

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



PEYZAJ RESMİNDE SOYUT VE SOYUTLAMA

SİBEL ÖKSÜZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PROF. SERKAN İLDEN

MAYIS - 2023

KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Sibel ÖKSÜZ

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PEYZAJ RESMİNDE SOYUT VE SOYUTLAMA

SİBEL ÖKSÜZ

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

DANIŞMAN:PROF. SERKAN İLDEN

Sanat, tarih boyunca insanların kendilerini ifade etmelerinde bir araç görevi görmüştür. Resim sanatının süreci, doğada bulunan nesnelerin taklidiyle başlamıştır. İlk çağlarda resim, somut olandan yola çıkılarak görülen olgu ve nesnelerin yüzeye aktarıldığı bir eylem niteliği taşımıştır. İnanç, kültürel oluşum, politik yapı, teknolojik gelişmeler resim sanatını etkileyen unsurlar olmuştur. Süreç içerisinde yaratıcı eylem içinde olan bireylerin artan bilgi ve deneyimleriyle gelişen sanat, içinde yer aldığı toplumların düşünce biçimlerinden farklı şekillerde etkilemiştir. Sanatçılar, gelişen toplumsal ve sosyolojik durumlara paralel olarak gerçeği olduğu gibi aktarmak yerine, nesnenin özünü açığa çıkarmak istemişlerdir. Bu motivasyon tasvir edilen sahnelerin realizmden uzaklaşarak stilize ve deforme etmeye, nihayetinde de soyutlamaya ve soyuta doğru evrilmesine zemin oluşturmuştur. Ancak öze ulaşma kaygısıyla ortaya konulan soyut veya soyutlama resimlerin ayırt edilebilirliğinin sağlanması açısından, bu kavramlarındaki anlam karmaşıklığının giderilmesi bir gereklilik haline gelmiştir. Bu nedenle, bu tez çalışması kapsamında sıklıkla karıştırılan soyut ve soyutlama kavramları felsefi açıdan değerlendirilmiş ve ilgili kavramlar sanat akımları üzerinden açıklanmıştır. Doğadan yola çıkılarak ve nesneyle bağlantısını tam kesmeden oluşturulan soyutlama eylemleri, sanatçıların dünyayı algılama biçimlerine göre şekillenmiştir. Zamanla ressamların, peyzaj unsurlarını yorumlama tavırlarına bağlı olarak kompozisyonlar, soyutlamadan soyuta evrilerek nesneye olan bağımlılıktan kurtulmuştur. Figüratif resimden peyzaja kadar geniş bir skalada ortaya konulan soyut ya da soyutlama resimler ele alınan konu çerçevesinde kendi olgusunu oluşturmuştur. Ancak peyzaj resimlerde soyutlama kaygısı, onu tanımlama da yararlanılan betimlemelerden dolayı üzerinde çokça tartışılan bir çalışma süreci olarak görülmektedir. Özellikle sanatçılar için soyutlama peyzaj unsurları, kendi düşün dünyalarını ifade etmekte taşıyıcı bir niteliğe sahip olmuştur.

ANAHTAR KELİMELEER: Sanat, Somut, Soyutlama, Soyut, Peyzaj, Manzara.

Mayıs 2023, 197 Sayfa

ABSTRACT**MSC THESIS****ABSTRACT AND ABSTRACTION IN LANDSCAPE PAINTING****SİBEL ÖKSÜZ****KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE****ART AND DESIGN DEPARTMENT****SUPERVISOR:PROF. SERKAN İLDEN**

Art has served as a tool for people to express themselves throughout history. The process of painting art started with the imitation of objects found in nature. In primitive ages, painting was an action in which the phenomena and objects seen by starting from the concrete were transferred to the surface. Belief, cultural formation, political structure, technological developments have been the factors affecting the art of painting. Art, which has developed with the increasing knowledge and experience of individuals who are in creative action in the process, has been affected in different ways by the ways of thinking of the societies in which it is located. The artists wanted to reveal the essence of the object instead of conveying the truth as it is in parallel with the developing social and sociological situations. This motivation paved the way for the depicted scenes to move away from realism to stylized and deformed, and ultimately to abstract and abstraction. However, it has become a necessity to eliminate the complexity of meaning in these concepts in order to ensure the distinguishability of abstract or abstraction paintings, which are put forward with the concern of reaching the essence. For this reason, the concepts of abstract and abstraction, which are often confused, have been evaluated philosophically within the scope of this thesis and related concepts are explained through art movements. The acts of abstraction, created by starting from nature and without completely disconnecting from the object, have been shaped according to the artists' way of perceiving the world. Over time, depending on the attitudes of the painters to interpret the landscape elements, the compositions evolved from abstraction to abstract and got rid of the dependence on the object. Abstract or abstraction paintings, which are presented on a wide scale from figurative painting to landscape, have created their own phenomenon within the framework of the subject discussed. However, abstraction anxiety in landscape paintings is seen as a much-discussed work process due to the descriptions used in defining it. Especially for artists, landscape elements in abstraction have had a carrier quality in expressing their own worlds of thought.

KEYWORDS: Art, Concrete, Abstraction, Abstract, Landscape.

May 2023, 197 Page

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışması kapsamında, soyut ve soyutlama kavramları arasındaki anlam karmaşıklığı giderilmiş ve bu kavramlar Peyzaj resimleri üzerinden örneklendirilerek sunulmuştur. Tez çalışmasının, bu konuda çalışmak isteyenlere faydalı olmasını temenni ederim. “Peyzaj Resminde Soyut ve Soyutlama” adlı tez çalışmamın hazırlanma sürecinde, bana yol gösterip ufkumu genişleten, bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Serkan İLDEN’e teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek Lisans çalışmalarım boyunca benden manevi desteğini eksik etmeyen dostum Büşra ÇATALBAŞ’a ayrıca teşekkür ederim. Hayatımın her evresinde benden ilgi, sevgi ve desteklerini eksik etmeyen sevgili aileme teşekkür ederim. Bu tezin hazırlanma sürecinde bana varlığı ile güç veren, desteklerini her daim sürdüren biricik eşim Dr. Öğr. Üyesi Coşku ÖKSÜZ’e ne kadar teşekkür etsem azdır.

SİBEL ÖKSÜZ

Kastamonu, 2023

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xiii
1. GİRİŞ.....	1
2. SANAT YARATIMINDA SOMUT, STİLASYON, SOYUTLAMA VE SOYUT KAVRAMLARI.....	3
2.1 Somut Sanat ve Resim Sanatında Realizm.....	3
2.1.1 Resim Sanatında Realizm	26
2.1.2 Resim Sanatında Foto-gerçekçilik ve Hiperrealizm	31
2.2 Stilizasyon ve Deformasyon.....	35
2.3 Soyutlama	43
2.3.1 Figüratif Soyutlama	49
2.3.2 Geometrik soyutlama.....	57
2.3.3 Lirik Soyutlama	61
2.4 Soyut Sanat.....	66
3. PEYZAJ RESMİ VE PEYZAJ RESMİNDE SOYUTLAMA.....	77
3.1 Peyzaj Resminin Tarihçesi	77
3.2 20. Yüzyıl Peyzaj Resminde Soyutlama Süreci	116
3.3 Peyzaj Resminde Soyut Yaklaşımlar	146
4. SANATSAL UYGULAMALAR	171
5. SONUÇ.....	178
KAYNAKLAR	180

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 2.1 Altamira mağarası, İspanya	4
Resim 2.2 Ebbo İncili, Aziz Matta, Parşömen üzerine mürekkep ve boya (815 – 35)	8
Resim 2.3 Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305, Fresko, Padova, Arena Kilisesi.....	16
Resim 2.4 Filippo Brunelleschi, Floransa Katedrali çizimi	17
Resim 2.5 Filippo Brunelleschi, Aynaya Yansıyan İmge, 1417	18
Resim 2.6 Filippo Brunelleschi, Perspective drawing for Church of Santo Spirito in Florence 1428 Italy	19
Resim 2.7 Masaccio, The Holy Trinity, 1427-1428, 667×317 cm, Fresco, Santa Maria Kilisesi, Floransa	20
Resim 2.8 Masaccio, The Tribute Money, fresco, 1425, Santa Maria del Carmine, Florence, Italy	21
Resim 2.9 Masaccio, St. Peter Healing the Sick with His Shadow, 1424 – 1425	22
Resim 2.10 Antonio del Pollaiuolo, Hercules and Deianira, yak. 1475-1480, 54.6× 79.2 cm, Oil On Panel Canvas, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi	23
Resim 2.11 Raphael, The School of Athens, 1509-1511, 500×770 cm, Fresco, Vatican Museums, Italy.....	24
Resim 2.12 Raphael, Athena Okulu, Doğrusal Perspektif Örneği, I.....	24
Resim 2.13 Raphael, Athena Okulu, Doğrusal Perspektif Örneği, II	25
Resim 2.14 Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, 83.8×111 cm Tuval üzerine Yağlıboya, Musee d'Orsay, Paris.....	27
Resim 2.15 Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, 361×598cm, Tuval üzerine Yağlıboya, Musee d'Orsay, Paris	28
Resim 2.16 Honore Daumier, Çamaşırcı Kadın, 1863, New York, Modern Art Gallery.....	30
Resim 2.17 Robert Bechtle, S. F. Cadillac, 1975, 104.1×149.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	32
Resim 2.18 Chuck Close, Self Portrait, 2004-2005, 259×218 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....	33
Resim 2.19 Denis Peterson, Dust to Dust, 2006, Tuval Üzerine Akrilik, Yağlıboya	34
Resim 2.20 Danijel Stamenic, Bir kuşun stilizasyon süreci, 2015	35
Resim 2.21 Pablo Picasso, Boğa (1-11), 1945	37
Resim 2.22 Çizginin Yolculuğu.....	39
Resim 2.23 El Greco, İsa'nın Yeniden Doğuşu, 1584-94, 275×127, Tuval Üzerine Yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.....	41
Resim 2.24 Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne with Yellow Sweater, 1918-1919, 100×64.7 cm, Oil On Canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York	42
Resim 2.25 Claude Monet, Impression Sunrise, 1872, 63×48 cm, Oil On Canvas Musée Marmottan Monet, Paris, France	44

Resim 2.26 Paul Cezanne, Large Bathers, 1900, 136×191 cm, Oil On Canvas National Gallery, London, UK.....	51
Resim 2.27 Henri Matisse, Harmony in Red, 1908, 180×220 cm	53
Resim 2.28 Henri Matisse, Dance (II), 1910, 260×391 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia.....	54
Resim 2.29 Pablo Picasso, The Girls Of Avignon, 1907, 243.9×233.7 cm, Oil On Canvas, MoMA, New York City, NY, US.....	56
Resim 2.30 Georges Braque, Violin and Palette, 1909, 92×43 cm, Oil On Canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, NY, US.....	58
Resim 2.31 Juan Gris, Seated Woman, 1917, Oil On Panel, Thyssen- Bornemisza Museum, Madrid, Spain.....	60
Resim 2.32 Mark Tobey, Advance of History, 1964	64
Resim 2.33 Hans Hartung, Etching #5, 1953	65
Resim 2.34 Wassily Kandinsky, Untitled (First abstract watercolor), 1910, 188×196 cm, Watercolor On Paper, Georges Pompidou Center, Paris, France	70
Resim 2.35 Kazimir Malevich, Black Square (2nd version), 1923, Oil On Canvas, Russian Museum, Saint Petersburg, Russia	71
Resim 2.36 Mark Rothko, No. 10, Color Field Painting, 1950	72
Resim 2.37 Artist Jackson Pollock Dribbling Sand On Painting While Working in His Studio - Photo By Martha Holmes	74
Resim 2.38 Jackson Pollock, Number I (Lavender Mist), 1950	75
Resim 3.1 Çatalhöyük'te kuzey ile doğu duvarlarında yer alan manzara tasviri, M.Ö. 7400-6200	79
Resim 3.2 “Mısırlı Kâtip Nebamun’un av sahnesi”, Yak. M.Ö. 1350, 98×83 cm, Fresk, British Müzesi, Londra, İngiltere	80
Resim 3.3 Odysseia Freskleri, MÖ 1. yy. ortaları, Vatikan Müzeleri, Vatikan.....	81
Resim 3.4 Anonim, Cennet bahçesi, 1410, Ahşap üzerine tempera, Städelches	83
Resim 3.5 Kuzey Song Hanedanı, Nehirde Bahar Festivali, El parşömeni, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya.....	84
Resim 3.6 Jan Van Eyck, The Ghent Altarpiece. Adoration of the Lamb (detail), 1432, 461×350cm, Oil On Canvas, St. Bavo Cathedral, Ghent, Belgium	86
Resim 3.7 Leonardo da Vinci, Landscape drawing for Santa Maria della Neve, 1473, 19×28.5 cm, İnk Paper, Uffizi Gallery, Florence, Italy	88
Resim 3.8 Albrecht Durer, View of the Arco Valley in the Tyrol, 1495, Pen İnk Watercolor Paper, Louvre, Paris, France	89
Resim 3.9 Hieronymus Bosch, Haywain, 1500, 100×100 cm, Oil On Panel, Museo del Prado, Madrid, Spain.....	90
Resim 3.10 Giorgione, The Tempest, c.1506 - c.1508, 82×73 cm, Oil On Canvas, Galleria dell'Accademia, Venice, Italy.....	91
Resim 3.11 Joachim Patinir, Landscape With St. Jerome, 1520, 74×91 cm, Oil On Wood, Museo del Prado Madrid Spain	93
Resim 3.12 Albrecht Altdorfer, The Battle of Issus, 1529, 158×120 cm, Oil On Wood, Bavarian State Painting Collections, Munich, German.....	94
Resim 3.13 Pieter Bruegel the Elder, The Tower of Babel, 1563, 114×155 cm, Oil On Panel, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria	95

Resim 3.14 Nicolas Poussin, Et in Arcadia ego, 1637-38, 121×185 cm, Oil On Canvas, Louvre Müzesi, Paris.....	97
Resim 3.15 Nicolas Poussin, Landscape With Diogenes 1647, 160×221 cm, Oil On Canvas, Louvre, Paris, France.....	98
Resim 3.16 Claude Lorrain, The Embarkation of the Queen of Sheba, 1648, 149×194 cm, Oil On Canvas, National Gallery, London, UK.....	99
Resim 3.17 Rembrandt, The Stone Bridge, 1637, Oil On Panel, Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands.....	100
Resim 3.18 Jacob van Ruisdael, Tower Mill at Wijk bij Duurstede, Netherlands, 1670, 101×83 cm, Oil On Canvas, Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands.....	102
Resim 3.19 Thomas Gainsborough, Mr. And Mrs. Andrews, 1750, 119.4×69.8 cm, Oil On Canvas, National Gallery, London.....	103
Resim 3.20 Canaletto, Venedik'te San Marco Meydanı, yak. 1740, 45×76 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Jacquemart-Andre Müzesi, Paris, Fransa ...	103
Resim 3.21 Canaletto, San Marco Meydanı: Güneydoğu'dan Bakış, 114×154 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, National Gallery of Art, D.C., ABD...	104
Resim 3.22 John Constable, The Hay Wain, 1821, 130×185 cm, Oil On Canvas National Gallery London.....	106
Resim 3.23 J. M. W. Turner, Calais Pier, with French Poissards Preparing for Sea, an English Packeet Arriving, 1803, 240×170 cm Oil On Canvas, Toledo Museum of Art, Toledo, OH, US.....	108
Resim 3.24 Ivan Aivazovsky, The Ninth Wave, 1850, 221×332 cm, Oil On Canvas, Russian Museum, Saint Petersburg, Russia	109
Resim 3.25 Caspar David Friedrich, The Monk by the Sea, 1808 – 1810, 110×171.5 cm, Oil On Canvas, Alte Nationalgalerie, Berlin, Germany	110
Resim 3.26 Eugene Delacroix, The Sea Viewed from the Heights of Dieppe, 1852, Oil On Canvas, Louvre, Paris, France.....	111
Resim 3.27 Camille Corot, Souvenir of Mortefontaine, 1864, Oil On Canvas, Louvre, Paris, France	113
Resim 3.28 Gustave Courbet, The Meeting (Bonjour Monsieur Courbet), 1854, 129×149, Oil On Canvas, Musee Fabre, Montpellier France	114
Resim 3.29 Gustave Courbet, Cenevre Gölü Manzarası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1874, Arkeoloji ve Güzel Sanatlar Müzesi, Besançon, Fransa...	115
Resim 3.30 J. M. W. Turner, The Morning after the Deluge, 1843, 78.5×78.5 cm, Oil On Canvas, Tate Modern, London.....	117
Resim 3.31 Claude Monet, Saint-Lazare Station, Exterior View, 1877	119
Resim 3.32 Pierre-Auguste Renoir, The Great Boulevards, 1875, Oil On Canvas, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, US	120
Resim 3.33 Georges Seurat, Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1884-1886, 207.5×308 cm, Oil On Canvas, Art Institute of Chicago, IL, US.....	122
Resim 3.34 Paul Cezanne, A Modern Olympia, 1874, 46×55 cm, Oil canvas, Musée d'Orsay, Paris, France	123
Resim 3.35 Paul Cezanne, Montagne Sainte-Victoire from Lauves, 1905, 60×72 cm Oil On Canvas, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland ...	124
Resim 3.36 Vincent Van Gogh, The Starry Night, 1889, 73. 7×92. 1 cm, Oil On Canvas, MoMA, New York City, NY, US.....	126

Resim 3.37 Paul Gauguin, Les Alyscamps, 1888, Oil On Canvas, Arles-sur-tech, France	127
Resim 3.38 Edvard Munch, The Scream, 1893, 91×73.5 cm, Oil, Pastel On Cardboard, Tempera, National Gallery, Oslo, Norway.....	128
Resim 3.39 Henri Matisse, Bois de Boulogne, 1902, 65×81,5 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....	130
Resim 3.40 Andre Derain, Charing Cross Bridge, London, 1906, Oil On Canvas	131
Resim 3.41 Maurice de Vlaminck, Bougival, 1905, 46×53cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	132
Resim 3.42 Erich Heckel, Köy Gölü, 1910, 56-5×73,5 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Sprengel Müzesi, Hannover	134
Resim 3.43 Karl Schmidt Rottluff, Dangast Landscape, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79.5×87 cm	135
Resim 3.44 Wassily Kandinsky, Autumn in Bavaria, 1908, 33×45 cm, Oil On Cardboard, Georges Pompidou Center, Paris, France.....	137
Resim 3.45 Wassily Kandinsky, Study for Improvisation 8, 1909, Private Collection	138
Resim 3.46 Gabrielle Münter, Sonnenuntergang, 1910, 33×44.7 cm, Tuval üzerine Yağlıboya	139
Resim 3.47 Paul Klee, View of Kairouan, 1914, Franz Marc Museum, Almanya	140
Resim 3.48 Georges Braque, Houses at Estaque, 1908, 73×60 cm, Oil On Canvas, Kunstmuseum Bern, Bern, Switzerland	141
Resim 3.49 Juan Gris, Landscape with House at Ceret, 1913, 100×65 cm, Oil On Canvas, Private Collection	142
Resim 3.50 Piet Mondrian, Landscape With Trees, 1912	143
Resim 3.51 Joan Miro, The Tilled Field, 1923, 66×92.7 cm, Oil On Canvas, Solomon R. Guugenheim Museum, New York City, Ny, US	144
Resim 3.52 Max Ernst, The Large Forest, 1925, 114×146 cm, Oil On Canvas, Sanat Müzesi, Basel	145
Resim 3.53 Giacomo Balla, Landscape, Oil canvas, 1913, Italy.....	147
Resim 3.54 Piet Mondrian, The Grey Tree, 1911, 79.7×109.1 cm, Oil On Canvas, Gemeentemuseum den Haag, Hague, Netherlands	148
Resim 3.55 Milton Avery, Sea Grasses and Blue Sea, 1958, Oil On Canvas, MoMA, New York City, NY, US	150
Resim 3.56 Arshile Gorky, Water of the Flowery Mill, 1944, Oil On Canvas, MET, New York City, NY, US.....	151
Resim 3.57 Jackson Pollock, Landscape with Steer, 1937, 35.1×47.1 cm, Enamel, Lithography, MoMA, New York City, NY, US	153
Resim 3.58 Franz Kline, New York, NY, 1953, 200×128 cm, Oil On Canvas, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, US.....	154
Resim 3.59 Willem de Kooning, Door to the River, 1960, Whitney Museum of American Art, New York City, NY, US	155
Resim 3.60 Robert Motherwell, Beside the Sea No. 18, 1962	156
Resim 3.61 Hans Hofmann, Pompeii, 1959, Oil, Tate Modern, London, UK.....	157
Resim 3.62 Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952, 220×297.8 cm, Charcoal, Oil On Canvas, National Gallery of Art, Washington, D.C., US	159

Resim 3.63 Morris Louis, Landscape (Mid-day) 1953, 114.3×88.9 cm, Magna Canvas	160
Resim 3.64 Nicolas de Staël, “Agrigento Kumsalı”, 1954, 81×99,8 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	161
Resim 3.65 Camille Bryen, New York, 1955, 146×114 cm, Oil	162
Resim 3.66 Alfred Manessier, Champs de blé, 1949	163
Resim 3.67 Jean Fautrier, Green Seas, 1958.....	164
Resim 3.68 Mark Tobey, Vahşi Tarla, 1959, 67.8×70.2 cm, Kâğıt Üzerine Tempera, MoMA, New York.....	165
Resim 3.69 Joan Mitchell, Küçük Bir Bahçe, 1980, 280.035×720.09 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	166
Resim 3.70 Anselm Kiefer, Nüumber Alanı, 1982, 282×280 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	167
Resim 3.71 Julian Schnabel, The Sea, 1981	168
Resim 3.72 Yayoi Kusama, Fields in Spring, 1988	169
Resim 4.1 Sibel Öksüz, Uzun Gece, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35×50 cm, 2023	173
Resim 4.2 Sibel Öksüz, Derin Uyku, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 23×18.5 cm, 2023	173
Resim 4.3 Sibel Öksüz, Kahverenginin Devinimi, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 43×31.5 cm, 2023	174
Resim 4.4 Sibel Öksüz, Kaos, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya ve Kömür, 48×30 cm, 2023	174
Resim 4.5 Sibel Öksüz, Mavinin Öfkesi, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 29×15.5 cm, 2023	175
Resim 4.6 Sibel Öksüz, Temmuz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 29×15.5 cm, 2023	175
Resim 4.7 Sibel Öksüz, Değişken, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 30×30 cm, 2023.....	176
Resim 4.9 Sibel Öksüz, Kentin Karmaşası, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 31×23 cm, 2023	177
Resim 4.10 Sibel Öksüz, Ruhun Gürültüsü, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 49.5×24 cm, 2023	177

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

Bkz.	: Bakınız
Cm	: Santimetre
E.t	: Erişim tarihi
D.C.	: Washington
MET	: Metropolitan Museum of Art
MoMA	: Museum of Modern Art
No	: Numara
NY	: New York
S.	: Sayfa
T.y	: Tarih yok
UK	: Birleşik Krallık
US	: Amerika Birleşik Devletleri
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri
Yak.	: Yaklaşık
Yy.	: Yüzyıl

1. GİRİŞ

Tarih boyunca doğa, sanatın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Sanatçılar doğayı bazen olduğu gibi bazen de kendisiyle arasında bağ oluşturarak çalışmalarına konu etmiştir. Ayrıca, doğa tasvirleri ressamın içerisinde bulunduğu dönemlere göre değişkenlik göstermiştir. Resim sanatında somut ifadeyi; duyularla algılanan bir nesnenin, birebir resmin konusunu oluşturması şeklinde ifade etmek mümkündür. Sanatçılar birbirlerinden farklı anlayışlarla ve farklı amaçlar doğrultusunda hareket ederek, gördüklerini olduğu gibi tuvaline aktarmışlardır. Zaman içerisinde ressamlar, gördüklerinden yola çıkmak yerine kendi duygularını, tecrübe ve kültürel görüşlerini eserleriyle harmanlamışlardır. Sanatçılar, soyut ve soyutlamanın düşünsel olanın görünür olmasında anlam kazanmasıyla görüneni taklit etmekten iyice uzaklaşmışlardır. Doğada var olan nesneler olduğu gibi görünmelerinin ötesinde, sanatçıların iç dünyalarına karşılık gelecek şekilde soyutlanmış ve böylelikle belirgin formlarından arındırılmışlardır. Tabiatın resimlerde ele alınış şekli, sanat yaklaşımlarına, siyasi ve sosyal gelişmelere göre değişiklik göstermektedir. Perspektifin keşfiyle, taklidi yapılan nesnelerin iki boyutlu biçimlerine derinlik kazandırılması sayesinde gerçekliğe daha çok yaklaşıldığına dair örnekler bulunmaktadır. Buna göre, Bölüm 2’de Realite kavramının anlamıyla bağlantılı olarak kaynağını gerçekçilik olgusundan alan Realizm akımı ve sanatçıları irdelenmiştir. Aynı zamanda, Realizmin uzantısı olup fotoğrafı olduğu gibi tasvir eden Foto-gerçekçilik ve fotoğrafın ötesindeki gerçekliğe odaklanan Hiperrealizm akımlarına değinilmiştir. Ressamların gördüklerini sadeleştirerek tasvir etmeleriyle ortaya çıkan stilizasyon olgusunun kültürel anlamdaki yeri ve sanatçıların çalışmalarında stilizasyonu ele alış üslupları irdelenmiştir. Sanat eserlerinin yapı taşını oluşturan biçim, içerik ve form konuları incelenmiş, stilizasyon ile karıştırılan fakat farklı bir anlama sahip olan deformasyon unsuruna değinilmiş, bu doğrultuda ortaya çıkan akımlar, ressamın eserleriyle pekiştirilmiş ve soyutlamanın zeminini oluşturan elemanlar irdelenmiştir. Soyutlama, felsefi açıdan ve kavram çeşitleri ile birlikte incelenmiştir. Ardından soyutlamanın sanat yaklaşımlarına olan etkisi ressamın yapıtları doğrultusunda örneklendirilmiştir. Soyutlamanın daha ötesinde bir anlam taşıyan soyut olgusu, kavramsal ve sanatsal eylemleri bakımından ele alınarak

açıklanmıştır. Ayrıca ortaya çıkan sanat yaklaşımlarıyla ilişkili olarak sanatçılar, eserleriyle beraber çözümlenmiştir.

Bölüm 3'te, kelime anlamıyla açıklanan peyzaj ögesi, kavram içeriği bakımından incelenmiştir. İnsanların yaşamlarını devam ettirirken karşılaştıkları doğa olaylarını, görünümelerini kayıt etmek ya da başka bir amaçla resimlerini yaptıkları görülmüştür. Peyzaj resmi tarihi süreç çerçevesinde ele alınmıştır. Bu süreç zarfında, manzaranın bir resimde fon görevi niteliği taşıdığı halinden, zamanla evrilerek tek başına manzara olarak resmin temasını oluşturma süreci sanatçılar ve eserleri doğrultusunda açıklanmıştır. Sanat yaklaşımlarının düşünce yapısına bağlı olarak peyzaj ögesinin resim içerisindeki konumu ve önceliği değişmiştir. Manzaranın figürler ile oluşturulan kompozisyonlardaki yeri, doğayla özdeşleştirilen duygu durumlarıyla ele alınış biçimi, ışık-gölge unsurlarının gün içerisinde değişiminin incelendiği şehir görünümü ve tabiatın en yalın halinin tasvir edildiğinde oluşan görüntüsü resimlerle örneklendirilmiştir. Ayrıca sanatçıların dünyayı algılama biçimleri ve eserlerinde doğayı betimleme ilişkileri irdelenmiştir. Ressamların iç dünyaları ve karşılaşmış oldukları olaylar resimlerindeki doğa soyutlamalarını etkilemiştir. Manzara resminde gerçekleşen soyutlama hareketleri zamanla kendisini soyut olana bırakmıştır. Sanatçılar, ele aldıkları bir doğa görünümünü (bahçe, şehir, ağaç, deniz vb.) en sade formuyla ve biçim kaygısından uzak bir şekilde resimlerine aktarmışlardır. Sanatçıların düşün dünyalarından yola çıkarak oluşturdukları görünüm, soyut bir resmi ortaya çıkarmıştır. Böylelikle, eserin isminden yola çıkılarak onun aslında neyi ifade ettiğine ulaşılabilmektedir. Keza bu çalışma kapsamında, gerçek görünümün ele alınmasından, onun stilize edilerek soyutlanması ve en sonunda mutlak formlarından arındırılarak muğlak forma (yani soyut hale) evrilmesi süreci, sanatçılar ve eserleri üzerinden irdelenerek sunulmuştur. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan bu tez çalışması kapsamında, konu ile ilgili ulaşılabilen görsel ve yazınsal her türlü materyalin incelendiği literatür araştırması, bununla birlikte sanatçıların yapmış olduğu eserlerin incelenerek çıkarım, çözümleme yapılmasına olanak sağlayan görsel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanmıştır.

