deneysel çalışmalarını bireysel olarak sürdürmüştür. (Ragon, 1987).



Resim 26: Karel Appel, Hip, Hip, Hoorah! 81.7 × 127 cm, TüYB, 1949
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/appel-hip-hip-hoorah-t05077> erişim tarihi: 24.10.2019)



Resim 27: Pierre Alechinsky, Gece (The Night), 23.4 × 30,7 cm, Kâğıt üzerine gravür baskı, 1952 (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/alechinsky-the-night-p77242> erişim tarihi: 24.10.2019)

2.1.8. Neo Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk)

1980’li yıllara gelindiğinde, Minimalizm’e ve bu eserlerde duygunun bulunmuyor olmasına duyulan tepki Neo Ekspresyonizmin de temelini oluşturmuştur. Özünde 1960 ve 1980’li yıllar arasında ortaya çıkan tüm akımlara karşı çıkarak, yeniden figür, yeniden boya, yeniden anlatım, yeniden tarih gibi sanatta terk edilmiş geleneklere bir geri dönüş isteği barındırmaktadır. Geçmiş yıllarda terk edilmiş tuval ve resmin tekrar kullanılmaya başlanması, sanat çevrelerinde büyük bir yankı ve ilgi uyandırmış ve bu akımın hızla dünyaya yayılmasını sağlamıştır (Antmen, 2012).

Ancak kullanılan figürler incelendiğinde elbette klasik sanatla benzerlik görebilmek pek mümkün değildir. Bu yeni anlatım biçiminde figürler, çizgi ve renk gibi öğeler yeniden yorumlanmıştır. Figürlerin etrafını saran kalın kontur çizgilerine ve çarpık motiflere sıkça rastlanır (Resim 28 ve 29). Bu akımın sanatçıları, büyük bir duygu yoğunluğunu, abartılı jestleri, tarihsel ve mitsel konuları ve figürleri resimlerine yansıtmaktadır. Dönemin sanat akımlarını reddederek geçmiş pratikler tekrar uygulanmaya başlanmış olsa da aynı zamanda eserlerde metaforlar, tarihi motifler, hikayeler ve fotografik öğeler de görülmeye başlanmış, tarihi ve geleneksel motifler çağdaştırılarak resme dahil olmuştur. Alınıp satılması mümkün olmayan Kavramsal Sanatın karşında daha somut eserler üreten Neo Ekspresyonist sanatçılar kısa sürede kabul görmüştür (Öner, 2014).



Resim 28: Georg Baselitz, Adieu, 250 × 300,5 cm, TÜYB, 1982
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-adieu-t03672> erişim tarihi: 24.10.2019)



Resim 29: Jean Michel Basquiat, İsimsiz –Düşen Melek (Untitled –Fallen Angel), 167.6 x 198,1 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 1981 ([https://www.getdailyart.com/18506/jean-michel-basquiat/untitled-\(fallen-angel\)](https://www.getdailyart.com/18506/jean-michel-basquiat/untitled-(fallen-angel))) erişim tarihi: 25.10.2019)

Neo Ekspresyonizmin en önemli özelliklerinden biri, her eserin hem herhangi biri yapmış olabilecek kadar basit ve serbest hem de bir o kadar sanatçıya özgü ve farklı oluşudur. Neo Ekspresyonizm öncesinde artık yapılacak başka bir şey kalmadığı iddiasıyla terk edilen resim, etkili bir sanatsal düzlem olarak tekrar ortaya çıkmıştır. Sürrealizmde görülen rüya, bilinçaltı ve hayal gücü gibi konuların resme dahil edilmesiyle, Neo Ekspresyonizm yüzyılın başındaki Alman Ekspresyonizm akımının tekniği ile Sürrealizmin konularını birleştirerek soyut ve mantıksız bir atmosfer oluştuyordu (Akkuş, 2011).

Sanatçıların öznel duygularına, fantezilerine, korkularına, bireysel anılarına odaklanan, tarihi bireysel anlamda ele alan Neo Ekspresyonizm özgünlük ve özgürlük kavramlarını vurgulamıştır. Bu öznellik nedeniyle hepsinde farklı bir yorumlama ve

konuyla karşılaşılabilir eserlerin ortak noktası odağına aldığı sanatçıların bireyselliği olmuştur. Neo Ekspresyonizmin doğuşu resim sanatını tekrar gündeme taşırken aynı zamanda figüratif sanatı, çizgileri ve yarı soyut bir imgeselliğin ortaya çıkmasına da zemin oluşturmuştur.

2.2. Batı Resim Sanatında Çizginin Yeri

Etkilendiği akımdan bağımsız olarak, herhangi bir resim temel öğelere ihtiyaç duyar. İşte bu temel bileşenlerden biri olan çizgi sanat tarihi boyunca farklı amaçlarla kullanılmıştır. Hatta birçok sanat akımı çizgiyi yorumlama biçimlerini çeşitlendirerek veya farklılaştırarak bir zengin bir anlatım dili oluşturmuş, savunduğu değerleri desteklemiştir. Çizginin tarihsel ve kültürel değişkenlerden etkilenmesi aslında bu bileşenin resimde ne kadar önemli olduğunu da göstermektedir. Bu bölümde çizginin farklı türde resimlerde kullanımı örneklerle irdelenecektir.

En basit anlamıyla çizgi, noktanın hareketiyle elde edilen bir iz ya da noktalar bütünü olarak tanımlanmaktadır (Özsoy, 2006, s.10). Paul Klee sanatsal bir üslupla çizgiyi yürüyüşe çıkmış bir nokta olarak tanımlar. Çizgi hakkında daha ayrıntılı bir tanımla şu şekilde de yapılabilir:

“Çizgi; insanoğlunun var oluşundan bu yana kendini, yaşamını, yaşam şartlarını, duygularını anlatmada kullandığı, düşüncelerin, görüntülerin, hayallerin canlandırılmasını sağlayan, görselliğe dayanan anlatımların ve aktarımların ilk ve esas ögesi, aracıdır.” (Özkartal, 2009; s.56)

Yalnızca çizginin formunun ve varlığının sanat eserine katkısı ise oldukça etkileyicidir. Can sıkıntısı ve öfke gibi olumsuz duygular karmaşık, kesik karalamalar şeklinde çizgiye yansıyabilir. Tam tersi duygu durumları ise yumuşak ve akıcı çizgilerle ifade edilebilir (Özsoy, 2006: 10). Aslında çizgi tek başına bir anlam ifade etmezken bulunduğu konum, yön, ölçü ve sınırlarıyla anlam kazanır.

Öte yandan çizgi, görsel sanat yapıtının oluşturulmasında da birincil olarak katkı sağlamaktadır. Derinlik, büyüklük, yükseklik, biçim gibi temel tasarım öğelerinin de oluşturulmasını sağlar. Hatta resim üzerindeki farklı formların temel kaynağının çizgi olduğu ileri sürülebilir. İki boyutlu düzlemde farklı objeler ancak bu objeleri birbirlerinden ayıran çizgiler sayesinde algılanabilir (Kaplan, 2009: 50).

Kandinsky, resminde çizgiyi yoğun olarak farklı formlarda ve farklı anlamlarda yorumlamaktadır. Çizginin doğada karşımıza çıkan en temel öğelerden biri olduğunu öne süren ressam; çizginin hem geometrik formların oluşturulmasında hem de doğadaki serbest biçimlerin oluşmasında önemli rol oynadığından bahsetmektedir. Çizginin bu işlevselliği Kandinsky'nin resimlerinde doğadaki farklı objelerin soyutlanmasında kullanılmasına neden olur. Ancak bu soyut resimde çizginin kullanımının görüleceği tek örnek değildir.

Klasik sanatta biçim ve formu belirtmek amacıyla kullanılan çizgi, soyut resimde anlamı özgürleştiren bir unsur olarak ortaya çıkabilir. Her şeyden önce somutta var olmayan çizgiler de izleyici tarafından görsel olarak da algılanabilir. Aralarında ilişki bulunan benzer özelliklere sahip noktaların birleşimi hayali çizgiler oluşturabilir. Görme duyusu, takip eden biçimleri bir çizgi üzerinde birleştirme eğilimindedir (Güngör, 2010: 90). Çizgi, bu özelliğiyle sınırlı olanı özgürleştirebilir, kompleks yapıları basitleştirebilir. Böylece soyut resimde en çok vurgulanan öğelerden biri haline dönüşür.

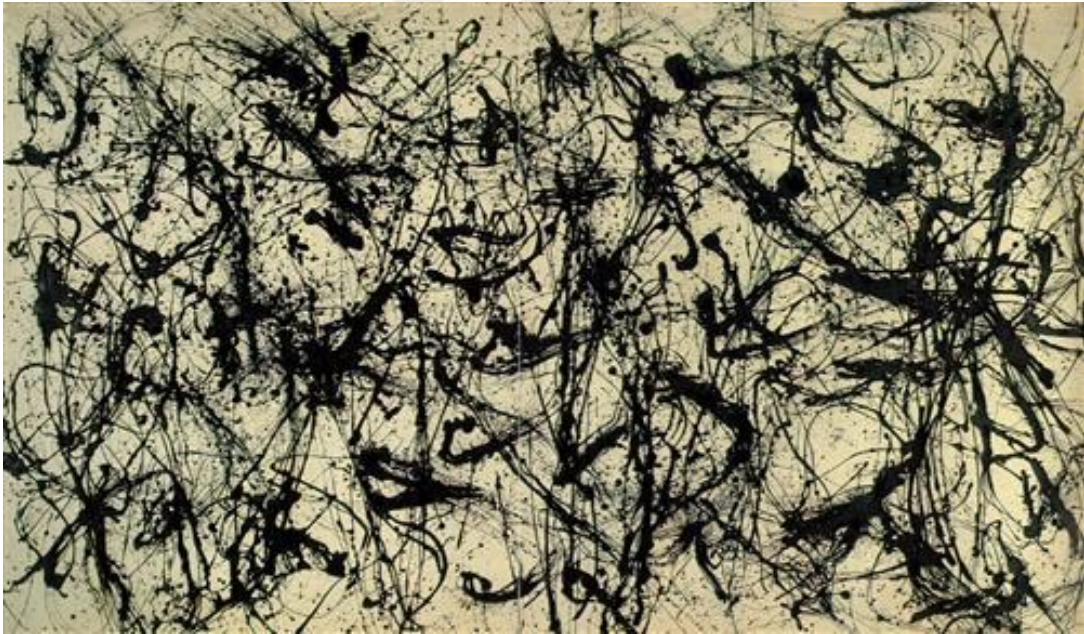
Çizgi, soyut sanatta bir form oluşturma amacından öte, somut dünyanın dışında bir gerçekliği tanımlama amacıyla çalışır. Soyut resimde çizginin amacı bir objeyi belirtmek ya da oluşturmak değil, salt kendisidir. Resimdeki mesaj çizginin hareketinde ve yapısında saklıdır. Bunun sonucunda çizgi sakin, öfkeli, kararsız,

durgun gibi somut olarak ifade edilmesi mümkün olmayan duyguları 2 boyutlu düzlemde ifade edebilir hale gelir (Kaplan, 2009, s.87).

2.2.1. Soyut Resimde Çizgi

Geleneksel resim sanatında çizgi, nesnelerin ya da resmedilen alanın sınırlarını belirlemek ya da resimdeki ışık gölge ilişkisini kurmak gibi amaçlarla kullanılabilir. Ancak soyut resmin temel fikri gereği böyle sınırlılıklardan kurtulmayı hedeflediği için çizginin kullanım amacında da çeşitlenmelere olanak sağlamıştır. Soyut resim algılanan dünyanın ötesinde bir temsil sunarken tuvaldeki renk ve çizgi bileşenleri de birer sembolik anlatıma dönüşür.

1950’li yılların önemli soyut ressamlarından Jackson Pollock’un resimleri tamamen çizgilerin ve renklerin sembolik kullanımına dayanır. Bu çizgiler hareketi temsil eder, dinamizmi ya da istikrarı temsil eder, zaman zaman kesişir, ya da resim üzerinde büyük boşluklar oluşturur. “Numara 32” başlıklı resim (Resim 30), sanatçının eserlerinin iyi bir örneğidir.



Resim 30: Jackson Pollock, Numara 32, 457.5 x 269 cm, Tuval üzerine enamel, 1950

(<https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-32-1950> erişim tarihi: 27.10.2019)

Pollock'un öncülerinden biri olduğu bu çizgisel anlatım biçiminin nasıl geliştiği ve nasıl kabul gördüğüne ilişkin Gombrich, şunları belirtmiştir:

“Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeye sermiş, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Çinli ressamların da böyle kural dışı yöntemler kullandığını ve Amerika yerlilerinin büyü amacıyla kuma resimler çizdiğini hatırlamış olmalı. Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası, XX. Yüzyıl sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktadır: Bunlardan birincisi, çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlemdi. İkincisi ise, terazinin öteki kefesinde yer alan ve “saf resim”in sorununa karşı duyulan entelektüel ilgiydi.” (Gombrich, 1997; s. 604)

Bu çıkarıma dayanarak soyut resimde çizginin esas amacının, resimdeki en ilkel ve dürtüsel ihtiyaçları ortaya çıkarmak için kullanıldığı söylenebilir. Çizgi figüratif anlamdan soyutlanır ve saf resmetme dürtüsüne odaklanır. Bu durum da Pollock'un resimlerinde çizginin bir bakıma resmin belirleyicisi olmasına neden olur. Sanatçı, resme dair gelenekselleşmiş yöntemleri yıkmak amacındayken dahi ürettiği eserlerde çizgiden vazgeçmemiştir.

Pollock benzeri çalışmalarıyla öne çıkar bir diğer Amerikalı ressam da Franz Kline (1910-1962)'dir. Kline da resimlerini yapmak için büyük tuvaler ve büyük fırçalar kullanır. Siyah beyaz soyutlamalarıyla ünlü sanatçı, resimlerinde de biçimsel değil, çizgisel bir anlatımı temel alır. Farklı renklerin resimde yer almıyor olması çizginin kompozisyonu tamamen kontrol ettiğini göstermektedir.



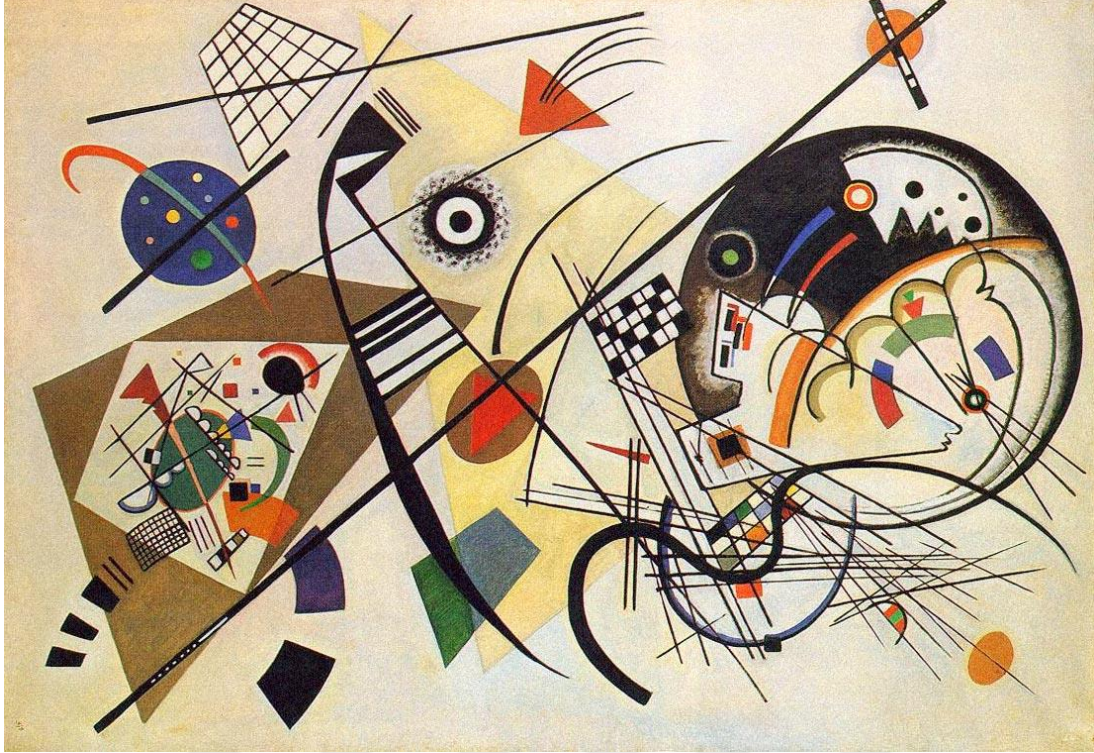
Resim 31: Franz Kline, Beyaz Biçimler, 188.9 x 127,6 cm, TÜYB, 1955
<https://tr.pinterest.com/pin/850124867146787672/> erişim tarihi: 30.10.2019)

Kline'ın resimlerinde beyazın üzerindeki siyah ve koyu renkler hareket ve boyuta odaklanır. Resimlerdeki kalın çizgiler, bu çizgilerin çevrelediği beyaz soyut biçimler, çizgilerin yönü, birbirini kesmesi, boyutları resmin derinliğini oluşturmaktadır. Sanatçının “Beyaz Biçimler” başlıklı tablosuyla (Resim 31) ilgili Gombrich şu açıklamayı yapmaktadır:

“Kline'ın tablosunu "Beyaz Biçimler" olarak adlandırması boşuna değil. Belli ki, dikkatimizi sadece çizgilerine değil, bu çizgilerin bir şekilde değişime uğrattığı tuvale de çekmek istiyor. Çünkü, çizgileri her ne kadar basit de olsa, derinliği olan bir mekân düzenlemesi izlenimi veriyor. Tablonun alt yarısı, ortaya doğru geldikçe sanki bizden uzaklaşıyor.” (Gombrich, 1997; s. 605)

Soyut ressamaların arasında öne çıkan bir diğer sanatçı da Wassily Kandinsky'dir. İlk eserlerinde figüratif etkiler görünse de Sanatçı zaman içerisinde bu anlatımdan tamamen uzaklaşır ve eserlerinde geometrik çizgiler öne çıkmaya başlar. “Siyah ve Mor” başlıklı eserinde bu yaklaşım çok açık biçimde gözlemlenebilmektedir (Resim 32). Muhteşem bir soyutlama örneğiyle resimde kullanılan tüm figürler geometrik biçimlerin içerisine gizlenmiştir. Bu anlamda aslında Kandinsky'nin çizgilerinin oldukça simgesel olduğu da iddia edilebilir. Resimdeki üçgen ve dikdörtgen imgeler, mor renkte ve dört köşeli bir deniz üzerinde hareket eden gemileri, sol taraftaki siyah daire de kara bir yağmur bulutunu temsil ediyor olabilir.

Resmin taşıdığı simgeler, odaklandıkça ve hayal gücünün sınırlarını zorladıkça çeşitlenmektedir. Ancak bu imgelerin hiçbiri ilk bakışta göze çarpmaz. Resmi incelerken gözleri hareket ettiren, resmin odak noktasını belirleyen temel unsur çizgilerin kullanımıdır. Resmin anlattığı duyguyu izleyiciye geçiren çakışan, uzayıp kısalan, kalınlaşıp incelen, zaman zaman dairesel zaman zaman ise keskin hatlara sahip olan çizgilerdir. Sanatçı bu şekilde, kendine özgü, çizgisel bir dil oluşturmuştur. Resim 28'te görünen “Aykırı Çizgi” başlıklı bir başka eserde benzer çeşitlilikte çizgiler gözlemlenebilir.



Resim 33: Wassily Kandinsky, Aykırı Çizgi (Transverse Line), 140 × 200 cm, TÜYB, 1923
<https://www.wassilykandinsky.net/work-256.php> erişim tarihi: 07.11.2019)

Soyut resmin pek çok örneği çizgileri takip ederek okunabilir. Dik açılı kenarlar, üçgenler, diyagonal çizgiler yüzeydeki kesim noktaları olarak anlaşılabilir. Farklı yönler ve farklı kuvvetteki çizgiler farklı boyutlar oluşturur. Sınırlandırılmış geometrik biçimlerin basit düz, çizgilerle bölünmesi, bu çizgilerin kesişim noktaları kompozisyonun odak noktasını oluşturur, sınırlarını belirler (Sezer, 2008, s.7).

Somit çevrede gözlemlenebilir nesnelerin, hareketlerin ya da duyguların resme aktarılırken bu şekilde çizgilerin içerisine gizlenmesi çizginin soyut resimdeki gücünü ortaya koyar. Soyut resim gibi maddesel anlatımdan ve anlamdan olabildiğince uzaklaşmaya çalışan bir türün dahi çizgiyi bu şekilde merkeze alması bir anlamda çizginin ne denli temel bir sanatsal bileşen olduğunu da kanıtlar niteliktedir.

2.2.2. Peyzaj Resimde Çizgi

Batı resim sanatında peyzaj (manzara) resmi örnekleri Helenistik dönemle birlikte ortaya çıkmaya başlar. Bu tür resimlerde bir resme girebilecek her şey bulunmaktadır; hayvanlar, insanlar, bitkiler ya da ölü doğa (natürmort). Helenistik dönem öncesinde çoğunlukla portre ya da savaş tasvirlerine odaklanan ressamlar bu dönemde kırsal bölgeleri ve şehirleri de resimlerine dahil etmeye başlar (Gombrich, 1997, s.113).

Her şeyden önce doğada sayılamayacak denli çeşitte çizgi görünebilir ve bu farklı türde çizgiler kompozisyona farklı etkiler verir. Hatta çizgi gibi resmin ana elemanlarından birinin doğada nasıl kullanıldığını incelemek ressamın form arayışında önemli bir yardımcı görevi üstlenebilir.

Peyzaj resmi doğayı, doğada bulunabilecek her bileşeni içerecek biçimde tuvale aktarmayı amaçlamaktadır. Bir alanın doğal görünüşünü kaydetmek aslında bölgenin coğrafi bir kaydını da tutmaya fayda sağlar. Ancak bu tür resimlerde odak nokta doğadır ve doğada bilinen anlamda çizgiler bulunmamaktadır. Bu nedenle peyzaj resimlerinde çoğunlukla çizgi kullanımı yerine renk geçişlerine rastlanmaktadır (Resim 35). Bunun dışında da çizgi farklı coğrafi şekillerin, varsa resimdeki figürlerin sınırlılıklarını tanımlamak amacıyla kullanılabilir (Resim 34). Ancak bu tür peyzaj resimlerinde çizginin kendine ait bir amacı, taşıdığı özel bir anlam ya da sembol bulunmamaktadır.



Resim 34: Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Gezgin, 98,4x74,8 cm, TÜYB, 1818
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk erişim tarihi:
13.08.2019)



Resim 35: J. M. W. Turner, Kar Fırtınası, 91 cm × 122 cm, TÜYB, 1842
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>
 erişim tarihi: 13.08.2019)

Öte yandan ekspresyonizmle birlikte peyzaj resminde kullanılan çizginin amacı da zenginleşmektedir. Ekspresyonizm akımıyla birlikte anlatımı güçlendiren ve biçim vurgusu yapan siyah kontur çizgi resme tekrar dahil olmuş ve tekrar kapalı formlar  ne çıkmaya başlamıştır. Bu sanat akımının öncüleri olan Van Gogh, Cezanne ve Gauguin gibi ressamların eserlerinde biçim ve mekân ayrımı sağlayan kontur çizgileri formları toplama işlevi görmektedir. Van Gogh'un Japon baskı resimlerine olan ilgisi sanatçının eserlerini de elbette etkilemiştir. Hatta sanatçının bu türdeki resimleri kopya eden çalışmaları da görülmektedir. (Resim 36, 37) (Kaplan, 2009, s.62).

Aslında bahsedilen kontur çizgileri Van Gogh eserlerinde yalnızca nesneleri mekândan ayırmanın ötesinde bir etki yaratır. Sanatçı bir manzarada gördüğü her şeyi tuvale aktarmak amacıyla çizmektedir. Gökyüzündeki yıldızları ve bulutların hareketi ya da ağaçların yapraklarındaki rüzgâr, suyun dalgalanması dahi resimde

görülebilmektedir. İki boyutlu ve hareketsiz bir düzlemde temsil edilmesi oldukça zor bu hareketlilik sanatçının çizgiyi ustaca ve özgün kullanımıyla sağlanmıştır. Bahsi geçen ince kontur çizgileri Van Gogh'un eserlerinde ağaçların, çalılıarın, gökyüzünün, bulutların yalnızca dış kenarlarında değil, iç kısımlarında da kullanılmış ve bu hareketliliği resme aktarmak için bir araca dönüşmüştür. Bu türde bir hareketlilik etkisinin temel dayanağı elbette çizgilerin ritmik biçimde tekrarlanmasıdır. Çizgilerin kalınlıklarının, uzunluklarının ve aralıklarının yeniden düzenlenmesiyle ve bu düzenlerin tekrarlanmasıyla bir ritim oluşturulmuştur. Bu ritim akışkan ve hareketli bir görüntü elde edilmesini sağlamıştır (Resim 38, 39).