2. SANAT YARATIMINDA SOMUT, STİLİZASYON, SOYUTLAMA VE SOYUT KAVRAMLARI

2.1 Somut Sanat ve Resim Sanatında Realizm

Fiziksel anlamda varlığı olan gerçek nesneleri, duyular yoluyla kişinin kendi bilincine aktarma eylemine algı denilmektedir (Hançerlioğlu, 1979a). Duyu organlarıyla algılanan bir varlığa karşılık gelen somut, Türkçede bütün anlamı taşıyan som kelimesinden türetilmiştir. Metafizikte; somut olan özneyi belirtirken, bu özne genelleştirildiğinde soyut hale gelmektedir. Örneklendirmek gerekirse: insan somut bir olguyken, insanlık terimi soyut bir ifade çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Armand Cuvillier'e göre, somut kelimesinin metafizik olarak bir diğer tanımı ise: soyutun zıt anlamı olup biricik olanı temsil etmesi şeklindedir. Ozankaya: Objektif gerçekliğin hepsinin, yani onu meydana getiren çeşitli unsurların ve bu unsurlar arasındaki bağlantıların duyu yoluyla algılanabilen veya kavranabilen, belli zaman ve mekânda olan niteliği şeklinde tanımlamıştır (Hançerlioğlu, 1979b). Cevizci, somut kelimesini birinci anlamıyla; benzer özellikleri belirgin hale getiren genel kavramına ve soyuta zıt olup, tikel ve kişisel olana atfedilen özellik olarak, ikinci anlamıyla; dolaylı ve çıkarsamanın zıttı olan, doğrudan algılanıp tecrübe sonucu öğrenilen güncel bir mevcudiyetten ayrı düşünülemeyen bir şey olarak ifade etmiştir. Üçüncü anlamını ise; hipotetik düşünce yapısına zıt olarak kesinliği olan bir gerçeğin parçasını, belli yer ve zamanda bulunup duyu yoluyla algılanan, yapay olmayan bir bütünlük içinde meydana çıkan, özgür gerçekliği ve düzensiz bir hakikat içindeki nesneyi belirten terim şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda somut kelimesinin anlam çerçevesinde, sadece bir nesneye işaret etmesi dışında başka bir şeyle ilişkili olmayıp tek başına var olabilmesi biçimine somut kavram denilmektedir (Cevizci, 1999). Tek bir nesneye karşılık gelebilecek niteliğe sahip olarak, insan ya da ev ögeleri somut kavramlara örnek oluşturmaktadır. Ontolojik olarak düşünüldüğünde başka şeylerden bağımsız olup, duyu organlarıyla algılanarak yalnızca bir nesneyi gösteren somut, duyular dışında zihinde tasavvur edilen tek bir nesnenin de kavramı olabilmektedir. Mesela geometrik şekiller duyusal yolla algılanmadıkları halde somuta karşılık gelirler çünkü kaynağını duyulardan alan, tasarım sonucu oluşan nesnelerdir ve kâğıt üzerine çizildiğinde

görülen bu dikdörtgen şekil, geometrici tarafından oluşturulan duyuşal bir aktarımdır. O haliyle de tekilik taşıdığından somut olarak atfedilmektedir (Doğan, 1999).



Resim 2.1 Altamira mağarası, İspanya

İnsanlar, duyu organları aracılığıyla doğada algıladıkları somut nesneleri bazen yorumlayıp, bazen de gerçek olanın benzerini yapmaya çalışma anlamına gelen taklit yöntemini uygulayarak kendilerini ifade etmişlerdir. İnsanların, algılamış oldukları nesnelerin aynılarını yapmalarında farklı amaçlar vardır. İlkel çağlarda yaşayan toplumlar, resmi estetik bir kaygı olmadan yaşam mücadelesinde doğaya üstünlük sağlamalarına yarayan, bir büyü aracı olarak görmüşlerdir (Fischer, 1990). İlkel çağlarda yapılan, İspanya’da Altamira ve Fransa’da Lascaux mağaralarında rastlanılan hayvan resimleri, ilkel insanların, avladıkları hayvanların resimlerini çizdiklerinde o hayvanların onlara gerçek hayatta teslim olacaklarını düşünmeleri sonucu ortaya çıkmıştır (Gombrich, 2009). Bu açıklama doğrultusunda somut olan görsellerin, insan duygu ve dünyasında edinmiş olduğu yer hakkında bilgi vermektedir (Bkz. Resim 2.1). Uzun doğa incelemeleri sonucunda, resmi yapılan hayvanın gerçek silüetine benzeyen çizimler için Childe, tasvirlerin çoğunun hayvanların gerçek silüetine benzediğini, ressamın canlı görünümü yansıtabilmek için bir uğraş verdiğini belirterek, mağara duvarına çizilmek için hazırlanmış olan birçok eskizin de varlığına dikkat çekmektedir (Yalım, 2021).

Doğanın taklit edilip, yeniden yorumlanması felsefe tarihi içinde sürekli üzerinde durulan ve tartışılan bir konu olmuştur. Platon'un ve Aristoteles'in mimesis olarak adlandırdığı tabiatı olduğu gibi yansıtmaya öykünen yaratım olgusu, sanat içerisinde egemenliğini uzun bir süre sürdürmüştür. Ancak sanatçının bu süreçteki varlığı, mimesis'in öncüsü filozof Platon ile onun öğrencisi olan Aristoteles'in düşüncelerinde farklılık göstermektedir (Erkal, 2018). Zira mimesis kavramı, sadece sanatla değil geniş bir kültür yelpazesıyla bağlantılıdır. Batı kültüründe ve edebiyatta da kullanılan bu terim, "basit bir taklit, yansıtmaya" gibi anlamlar taşısa da ilk kullanım biçimi göz boyacı manasına gelen, dans ile ilgili olan mimos'tur. Johann Baptist Hofmann, Hintçe "aldatma, sanılık, yanıltma" manaları taşıyan "mai" ve "mi" sözcüklerinden türemiş olan yanıltıcı durum anlamına gelen "maia" kelimesiyle mimos arasında bir ilişki olduğunu keşfeder. Mimesthai ve mimesis kelimelerine aldatma vasfını yüklenmesi ise Platon'un Devlet isimli kitabında olmaktadır. Platon mimesis görüşünü "Teknik bir deyim olarak, bir etik kavram olarak ve en son sanı (doxa) ile ilgili bir taklit olarak..." birbirinden değişik diyaloglarda uygulamıştır (Ülger, 2013). Platon, Devlet'te mimemis'i sedir örneği üzerinden ele alarak sediri üç şekilde yorumlamaktadır. Buna göre; birincisi, Tanrının yaratmış olduğu kusursuz ve gerçek olan, ikincisi marangozun yaptığı, üçüncüsü ise ressamın bütün bundan yola çıkıp tek yönden bakarak oluşturduğu sedir biçimidir. Filozofa göre, nesnenin gerçek görüntüsünden uzaklaşan ressam, üç derece taklit yapan benzetmeci şeklinde sınıflandırılmaktadır (Platon vd. 2017). Genel itibariyle Batı ülkelerinde sanatın ne olduğuna dair fikirler; sanatın benzetme, taklit ya da yansıtmaya olduğu biçimindedir. Sanatçı, doğada gördüklerini eserlerinde resmederek bir yandan ayna görevini üstlenmektedir. Platon'un Devlet isimli kitabında geçen bir diyalogda Sokrates, Glaukan'a resim sanatıyla uğraşan insanın yaptıklarını ele alınan bir aynanın her yere tutularak güneşi, dünyayı, yıldızları, bitkileri, evdeki eşyaları, kendisini ve tüm canlıları yansıtmaya ilişkin olarak resim sanatının aynayla olan bağlantısını ifade etmektedir. Bu açıklama bağlamında Leonardo da Vinci'nin, yapılmış olan bir resmin doğadaki nesneye ne kadar benzemiş olduğunu görebilmek için, bu nesnelere ayna tutulup yansımalarına bakılarak resimle karşılaştırmak gerektiğine yönelik açıklaması örnek gösterilmektedir. Eleştirmenler, filozoflar ve sanatçılar gerçeklik kavramının içerisinde bulunan; insan, doğa ve yaşamın sanatın en önemli niteliği olduğunu düşünmektedirler. Sanatçının yorumladığı gerçekliğin ne olduğu sorgulandığında

karşılaşılan yanıtlar; yazar, sanatçı ve düşünürler tarafından farklılık göstermektedir. Genel olarak kabul edilen görüşler, sanatın görünen gerçekliği doğrudan resmetmesi, tümel olanı ya da özü ele alması ve ideal olanı aksettirmesi şeklinde üçe ayrılmaktadır. Sanatçının gördüğü nesneleri yansıtip, gerçekliğin kopyasını sunmasına, Eski Yunan'da çok bilinen Zeuxis'in elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yaptığını anlatan hikâye örnek oluşturmaktadır. Buna göre Zeuxis, üzümleri gerçeğine çok yakın yaptığından kuşlar üzümleri yemek istemiştir, fakat sanatçı çocuğu daha iyi çizebilseydi kuşların ondan korkup kaçacağını ifade ederek bu durum karşısında memnuniyetsizliğini dile getirmiştir (Moran, 1999).

Varlık ve oluş kavramlarının açıklanma ihtiyacına karşılık Platon idealer kuramını geliştirmiştir. Yunanca anlamı görmek, bir şeyin görüntüsü olan “idein” sözcüğünden türemiş olan idea, ilk zamanlarda nesnelerin sınıflandırılıp ayrıştırılmasında kullanılmış daha sonrasında gizli ve yanıltıcı olmayan gibi daha kapsamlı anlamlarla adlandırılmıştır. İdealar, Platon'un diyaloglarında beş grup oluşturacak şekilde sınıflandırılmıştır. Birinci grup; ahlak ve estetik bünyesinde olan iyi, adalet ve güzellik ideası, ikinci; genel anlamda olan, belirli düşüncelerin ideaları çerçevesindeki aynılık-farklılık, varlık-yokluk, benzerlik-benzemezlik, bir-çok ideaları biçimindedir. Üçüncü; matematik bilimiyle ilgili olan idealar olarak daire, çap, iki ve iç ideası, dördüncü; doğal tür içerisindeki idealar olan insan ve inek, beşinci; insan yapımı ürün çeşitleri için idealar olan masa, sandalye ideaları şeklinde sınıflandırmıştır (Kılıç, 2014). İnsanın yaşadığı evrende, somut olarak algıladığı ve taklidini yaptığı her şey Platon'a göre, idealar dünyasında hali hazırda olanların yorumlanıp sahtesinin üretilmesidir. Platon'a göre, zihin duyulardan önce gelir çünkü zihinde olup biten her şey idealar dünyasının temsilidir. Fiziksel dünyada duyularla algılanan somut öğeler zaten zihinde var olan ideal dünyanın yansımalarıdır ve sanatçı, bir eser ürettiğinde hali hazırda taklit olan bu nesnenin taklidini yaptığından taklidin taklidini oluşturmakta ve idealar dünyasında var olan gerçekliğin daha da bulanıklaşmasına sebep olmaktadır. Ahmet Cevizci'ye göre Platon'un sanat ile ilgili düşünceleri; Herhangi bir bilim dalının değer kriteri, gerçek olana götürme kapasitesiyle ilişkilidir. Sanatı taklitle özdeşleştiren Platon, sanatın insanı gerçekliğe değil, gölgelerin gölgesine götürdüğünü düşündüğü için sanatı değersiz görmektedir. Platon mimetik sanat anlayışını açıklarken, ilk önce üretici sanatları iki maddeye ayırmaktadır.

Birincisi insani ya da ilahi üretim kapsamında gerçek nesneler oluşturan, ikinci ise imgeler yaratan sanatlardır. İmgeleri oluşturan sanat çeşidinde taklitçi, örneğiyle aynı niteliklere sahip bir benzerlik ya da sadece benzer bir görünüş oluşturabilmektedir. Fakat bunun ikisinde de imge, orijinalleri temsil etse bile onların görevlerini karşılayamamaktadır. Bu nedenle mimetik sanatın niteliği, aldatıcı görünüm ve doğru olmayan bir taklit meydana getiriyor olmasıdır. Bu yüzden, her yapılan taklit hem var olanı hem var olmayanı ve hem gerçeği hem de gerçek olmayan bir şeyi oluşturmuş sayılmaktadır (Erkal, 2018).

Antik Yunan topluluğunda techne kelimesi; astronomi, geometri, dokumacılık, aşçılık, resim ve heykel gibi hem bilimsel, hem de beceri isteyen alanları kapsamaktadır. Platon, techne olgusunun birtakım özelliklere sahip olduğunu düşünmektedir. Bu özelliklerin birincisi, techne içerisinde bulunan bu alanlarda meydana getirilen işlerin nasıl yapıldığı hakkında ustalık bilgisi gerektiğidir. İkincisi, bu üretilenlerin belirli bir ölçü ve oran niteliği taşımasıdır. Üçüncüsü ise, ahlaki anlayış içerisinde olması biçimindedir. Platon, etrafında olup biten sanatsal faaliyetleri incelediğinde hiçbirinin techne’de olması gereken özellikleri taşımadığını ve yapılan eylemlerin mimesisle bağlantılı olduğunu düşünmektedir (Aşkın ve Ciliz, 2016). Filozofa göre; sanatçı taklidin taklidini yaparak, o nesnenin özünü atlar ve ortaya nedeni bilinmeyen şeyler çıkartır. Platon, bir şeyin taklidini yapan sanatçıyı, gerçek olanın özünden habersiz sadece görünüşü veren kimse olarak görmektedir. Platon, ressamın bir dizgin ve gem çizdiğini varsayıp, sonrasında bunları yapanın saraç ile demirci olduğunu söylemektedir. Ayrıca Platon, her şeye bağlı olan üç sanat olduğunu bunlarında; kullanma, yapma ve benzetme sanatı olduğunu vurgular ve benzetmecinin, resmini yaptığı şeyleri kullanarak mı iyi kötüyü ayırt edebildiğini veya bilenlere danışıp onların doğrultusunda mı resimlerini ortaya koyduğuna dair soru yöneltmektedir. Bu sorusuna karşılık olarak, benzetmecinin benzettği şeylerin gerçeğini aslında başkalarından öğrenmeyip kendisinin de bilmediği şeklinde cevaplamaktadır. Filozof, sanatçının mimesis yoluyla yapmış olduğu taklitlere dayanarak; her benzetmeci sanatın ve resmin sanattan uzak kaldığını, bilgeliğe zıt olan tarafa yakın olduğunu, sağlam ve hakiki olanla ilgilenmediği şeklinde düşüncesini dile getirmektedir (Platon vd. 2017). Bu açıklamalar ile ilişkili olarak sanat gerçeklikten uzak olduğu müddetçe

güzel olanı yansıtamamakta, kopyanın kopyasını üreterek daha fazla kopyaların ortaya çıkmasına kaynaklık etmektedir.



Resim 2.2 Ebbo İncili, Aziz Matta, Parşömen üzerine mürekkep ve boya (815 – 35)

Platon, fiziksel dünyanın yanıltıcı olup asıl gerçekliğin idealarda bulunduğunu ve ona ancak düşünce yoluyla ulaşılabileceğini düşünmektedir. Bu düşünceye paralel olarak, Avrupa’da Ortaçağ döneminden itibaren sanatçı, tanrının yansıması olabileceğini düşündüğü insanı ve doğayı resimlerine taşıyarak hakikati bulmayı amaçlamıştır. Platonun düşüncesiyle paralellik gösteren Erken Hristiyan resimlerinde ise sanatçılar, doğanın taklidini değil ruhsal bir boyutu yansıtmayı hedeflemişlerdir. Dini kitapların üzerine tanrıyı çağrıştıran imgeler oluşturup, resmin konuyu en iyi şekilde aktarmasını amaçlamışlardır. Çalışma masasında oturup, kutsal metni ele alan Resim 2.2’de gösterilen Aziz Matta’nın tasvirinde; önemli olan unsur, resme bakan insanda ilahi duyguları harekete geçirip tanrıya ulaşma isteği yaratmasıdır. Azizin bulunduğu mekâna ilişkin bir nesne bulunmamakla beraber, resimde figüre değil tanrısallığın önemine dikkat çekilmektedir. Doğa görünümünün bulunmadığı bu çalışma, Platon’un mimesis anlayışına uygun bir anlayışı barındırmaktadır. Hristiyan inancında, Ortaçağ döneminde; doğanın, şeytani varlıkların barındığı bir yer olduğu düşüncesi hâkimdir.

Bu yüzden görünür dünyanın yanıltıcılığının aksine idealar, Hristiyan inancında bulunan Tanrı ve gerçeğin dünyası önem oluşturmaktadır. Erken dönem Hristiyan resim sanatında aldatıcı unsurların bulunmadığı, saf amaç odaklı kilise sanatı oluşturulmuştur (Erkal, 2018).

Platon'un talebelerinden Aristoteles, mimesisi hocası Platon'dan daha farklı bir şekilde değerlendirmektedir. Aristoteles, asıl gerçeğin fiziksel dünya olduğunu ve sanatçının da bu gerçekliğe öykünerek eserlerini üretebileceğini ifade etmektedir (Erkal, 2018). Aristoteles ve hocası Platon'un sanat hususunda; sanatın hakikatle ilişkili olduğu, ahlaki ve eğitimsel bir nitelik taşıdığı, taklit sonucunda ortaya çıktığı şeklinde üç ortak noktaları bulunmaktadır. Fakat Aristoteles fiziksel dünyada görülen varlıkların, ideaların yansıması olduklarını değil, duyu organlarıyla algılandıkları için var olduklarını düşünmektedir (Polat, 2018). Aristoteles'in düşüncesine göre sanatçı, insanları gerçeklikten uzaklaştıran bir taklitçi değil, aksine insanlara görünen gerçekliğin ardında bulunan güzellikleri ortaya çıkartıp sunan kişidir. Sanatçı, fiziksel dünyada duyular yoluyla algılamış olduğu nesneleri yorumlamaktadır. Aristoteles, ressamın doğadan etkilendiğini fakat taklit ederken, kendi üslubuna göre yorumladığı için görünenden farklı bir nesne ortaya koyduğunu savunmaktadır. Ludwig Richter, arkadaşlarıyla bir manzaranın detayını tasvir ettikleri anısıyla ilişkili olarak, dört kişinin de aynı görüntüden yola çıkıp, doğadan uzaklaşmamak şartıyla betimledikleri resimlerin birbirlerinden farklı şekillerde ortaya çıktığını ifade etmiştir. Dört sanatçının kişilikleri kadar farklı olan bu resimler doğrultusunda Richter; objektif bir görme hareketinin mümkün olmadığını, rengin ve şeklin sanatçıların öz benliklerine göre farklılık göstereceği sonucuna varmıştır. Richter'in anısı bağlamında değerlendirildiğinde, sanatçıların aynı görüntü karşısında çalıştıkları halde resimlerinin birbirlerinden farklı olmasını Aristoteles'in, düşüncesiyle ilişkilendirmek mümkündür (Erkal, 2018). Yunan filozof Aristoteles Poetika "Şiir Sanatı Üzerine" isimli kitabında: Müzik, şiir, destan ya da tragedya fark etmeksizin bütün sanat dallarının özünün taklitten beslendiğini söylemektedir. Fakat filozofa göre, bu eylem gerçekleştirilirken; taklit aracı, taklit edilen nesneler ve taklidi farklı bir şekilde ele alış biçimi olarak üç açıdan birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Bazı insanlar nesneleri biçim ve renk olarak taklit ederken bazıları ses vasıtasıyla bazıları da söz, ritim ve melodi yoluyla taklit eylemlerini gerçekleştirmektedir. Aristoteles, insanın bir

şeyin taklidini oluşturmaya en eğilimli hayvan olduğunu düşünmektedir. Ayrıca filozof, insanın çocukluğundan itibaren taklit etmeye başladığını, insanları hayvanlardan ayıran özelliğinin taklit ederek öğrenmesi olduğunu ve insanların taklitten hoşlandıklarını açıklamaktadır. Taklit aracılığıyla yapılan eserlerde, normalde görüntüsü rahatsızlık veren hayvanların ya da cesetlerin resimleri izleyiciye keyif vermektedir. Aristoteles: “Resimlere bakmak hoşlarına gider” söylemiyle izleyicinin, görmüş olduğu nesneleri hatırlayıp resim hakkında yorum yaptıklarını ifade etmektedir. Aksi takdirde, izleyici eserde daha önce görmediği bir şeyin taklidiyle karşılaşır, onun plastik öğelerinden (renk, işçilik, vb.) etkilenmektedir (Aristoteles, 2021). Aristoteles mimesisi, sanatçının ele aldığı nesneyi tüm detaylarıyla amacından uzak ve hayale yönelik bir eser üretmesi olarak değil, sanatçının çalışmasında taklidini yaptığı nesnenin gereksiz ayrıntılardan arındırılarak, özünü ortaya çıkarıp yansıtması gerektiğini düşünmektedir. Bu bağlamda filozof, izleyicinin daha önce nesnenin özünü gördüğü için gerçek olanı daha iyi kavrayacağını ifade etmektedir (Polat, 2018). Aristoteles, sanatçının eser üretme amacının nedenlerinden birini, insanın varoluşunu üretmek ortaya koymak istemesi şeklinde açıklamaktadır. Sanatçı çalışma ortaya koyarak varlığını gösterirken çalışma da sanatçı bağlamında kendi varlığını elde etmektedir (Danış, 2019). Aristoteles, Metafizik isimli kitabında:

Çünkü varlık ya sanattan, ya doğadan, ya şanstın veya tesadüfen doğar. Sanat, bir başka varlıkta bulunan bir hareket ilkesidir. Buna karşılık doğa, şeyin kendisinde bulunan bir ilkedir; çünkü insanı meydana getiren insandır. Geri kalan nedenler, yalnızca bu iki nedenin yoksunluklarıdır (Aristoteles, Metafizik, 488, 1070a’dan aktaran Danış, 2019, s. 9).

Mimesis’in, bir varoluş biçimi olma durumu sanat eserlerinin doğadaki nesnelerin kopyasından ibaret olmasını ve sanatçının elinde anlam kazanmasını sağlamaktadır. Aristoteles, sanatçının üretmiş olduklarını hocası Platon’un düşüncesi olan ideaların taklidi olarak değil, varlığın kendisi olarak görmektedir. Ona göre sanatta, ideal olana somut olan varlıklardan yola çıkarak ulaşılabilir (Danış, 2019). Aristoteles, metafizik isimli kitabında insanların; akla dayalı teorik bilimler, eylemle bağlantılı pratik bilimler ve sanatsal anlamda yaratma manası taşıyan poetik bilimler olmak üzere üç ayrı temel bilimlere sahip olduklarından bahsetmektedir. Poetika isimli eserinde yaratmayı, bir eser üretmeyi ve bunları meydana getirirken neler gerektiğini vurgulamaktadır (Can, 2006). Aristoteles’in bu bağlamda sanatla ilişkilendirdiği en

önemli kavramlardan biri de katharsistir. Kelime anlamı olarak arınma, temizlenme şeklinde tanımlanan ve Eski Yunanda tıp terimi olarak kullanılan katharsis kelimesi, iyi olmayan ve zarar verici maddelerin vücuttan çıkartılması anlamına gelmekte mecazi olarak ise, dinsel ve ahlaksal manada ifade edilmektedir (Yetişken, 2012). Aristoteles, tragedyanın tanımını duyguları açığa çıkartmasıyla ilgili olarak katharsisle ilişkilendirmiştir. Fakat katharsis kavramını tam olarak açıklığa kavuşturamaması birtakım tartışmalara sebep olmuştur. Bu konuda yapılan yorumlardan biri, seyircinin tragedyaya aracılığıyla duygularından arındığında psikolojik anlamda daha iyi olduğuna yöneliktir. Başka bir yorum ise, asıl konunun bu duygulardan arınmak değil, bencilce olan birtakım duyguların tragedyaya yoluyla yüceltilmiş olması biçimindedir. Farklı bir düşünceyle gündeme gelen G. F Else'ye göre; katharsisin seyircide değil, bu duyguları açığa çıkartan eylemlerde gerçekleşmesidir. Bu bağlamda örnek vermek gerekirse, bir çocuğun babasını öldürmesi ya da annesiyle evlenmesi asıl arındırılması ve temizlenmesi gereken davranışlardır. Fakat katharsis ne olursa olsun Aristoteles, tragedyanın ahlaki durum açısından faydalı olduğunu düşünmektedir (Moran, 1999). Aristoteles'in tragedyayla örneklendirdiği Katharsis kelimesi, sanat anlayışını ifade etmesi bakımından kitabı Poetika'da: "Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma" ifadesi olarak yer almaktadır (Aristoteles, 2021). Dolayısıyla katharsis; sahnelenen tragedyanın aracılığıyla, oyun içerisinde bulunan duygularla seyircinin arınmasına yardımcı olmaktadır. Bu olguyla ilgili olarak ortak görüş, ahlak ile bağlantılı olması ve sanatın katharsisin yardımıyla bir takım duyguları açığa çıkartarak, insanın tabiatını dengesiz durumlardan korumayı hedeflemesi şeklindedir (Danış, 2019). İnsanın, sanat eseri karşısında yoğun duygular yaşaması sonucu kathartik etkinin ortaya çıkması tragedyayla sınırlı değil, sanatın birçok dalıyla ilişkilidir (Yetişken, 2012). Ancak Aristoteles; tragedyayı, katharsisi ortaya çıkarmasında bir araç olarak görmüştür. Tragedyada genellikle taklidi yapılacak kişinin çok iyi olmasına dikkat edilmektedir. Çünkü iyi bir insan kötü duruma düştüğünde onu izleyen karşı tarafın empati aracılığıyla iyileşmesi ve ruhunun arınması yani katharsis söz konusu olmaktadır. Örneğin tragedyayı izleyen bir tüccar, oyundaki karakteri kendisine benzettiğinde o karakterin başına gelenlerle kendisini de bir gözden geçirir ve acıma, korku gibi duyguları yaşayarak kathartik durumuyla karşılaşmış olur. Tragedya, katharsisi açığa çıkarmaktan sorumlu olduğu için öykülerin bu amaca göre seçilmesi gerekmektedir. Tragedyada oynayan karakterlerin

erdemli, ahlaklı gibi vasıflara sahip olmaları önemlidir. Aksi takdirde, bu niteliklerden yoksun bir karakter seçildiğinde, iyi olmayan bir insanın kötü bir duruma düşmesi haksızlık olmayacağından izleyicide kathartik duyguları uyandırmayacaktır (Polat, 2018). Aristoteles sanattaki katharsis aracılığıyla insanların korku, heyecan ve acıma gibi duygularını harekete geçirmeyi ardından, insanlarda arınma hali gerçekleştikten sonra sakinlikle beraber hoş bir durum yaratabilmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda Aristoteles politika isimli kitabında: Bazı insanları güçlü bir şekilde etkisi altına alan; acıma, korku ve coşkunluk gibi duygular, bazılarında daha az ya da daha çok görülebilmektedir. Kimi insanları güçlü biçimde etkileyen coşku durumu, bir dini müzikten kaynaklanabilmektedir. İnsanlar bu tarz müzikleri dinlediklerinde adeta arıtıcı bir iyileştirme geçirip, ayaklarının üzerinde durmuşlar gibi bir izlenim vermektedirler. Korku ve acıma gibi diğer duyguları da yaşayanlar bu duyguların kendilerine tesir ettiği boyutta etkilenmektedirler. Böylece hepsine hoş olan bir arınma hissi gelmektedir... şeklinde açıklamaya yer vermektedir (Yetişken, 2012). Aristoteles'e göre, katharsis sadece duyguları harekete geçiren bir araç değildir. Bütün bunların yanında eğitici nitelikler barındıran bir oluşumdur. Filozofa göre sanat, ahlak çerçevesinde insanların yanlış yola sapmalarını önleyen ve katharsis etkisiyle insanlara fayda sağlayan bir faaliyet özelliği taşımaktadır (Polat, 2018). Felsefe içerisinde insanı tanımlayan ve insana özgü olması bakımından ayrıcalıklı iki kavramı sanat ve ahlak oluşturmaktadır. Aristoteles, insanın niteliklerine uyan ahlak ve sanatı birlikte ele almıştır; sanatı ahlaki bir durum olarak kabul eden katharsis, sanatın amacını manevi bir arınma olarak değerlendirmektedir. Sanat, estetik anlamda bir hoşlanma maksadıyla değil, ahlaki değer niteliğiyle belirlenmektedir. Aristoteles, sanatın öncelikli görevini, insanda estetik bir duygu durumu yaratmaktan ziyade ahlaki bir haz uyandırmak şeklinde belirtmektedir. Uyandırılan bu ahlaki haz hissiyatı, ruhun arınıp boşalması yoluyla meydana gelmektedir (Filiz, 2016).