Resim 36: Utagawa Hiroshige, Shin Üstünde Ani Saġanak, 36 cm x 23 cm, Kâġıt üzeri aġaç baskı, Edo dönemi, 1857 (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1581399750.pdf> erişim tarihi: 18.07.2020)



Resim 37: Vincent Van Gogh, Köprüde Yağmur, 73 x 57 cm, TüYB, 1887
 (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1581399750.pdf> erişim tarihi: 18.07.2020)



Resim 36: Vincent Van Gogh, Selvili Mısır Tarlası, 73.2 × 93.4 cm, TÜYB, 1889
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Dosya:Vincent_van_Gogh -
Wheat Field with Cypresses - Google Art Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Dosya:Vincent_van_Gogh_-_Wheat_Field_with_Cypresses_-_Google_Art_Project.jpg) erişim tarihi: 21.07.2019)



Resim 37: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 74 cm x 92 cm, TÜYB, 1889

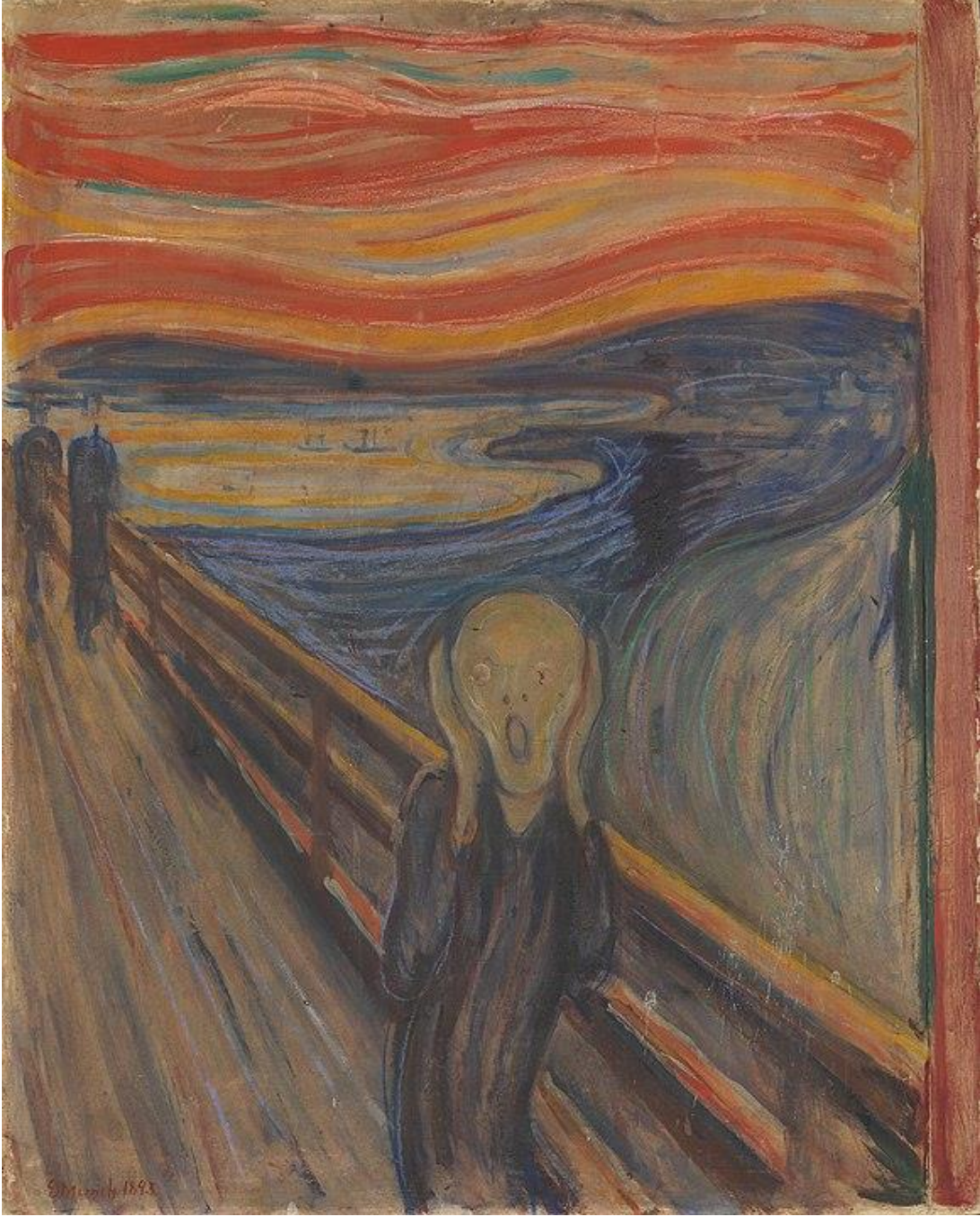
(<https://artsandculture.google.com/asset/the-starry-night/bgEuwDxel93-Pg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.458568203895782%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9901919663771022%2C%22height%22%3A1.237500000000003%7D%7D> erişim tarihi: 21.07.2019)

Van Gogh'un eserlerine benzer bir çizgi kullanımı, sanatçıyla aynı dönemde eserlerini üreten Edward Munch'ta da görülmektedir. Özkartal, çizgi kullanımı üzerine yaptığı çalışmasında Munch'un ünlü Çığlık (Resim 40) tablosuna da yer vermiştir. Bu eserdeki yoğun çizginin ele alınışını şu alıntıyla açıklamıştır:

“...Ön planda, ortada, resmin alt yanından sola doğru çapraz ikiye bölen köprünün üstünde, korkudan gözleri dışarıya ugramış, ağzı açılmış, elleriyle kulaklarını tıkayan birini görüyoruz. Gerek bu figür gerek resmin dörtte üçünü kaplayan manzara, toprak, su ve gökyüzü kıvrımlı çizgilerle dalgalanıyor. Daha doğrusu öndeki figürle başlayan dalgalanma, daha da hızla yayılıyor ve köprünün öbür ucunda duruluyor. Düz çizgilerle verilen köprünün birden derinleşerek resmin içine doğru uzanması, resim yüzeyi üzerinde dalgalanan ve bağırarak renklerle verilen manzarayla şiddetli bir karşıtlık oluşturuyor. Nasıl ki arkadan gelen iki kişinin durgun ve düz çizgileri öndekinin dalgalanışıyla karşıtlık oluşturuyorsa, böylece doğayı saran çığlık ve ses dalgaları halinde görselleşiyor” (Özkartal, 2009; s.67)

.

Resim bu bağlamda tekrar incelendiğinde çizgilerin resmin aktardığı duyguda ne denli önemli bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Kıvrımlı çizgiler resme adını veren çığlığın soyut bir temsiline dönüşerek izleyicinin de resimdeki figürün duygusuna ortak olmasını kolaylaştırmaktadır. Öte yandan resmin arka bölümündeki figürlerin düz çizgilerle betimlenmiş olması da resme bakan kişinin dikkatini öndeki figürde toplamakta aynı zamanda da arkadaki figürlerle ilgili bir merak uyandırmaktadır.



Resim 38: Edward Munch, Çığlık, 91 x 73 cm, Karton üzerine yağlı boya, tempera ve pastel, 1893

Elbette bir peyzaj resmi her zaman bir formu ya da nesneyi vurgulamak ihtiyacıyla yapılmaz. Mekânı oluşturan tüm unsurların resmin odağı olabileceğini, aynı nezaket ve özenle ele alınabileceğini gösteren peyzaj resimleri de mevcuttur. Paul Cezanne'ın

peyzajlarında öne çıkarılan tek bir odak noktası değil, mekânın tümü ve hatta kullanılan teknik özelinde de resmin kendisidir. Cezanne'ın manzaralarının en çarpıcı özelliklerinden biri perspektif kullanımına kendinden önceki ressamlar kadar özen göstermeyişi olabilir. Bu anlamda sanatçının resimdeki görünmeyen perspektif çizgilerinden kurtulduğu söylenebilir.

Ancak bunun dışında Cezanne'ın resimlerindeki esas hedef uyumlu, sade ve dengeli bir kompozisyon ararken aynı zamanda doğanın rastlantısallığını da korumak olmuştur (Gombrich, 1997, s.538). Siyah kontur çizgilerinin peyzajı oluşturan formları çevrelediği görülmektedir (Resim 41). Buna ek olarak ince ritmik fırça hareketleri de doğadaki hareketliliği temsil etmektedir (Resim 42). Sanatçı bu tür kesik çizgilerle doğal bir peyzajda karşılaşılabilecek akışkan formları ve biçimleri sembolize etmiştir. Bu anlamda Cezanne'ın resimleri incelendiğinde resme konu olan kırlardaki hafif esinti adeta hissedilebilmektedir.



Resim 39: Paul Cezanne, Çamlar ve Kayalar, 81,3 x 65,4 cm, TÜYB, 1897



Resim 40: Paul Cezanne, Provenc'de Ev, 65 x 81 cm, TÜYB, 1883

Sonuç olarak peyzaj resminde çizgi mekânı oluşturan nesneleri ve doğal varlıkların sınırlarını belirtmenin ötesinde doğadaki hareketliliği aktarmak için de yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Soyut sanat dışındaki resim pratiklerinde çoğunlukla öncelikli olarak bir alanın sınırlarını tanımlamak için kullanılan çizgi, yukarıda incelenen resimlerde olduğu gibi peyzajda perspektifin oluşturulmasında ya da iki boyutlu bir düzlemde ifade edilmesi güç olabilecek ses, rüzgâr gibi doğal bileşenlerin resme taşınmasına katkı sağlamıştır.

2.2.3. Figüratif Resimde Çizgi

Sanat tarihi boyunca farklı pek çok sanat akımı ortaya çıkmış olsa da figür, resmin başlıca konularından biri olarak kalmıştır. Bir figürü resmetme gayesi aslında en ilkel ressamlardan beri var olan bir gelenektir. Gözlemlenen bir canlının veya nesnenin

görsel özelliklerini çizim aracılığıyla başkalarına da aktarabilme ihtiyacı resmin birincil amaçlarından biri olmuştur. Ancak elbette resimden birebir bir aktarım beklenemez. Bu nedenle figüratif resim bir fotoğraftan çok daha farklı bir etki uyandırır.

“Figüratif resmin anlatım araçları, daima ve zorunlu olarak, temsil ile belirlenir ama, hiçbir zaman tam bir taklide olanak tanımazlar. Ne bir çizim gerçek bir çizgi, ne bir modle gerçek bir kabartma, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumaştır. Figüratif resim, temsil ettiği şeyin yansımasını verir, onu hatırlatır. Bu yansıma, bizim görsel algılarımızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir.” (Khatabakhsh, 2011; s. 23).

Elbette resimde her yeni akımla birlikte figürün tuvale yansıtılma yöntemi de değişir. Bu değişimi başlatan perspektif, renk kullanımı, ortam, resmedilen figürün çeşidi ve tabi ki çizgi olabilir. Figüratif resimde çizginin kullanımı incelendiğinde dönemin resim geleneği ve ressamın stili gereği çizginin de değişip çeşitlendiği ve resme farklı anlamlar eklediği görülmektedir.

Henri de Toulouse-Lautrec, post empresyonizm döneminde hem resme konu olan figürler hem de çizgi kullanımı bağlamında sıra dışı bir sanatçı olarak göze çarpmaktadır. Lautrec’in eserlerinde çizgi kompozisyonun oldukça belirleyici bir parçasıdır. Figürün formu realist olmakla birlikte renk kullanımında birebir bir tonlama bulunmamaktadır. Bunun yerine tonlama çizgilerle sağlanmıştır. Işık-gölge ilişkisini sağlamak için renk geçişleri değil sıklaştıran ve seyreklenen çizgiler kullanılmıştır. Tek tonla boyanmış ve belirgi kontur çizgileriyle sınırlandırılmış figürlerde, hareketlilik ve gölgelendirme çizgilerle sağlanmıştır. Bu anlamda Lautrec karakalem bir eserde görülebilecek ham çizgileri saklayarak tuval üzerinde inanılmaz bir sadelik yakalamıştır. (Resim 43 ve 44).



Resim 41: Henri de Toulouse-Lautrec, Tuvalet (La Toilette), 67 cm x 54 cm, Karton üzerine yağılıboya, 1889 ([https://tr.qwe.wiki/wiki/La_Toilette_\(Toulouse-Lautrec\)](https://tr.qwe.wiki/wiki/La_Toilette_(Toulouse-Lautrec))) erişim tarihi: 03.10.2019)



Resim 42: Henri de Toulouse-Lautrec, İngiliz (The Englishman), 85,7 cm x 66 cm, Karton üzerine yağlıboya, 1892 (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Englishman_at_the_Moulin_Rouge erişim tarihi: 03.10.1992)

Figüratif resimde çizginin temel kullanım amacının figürü bulunduğu ortamdan ayırmak olduğu varsayılabilir. Oysa diğer tüm resim pratiklerinde olduğu gibi figüratif resimde de çizginin kullanımı ressamın mesajının da önemli bir bölümünü yansıtabilir. Egon Schiele, resimlerini soyut resmin yaygın olarak benimsenmeye başladığı, farklı sanat akımlarının birbiri ardına ortaya çıktığı 20. Yüzyılın başlarında üretmiştir. Sanatçının eserleri kendi dönemi özelinde değerlendirildiğinde yenilikçi ve çarpıcı resim dili öne çıkar. Schiele'nin eserlerindeki figürler estetik, göz alıcı, ideal olmaktan çok uzaktır. Resimlerde insan vücudunu, yüzünü betimleyen geleneksel; ince, kıvrımlı, yumuşak görünümlü çizgilerden tamamen uzaklaşarak aksine figürü öne çıkaran, agresif, keskin, kalın ve koyu çizgiler görülmektedir (Resim 45 ve 46).

Bu çizgiler bir figürün görsel sınırlarını belirlemekten öte adeta, figürü psikolojik olarak da betimlemeyi amaçlamaktadır. Ressamın çizgiyi ele alışı hakkında Dağdelen şu ifadeye yer vermiştir:

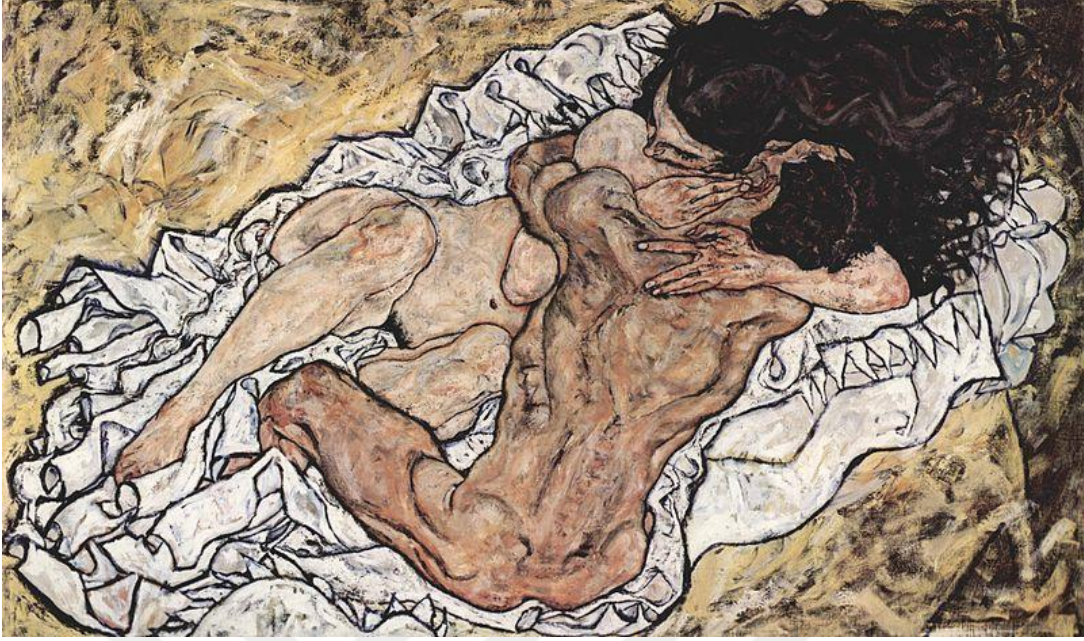
“Egon Schiele'nin resimlerinde boşluk, yüzey üzerinde dinamik çizgi kullanımı ile en iyi anlatım diline kavuşmaktadır. Bazı resimlerinde çizgiyi sadece kontur olarak ele almakta nesneyi betimlemekte çizgi dilinin sınırsız olanaklarından faydalanmaktadır.” (Dağdelen, 2009; s.46)

Ressamın portre çalışmaları sayıca üstün olmakla birlikte, resimlerinde insan figürüne odaklanmıştır. Resim 40'ta görünen oto portre çalışması ressamın nasıl görüldüğünün yanında nasıl hissettiğiyle ilgili de ipuçları taşımaktadır. Çatışan yüz çizgileri ve yüzün baktığı yönle karşıt olarak bitkinin kavis çizgisi, farklı seviyelerde ve farklı yönlerde ilerleyen asimetrik omuz çizgileri gibi ayrıntılar resimde bir uyumdan ziyade bir düzensizlik amaçlandığı göstermektedir.

Resim 41'de betimlenen çiftin de benzer şekilde romantik bir anlatımdan öte karmaşık ve hatta rahatsız edici bir dilde gösterilmesi sanatçının estetik anlayışını açıklar niteliktedir. Bu eserde de çifti çevreleyen kıvrımlı çizgiler oldukça karmaşık bir ağ oluştururken bu plastik dokunun benzeri kompozisyonun merkezindeki çiftte de tekrar etmektedir. Burada da vücut hatlarındaki kıvrımlar çok detaylı, kalın ve çarpıcı çizgilerle gösterilmiştir.



Resim 43: Egon Schiele, Altınçilek ile Otoportre, 40 cm x 32 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 1912 (<https://sanatkaravani.com/egon-schiele/> erişim tarihi: 03.10.1992)



Resim 44: Egon Schiele, Kucaklaşan Çift, 100 cm x 170 cm, TÜYB, 1917
https://tr.wikipedia.org/wiki/Egon_Schiele#/media/Dosya:Egon_Schiele_016.jpg erişim tarihi:
 03.10.1992)

Egon Schiele ile aynı dönemde yaşayan Gustav Klimt'in çizgileri ise aksine daha masalsı bir anlatım yakalamayı amaçlamaktadır. Klimt'in eserlerinde çizgi ve nokta, anlatım dili açısından çok belirleyici bileşenlerdir. Tekrar eden motifler aracılığıyla kurgulanan kompozisyonda ince çizgiler göze çarpmaktadır (Resim 47 ve 48). Sanatçının resimlerindeki figürler durağan pozlar vermektedir ancak bu ritmik bir tekrarla yerleştirilen çizgiler resme hareketlilik katar. Bu durum bir çatışma oluşturarak resmin etkisini artırır ve figürün ifadesini güçlendirir. Resim 42 ve 43'te örnekleri görülebileceği gibi portrelerde yüz ve ifade olabildiğince doğal ve sade ele alınmış ancak tuvalin geri kalan tüm bölümleri inanılmaz bir detaycılıkla resmedilmiştir. Bu bölümlerdeki çizgilerin kullanımı bir formu betimlemekten öte bir doku oluşturmayı amaçlar. İnce, uzun, çoğunlukla paralel zaman zaman birbirinin içine geçen, zaman zaman kıvrımlı çizgiler bir doku oluşturur. Bu doku tıpkı bir duvar mozaïği gibi kendini tekrar ederek dekoratif bir yüzey oluşturur. Bu sırada da figürü bulunduğu mekândan ve boyuttan soyutlayarak iki boyutlu bir düzeleme taşır.



Resim 45: Gustav Klimt, Adele Bloch Bauer'in Portresi 1, 138 cm x 138 cm, TÜYB, 1908 (<https://bayaiyi.com/gustav-klimtin-portrait-of-adele-bloch-bauer-i-resmi/> erişim tarihi: 29.11.2019)



Resim 46: Gustav Klimt, Friederike Maria Beer'in Portresi, 168 cm x 130 cm, TÜYB, 1916 (<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/12/30/gustav-klimtin-portrait-of-friederike-maria-beer-eseri/> erişim tarihi: 29.11.2019)

Yukarıdaki resimlerde genel olarak figüratif resimde çizginin çoğunlukla figürün sınırlarını ve biçimini tanımlamak amacıyla kullanımı üzerine örnekler gösterilmiş olsa da aslında hiçbir sınırlılık ve biçim kaygısı duymadan yapılan soyut resimde de figüratif örneklere rastlanmaktadır. Elbette bu tür resimlerde çizgilerin figürün benzer bir tasvirini tuvale aktarmak gayesi bulunmaz. Soyut figüratif resme örnek olarak Willem de Kooning'in eserleri incelenebilir (Resim 49 ve 50). Kooning'in resimleri ilk bakışta soyut ancak aynı zamanda da figüratif olmayı başarabilen nadir örneklerdendir. Aynı konuyu tekrar ele alan sanatçı, özgün ve canlı figürler oluşturur. Üstelik bu figürler adeta kendiliğinden ortaya çıkmaktadır (Lynton, 1982, s.239).

Bu eserlerde çizgiler figürün sınırlarını yok eder, abartır, değiştirir, formu bozar hatta figürün gerçekliğiyle neredeyse hiçbir ilişkisi yoktur. Diğer bir deyişle bu çizgiler bir figürü temsil etme hedefiyle yola çıkmayan ancak süreç içerisinde bir figüre dönüşen çizgiler olarak değerlendirilebilir. Sanatçının figüratif eserleriyle ilgili Kayapınar şu çözümlemeye yer vermiştir:

“Ressam, yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkıyorsa, bunları resimden atmaya çalışmakla kendine kötülük edecektir. Figüratif soyutlama yapıyor gibi gözükmeye karşın sanatçı içinde bulunduğu hareket doğrultusunda çalışmış ve sanki yazı yazıyormuşçasına kol hareketleri ile oluşturduğu kaligrafik anlayışla kadın figürlerini oluşturmuştur. Kaligrafik oluşum içindeki De Kooning'in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu benzettiklerini ve onlarla birlikte değişebilen, çarpıtılabilen yapıyı tüm olarak ele aldığımızda ‘biçimi’ hem güvenilir hem de daha da aşırı bir özgürlüğün göstergesi olarak kabul edebiliriz. Gerçek ve bütünüyle soyutlaşan resim, salt ressamın bıraktığı bir ize, adeta onun imzasına dönüşür.” (Kayapınar, 2006; s. 25)

Bu çözümleme ışığında Kooning'in kadın tasvirlerinin çizgilerinin eskiz sırasında kullanılan araştırma çizgileri gibi kesik, farklı kalınlık ve uzunluklarda zaman zaman aynı bölgede çokça tekrar eden bir stil taşıyor olması anlam kazanır. Sanatçı için bu çizgiler bir arayışı temsil eder ve figürler bu arayış sonucunda kendiliğinden ortaya çıkar.



Resim 47: Willem de Kooning, Kadın 1, Tuval üzerine yağlıboya ve metalik boya, 192.7 x 147,3 cm, 1950-52 (<https://www.moma.org/collection/works/79810> erişim tarihi: 03.12.2019)



Resim 48: Willem de Kooning, Oturan Kadın, 30,8 cm x 24,2 cm, Kâğıt üzerine kalem, pastel ve yağlı boya, 1952

2.3. Batı Resim Sanatı Soyut Eğilimlerinde Çizgisel Yansımalar Görülen Sanatçılar

Soyut sanat, 1900’lü yılların başında ortaya çıktığı dönemde modernizmin en önemli sanat anlayışı olmuştur. Bu dönemde üreten sanatçılar da eserlerinde belirgin figürlerden uzaklaşmış ve hayal gücünü harekete geçiren ürünler ortaya koymuşlardır. Sanat eserinin anlamındaki bu değişim aynı zamanda resimdeki plastik öğelerin kullanım amacını da değiştirmiştir. Klasik eserlerde çizgi belli sınırlılıkları, figürlerin ana hattı oluşturmak için kullanılırken soyutlamayla birlikte resmin anlamını derinleştiren, kompozisyonu oluşturan temel unsur haline gelmiştir. Bu bölümde soyut resmin öncü ressamlarından bazılarının eserlerindeki çizgi kullanımı incelenmektedir.