Antik dönemin Aristoteles ve Platon'dan sonra bir diğer önemli filozofu yeni Platoncu akımının öncüsü olan Plotinus'tur (Korkmaz, 2013). Milattan sonra 3. yüzyılda, Roma imparatorluğunun her açıdan zor zamanlardan geçtiği bir dönemde yaşayan Plotinus, oluşturmuş olduğu felsefesinde Platon'dan etkilenmiştir. Platon'un öğretilerinden olan idealar, ruhun ebediyeti ve sonsuz bir evren düşüncesi Plotinos'un kendi felsefesinde yer verdiği olguları oluşturmaktadır. Ayrıca Platonun eseri olan Timaios'ta geçen

Tanrının duyusal dünyayı nasıl yaratmış olduğuyla ilgili olan kısmı yine kendi ideolojisi kapsamında irdelemektedir. Kâinat hakkında var olan sorulardan biri, kâinatı meydana getirenin hangi örnekten yola çıktığı yani, doğmuş olana mı yoksa değişmeye göre mi sorusu oluşturmaktadır. Eğer ki kâinatı meydana getiren iyi olup, evren güzel ise aynı kalan ilk örnek, başka türlü ise ikinci örnek temel alınmıştır. Fakat kâinatı oluşturanın, aynı kalanı temel aldığı aşikârdır. Zira kâinat meydana gelenlerin en güzeli ve mahir olanıdır. Şayet kâinat bu biçimde meydana getirildiyse, birinci örneğe göre hareket edilmiş anlamına gelmektedir. Bu hususta, kâinat, bir şeylerin taklidi olma mecburiyetini taşımaktadır. Plotinos'un ideolojisini diğer felsefi düşüncelerden ayıran faktör, dini anlamda kurtuluşla ilişkilendirilmesi biçimindedir. Filozof, Tanrıyı her şeyin kaynağı olarak görüp, tanrıya sezgi yoluyla ulaşılabilirdiğini savunmaktadır. Yeni Platoncu ideolojisi, dünyayı tasavvur etmekle kalmayıp, insanın evrendeki yerini ve insanların evrende karşılaştığı zorluklarla nasıl mücadele etmeleri gerektiği hakkındaki açıklamaları bünyesinde barındırmaktadır. Plotinos, Platon'un Devlet eserindeki konuşmalarda yer alan, diğer tüm idealardan daha üstün gördüğü iyi idea düşüncesini ve Platon'un maddi dünyanın değil Tanrının gerçek olduğu ideolojisini benimsemektedir. Fakat Plotinus, Platon'un felsefesinden etkilenmiş olsa da kendi felsefesini oluşturmayı amaçlamıştır. Platon'a göre Ruh, Tanrı aracılığıyla insan bedenine hapsedilip, idealar âleminde fiziksel âleme gönderilirken, Plotinos'a göre ise, Tanrıdan yayılan bir olgu olup varlıklar yaratıcıdan taşma durumundadır. Bu bağlamda Plotinus, Platon'un Tanrı'nın duyusal âlemi yaratırken başka bir âlemden pay alma düşüncesine katılmamaktadır. Plotinos, her şeyin kaynağını Tanrı'dan yani değişmeyen ve bütünlüğü ifade eden kavram anlamı taşıyan "Bir" olandan çıktığını savunmaktadır. Buna göre, Platon'da Tanrı mutlak olup gerçeğin kendisini oluşturan iyi ideayı temsil ederken, Plotinos'ta Tanrı "Bir" olarak nitelendirilmektedir (Asena Büşra, 2019). Metafizik olarak incelendiğinde Plotinus; dünyayı, varlıkların canlı ve cansız unsurlardan oluşan değişken, gerçeklikten uzak duyusal evren ve aklın, düşüncenin, gerçeğin ön planda olduğu akıl evreni olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Filozof akıl dünyasını, "Bir", "Akıl" ve "Ruh" olmak üzere üç temel öğreti olacak şekilde biçimlendirmektedir (Korkmaz, 2013). Plotinus doğada kendiliğinden var olan güzelliklerin kaynağının ruh ile ilgili olduğunu savunmaktadır (Güler, 2018). Plotinus, varlık dünyasında nasıl hiyerarşik bir kural bulunuyorsa bunun değerler dünyasında da bulunduğunu düşünmektedir. Filozofa göre; güzel ögesi, hiyerarşinin en tepesinde yer

alıyorsa zıttı olan çirkin ise en alt kademededir. Ruhun algılayıp, özüne yakın olanı güzel, ruha yabancı olup uzaklaştığı şey ise çirkin olarak kabul edilmektedir. Güzel olanı belirleyen, dünyayı meydana getiren, nesne ile ruh ilişkisini yaratan temel öge, mutlak biçimi oluşturmaktadır. Ortaya koyulan mutlak biçim doğrultusunda, nesneler payını alıp güzel olana katılmaktadırlar. Mutlak biçimden uzak olup, tanrısallıktan yararlanamayan çirkin ise, tanrıya katılamadığından bir form alamaz ve çirkin olarak kalmaktadır. Plotinus, madde bazında çirkin olanın ontolojik anlamda en alt kademe de bulunduğunu düşünmektedir (Korkmaz, 2013). Sanatı, felsefenin önemli bir değeri olduğunu düşünen Plotinus, insanı kalıcı mutluluğa götüren yolun güzel olandan geçtiğini vurgulamaktadır. Asıl güzelliğin kaynağının hakikatte saklı olduğunu düşünür ve katharsis'in güzel olanın aracılığıyla gerçekleşebileceğini savunmaktadır (Filiz, 2016):

Plotinus'a göre ruhun güzelliği algıyla kavranabilir olan bir güzellik olmayıp o, ruh tarafından doğrudan doğruya kavranır. Çünkü ruhun güzelliği, ruha göre aşkın olan bir güzellik değil, içkin bir güzelliştir. Katharsis'e dayanır. Bu da ancak ahlaki bir güzellik olabilir. Çünkü ahlaki güzellik genel olarak iyi eylem ve erdemle aynı şey olmuş olur. İyi, hyle'den kurtulmuş olandır. Hyle'ye bulanmış olan kötü ve çirkindir. Güzel aynı zamanda iyi olduğu için, Nous, doğrudan doğruya güzel olan şeydir; Nous ruhu güzelleştirir; sonra şekil veren ruhtan, davranışlardaki ve eylemlerdeki güzellik meydana gelir ve son olarak da güzel olarak adlandırılan bedenleri bu ruh güzel kılar. Zira ruh, tanrısallık bir şeydir ve güzelin belli ölçüde bir parçasıdır; bundan ötürü de onun dokunduğu ve hâkim olduğu şey güzelleşir. Ahlaki karakterde olan bu güzel, kaynağını Bir'in ilk taşması olan Nous'ta bulur. Güzel ve aynı zamanda iyi, maddeden, karanlıktan olabildiğince katharsis'tir. Arınma ne denli fazla ise güzellik o derece güçlüdür (Tunalı 1983, 50, 51'den aktaran, Filiz, 2016, s. 171, 172).

Platon'a göre, idealar dünyası akıl yoluyla idrak edilebilen, esas güzel olanı oluşturan bir alandır. Bu alan içerisinde bulunan güzel ideası mutlak olan, ölümsüz ve hiçbir varlıkla kıyası yapılamamaktadır (Doğan, 2017). Ona göre güneşe çıplak gözle bakılamasa bile onun aracılığıyla her şey görünür ve güneşi gerçeğin kaynağı olarak görür ve diğer tüm varlıklardan ayrı tutmaktadır (Asena Büşra, 2019). Platon'un güneş benzetmesi aslında güzel ideasıyla örtüşmektedir. Çünkü duyular dünyasındaki varlıklar güzel oluşlarını kaynağından almaktadır. Fiziksel dünyada algılanan güzellik aslında güzel ideasının bir yansımasını oluşturmaktadır. Platon, sanatı taklit olarak gördüğü için gerçek güzelliğe engel teşkil ettiğini düşünmektedir. Rönesans sanatının temelini oluşturan doğanın taklidi anlayışı, Platon'un güzel ideolojisinden etkilenmiştir. Platon'un idealar düşüncesi içerisinde yer alan güzel kavramı Plotinos aracılığıyla yeniden ele alınıp estetik anlamda farklı bir boyuta sahip olmuş ve mimesis

ruhani bir faaliyet olarak kabullenilmiştir. Plotinus, Platon'un fiziksel dünyada güzel olan nesnelerin, güzel ideasından pay aldığı düşüncesinden farklı olarak, duyular dünyasında algılanan güzel varlığın aslında güzel ideasının görünümüne ulaşmış biçimi olup onun madde formunu oluşturmaktadır. Filozof, güzel olarak adlandırılan bu olguyu tanrısal olan ruh ile özdeşleştirmektedir. Plotinos fiziksel evrendeki varlıkların niteliğinin ölçüsünü, Tanrının ışıyla aydınlatıldığı için güzel anlamı taşıdığını düşünmektedir. Yeni Platoncu felsefesinin öncüsü olan Plotinus'un bu ideolojisi, Rönesans'ın yapısını şekillendiren filozoflara kaynak görevi üstlenmektedir (Doğan, 2017). Cusanus: "Doğa, Tanrı'da tam bir birlik halinde birleşmiş olanın bir açılımı, bir evrimidir." (Gökberk, 2007, s.195'tenden aktaran, Doğan, 2017, s. 458). Rönesans filozoflarından olan Bruno ise doğayı, "Tanrısal özün bir aynasıdır" şeklinde tanımlamaktadır. Çeşitli filozofların düşünceleri kapsamında; sanatçının, doğayı eserlerinde mimesis yoluyla yansıtmış olması, aslında Platon'un dediği gibi güzel olandan ayrılma değil, ruhun madde formunun yansması ve doğanın güzelliğinin ardındaki güzelliğe ulaşma çabasıdır. Estetik isimli kitabında bu konuyla ilgili olarak Cemil Sena; Rönesans dönemindeki sanat eserlerinin mimesis olmadığı, doğayı resmeden sanatçının doğanın kaynağı olan yaratıcıya yönünü çevirdiğini ifade etmektedir (Doğan, 2017). Bu bağlamda Leonardo da Vinci günlüğünde: Tabiatın görünür yapıtlarının taklidini yapan tek unsur olan resim küçümsenirse, felsefeyi meydana getiren zarif bir keşfin, gölge ve ışığın çerçevesinde ortaya çıkan biçimlerin, hayvan-bitki, deniz-kara, çiçek-çimen gibi öğelerin doğasıyla ilişkili olan kurgunun da aşağılanacağını vurgulamaktadır. Resmin, bir bilim ve tabiatın çocuğu hatta torunu olduğunu düşünen sanatçı, görünür olan şeylerin tabiat tarafından yaratıldığını bunların da resmi doğurduğunu böylece doğanın torunu olan resmin Tanrı ile akraba olduğu kanısına varmaktadır. Leonardo da Vinci'nin düşüncesi bağlamında, doğanın mimesis aracılığıyla resminin yapılması aslında doğanın basit bir görünümünü ortaya koymak değil, sanatçının Tanrı aracılığıyla kendi özünü arama uğraşıdır. Rönesans sanatçısı için, türlü sırları içerisinde barındıran doğa unsuru; tüm ayrıntılarıyla incelenerek, yaratıcıyla ilişkilendiren ve asıl güzelliğin kaynağına yaklaşmakta bir araç görevi görmektedir (Doğan, 2017).

Yeniden doğuş anlamı taşıyan Rönesans ile birlikte; toplum, sanat ve eğitim alanlarındaki yeniliklerle beraber, bireysellik önem kazanarak sanatçının statüsü

toplum içerisinde ön plana çıkmıştır. Resim sanatı en baştan şekillenirken, ortaçağ sanatındaki iki boyutluluk ve hayali biçimler terkedilerek, belirli bir noktadan kaynaklı oluşturulan perspektif ön plana çıkmaktadır (Ayata, 2021)¹. Rönesans döneminin resim alanında ilk temsilcisi olan Giotto di Bondone; doğada yaptığı incelemeler sonucunda, resmindeki figürleri ışık ve gölge aracılığıyla üç boyutlu biçimde aktarmıştır. Ayrıca resimlerinde betimlemiş olduğu gökyüzünde, altın yaldız rengini değil, mavi rengi kullanarak resimde derinlik oluşturmuştur (Yalım, 2021). Ortaçağda ele alınan resimlerde; önem arz edenin büyük, diğerlerinin küçük çizildiği kuralının dışına çıkan Giotto, resimlerinde mekân ve ifade anlamında ortaya koyduğu değişiklikleriyle Rönesans döneminde önem teşkil etmektedir (Sevil, 2008).



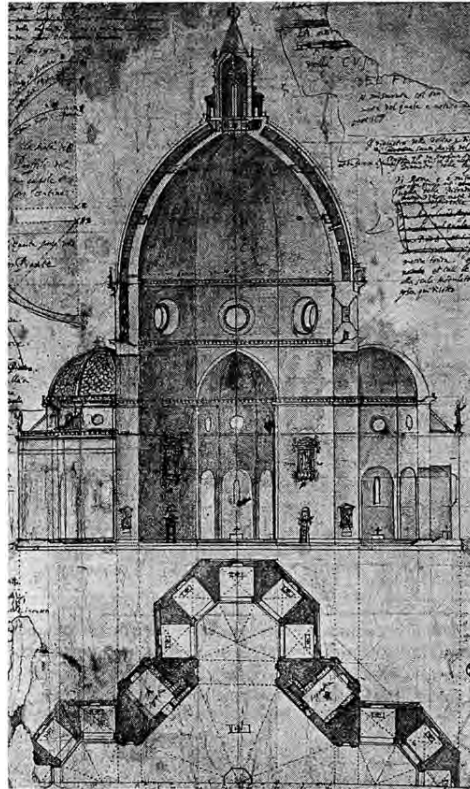
Resim 2.3 Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305, Fresko, Padova, Arena Kilisesi

Giotto'nun eserlerinde, din teması bulunmasına rağmen kalıplaşmış kurallar yer almamaktadır. Sanatçının “Ölü İsa'ya Ağıt” eserinde yer alan figürlerin yüzlerinde donuk bir ifade değil, duyguları yansıtan mimikler bulunmaktadır. Aynı zamanda figürlerin bedenlerinde, kütleli bir duruş ve hacim söz konusu olmakla beraber, beden

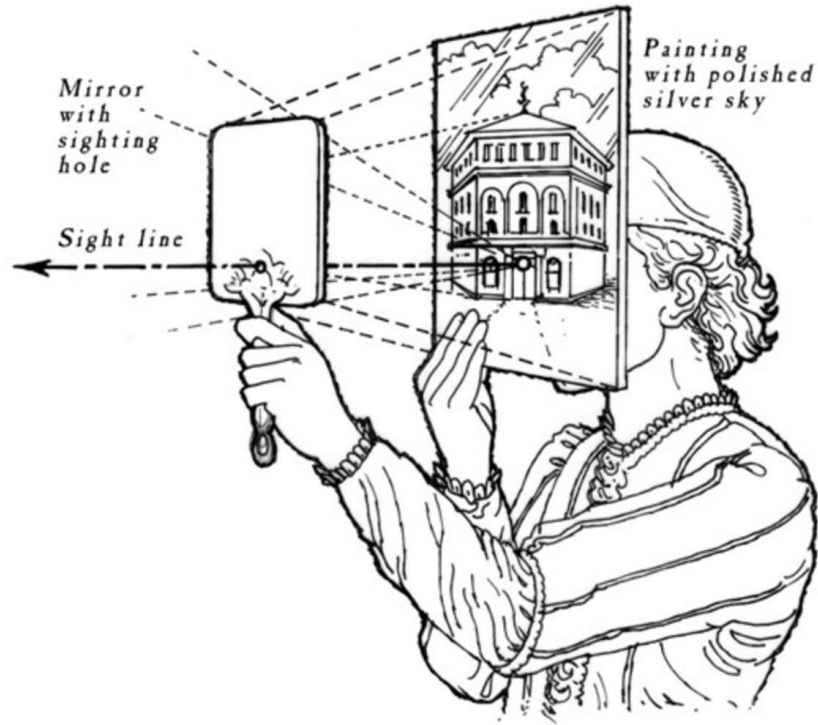
¹ Renk ve çizgi olmak üzere iki niteliğe sahip olan perspektif: “Üç boyutlu gerçekliklerin, iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimlenirken üçüncü boyut yanılması sağlamak için kullanılan yöntem ve çizim teknikleridir” (Çağlarca, 1995'ten aktaran, Çakır, 2012 s.18).

uzuvlarında da perspektif kısaltımlarına yer verilerek rakursi oluşturulmuştur (Parlakkalay, 2020). Giotto; eserlerindeki mekân anlayışı, portreyi ele alış biçimi, renk ve çizgi öğeleriyle oluşturmuş olduğu perspektifle Rönesans dönemi içerisinde dikkat çekerek, gotik anlayışla hareket eden sanatçıları etkilemiştir (Şen, 2017). 1435'te "Resim Sanatı Üzerine" isimli eserini yayınlayan yazar ve mimar Leon Battista Alberti, Giotto'nun resimlerinde geliştirmiş olduğu perspektif kurallarını matematiksel olarak inceleyip formüllere aktarmıştır (Krausse, 2005).

Heykeltıraş ve Floransa Katedrali mimarisinin yaratıcısı Brunelleschi, tabiatta birbiriyle paralel olan çizgilerin tek noktada birleştiğini Alberti'den birkaç yıl önce keşfetmiştir. Brunelleschi'nin bu keşfinle beraber Alberti, üç boyutlu objelerin iki boyutlu bir alana yansıtılmasına yarayan bir kavram geliştirmiştir (Krausse, 2005). Doğrusal perspektifin kuramcısı olan Alberti, geliştirmiş olduğu sisteme dair kurallarını açıkladığı "Resim Sanatı Üzerine" kitabında, perspektif ile ilgili olarak bir ifadesinde; bu zamanda kadar duyulmayan ve görülmeyen bilim ve sanatları, bir model ya da öğretmen olmaksızın keşfedildikleri için şöhretlerinin daha da büyük olması gerektiği hakkında açıklama yapmıştır (Maltaş, 2019).

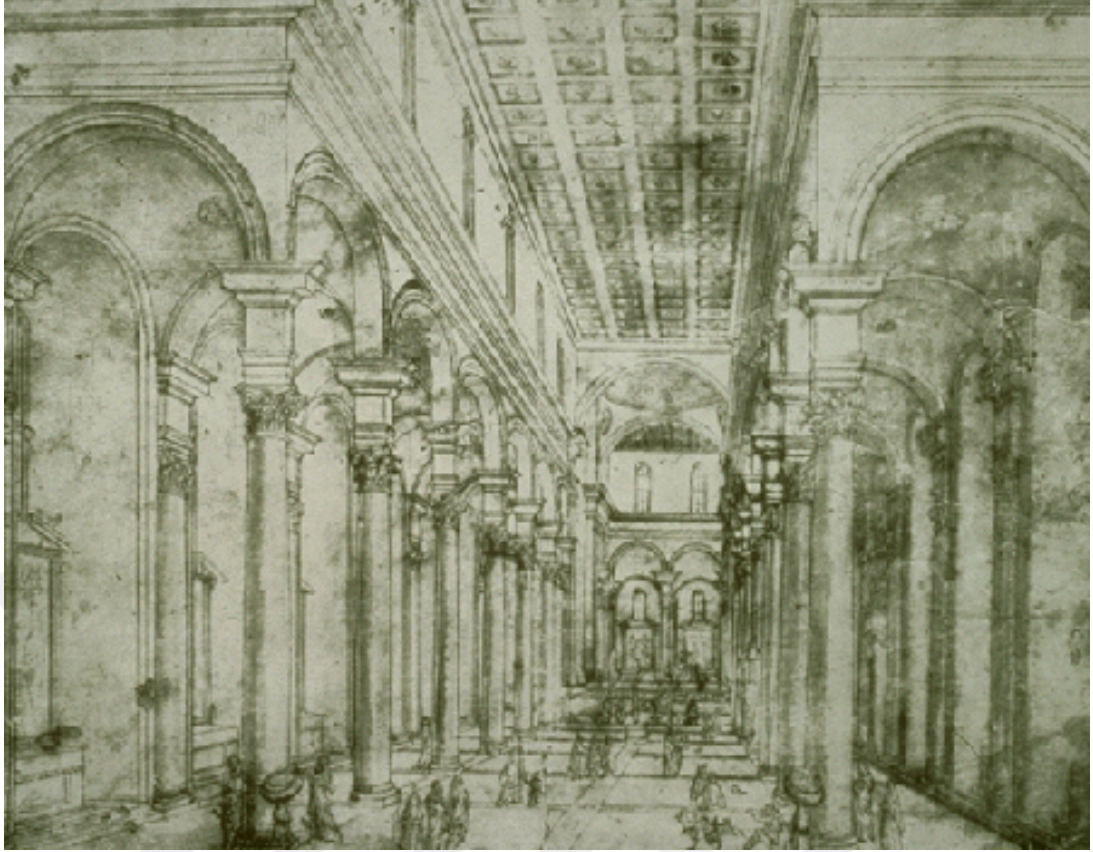


Resim 2.4 Filippo Brunelleschi, Floransa Katedrali çizimi



Resim 2.5 Filippo Brunelleschi, Aynaya Yansıyan İmge, 1417

Brunelleschi, Floransa Katedrali'nde vaftiz ayini için ayrılan bölümü, geliştirmiş olduğu perspektif kurallarına göre ayrıntılı biçimde çizmiş, gökyüzü olan kısmı da gümüş ayna sırasıyla boyamıştır. Brunelleschi, delikten bakıldığında aynada oluşacak yansıma sayesinde, aynanın arkasındaki görünümü izleyebilmek için bu resmin kaçış noktasını delip, önüne de ayna koyarak ilk tecrübesini gerçekleştirmiştir. Bu sayede izleyici, görünümün bir kısmını kapsayan resmi görürken bir yandan da görünümün diğer taraflarını görebilmesi sonucunda, ilk defa perspektifin görünen noktası gerçek ve inandırıcı olarak belgelenmiştir. Brunelleschi ayna ile yaptığı çalışmada, aynaya yansıyan görünümü genel hatlarıyla aynanın üzerinde kopyalayıp, kopyaladığı bu ters görünümü de düzeltmeyi amaçlamıştır. Brunelleschi ortaya koyduğu merkezi perspektif yönteminde, aynaya düşen görüntülerin nasıl taklit edileceğini gösterip açıklayan Ptolemy'nin "Optik" isimli çalışmasında bulunan bir deneyinden esinlenerek oluşturduğu anlaşılmaktadır. Geometri ve optikle ilişkili olan perspektif, Rönesans dönemindeki en önemli keşiflerden birisi olarak kabul edilmektedir (Bkz. Resim 2.4, 2.5) (Çakır, 2012).



Resim 2.6 Filippo Brunelleschi, Perspective drawing for Church of Santo Spirito in Florence 1428 Italy

Roma’da yaşadığı dönemde, antikçağ anıtlarında ölçüm yapmaya ve Roma’da ki yapıların temelinde bulunan matematiksel hesaplamaları gözden geçirmeye önemli bir zaman ayıran Brunelleschi’nin, yapıların taslağını oluşturma sürecinde, kaçma noktalı perspektifle ilişkili olan matematik kurallarını bulduğu düşünülmektedir (Öznülür, 2018). (Bkz. Resim 2.6)

Nesne boyutlarının, bakış açısının uzak ve yakınlığı ile bağlantılı olarak orantılı biçimde küçülmesini tespit ederek, perspektif için matematiksel kurallar getiren Brunelleschi’nin çalışmalarını inceleyen ve örnek alan Masaccio, resim öğeleri çerçevesinde; ışık, gölge, renk aracılığıyla oluşturulan yanılsama biçimini ve ilk lineer perspektifi resimlerinde uygulamıştır (Mavioğlu, 2010).



Resim 2.7 Masaccio, The Holy Trinity, 1427-1428, 667×317 cm, Fresco, Santa Maria Kilisesi, Floransa

Rönesans resim sanatının kurucu sanatçılarından biri olma özelliğini taşıyan Masaccio, iki boyutlu bir alan içerisine üç boyutlu bir görünüm oluşturduğu “Kutsal Üçlü” isimli resminde, Brunelleschi’nin ortaya koyduğu doğrusal perspektif yöntemini uygulamıştır (Tecer, 2014). Masaccio, eserini perspektif kurallarına uygun bir kompozisyon ile oluşturarak, resmin izleyicide gerçek bir mekân hissiyatı uyandırmasını sağlamıştır (Çakır, 2012). (Bkz. Resim 2.7)

Çizgisel perspektifi ilkelerine göre kullanarak, mimari nişi duvarda açılan bir delik gibi gösteren Masaccio’nun bu resminde; eserin ücretini temin edip, bağış yapan insanlar nişin dışında çömelmiş vaziyette bulunmaktadır. Eserde, üçgen bir şekilde oluşturulan kompozisyon ile figürler arasındaki denge bütünlüğü sağlanırken, Baba Tanrı (üst tarafta), Kutsal Ruh (güvercin), Oğul Tanrı (İsa) olmak üzere konumlandırılıp kutsal üçlüye gönderme yapılmaktadır (Neslihan ve Mehmet, 2016).

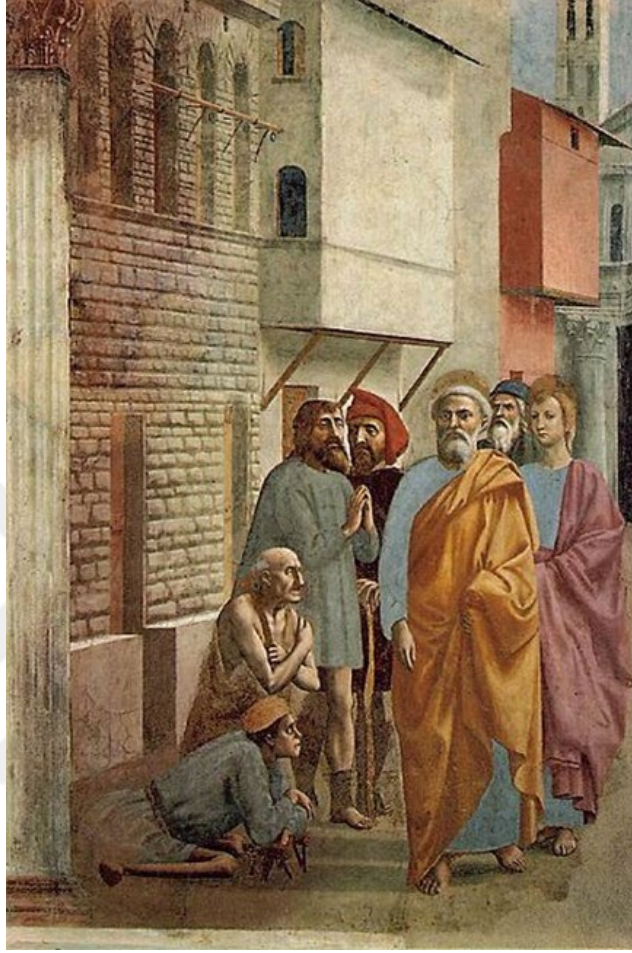
Masaccio'nun, "The Holy Trinity" isimli eseriyle ilişkili olarak, Eyüboğlu ve İpşirioğlu; Giotto'nun eserlerinde derinlik, temel anlamda yüzeysel olup yenilikçi bir nitelik olarak bulunurken, Masaccio'nun çalışmalarında ise resmin yapısal temeli haline gelip güçlü bir gerçekliğe kavuşmaktadır. Masaccio'nun resimlerinde ele aldığı figürler Giotto'nun eserlerindeki gibi üst üste gelip karışmamakta, ayrı bir biçimde kendi alanında yer almaktadır. Masaccio'nun yapıtlarındaki mekân ögesi, figürleri kuşatıp en iyi bir biçimde gözükmelerini sağlamaktadır (Akın, 2018). Masaccio'nun "The Holy Trinity" isimli eserinde yer alan Meryem'in Hz İsa'yı işaret eden el hareketi, resim içerisinde başka hareket olmadığı için anlam kazanmaktadır. Masaccio, Perspektifi doğru biçimde kullanarak, figürlere dokunma hissiyatına neden olan heykel formu kazandırmıştır (Gombrich, 2009).