2.3.1. Wassily Kandinsky (1866 – 1944)

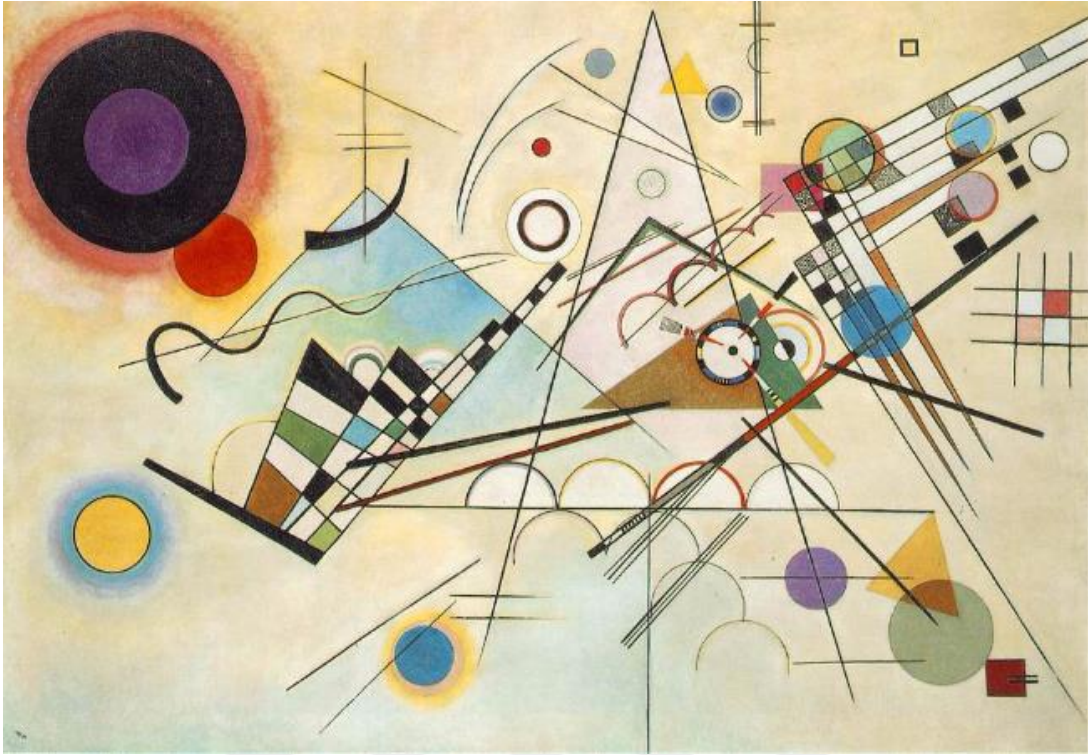
Kandinsky, 1913 yılında kaleme aldığı “Sanatta Ruhsallık Üzerine” başlıklı kitabında sanat yapıtının değerlendirmesi sırasında kişinin resmin aktardığı maddi sembollerin ötesine geçerek bütündeki sanatsal içeriği incelerse sonucunda primitif geometrik formlar ve ortak bir amaca hizmet eden basit çizgilerle karşılaşacağını dile getirmektedir (Kandinsky, 2015). Wassily Kandinsky, resminde belirgin biçimlerden ve temsili gerçeklikten uzaklaşan, renk ve çizgilere odaklanarak soyut resim geleneğinin oluşmasına da en önemli katkıyı sağlayan ressamlardan biri olmuştur. Kandinsky’ye göre bir resmin konusu her şeyden önce “resmin kendisidir”.

Müzikal bilgisi sayesinde süregelen resim yaklaşımlarından daha farklı bir açıdan bakan Kandinsky, resimde figürlerin değil, rengin ve ışığın vurgulaması gerektiğini kabul etmekteydi. Müzikal dildeki soyut aktarımı resimde de bulabilmeyi hedeflerken, “renk titreşimlerinin” psikolojik etkileri olduğunu öne süren sanatçı ilk soyut resim örneğini 1910 tarihli suluboya resmiyle vermiştir (Antmen, 2012, s.81; Thompson, 2014, s.102). Kandinsky kendi resmini çözümlerken de müzikten faydalanmış ve kompozisyonlarını iki kategoride incelemiştir: yalın ve karmaşık. İlk anda açıkça seçilen geometrik elemanlardan oluşan yalın kompozisyonları “melodik”, tek bir merkezi biçime bağımlı farklı desenlerin bulunduğu kompozisyonlar ise karmaşık ya da “senfonik” olarak kabul edilir. Tüm bu kompozisyonlardaki renk ve çizgi gibi

plastik unsurlar da tıpkı bir müzikal eserin notaları gibi bir ritim oluşturacak şekilde tekrarlar, kontrollü değişikliklerle ele alınmış ve düzenlenmiştir (İpşiroğlu, 2020, s.64).

İlk dönemlerinde resimde renk ögesine vurgu yapan ressam, özellikle 1920 sonrasında çizgiyi resimlerinde yoğun bir element olarak kullanmaya başlamıştır. Sanatçının çalışmaları yoğun olarak geometrik biçimler, farklı yönlerde ve farklı kalınlıklarda çizgilerden oluşmaktadır (Resim 51, 52 ve 53). Bu farklı geometrik biçimler resim üzerinde birleştirilir. Bu çizgilerin resimdeki temel görevi elbette figüratif anlatımdan ziyade soyut anlatımdır. Beyaz zemin kullanımındaki amacının da bu çizgileri öne çıkarmak olduğu kendisi tarafından da vurgulanmıştır (Dağdelen, 2009, s.56).

Kandinsky'nin eserlerini incelerken gözlemlenen yoğun çizgi ve geometrik desenler aslında ressamın soyutladığı duygular hakkında da yoğun ipuçları vermektedir. Elbette her bir geometrik şekil ve çizgi farklı kavramları temsil etmektedir. Ancak resimlerin temsil ettiği en önemli kavram nesnelerin soyutlanarak yeniden tanımlanması, maddenin parçalanması ve ressamın içsel yolculuğudur. Kandinsky, figürlere odaklanmanın değil duygulara odaklanmayı önemser. “Kompozisyon 8” (Resim 51)’de görünen farklı geometrik biçimlerin temelinde işte bu yeniden tanımlama yatmaktadır. Klasik resim kompozisyonlarını yeniden tanımlayan ressam, burada her bir plastik ögenin kendi enerjisine sahip olduğunu ancak bunların arasında kurulan ilişkiler sayesinde bütünleşebildiklerini göstermektedir. İşte bu ilişkilerin temelinde de çizgi bulunmaktadır. Çizgi resimdeki hareketliliğin temel sebebidir.



Resim 49: Wassily Kandinsky, Kompozisyon 8, 140 × 201 cm, TÜYB, 1923
<https://www.kitaptansanattan.com/sanattan/kandinskynin-10-unlu-resmi/> erişim tarihi: 04.12.2019)

Ressamın tarzı, 1923 tarihli, “Aykırı   izgi” (Resim 52) adlı eserinde de gözlemlenebilmektedir. Resimdeki noktalar tekilliği ve sessizliği temsil ederken, çizgiler bir gerilimi ifade etmektedir. Bu gerilim Kandinsky’nin resmindeki hareketliliğin temel kaynağıdır.   izgi hem duyguları hem de biçimi anlatmaktadır. Farklı yönlerde kesişen çizgiler bu hareketliliği vurgularken, kalınlıklardaki çeşitliliğin ise farklı katmanlar oluşturarak resmi derinleştirdiği gözlemlenmektedir.



Resim 50: Wassily Kandinsky, Aykırı Çizgi, 1923 Wassily Kandinsky, Aykırı Çizgi (Transverse Line), 140 × 200 cm, TŪYB, 1923
<http://www.sanatinoykusu.com/destinations/fotograf-makinasinin-icadi-ve-dunya-savaslari-ile-gelisen-modern-sanat/> erişim tarihi: 04.12.2019)

Siyah Nokta (Black Spot) başlıklı eserde (Resim 53) Kandinsky renk ve çizgilerden oluşan bir kompozisyon görünür. Buradaki her bir tekil bileşen bir orkestranın üyeleri gibi görünebilir. Siyah çizgiler, paralel ve diyagonal olarak birbirlerinin üzerine gelecek şekilde yerleştirilmiş ve resmin farklı köşelerini birbirine bağlamaktadır. Tüm bu soyut şekiller birbirleriyle tuval üzerinde etkileşim içerisine girdiğinde, resmi inceleyen kişi de bu etkileşimi takip ederek gerçekten “renklerin titreşimini” hissedebilmektedir.



Resim 51: Wassily Kandinsky, Black Spot, 120 x 138 cm, TÜYB, 1921
 (<https://artsandculture.google.com/asset/black-spot-wassily-kandinsky/6AGAIOL7ZY7W0Q> erişim tarihi: 04.12.2019)

2.3.2. Paul Klee (1879 – 1940)

Paul Klee, sanatta “biçim” konusunda yeni bir arayışın olduğu, biçimin diğer sanatsal ögelerin önüne geçtiği ve bu tür sorunlara çözüm arayan pek çok farklı akımın ortaya çıktığı bir dönemde sanatsal üretimine başlamıştır. Dışavurumculuk, Kübizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarından etkilenmiş ve bu akımları kendi resim diliyle yorumlamıştır.

Klee, döneminde çok önemli bir sanatsal üretim merkezi olan Bauhaus okulunda eğitmen olarak görev almaktaydı. Bauhaus,  zel bir zümre iin çalışan bir sanat

kurumu değildi. Aksine pek çok farklı ülkeden, farklı sosyokültürel gruplardan gelen öğrenci ve sanatçıların olduğu yeni fikirlere ve pratiklere açık bir ortam oluşturmaktaydı. Böyle bir ortam içerisinde Klee, farklı görüşlerin çatışmasını gözlemlemiş, kendi tanımlamalarını oluşturma şansı yakalamıştır. Bu tanımlamalardan biri de soyut resimle ilgilidir. Klee 'ye göre soyut var olan biçimlerin dışına çıkarak, doğadaki nesnelerden farklı bir şeyler üretebilmektir. Sanatın amacı görüneni vermek değil görünmeyeni görünür kılmaktır (Soylu ve Çomak, 2018, s.271).

Bu amaçla Klee, benzer işlerden uzaklaşır ve kendi tarzını yeni bir biçim oluşturma üzerine kurgular. Paul Klee ile ilgili şu açıklama onun soyut resme olan eğilimiyle ilgili ipuçları taşımaktadır.

“...1912 yılında Paris'te gördüğü Kübist deneylerin de çok etkisinde kalmıştı. O bu deneylerle, gerçekliğin betimlenmesinde sundukları yeni yöntemlerden çok, biçimlerle oynanabilmesi için sağladıkları olanaklar yüzünden ilgileniyordu.

...Elinin altında yavaş yavaş belirmeye başlayan biçimler zamanla hayal gücüne, gerçek ya da olağanüstü bir nesneyi telkin etmeye başlıyordu. Klee de oluşturduğu uyumu bozmayıp daha da ileriye götüreceğine inanıyorsa, "bulunan" bu imgenin eksik taraflarını tamamlıyordu. Sanatçı, imgeleri bu şekilde yaratmanın, onları düpedüz kopya etmekten çok daha "doğaya uygun" olduğuna inanıyordu. Ne de olsa sanatçının yaratıcılığı da doğanın bir parçasıydı” (Gombrich, 1997; s.578).

Paul Klee, sanat yapıtının oluşum sürecinde çizgiyi en sınırlı etmen olarak tanımlar. Çizginin uzunluk, açı, kalınlık ve odak mesafesi gibi tüm özelliklerinin ölçülebilir olduğuna dikkat çeker (Klee, 2013). Ancak tüm bu sınırlılığa rağmen Klee'nin eserlerinde çizginin çeşitlendiğine ve özgün bir temsil sistemi oluştuğuna şahitlik ederiz.

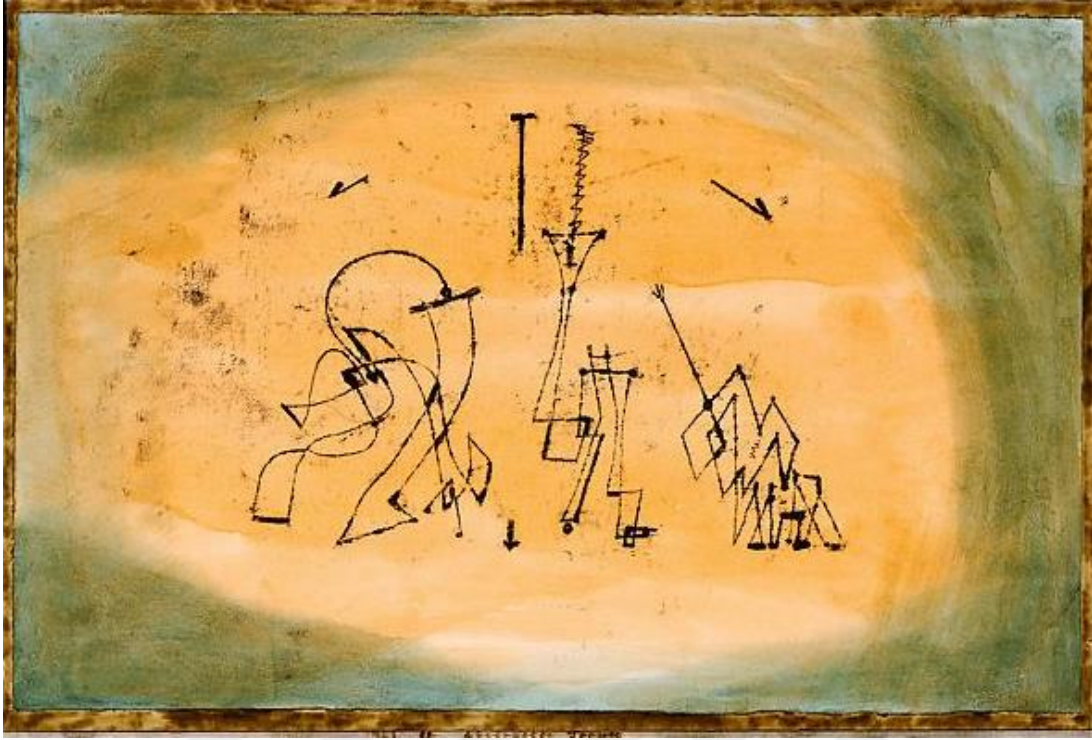
Klee, figürlerini doğadan seçer ancak kullandığı kaligrafik çizgiler nedeniyle kendine özgü figürler oluşturur. Bu figürler çoğunlukla doğa üstü ve hayal ürünü olmakla birlikte aynı zamanda plansız ve anlık bir etki bırakmaktadır (Kayapınar, 2006, s.17).

Nesneleri ve canlıları olduğu gibi sunmak için yoğun bir çizgi karmaşası gerekir. Ancak Klee'nin resimlerinde çocuksu derecede basit çizgilerin varlığını görürüz (Resim 54 ve 55). Bu eserlerde çizgi farklı amaçlar ve etkiler taşıyor olabilir. Bir eserde (Resim 54) ince ve yumuşak çizgiler resimde betimlenen meleğin taşıdığı ifadeyi bile detaylandırabilecek kadar etkiliyken bir diğer eserde (Resim 55) benzer incelikte hareketli çizgiler izleyiciyi detaylardan uzaklaştırır ve hareketliliğe dikkat çeker.





Resim 52: Paul Klee, Angelus Novus (New Angel), 31.8 x 24,2 cm Kâğıt üzerine yağlıboya ve suluboya, 1920 (https://en.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus erişim tarihi: 13.12.1992)



Resim 53: Paul Klee, Abstract Trio, 47.9 × 64,5 cm, Kâğıt üzerine suluboya ve mürekkep, 1923 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483154> erişim tarihi: 13.12.2019)

Klee'nin pek çok eserinde çizgilerin giderek daha baskın bir unsur olarak öne çıktığını öte yandan imgelerin giderek soyutlaştığını ve son derece simgesel bir anlatımla resme aktarıldığı gözlemlenmektedir. Sanatçının 1938 yılında yaptığı ve en ünlü eserlerinden biri olan "Adaya ait Dulcamara" adlı eserinde betimlenen deniz, ada ve gemi gibi öğelerin sadece çizgilerle ifade edilecek denli soyutlanmış olması ressamın çizgiyi kullanımına dair önemli bir kanıt oluşturmaktadır.

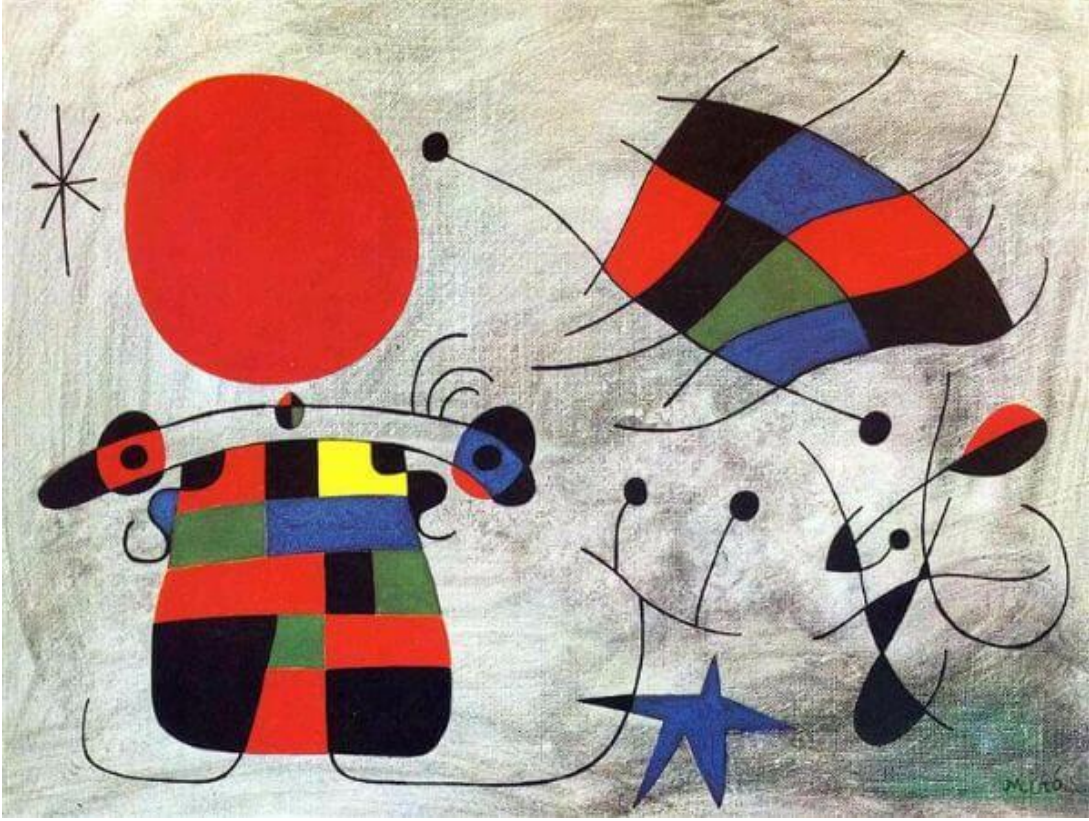


Resim 54: Paul Klee, Adaya ait Dulcamara (Insula Dulcamara), 88 cm × 176 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 1938 (<https://www.paulklee.net/insula-dulcamara.jsp> erişim tarihi: 13.12.2019)

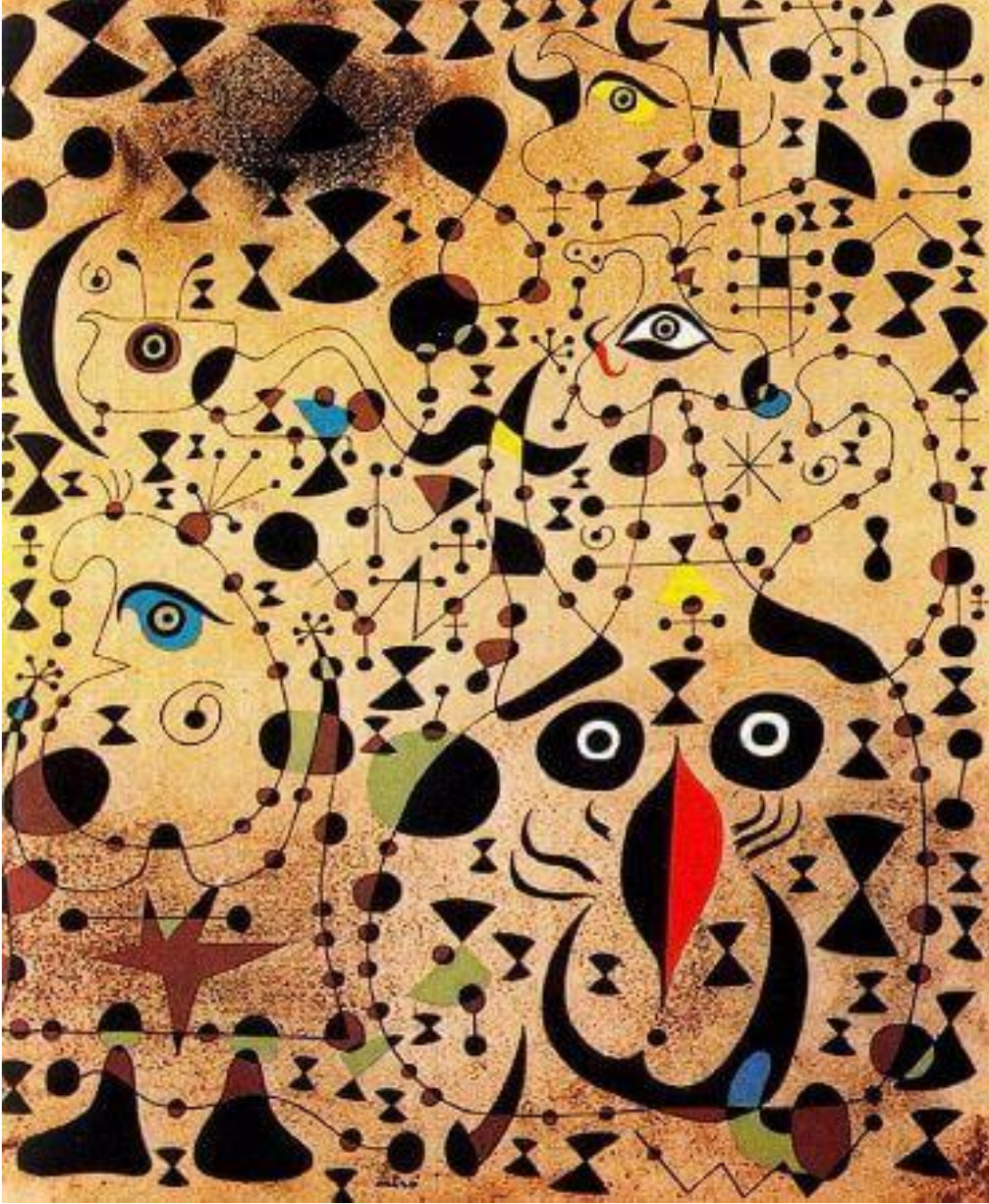
2.3.3. Joan Miro (1893 – 1983)

Miro soyut resimle ilgilenmeye başlamadan önce bile resimlerinde ritmik çizgileri ve sade formları kullanmaktaydı. Sonrasında resimlerindeki gelişim de eşi benzeri görülmemiş bir soyutlama tekniği geliştirmişti (Thompson, 2014, s.176).

Miro'nun tekniği, çocuksu denebilecek derecede basit çizgilerle inanılmaz etkili biçimler oluşturmaktadır. Resimlerdeki belirli baskın renklerin ve çok ince çizgilerin kullanımı göze çarpar. Bu sadeleşme resmedilen öyküyü daha da derinleştirmeye neden olur. Diğer yandan Miro'nun resimlerinde soyut anlamda da olsa bir miktar figüratif betimleme olmasına rağmen, çizgi bu figürlerin sınırlarını çizmek amacıyla kullanılmaz. Pek çok figür incecik çizgilerle ifade edilerek tek boyuta indirgenmiştir, yani çizginin kendisi çoğu zaman figürleri oluşturur (Resim 57 ve 58).