Resim 2.8 Masaccio, The Tribute Money, fresco, 1425, Santa Maria del Carmine, Florence, Italy

Çizgisel perspektifi uygulamalı olarak değil, kavramsal olarak ilk yazıya döken Alberti, güzellik anlayışını matematik kuralları kapsamında değerlendirmiştir. Alberti, mimarlık ile ilgili yazdığı bir kitabında, antik simetri anlayışına dayanan güzellik tanımına yer vermiştir. Buna göre; güzelliğin, bir şeyin bütün parçalarının net ve değişime kapalı uyumu olduğunu ve herhangi bir değişiklik ya da ekleme, çıkarma gibi durumlarda etkisinin azalacağına yönelik açıklama yapmaktadır. Alberti'nin geleneğe ilişkin inancının bir işareti olup, Floransa'da hâkim olan resim üslubunu yansıtan bu düşüncesi bağlamında, Masaccio'nun "Vergi Parası" isimli çalışması örnek gösterilmektedir. (Bkz. Resim 2.8) Masaccio'nun, İncil'de yer alan ve herkes tarafından bilinen bir hikâyeden yola çıkarak oluşturduğu resim, tipik ve genel olanın temel alındığı bir sahneye dayanmaktadır. Ayrıca resimdeki olay, kırsal bir alanda

geçtiğinden, çizgisel perspektif mimari yapı üzerinden anlaşılmaktadır (Karayel Gökkaya, 2017).



Resim 2.9 Masaccio, St. Peter Healing the Sick with His Shadow, 1424 – 1425

Masaccio, çalışmalarında uyguladığı perspektif ile tasviri yapılan bir durumu sınırlandırıcı bir yaklaşımla ele almak yerine, doğal boyutlarla betimlenen figürler ile izleyicinin içerisinde bulunduğu mekânı eserlerine yansıtır, resmi yapılan dünyanın ortaya çıkıp dikkat çekmesini mümkün kılmıştır. (Bkz. Resim 2.9) Masaccio'nun eserlerinde dikkat çeken yenilikçi üslup bağlamında, çağdaş mimari analizleri Brunelleschi ve Donatello'nun izlerini bünyesinde barındırmaktadır. Masaccio, objelerin yüzeysel görüntüsünden ziyade, nesnelerin özünü ön planda tutup bir bütün olarak incelemiş ve Brunelleschi'den esinlenerek eserlerini sade bir tavır ile ortaya koymuştur. Masaccio; resimlerinde oluşturduğu mekânı, insan ruhunun bir parçası olarak ele alırken, Brunelleschi için ise mekân, mantıksal bir oluşumun sonucunu oluşturmaktadır (Tuğlu, 2002). Rönesans döneminde gelişme göstererek, mekânın

sistemli bir şekilde düzenlenmesini sağlayan perspektif, objelerin oranlarında geometrinin temel alınarak, insanın bakış açısında yapılandırmaya gidilmesini sağlamıştır (Sever, 2021).

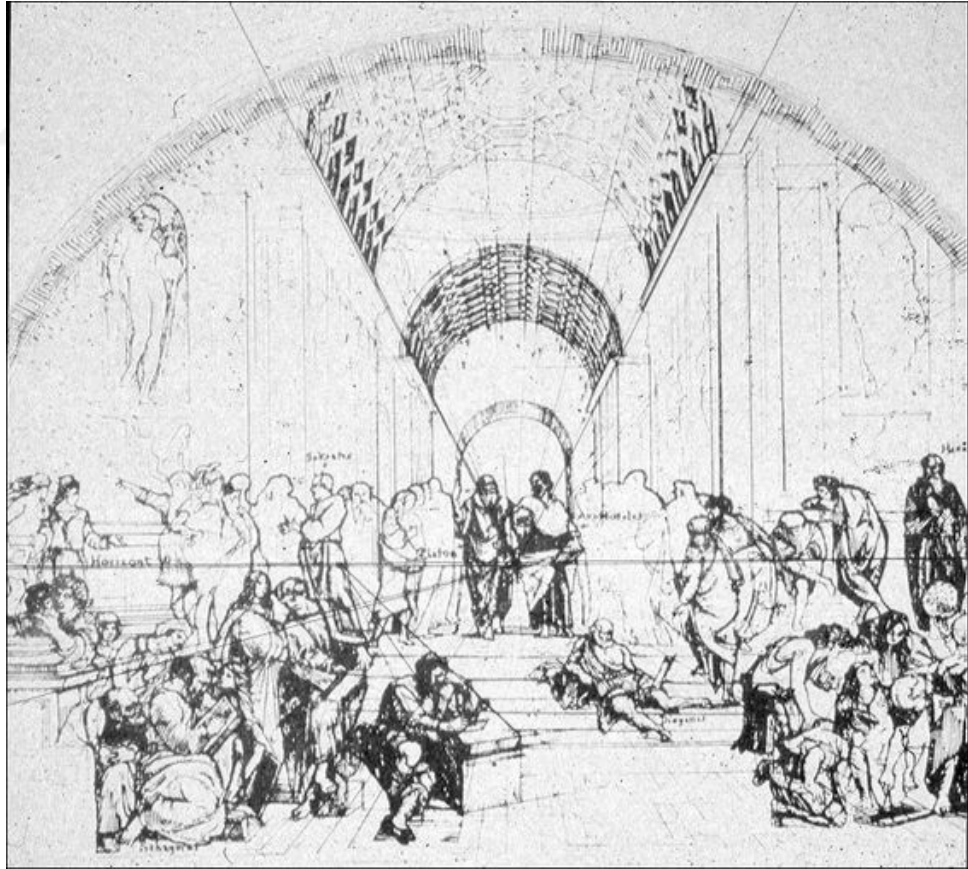


Resim 2.10 Antonio del Pollaiuolo, Hercules and Deianira, yak. 1475-1480, 54.6×79.2 cm, Oil On Panel Canvas, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

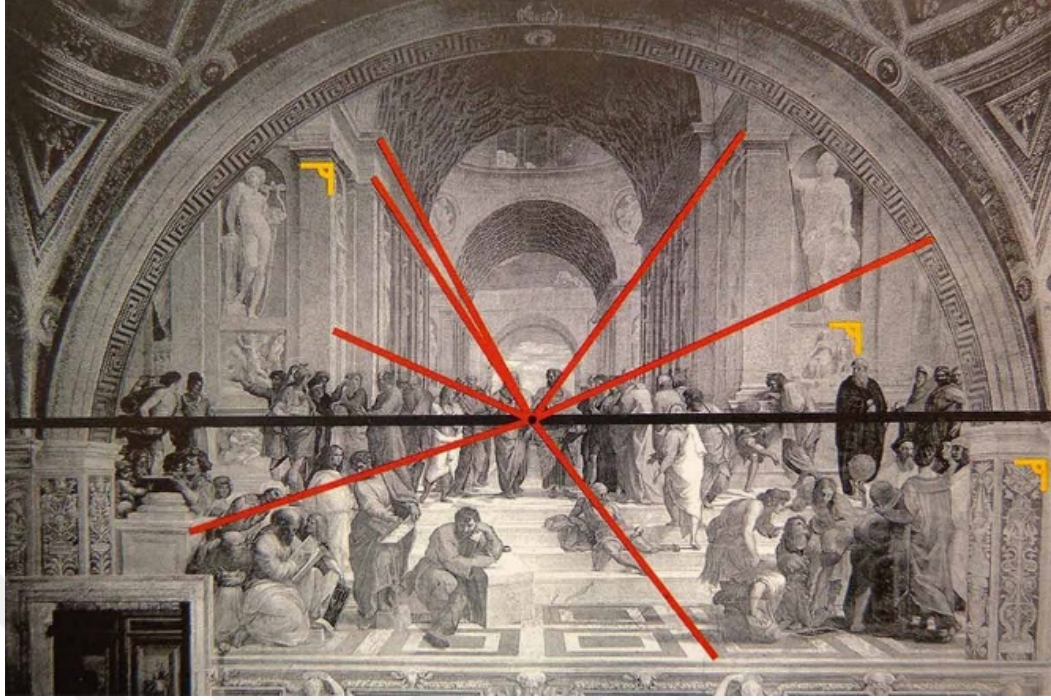
Antonio Pollaiuolo'nun "Hercules and Deianira" isimli çalışması, yeni sanatsal anlayış ile anatomi ve eylemlere olan vurgu açısından dikkat çekmektedir. Bu eserde, yakın olmayan bir ufuk çizgisi ve geniş bir peyzaj unsuruyla karşılaşılmaktadır. Resmin ön kısmında üç figür bulunmaktadır. Sağ tarafta Herkül, Deinara'yı kaçırmaya çalışan Sentor ("At Adam") Nessos'a ok doğrultmuştur. Figürler ile peyzajın oranları, Masaccio'nun resimlerine kıyasla farklılık göstermektedir. Pollaiuolo, peyzaj öğesini yalnızca bir fon olarak değil, resimsel değerini ön plana çıkartma amacıyla ele almıştır (Venturi, 2018).



Resim 2.11 Raphael, The School of Athens, 1509-1511, 500×770 cm, Fresco, Vatican Museums, Italy



Resim 2.12 Raphael, Athena Okulu, Doğrusal Perspektif Örneği, I



Resim 2.13 Raphael, Athena Okulu, Doğrusal Perspektif Örneği, II

Vasari'nin: "Tanımlanamayacak kadar güzel", "hayran olunası" ve "ifade edilemez" yorumlarını dile getirip, Rönesans dönemine ait önemli bir belge niteliğinde kabul gördüğü eser Raffello'nun Atina Okulu isimli resmidir. Raffaello, Rönesans'ın amaçları arasında olan izleyiciyi memnun edici, bilgilendirici ve eğitici üslup ile paralellik gösteren bir çalışma ortaya çıkartmıştır (Karayel Gökkaya, 2017). Merkezi perspektif ile tasvir edilen Atina Okulu, kubbeli bir mekân içerisinde düşüncelerini özgürce dile getiren bilgin ve sanatçıları bir çatı bünyesinde toplamaktadır. Resimde betimlenen mimarının donuk ve katı yapısı ile tartışma halindeki yunan bilginlerin jest ve mimikleri tezat bir ilişki oluşturmaktadır. Rahat bir konuşma ortamı yaratılmış olan resim, kendi içerisinde belirli bir düzene oturtulmuştur. Sol ön planda Pitagoras ve Anakreon'nun çevresinde yer alan şair ve filozoflar bulunurken, resmin sağ tarafında elinde yer küreyi tutan Öklid ile Ptolemeus beraberinde doğa bilimciler ve matematikçiler dikkat çekmektedir. Perspektif çizgilerinin birleşme noktası; Michelangelo'ya yüz olarak benzeyen, dalgın duruşuyla yazı yazarken betimlenen figür ile merdivenlerde geniş bir şekilde oturan figürün vücut yönleriyle, en arkada duran iki ana karakterin başlarının üzerinden sağlanmaktadır. Resmin merkezini oluşturan ana karakterlerden biri Leonardo da Vinci'nin yüzünü andıran Platon iken diğeri, Aristo'dur (Krausse, 2005).

Rönesans dönemiyle beraber sanatçılar, dış dünyadaki gerçekliğe yönelip, doğadaki nesnelerin natüralist bir biçimde taklidini ortaya koymuşlardır. Edinmiş oldukları perspektif bilgisiyle beraber resimlerinde derinlik ön plana çıkmıştır. Gerçekliğin dikkatlice ve ayrıntılarıyla aktarıldığı Rönesans dönemi resimlerinde, aynadan yansıtılmışçasına bir taklit söz konusu olmuştur. Bu dönemdeki resimlerin konusu din içerikli olsa da resimlerdeki figürlerin ele alınış biçimi farklılaşmıştır. Tanrı, peygamber ve melek gibi varlıklar, duyu dünyasına aitlermiş gibi idealize edilerek tasvir edilmişlerdir. Barrett, bu dönem çerçevesinde ele alınan çalışmalarda; doğa ya da ideal güzelliğin işlenmiş olduğunu, 18. yüzyıla kadar olan sürede ise gerçeklik taklit olarak işlense bile bu taklitlerinde problemleri olduğunu düşünmüştür. Barrett, üç boyutlu olup hareket eden bir figürün, tuval yüzeyinde iki boyuta getirilerek taklit edilme eylemine sorgulayıcı yaklaşmakta, bunun ancak gerçeğin görünümünün bir taklidi olabileceğini vurgulamaktadır. Gerçek olgusu üzerine başka bir açıklama getiren Carroll ise; sanatçıların, taklit edimlerinde görünür dünyaya ayna tuttıkları dile getirilirken, 19.yüzyıl dolaylarında sanatçıların tecrübelerinden, iç dünyasına ve nesnel değil öznel olana dikkat çektiklerini ifade etmektedir (Özdiç, 2022).

2.1.1 Resim Sanatında Realizm

Fransızca kelime olarak realite kelimesinden türetilen gerçekçilik olgusu, sanat akımı bağlamında 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde meydana gelen Fransız İhtilali, fiziksel dünyanın gerçekleriyle ilgilenen pozitivizm akımının gelişmesine neden olmuş, pozitivizm felsefesi de gerçekçilik hareketine kaynaklık etmiştir. Gerçekçilik düşüncesinin temel kuruluş amaçlarında; yaşamı, doğayı ve insanı doğrudan aktarabilme fikri bulunmaktadır (Fırıncıoğlu, 2016). Eserlerinde gerçekçilik etkileri bulunan, bu yüzden bu akımın öncüsü niteliğinde olan sanatçılar arasında; Bruegel, Rubens, Durer, Caravaggio, Velazquez, Goya yer almaktadır. Fakat bu akıma kaynak oluşturan en önemli sanatçılar arasında Constable yer almaktadır. Constable'ın çalışmalarında, doğal hayatı ve günlük zamandan bir kesiti ele alması dönemin sanatçıları için örnek oluşturmaktadır (Nur Gülsün, 2019).



Resim 2.14 Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, 83.8×111 cm
Tuval üzerine Yağlıboya, Musee d'Orsay, Paris

1848 yıllarında, Fransa'nın Barbizon kasabasında Constable'ın sanat anlayışını benimseyen bir grup sanatçı bir araya gelmişlerdir. Bu sanatçı topluluğun bir üyesi olan François Millet, resimlerinde figürü kullanarak gerçekçilik anlayışının sınırlarını genişletmeyi amaçlamıştır. Millet eserlerinde, çalışan insanları ve köy hayatındaki kesitleri gerçeğe uygun bir biçimde yansıtmayı istemiştir. Millet'in “Başak Toplayan Kadınlar” isimli çalışmasında; dramatik ya da komik bir eylem değil, hasat sırasında çalışan üç kadın görülmektedir. Resimde idealleştirilmiş bir manzara ve figürlerin dış güzellikleri yerine ağır ve sakin bir biçimde işine odaklanmış insanlar dikkat çekmektedir. Sanatçı, resminde figürlerin vücutlarının güçlü duruşunu ve davranışlarındaki tutarlılığı aktarmaktadır. Millet; figürlerin arka tarafındaki güneşli alan ile kontrast oluşturan basit çizgileri kullanarak figürleri belirginleştirmiştir. Akademik anlayışın hâkim olduğu resimlerdeki figürlerle örtüşmeyen bu köylü kadınlar daha inandırıcı ve doğal bir saygınlık içerisinde tasvir edilmişlerdir. Resimdeki figürlerin hareketlerinde ölçülü bir ritim bulunmaktadır. Bu ritim sanatçının aktarmış olduğu hasat görüntüsünü, önemli bir ciddiyet ile algılamış olduğunu göstermektedir (Gombrich vd. 2015).

19. yüzyılın yarısından sonra, eserlerdeki gerçekçilik anlayışı etkisini yoğun bir biçimde devam ettirmiştir. Gerçekçilik sanat anlayışının önemli isimlerinden olan Gustav Courbet, 1855 yılında Paris’te oluşturulan sergide eserleri kurul tarafından reddedilince, Paris’te bir barakada açmış olduğu sergisine “Le Realisme, G. Courbet” adını vererek sanat hareketinin ismine netlik kazandırmıştır (Nur Gülsün, 2019). Realizm sanatının öncüsü olan Courbet, çalışmalarını gözlem sonucu oluşturup, olayları olağan biçimiyle ele almış, resminde yansıttığı figürlerin gerçek hayattaki görünümüyle ilgilenmiştir (Karabulut ve Daşdemir, 2020). Gustave Courbet, 19. yüzyıla kadar olan süreçte, burjuva düşünce yapısının sanata yönelik üstünlüğünü, devrimci kişiliği ile zayıflatarak, gerçekçilik yaklaşımının tarihe geçmesinde önemli bir yere sahiptir. Resim sanatı Courbet için; gerçeği konu alıp yansıtan somut bir yaklaşımı ifade etmektedir. Doğayı ve gerçekleri dolaysız bir biçimde aktaran somut sanatın, sınıf farklılıklarını gidererek eşitliği ifade ettiğini düşünen Courbet; 1871’de Paris Komüne katılıp, sanat aracılığıyla aynı senelerde toplumsal ve siyasi hareketliliği etkileyerek sosyolojik olarak yön vermiştir (Doğan, 2019).



Resim 2.15 Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, 361×598cm, Tuval üzerine Yağlıboya, Musee d’Orsay, Paris

Gustave Courbet’in “Sanatçının Atölyesi” eseri, realizm anlayışını yansıtmaları açısından önem taşımaktadır. Ressamın, sanat kariyerinin ilk zamanlarında yapmış olduğu bu eseri, kendi görüşünü ve inancını yansıtan gerçekçilik manifestosu

özelliğine sahiptir. Sanatçı çalışmasında; Paris’te bulunan atölyesinin içerisindeki üç ayrı figür topluluğunu ve tuvalin ortasında kendisini ele almaktadır. Courbet resimde çizdiği kendi silüetinin sağ tarafına yaşamda başarılı olan arkadaşlarını betimlerken, sol tarafına ise düşmanları (devlet başkanı, III. Napolyon) dışında, savaş halinde olduğu şeytanları ve onlar tarafınca aşağılanan, yoksul ve kimsesizleri yansıtmıştır. Courbet “Sanatçının Atölyesi” eseri; sanatçının tuvalini üç parçaya ayırıp, her bir parçasında farklı bir olayı ele almış gibi gözükmektedir. Bu durumla ilgili olarak; Courbet’nin reddetmiş olduğu akademik sanat anlayışını sembolize eden, çarmıha gerilmiş vaziyette duran figür dikkat çekmektedir. Şövalede gösterilen, sanatçının memleketini belirten bir manzara resmi, yerleşik sanat kurumlarına bir göndermede bulunmaktadır. Zarif, geniş ve tüylü şapka, hançer, pelerin ve Romantizm eğilimindeki sanatçılara ait olan gitar göze çarpmaktadır. Kısmen çıplak duran kadın figürü, Courbet’in fırçasına rehberlik eden yalın gerçekliği sembolize etmektedir. Sanatçının sol tarafındaki masanın üzerinde, ölümü temsil eden ve bir gazetenin üstünde duran kafatası, Courbet’nin 19.yüzyıl sanat anlayışının biçimlenmesinde rolü olan eleştirmenlere tavrını göstermektedir (Canel, 2019). Gustave Courbet’in, güzel olanı değil hakiki olanı arama anlayışıyla yapmış olduğu eserlerinden biri olan “Günaydın Courbet” realizm sanat hareketi çerçevesinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçının bu eseri, yaşamış olduğu dönemin düşünce yapısına başkaldırı niteliği taşımaktadır. Courbet 1854 yılında yazmış olduğu bir mektubunda; prensiplerinden hiçbir şekilde ödün vermeden, kendisine yalan söylemeden, birisinin beğenisini kazanmak ya da kolay satma amacıyla resim yapmadan sadece kendi sanatı ile hayatını kazanma umudundan bahsetmiştir. Sanatçının, alışagelmış standart düşünce yapısına karşı, bilinçli bir şekilde arkasını dönüp gördüklerini olduğu gibi yansıttığı duruşu, birçok sanatçıyı bilinen yöntemlerle değil, kendi içindeki sanatsal sese yönelmesi şeklinde harekete geçirmiştir (Gombrich, 2009).



Resim 2.16 Honore Daumier, Çamaşırcı Kadın, 1863, New York, Modern Art Gallery

Realizm akımı içerisinde yer alan önemli sanatçılardan olan ve karikatürü siyasi bir amaç ile ele alıp resme yeni bir anlayış getiren Honore Daumier'dir. Sanatçı, kendi dönemi içerisinde, taş baskının en iyi ustalarından olmuş ve politik eleştirilerin başarılı örneklerini vermiştir. Daumier'in ele almış olduğu konular bağlamında resimleri, Rouault ve Cezanne üzerinde etkili olmuştur. Daumier'in figürlerinin yüzlerindeki mimikler onların iç dünyasını yansıtmaktadır. Ressam çalışmalarında hayatın zorluğunu, sefaleti ve dramı ortaya koymaktadır. Ressam, Resim 2. 16'da gösterilen "Çamaşırcı Kadın" isimli çalışmasında insanları; Barok, Romantizm ve Klasisizmde olduğu şekilde rol üstlendirip ya da poz verdirip resmetmemiştir. Daumier'in çalışmalarında ele aldığı insanlar bir sorunu canlandıran konumdadır. Ayrıca bir mimik ustası olan sanatçının figürlerinin yüzlerinde kullanmış olduğu her çizgi bir mana taşımaktadır. Ressam yer verdiği çizgileriyle resimlerinde; acı, keskin ve

dramatik bir atmosfer yaratmaktadır. Sanat tarihçilerinden bazıları Daumier'i romantizm akımıyla ilişkilendirse de resimlerinde gerçekleri acı bir üslupla aktarmış olması, onu realist bir sanatçı yapmaktadır (Turani, 2010).

2.1.2 Resim Sanatında Foto-gerçekçilik ve Hiperrealizm

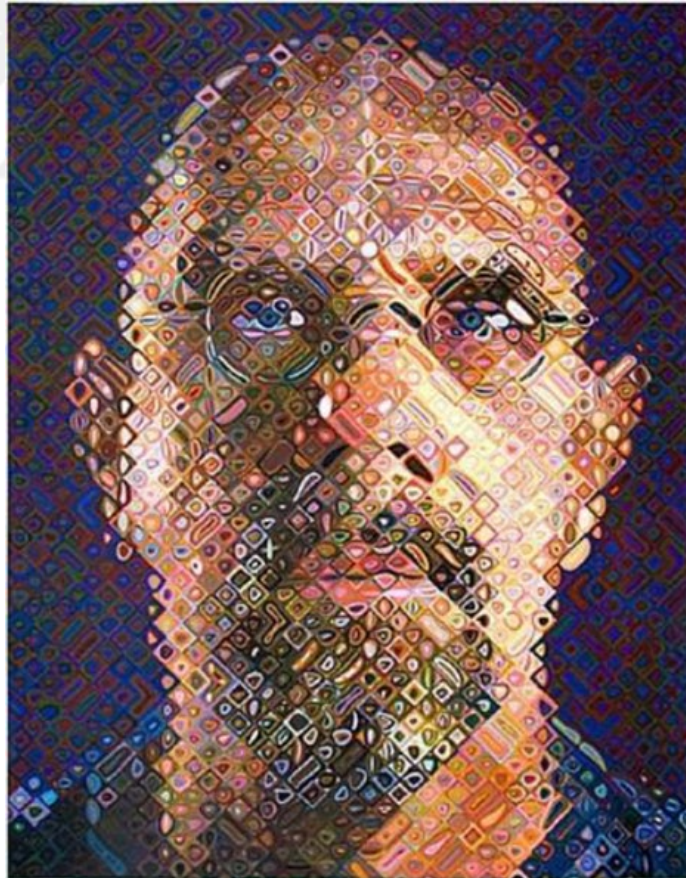
Sanattaki Realizm olgusu her daim varlığını devam ettirmiş, içerisinde bulunduğu dönem şartlarına göre biçim değiştirerek hiperrealizm, fotogerçekçilik gibi isimlerle ortaya çıkmıştır. Realizm ile foto-gerçekçilik, günlük yaşamı yansıtmamasından dolayı ortak olsalar da aralarında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Fotogerçekçilik, farkında olunmayıp, gözden kaçan görüntüleri ele almaktadır (Doğan, 2019). Fotogerçekçiliğin Minimalizme karşı çıktığı düşünülse de 1960 yıllarının sonlarına doğru, Pop sanatın farklı bir üslupla yorumlanması şeklinde olduğu düşünülmektedir. Kapitalist ve tüketici toplum medeniyetini konu alıp irdeleyen fotogerçekçilik, ele aldığı nesneleri ayrıntılı olarak inceleyip somut biçime getirmektedir (Canel, 2019). Fotogerçekçi resimlerle ilgili olarak Kurbak; bazı çalışmalarda, geniş görüşlü objektiften kaynaklı perspektif bozulmalarının korunduğunu, bazılarında ise bozulmaları düzelterken mercek düzeneklerinin sonuçları ya da ileri düzeydeki fotoğraf makinelerinin oluşturduğu panoramik sahnelerin betimlendiğini açıklamıştır. Ayrıca Kurbak; fotogerçekçi anlayışla üretilen eserlerde var olan perspektif izdüşümlerinin, insanların görebildiği biçimde değil, fotoğraf makinesinin gösterdiği kadarıyla resmedildiğini ifade etmiştir (Akkayüz, 2019).



Resim 2.17 Robert Bechtle, S. F. Cadillac, 1975, 104.1×149.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Fotogerçekçi sanatçıların eserlerinde, bir fotoğrafta rastlanılabilecek tarzda olan yarım kalmış imge görüntüleriyle ya da ansızın dâhil olmuş figürlerle karşılaşmak mümkündür. Bu bağlamda Robert Bechtle'nin Resim 2.17'de gösterilen çalışması örnek olarak gösterilmektedir (Akkayüz, 2019). Güncel ve sıradan olan nesneleri konu alan fotogerçekçilikle ortaya çıkan resimler, fotoğrafla birebir aynı nitelikleri taşımasının yanı sıra, resim yüzeyinde boya kalıntısı bulunmamaktadır. Fotoğraf makinesinin yaptığı işlemi sanatçı yapmakta ve makinenin algıladığı ışığın aynısını resmine aktarmaktadır. Fotogerçekçiliğin devamı niteliğinde olduğu düşünülen hiperrealizm, kurgu içermesinden dolayı fotogerçekçilikten ayrılmaktadır (Kendir, 2020). Hiper sözcüğü, terminolojide Latince ön ek durumunda olup; çok, yüksek ve aşırı vb. anlamlarına gelmektedir. İngilizcede "Hyperrealism" sözcüğü, Türkçe anlamıyla aşırı gerçeklik biçiminde kullanılmaktadır. Temel olarak derin manalar içeren hiper-gerçekçilik, hiperrealizm; taklit edip tekrarlama ve fotoğrafik sanatın bellekte oluşturduğu şey gibi ifade biçimlerini kapsamaktadır. Pek çok sanatçı, tarih boyunca gerçek haline yakın çalışmalar üretme amacıyla olmuştur. Bu amaç doğrultusunda, altta bulunan gerçeklik hakkında da sorgulamalara gidilmiştir. Sanatçı, idealist bir tavır ile çalışırken, irdelediği nesne ve taklit ettiği temsili arasındaki gerçeklik birbiriyle yarışır durumdadır (Ay, 2022). Hipergerçekçilik ilk olarak

Hyperealisme adıyla, 1973 yılında Brüksel’de galerisi olan sanat tüccarı Isy Brachot aracılığıyla bir sergi ve katalog için kullanılmıştır Bu sergide bulunan isimleri; Ralph Goings, Chuck Close, Don Eddy, Richard Mc Clean ve Robert Bechtle olarak sıralamak mümkündür (Akkayüz, 2019). Fotoğrafi olduğu gibi resimlerine aktaran fotogerçekçilik sanatçıların aksine, fotoğrafın ötesinde bir gerçeklik yakalamayı amaçlayan Hiperrealist eğilimle hareket eden sanatçılar, güncel problemlerle ilişkili olarak toplumsal bir mesaj içeren çalışmalarında; renk, kompozisyon ve konunun özü hakkında itinalı eserler ortaya koymaktadırlar (Rzayev, 2017). Hiperrealizm bağlamında üretilen resimler hakkında Germaner; çalışmalarda ele alınan nesnelerin; doku, yüzey ışık, gölge gibi plastik unsurlar bağlamında örnek alınan gerçek görünümünden ya da fotoğrafından daha çarpıcı olduğunu, tuvalde yer alan üç boyutlu ve fotoğraf gibi olan görünüm ile gerçek görünüm arasındaki farkın azaldığını vurgulamaktadır (Ay, 2022).



Resim 2.18 Chuck Close, Self Portrait, 2004-2005, 259×218 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Hiperrealizm akımının önemli isimlerinden olan Chuck Close, 1973 yıllarına kadar yapmış olduğu eserleri bakımından fotogerçekçi düşüncesi kapsamında değerlendirilse de, çalışmalarında fotoğrafı farklı biçimde kullanması açısından fotogerçekçilikten ayrılmaktadır. Sanatçı, büyük ölçekli portre resimlerini oluştururken faydalandığı ızgara tekniğini ve çizgilerini resim ögesi olarak kullanmıştır. Resim 2.18’de gösterilen çalışmasında, uygulamış olduğu kareleme yöntemini, esinlenmiş olduğu fotoğrafı büyütme amacıyla değil, resmindeki görüntüyü baştan biçimlendirmeyi hedefleyerek kompozisyonu oluşturmasında araç olarak görmüştür. Çalışmaya yakın bir açıdan bakıldığında ise her karenin birbirinden bağımsız olduğu fakat resimden uzaklaşıldığında portrenin belirli bir forma dönüştüğü ortaya çıkmaktadır (Akkayüz 2019).



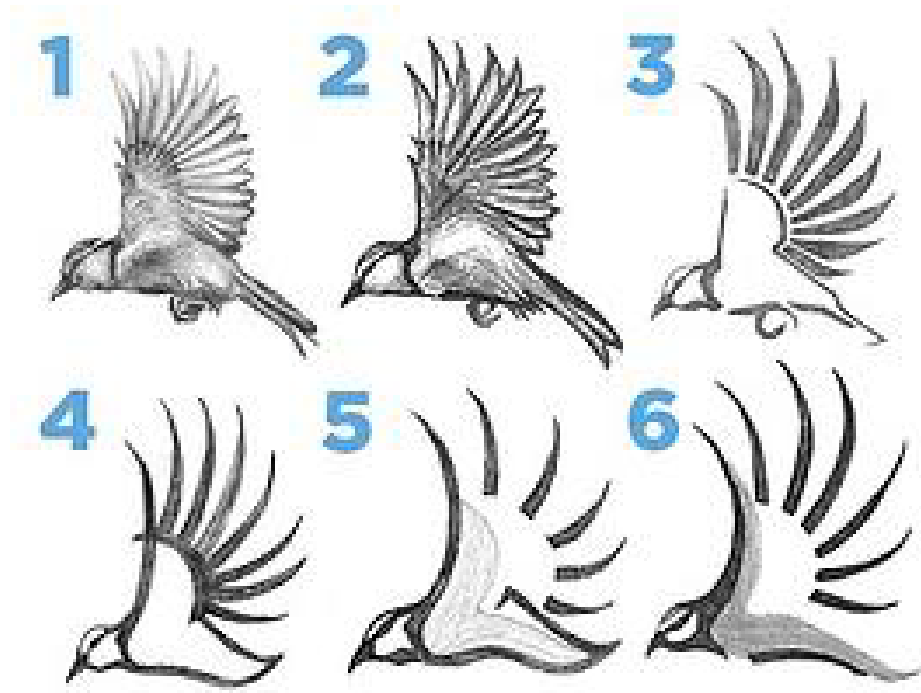
Resim 2.19 Denis Peterson, Dust to Dust, 2006, Tuval Üzerine Akrilik, Yağlıboya

Bir diğer önemli hiperrealist, Amerikalı sanatçı Denis Peterson Resim 2.19’da gösterilen “Dust to Dust” isimli eserinde, irdelemiş olduğu konu bakımından fotogerçekçilikten ayrılmaktadır. Sanatçı resminde; sokakta yaşayan, ölümünün yaklaştığı veya çoktan öldüğü varsayılan bir adamı incelemektedir. Çalışmanın adı

kutsal kitapta bulunan ve cenazelerde söylenilen bir ayete atıfta bulunmaktadır. Sanatçı tasvirini yaptığı adamın da bir insan olduğuna dikkat çekmek ve toplum tarafından dışlanan tabakaya ait olan bir insanın da ünlü biri kadar resminin yapılmasını hak ettiğini ifade etmektedir. Sanatçı, tuvalinin üst kısmını boş bırakarak figürün toplumsal olarak alt kademedeki biri olduğunu vurgulamaktadır (Akkayüz, 2019).

2.2 Stilizasyon ve Deformasyon

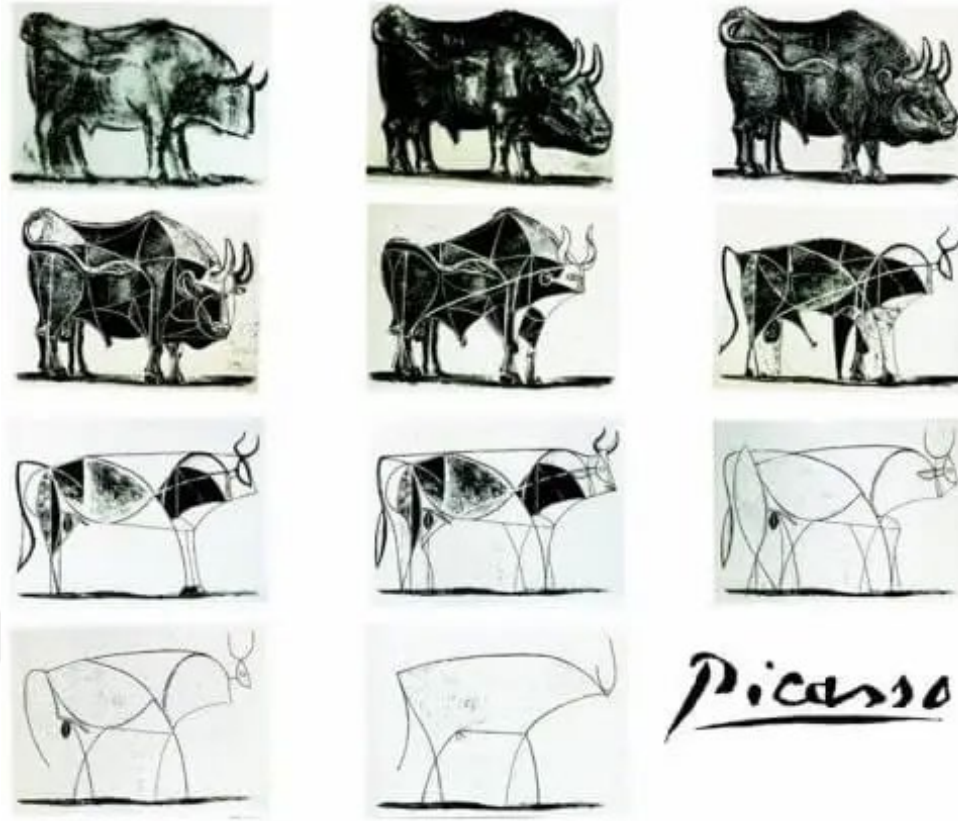
Fikir ve anlayıştaki özellik olarak tanımlanan stil, Turani'ye göre iki mana taşımaktadır: birincisi, sanatçıların çalışmalarındaki ortak anlatım ve şekillendirme yöntemidir. İkincisi ise, dönemlerin bütün sanat yapıtlarında yer alan ortak unsurlar ve anlatım şekli olarak ifade edilmektedir. Stilizasyon kelimesi ise stylisation sözcüğünden Türkçeye aktarılan; hayvan bitki ya da doğada bulunan şekillerin yalınlaştırılıp, şematik olarak tasvir edilmesi anlamına gelmektedir. Stilizasyonun görevi sadeleştirmek olarak düşünüldüğünde, resim yüzeyindeki tasvirlerin üç boyutlu değil iki boyutlu halinden söz etmek mümkündür (Tazegül, 2004).



Resim 2.20 Danijel Stamenic, Bir kuşun stilizasyon süreci, 2015

Stilizasyon, bir nesneyi fazlalıklarından ayıklayarak, kendisine özgü üsluplaştırma ve sadeleştirme işlevine sahiptir (Uygan, 2010). (Bkz. Resim 2.20) Hemen hemen her resim tarzında belirli ölçülerde stilizasyon yer almaktadır. Stilize edilmiş bir çalışmada yer alan sembolik ifade, dikkat çekici bir özellik taşımaktadır. Resimde ele alınan stilizasyon ile matematik anlayış arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Geometrik bir oluşum ortaya koyma endişesi tabiattan uzaklaşmaya neden olmaktadır. Bundan dolayı resimdeki natüralist anlayışa zıt olarak stil (üslup) kavramı ortaya atılmıştır (Sertkan, 2012).

Resimde, nesnelerin geometrik şekillere indirgenmesine ve sembolik oluşumlara neden olan stilizasyon, daha çok Doğu, İslam sanat anlayışında görülmüş olmasına karşın tarihi süreç içerisinde resimsel anlatımlarda stilizasyon uygulamalarının kökeni primitif toplumlara kadar uzanmaktadır. İlk çağlarda yaşayan insanlar, görmüş oldukları canlıları, belirli amaç doğrultusunda ve karakteristik özellikleri belli olacak şekilde basit ve yalın çizgilerle stilize ederek mağara duvarlarına aktarmışlardır. Stilize edilerek resmedilmiş çizimlerin bulunduğu yerler arasında; Altamira, Lascaux ve Chauvet mağaraları bulunmaktadır. Sanatın toplumsal etkiler ve yaratıcı olan bireyin içinde yer aldığı devinimler çerçevesinde gelişmesi, sanatsal yaratımlarda nesnenin ve düşünsel olanın stilizasyonuna meyledilmesi fikrini de gündeme getirmiştir. Genellikle yüzeyin süslenmesi, bezenmesi çalışmaları içinde motif, sembol ve imgelerde kullanılan formların ve düşünsel imajların stilize edilmesi süreci özellikle 19. yüzyıl sonrasında sanatçılar, çizginin resme kattıkları etkinin farkına varmalarıyla bilinçli bir tavır sergileyerek çalışmalarında stilizasyonu uygulamışlardır (Korudağ, 2020).



Resim 2.21 Pablo Picasso, Boğa (1-11), 1945

Stilizasyon, sanatçının doğada görüp algıladığı varlıkları yeni bir biçimle eserlerinde yansıtmasında önemli bir niteliğe sahiptir. Stilizasyon doğada olmayanın keşif arayışıdır. Picasso, Resim 2.21’de gösterilen çalışmasında, boğa üzerinde farklı aşamalarda bulunarak en son figürü sade bir şekilde tasvir ederek stilize etmiştir. Stilizasyon kavramının netlik kazanabilmesi; biçim, form ve şekil kelimelerinin açıklanmasıyla mümkündür (Borazan, 2018).² Soyut, somut, figüratif ya da figüratif olmayan dikkatlice tasarlanan veya spontane gelişen bütün sanat yapıtlarının bir biçimi bulunmaktadır. Çizgi, nokta, ışık, şekil, renk, değer, kütle, doku, hacim ve mekân gibi unsurlar sanat eserindeki biçimsel öğeleri oluşturmakta, biçimsel öğelerin kullanılması sonucu da tasarım ilkeleri ortaya çıkmaktadır (Barrett vd. 2012).

Biçim olgusu geçmişten bugüne kadar değişmezken, biçimle ilişkili olan içerik unsuru çeşitli etkenlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bir sözcüğün ve kavramın anlamı olan içerik unsuru, yazılı ya da sözlü ifadelerde iletilmek amacı taşıyan öz,

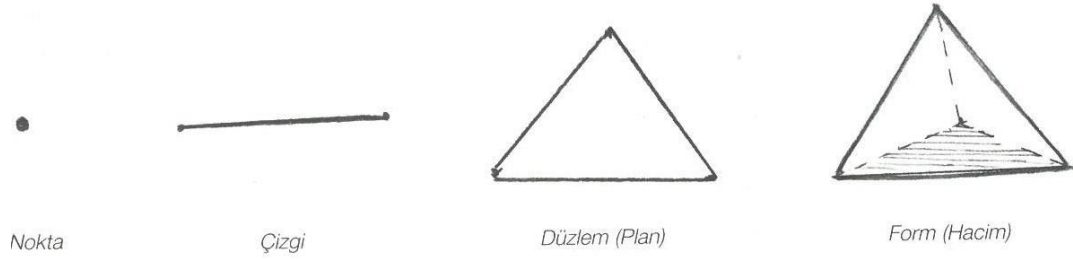
² Biçim Türkçe sözlükte, bir objenin dışındaki çizgileri oluşturan hali olmakla beraber sanat eserlerinin dış görünüşü anlamına gelmektedir (Borazan, 2018).

fikir, imge ve duyguların bütünü olup, ruhsal ya da düşünsel süreçteki işlevi meydana getiren öğeler manasına gelmektedir. Biçim ve içerik hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır (Koç, 2019). Biçim ile ilgili ilk olan yoruma sahip olan Antik Çağ filozoflarından Anaksagoras;

Biçim evrensel oluşmada düzenlenmemiş özdek Khaos karşıtı olarak düzenlenmiş özdek Kozmos' tur. Aristoteles ise nesnenin niteliklerinin tümü anlamında ve özdek' le içerik karşıtı olarak kullanmaktadır. Ona göre ilk başta biçimsiz olan özdek bir güçtür, onu edim' e geçirip gerçekleştiren, görünümlü ve yetkin kılan biçimdir. Biçim gerçek olmayanın gerçek hale gelmesidir. Yani her varlık kendinden daha yetkin olan varlığın özdeği ve her yetkin varlık, kendin den daha az yetkin olan varlığın biçimidir... şeklinde ifade etmektedir (Ergin, 2007, s. 46'dan aktaran, Peldek, 2020, s. 4).

Biçim ve içerik ile ilgili Cahid Kınay; Biçim ve içeriğin anlatım unsurları ile ilişkili olup bir bütün ortaya koyduklarını belirtmektedir. Fakat sanatçılara göre bu değişkenlik göstermektedir. Klasik anlayıştaki ressamalar için biçim, sanattaki ideal olana ulaşmak amacına sahip olduğundan önem taşımakta, Klasik sanatın karakteristiğini biçim, içerik ve anlatımın dengesi oluşturmaktadır. Ortaçağ dönemindeki sanatçılar için içerik ön planda tutulurken, XIX. yüzyıl sanatçıları için ise anlatım önemli olup biçim ve içerik anlatım için göz ardı edilmektedir. (Koç, 2019). İçerik ile ilgili olarak Hegel; "Her zaman belirleyicinin göstergesidir; kendini aşma hareketinde kendine bir biçim, bir başka deyişle tarih içinde bir varoluş kazandıran olur" şeklinde yorumda bulunmaktadır (Büyük Laorousse, 1986, s. 1617'den aktaran, Koç, 2019, s. 5).

Bedri Rahmi Eyüboğlu "Resme Başlarken" isimli kitabında, akademide bulunduğu yıllarda biçimin hafife alınarak form sözcüğünün kullanıldığını, daha sonra algıda bir takım değişiklikler sonucunda biçim kelimesinin kullanılmaya başlandığını açıklamaktadır. Eyüboğlu biçimi; "Renk ışıkla vardır, ışık olmayan yerde renk yoktur. Hâlbuki biçim karanlıkta da yaşar..." şeklinde ifade etmektedir (Eyüboğlu ve Eyüboğlu, 2005, s. 337). Boşluğu yüzeyleri ile belirleyen ve boşlukta alan kaplayan varlıklara form denilirken, bu varlıkların anlık duruşlarını ele alan unsur ise biçim olarak adlandırılmaktadır. Birbirleriyle ilişkili olan bu iki öğe, aynı zamanda farklılık göstermektedirler (Borazan, 2018). Resim sanatı çerçevesinde biçim kavramı; çizgi, renk gibi tasarım elemanlarının aracılığıyla ikinci boyuttan üçüncü boyuta evrilirken form öğesini ortaya çıkarmaktadır.



Resim 2.22 Çizginin Yolculuğu

Form, ilişkili parçaların birbirleriyle etkileşim sonucu bir araya gelerek bir bütünün oluşturduğu olgudur (Bkz. Resim 2.22). Form, konu ve içeriğin somut bir hale gelebilmesi için açık-koyu, ışık ve gölge vb. resim elemanlarının belirli ölçüt göz önüne alınarak oluşturulmuş halidir. Form hakkında Timuçin; eserde gerekli olanı ya da içeriği kapsayıp bütünlüğe ulaştıran, eserin anlaşılır olup özgün nitelik kazanmasını sağlayan ve sanatın değerini oluşturan yapının özelliklerine karşılık gelen bir bütündür açıklamasında bulunmuştur (Beyaz, 2014). Plastik sanat alanı çerçevesinde form, iki ya da üç boyutlu biçimi olarak ifade edilebildiği gibi bir nesnenin fiziksel yapısını oluşturan kuralların tümünü de kapsayabilmektedir. Brecht, sanat içerisinde formun gelişip ilerlemesinin önemsiz olduğunu düşünmenin asılsız olduğuna yönelik açıklamalarıyla, form olgusunun önemli olduğunu vurgulamaktadır. Form ögesini sanatçının kendi içindeki öz olanın dışı vurumu olarak ifade eden Kandinsky; sürekli olarak zamana göreceli olan form, sanatçının belirli bir süreç içerisinde, kendi dışavurumu halinde gerekli hissettiği durum olarak açıklamaktadır (Yağcı, 2017).

Müftüoğlu'na göre; bir nesneyi ifade edip, yükseklik ve genişlik özellikleri bulunan ve iki boyutlu bir görünüme sahip olan biçim, şekil ile kıyaslandığında hacim ve derinlik açısından da farklılık göstermektedir. Ayrıca biçimle ilgili olarak Cantürk, biçimin sanat öğeleri içerisinde anlaşılması zor bir kavram olduğunu ve genellikle şekil ile karıştırıldığını belirtmektedir. Biçimin yalnızca simetri, düzen ya da belirli bir ölçü olmayıp, metafizik problemleri içine alan bir kavram olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, doğal olan bir nesne biçimiyle incelenirken bu sadece dış görünümü değil içyapısını ve bütünü kapsamaktadır (Borazan, 2018).

Kandinsky'e göre şekil; tek başına gerçek ya da gerçek olmayan nesnenin sembolü, bir alanın yalnızca soyut şekilde sınırlaması olup kendi kendine mevcut olandır

(Bütow, 2021). Şekil tanınan ve tanımı yapılması mümkün olan nesnelerin genel ismidir. Canlı ya da cansız her varlığın herhangi bir konu bulundurmaksızın bir şekli bulunmaktadır. Sanatçının eserini ortaya koyarken ki aşamada şekil oluşturma kaygısı her daim söz konusu olmaktadır. Soyut resimle ilgilenen ressamın çoğu, bir formu taklit etme eylemindeyken içeriğin görünen şekline form diyerek şekil ile form unsurlarına ilişkin ayrımın fark edilmesini sağlamaktadır (Turan, 2013). Biçim, form ve şekil gibi unsurlar, sanatçının kendisini ifade etmesinde kaynak oluşturmaktadır. Sanatçı çevresinde gördüğü biçimleri, eserlerine taşıırken değişikliğe uğratmaktadır (Abut, 2011). Bir nesne üzerinde biçim oluşturma eylemi forme olarak adlandırılırken, o nesnenin belirli bir ölçüye uyularak biçiminden uzaklaştırılması deformasyon olarak nitelendirilmektedir (Balcı, 1992). Ayrıca deforme; doğal biçimine ilişkin oranlara dokunmayıp, içeriği farklı bir görünüme getirmeden, nesnenin temel niteliklerini kaybettirmeyip sadece abartı yapma suretiyle yapılan hacim ve yüzeysel anlamda bozmalara denilmektedir (Uygan, 2010). Sanatçı, çevresinde gördüğü varlıkları birebir kopya etmek yerine, nesne üzerinde farklı biçim arayışlarında bulunarak onu kendi görüşleri bağlamında deforme ederek resminde bir unsur haline getirmektedir. Deformasyon olgusu, sanatçının iç dünyasına ve çevresini algılama şekline göre değişiklik göstermektedir. Sanatçıların; yaşadıkları dönemde ve değişen düşünce yapıları bağlamında, görünenin ardındaki gerçekliği arama istekleri deformasyonu ortaya çıkarmıştır (Abut, 2011).

İnsan vücudunda biçim bozmaların görüldüğü, sanatçıların kendilerine özgü yorumlarıyla figürlere yapmış olduğu müdahalelerin dikkat çektiği önemli dönemlerden biri Maniyerizmdir (Peldek, 2020). Maniyerist dönemdeki sanatçıların gayesi, gerçekte birebir örtüşen ve izleyiciyi etkileyen resimler yapmak yerine kopya içermeyen, Tanrıyı hissettirebilecek eserler ortaya koymaktır. Hayal güçlerinden yola çıkarak eserlerini oluşturan Maniyerizm ressamı, hikâyelerini sergiledikleri çalışmalarında tiyatro sahnelerindeki parlak ışıkları anımsatan dramatik etkiye sahip açık-koyu renklerle ve abartılı görünüm sağlayan perspektifle resimlerini dünyadan uzaklaştırmak istemişlerdir (Krausse, 2005).



Resim 2.23 El Greco, İsa'nın Yeniden Doğuşu, 1584-94, 275×127, Tuval Üzerine Yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid

Deformasyonu çalışmalarında uygulayan, Maniyerizm dönemi sanatçısı El Greco, İsa'nın Yeniden Doğuşu isimli çalışmasında figürlerini, dikkat çekici bir zayıflıkla ve doğal olmayacak oranda uzatılmış bir görünümle tasvir etmektedir. Sanatçı figürlerini, kıvrımlı hatlarıyla Tanrıya ulaşmayı amaçlayan ve bilinç olarak kendisinde olmayan ve hayaleti andıran insanlar olarak betimlemektedir. Eserde tasviri yapılan figürlerin hissettikleri duygular yüzlerinde yansıtılmakla beraber, bu duygular vücut hareketleriyle bağlantılı bir konumdadır (Krausse, 2005). Resimlerde bulunan betinin, esinlenilen gerçek görünümüne benzemesini fakat bu biçimlerin doğada karşılaşılamayacak oranda değiştirilmesi deformasyon olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım bağlamında, Modigliani'nin çalışmalarında yer alan figürlerin, gerçek bir insan oranlarıyla alakasız olacak şekilde uzuvlarının uzatılıp inceltilmeleri örnek oluşturmaktadır (Tazegül, 2004). Modigliani, maniyerizm akımı sanatçılarının eserlerinde betimlenen üslubu, kendi çalışmalarında yorumlayıp ortaya koymuştur (Krausse, 2005).



Resim 2.24 Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne with Yellow Sweater, 1918-1919, 100×64.7 cm, Oil On Canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Modigliani'nin Resim 2.24'te gösterilen eserindeki figür; başı biraz eğik olup, ellerini çapraz bir hareketle önüne alarak, vücudu s harfine benzer bir şekilde oturmaktadır. Figürün portresi ve boyun bölgesi normalden daha ince olacak şekilde ele alınmıştır. Ressam, modelini olduğu gibi değil, yüzü uzatıp burnu incelterek deforme etmiş ve soyutlamaya gitmiştir. Modigliani, biçim bozmanın ressam tarafından doğayı düzeltmek olduğunu belirtmektedir (Abut, 2011).

Modern dönem öncesi, perspektif ile birlikte üç boyutlu bir görünüm elde edilme amacıyla ele alınan biçimler, modern dönemle beraber, iki boyutlu bir görünüme indirgenerek, derinliğin yüzeysel kaldığı bir mekân anlayışıyla tasvir edilmektedir. Bu anlayış soyut espasa karşılık gelmekte ve böylelikle tabiatın taklidinden uzaklaşmaktadır. Biçimler soyutlama aracılığıyla stilize ve deforme edilerek yüzeye yerleştirilmektedir. Artık biçim, hakiki ya da hakiki olmayan bir objeyi betimleyebileceği gibi, soyut bir yüzeyi sınırlayıp sadece kendisi olarak da varlığını ortaya koyabilmektedir (Beyaz, 2014).

2.3 Soyutlama

Sözlük tanımı olarak soyutlama, bir nesnenin niteliklerinden herhangi bir tanesini tek olarak inceleyen zihinsel bir yöntem olarak ifade edilmektedir. Âdem Genç, soyutlamanın olumlu bir anlam içermediğini savunmaktadır. Genç'e göre soyutlama kelimesi, bir şeyi bulunduğu yerden kaldırmak, çıkarma, soyma ve nesnenin bir yanını sıyırmak gibi manalara gelmektedir. Ayrıca soyutlama eylemi, bir nesneyi başka bir nesneden ayırma veya edilgen anlamıyla da kendi isteği dışında nesneden ayrılma anlamı taşımaktadır (Kalkan, 2006). Soyutlama kelimesi, nesneyi sadeleştirip detaylardan temizlemek anlamına gelmektedir. Soyutlamayı, bir fikrin yaygın olan niteliklerinden kurtulup öz olanı bulma çabası şeklinde ele almak mümkündür. Bu bağlamda sanatçılar; nesnel olan hakikatten daha çok, öznel olana eğilim göstermektedir (Özeskici, 2019). Orhan Hançerlioğlu Soyutlama kavramı için, bir nesnenin herhangi bir tarafını diğerlerinden ayırıp tek olarak inceleyen bir bilgi yöntemi olup, insan zihninde gerçekleştiğini vurgulamıştır. Ayrıca Hançeroğlu soyutlamanın, gerçekte tekrar somuta ulaşmak ve somut bütünü parçalarıyla olan ilişkileri dâhilinde, tamamını kavramak amacıyla ele alınan bir yöntem olduğunu ifade etmiştir (Kalkan, 2006). Soyutlama yaklaşımında, görülen objenin birebir taklidi yerine objenin özünün aktarılması eylemi ilk olarak Empresyonizm akımıyla ortaya çıkmıştır. Sanatçılar doğa aracılığıyla edindikleri izlenimlerini; nokta, çizgi, renk, ışık, gölge, leke gibi plastik öğeleri kullanarak resimlerini ortaya koymuşlardır.