Resim 55: Joan Miro, The Smile of the Flamboyant Wings, 35 x 46 cm, TÜYB, 1953
<https://www.joan-miro.net/the-smile-of-the-flamboyant-wings.jsp> erişim tarihi: 02.01.2020)



Resim 56: Joan Miro, Bir Çift Aşığa Bilinmeyi Açıklayan Güzel Kuş, 45.7 x 38.1 cm., TÜYB, 1948 (<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/12/13/the-beautiful-bird-revealing-the-unknown-to-a-pair-of-lovers-1941-ressam-joan-miro/> erişim tarihi: 02.01.2019)

2.3.4. Jackson Pollock (1912 – 1956)

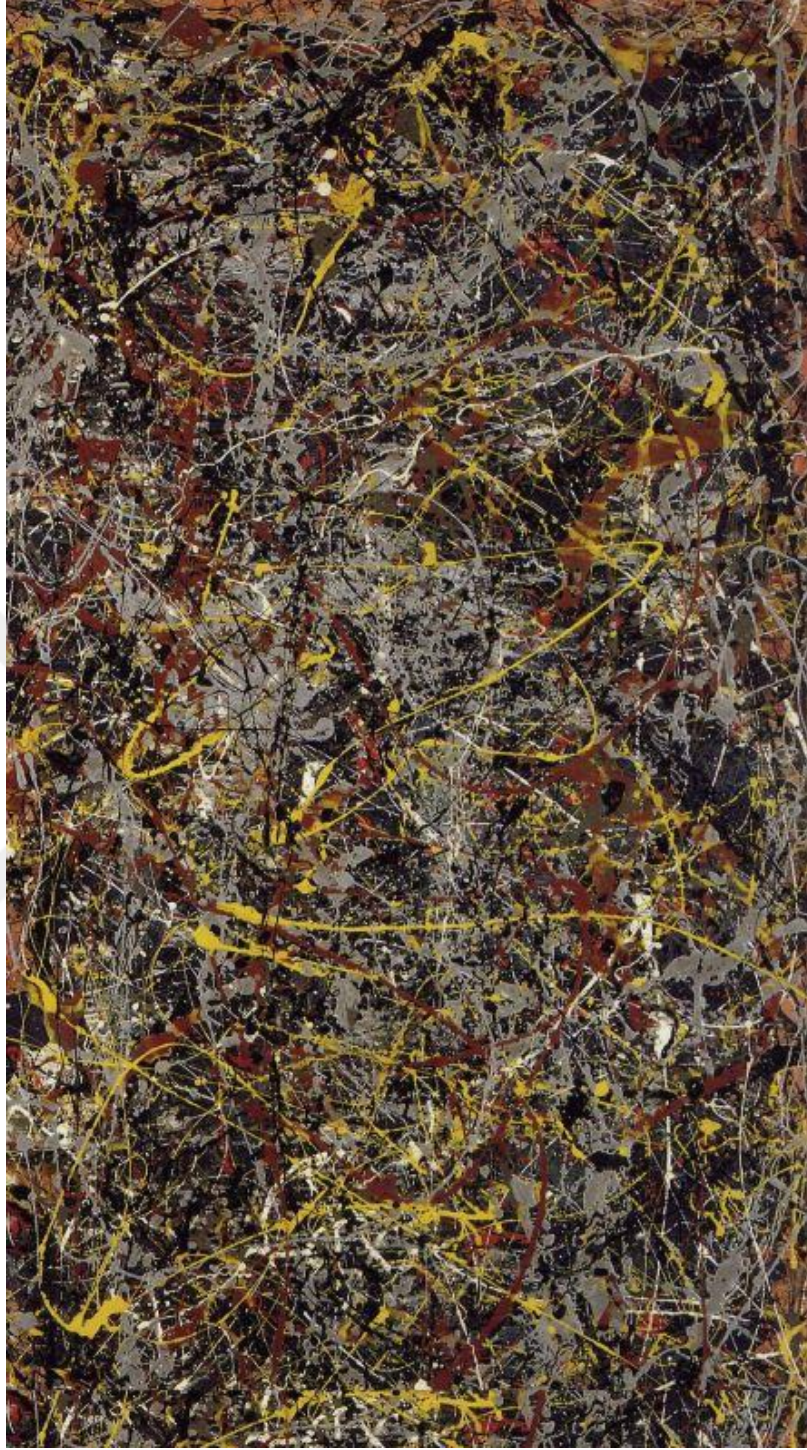
Jackson Pollock, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika’da soyut dışavurumculuğun en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Sanatçı hakkında Michael Ragon şu sözleri söylemektedir:

“Jackson Pollock savaş sonrası resminde kesinlikle bir numaralı bir yıldızdır. Pollock ’ta resim, bir patlama, dış dünyanın tam bir parçalanışı, aynı zamanda bir renk ve biçimsizleştirme esrikliğidir.”
(Ragon, 1987; s.102)

Pollock, özellikle Aksiyon resmini yorumlama biçimiyle de soyut dışavurumculuk akımına yepyeni bir pencere açmıştır. Aksiyon resmi, resmin üzerindeki fiziksel harekete odaklanır, bunun için de resmin yüzeyine rastgele saçılan ya da sürülen farklı renkleri kullanır. Pollock’un resimlerinde de bu rastlantısal ama bilinçli hareketlerin aktarımı öne çıkar.

Elbette Jackson Pollock farklı türlerde resim yapmış olsa da üzerine en çok konuşulan resimler de yine Aksiyon resmine uygun olarak ürettiği eserlerdir. Bu tür resimler, sıçrayan, akan ya da damlayan renkli çizgisel kompozisyonlardan oluşur. Aslında resmin tamamı farklı yönlerde, renklerde ve kalınlıklarda çizgilerden oluşur. Ancak bu çizgiler yer yer lekeye dönüşüp durağan alanlar oluşturur, yer yer de daha dinamik bir hareketi temsil eder (Dağdelen, 2009). Öte yandan Pollock’un çizgilerinin birbirlerini örtüyor oluşu ve organik dağılımları da resmin derinlik algısını desteklemektedir (Kocalan, 2010, s.72). Bu resimlerde çizginin kullanımına bakıldığında aslında ressamın renklerinin çizgilere dönüştüğünü görürüz. Diğer bir deyişle, çizgi herhangi bir konu anlatmaz, ya da bir figürü çerçevelemek için kullanılmaz. Başladığı ya da bittiği yer yoktur ve böylece resmin sonsuz anlatımına katkı sağlar.

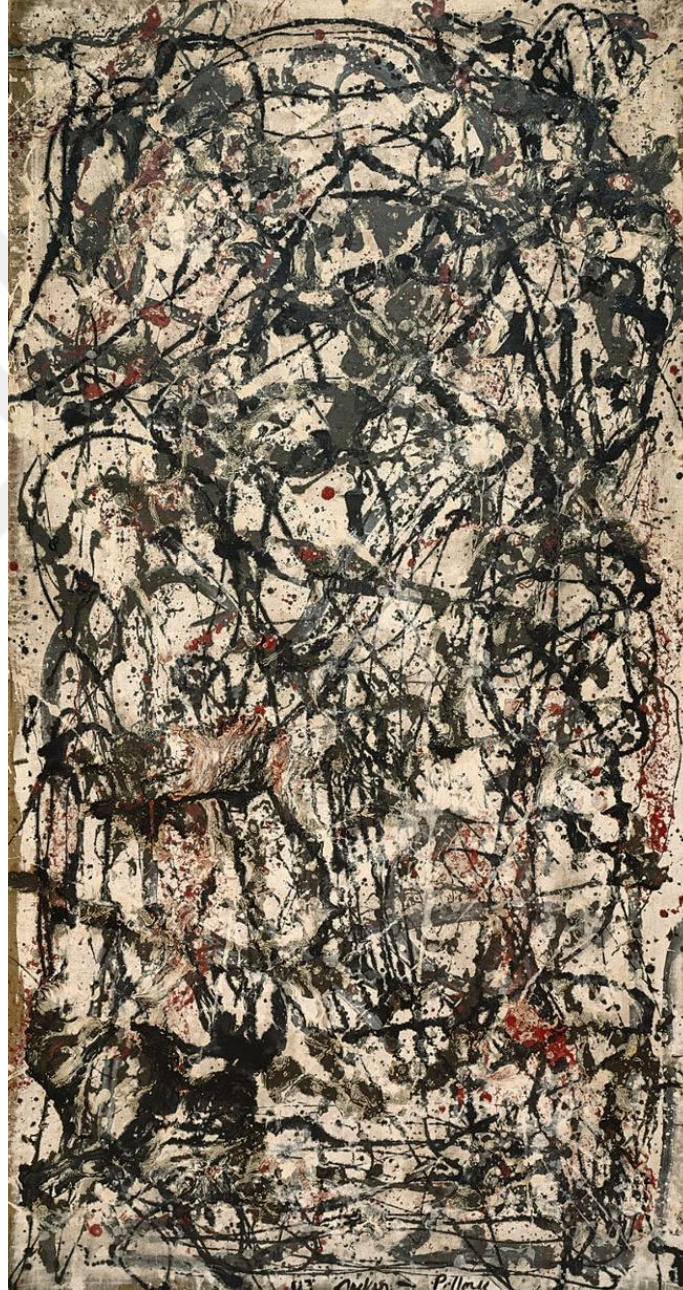
Pollock’un çok ünlü “No:5” başlıklı tablosu (Resim 59) aksiyon resminin önemli bir örneği olarak dikkat çeker. Resimdeki tüm çizgiler ressamın hareketlerini temsil eder. Aynı zamanda her çizginin sahip olduğu renklerle resmin bütününe bakıldığında bir uyum oluşturmaktadır.



Resim 57: Jackson Pollock, No: 5, 244 x 122 cm, Kontrplak üzerine yağlıboya, 1947
(<https://seyler.eksisozluk.com/pollockun-sacma-gorunen-tablosu-no-5-1948-nasil-140-milyon-dolara-satilabildi> erişim tarihi: 16.02.2019)

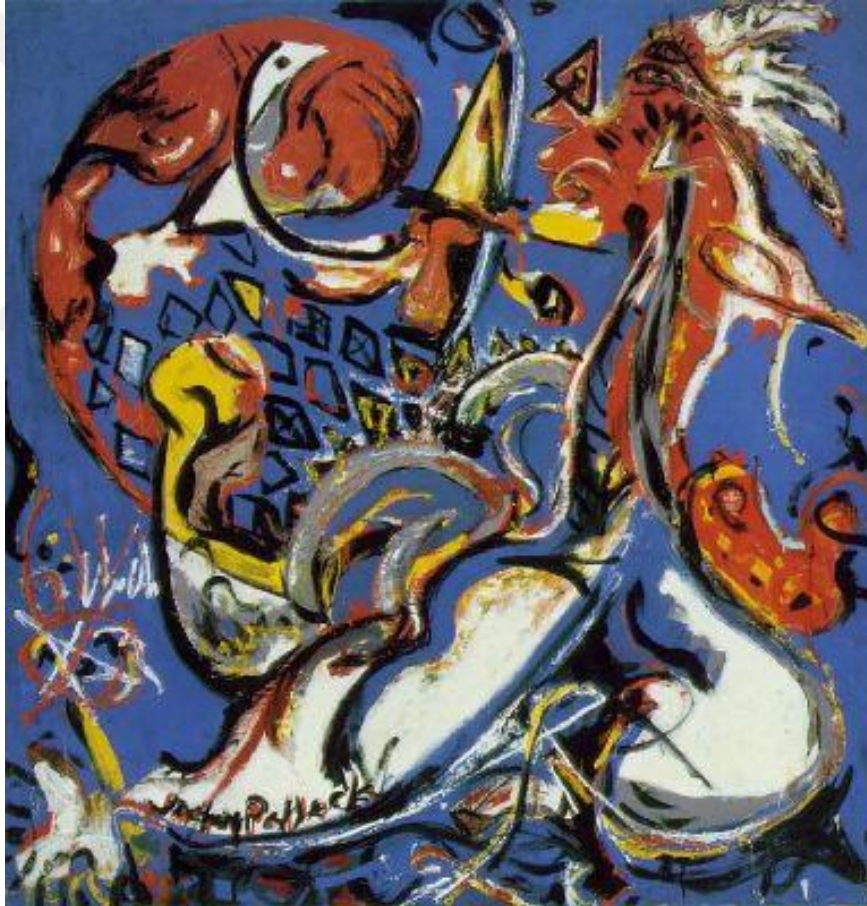
Benzer bir diğer resim (Resim 60) “Büyülü Orman” ise aynı dönemde üretilmiştir. Bu eser Pollock’un yeteneğinin ve resim üzerinde farklı simgesel işaretler oluşturma

kabiliyetinin ve sanatçının resmindeki değişimi nasıl etkilediğini göstermektedir. Noktalar ve çizgiler tuvalin kenarlarından başlar ve bu döngüsel hareket tüm kenarlardan merkeze doğru daireler çizerek her yerde eş zamanlı oluşur (Thompson, 2014, s.226). İşte bu şekilde resmin tümüne yayılmış hareketlilikte resimdeki tüm çizgilerin birbiriyle uyumlu olması çok önemli bir faktör oluşturmaktadır.



Resim 58: Jackson Pollock, Büyülü Orman, 221.3 x 114,6 cm, TüYB, 1947
(<https://www.guggenheim.org/artwork/3483> erişim tarihi: 16.02.2019)

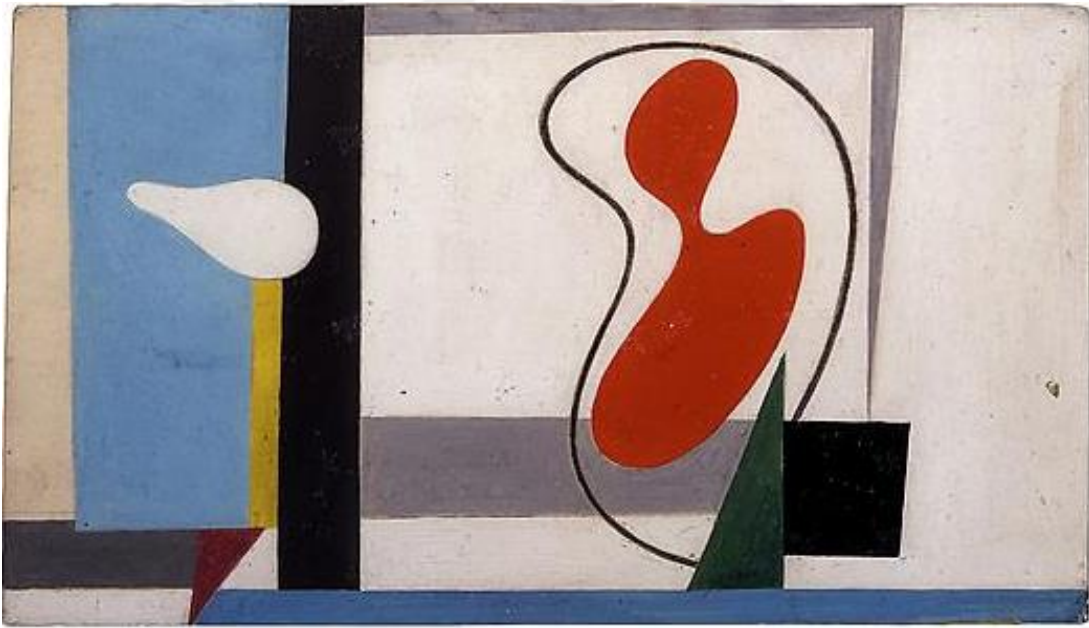
Pollock'un aksiyon resminden farklı bir teknikle ele aldığı resimlerde de çizgilerin figüratif anlatımdan farklı bir amaç taşıdığı görülmektedir. “Daireyi Kesen Ay Kadın” başlıklı resminde (Resim 61) ilk bakışta herhangi bir figür anlaşılamamaktadır. Resmin geneline yayılmış yoğun siyah çizgilerin amacının figür oluşturmak değil, resimdeki farklı renkleri vurgulamaktır. Bu çizgiler tekrarlanarak ritmik bir anlatım oluştururken aynı zamanda da birbirleri içine geçişleri, incelik kalınlaşmaları resmin açık formulu karakterini öne çıkarır (Korkmaz, 2019, s.76).



Resim 59: Jackson Pollock, Daireyi Kesen Ay Kadın (The Moon-Woman Cuts the Circle), 109.5 x 104 cm, TüYB, 1943 (<https://www.jackson-pollock.org/moon-woman-cuts-the-circle.jsp> erişim tarihi: 21.02.2019)

2.3.5. Willem de Kooning (1904 – 1997)

Aksiyon resminin en önemli temsilcilerinden biri hiç şüphesiz Willem de Kooning'dir. New York okulu olarak da nitelendirilen sanat topluluğunun bir parçası olan sanatçı, çağdaşları gibi soyut dışavurumculuk akımının etkisinde eserlere odaklanmış ve zamanla kendine özgü bir üslup geliştirmeyi başarmıştır. Öyle ki rastlantısal ve süreç odaklı aksiyon resminin asıl temsilcisi ve üreticisi Willem de Kooning olarak görülür (Sylvester, 1965, s.75) Klasik sanat eğitimi almış sanatçının ilk dönem eserleri hem figüratif hem de soyut etkiler göstermektedir. 1938 yılına ait “İsimsiz” başlıklı çalışma (Resim 62) ve benzeri soyut desenleri konu alan resimlere bu dönemde sıkça rastlanabilir. Bu eserler figürasyondan tamamen uzaklaşmış çizgi ve renk denemelerini göstermektedir.

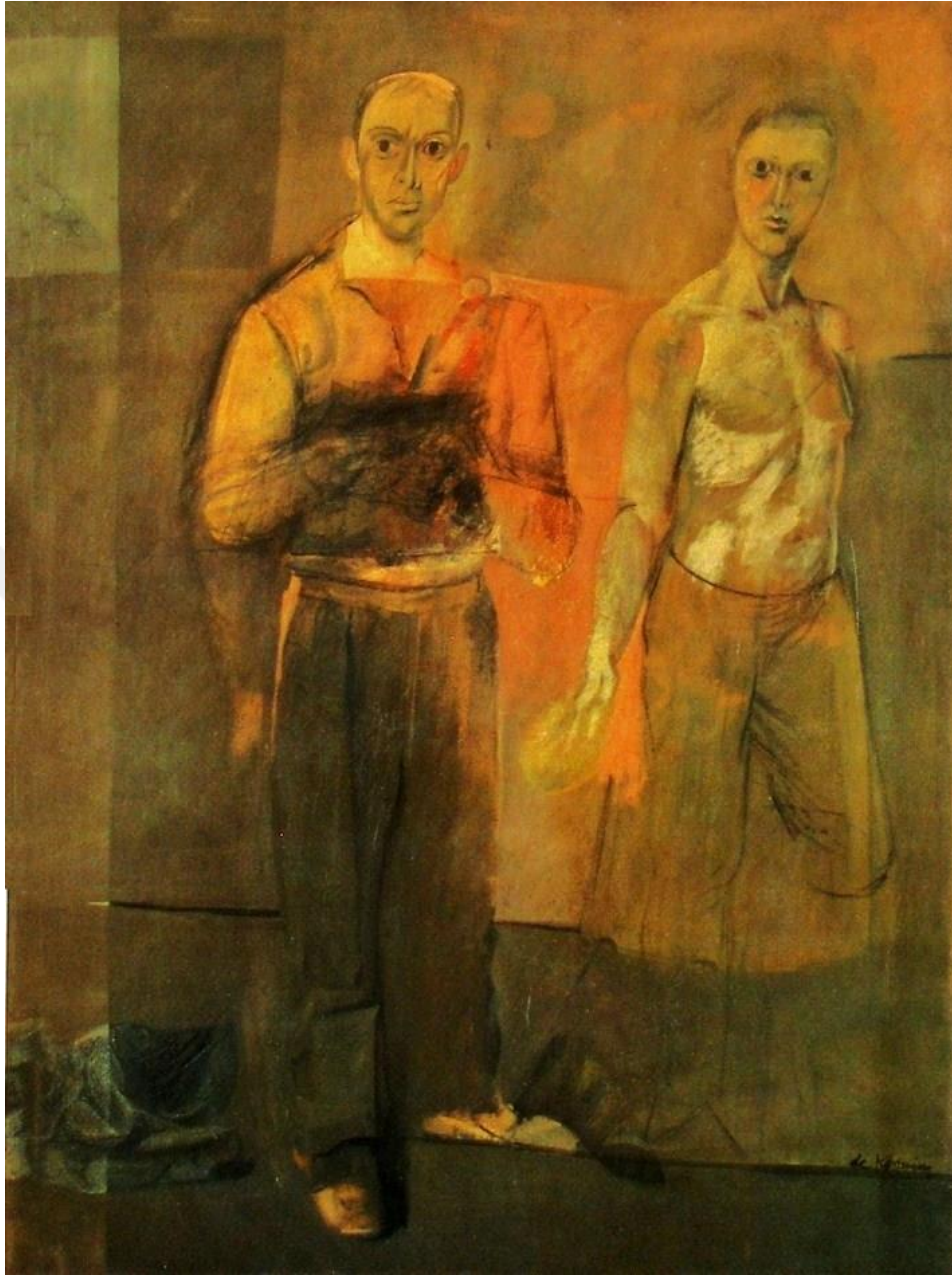


Resim 60: Willem de Kooning, İsimsiz, 10 x 17 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1938

Öte yandan aynı yıla ait bir başka resim olan “Ayakta Duran İki Adam” (Resim 63) tamamen figüratif olarak varsayılabilir. Ancak bu resimde bile Kooning'in bir figürü birebir kopyalamanın ötesinde bir anlam arayışı içerisinde olduğu açıkça görülmektedir. Eserde ilk olarak izleyiciye bakan iki erkek figürü dikkat çeker. Işık

üst gövdede yoğunlaşırken, figürlerin alt bölümü gölgede kalmıştır. İşte burada sanatçının çizgiyi soyutlayıcı tarzıyla nasıl uyum içerisinde kullandığı da dikkat çeker. Azalan ışık etkisiyle birlikte çizgilerin de silikleştiği, figürün ayaklarının tam olarak nerede durduğunun belirsizleştiği görülür. Benzer şekilde soldaki adamın ellerinin tasviri amacıyla oluşturulan farklı çizimler ve birbirine girmiş çizgiler figürün ifadesiyle uyumlu olarak huzursuzluk hissini yansıtmaktadır. Çok ince ve belirsiz çizgilerle tamamlanan figürler ve çevrelerini oluşturan geometrik formlar resimdeki temel belirsizlik duygusunu ustaca izleyiciye aktarmıştır.



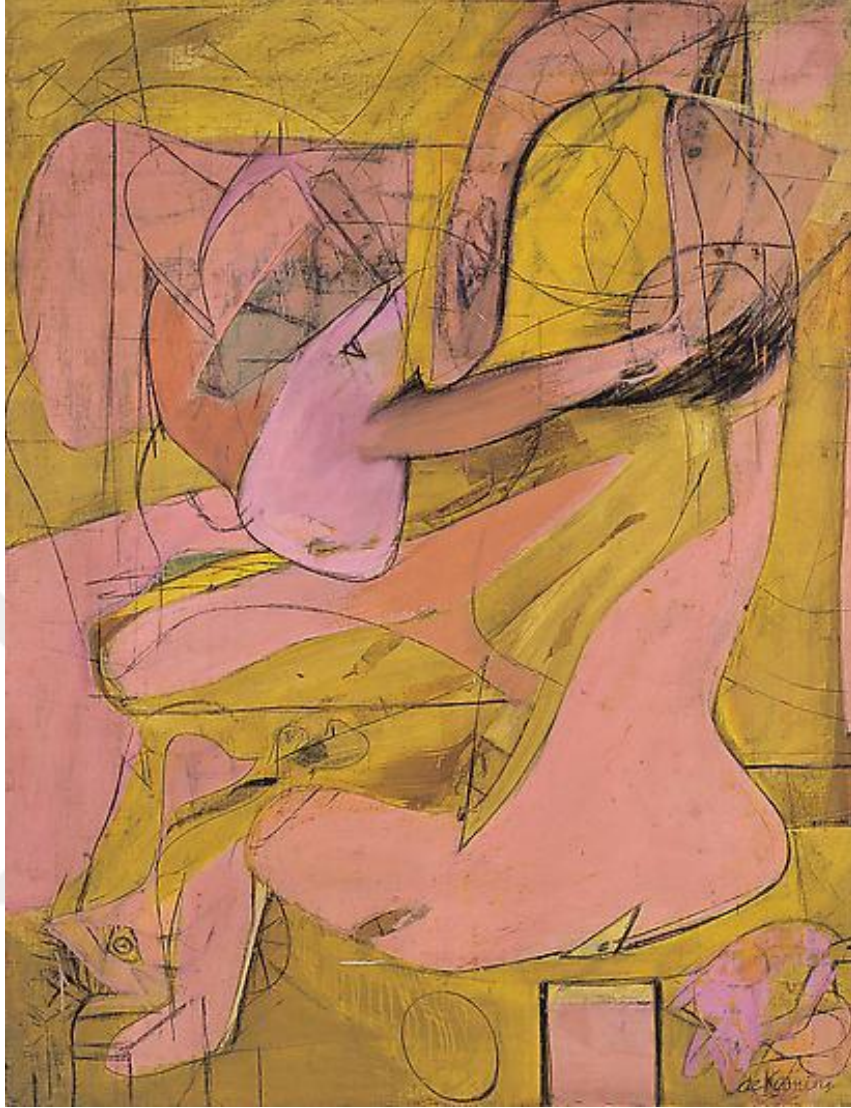


Resim 61: Willem de Kooning, Ayakta duran iki adam, 154 x-114cm, Tuval üzerine yağılıboya ve füzen, 1938 (<http://kolajart.com/wp/2020/03/24/isil-savaser-willem-de-kooningin-sanati-1904-1997/> erişim tarihi: 24.02.2020)

Kooning'in ilerleyen yıllarda figürlerinde soyut etkilere doğru bir ilerleme gözlemlenebilir. Bu türde eserlere en önemli örneklerden biri "Pembe Melekler" ismini taşımaktadır (Resim 64). "Pembe Melekler"de Picasso'nun figürlerini anımsatan şekilde parçalara ayrılmış, geometrik formlarda, çizgisel bir tasvir öne

ıkar. Ancak kübist bir eserden farklı olarak bu eserde çizgiler bir düzen barındırmayan, rastgele çizilen referans çizgilerini anımsatır. Bu resimde Kooning, seffaf bir kâğıt yardımıyla çizimleri üst üste eklemiş, bazı çizimleri ters çevirmiş ve figürün farklı duruşlarının bir arada görünmesini sağlamıştır (Savaşer, 24 Mart 2020). Bir şekilde kolaj kullanarak soyutlama yapmış ve özgün bir stil oluşturmıştır. Bu stil içerisinde çizgilerin de anlatım dilinin en önemli parçalarından biri olduğu dikkatleri eker. Aslında belirgin bir forma sahip olmasa da figür farklı pek çok kontur çizgisine ve bu çizgilerin sürekli olarak birbirleriyle iletişim kurmasına bağlı olarak hareketliymiş gibi görünür.