Resim 2.25 Claude Monet, *Impression Sunrise*, 1872, 63×48 cm, Oil On Canvas
Musée Marmottan Monet, Paris, France

Monet “*Impression Sunrise*” isimli çalışmasında, limanda doğan güneşin doğumunu betimlemektedir. Monet’in amacı; limanı ayrıntılı bir şekilde eserine aktarmak değil, güneşin doğduğu sırada denizde ve gökyüzünde oluşan ışığın, kendisine hissettirdiklerini çalışmasına renk ve ışık aracılığıyla aktarmaktır (Mutlu ve Aytis, 2019). Görsel Düşünme isimli kitabında Arnheim, soyutlama hakkında birtakım yanıltıcı olan kavramların çözülmesi gerektiğini aksi takdirde, soyutlamanın olumlu olan özelliklerinin gün yüzüne çıkamayacağını dile getirmektedir. Soyutlama (abstraction) kelime anlamıyla olumsuzluğu çağrıştırmaktadır. Abstrahere fiil anlamı olarak bir şeyi ait olduğu yerden çekmek ve çıkarmak manası taşıdığından, soyutlama kelimesi de uzaklaştırma manasıyla ilişkilendirilmektedir. Oxford Sözlüğünde soyutlama kelimesinden; “Bedenden ne kadar uzaklaşırsak (soyut olursak)... İlahi ışığı görebilmeye o denli uygun hale geliriz. “Dalgın bir insan, “soyutlanmış”tır (abstracted) ve “yoksulluğu sadece soyut olarak bilen bir kişi,” şeklinde bahsedilmektedir (Arnheim ve Ögdül, 2015, s. 176). Herpert Read, *Modern Sanatın Felsefesi* isimli kitabında soyutlama ile ilgili olarak; “Gerçekçilik kelimesiyle temsile bağlılığı, doğaya uygunluğu kast ediyoruz. Soyutlama kelimesiyle ise, doğadan türetilmiş veya doğayla ilişkisi kesilmiş olanı, somut detayları ayıklanmış saf veya temel formu ifade ediyoruz” şeklinde açıklama yapmaktadır (Read, 2020, s. 97). İki zıt üslup olan gerçekçilik ve soyutlama kavramlarının, felsefi önemini göz önüne alarak geniş bir çerçevede sorgulayan Herpert Read gerçekçilik unsurunu, yaşamın

içindeki doğal süreci temel alan bir ifade biçimi olarak ele almaktadır. Ayrıca gerçekçiliğin, yaşamın hem iyimser yönünü hem de trajik olaylar açısından olan tarafını kapsayıcı bir niteliğe sahip olduğunu açıklamaktadır. Soyutlamayı ise, doğal öğelerle iletişimini zayıflatan insanın, boşlukla karşılaştığında göstermiş olduğu tepkiyi ve bu görünüş karşısında, zihninin yaratıcı gücünü kabullenmesiyle açığa çıkan endişesinin ifade ediliş biçimi şeklinde ifade etmektedir (Read, 2020). Psikoloji kuramında, genellikle duyuşsal bilgilere dayanan fakat bu duyuşsal bilgileri geride bırakan süreci temel alan soyutlama eylemi hakkında John Locke; belirli nesnelerden alınan bazı fikirleri soyutlama amacıyla alabileceğini ve bu fikirlerin “zaman, yer, ya da başka fikirler gibi diğer bütün varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullarından” ayrılabilir olduğunu ifade etmiştir. Locke; “Anlayış, zihindeki bu kesin, çıplak görünüşleri, oraya nasıl, ne zaman ve başka hangileriyle birlikte geldiklerine bakmaksızın (genellikle bunlara isim de vererek), gerçek varoluşu bu örüntülerle uyuşmasına göre sınıflandırmaya ve buna uygun olarak adlandırmaya yarayan standartlar olarak toplar” (Arnheim ve Ögdül, 2015, s. 177). Annabel Daou, soyutlamayı sanatçının bir biçimi ortaya çıkarıp yaratımını kapsayan bilinçsel bir süreç olarak tanımlamaktadır. Daou;

Mesela pencereme baktım ve caddenin karşısında bir pencere gördüm. Bir kare biraz kilt dışıydı ve bir kilt dışı ızgara düşünmeye başladım - ve oradan, küçük hareketler hakkında, büyük ızgaradaki küçük kayışın her şeyi nasıl değiştirdiğini düşünmeye başladım. Herhangi bir şeyi başlangıç noktası olarak kabul edebilirsiniz; soyutlama bunu yapmanıza izin verir. Sonra kendi dünyası oluyor ve işin içinde olmak gibi (Macadam'dan aktaran, Yazı, 2020, s. 10).

Bir kavramın soyut bir nitelik taşıyabilmesi için algı aracılığıyla algılanmış olan nesnelerden bağımsız olması gerektiği inancı bulunmaktadır. Bu düşünceyle ilişkili olarak Rene Pellet, “somut olanın algılanması”ndan, “soyut olanın algılanması”na yönelik gelişimi konu aldığı kitabında; zihnin somut verilerin dışında düşünebilmesi ve nesnelere ihtiyaç duymadan yaratması mümkün olduğunda soyutlama kelimesinin anlamına vakıf olunacağını açıklamaktadır. Ayrıca soyutlamayı, somut olan varlığın ötesinde olup, kendisini somuttan ayırıştırabilen zihin örgütlemesi olarak ifade etmektedir (Arnheim ve Ögdül, 2015). Herpert Read biçimciliğin ya da soyutlamanın, çökmüş olan burjuvazinin yansıması olduğu görüşünü yetersiz bilgidir ve önyargıdan kaynaklı olduğunu düşünmektedir. Read; sanat tarihinde kalıcı izler bırakan soyutlama yaklaşımının, ilkel, neolitik çağda, Arap ve Kelt sanatlarının belirli dönemlerinde

belirgin bir şekilde görüldüğünü açıklamaktadır (Read, 2020). İlkel çağlarda yapılan soyutlama eğilimleri, salt soyut anlatımla ilgili değil, görülen varlıkların sembolize edilerek tasvir edilme biçimidir. İlkel toplumlarda sembolize eyleminden dolayı oluşan soyutlama hali, uygar dönem insanlarında özü arama ve öz olana ulaşma amacından kaynaklı olmaktadır (Kalkan, 2006).

Wilhelm Worringer'in doktora çalışması için hazırladığı "Soyutlama ve Özdeşleyim" adlı kitabında, iki kavram üzerine dikkat çekmektedir (Ozmağ Mercan, 2019). Worringer, karşıt unsurlar olarak incelenen soyutlama ve özdeşleyim kavramlarının ortak bir ihtiyaç ile ilişkili olduğunu ve çalışmasının daha ileri bir konuya değindiğini ifade etmektedir. "Bu anlamda artık bütün estetik hazzı, hatta belki insanın bütün mutluluk duygusunu da, en derin ve en son öz olarak kendi kendinden vazgeçme içtepisine indirgemek, çok cesaretli bir iş gibi görünebilir..." şeklinde düşüncesini dile getiren Worringer, insanın bütün mutluluk hissiyatını çalışmasında belirli ölçütler çerçevesinde sınırlandırmaktadır (Aydemir, 2015, s. 45). İki temel içtepiyi oluşturan unsurlardan biri; Natüralist yaklaşımlı sanat anlayışına dayanak oluşturan, Alman düşünür Theodor Lipps'in ortaya koyduğu özdeşleyim (Einfühlung), diğeri ise natüralist olmayıp, soyut sanat eğilimli olan soyutlama (Abstraktion)'dır (Ozmağ Mercan, 2019). Psikolojik bir niteliğe sahip estetik teorisi olan özdeşleyim ile ilgili Lipps; estetik olgusunu güzel veya çirkin unsurlarının bilimi olarak ifade etmektedir. Bir nesnenin, ancak özel bir hissi ya da güzellik duygusu şeklinde adlandıracağı bir duyguyu uyandırmaya yetili olduğundan güzel olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca güzellik kelimesini, bir nesnenin belli bir etkiyi harekete geçirme yetisi olarak adlandırmaktadır. Lipps'e göre, bu etki psikolojik bir fenomendir ve estetiğin bu etkiyi irdeleyip çözümlemesi ve nitelendirip sınırlandırması gerektiğini, estetiğin psikolojik bir disiplin olduğunu ifade etmektedir (Aydemir, 2015). Worringer'in, doğayla olumlu bir ilişki oluşturmak isteyen sanat akımlarını açıklamak için ele aldığı özdeşleyimde; insanın kendi varlığı dışında, doğa içerisinde ya da organik nesneler ile bir bağ kurması ve kişinin bu objelere kendi duygularını yüklemesiyle estetik haz oluşmaktadır (Ağırbaş, 2020). İsmail Tunalı özdeşleyim içtepsi ile ilgili olarak; herkesin günlük hayatında kendisini çevreleyen nesnelerle bir arada olduğunu, bu nesnelere anlam yüklenildiğini, bunun sonucunda da nesnelerle özdeşlik hali meydana geldiğini ve bu bağlamda nesnelerin duygusal özelliklere sahip olduğunu söylemektedir. Örneğin,

dalgalı olan bir denize coşkun ya da azgın, küçük bir eve şirin gibi sıfatlar yüklenilmektedir. Fakat bu hisler insanlara özgü olarak bilinmektedir. Ruhsal yaşam ile ilişkili bir duygu olan coşkunluk hissini; insan, denizin dalgasıyla ilişkilendirerek duygusal boyutta nesnelerle manevi bir bağ oluşturmaktadır. İnsanın; mağdurluk, şirinlik, coşkunluk gibi özellikleri nesnelere aktararak o nesnelerin öyle olduğuna yönelik algı yaratması sonucunda Tunalı, bu durumu özdeşleyim olarak açıklamaktadır. Theodor Lipps özdeşleyim kavramını; objede hissettiği şeyi genel anlamıyla incelediğinde yaşam, kuvvet, içten bir gayret ve ortaya bir şey koymak şeklinde ifade etmektedir. Yaşam etkinlik anlamına gelmekte olup, bu etkinlik fark etmeksizin bir engel ile karşı karşıya gelmezse, etkinlikle bağlantılı olan kişide bağımsızlık duygusu meydana gelmektedir. Bu his, haz hissini ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Tüm bu psikolojik zaman dilimi özdeşleyim sürecine karşılık gelmektedir. Estetik beğeni, bir objede insanın kendi kendine duyduğu hazzı ifade etmektedir. Bu da özdeşleyim kuramını anlayıp, felsefi estetiğin kavranması için öncelik taşımaktadır (Ağırbaş, 2020). Özdeşleyim içtepisi, doğa ile insan arasında var olan duygusal etkileşimdir. İnsan, gerçekliğini idrak ettiği organik canlıda kendi yaşamını ve etkinliğini sürdürür. Doğa ile insan bir uyum içinde olup ruhsal anlamda bütünleşir. Soyutlama içtepisi ise, tabiat içerisinde karşılaşılan olumsuzluklar neticesinde yaşanan huzursuzluktan dolayı, görünüşlerin değişip aslından uzaklaşma halidir. Böylelikle özdeşleyim içtepisi, doğayla bir bütün halinde olmayı niteleyen bir faktörken soyutlama içtepisi tam tersi bir unsurdur. Worringer'in ilkel insanların evrenin belirsizlikleri karşısında duydukları güvensizlik, huzursuzluk ve korku gibi duyguları "tinsel uzay korkusu" olarak adlandırdığı kavram, soyutlama içtepisinin ardındaki duyguyu ifade etmektedir (Aydemir, 2015). İlkel topluluklardaki soyutlama içtepisini, evrene ilişkin bilgilerinin yetersiz olmasıyla ilişkilendiren Worringer, gelişmiş toplumlarda evren ile ilgili yeterli bilgi olduğu halde soyutlama içtepisinin bulunmasını da farklı nedenlerle bağdaştırmaktadır (Doğru, 2010). Worringer bu durum hakkında; dış dünya maddeleri arasında kendisini kayıp ve zihinsel anlamda çaresiz hisseden ilkel insanın, dış dünya bağlamında olaylarda ya da değişik durumlarda sadece keyfilik ve belirsizlik gördüğünü düşünmektedir. "Kendiliğinden şey" iç tepisinin en güçlü haliyle ilkel insanlarda bulunduğunu ve zihinsel olarak dış dünyaya egemen olundukça da iç tepinin zayıfladığı kanısındadır. Fakat insan zekâsı süreç içinde gelişerek rasyonalist bilgi kapsamında her şeye ulaştığında son olarak

“kendiliğinden şey” duygusu tekrar canlanır. Ancak daha evvel sadece içtepi olanın şimdi bilgi ürünü olarak evrildiğini düşünen Worringer; her şeyi bilmenin kibriyle kendisini aşağıda bulan insan, içinde yaşadığı görünür dünyanın yaratılmış bir büyü, majanın bir eseri ya da aslı olmayan rüyaya benzeyen bir görüntü, insanın zihnini saran bir peçe olduğunu fark etmektedir. Var veya yok denilenin kendisi hakkında doğru ya da yanlış olanı ayırt ettikten sonra ilkel insanda olana benzer bir şekilde dış dünya karşısında kayıp ve çaresiz hissetmekte olduğunu ifade etmektedir (Sarğın Güzel, 2019).

Ortataş dönemine kadar somut (figüratif) sanat bulunurken, yerleşik bir hayatta yaşamaya başlayan insanların yeni sorunlarla karşılaşmaları sonucu soyutlama yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Büyük uygarlık dönemi olan Mezopotamya ve Mısır’da yaklaşık beş bin yıl süren figüratif (somut) sanat döneminden sonra endüstri ve yeni icatlar insanları tekrar yeni uzay problemiyle karşı karşıya bırakmış, insanı endişelendiren bu bilinmezlik ikinci bir soyut eğilimine neden olmuştur. Üst üste yapılan buluşlarla gelişme gösteren endüstri ve bilim camiasında atomun parçalanmasının sorun teşkil ettiği yüzyılın başlangıcında, plastik sanatta nesneyi parçalama yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Erich From, parçalara ayırarak ortadan kaldırma içgüdüsünü, yaşanmamış bir yaşama yönelik tepki olarak düşünmektedir. Ayrıca objeyi parçalama eğilimini; ekonomik krizler, savaşlar, toplumsal sarsılmalar ve maddeciliğe karşı olan güvensiz bir tutumla ilişkilendirmek mümkündür. İnsanın iç huzursuzluk ve endişe yaşamasına neden olan endüstri karşısında, sanatçı tepkili bir duruş sergileyerek nesneyi resimlerinde parçalayarak yok etme eyleminde bulunmuştur. Sanatçı, olumsuz ortamdan uzaklaşıp doğanın bozulmadığı bir yere giderek sanatını icra etmesi ya da olumsuz şartlar altında yaşamını sürdürüp kendisine yeni bir alan yaratması şeklinde iki seçenekle karşılaşmıştır (Turani, 2010). 20. yüzyıla zemin oluşturup bu bağlamda çabalayan sanatçılar, 19. yüzyıl dolaylarında modern dünyanın ruhunu hissettirmek ve içerisinde bulundukları bu yenedünyada gördüklerinin ardını araştırıp izleyicinin görme şeklini ve algısını değiştirmeyi amaçlayarak, biçim ve teknik anlamda yenilik getirecek araştırmalarda bulunmuşlardır (Antmen, 2009). Görmenin dayanak noktası 19. yüzyıl içerisinde değişirken, sanat nesnesi kaynağını doğadan değil, sanatçının tecrübelerinden ve izleniminden almaktadır. Sanatçı, eserlerinde çevresinde gördüğünü değil, görmek istediği objeleri

irdeleyip betimlemektedir. Böylece eserde ele alınan nesne hakikatteki görünümünden kurtularak soyutlanmaktadır (Kaya, 2016). Modern sanatın etkilerinin görülmeye başladığı 19.yüzyılın ortalarında fotoğraf makinesinin de buluşuyla resim sanatında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerden biri, sanatçının anı yakalama çabasını konu alan ve çizgi, kompozisyon gibi nitelikler taşımayan Empresyonizm akımıdır. Eserlerinde rengi ön plana çıkartıp, duygularını bu şekilde açığa vuran izlenimci sanatçıların, üslubuna benzer şekilde resimler üreten bir diğer kuruluş Barbizon sanatçılarıdır. Bu sanatçı topluluğu için Ayaydın; Fransa'nın bizon adlı köyünde aristokrasiden uzak kalıp ürün verdiklerini, Barbizon okulunun, ormanın sessizliğinde, ağaçların doğal kuvvetinde ve toprağın sertliğinde, tabiatın sonsuz oluşunu ifade ettiğine yönelik açıklamada bulunmuştur Empresyonizm ile ilgili olarak Lyton; izlenimci sanat yaklaşımının eğitici bir örnek oluşturduğunu ve bu resimlerin bugün diğer resimlerden daha çok ilgi görüp sevildiğini açıklamaktadır (Peldek, 2020). Manet ve monet 19.yüzyılın ikinci yarısında figürü ve doğayı resimlerinde aktarma konusunda farklı yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Bu yaklaşımı pekiştiren ve açık havada yapılan figür tasvirlerine Manet'in "Olympia", "Kırda Kahvaltı" resimlerini örnek olarak göstermek mümkündür. İzlenimcilik akımı içerisinde daha çok manzara ağırlıklı çalışmalar mevcut olsa da, eserlerinde figüratife yer veren sanatçılar arasında; Degas, Cezanne ve gerçekçi figür anlayışıyla çalışmalarında kalabalıktaki insanların mutlu oldukları anı ele alan, renk ve ışık öğelerini kullanma biçimiyle figürlerine hareketlilik kazandıran Renoir bulunmaktadır. Modern sanatın temelini oluşturan, Empresyonizm akımına yeni yöntemler geliştirerek onun bir üst noktaya taşınmasını sağlayan yeni izlenimcilik akımı sanatçıları; eserlerinde ele almış oldukları figürleri, mekân içerisinde belirli bir kontur uygulamadan, derinlik kaygısından uzak şekilde tasvir etmiş, tam profilden siluet görünümünde inceledikleri figürleri silindirik biçimlerle sadeleştirmişlerdir (Koç, 2021).

2.3.1 Figüratif Soyutlama

Plastik sanatlarda tasviri yapılan, hayali ya da doğada karşılaşılan varlıkların genel ismi, figür olarak tanımlanmaktadır. Genel anlam itibariyle; çiçek, ağaç, sandalye, kuş vb. gibi canlı ve cansız varlıklar da figürdür fakat sanat dünyasında figür, insana karşılık gelmektedir (Ayhan, 2006). İnsan figürleri İslamiyet dönemi öncesinde türlü

sanat eserlerinde görülmekte olup, ruhani varlıklar insan görünümünde betimlenmiştir. İnsanın dış görünüşüne dair niteliklere karşılık gelen figür, çeşitli inançlar doğrultusunda din ya da farklı konularda çalışmalarda ele alınmıştır. İslamiyet öncesi ve sonrasında insan silueti çeşitli malzemeler kullanılarak türbe, medrese, imaret, tekke gibi mekânlarda bezeme amacıyla betimlenmiştir. Göktürkler aracılığıyla balballar üzerinde tasvir edilen figür, Anadolu Selçuklu'da taş bezeme olarak ortaya çıkarken, Orta Asya'da Şamanizm kültürüyle beraber, mitolojik bağlamda ele alınmıştır. İslamiyet öncesi yapılan tasvirlerde ikonografik nitelikler taşıyan figür, İslamiyet sonrasındaki dönemlerde de minyatür, taş ve alçı kabartmalarında yer almıştır (Alsan, 2019). İnsanın yaşam algısı değiştikçe, sanatı konumlandırma ve sunum biçimi farklılık göstermektedir. Resim sanatı bünyesinde zamanla farklılaşıp boyut değiştiren figür, mutlak mekân olarak da kurgulanıp farklı bir şekle bürünmektedir. Resim içerisinde insan olarak tasvir edilen figür, yaşanan hayatın tanımlanmasında bir ifade görevi alan soyutlama yöntemiyle; bazen biçim, çizgi ve leke bazen de renk olarak ortaya konulmaktadır (Hatipoğlu, 2018).

İnsan figürlerinden oluşan ve non figüratif ve soyut sanat anlayışının zıttı olan figüratif resim, sanatçının kendisini ifade etmesinde bir araç özelliği taşımaktadır (Ayhan, 2006). Figüratif resim, bir objeyi, varlığı ya da bir sahneyi plastik öğelerle temsil eden resim anlayışı olarak açıklanmaktadır. Sanatçının ortaya koymuş olduğu eser hangi şekilde tanımlandığı fark etmeksizin, izleyici eserde gördüğü görüngüyü dış dünyayla ilişkilendirip, figürü fark ettiğinde bu figüratif resim olarak kabul edilmektedir (Erbil, İbitürk, 2022). Erdok, figüratif bir çalışmanın resimsel anlam değeriyle alakalı bir ilişki durumundan bahsetmektedir. Erdok'un bu düşüncesi bağlamında, bazı sanatçılar resimlerinde betimlediği şeyin seyirci tarafından bilinmesini istememektedir. Soyut olarak adlandırılan resimlerde figür yalnızca saklı tutulmuştur. Nesneleri, nesnelerin görünümlerinden ya da parçalarından bazıları, sanatçı tarafından zor irdelenebilir biçimde tasvir edilse de, tecrübeli bir seyirci nesneler ile imgenin bağlantısını bulabilmektedir (Ayhan, 2006).

Post Empresyonizm akımının temsilcisi olan Paul Cezanne, Empresyonist sanatçıların resimsel üsluplarının gerçekliğin önemli ölçüde parçalanmasına sebep olduğunu düşünmüş, izlenimcilerin objenin gerçek biçiminin kaybolmasını önemsemeden

sadece ışığın titreşimini ve rengin parlaklığını kavramış olmalarını sanatçının görevine ihanet olarak görmüştür. Cezanne empresyonist sanatçıların ortaya koyduğu gelişmeleri göz ardı etmeden, nesnelerin somut formunu kavrayıp göstermeyi amaçlamıştır (Read, 2020). Kübizm akımına zemin oluşturduğu sanat anlayışıyla ve doğadan yararlandığı biçimleri üçgen, silindir ve kare gibi geometrik şekillere çeviren Cezanne hakkında Bernard; nesneleri silindir, küre ve koni gibi geometrik nitelik taşıyan nesnelere dönüştürdüğüne yönelik açıklamada bulunmuştur (Kumlu, 2001). Cezanne’ın sanat anlayışı hakkında Kandinsky ise, sanatçının görüngülere farklı bir şekilde yaklaşıp, bu yeni form keşfinde başarılı olduğunu, bu şekilde resme canlılık kattığını, Cezanne’ın resimlerinde ele aldığı renklerin ve profesyonelce irdelediği biçimlerin ruhsal ahenge uygun olduğunu dile getirmiştir (Alim, 2019).



Resim 2.26 Paul Cezanne, Large Bathers, 1900, 136×191 cm, Oil On Canvas
National Gallery, London, UK

Resimlerinde betimlediği figürlerin; fiziksel özelliğinden çok, mekân ile uyumuna dikkat eden Cezanne’ın “Yıkananlar” isimli eserindeki figürlerin deforme edilerek betimlenmesi, çağdaşları tarafından desen hakkında bilgisiz olduğuna yönelik eleştirilmiştir (Şener, 2010). Cezanne’ın “Yıkananlar” adlı eserini Kandinsky; akademik bağlamda sona ermiş olan üçgen kompozisyonu, Cezanne’ın tekrar canlandırdığını fakat sanatçının bu üçgen biçimi figür grupları arasındaki ahengi elde

etmek için değil, sanatsal anlamda bir amaç güderek kullandığını ve kusursuz olarak insan figürünü deforme edip soyutladığını ifade etmektedir (Alim, 2019).

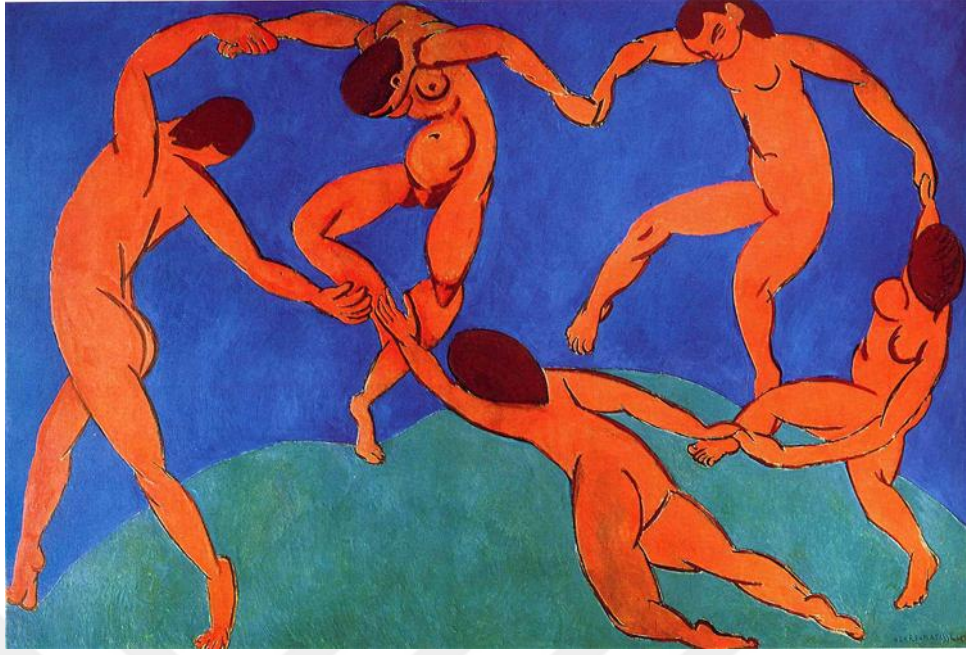
Post Empresyonist sanat anlayışının ressamlarından olan Paul Gauguin, çalışmalarını ilkel bir biçimde ele almıştır. Resimlerinde kullandığı sıcak renkler ve perspektifi uygulama biçimiyle dikkat çeken Gauguin için Hollingswort; doğalcı anlayışı terk edip, Japon baskı ve Orta Çağ dönemindeki vitray sanatında karşılaşılan düz renk yüzeylerinden ilham aldığını böylece iki boyutlu bir tarz oluşturduğunu ifade etmektedir. Ekspresyonist ressamları ve soyut sanatçıları, resimlerinde yer verdiği plastik öğelerle etkileyen Gauguin, klasik resim anlayışını reddedip; perspektif, ışık ve gölge gibi öğeleri kullanmayıp, resimlerinde iki boyutlu bir görünüm ortaya koyan Fovizm akımının sanatçıları için önemli bir kaynak görevi görmüştür (Peldek, 2020).

Bir resme bakıldığında o resmin neyi göstermeyi amaçladığını unutmak gerekmektedir, açıklamasında bulunan Fovizm akımı sanatçılarından Matisse, Japon Estamplarından ve doğu sanatından etkilenerek üslubunu şekillendirmiştir. Matisse İslam ve Doğu sanatlarının sergilerine gitmiş, Fas, Cezayir gibi ülkeleri ziyaret etmiştir. Yapmış olduğu keşifler sonucunda; resimlerinde kullanmış olduğu kırmızı, yeşil ve mavi tonlarıyla gerçeklikten uzak görünüme sahip bir alan yaratarak betimlemiş olduğu figürlerle üç boyutlu bir mekânı iki boyutlu bir biçimde gösteren bir algı oluşturmuştur (Altıntaş, 2014).



Resim 2.27 Henri Matisse, Harmony in Red, 1908, 180×220 cm

Matisse, koleksiyoner olan Sergei Shchukin'in yemek odasına yapmış olduğu Harmony in Red isimli çalışmasını “dekoratif levha” olarak tanımlamıştır (Arıcı, 2015). Ressam, canlı renklerin hâkim olduğu ve kırmızının yoğun olarak kullanıldığı “Kırmızı Uyum”, “Akşam Sofrası” ve “Kırmızı Oda” olarak çeşitli isimlerle adlandırılan bu resmi için; kırmızı rengi nereden aldığını bilmediğine fakat nesnelerin kırmızı renk ile birlikte netleşip ortaya çıktığını beyan etmiştir. Sanatçının, Doğu sanatı ve İran minyatürü etkilerinin yer aldığı eserinde; zemin ve duvarın birleştiği iki boyutlu bir mekân içerisinde, geleneksel çizim kuralları ve perspektif görülmemektedir (Boztunalı, 2016). Duvar kâğıdında bulunan desenler, masa üzerindeki işlemeler ve pencerenin içerisindeki manzaranın formu, lirik anlatım ile birlikte bütünlük oluşturmaktadır. Resmin sağ tarafında bulunan figür ile ağacın çerçeve çizgilerinin sade bir biçimde tasvir edilmesi kompozisyonla uyum sağlamaktadır. Ayrıca gerçek bir insanın fiziksel görünümünden farklı bir şekilde ele alınan figürün, vücuduyla başının oranı ve cinsiyetine zıt bir şekilde ele alınan beden ölçüleri dikkat çekmektedir (Peldek, 2020).



Resim 2.28 Henri Matisse, Dance (II), 1910, 260×391 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia

Moskovalı Koleksiyoner Sergei Shchukin'nin siparişı olup, 1910 yılında Sonbahar Salonu'nda sergilenen Matisse'nin Dance isimli eserindeki figürler gerçek insanlardan ziyade bir sembol biçiminde ele alınmıştır. Kaynağını pagan zamanlarındaki halk danslarından aldığı düşünülen çalışmada, Pagan Baküs şenliklerinin heyecanı renklerle somut hale getirilmiştir. Oyun konusunu inceleyen Matisse'nin bu çalışmasında; dans unsuru ortak bir tema olarak ele alınırken, kadınların çıplak olması, resmin ön tarafında duran kadın figürünün ilkel bir biçimde betimlenmesi, evrensel bir nitelik barındırmaktadır. Kâinatın ve Doğanın ritmi, insanların şuuraltında canlandırdığı hisleri ifade etmektedir. Ritmin coşkusu ve canlılığı figürlerin hepsinde deformasyon yapılarak yansıtılmıştır. Kadınların dans hareketleri yabani yaşam etkisini gösterirken, ten renklerindeki kırmızı ise heyecanın, sıcaklığın ve vahşiliğin bir simgesini oluşturmaktadır. Figürlerin baş ve ayak devinimleriyle biçimlenen bacaklarla bu duygular izleyiciye geçmektedir (Arıcı, 2015).

Fovizm akımı 20.yüzyılda Fransa'da devam ederken, Almanya'da "Die Brücke", "Der Blaue Reiter" isimleri altında sanatçıların gruplaştığı görülmektedir. Bu sanat yaklaşımlarının ortak noktasını Herwarth Walden; dış dünyanın izleniminden ziyade iç dünyanın dışavurumuna olan yönelimleri şeklinde açıklamaktadır. Batı'da Empresyonizm akımı sonrasında yaygın hale gelen sanatsal gelişmeleri bünyesinde

toplayan eğilimi “Dışavurumculuk” olarak ifade etmek mümkün gözükmemektedir. Sanat akımı olarak değil, objelerin formuna yansıyan bir duygu durumu, yaklaşımı olarak söz edilen Dışavurumculuk eğilimini Norbert Lyton; insana ait her hareketin bir dışavurum olduğunu buna göre sanatın da bir dışavurum olduğunu açıklamaktadır. Dışavurumculuk yaklaşımı benimseyen sanatçıların ortak noktalarını; biçimi deforme etme, rengin simgesel, dekoratif ve duygusal izlenimlerinden yararlanıp, boyanın dokusallığı ile rengi doğal görünümünden bağımsızlaştırmaları ve desenlerindeki perspektifte abartılı bir tavır sergilemeleri şeklinde sıralamak mümkündür. Dışavurumculuk kavramıyla birlikte ele alınan “primitif” terimi; dışavurumcu tavır gösteren sanatçıların Batıdan bağımsız olan kültürlerin sanatına olan merakları ile ilişkilendirilmektedir. Modernleşmenin getirdiği yeniliklere karşı direnişe yönelik bir tavrın ifadesi olan, ilkel kültürlerin sanatıyla ilişkilendirilen “Primitivizm” ket vurulmamış düşünceleri, akıl hastalarının ve çocukların biçimsel anlatımlarını da kapsamaktadır. Batı dünyasının sanatçıları, “primitif” şekilde isimlendirilen bu tarz ilham kaynaklarında, çeşitli bir üslubun dışında kendilerinin de aradıkları saf ve dolaylı olmayan yaratma içtepisi keşfetmişlerdir. Sanatçıların bu keşfi, katıksız bir sanat içtepisiyle, içsel bir ilham ile meydana getirdikleri fikirleri de pekiştirmiştir. Modern sanat ile Primitifin buluştuğu bir noktayı temsil eden resim Pablo Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” isimli çalışmasıdır (Antmen, 2009).



Resim 2.29 Pablo Picasso, The Girls Of Avignon, 1907, 243.9×233.7 cm, Oil On Canvas, MoMA, New York City, NY, US

Pablo Picasso'nun, Cezanne'nin "Yıkılanlar" isimli eseriyle ilişkili olan "Avignonlu Kızlar" isimli eseri kübizm akımının temelini oluşturmuştur. Estetik güzellik ile ilgili kalıpları yok edip, kendi kuralları çerçevesinde oluşan bu resim, tam anlamıyla kübist olmamakla beraber renksellik ve dışavurumcu bir üslup taşımaktadır. Etnografik objelere ilgi duyan sanatçının bu eserinde, Afrika maskelerini andıran ve İberya heykelticiklerini anımsatan deforme olmuş figürler görülmektedir. İki boyutlu resim yüzeyinde figürlerin üç boyutlu bir biçimde betimlenmesi resim sanatında devrim yaratan bir nitelik taşımaktadır. Resimde şematize ve kaba bir yapıya sahip olan figürler, sanatçı tarafından eşzamanlı olacak şekilde cepheden ve profilden gösterilmiş, böylece izleyicinin aynı nesneyi farklı boyutlardan kavranması sağlanmıştır. Picasso "Avignonlu Kızlar" isimli eseriyle, Rönesans döneminde eserlerde uygulanan perspektif aracılığıyla izleyicinin önüne açılan pencere hissiyatı yerine, görüş olarak dokunulabilecek yassı bir alan yaratarak, resmin gerçek temsilinin ötesine geçmesine olanak tanımıştır (Antmen, 2009). Paul Cezanne'nin ele aldığı resimsel biçimleri daire, dikdörtgen ve ovale çevirme isteğine Picasso, vücutları

radikal bir tavırla geometrik biçime indirip yabancılaştırarak ve mekân perspektifini yok ederek karşılık vermektedir (Krausse, 2005).

2.3.2 Geometrik soyutlama

Çizgi, nokta, açı, yüzey ve maddelerin aralarında olan bağlantılarını nicelik, nitelik olarak irdeleyen matematik dalını ifade eden kavrama geometri denilmektedir. “Geo” ile “Metri” kelimeleri beraber incelendiğinde “dünya ölçümü” manasına gelmektedir. Evrensel bir dil özelliği taşıyan geometri; eski çağlardan şimdiki zamana kadar olan süreçte aritmetik, evrenbilim ve müzik gibi alanları kapsayan ilim olduğu kabul edilir bir gerçektir (Naymanlar, 2010). İnsan yaşamında M.Ö 4000 yıllarından beri geçmişte bulunan geometrinin ilk temel bilgileri, Mısırlılar ve Mezopotamya uygarlığı tarafından ihtiyaç sonucu ortaya konulmuştur. Eski Mısır kültüründe, geometri bilgileri alan ve hacim gibi birtakım hesaplar ile karşılaşmaktadır. Bunla ilişkili olarak bu toplumun; üç boyutlu nesnelerden yamuk, koni, silindir, piramit, prizma, dikkörtgen gibi geometrik biçimlerin yüzey ve hacim hesaplama bilgilerine de sahip oldukları anlaşılmaktadır (Sürücü, 2019).

Evrendeki her biçim, içerisinde geometrik bir form bulundurmakta, sanatçı geçmişten beri gözlem ve sezgileri aracılığıyla doğadaki geometriyi fark ederek çalışmalarına aktarmaktadır (Sürücü, 2019). Worringer ilkel dönemlerden beri var olan sanatın geometrik biçime sahip olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Worringer; geometrik soyutlamanın dış dünya nesneleri ve süjeden arındığını, aynı zamanda geometrik soyutlamanın insan için tek ulaşılabilen ve düşünülebilen mutlak biçim olduğu doğrultusunda açıklama yapmaktadır (Şener, 2010). Cezanne’ın sanat anlayışı, geometrik soyutlama için öncü niteliği taşımaktadır. Sanatçının, doğayı geometrik biçimler ile yorumlayıp resimlerinde tasvir etmesi kübizm sanat akımı sanatçılarına örnek teşkil etmektedir (Tutaklar, 2020). Kübizm akımına isim verdiği düşünülen Henri Matisse, jürisi olduğu bir sergide Braque’ın “L’Estaque” çalışmalarını, şematik ufak küp biçimlerine benzetmiştir. Bu söylemden etkilendiği düşünülen Eleştirmen Louis Vauxcelles’in kaleme aldığı yazı sonucunda “Kübizm” şeklinde adlandırılan sanat akımı, 1908 yılından itibaren Paris’te Georges Braque ile Pablo Picasso öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Kübizm, aynı tarzda eserlerde bulunan; Albert Gleizes,

Jean Metzinger, Fernand Leger gibi sanatçılarla beraber gelişme göstermiştir. Resim sanatında yeni bir görsel dil olan kübizm, dünyayı farklı bir şekilde incelemenin yöntemini sunmuş ve perspektifin gelenekselliğini yıkarak nasıl bir üslup oluşturulacağını göstererek 20.yüzyılın en yenilikçi sanat hareketlerinden biri niteliğine sahip olmuştur. Eserlerinde; doğayı betimleyici bir üslup ile değil, kavramsal bir biçimde yorumlayan kübistler, resim yüzeyinde iki boyutluluk yaratarak bir objeyi birçok açıdan ele alıp, objenin dördüncü boyutunu ortaya koymuşlardır (Antmen, 2009).



Resim 2.30 Georges Braque, Violin and Palette, 1909, 92×43 cm, Oil On Canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, NY, US

Analitik kübizm olarak adlandırılan 1908, 1912 yılları arasında olan dönemde zihinlerinde parçalara ayırdıkları biçimleri inceleyen Picasso ve Braque, Cezanne'den etkilenerek, resimlerinde yüzeylerin parçalanarak ufaldığı, nesnelerin farklı açılardan ele alınıp cam parçaları gibi üst üste geldiği ve espasın bulunmadığı bir teknik geliştirmişlerdir. Bu dönemde çalışmalarda hâkim olan renklerin; gri, kahve ve yeşil

ile sınırlı kalması, yeni biçim arayışlarına odaklanma isteği olarak açıklanmaktadır (Antmen, 2009). (Bkz. Resim 2.30)

Analitik kübizm, akıldan eşyanın çevresinde dolanır ve görülen kimi biçimleri, akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister; diğer yönden kimi biçimleri, akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister; diğer yönden resmi bağımsız bir organizma olarak görür. Bu organizma, doğadaki biçim izleniminden, sübjektif olarak bir seçimiyle ortaya çıkar. Böylece objektiflik ve sübjektiflik, organizmanın karakterini biçimlendirir ve eşyayla resimden birini tercih etmek gerektiği ortaya çıkınca, resim lehine karar veren sanatçı, bu seçimiyle Kübizmin üçüncü dönemi olan “Sentetik-Kübizm”içine girmiş olur (Turani, 2010, s. 588).

Çalışmalarda kâğıt yapıştırma eylemi ve “collage”lar Sentetik-Kübizm ile başlamıştır. Üst üste düzenlenmiş plan anlamına gelen “plans superposés” bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ressamların eserlerinde kâğıt yapıştırma tekniği kullanırken yararlandıkları malzemeleri; gazete, afiş, kumaş, ayna ve metal parçaları, oyun kartları olarak açıklamak mümkündür. Sanatçılar resimlerine hazır nesneleri ilave ederek sadece doku çeşitliliği yaratmayı değil, aynı zamanda soyut biçim arasında gerginlik oluşturmayı amaçlamışlardır. Sentetik kübizm üslubuyla ele alınmış eserlerle beraber resim sanatı, daha önce karşılaşılmayan bir bağımsızlığa erişmiştir. “Doğa vardır ama benim tuvalimde” söylemiyle Picasso, yapıtın tabiattan farklı bir olgu olduğunu net biçimde belirtmektedir (Turani, 2010).



Resim 2.31 Juan Gris, Seated Woman, 1917, Oil On Panel, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spain

Kübizmin Analitik yaklaşımını benimsemeyen, biçimsel değerlerin resmin kompozisyonundaki önceliğini savunan Juan Gris, uygulama ve teori anlamında Sentetik Kübizmi ortaya koymuştur (Read, 2020). Sentetik kübizm neden ibarettir sorusuna yönelik olarak Gris'nin yanıtı; bu zamana kadar resmin yapısı ile renk ilişkisinde net bir ayrılığın olduğunu, rengin daha önce hiç yama biçiminde kullanılmadığı olmuştur. Ayrıca kolaj yöntemiyle, kesik olan parçalar değiştirilebilir olduğundan, resme hasar vermeden kullanılabilmesi de sanatçının hareket noktasını oluşturmuştur (Turani, 2010). Sentetik kübizmde, rengi yoğun bir şekilde resimlerine taşıyan Juan Gris'in, farklı renk tonlarıyla geometrik alanlar oluşturarak yapmış olduğu "Seated Woman" isimli eseri, kağıt vb. malzemelerle yapılan kolaj tekniğini anımsatmaktadır. (Bkz. Resim 2.31)

Sanatta modernleşme sürecinin önemli bir noktasını oluşturan soyut sanat, geometrik soyutlama ve lirik soyutlama gibi iki önemli yaklaşımı bünyesinde barındırmaktadır (İşgören, 2007). Geometrik soyutlama ile ele alınan çalışmalarda tasviri yapılan objeyi çağrıştıran geometrik formlar bulunmaktadır. Fakat lirik soyutlama yönteminde, heyecan gibi birtakım duygu durumları mantığın önüne geçerek ressamın fırça

hareketleri, renklerin kullanılış durumu gibi faktörler çalışmada şiirsel bir doku izlenimi yaratmaktadır (Sürücü, 2019). Sanat eserlerinde, kaynağını yaşamsal faktörlerden alan lirik anlatımlarla farklı bir süreç başlamış ve lirik soyutlama bağlamında birbirleriyle paralellik gösterip devam niteliğinde olan ve aynı söylemlere gelen İformel Sanat, Anlatımcı Soyutlama, Taşizm, Art Autre ve Yeni Paris Okulu gibi akımlar ortaya çıkmıştır (Ersagdıç, 2011).

2.3.3 Lirik Soyutlama

Kelime anlamıyla Lirik; öznel duyguların ve iç dünyanın ilham aracılığı ile etkili ve coşkulu bir biçimde ifade edilmesi şeklindedir (Saldıray, 2017). Sıfat olarak, tutkulu, ilham dolu ve heyecanlı anlamlarında kullanılan Lirizm kelimesi; Latince *lyricus*, Fransızca *Lyrique*, Yunanca *lyricos*'tan gelmektedir (Ersagdıç, 2011). Batı felsefesi bağlamında önemli bir düşünür olan Platon'a göre lirizm, bir hastalık ve nöbet olarak histerik bir davranışa karşılık gelmekte bu bağlamda sanatçı da histerik kişilik yapısında olan biri olarak düşünülmektedir. Diderot'a göre ise, tüm lirik eğilimlerin büyü ile bağlantısı bulunmaktadır (Ersagdıç, 2011). Lirik kelimesi ve terimi; çoğu zaman, değişik uzmanlar ile değişik anlamlarda kullanılmıştır. Bernard Dorival "20. yüzyıl Ressamları" isimli kitabında ve Bernard Dufour ile Robert Lapoujade'nin anlatımcı soyutlama anlayışı doğrultusunda, doğadaki objelerin izlerine yer vererek oluşturdukları resimlerine ve biçim ağırlıklı kompozisyon çalışmaları ortaya koyan Paul Kallos ve Rezvanini için kullanmıştır. Pierre Restany ile Pierre Cabanne'ın 20.yüzyılda Avant-Garde isimli kitabında ise lirik terimi; Mathieu, Wols, Hartung, Jean Michel Atlan ve Fautrier'in önderliğindeki Anlatımcı-Soyutlama eğilimiyle aynı anlamda kabul edilmiştir. Her iki kitabında yazarları, 1950'li yılların ortasında Tat Coat'nın lirik sözcüğü ile ilgili benimsediği görüşü Lirik Soyutlama olarak uygun bulmuşlardır. Ayrıca bazı uzmanlar lirik soyutlamayı renk ile ilişkilendirmektedir. Croce, lirik yaklaşım çerçevesinde değerlendirmiş olduğu sanat hakkında; sanatın fiziksel değil, gerçeklik olarak incelendiğinde, "lirik bir sezgi" niteliği taşıdığını, bu bağlamda kılışsal ve rasyonel olmayan sanatın sadece sezgisel bir anlatım olduğuna yönelik açıklamada bulunmaktadır. Kişisel düşüncelerin belirginleştiği lirizmle beraber benlik olgusunun objeye, iç dünyanın da dış dünyaya karşı bir üstünlüğü söz konusu olmaktadır (Ersagdıç, 2011). "İçe bakış", "iç görüş", "içsellik" gibi

söylemlerin yaygınlaştığı lirik soyutlama eğiliminde, sanatçının eserini ortaya koyma anında “içe bakış” olgusu önem arz etmiş ve bu olgu ressam için bir araç görevi görmüştür. Tabiat ile açıklamalarında “İçe bakış” kavramına dikkat çeken Baudelaire;

...doğa anlayışını, yalnız resim yönünden anlamak istersek, şu düşüncelere varabiliriz; doğayı karşıdan değil, içinden gör ve göster. Gözünle gördüğün, uzaktan seyrettiğin değil, bütün duyularınla yaşadığın, içinde bütün varlığınla eridiğin doğayı ver. O zaman ister istemez alışılmış görünüşleri kırarak, yaradılışın sırlarına, nesnenin özüne doğru gideceksin. Nesneleri birbirinden ayıran belli adlar alan yanlarıyla değil, derin bir birlik içinde eriyen, alışılmış sınırları aşarak buluşan yanları ile göreceksin... şeklinde açıklama yapmaktadır (İpşiroğlu, 1972, s. 167’den aktaran, Ersagdıç, 2011, s. 94).

Resim sanatında lirik soyutlama, sanatçının benliğindeki duygu karmaşıklığının boya ve fırça aracılığıyla dışavurumudur. Sanatçının esin kaynağını doğa değil kendi dünyasında hissettikleri oluşturmaktadır (Güneş, 2021). Lirik soyutlamada hissedilen görülenin önüne geçmekte, sanatçı çevresinde gördüklerinin birebir taklidini yapmak yerine kendi dünyasına yönelmektedir. Bu bağlamda resimde ele alınan figür ya da obje, çalışmada plastik öğeleri (renk, çizgi, ışık vb.) taşıyıcı bir niteliğe bürünüp, gerçek benliği dışında farklı bir anlam kazanarak sanatçının kimliğini yansıtan bir öğe haline gelmektedir (Sürücü, 2019). Lirik soyutlama sonucu ortaya çıkan resimler Non-figüratif özelliği taşımakta ve Lirik-soyut nitelikteki eserlerle karıştırılmaktadır. Bazen de lirik soyutlama yaklaşımıyla ele alınan eserlerde doğaya ait izlere rastlanılmakta böylece eser ismini doğadan almaktadır (Kayserili, 2001). Sanatçılar, Birinci Dünya Savaşından sonra akıllarındaki dünyayı yansıtmak üzere değerlere uygun çalışmalar ortaya koymuş, İkinci Dünya savaşından itibaren ise, kendi çevrelerinde dolaşarak bireysel ifade biçimi arayışına girmişlerdir. Bu arayışlar sonucunda da farklı üslup ve akımlar gelişmiştir (Krausse, 2005). İkinci Dünya savaşından sonra karşılaşılan psikolojik ve toplumsal kaynaklı problemler, resim sanatında informel soyutlamanın olduğu çalışmaların ön plana çıkmasına ve sivil bir atmosferde yapılanmasına da müsait bir alan yaratmıştır. Bu dönem içerisinde, eylem bağımsızlığını idrak eden sanatçının eserlerini ele alış biçimi, kendi sınırlarına kendisinin karar verdiği özgün olma süreciyle ilişkilendirilmiştir. Bilinç düzeyinde gerçekleşen sanat hareketi bu dönemde yerini düşünce eylemine bırakmış, resim kaynağını sanatçının iç dünyasından almaya başlamıştır. Bu nedenle, şekli olmayan bir eylem resmi ortaya koyan her soyutlama uğraşı, ruhsal ve düşünsel realite ile adeta irdelenen bir gizem taşımaktadır (Ersagdıç, 2011).

Paris sanat ortamında hâkimiyet oluşturan, 1952 yılında Fransız eleştirmen Michel Tapie tarafından yazılan “Un Art autre (Başka Bir Sanat)” isimli kitapta Avrupa resim sanatında yeni bir yaklaşım olarak dikkat çekilen Lirik Soyutçuluk, Amerikan Soyut Dışavurumculuk eğiliminin, Avrupa’da olan karşılığı şeklinde ifade edilmektedir. Ayrıca Taşizm (Empresyonistler tarafından Taşist olarak kullanılmış, Fransızca ‘lekecilik’ anlamına gelmektedir) ve “Art Enformel” şeklinde tanımlanmakta ve Kübizm sanatın geometrik soyutlamacı tavrından da ayrılmaktadır. Fransız eleştirmenler Pierre Guégen ve Charles Estienne tarafınca ilk defa kullanıldığı düşünülen “Taşizm” kavramı bünyesinde olan sanatçılar arasında; Lirik Soyutlama yaklaşımının öncüsü olarak kabul edilen ressamı Georges Mathieu, Jean Fautrier, Pierre Soulages, Alman asıllı olup Fransa’da yaşayan; Wols ve Hans Hartung yer almaktadır. Bazen Taşizm kelimesiyle anlamdaş bazen de daha kapsamlı bir düşünce biçimi olarak nitelendirilen Art Enformel bünyesindeki sanatçıları; Alberto Burri, Antoni Tapies, Nicolas de Stael ve Bram Van Velde şeklinde açıklamak mümkündür (Antmen, 2009).

Taşizm (lekecilik), Amerika’da ilk olarak Marc Tobey’in çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Sanatçı, renk elemanlarını bir merkez noktası belirlemeden, tuval yüzeyine yayıp, hızlı bir akış sağladığı eserleriyle Avrupa’da görülen resim anlayışından farklı bir yol izlemiştir (Turani, 2010).



Resim 2.32 Mark Tobey, Advance of History, 1964

1922 yılında Pasifik’in kuzeyinde Doğu Asyalı bir toplulukla karşılaşp Reng Kwei adlı Çinli bir sanatçıdan fırça tekniklerini öğrenen Mark Tobey, Japonya ve Çin’e giderek Uzakdoğu felsefesini öğrenerek yolculuğunu tamamlamıştır. “Uzakdoğu kaligrafisinin izlenimi onu “écriture en blanc” (beyaz yazı) adlı eserinin esprisine götürmüştür. Bu resimdeki grafik filigran bütün resim sathını yosun gibi kaplamaktadır” (Turani, 2010, s. 630). Sanatçının eserlerinde, kütleden ziyade atmosfer ve mekânın vurgulanması, ışık ve alan titreşiminin hâkim olması ve biçimde sadeliğin ön planda tutulup, resmin genelini canlı renklerden oluşması dikkat çekmektedir (İşgören, 2007). (Bkz. Resim 2.32)

Action painting ve Lekecilik akımlarının öncüsü Hans Hartung, çalışmalarındaki çizgi hareketleriyle lirik soyut bağlamında dikkat çekmektedir. Dresden, Leipzig ve Münih okullarında eğitim aldığı süreçte sanat tarihi ve felsefe alanlarında da çalışan Hartung, Münih’te bulunduğu sırada Mark’ın eserlerinden etkilenerek kendi soyut resimlerini ortaya koymuştur. 1935 yılında Paris’e yerleşen Hartung, Paris Okulu’nun önemli

temsilcilerinden biri olmuş ve resimlerinde siyah kalın çizgiler ile mürekkep etkisi yaratan lekeleriyle özgün kaligrafik olan soyut bir üslup yaratmıştır (Ersağdıç, 2011).



Resim 2.33 Hans Hartung, Etching #5, 1953

Hans Hartung, resimlerini leke ve çizgiyi ön plana çıkartıp, farklı malzemeler kullanarak deneysel biçimde ele almaktadır. Dış evreni, iç dünyasına göre şekillendiren sanatçı; çizgi, ritim, leke gibi plastik öğeler ile eserlerinde zıtlık oluşturmaktadır. Hartung, gelişigüzel lekeleri güçlü bir biçimde irdelediği resimlerinde baskın değerleri yoğun tutmuş, çizgileri oluşturan fırça tuşlarını belirli bir ritimle uygulayarak eserine hareket kazandırmıştır. Sanatçının resmindeki genel görünüm etkili biçimlerden oluşurken, yüzeyin düz olmasıyla birlik-bütünlük sağlanmaktadır (Burunsuz, 2019). Hartung, bazen başparmağı ile bazen de ucuna bez sardığı sopasıyla, değişik kıvrımlardan oluşan karalamalar, siyah çizgiler ve mürekkep izine benzer lekeler ile çalışmalarını oluşturmaktadır (Gökdoğan, 2018). (Bkz. Resim 2.33) Emil Nolde, Kokoschka, Kandinsky ve Franz Marc'ın resim anlayışından etkilenecek çalışmalarında soyut eğilim gösteren Hartung, eserlerinde grafik ve resimsel öğeleri soyut bir biçimde harmanlamıştır (Serdar, 2015). Sanat yaratısının en öze indirgenmiş olan soyut hali ise, bu noktada sanatçı bireyin yani yaratıcı öznenin

düşünsel sürecinin biçimsel kaygıları öteleyebildiği noktada karşımıza çıkabilmektedir. Somut, stilizasyon, soyutlama ve nihayetinde soyut hale gelen sanat yaratımının evrilme süreci içinde, belki de en çok üzerinde durulması gereken bakış tarzı soyut kavramı ile anlam kazanmaktadır.

2.4 Soyut Sanat

Türkçe’de soy’mak kökünden, fiilden isim türeten -t ekiyle ortaya çıkartılan soyut kavramı, bütünün özelliğini anlatan somut kelimesinin zıt olanıdır. Som halinden soyulmuş ve soyutlanmış olan şeyin özelliğini ifade etmektedir. Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan ve Ruhsal Terimleri sözlüğünde yer alan soyut sözcüğünü, Dr. Mithat Enç; bağlantılı olduğu nesne ve nesnenin niteliklerinden ayrı biçimde düşünülüp, herhangi bir nesnenin özelliği ya da bu özellikleri ifade eden olgu şeklinde açıklamıştır (Hançerlioğlu, 1979b). Eroğlu, Resim Sanatı isimli kitabında; soyut kavramın, somut realiteye uzak olmasından dolayı idrak edilmesi güç olan tüm şeyler için kullanıldığına değinmiştir. Soyut sanat için ise, 20. yüzyılda elle tutulup, gözle görülen realiteyi dayanak noktası görüp tasvir etmeyi bırakan ve bu realiteyi bir soyutlama eyleminden geçiren veya geçirmeyen niteliğin adı şeklinde açıklamada bulunmuştur (Sabahat, 2012). Sanat tarihçisi ve ressam Jale Nejdî Erzen soyutlama ve soyut kavramları hakkında; Abstrak sanat olarak bilinen soyut sanat; çizgi, renk, ton, kütle gibi türlü biçim unsurlarının gerçek nesneleri çağrıştırmayacak şekilde kullanımıyla meydana gelen, geometrik imgelerle ortaya koyulan düzenlemeler olarak adlandırılmaktadır. Non-figüratif ve non-objektif kelimeleriyle ilişkili olan soyut sanat, tamamen hayal sonucu ortaya çıkabileceği gibi, tabiattaki bir nesnenin formunun giderek genelleştirilip sadeleştirilmesiyle de üretilebilmektedir. Bu bağlamda meydana gelen imge, nesnenin görünümünü akla getireceğinden soyut değil, soyutlama kavramını kullanmak daha doğru olmaktadır (Uluçay, 2016). Marcel Brion; soyut sanatı, doğayı temsil eden nesnelerden arınmış ve kendi içerisinde mutlak bir biçim dünyası oluşturmaya çalışarak onların biçimlerini stilize ya da deforme ederek tasvir edilmesi soyut değil soyutlama kavramının bünyesinde değerlendirilmektedir. Bu görüşe katılsa da soyut ve soyutlama arasında keskin çizgilerin olmamasına dikkat çeken İsmail Tunalı ise, soyut olan da soyutlayıcı olan sanat da soyut olgusunun

içerisinde bir araya gelerek soyut sanatın bütünlüğünü yansıtmaktadır (Uluçay, 2016). Michael Seuphor, Soyut sanat nedir? Sorusuna yönelik olarak; soyut sanat realitesi, sanatçının bir çıkış noktası olsun ya da olmasın herhangi bir nesneyi çağrıştırmayan bir sanat olgusudur. Bu bağlamda, bilinen bir realitenin resim yüzeyinde olmayıp, yapıtı sadece resim olacak şekilde, düşünme aracılığıyla değerlendirilebilecek tüm ölçütler dışındaki kriterlerle yorumlamak zorunlu hale geldiğinde, o esere soyut resim denilmektedir (Baykurt, 2020). Ressam duyularıyla algıladığı nesnelerin tasvirinden ziyade, anlamlarını irdeleyip resimlerine aktarmaktadır. Tunalı; artık, sanatın duyusal olan şeyi olduğu biçimi ile değil, görünmediği şekliyle görünür kılmak istediğini ifade etmektedir. Ayrıca Paul Klee'nin artık, sanatın görüleni tekrarlamak yerine onu görünür kıldığına yönelik ifadesi doğrultusunda, "görünür kılınacak şey" in duyularla kavranan nesneler değil, bu nesnelerin anlamları ve soyut düşünsel varlığı olduğunu vurgulamaktadır. Tunalı, özce duyusal gerçeklikten farklılık gösteren düşünsel soyut varlığın yeni bir tavır alma arzusunu da beraberinde getirdiğini düşünmektedir. Bununla ilişkili olarak bu tavır almanın, nesneler ve doğa karşısında duyusal biçimde değil düşünsel bir tavır alma olduğunu ve bu tavır almayla beraber yalnız tek düşünsel soyut varlığın kavranmış olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca sanat ile bu yeni değerler âleminde, soyut düşünsel bir boyut çerçevesinde karşılaşıldığına dikkat çekmektedir (Sabahat, 2012).