Resim 62: Willem de Kooning, Pembe Melekler (Pink Angels), 132 x 101 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve füzen, 1945 (<https://www.willem-de-kooning.org/pink-angels.jsp> erişim tarihi: 24.02.2020)

Devam eden dönemde düzenli formlardan tamamen uzaklaşan ve soyutlamaya odaklanan sanatçı eserlerinde figürleri gizlemeye devam eder. Resim 61’de görünen “Kazı” isimli resim ressamın tamamen soyutlamacı bir üslupla yaptığı ilk eserlerden biri olarak kabul edilir. Bu çalışmada ressamın bir vücudun parçalarını tuvalin farklı yerlerine dağıtarak birden fazla merkeze sahip bir kompozisyon kurduğu görülmektedir. Aynı zamanda da farklı parçaların tümünün de farklı sembolik anlamlar taşıdığı söylenebilir (Doğan, 2017, s.2777). “Kazı” ressamın üslubuyla ilgili

öncü bir eser olmasının yanı sıra çizgi kullanımı açısından değerlendirildiğinde de öne çıkarılan en önemli plastik unsurun çizgi olduğu görülmektedir. Çünkü çizginin amacı bahsedilen sembolik formların sınırlarını oluşturmak değildir aksine tuvaldeki akışa bakıldığında bu formlar daha sonra çizginin varlığıyla ortaya çıkmıştır. Birbiriyle iletişim halinde olan çizgiler sayesinde seyirci -farklı sırayla farklı parçalara odaklanabilmektedir.



Resim 63: Willem de Kooning, Kazı (Excavation), 206 x 257 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1950 (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1508579068.pdf> erişim tarihi: 24.02.2020)

Şüphesiz Kooning'in çalışmaları arasında en ünlü yeri kaplayan eserler 1950'li yıllarda başladığı "Kadın" serisidir (Resim 49, 50, 65 ve 66). Sanatçı soyut üslubu benimsemiş olsa da bu çizgilerin bile bir şeye benzemesi gerektiğini savunmaktadır. Bu seri aslında bu önermeyi desteklemektedir. Soyut resimde bir figürü betimleme çabasından kurtulmuş olsa da Kooning rastgele çizdiği çizgiler arasından bir nesneye

benzetilebilecek desenler çıkarmayı tercih etmiş, bir bakıma ortaya kendiliğinden çıkan figürü kabul etmiştir (Akyürek ve Beyoğlu, 2017, s.312). Bu serinin bir parçası olan eserlerde ise ağız, omuz, göğüs, kalça, bacak gibi farklı vücut parçalarına ait biçimleri oluşturmuş ancak bunları herhangi bir reel figüre bakarak yapmamıştır. Bu kendiliğinden oluşum daha önceki eserlerde olduğu gibi Kooning'in çizgilerine yüklediği anlamı da aslında vurgulamaktadır. Çünkü burada çizgiler bir figürü oluşturmak amacıyla tuvale çizilmiyor fakat öncelikli olarak sanatçının duygu durumunu vurgulamak amacını taşıyordu. Figürlerde ya da renklerde değil, çizgilerde bir çeşitlilik gözlenmesi de bu durumu destekliyor olabilir. Başka bir şekilde, Kooning'in kadınları çizgilerin arasından görünen yansımalarından oluşuyor da denebilir.



Resim 64: Willem de Kooning, Bisikletli Kadın, 194 x 124 cm, TÜYB, 1952 – 53
(<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction/willem-de-kooning-seated-man-clown> erişim tarihi: 27.02.2020)



Resim 65: Willem de Kooning, Kadın 7, 174 x 149 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1953

3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA ÇİZGİNİN PLASTİK UNSUR OLARAK KULLANILIŞI

Soyut resim, Avrupa ve Amerika’da ortaya çıktığı yıllarda, figüratif resimde bir öykü anlatma kaygısı görülmektedir. Resim sanatının aynı imgeler üzerinden kendini tekrarlayışından ve hatta sanatın bir propaganda aracı olarak kullanılmasından uzaklaşmaya çalışan sanatçıların bir arayışı sonucunda soyut sanat doğmuştur. Ancak soyut resmin Türk resim sanatında kabulü ve kullanımı dünyanın geri kalanıyla eş zamanlı olmamıştır.

1950’li yıllardan itibaren, özellikle yurt dışında eğitim alma ve farklı sanat çevreleriyle tanışma imkânı bulan Türk sanatçıları tarafından öncelikli olarak benimsenmiş yorumlanmıştır. Soyut sanat, Türk resminde genel bir üslup olarak kabul görmese de bireysel ya da küçük sanatçı grupları içerisinde özgün tarzlar ve yepyeni bir görsel bellek oluşmuştur.

Türk resmindeki soyut çalışmalar Adnan Turani (Turani ve Berk, 1981, s.171) tarafından şu şekilde gruplandırılmıştır:

- Geometrik Soyutlamacılar
- Lirik Soyutlamacılar
- Geometrik Non-Figüratifler
- Lirik Non – Figüratifler.

Geometrik soyutlamacılar figürü geometrik biçimler içerisinde değerlendirirken, lirik soyutlamacılar doğadaki biçimlerden faydalanmışlardır. Öte yandan Geometrik ve non figüratif çalışmalar Türk resminin ilk soyut denemelerini olarak görülmektedir. Dönemin ressamı özellikle Türk kaligrafi sanatından esinlenmiş, bu çizgilerin rastlantısallığını temel almışlar ve özgün ve yenilikçi bir dil oluşturma konusunda çözüm aramışlardır (Halıcı, 2009, s.50).

Bu kaligrafik esinlenme çizgilerin anlık ve özgür bir dil oluşturmasını sağlamıştır. Aynı zamanda da çizgi kendi başına bir estetik kaygı taşımaya başlamaktadır. Bu eserlerde çizginin nesnel ifadelerden uzaklaştığı ve kendi anlamını aradığı gözlemlenebilir. Dönem sanatçılarının bazı eserlerinde bariz bir kübizm etkisi de görülmektedir. Bu eserlerde tasvir edilen nesnelerin geometrik çizgiler kullanılarak reel bağlamından uzaklaştığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Türk soyut resim sanatında da çizgi kullanımının resmin temel akışını derinden etkilediği ve sanatçıların da özgün bir çizgisel dil oluşturma isteğinin resimlerde açık bir biçimde görüldüğü belirtilebilir.

Bu bölümde soyut Türk resminin öncülerinin ve günümüzde Türk soyut resmine katkı sağlamaya devam eden, ağırlıklı olarak kompozisyonlarında çizgiselliği plastik bir eleman olarak kullanmış olan; Adnan Turani, Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Erdal Alantar, Ahmet Oran ve Ahmet Yeşil gibi ressamların resimleri değerlendirilmiştir.

3.1.1. Adnan Turani (1925 – 2016)

Adnan Turani hem ressam olarak hem de bir sanat tarihçisi olarak Türk resim sanatına pek çok katkı vermiştir. Sanatçının Avrupa’da eğitim gördüğü sırada ürettiği eserlerde figüratif resimden uzaklaşarak soyut resme yöneldiği görülmektedir. Bu dönemde sanatçının çizgi ve renkleri kendine özgü bir biçimde yorumladığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır.

Adnan Turani’nin resimlerinde çizgisel öğeler çok belirgin biçimde kaligrafik bir anlatım oluşturmaktadır. Bu anlatım diliyle ilgili Kayapınar, çalışmasında şu ifadelere yer vermektedir:

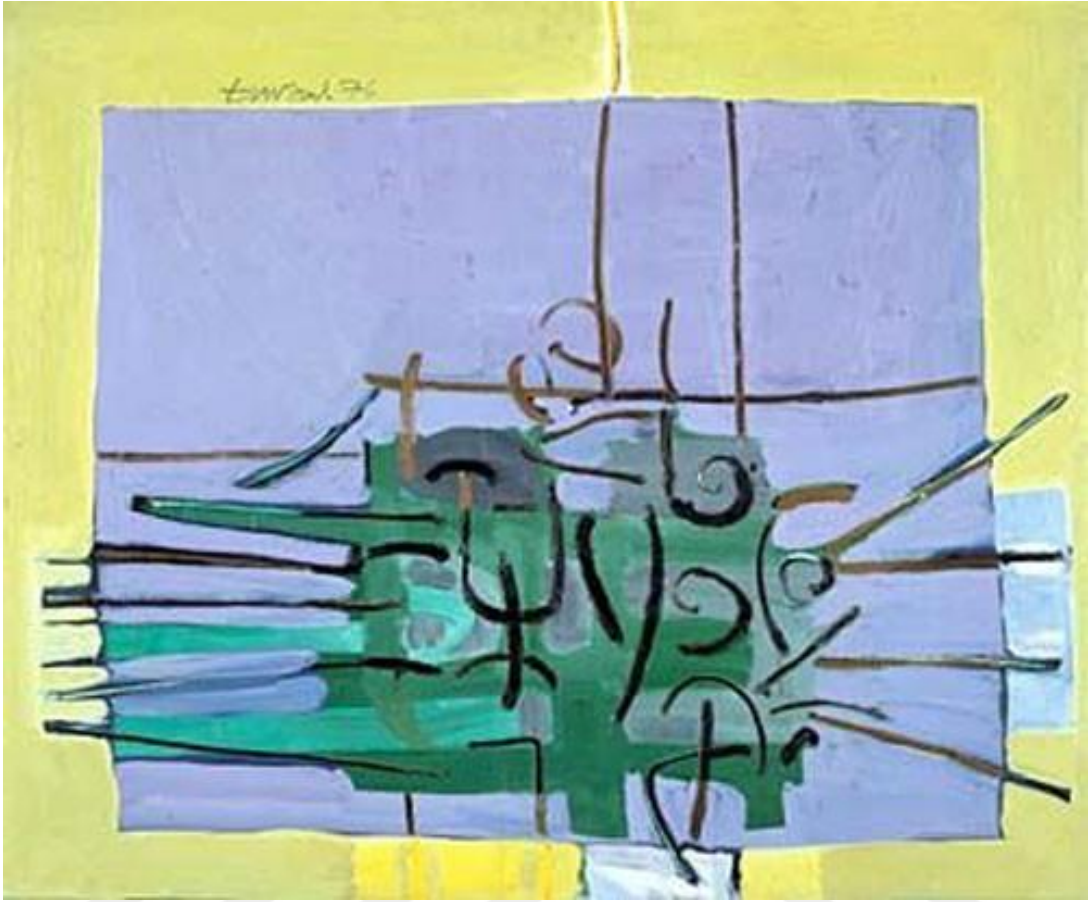
“Kendine göre oluşturmuş olduğu çizgisel elemanlar kaligrafinin bir yazı olmadığını, sanatsal anlamda fırça hareketleri ile oluşan çizgisel elemanlar olduğunu göstermektedir.” (Kayapınar, 2006; s.29)

Sanatçının “Yeşil için Şarkı” ve “Sakin Denizi Dinliyorum” başlıklı resimlerinde (Resim 68 ve Resim 69) bu kaligrafik çağrışımlar net biçimde görülmektedir. Bu

eserler simgesel işaretlerden oluşan ve bir çeşit resim – yazı ilişkisi oluşturan kompozisyonlar içermektedir. Dahası, “Sakin Denizi Dinliyorum” daki anlatım hakkında Özkartal (2009, s.65) da bu eserin çizgisel anlatım ve çizgi arayışlarıyla ilgili bir örnek niteliğinde olduğunu belirtmektedir.

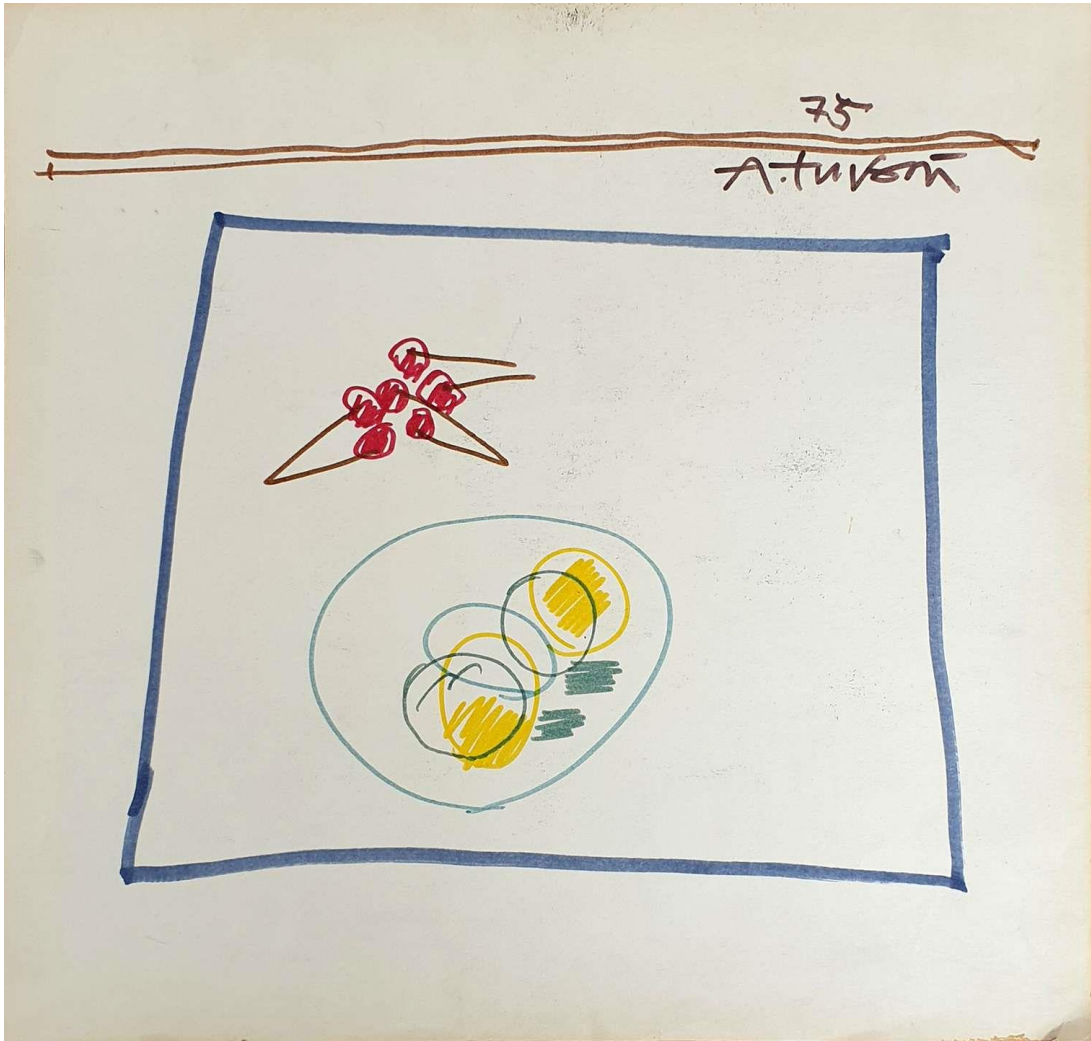


Resim 66: Adnan Turani, Yeşil için Şarkı, TÜYB, 1972
https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=67 erişim tarihi:
 18.03.2020)



Resim 67: Adnan Turani, Sakin Denizi Dinliyorum, TÜYB, 1976
<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2905> erişim tarihi:
 18.03.2020)

Adnan Turani'nin resimlerindeki çizgisel anlatım kaligrafik anlatım aslında çizgisel anlamlarla sınırlı kalamayacak denli çeşitlidir. Klasik resim geleneğinde yoğun bir çizgi ve renk kullanımıyla anlatılan figürler Turani'nin eserinde ilk bakışta oldukça basit görünen birkaç çizgiye indirgenmiştir. Örneğin "Natürmort" başlıklı eser (Resim 70) bu durumun muhteşem bir temsilcisidir. Bu sadelik ressamın sanatsal pratiğini çarpıcı bir biçimde göz önüne sermektedir.



Resim 68: Adnan Turani, Natürmort, 1975 (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/#eser/93c127745cce133e10433d9d20502393/21375> erişim tarihi: 18.03.2020)

Ancak sanatçının çizgisel arayışları bununla sınırlı kalmadığı söylenebilir. Sanatçının eserleri arasında renklerden yoksun, yalnızca çizgilerin kalınlaşıp inceldiği ve anlatımın bu çizgisel hareketlilik üzerinden yansıtıldığı farklı eserler de göze çarpmaktadır (Resim 71 ve 72).



Resim 69: Adnan Turani, Portre, 1992 (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/#eser/93c127745cce133e10433d9d20502393/21443> erişim tarihi: 18.03.2020)



Resim 70: Adnan Turani, Aşıklar, 2003 (<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/#eser/93c127745cce133e10433d9d20502393/21436> erişim tarihi: 18.03.2020)

Tüm örnekler incelendiğinde Turani'nin eserlerinde çizginin bir baş karakter olarak rol aldığını söylemek hiç de yanlış bir çıkarım olmaz. Sanatçı zaman zaman figüratif çalışmalar ortaya koymuş olsa da genel kompozisyon daima fırçanın hareketi veya boyanın kazınmasıyla ortaya çıkan kaligrafik öğelerle oluşmuştur (Bayramoğlu, 2013, s.12).

3.1.2. Abidin Elderoğlu (1901 – 1974)

Elderoğlu'nun çalışmaları incelendiğinde ilk dönemde kübist etkiler gözlemlense de özellikle 1950'li yıllardan sonra, çizginin sanatçının eserlerinin en önemli bileşenlerinden biri haline geldiği fark edilmektedir. Sanatçı hem eski Türk kaligrafinden hem de batılı soyut resim akımlarından etkilenecek Türk soyut resminde

özgün bir dil oluşturmuştur. Bu üslubun oluşumuyla ilgili sanatçının şu sözleri aktarılmıştır:

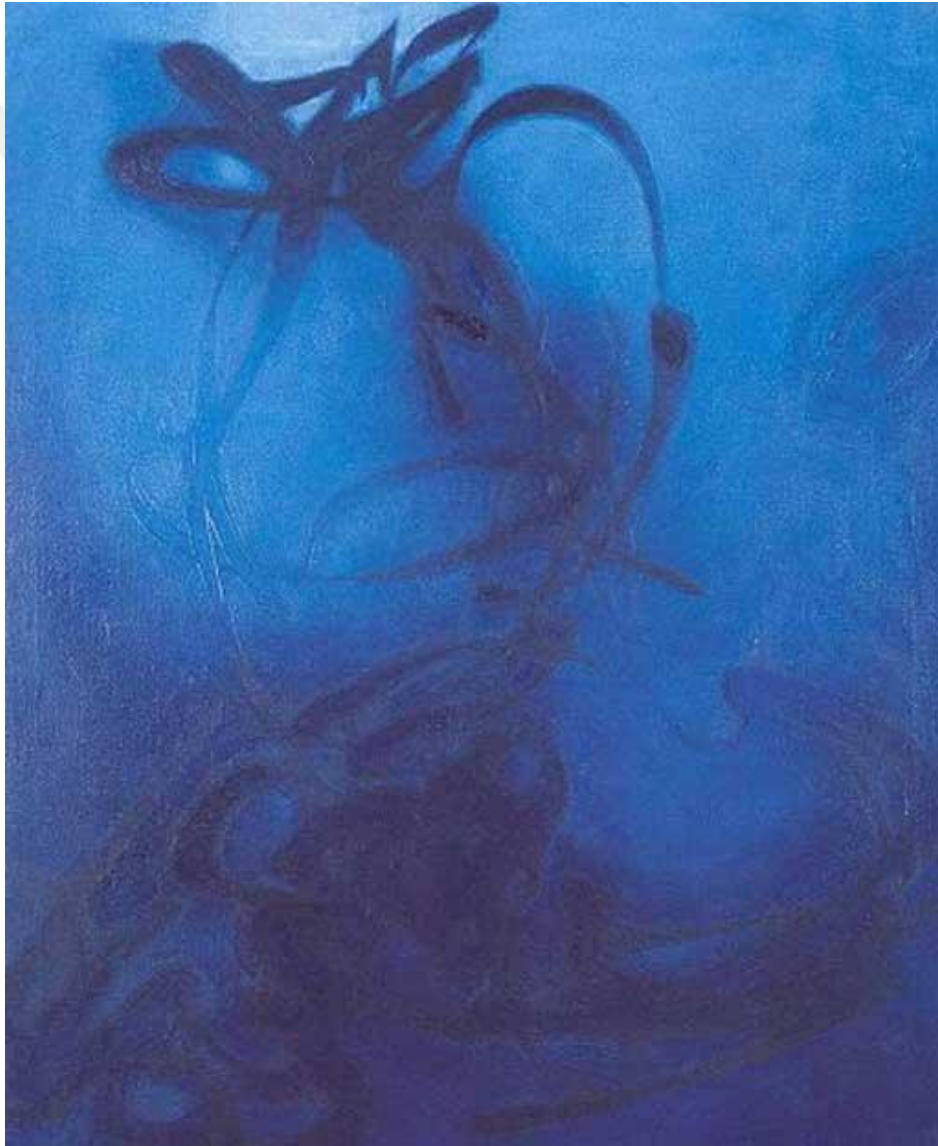
“Sanatım, Asya ve Uzakdoğu sanatının teknik ve talanı temelindedir. Fırça vuruşlarının canlılığını, kıvraklığını ve çizgilerin yarattığı duygululuğu ile onların zenginliğini, sağlamada ve uygulamada ise, Avrupa sanat tekniğinden esinlenme yer alır.” (aktaran Özkan, 2012; s.114).

Resimler incelendiğinde çizgisel bir kompozisyonda hem figüratif hem de soyut anlatımlar oluşturulduğu gözlemlenebilir. Resim 73’te görünen “Sonbahar” isimli eserde figüratif bir anlatım bulunmamaktadır. Siyah çizgilerin kalınlaşıp incelerek ve birbirlerine dolaşarak genel bir kompozisyon oluşturduğu net bir şekilde görülmektedir. Çizgilerin yönetimindeki bu kompozisyonda boşluk ve doluluk dengesi de yine bu siyah çizgilerin çeşitlendirilmesiyle sağlanmıştır.



Resim 71: Abidin Elderoğlu, Sonbahar, 1964

Bu çizgisel hareketliliğin resimde oluşturduğu ritmik anlatım “Su Altında Yaşam” başlıklı resimde de izleyicinin karşısına çıkar. Üstelik buradaki kıvrımlı ve düz çizgilerin bileşiminden oluşan anlatım eski kaligrafi geleneğine çok açık göndermeler barındırmaktadır. Fırça izleri, renkler, ışık ve gölge kullanımı, belli yerlerde netleşen, belli yerlerde bulanıklaşan çizgiler resmin etkisini de artırmaktadır. Ancak yine de bu resimde figüratif bir çağrışım olduğu da söylenebilir.



Resim 72: Abidin Elderoğlu, Su Altında Yaşam, 92 x 73 cm, Tuval üzeri yağlı boya 1970
https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=60 erişim tarihi:
 07.01.2020)

Oysa, sanatçının kaligrafik etkiyi eserlerine daha yoğun bir biçimde yansıttığı örnekler de az değildir. Bu örneklerde çizgi tek bir amaca hizmet eder, o da metinsel çağrışımlardır. Hem renkli hem de siyah – beyaz tonlarda karşımıza çıkan ve farklı teknikler kullanılan bu eserlerde çizgi tıpkı bir yazıda olduğu gibi baş karakter olarak yer almaktadır. Resim 19 ve Resim 20’de örnekleri bulunan bu eserler figürlerden tamamen soyutlanmış olmalarıyla dikkat çekicidir.



Resim 73: Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1962

(https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=60 erişim tarihi: 07.01.2020)



Resim 74: Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1970 (<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/abidin-elderoglu-hayati-ve-eserleri/> erişim tarihi: 07.01.2020)

Son olarak Elderoğlu’nun “Minare” adlı eserini (Resim 77) incelemek sanatçının kaligrafi ve resim sanatını nasıl bütünleştirdiğini anlamak için çok faydalı olacaktır. Burada incelenen diğer örneklerle kıyasla daha belirgin renkler görünmektedir. Üstelik figüratif anlatım da oldukça güçlüdür. Ancak yine de sanatçı merkeze figürleri değil çizgileri koyar. Bu resimle ilgili yapılan şu yorum, sanatçının üslubunu da özetler niteliktedir:

“...çizgilerin oluşturduğu kompozisyon, bir cami ve minare görünümünü çağrıştırmakla beraber, sanatçının böyle bir görünümünden çok, bu görünümün aracılık ettiği kaligrafik uyumu elde etmek istediği görülüyor. 1960’lı yılların soyut dekoratif anlayışına ışık tutmakta ve esnek bir yapılandırmanın somut bir göstergesi olarak kendini kabul ettirmektedir.” (aktaran Şener, 2010; s.103)



Resim 75: Abidin Elderoğlu, Minare, 1961

3.1.3. Erdal Alantar (1932 – 2014)

Eserlerinde soyut dışavurumculuğun etkileri görünen sanatçı, Paris ekolünün son temsilcilerinden olarak kabul edilmektedir. Erdal Alantar'ın resimlerinin en belirgin özelliği şüphesiz ki renklerin sadeliği ve çizgilerin doğallığı olacaktır. Bu üslupla ilgili en açıklayıcı tanımlamalardan biri şu şekilde yapılmıştır:

“Gerçekten de Alantar’ın işlek fırça devinimleri üzerine kurulu yalın ve akışkan resimlerinde doğa gerçekliğinin kaynaklık yaptığı “doğal” ve resimsel bir uyum yasasının egemen olduğu kuşku götürmez... Örneğin bir ırmağın akışında gözlemlenebilecek arı-duru uyumsal yapı, onun giderek az renge indirgenen kompozisyonlarında seçkin yapısal bir özelliğe dönüşerek yolunu saptamakta gecikmez.” (Özsezgin, 2013; s.3)

Alantar'ın Paris öncesinde geometrik resimler öne çıkmaktadır. Resim 22 ve Resim 23'te örnekleri görünen “Ördek” ve “Kadınlar” isimli eserlerde bu tarz çizgilere rastlanmaktadır. Bu örneklerde ve benzer resimlerde çizgilerin yoğunlukla kalın ve siyah kullanıldığı, figürleri geometrik bir soyutlamayla aktardığı gözlemlenir.



Resim 76: Erdal Alantar, Ördek, 46,5x69,5 cm, Tuval üzeri karışık teknik, 1958
(<https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html> erişim tarihi: 12.01.2020)



Resim 77: Erdal Alantar, Kadınlar, 61 x 81 cm, Tuval üzeri yağlı boya
(<https://www.artpointgallery.com/blog/212/erdal-alantar> erişim tarihi: 16.06.2020)

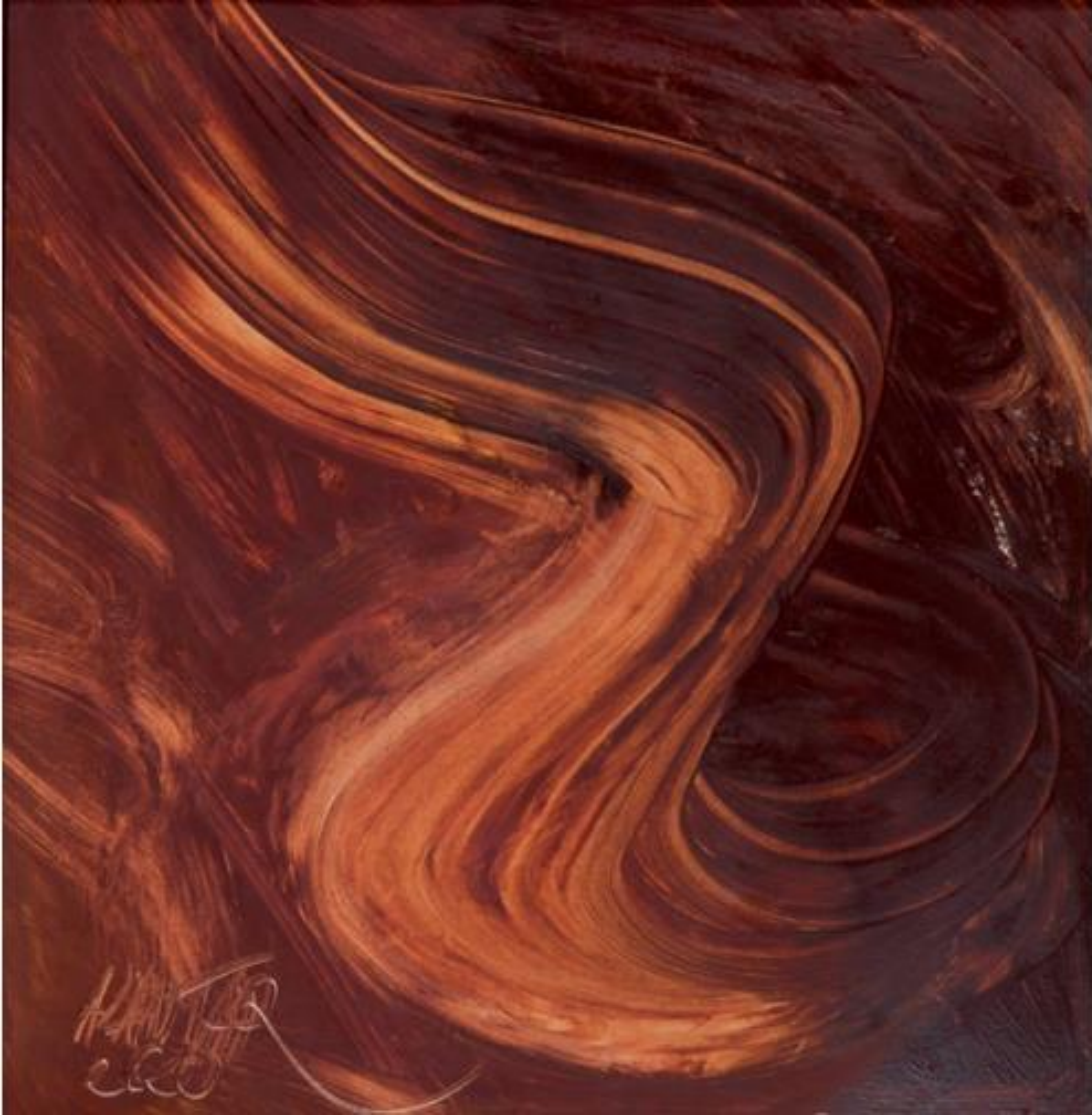
Ancak ilerleyen dönemlerde, özellikle 1960’lardan sonra, geleneksel hat sanatı ve barok çizgilerden esinlenen ressam, figüratif soyutlamadan uzaklaşarak “lirik” soyutlama alanında üretmeye başlamıştır. Bu dönemdeki eserlerinde barok ve kaligrafik özellikler görmek mümkündür.

Sanatçının eserleri yakından incelendiğinde, fırça izleri belirgin, etkileyici bir akış oluşturarak izleyiciyi içine çeker. Alantar’ın üretim sırasında dinlediği klasik müzikten etkilenerek vurduğu fırça darbelerinin, resimlerdeki hareketliliğin de altyapısını oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda sanatçının Aksiyon resmi geleneğinden de esinlendiği söylenebilir. Bununla birlikte resimlerdeki çizgisel unsurlara dikkat edildiğinde de kalın fırça vuruşlarındaki bilek hareketleri ve fırça darbeleri göze çarpar. Bu devinim kaligrafik etkiler taşıyan çizgisel lekeler oluşturur (Kayapınar, 2006, s.37). Bu eserlerdeki kaligrafik öğeler tıpkı hareket eden çizgiler gibi görünür.

Soyut dönemden resimlerinden farklı örneklerde (Resim 80, 81, 82 ve 83) bu hareketlilik hissi çok açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Farklı renk kuşaklarının birbiri üzerine karışması Barok bir etki yaratır. Barok geleneğine uygun olarak akış doğrusal değil, dairesel ve abartılıdır. Kullanılan renkler ve bu durmaksızın devam eden devinim sayesinde resimlerde yoğun bir enerji ve içgüdüsel bir etki meydana gelir.



Resim 78: Erdal Alantar, Soyut Kompozisyon, 41 x 37 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 1982
(<https://www.artpointgallery.com/blog/212/erdal-alantar> erişim tarihi: 16.06.2020)



Resim 79: Erdal Alantar, Soyut Kompozisyon, 44x43 cm, TÜYB, 2000
(<https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html> erişim tarihi: 16.06.2020)



Resim 80: Erdal Alantar, 6 Figür, 41x33 cm, TÜYB, 2000 (<https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html> erişim tarihi: 16.06.2020)



Resim 81: Erdal Alantar, 10 Figür, 53x44 cm, TÜYB, 1998 (<https://docplayer.biz.tr/2062388-Retrospektif-hayatim-in-sevinc-i.html> erişim tarihi: 18.06.2020)

3.1.4. Zeki Faik İzer (1905 – 1988)

Zeki Faik İzer, 1950’li yıllardan sonra soyut resimle ilgilenmeye başlamıştır. Bu döneme dek figüratif resimleriyle öne çıkan sanatçı, soyut döneminde de figüratif çağrışımlardan uzaklaşmamıştır. Lirik soyut olarak sınıflandırılabilen bu yeni üslupta sanatçı renk ve biçim arasındaki ilişkiyi araştırmış, kaligrafik imgelerden de faydalanmıştır. Hatta fırça izlerinde soyut dışavurumcu etkiler görmek de mümkündür (Ahmetoğlu, 2011, s.55).

İzer ’in soyut çalışmaları çizgisel kompozisyonlar ve renk çeşitliliği üzerine yoğunlaşır. Formlarda ve renklerde doğal olana yaklaşan bir alışkanlık görünür; bileşenler uyumlu ancak rastgeledir. Sanatçı’nın resimleriyle ilgili yapılan şu açıklama, Zeki Faik İzer’i anlamak konusunda faydalı olacaktır:

“Sanatçının yapıtlarında tuval üzerinde tekrar eden hareketli biçimler, yüzey üzerinde dağılırken formlar birbirine dolanmıştır. Renkçi anlayışıyla sanatçı, kontrast renklere çok fazla yer vermiştir. Sanatçı renkleri bazen form olarak kullanırken, bazen soyut çalışmalarında nötr etkisi olarak kullanmıştır. Hareketli fırça darbeleri ile yapıtlarına çok renkli, soyut, özgün yorumlar kazandırmıştır...Bu sıkışık renk lekelerinin tamamlayıcısı olarak, fonda geniş açıklıklar bırakması, sanatçının içindeki duygusal bir tepkimesi sonucunda ortaya çıkan farklı formların doğaya salınmış şeklini oluşturmaktadır. Özellikle hareketli formlar, durağan fonla zıtlıklar oluştururken, izleyicinin algısında yarattığı dinginliği dengelemektedir.” (Başbuğ ve Kumcu, 2018; s.1736)

Resim 28’de görünen “Sultanahmet Camii’nin Camları” isimli eser, İzer ’in ilk soyut resmi olma özelliği taşır. Bu örnekte yukarıda bahsedilen zıtlıklar, hareketli ve durağan çizgiler net biçimde görülmektedir. Buradaki çizgisel kompozisyon izleyicinin resimden figüratif anlamlar çıkarabilmesine de olanak sağlar. Benzer etki Resim 29’daki eserde de yer almaktadır. Kesikli çizgiler, adeta mavinin tonlarının ustaca yerleşimi resmin içine gizlenmiş formların varlığına işaret etmektedir.



Resim 82: Zeki Faik İzer, Sultanahmet Camii'nin Camları, 120x170cm, Tuval üzeri yağlı boya, 1960 (<https://docplayer.biz.tr/115423134-Batililasma-doneminden-gunumuze-turk-sanati-ogor-elif-dastarli.html> erişim tarihi: 23.06.2020)



Resim 83: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 91x73cm, Ahşap üzeri yağlı boya, 1960
(http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/soyut-kompozisyon-17LVkPIc_OJaUS3RPE14Pw2
erişim tarihi: 23.06.2020)



Resim 84: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 43x31cm, Karton üzeri karışık teknik, 1971
(<https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/918968/zeki-faik-izer-soyut> erişim tarihi:
23.06.2020)

Elbette diğer pek çok soyut sanatçı gibi, İzer de figüratif bir kaygı barındırmaz. Ancak çizgilerin hareketliliği böyle bir anlatım oluşturur. Resim 86'daki “Soyut Kompozisyon” başlıklı resimde olduğu gibi sanatçının çizgisel devinimi daha çok öne çıkardığı örnekler de mevcuttur. Bu eser adeta ressamın farklı çizgisel araştırmalarını gözler önüne sermektedir. Sıklaşan ve gevşeyen hareketlilik resme duyguların da dahil olmasını sağlamaktadır.

Tüm bunların yanı sıra ressamın üretim sürecinde dinlediği müzikten de ilham aldığı ve bu müziği eserlerine yansıttığı anlaşılmaktadır. “Bramsla Beraber Double Concerto” isimli eserde, resme adını veren müzikal etkinin izleri takip edilebilir. Dinamik ve ritmik çizgiler adeta ressamın o andaki duygularını ve belki de dans ederken yaptığı hareketlerini tuvale yansıtmaktadır. Bununla birlikte renklerin doğallığı ve birbirleriyle uyumu sayesinde resim üzerinde bir dans gösterisi oluşturulmuştur. Ancak tüm bunları hiçbir form oluşturmada aktarılması İzer ‘in zamanının ötesinde bir ressam olduğunu kanıtlar niteliktedir



Resim 85: Zeki Faik İzer, Bramsla Beraber Double Concerto, TÜYB, 1970

3.1.5. Ahmet Oran (1957-)

Ahmet Oran resimleri Türk soyut resim geleneğinde özgün bir dilin oluşmasına katkı sağlamıştır. Resimde yaygın olarak kullanılan fırça yerine spatulayı tercih etmesi ressamın oluşturduğu bu dilin en önemli bileşenidir. Bu tercih Oran'ın eserlerine resim sanatı için oldukça sıra dışı bir özellik katar: üç boyutluluk. Resim yakından incelendiğinde, yoğun bir boya katmanı, zaman zaman kazınmış, bazen çizilmiş olarak izleyiciyi karşılar.

Bu noktada sanatçının resimlerinde çizgiyi kullanımı da çok önemlidir. Bu çizgiler elbette bir öykü anlatma çabası taşımaz, figüratif değildir, herhangi bir nesneyi temsil etmez, tümüyle soyuttur. Ancak resmin akışını, derinliğini, renklerini yoğun bir biçimde etkiler.

Resim 88'de "İsimsiz" ve Resim 89'teki "Soyut Kompozisyon" başlıklı eserlerde çizginin ritmik bir biçimde dikeyde ve yatayda hareket ettirildiği görülmektedir. Bu incelik kalınlaşan ancak sürekliliğini devam ettiren çizgiler ilk bakışta renkli gibi algılanır. Oysa çizgiler renkleri oluşturmaz, resmin yüzeyinin ardında gizlenmiş renkleri ortaya çıkarır. Bu tekrar eden çizgi ve renk uyumu ise en sonunda izleyicinin zihninde farklı anlamlara bürünür; sanki resmin ardında farklı bir imge varmış gibi.



Resim 86: Ahmet Oran, İsimsiz, 124x256 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2009
<http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/untitled-qtBJtKbC4emNWg7jec9xHw2> erişim tarihi:
 01.04.2020)



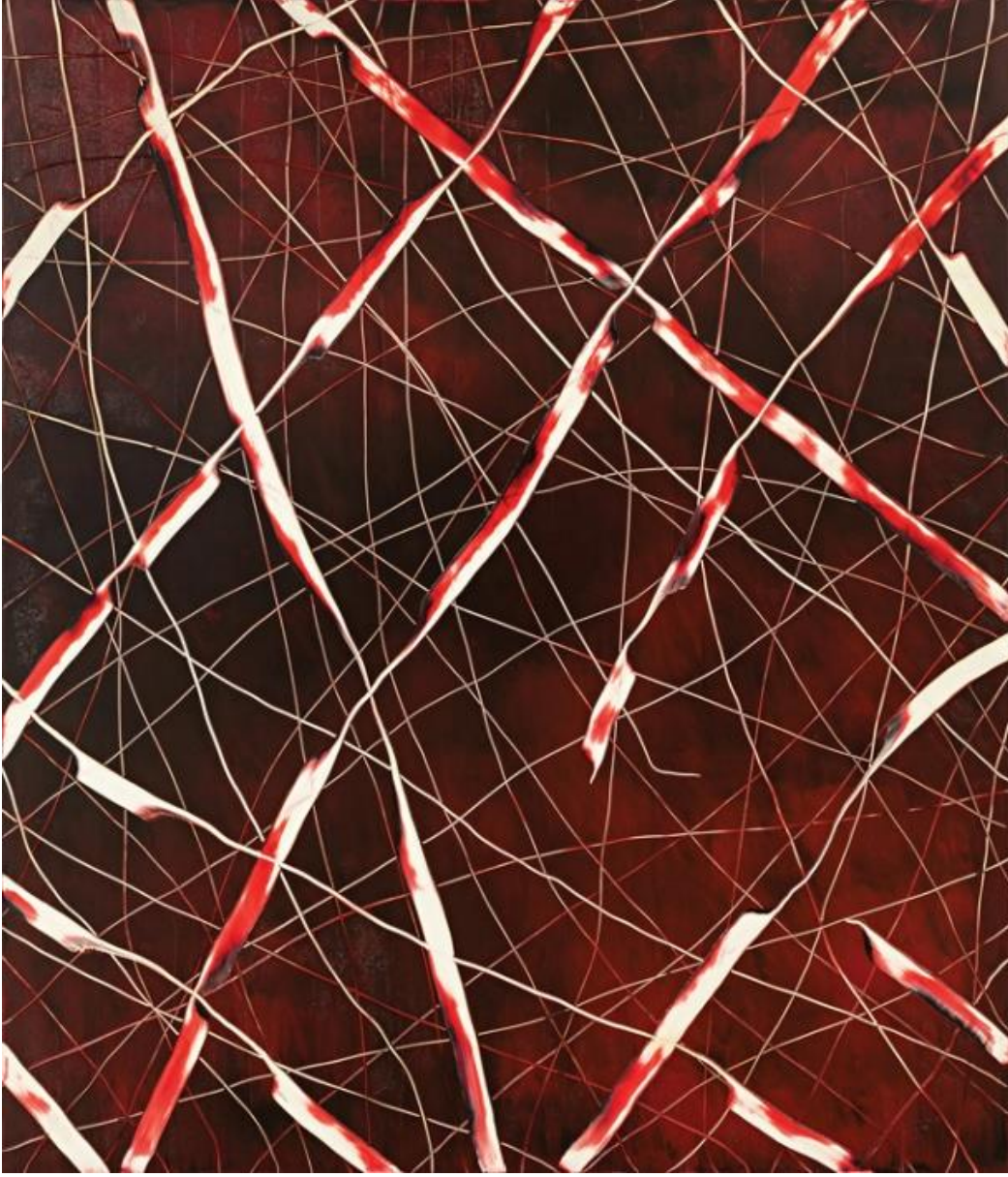
Resim 87: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, 250x190 cm, TÜYB, 2018
<http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/> erişim tarihi: 01.04.2020)

Ressamın diğer resimlerinde de çizgilerin benzer şekilde kullanıldığđ görünür. Yukarıda bahsedilen ritmik tekrarlar her resimde görünmez.



Resim 88: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, 190x140cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2008
 (<http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/soyut-kompozisyon-OYwU0-Q7gLg8Cj2Tafcpbg2> erişim tarihi: 01.04.2020)

Resim 90’da yer alan “Soyut Kompozisyon” isimli çalışma böyle bir örnek oluşturmaktadır. Burada kesik ve birbirinden kopuk çizgiler bulunur. Resmin temsil ettiği duygular diğer örneklerden farklıdır. Ritmik hareketlerin yokluğunda bu çizgiler tekilliği ya da boşluğu temsil etmektedir. Ancak baskın rengin altındaki farklı renkleri ortaya çıkarma durumu burada da bulunur. Bu teknik, birbirini kesen, kısalıp kalınlaşan ve zaman zaman yön değiştiren çizgilerden oluşan resimlerde de görünür (Resim 91). Bu tür çizgiler resimdeki derinlik algısını güçlendirir.



Resim 89: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, 188x160 cm, TÜYB, 2013
<http://www.artnet.com/artists/ahmet-oran/abstract-compositon-SvyASJXRBE2tSAMeUohpHg2>
 erişim tarihi:01.04.2020)

Son olarak, çizgi kullanımının resmin odak noktasını da etkili bir biçimde değiştirdiğini gösteren Resim 92'deki örnek incelenebilir. Bu dağınık çizgiler, kopukluk değil aksine bütünlük ve hatta bir akış oluşturmaktadır. Renklerle uyumlu olarak yukarıdan aşağı doğru hareket eden ve aşağıda biriken bir durumun temsili görülmektedir.



Resim 90: Ahmet Oran, Soyut Kompozisyon, TÜYB, 2009

3.1.6. Ahmet Yeşil (1954-)

Ahmet Yeşil son dönem Türk soyut resminin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilir. Resimlerinde tekrar eden “ip” imgesi, sanatçının özgün ve yaratıcı bir üslubunun en önemli temsilcisidir. Yeşil kendi resimlerini ve soyut sanatı şu sözlerle değerlendirmektedir:

“Sanatın yarattığı estetik/plastik değerler, dünyaya yansıyan bir atmosfer kurar. Gündelik yaşama kilitlenmiş insanların da belki hiç ilgilenmedikleri bu yansımaların içinden geçmesi kaçınılmazdır; çünkü görsel olana bakmanın ötesindeki görme biçimi, yaşamı algılayan aklın görsel dokunuşlarıdır. Onları hiç istemese de yakalar, emerek içine soğurur ve beklemediği birileriyle ortak algıya zorlar. Görsel olan sataşır, örter ve estetik aklın duyarlığına yerleşir.” (Yeşil, t.y.)

Sanatçının da kendi anlatımıyla belirttiği gibi nesnelerin günlük yaşam kullanımlarının dışına çıkarabilme becerisi aynı zamanda sanatçıya görünenin ötesindeki gösterebilme gücü vermektedir. İp, Ahmet Yeşil’in eserlerinde kendi anlamını kaybederek çizgi, ışık, renk, boşluk, mekân, ritim, leke, gölge gibi resim öğelerine dönüşür.

Yeşil’in resimlerinde tek tük simgesel figürler dışında figüratif bir yaklaşım bulunmaz. İp kendi başına bir figür olabilir ama bu resimlerde somut anlamından kopmuştur. İp imgesinin bağlama, sıkma, kopma, tutunma gibi anlamlar taşıdığı varsayılabilir. Ancak bu imgenin asıl kullanım amacı bir öykü anlatmak da değildir. Bu alt anlamlara yapılan göndermeler de göz ardı edilir ve salt resimsel bir imge oluşturulur (Tunç, 2013, s.51).

“Coşkular” başlıklı eser sanatçının eserlerindeki birim tekrarını ve ritmik hareketi açık bir biçimde özetlemektedir (Resim 93). Uzaktan bakıldığında dalgalı bir deniz görüntüsüne sahip bu eser aslında mavinin farklı tonlarında iplerin oluşturduğu çizgilerden meydana gelmektedir. Ancak ip öyle ustaca bir tekrarla tuvale yansıtılmaktadır ki kendi kimliğinden sıyrılarak resmin temel birimi olabilecek bir çizgi haline gelmiştir. Kompozisyondaki bu birim tekrarının böylesine iyi kurgulanabilmesi, yapılan işin plastik değerini de yükseltmektedir. Böylece ip bir peyzaj kompozisyonunun temel bileşeni haline gelmiştir.



Resim 91: Ahmet Yeşil, Coşkular I, 90x100 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2000
<http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=152&pageNo=0&exhlID=0> erişim tarihi: 10.04.2020)

Bir figür olan ip, Ahmet Yeşil'in eserlerinde zaman zaman da figürü oluşturan çizgi olarak ortaya çıkar. Ressamın erken dönem sayılabilecek resimlerinden “Benim Çiçeklerim” başlıklı eserde ip resimde temsil edilen figürü oluşturur. Natürmort olarak değerlendirilebilecek bu eserde ip kullanımı sayesinde hem ip hem de çiçek figürü anlamını kaybeder ve soyutlaşır.

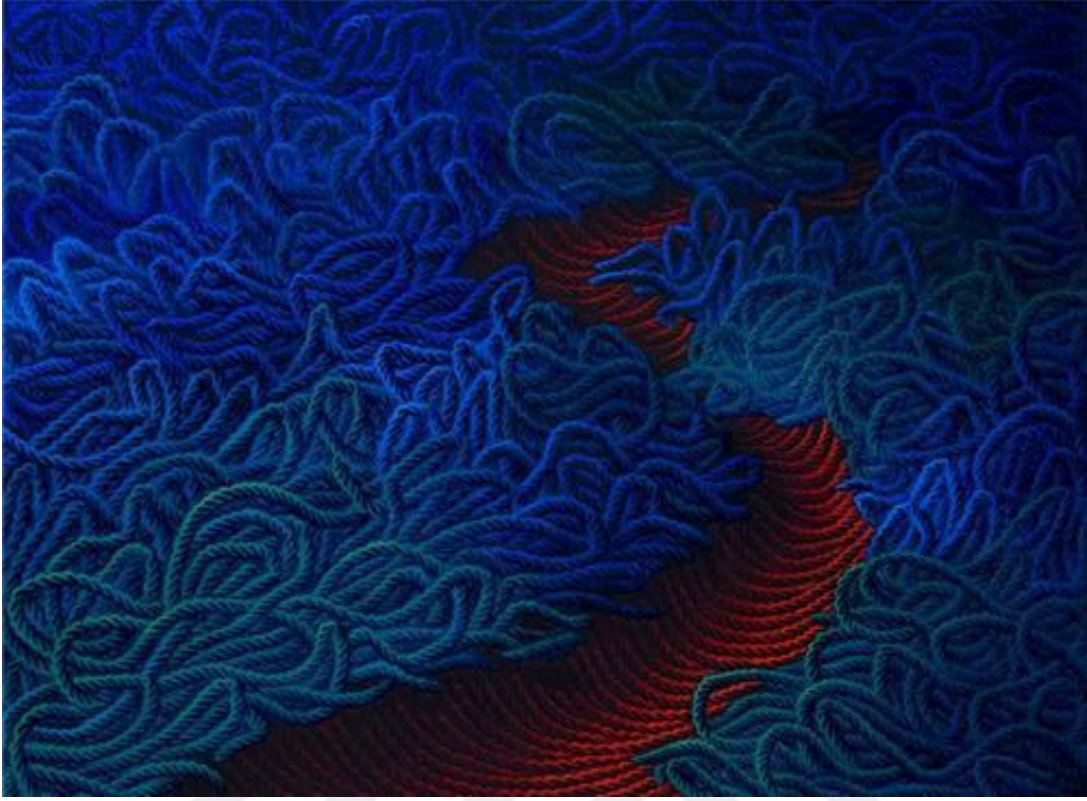


Resim 92: Ahmet Yeşil, Benim Çiçeklerim, 90x80 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 1999
<http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=153&pageNo=0&exhID=0> erişim tarihi: 10.04.2020)

Tüm bunların yanı sıra bu tekrar eden birimin sanatçının resimlerini her şeyin ötesinde sadeleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu birim aynı anda hem birden fazla anlama gelir hem de tüm anlamlardan soyutlanır. Böylece yalnızca tek bir renk kullanılarak bile anlamlı bir kompozisyon oluşturulmuştur (Resim 95).

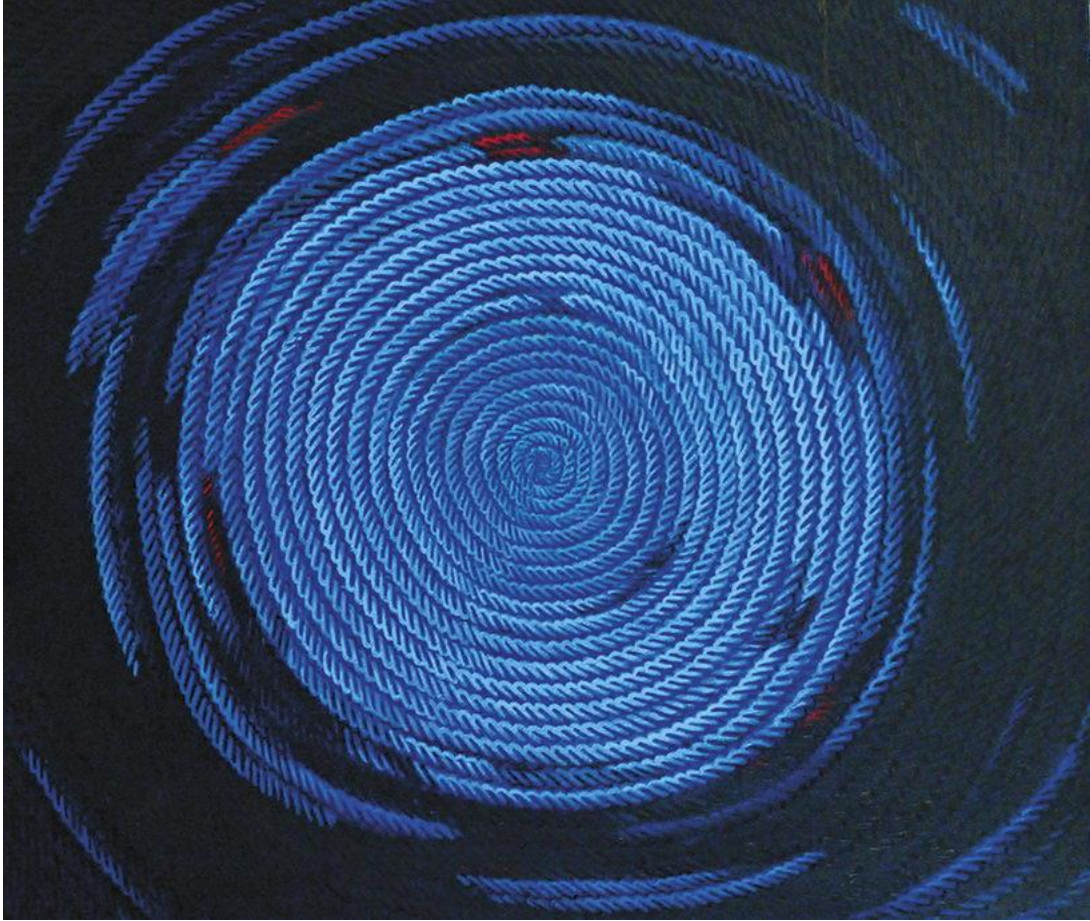


Resim 93: Ahmet Yeşil, Görsel Dokunuşlar, 120x100 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2010
(<http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=1360> erişim tarihi: 10.04.2020)



Resim 94: Ahmet Yeşil, Mavi Üzerine Notlar, 90x120 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2008
<https://www.galerisoyut.com.tr/ahmet-yesil-2010/#eser/a1123cf84964e18e8f119cdc6f8ab36c/61>
 erişim tarihi: 10.04.2020)

İp demetlerinin hareketi, devinimi, zaman zaman kompozisyon içerisinde boşlukta kalan uçları, görsel bir metafor yaratmakta, izleyiciye bu renk ve hareket çeşitliliği içerisinde farklı imgelere dair illüzyonlar bulmalarına olanak sağlamaktadır. Bu illüzyonlar içerisinde zaman zaman bir deniz, zaman zaman bir obje görünebilir (Resim 96 ve 97). Bu optik oyunlar aslında sadece başlangıçtır. Bu çok anlamlılık sayesinde her izleyici resimden farklı bir deneyim elde eder. Asıl etkileyici olan ve çizginin kullanımının önemini Ahmet Yeşil'in resimlerinde araştırılmasını sağlayan neden ise çok daha çarpıcıdır. Yeşil'in imgelerle bu denli oynamasına olanak sağlayan en önemli katma değer aslında çok basit bir biçimde çizgilerine form kazandırmak ve sıradan çizgiler yerine ipleri kullanmak olmuştur.



Resim 95: Ahmet Yeşil, Tarihsiz Günlükler 3, 120x100 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 2014
(<http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=1360> erişim tarihi: 13.04.2020)

4. BÖLÜM: BAKİ BODUR RESİMLERİNDE ÇİZGİNİN PLASTİK DEĞERİ

Çizgi, resim sanatında tarih boyunca vazgeçilmez bir plastik unsur olarak tanımlanmıştır. Ancak bu unsurun nasıl kullanılacağı sanat akımları, sosyolojik değişimler, toplumsal gelişmeler, ulusal ve hatta coğrafi etmenlerle birlikte değişiklik göstermiştir. Yüzeysel olarak bir nesnenin sınırlarını belirleme amacıyla kullanılmanın ötesinde resimde iletilmek istenen duygu ve düşünceleri de aktaran en önemli araçlardan biri olmuştur. Resimde kullanılan çizgilerin yönü, kalınlığı, uzunluğu, sıklığı, düzeni aslında eserin ana fikrinin de aktarılmasına yardım etmiştir.

Bu çalışmanın konu aldığı soyut resim ve çizgi ilişkisi bağlamında Baki Bodur'un resimleri değerlendirildiğinde sanatçının kendine özgü üslubu göze çarpar. Bu bölümde Baki Bodur'un resimlerinde çizgi kullanımı sanatçının eserlerinden örneklerle incelenecektir.

Bodur, 'canlılığın en temel biriminin hücre' olduğunu kabul eden bilimsel söylemden yola çıkarak resimlerinin en temel birimini nokta olarak belirlemiş, noktanın resimlerinin temelini oluşturduğunu belirtmiştir. Ancak bu eserlerde puantilist bir yaklaşım görülmez, aksine noktaların uyumlu bir biçimde çizgilere dönüşümü ve çizgilerin kompozisyonu oluşturduğu görülür. Nokta ve çizgi Bodur'un resimlerde bir örgü biçiminde birbirini tamamlar. Bu anlamda resmin en önemli unsuru çizgi olarak görülür. Çünkü tüm resim çizgi üzerine kurulurken noktalar bir ışık etkisi oluşturmaktadır. Resim 98'de görülen "Diptik 1" başlıklı eserde, bahsedilen nokta-çizgi ilişkisinin bir örneğine rastlanılmaktadır. Resmin konu aldığı peyzaj görüntüsü çizgilerin üzerine yerleştirilmiş, ancak çizgilerin tekrarı, yönleri, uzunlukları sayesinde peyzaj odak noktası değil tamamlayıcı bir unsur haline gelmiştir.



Resim 96: Baki Bodur, Diptik 1, 80x60cm TÜYB, 2020

Bodur'un, örnekleri verilen farklı eserleri incelendiğinde, çizgilerinin imgeleri oluşturmak amacıyla kullanılmamasına rağmen resimlerde imgelerin üretiminde çok önemli rol oynadığı görülmektedir. Burada iki önemli etken merkezdeki kent imgesinin üretimini sağlar: Çizgilerin yerleşimi ve renkler.

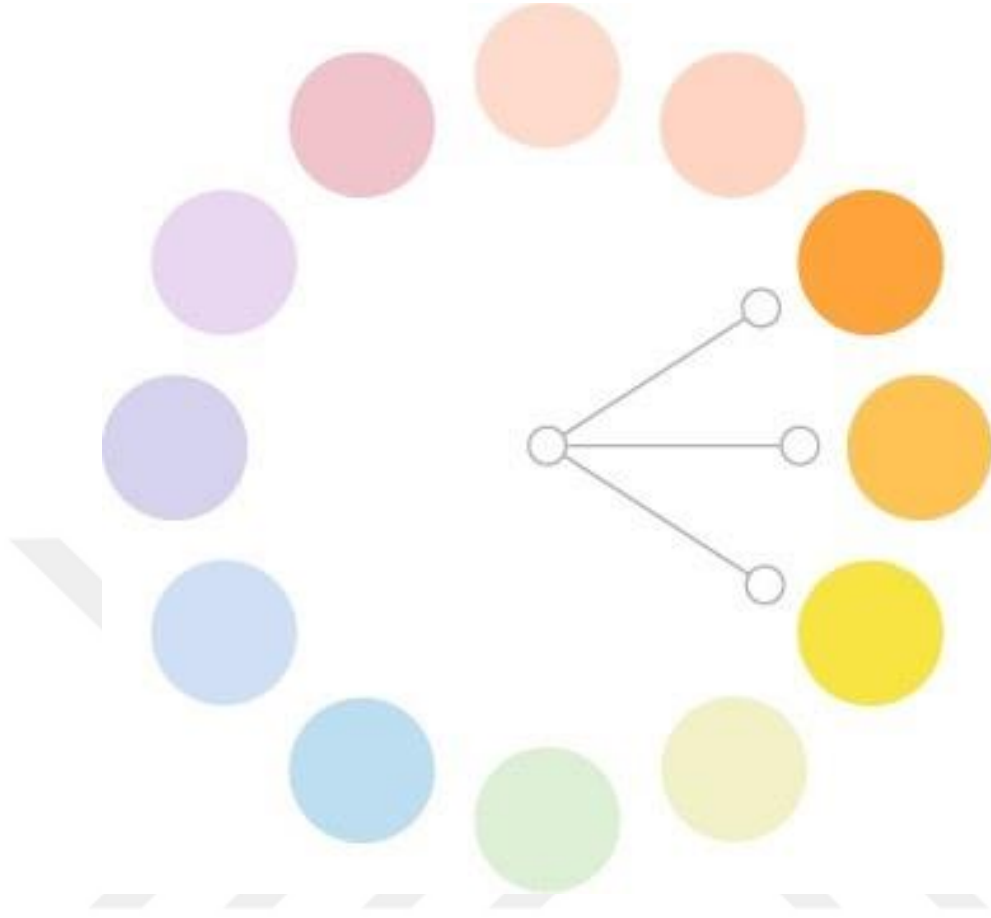
Öncelikle çizgilerin yerleşimi incelendiğinde, örgü benzeri bir yerleşim fark edilmektedir. Üst üste, tekrar eden ve boşluksuz resmedilen çizgisel örüntü bir örgüyü

andırır. Bu çizgiler resmin alt tarafından başlar ve yukarı doğru noktaların ve kent imgesinin önünde ve arkasında rahatça gezinmektedir. Bu tekrarlı çizgilerin arasından görünen manzarayı öylesine ustalıkla yerleştirilmiştir ki manzaranın mı çizginin devamı olduğu, yoksa çizgilerin mi manzarayı oluşturduğu ilk bakışta anlaşılmaz. Bu da resimlerdeki sonsuzluk anlamına ve soyutlayıcı tasvire hizmet etmektedir. Çizgi ve kentten hangisinin daha üstte olduğu ilk bakışta anlaşılmamaktadır.

Bu örüntüye ek olarak çizgilerin dikey kullanılması resmin dinamizmini artırarak uyarıcı bir etki oluşturmaktadır. Dikey çizgiler bakışları merkezdeki kent peyzajına odaklar ve bu kent içindeki detayları keşfetmeye yönlendirir.

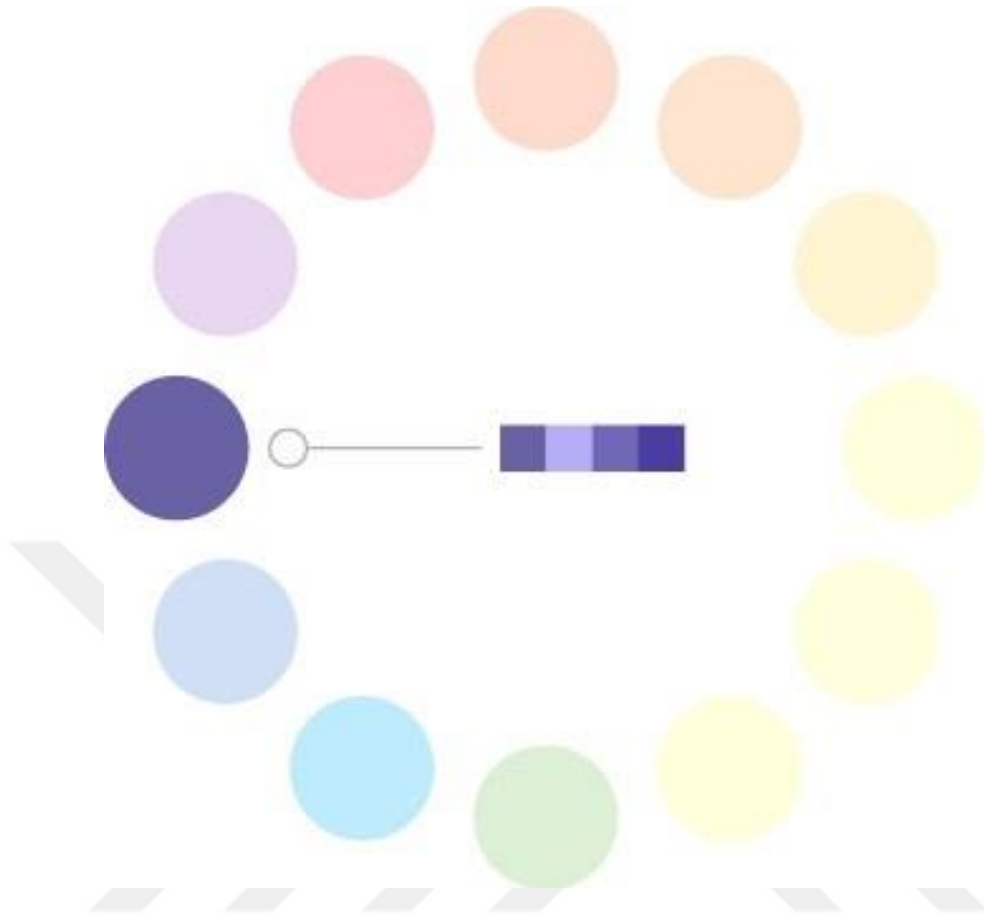
Sanatçının eserlerindeki bir diğer ortak nokta ise çizgilerin renkleridir. Bodur'un çizgileri bir tasvir amacıyla kullanılmadığı gibi renksiz de değildir. Çizgi denince genellikle akla gelen koyu açık etkisinden çok renk ve ışık taşımaktadır. Bu çizgiler resimdeki soyut yaklaşımın temelini oluşturmaktadır. Ancak soyutlamanın yönü tam olarak anlaşılmaz bu da izleyici için gizemli ve eğlenceli bir oyun oluşturduğu gözlemlenmektedir. Manzarada ve çizgilerde kullanılan renkler aynıdır. Manzara aşağı doğru akarak renklere mi dönüşmüş yoksa, farklı renklerdeki çizgiler bir araya gelerek manzarayı mı oluşturmuştur belirsizdir. İzleyici tarafından cevaplanmak üzere açık bırakılmıştır.

Sanatçının farklı eserleri incelendiğinde ise çizgilerindeki renk geçişlerinde de bir uyum ve kural gözetildiği fark edilmektedir. Sanatçının renk seçimlerinde analog ve monokromatik renk skalaları kullandığı gözlemlenir. Bodur'un çizgileri bir nesneyi betimleme niteliğinden uzaklaşarak renk alanlarına dönüşmekte ve uzamı oluşturma işlevi kazanmaktadır.



Şekil 1: Analog renklere örnek

Sanatçının analog renk seçimleri, çizgiler arasında uyumlu bir renk armonisi elde etmesini sağlar. Şekil 1’deki renk tekerleğindeki yan yana görünen renkler, Bodur’un resimlerinde sıkça karşılaşılan sarı, sarı-turuncu ve turuncu ya da mavi, lacivert ve mor gibi benzer renkler seçimlerinin kaynağının anlaşılmasını sağlamaktadır. Analog renkler birbirine benzediği için sakinleştirici ve dingin bir his yaratır bu da sanatçının anlatımına katkıda bulunur. Aşağıda yer verilen “Güncel Süreç No:2” başlıklı resimde (Resim 100), çizgilerde mavi- yeşil analog renklere yer verildiği görülmektedir.



Şekil 2: Monokromatik renklere örnek

Monokromatik renkler ise, tek bir rengin açık ve doymuş tonlarından oluşur. Bodur’a göre bu renkler de birlikte kullanıldığında uyumlu, temiz ve zarif bir etki yaratmaktadır. Bu monokromatik renkler de pek çok eserde gözlemlenmekle birlikte Resim 99’da yer alan “Güncel Süreç No:1” başlıklı resim bunlardan biri olarak gösterilebilir. Mavinin alt tonlarıyla oluşturulan örüntü ve kent imgesini çevreleyerek gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Hatta Resim 98’de de benzer bir teknik öne çıkar, ancak bu kez renkler kırmızının alt tonlarından seçilmiştir.



Resim 97: Baki Bodur, Güncel Süreç No:1, 120 x 100 cm, TÜYB, 2019

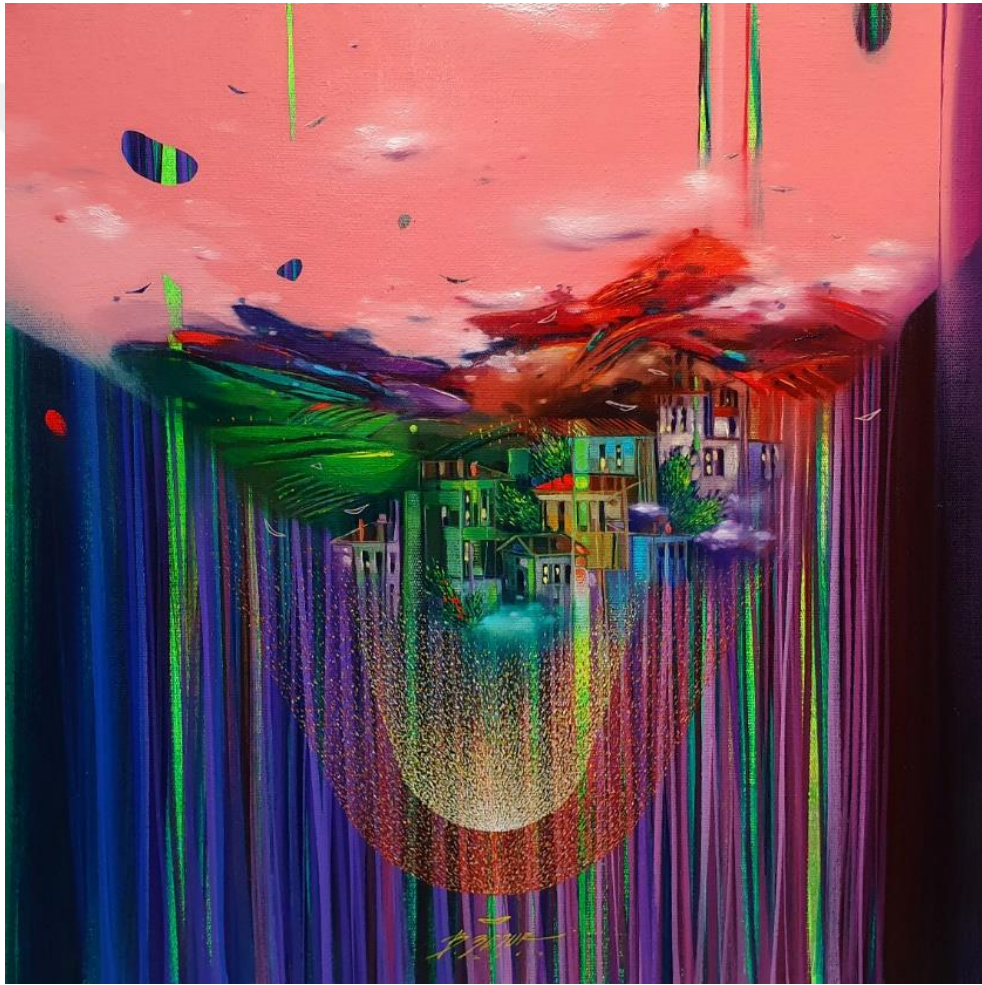
Resimler yakından incelendiğinde çizgilerdeki renk geçişlerinin resmin geri kalanında, çizgilerin kesildiği bölgelerde de devam ettiği görülmektedir. Sanatçının renk seçimlerinde takip ettiği bu görünmez kural hem resimlerdeki soyut etkiyi derinleştirmekte hem de tekrar eden çizgilerin izleyicinin gözünü yormasını engellemektedir.



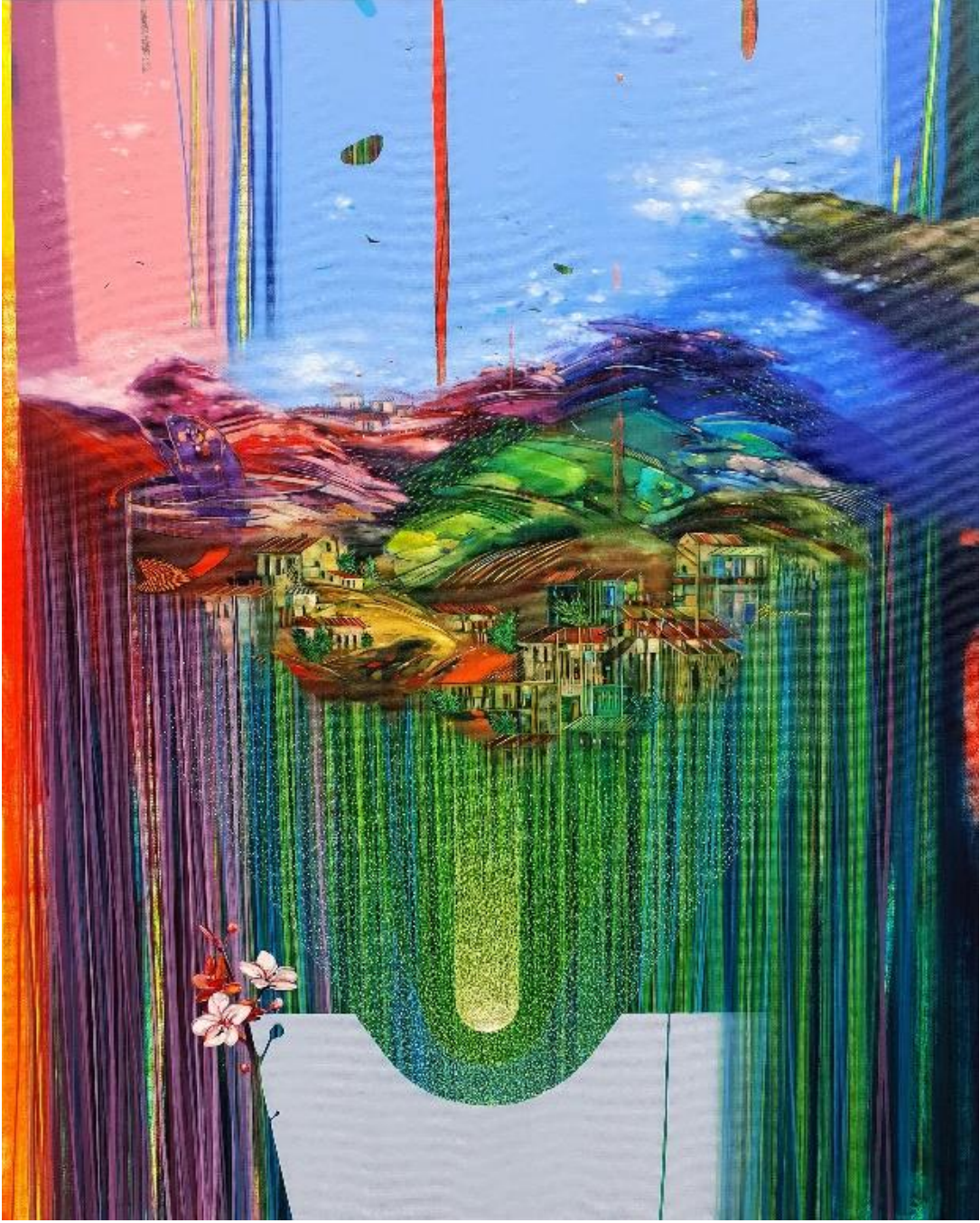
Resim 98: Baki Bodur, Güncel Süreç No.2, 120 x100 cm, TÛYB, 2019

Bu resimlerdeki çizgilerde karşılaşılan bir diğer önemli özellik ise çizgilerin başlangıç ve bitiş noktalarındaki belirsizliktir. Çizgilerin sonsuza uzaması, farklı bir uzam anlayışı ortaya koymaktadır. Resmin alt bölümünde yoğun olarak görünen çizgiler, tam ortada bir kent manzarasıyla bölünüyor, buradan sonra ise yukarı doğru hem yer yer bu manzara resminin hem de yer yer çizgilerin devamı tasvir edilmiştir.

Resim 101 ve Resim 102’de bulunan İsimsiz ve Asıl Sakin başlıklı resimler de sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi bu tür bir düzenlemeyle ele alınmıştır. Bu eserlerde de çizgilerin başlangıç ve bitiş noktalarında bir belirsizlik göze çarpar. Bu betimleme, izleyicide geçici ancak sürekli akan bir çizgide asılı kalmış ve onun ardındaki manzaraya bir anlığına tanık olunmuş gibi bir izlenim yaratmaktadır. Sanatçının bu üslubu oluşturduğu bu anlık etki sayesinde empresyonist bir yaklaşıma da benzetilebilmektedir.



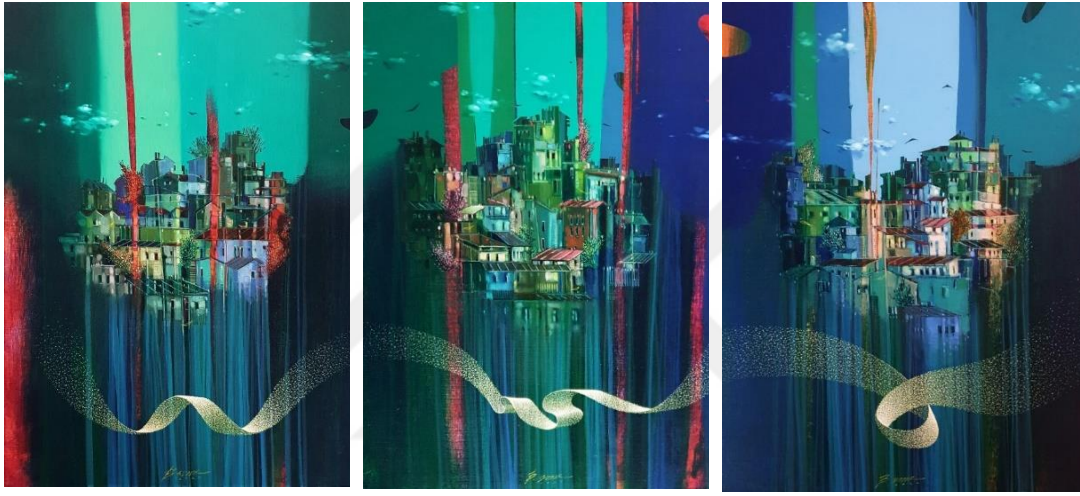
Resim 99: Baki Bodur, İsimsiz, 40 x 40 cm, TÜYB, 2019



Resim 100: Baki Bodur, Asıl Sakin, 100 x 80 cm, TÜYB, 2019

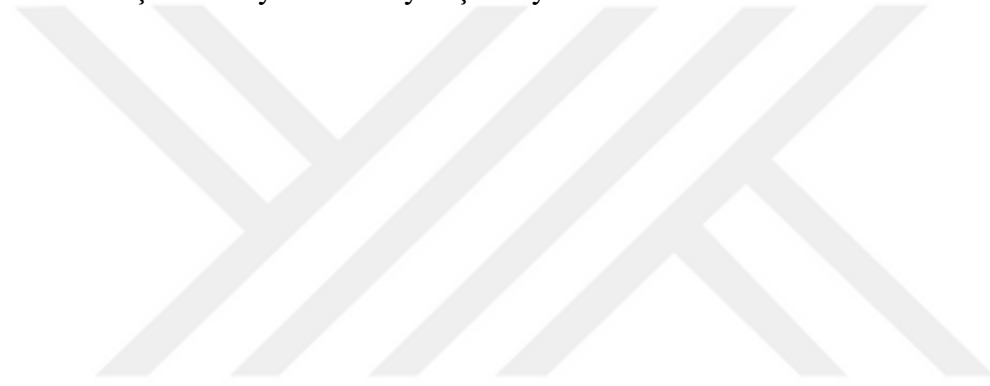
Ressamın güncel eserlerinden, aşağıda yer alan triptik çalışması, yukarıda bahsedilen üslubuna dair önemli izler taşımaktadır. Resim 103, 104 ve 105'te parçaları görünen çalışmada akış ve devamlılık tasvir edilmeye çalışılmıştır. Sanatçının kendini temel

renklerle sınırlandırması ve resimlerde daha çok monokromatik renkler kullanması çizgisel örüntünün ve noktasal betimlemenin vurgulanmasını sağlamaktadır. Böylece devamlılık ve tekrar merkeze alınmış olur. Diğer eserlerden farklı olarak bu triptikte noktasal hareketler tamamlayıcı değil, kent planları tamamlayıcı unsur haline gelmiştir. Bu birbirini tamamlayan 3 resim, anlık bir görsel anlatımdan ziyade bir süreci, devamlılığı ve akışı anlatabilmeyi amaçlamaktadır.



Resim 101: Baki Bodur, Triptik, 40x30 cm, TÜYB, 2020

Özetle, Bodur'un resimlerinden farklı örnekler ışığında, sanatçının çizgisel dokuyu resmin temeli olarak ele aldığı anlaşılmaktadır. Bu çizgiler adeta kompozisyonun yönetmeni olarak görev almaktadır. Kent imgesi ve noktasal planlar, çizgisel dokunun üzerine inşa edilmiştir. Tek bir çizginin anlatabileceği sınırlıyken birçok çizginin birim tekrarı şeklinde bir araya gelmesiyle etkisi ve anlamı değişmiştir. Çizgiler, sadece biçimsel olarak değil renk olarak da resmin anlatımına katkı sunmaktadır. Çizgilerin renkleri bir araya gelerek manzarayı oluşturmaktadır. Çizgilerin yönü ise, akışın yönü ve odak gibi etkenlere yol göstermektedir. Çizginin örüntüsü, renkleri ve yönü peyzajla bir araya geldiğinde ise bu kent manzarasını soyutlayarak izleyiciye bu manzara içerisinde yorumlamaya açık soyut bir alan bırakmaktadır.



SONUÇ

Bu çalışmada, resmin en önemli plastik unsurlarından biri olan çizginin farklı sanat akımlarındaki ve resim türlerindeki kullanımı, soyut resimde çizgiyi farklı bakış açılarıyla ele alan batı sanatı ressamaları ve önemli Türk soyut resimcilerinin çizgi kullanımı incelenmiştir. Son olarak da günümüz Türk ressamlarından Baki Bodur'un eserlerinde çizginin nasıl yorumlandığına değinilmiş ve örneklendirilmiştir. Yapılan incelemeler ışığında çizginin resmin aktardığı mesaj ve temsil ettiği sanat akımı ve sanatçıyla ilgili pek çok ipucu sakladığı anlaşılmıştır.

Batı resim sanatında çizgi kullanımındaki değişim sanat akımlarındaki değişimi de temsil etmektedir. Burada ele alınan 1900'lü yılların başından sonuna kadar değişen farklı sanat akımları içerisinde çizgi kullanımının da resmin temel kaygısına bağlı olarak değiştiği görülmektedir. Soyut resimle birlikte ise çizgi nesnel bağlayıcılığından uzaklaşır, kaybolur, bazı resimlerdeyse tamamen resmin odak noktası haline gelir. Kurallı ve üç boyutlu evrende gerçekleşmesi mümkün olmayan çizgisel akış, resmin sunduğu iki boyutlu düzlemde soyut kavramları ifade eden bir geleneğe dönüşür. Bazı nesneler sadece birkaç çizgiye indirgenir ya da bazen soyut bir duygu birkaç çizgi sayesinde tuvale aktarılır.

Batı resim sanatını yakından takip eden Türk ressamların arasındaki önemli soyut ressamaların eserleri incelendiğinde de bu geleneğin devam ettirildiği görülmektedir. Nesneleri soyutlamak amacıyla kullanılan basit çizgilerden, bir nesnel ifade kaygısı olmadan oluşturulan çizgisel anlatımlara pek çok değerli esere bu çalışmada yer verilmiştir.

Resimde üslup oluşturma veya bir izlek belirleme sanat tarihi araştırmalarının her zaman konusu olagelmıştır. Özellikle genç sanatçılar, resimle ilgili ideallerinin peşinde ilerlerken teknik ve yöntemle ilgili meseleler üzerine çokça düşünmektedirler.

Genç nesil sanatçılar hayata ve uğraşlarına karşı duymuş oldukları coşku ve heyecan sayesinde temel birimleri uyudukları uykudan uyandırıp hayatın içine keyifle serpiştirebilmektedirler. Sanatçının ihtiyaç duyduğu yaratıcı endişe, yılların ağırlığına ve gücüne sahip temel yapı birimleriyle bir araya geldiğinde ortaya çıkan sinerji, dinamik bir yeni resim kurgusunu oluşturmaktadır. Genç bir sanatçı olarak Baki Bodur'un da kendine özgü üslubunda bu tür bir arayış dikkat çeker.

Sanatçının resimleri incelendiğinde, birbirini örten katmanlar arasındaki renk tercihlerinin bilinçaltında bir çeşit temel bilgi süzgecinden geçerek onaylandığı görülmektedir. Bu onayda; tüm temel plastik sanat öğelerini ve renk kuramlarını içselleştirmiş bir özümseme yeteneğinin sonucudur. Nokta, çizgi ve lekenin birbiri içinde eriyerek bazen birbirini yok ederek, kurguyu dinamik bir yüceltme noktasına erıştirdiği gözlemlenmektedir. Aynı şekilde zıt renklerin birbirini daha da vurgulama çabası içinde olduğu aşikârdır, fakat hiçbirinin diğerinden aşağı kalmayacak şiddette kullanımı mevcuttur. Buna rağmen etkileşimin odak noktasının kayması beklenirken miktar kontrastı devreye girmekte ve bütün şiddeti dengelemektedir. Bu noktada, zıt renklerin vurgu konusunda birinin diğerine göre göre daha baskın olması, sanatçının resimlerinde, tonla, ışıkla değil miktarla belirlenmiştir.

Sanatçının tüm resimlerinde temel değerlerin birbirlerini yok ederken nasıl var ettikleri gözlemlenmektedir. Tüm bunların içinde hepsini birbirine bağlayan gerçeklik ise çizimin en temel olgusu olan çizgidir. Bu da aslında, renk kurgusunun ötesinde desen bütünlüğünden bahsetmektedir. Resimlerin kompozisyonlarını oluştururken kullanılan çizginin kalitesi ve dinamiği, boyanın maddi varlığı ile görünümünü sürdürmeye devam etmektedir. Lekeseli geçişler, ışığın şiddeti ve formlar her ne kadar renge hizmet etse de desenin varlığı bir hayalet gibi çizgiler sayesinde görünür kılınmaktadır.

Çizgi, Bodur'un resimlerinde bağlayıcı ve bütünleştirici bir olgudur. Tuvale kompozisyonun ilk düşüncelerinin aktarılmaya başlandığı andan itibaren her formu şekillendiren, her düşünceyi birleştiren bir yol olmuştur. Kavramlar çizgi sayesinde birbirleriyle konuşmakta ve iletişim kurmaktadır. Çizgi doğanın renklerin alıp yoluna devam ederken, geçtiği her noktada izini bırakmış, yolunu kaybeden biçimlere kılavuzluk etmiştir. Bazen keskinliğini kaybedip başka formlarla erimiş ama varlığını

hissettirmeye devam etmiştir. Hiç beklenmedik alanlarda ortaya çıkıp, derinliği arttırmış, resmin zenginliğini izleyiciye hissettirmiştir. En yalın anlatım olanaklarından en fantastik kurgulara kadar olanakların sınırlarını zorlayan çizgi, sanatçının resimlerinde temel bir izlek olarak seçilmiştir.

Baki Bodur'un resimlerinde, çizgiyle ilgili önemli bir diğer ortak nokta dikkat çeker. Bu resimlerde çizgi, bir soyutlama aracı değil kompozisyonun üzerine kurgulandığı bir temel olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bu şekilde merkezdeki manzara tasviri sıradan bir peyzaj resmi olmanın ötesine geçer ve masalsi bir anlatıma kavuşur. Peyzajı çevreleyen tekrarlı çizgiler bu çizgileri oluşturan farklı renkler merkezdeki vurguyu artırır.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut dışavurumculukta anlam ve renk zenginliği*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Akkuş, Y. (2011). *Dışavurumculuk ve 1980 sonrası Türk resim sanatındaki yayılımı*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Antmen, A. (2012). 20. *Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Başbuğ, Z. ve Kumcu, E. (2018). 1960 sonrası çağdaş Türk resim sanatında ölü doğa soyutlaması ve renk anlayışı üzerine bir durum değerlendirmesi. *Ulakbilge*, 6(31).
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi I*(2), 1-40.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burunsuz, M. (2019). Cobra sanatı'nda deneysel yaklaşımlar. *Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi*, 10(2), 340-349.
- Dağdelen, E. (2009). Sanat yapıtlarında çatışma ögesi olarak çizgi. (Yüksek Lisans Tezi).
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İrak, M. (2008). *Çağdaş resim sanatında soyut dışavurumculuğun anlamı ve etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kayapınar, U. (2006). *Günümüz resminde kaligrafik çağrışımlı organik formların çizgi ve renk açısından irdelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Kayapınar, U. (2013). *Soyut ekspresyonizm- otomatizm ilişkisi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi).
- Klee, P. (2013). *Modern Sanat Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kocalan, M. (2009). *Soyut resimde derinlik etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Korkmaz, S. (2019). *Soyut dışavurumculukta Jackson Pollock'un resim anlayışının yeri*. (Yüksek Lisans Tezi).

- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü* (2 bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi,
- Ragon, M. (1987). *Modern sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Şener, Ş. (2010). *20. Yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Öner, F. K. (2014). Kötü ruhlar manifestosu: Baselitz. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9(2), 089-1122.
- Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında yapı ve içerik sorunları*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Özkartal, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine Anahtar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1(4), 55-72.
- Özsezgin, K. (2013). 1950'lerden günümüze Erdal Alantar. Art Point Gallery (Yay. haz.) *Paris Ekolü 'nün son temsilcilerinden Alantar, retrospektif: hayatımın Sevinç'i içinde* (s. 3-4). İstanbul. Erişim adresi: <https://web.archive.org/web/20160501123504/http://www.artpointgallery.com/pdf/alantar.pdf>
- Soylu, R. ve Çomak, N. (2018). Paul Klee'nin Bauhaus 'ta temel sanat eğitimine katkıları. *Ulakbilge*. 6(22), 259-277.
- Sylvester, D. (Ed.). (1965). *The book of art. Modern art: From fauvism to abstract expressionism* (Cilt 8). Grolier Incorporated.
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunç, S. (2013). *Ressam Ahmet Yeşil'in sanatı ve sanat anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Turani, A., Berk, N. (1981). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi* (2. Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Yeşil, A. (t.y.). *Görsel Dokunuşlar*. Erişim adresi: <http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173§ion=550&lang=TR&bhpc=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0>
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Baki Bodur

Doğum Yeri : Antalya

Doğum Tarihi : 27/10/1992

İletişim Bilgileri

Telefon : +905452110045

E-posta : baki.bodurr@gmail.com

Adres : Deniz mahallesi, 134. sokak, Baki Bey Apt. 9/16 Muratpaşa/Antalya

Eğitim Bilgileri

Lise : 2006, ATSO Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Lisans : 2010, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Yüksek Lisans: 2018, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat

Dalı

Kariyer Bilgileri

1992 yılında Antalya’da doğan Baki Bodur; lise eğitimini ATSO Anadolu Güzel Sanatlar lisesi, üniversite eğitimini ise Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde tamamladı. Sanatçı, öğrencilik dönemi ve takibinde; Tunus Monastır plastik sanatlar festivali, Paris SNBA fuarı, İspanya GRUP D'ART ESCOLÀ gibi çeşitli ulusal ve uluslararası sergi, çalıştay, fuar, festival vb. etkinliklere ve karma sergilere katıldı. Baki Bodur, 2016 yılında katıldığı etkinliklerden biri olan Paris / Carrousel Du Louvre-SNBA fuarında altın madalyaya layık görülmüştür. Sanatçı, ilk kişisel sergisini 2014 yılında “İZ” ismiyle açtı ve o zamandan bu yana kişisel

sergilerine devam ediyor. Sanatçıya ait eserler, birçok kurumsal ve kişisel koleksiyonun yanı sıra T.C. Dışişleri Bakanlığı koleksiyonunda da yer alıyor.

Kişisel Sergiler:

2017 “İZDÜŞÜM” Kişisel Resim Sergisi, Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisi / Ankara

2014 "İZ" Kişisel Resim Sergisi, Galeri Soyut C Salonu, Ankara

Katıldığı Sergiler ve Çalıştaylar:

2020 “radar” 3d Gezilebilir Karma Sergi

2020 IAAF, İstanbul Kongre Merkezi / İstanbul

2019 “Karma Resim Sergisi” The Art Capsule Gallery/ İstanbul

2019 “Karışık Düzen” Resim Sergisi, Platform A Sanat Galerisi/ Ankara

2019 “Deus Ex Machina” Heykel Sergisi, CerModern Müzesi/ Ankara

2019 “Seçki Ankara” Resim Sergisi, PortArt Galeri/ Ankara

2019 “ArtSuits” Sanat Haftası Resim Çalıştayı/ Bodrum

2019 “Seçki” Resim Sergisi, Sanat Gezgini Sanat Galerisi/ İstanbul

2018 “ Ustaların İzinde” Resim Sergisi, Açık Alan/ İstanbul

2018 “Tabiat Belediyesi Plastik Sanatlar Çalıştayı, Tekirdağ Zamanları” T.C. Dışişleri Bakanlığı Suna Çokgür Ilıcak Sanat Galerisi/ Ankara

2018 “ArtSuits” Sanat Haftası Resim Çalıştayı/ Bodrum

2018 “Büyük Efes Sanat Günleri” Resim Sergisi, Swiss Otel/ İzmir

2018 “İmge Halleri” Resim Sergisi KorArt Gallery/ Adana

2017 “Küçük Resmi Görmek” Akademililer Sanat Merkezi/ İstanbul

2017 “İdeal Bir Sanatçı Olmanın 21 Yolu” Akademililer Sanat Merkezi/ İstanbul

2017 “PassportArt III” Resim Sergisi, AnkArt Sanat Fuarı, PlatformA Galerisi / Ankara

- 2017 “İZDÜŞÜM” Kişisel Resim Sergisi, Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisi / Ankara
- 2016 “CARRE” Resim Sergisi, Carrousel Du Louvre-SNBA, Paris
- 2016 “SYNERGY” Resim Sergisi, HoBi, PlatformA, Armoni Sanat Galerisi, Ankara/İstanbul
- 2016 “Modern Zaman Hikayeleri” Resim Sergisi, AYN Design, İstanbul
- 2016 “İstanbul Zamanı” Resim Sergisi, Addresistanbul Art&Design, İstanbul
- 2016 “Alaçatı Sanat Haftası” Resim Çalıştayı, Alaçatı/İzmir
- 2016 “Değişmeyecek Değerler” Resim Sergisi, Kent Sanat Galerisi, Ankara
- 2016 “3+1” Resim Sergisi, AG Sanat Galerisi, Ankara
- 2016 “PassportArt II” Resim Sergisi, GizArt Galerisi, İstanbul
- 2016 “PassportArt II” Resim Sergisi, PortArt Galerisi, Ankara
- 2016 “SYNERGİE” Resim Sergisi, GT Sanat Galerisi, İzmir
- 2015 Salon 2015-SYNERGİE/ Societe Nationale Des beaux-Arts, Caeousel du Louvre -PARİS/FRANSA
- 2015 “Seçki” Resim Sergisi, Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Koleksiyonu, TC. Berlin Embassy
- 2015 Artist 2015 /25. Uluslararası TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı
- 2015 “Dört te Dört” resim sergisi, Hobi Sanat Galerisi, İstanbul
- 2015 II. Süleymanpaşa Belediyesi Plastik Sanatlar Çalıştayı, Tekirdağ
- 2015 IV. Akçaabat Resim Çalıştayı, Trabzon
- 2015 IIV. Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanat Kolonisi, Doğapark, Sapanca
- 2015 “Yaz Dinamikleri” Resim Sergisi, Galeri Soyut A-B salonu, Ankara
- 2015 “Interseccion” Resim Sergisi GRUP D'ART ESCOLÀ İspanya – Tarragona, Barcelona, Zaragoza, Lleida
- 2015 “PassportART” Resim Sergisi, Galeri Soyut B-C Salonu, Ankara
- 2015 “Gençler” Resim Sergisi, Terakki Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul

2014 ‘‘Salon 2014’’ Societe Nationale Des beaux-Arts, Caeousel du Louvre -
PARİS/FRANSA

2014 Artist 2014 /24. Uluslararası TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı

2014 Süleymanpaşa 2019 Karma Resim Sergisi, The Art Capsule Gallery/ İstanbul

2014 "İZ" Kişisel Resim Sergisi, Galeri Soyut C Salonu, Ankara

2014 "Genç Buluşma" Resim Sergisi, T.C. Dışışleri Bakanlığı Suna Çokgür Ilıcak
Sanat Galerisi/ Ankara

2014 ‘‘İzlenimyorum / Paris Sergisi’’ Galeri Soyut, Ankara

2013 Uluslararası Plastik Sanatlar Festivali Monastır, Tunus 2013 İzlenimyorum /
Karadeniz Sergisi, Galeri Soyut, Ankara

2013 II. Akçabat Resim Çalıştayı, Trabzon

2013 ‘‘Keza’’ Karma Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir

2012-2013-2014-2015 Küçük Şeyler Karma Sergileri, Ankara, İstanbul, İzmir, Paris,
Dibeklihan

İmza