20. yüzyılın başlarında, soyut sanatı çözümleyici bir tavırla ele alan ve yenilikçi bir araştırma üslubu ile irdeleyen Alman sanat tarihçi ve estetikçisi Worringer, soyut sanatı psikolojik faktörler ve iç tepisi etkeniyle açıklamaktadır. İnsanın hissettiği korku ve tedirginlik duygularının yansıması olan soyutlama içtepsi ile ilkel toplumlar bilinçli olmayarak soyut sanata yakınlaşırken, içtepsi çağdaş insanda bilinçli bir eyleme dönüşerek metafizik bir özellik kazanmaktadır. Salt olanı arayan çağdaş insan, soyut sanata geometrik biçimler aracılığıyla ulaşmaktadır (Uluçay, 2016). Worringer, kişiyi soyut geometrik biçimlere yönelttiğini; yasalara hissedilen özlem duygusu ve soyut biçimleri oluşturan psikolojik etkenleri bilmemesi şeklinde ifade etmektedir. İnsan tecrübe olarak geliştiğinde, tabiat olaylarını açıklayıp ona hâkim olma yetisine sahip olur. Belli bir düzen içerisindeki doğanın varlığını kabul eden insanda da soyutlama gereksinimi bulunmaktadır. Zihinsel açıdan gelişen bir insanın, huzuru soyut ve salt biçimlerde aramasının nedeni doğa olayları karşısında tecrübesizliği değil

tam tersi, yeteri kadar bildiğinden geometrik formlara, soyuta ulaşır. Bu durumu, kâinat bilgisinin son evresinde “kendiliğinden şeye” ulaşma arzusunun yeniden ortaya çıkmasıyla, soyutlama iç tepisinin tekrar uyanması şeklinde açıklamak mümkündür (Aydemir, 2015).

20. yüzyıl modern sanatın ifade biçim anlayışının temelini soyut sanat oluşturmaktadır. Empresyonistlerin soyutlama yaklaşımıyla başlayarak, doğanın görünen gerçekliğinden uzaklaşmıştır. Belirli bir akıma ya da sanatçıya atfedilmeyen gerçeklikten kopma eğilimi, nesnel gerçeklik yerine öznel olanı arayan, renk, biçim, çizgi, aralık gibi plastik unsurları göz önünde bulunduran sanatçılarla gelişim göstermiştir. Kübizm, Fovizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi sanat yaklaşımlarının resim bağlamında amaçları soyutlamaya yönelik olmuştur (Tülek Ülter, 2010). Cezanne’ın “St. Victorie Dağı” çalışmalarındaki fırça tekniği ve tuval yüzeyindeki renk bölümlerinin yapısal düzeni, Kübizm akımına ve geometrik soyutlama yaklaşımına kaynak oluşturmıştır. Kandinsky’nin özgür biçimde ele aldığı renk soyutlamaları Avrupa’da lirik soyut resimlerin oluşmasında etkin bir rol oynamıştır (Sabahat, 2012). 1910 ile 1920 yılları arasında modern sanatın egemen anlayışı olan soyut sanat, Klee, Kandinsky, Malevich, Tatlin, Brancusi ve Mondrian gibi sanatçıların farklı biçim arayışları ile gelişme göstermektedir. Alfred H. Barr Jr. ‘Kübizm ve Soyut Sanat’ isimli kitabında; soyut sanatın gelişmesine katkı sağlayan sanatçılardan birini; içgüdüsel, duygusal ve biomorfik bir yaklaşım kapsamında Kandinsky olarak, ikincisini ise; yapısal, zihinsel ve geometrik bir yaklaşım bağlamında Malevich olarak ifade etmiştir (Tülek Ülter, 2010).

Kandinsky, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında; doğadan ödünç alınan form, renk, hareket gibi öğelerin dışsal etkinin hiçbirine yol açmayıp, dışa ilişkin nesnelerle bağlantı içerisinde olmamasını ifade etmiştir. Tabiatın kopma ne kadar belirginse, içsel bağlamdaki anlamın engelsiz ve katıksız olma ihtimali o denli yüksek olmaktadır şeklinde açıklamada bulunmuştur. Bir sanat eserinin, düzenlenmiş renklerden bir araya gelip biçim oluşturmasıyla meydana geleceğini ifade eden Kandinsky, eserdeki gerçek mananın içeriğini arka plana bırakmaktadır. Sanatçı, resimdeki öğelerin doğada bulunan objelere benzeme kaygısı olmadan, sadece renk ve şekillerin birlikteliği sonucunda güçlü deneyimlerin oluşacağını düşünmektedir (Kalkan, 2006). Kandinsky;

“Renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemelidir” (Kandinsky, 2005, s. 25’ten aktaran, Demirbaş, 2021, s. 39). Sanatçının bu düşüncesi bağlamında örnek olarak; bir savaş görüntüsünün korkunç sahnelerini birebir tasvir ederek oluşturmak yerine, sadece biçim ve renklerin harmanlandığı bir üslupla da savaşa yönelik duygu izlenimini vermek mümkün gözükmektedir (Kalkan, 2006).

(...)Ana problem şu olmalıdır: Seyircinin algıyı yaşantı durumuna getirebilecek biçimde, sanat eserinin içine girmesi, onu benliğinde duyması. Theodor Lipps’in ileri sürmüş olduğu üzere, renk ve biçimlerin içine girerek onları duymak, anlamak, gerçekçi bir anlayışla resmedilen sahneler kavramakla şöyle böyle aynı kapıya çıkar (Özer, 2006, s. 14’ten aktaran, Kalkan, 2006, s. 5).

Yapmış olduğu bir resimde yaşamış olduğu tecrübeye dair Kandinsky; Güneşin batmasına yakın bir zamanda evine geldiğinde, tarif edemeyeceği kadar güzel ve parlak bir tablo gördüğünü, içeriğinin belirsiz olup, biçim ve rengin dikkat çektiği bu resme merakla yaklaştığında ise duvara yan bir biçimde yasladığı çalışması olduğunu anlamıştır. Sanatçı, sabah olduğunda çalışmasına tekrar bakmış ve bir önceki gün gördüğü gibi resminden etkilenmemiştir. Eser, yan olarak dursa da objelerin hala tanınmasını ve akşam vakti resminde gördüğü pırıltının eksik olmasını sanatçı, nesnenin resimlerine faydalı olmadığı şeklinde yorumlamıştır (Demirbaş, 2021). Kandinsky’nin kitap, yazı ve resimlerinde açıklamak istediği temel konu, sanat nesnesinin duyularla kavranan bir realite olmadığı, duyular ile kavranamayan tinsel bir varlık veya tinsellik olduğuna yönelik düşünce biçimidir (Karaca, 2021). Algılamış olduğu, duyularla ilgili olan şeyler değil, plastik öğeler kapsamında değerlendirilen; gölge, ışık, çizgi, hareket, renk ve denge gibi öğelerin meydana getirdiği biçimlerdir. Tinsellikte bir diğer önemli faktörü oluşturan izleyicidir. Bu bağlamda soyut sanatı, ressamın algısının sonucu olarak ortaya çıkan ve izleyicinin algısında biçime kavuşan bir kavram niteliğinde değerlendirmek mümkündür (Atagün, 2016). Krausse, “Resim Sanatının Öyküsü” adlı eserinde Kandinsky’nin, “iletişimci” ve farklı bir resim sanatı için müziği ve onun uyumunu eserlerine taşıdığını, duymuş olduğu sesleri renklerle ilişkilendirerek resminde bir ritim oluşturduğunu ve ortaya çıkan renk akortlarının seyircide bir armoni etki yaratacağından bahsetmiştir. Ayrıca Kandinsky, bir eserin müziğe benzer bir şekilde bestelenmesi gerektiğini ve bunun sonunda da resmin bir renk senfonisini akla getireceğini ifade etmiştir (Krausse, 2005). Antmen’in “20.

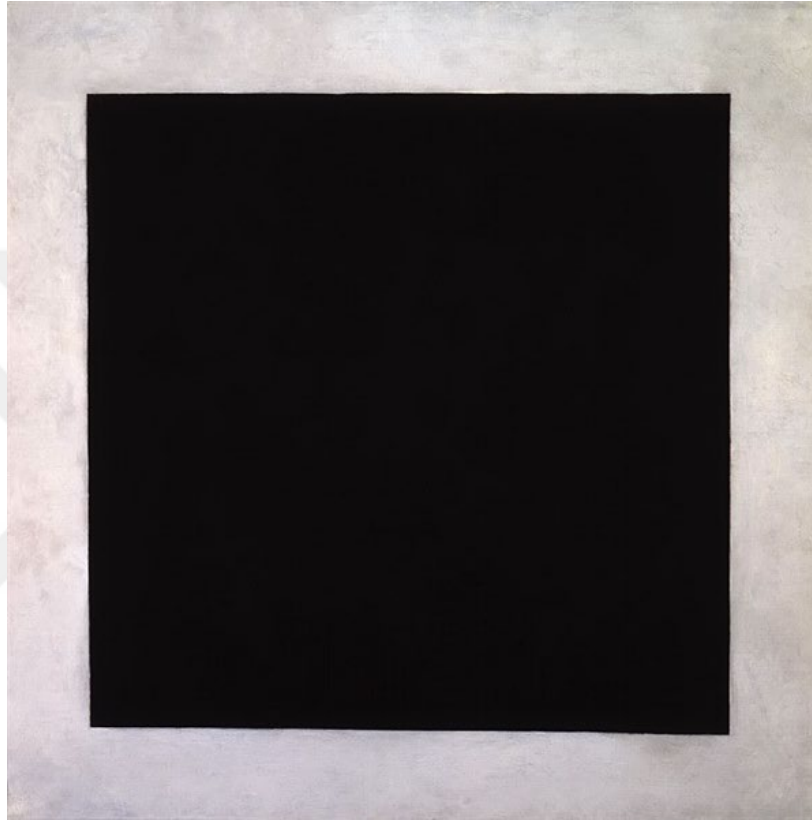
yüzyıl Batı Sanatı” isimli kitabında ise Kandinsky, sanat anlayışına yönelik eleştirmenlerin farklı görüşlerine istinaden daha farklı açıklama yapmaktadır. Sanatçı, resimlerinde müziği, ruh durumlarını ve renklerden soyutlanan bir resim betimlemek istemediğini; ayrıca, geçmiş eserlerin özelliklerini değiştirmek ya da geleceğe dair doğru bir yol göstermek istemediğini belirtmektedir. Sanatına dair amacını ise; şimdiye kadar bilimsel ve objektif açıdan irdelediği ama henüz birçok eksikliği olan kurumsal eserlerinden ziyade, birkaç kişi tarafından doğru şekilde tecrübe edilebilen gerekli, iyi ve yaşayan eserler yapmak istediği doğrultusunda açıklamaktadır (Antmen, 2009).



Resim 2.34 Wassily Kandinsky, Untitled (First abstract watercolor), 1910, 188×196 cm, Watercolor On Paper, Georges Pompidou Center, Paris, France

Kandinsky, 1908 yılında somut olan objenin resimlerine verdiği zararı fark etmiş, aynı dönem “Sanatta Ruh” isimli eserini ele almıştır. Bu kitabında; soyut sanatın estetiğine dair inceleme yaparak, resimde doğaçlamanın “dış doğa” tesiriyle meydana geldiğini, izlenimin de “iç doğa”nın iradeli olmayan hareketlerinden kaynaklı olduğunu kaleme almıştır. Eserdeki kompozisyonu da bu iki faktörün birleşmesi sonucu ortaya çıkan bir yapı şeklinde tanımlamaktadır. Kandinsky bir resmin ve onu oluşturan biçimleri maddi bir karakter olgusuyla değil, tek başına estetik anlamda yüreği ve zihni “titreştirecek”

kuvvete sahip olma niteliği ile açıklamaktadır. İlk soyut resmini (Bkz. Resim 2.34) 1910 yılında, suluboya tekniği ile ortaya koyan sanatçı, çalışmasındaki renk ögesini tasvir ettiği gerçekliğinden koparıp, yeni bir algılama biçimiyle beraber resmin taşıyıcı unsuru haline getirmiştir. Sanatçının 1913 yılına kadar olan çalışmaları, doğadan lirik esinlenmeler sonucu oluşan “doğaçlama” niteliğine sahip resimlerdir (Krausse, 2005).



Resim 2.35 Kazimir Malevich, Black Square (2nd version), 1923, Oil On Canvas, Russian Museum, Saint Petersburg, Russia

Kübist ve Fütürist yaklaşımların birleştiği Kübo-Fütürizm’den hareket ederek, resimde betimlemeye karşı çıkan ve yeni bir kavram geliştiren Kasimir Malevich, 1914 ve 1915 yıllarından itibaren birçok versiyonunu ürettiği “Beyaz Üzerine Siyah Kare” isimli çalışmalarını yapmıştır (Krausse, 2005). (Bkz. Resim 2.35) Resimde yer alan siyah kare, geometrik şekillerin aksine herhangi bir şeklin soyutlamasını oluşturmamaktadır. İmgeden ziyade simge niteliğini taşıyan ve Maleviç’in; “sığınabileceğim son biçim” olarak ifade ettiği kare, sanatçıya göre, geçmiş ile bağlantıları kopartıp sanatta yeni bir adım, “susan hiçliğin simgesi” şeklinde nitelendirilmektedir (Yılmaz, 2006). Soyut resmin temsilcisi sıfatını taşıyan bu resmi için Malevich; soyut resmin hiçbir şeyi barındırmasa da her daim anlatımcı ve

dışavurumcu bir niteliği olduğunu ve resimlerinde onu yok etmeyi istediğini dile getirmektedir. Siyah kare resmi, hiçbir nesneye bir atıfta bulunmadığından, sanatçı için katıksız bir duyguyu ifade etmektedir. Malevich, duyguyu tam anlamıyla nesnenin üstüne koyduğundan sanatını “Süprematizm” şeklinde isimlendirmiştir (Krausse, 2005).

Malevich Süprematizm için bir sanat eğiliminden ziyade ruh durumu olduğu şeklinde açıklamada bulunmuştur. Eserlerinde yer alan soyut biçimlerin “herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu” olduğu şeklinde düşünen sanatçı, bu nedenle boş olmayıp her bir şeklin “anlamına gebe” olarak meydana geldiğini ifade etmiştir. Kandinsky’de olduğu gibi, maddeciliğin yoğun olduğu dünyada bir ruh arayışında olan Malevich’in, çalışmalarını Rus evlerindeki ikona yerleşimleri gibi sunması bir anlam taşımaktadır. Sanatı; devletin, kilisenin, politik ya da toplumsal amaçların üzerinde görüp, her çeşit görevden temizlenmesi gerektiğini düşünen sanatçı, bu bağlamdaki görüşleri ile topluma yönelik sanatı savunan Konstüktivistlerle çatışma haline girmiştir (Antmen, 2009).



Resim 2.36 Mark Rothko, No. 10, Color Field Painting, 1950

Soyut Dışavurumcu yaklaşımının “Amerikan Boyasal Alan Resmi”nde önemli ressamı arasında Mark Rothko yer almaktadır (Avcı, 2019). Mark Rothko’nun

çalışmalarında, renkli alanlar arasındaki bulanık geçişler, resmin geneline kıyasla tehditkarlık oranı az ve yumuşaktır. Resimlerini büyük alanlara yapan sanatçının resimleri; uzun bir müddet bakıldığında hayret uyandıran bir derinliği barındıran, net bir çizgiye sahip olmayan, kenar köşelerinden oluşan renkli dikdörtgenlerden oluşmaktadır (Krausse, 2005). Mark Rothko'nun resimlerindeki renkli bölümler değer ya da tonların farklı olmasından dolayı birbirlerinden ayrılrsa da geçişler belirsiz bir özelliktedir. Yaşama belirtisi gösteren bir canlı varlık gibi duran renk alanları, durağanlıktan uzak ve her an harekete geçecek gibi durmaktadır. Sanatçı; resim tuvalini sahne, onun üzerinde resmedilen biçimleri ise oyuncu olarak kabul etmektedir. Ayrıca sanatçının resimlerinde, sakin görünüm ölü değil aksine gizli gizli hareket eden canlı bir dinginliği ifade etmektedir (Yılmaz, 2006). (Bkz. Resim 2.36) Rothko eserlerinde ifade aracı olarak kullandığı renklerden oluşan sanat anlayışı için soyut yaklaşımını kabul etmeyerek, renk alanlarının aslında bir takım duyguların somut bir ifadesi olduğunu açıklamıştır (Avcı, 2019). Sanatçı ele aldığı çalışmalarındaki renk kavramlarının ton vurgularına olumsuz yaklaşan tavırlara karşılık, 1957 yılında Selden Rodman'la gerçekleştirdiği söyleşide; “Bu resimlerde sizi etkileyen sadece renk ilişkileriye o zaman asıl noktayı kaçırsınız. Asıl nokta, trajedi, esrime, yazgı gibi temel insani duyguları anlatmanın bir aracı olarak rengin önemi idi...” şeklinde açıklamada bulunmuştur (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 94'ten aktaran, Avcı, 2019, s. 46).

Clement Grenberg; saf sanat eğilimin önemli temsilcilerini, New York okulu ressamı şeklinde açıklar ve başka bir söyleyişle ise bu sanatçılar, Amerikan modernistleridir. Sanatçılar, bireysel bir üslupla saf resimsel bir söyleme yönelerek bu söylemlerini özgün nitelikli “soyut dışavurumcu” yaklaşımlar ile ele almışlardır. Soyut dışavurum çerçevesi içerisinde, figür içerikli çalışmalarını soyutlamacı bir eğilimle inceleyen Williem de Kooning yer alırken, bazı sanatçılar da tamamen soyut bir anlayışla bu bağlam içerisinde bulunmaktadır. Her bir sanatçının dışavurum boyutu birbirlerinden farklılık göstermektedir. Amerikan Soyut Dışavurumcu resim anlayışı “Boyasal Alan Resmi” ile “Aksiyon Resmi” şeklinde gruplanmaktadır. “Boyasal Alan Resmi”nin başlıca sanatçısı Mark Rothko iken “Aksiyon Resmi”nin temsilcisi Jackson Pollock'tur (Antmen, 2009). 1930'lu yıllarda resimlerinde figüratif yaklaşımlar görülen Pollock, 1940 yıllarının ilk zamanlarında Miro, Picasso ve Gorky gibi

sanatçıların resimlerinden öğrendiklerini ilgilendiği Kızılderili kültürüyle harmanlayarak resimlerinde soyut denemelerine başlamıştır. Geometrik ve organik biçimlerin bir arada görüldüğü resimlerindeki boyasal alanlar 1950’li yıllara gelindiğinde artık soyut bir dile evrilmiştir. 1948’de açmış olduğu sergisinde farklı bir anlayışla ele aldığı resimleri, büyük boyutlu olup üzerlerinde akıtılmış boyalar bulunmaktadır (Yılmaz, 2006).



Resim 2.37 Artist Jackson Pollock Dribbling Sand On Painting While Working in His Studio - Photo By Martha Holmes

Resimlerini bazen duvara gererek, çoğu zaman da yere gevşek bir şekilde sererek çalışan Pollock, fırça ya da palette gerek duymadan bir elinde boya kutusu diğer elinde de fırçaya benzeyen bir sopa ile tuval etrafında gezinerek çalışmalarını yapmaktadır. (Bkz. Resim 2.37) Sanatçı, resimlerini bazı zaman altını deldiği kutulardan akıtarak bazen de boyaya daldırdığı sopası ile tuvale değdirmeden üstten damlatarak ortaya çıkartmaktadır. Resim yüzeyini kaplayan, ritmik bir biçimde yer yer ince, yer yer de kalın çizgiler ile üst üste gelmiş boyalarla görsel bir derinlik yaratan çalışmalar,

Pollock'un hareketlerinin tuval yüzeyindeki kayıtlarını oluşturmaktadır. Pollock'un resimlerini oluştururken kullandığı boya damlatma tekniği; altı delik boya kutularını tuvaline akıtarak yapan Max Ernst ve koyu renkli zemin üzerine mistik bir eğilimle, açık tonlarda boya dökerek resimler yapan sanatçı Mark Tobey'de görülmektedir. Fakat Pollock, bu teknik üzerinde ısrarcı bir şekilde çalışıp, bu tekniği kişiselleştirip, geliştirmesi açısından diğer sanatçılardan ayrılmaktadır (Yılmaz, 2006).



Resim 2.38 Jackson Pollock, Number I (Lavender Mist), 1950

Jackson Pollock, “Number I (Lavender Mist)” isimli çalışmasında; sarı, beyaz, mavi, umber, gümüş, siyah ve pembe renkli boyalar ile yoğunlaşmış tabakalar yaratmıştır. Resimde; pembe, siyah ve mavi renkleri birleşerek, resimde ayrı biçimde boya olarak kullanılmayan lavanta rengini ortaya çıkartmıştır. Clement Greenberg çalışma ile karşılaştığında “ sisli bir bulut” şeklinde olan duygu durumundan bahsetmiş ve bu söylemi resmin ismini oluşturmuştur. Resmin sağ kenarı ve sol üst taraflarında ressamın varoluşunun kanıtı niteliği taşıyan, ressamın el izleri dikkat çekmektedir. Damlatılarak ortaya çıkan renklerin dağılım şekilleri tuvalin zemini ile tezat bir biçimde ele alınmaktadır (Malkonu, 2018). Soyut resim üreten sanatçıların bir şeyi ispatlamak ya da açıklamak gibi bir amaçları olmamaktadır. İzleyici resmi anlayıp yorumlamakla yükümlü haline gelen ikinci bir sanatçı niteliği taşımaktadır. Sanatçının ortaya çıkarmış olduğu boyanmış bir tuvali andıran resim, dürtü ve çıkış noktası

sonucunda oluşmuştur. Yaratıcı bir süreç sonrasında meydana gelen resim, izleyicinin her yorumunda tekrar doğarak güncelliğini korumaktadır. Fakat izleyici tarafından anlamlandırılmayan, boyanmış bir bezi anımsatan resimler sanat değil, zanaat olarak adlandırılabilir ancak eser bir uğraşın sonucudur ve gerçek olana atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda resim soyut olsa dahi her daim gerçek bir özellik taşımaktadır. Resmin ögesi olan renkler yaşamın bir parçasını oluşturan canlı unsurlar olarak kabul edilmektedir (Krausse, 2005).

Soyut ve soyutlama kavramları çoğu zaman birbirleriyle karıştırılmaktadır. Soyutlama ile yapılan resimde ele alınan figür tüm özelliğini kaybetmemiştir. Fakat soyut resimde herhangi bir nesnenin kalıntısı ve etkisi bulunmamaktadır. Stilize ve deforme edilerek oluşturulan soyutlama süreci, soyut resimde daha farklı bir biçimde işlemektedir. Soyut resimde, nesnenin özüne inme amacıyla sadeleştirilerek tasvir edilen obje, doğanın değil, sanatın parçası olma özelliğini taşımaktadır. Sanat tarihi boyunca resimde ele alınan öğelerde değişiklikler olmuştur. İlkel zamanlarda stilize edilerek oluşturulan formlar, zaman içerisinde değişerek perspektif ile birlikte gerçek görünümüleriyle incelenmiştir. Realizm sanat anlayışında gerçekçi bir biçimde ele alınan doğa, Romantizm döneminde birtakım soyutlamalarla irdelenmiştir. Doğaya yönelik soyutlama yaklaşımları empresyonizm ile birlikte artarak devam etmiştir. Bu süreç içerisinde değerlendirilen resimdeki manzara unsuru zamanla soyutlanarak en sade formuna indirgenmiştir.

3. PEYZAJ RESMİ VE PEYZAJ RESMİNDE SOYUTLAMA

3.1 Peyzaj Resminin Tarihçesi

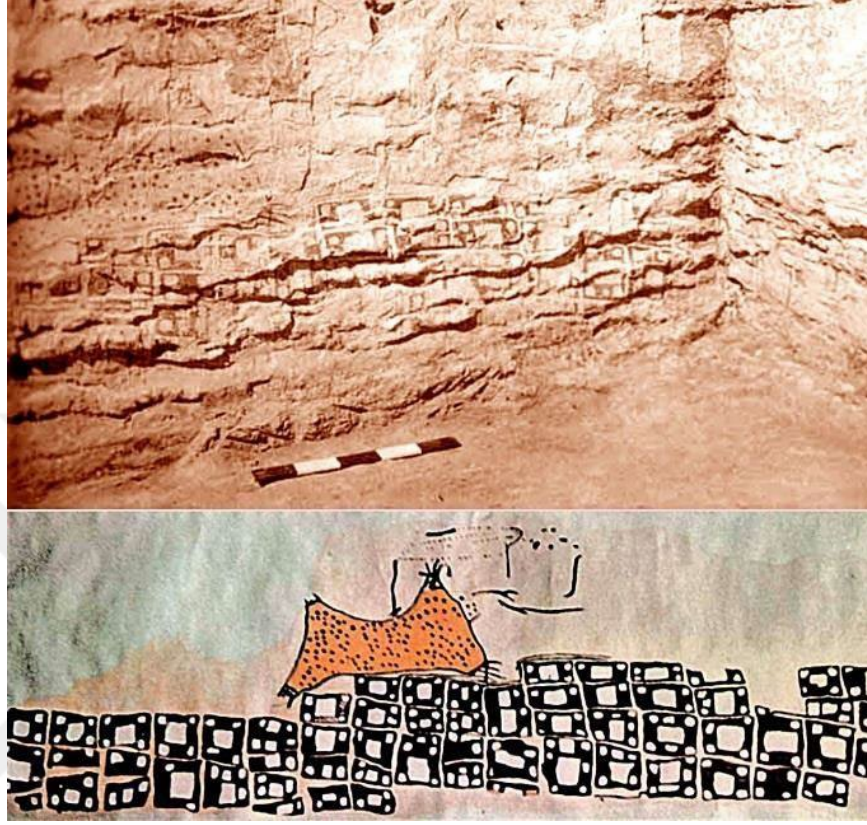
Türkçeye, Arapçada bakış ve bakma anlamlarına gelen “nazar” kelimesinden türeyen manzara sözcüğü; seyredilip bakılan alan, görünüm, peyzaj gibi manalara gelmektedir. İngilizcede manzara ifadesine karşılık gelen “landscape” köken olarak incelendiğinde Türkçedeki manzara anlamının dışında kalan daha aktif bir süreci ifade etmektedir. 1603 yılında matbaada keşfedilen landspace; Orta Flmenkçe dilince landscap, eski İskandinav’da landskap ve Almanca olarak da landschaft kelimelerinden türemiştir. “Doğal bir sahnenin (scenery) geniş bir görünümünü (view) temsil eden resim” manasını taşıyan landscape kelimesi, land ve space sözcüklerinin birleşiminden meydana gelerek köken anlamı itibariyle biçimlendirilmiş, bölge, çevre ve yöre anlamlarını taşımaktadır (Kökek, 2022). Eski Frizce dilinden olup, Hollanda ile Kuzey Almanya’nın kıyılarına karşılık gelen, şimdiki söylemiyle Landscape, Frizce dilinde, kürenmiş ve kürenerek denize bırakılan toprak anlamında kullanılmaktadır. 16.yüzyılda denizciler, landschop sözcüğünü Britanyalılara tanıtmışlar, fakat Britanyalılar sözcüğü ya yanlış anladıkları ya da telaffuz edemediklerinden landskep söylemiyle ifade etmişlerdir (Acar, 2017).

Etimoloji bağlamında incelendiğinde landscape kelimesi Anglo-Sakson ve Latin lisanlarında insan yerleşiminin varlığını ifade etmektedir. Manzara kelimesiyle anlamdaş peyzaj kavramı ise; hududu belirleyip ortak kuralları, yaşanmışlıkları olan toplulukları işaret etme amacıyla toprak zemine dikilen geleneksel taş olma özelliğini taşıyan Latince pagus sözcüğünden gelmektedir (Kökek, 2022). Fransızca “Paysage” sözcüğünden türeyen ve “kır manzarası”, “kır resmi” gibi anlamlara sahip olan Peyzaj için Keser; “Bir ülkenin denizden uzak kısımlarının öyküsüz, doğal görünüşünü konu alan resim türü” şeklinde ifade etmektedir (Keser, 2005: 254-255’ten aktaran, Özyaprak, 2021, s. 22). İlk ortaya çıktığı vakitlerde, resim ve fotoğraf gibi sanat alanlarına ait bir terim olarak kullanılan peyzaj kavramı, zaman içerisinde sınırlı olan tanımının dışına çıkarak; kırsal hayatı kapsayan alanların düzenlenme işini, kent planlama kollarını, koruluk, bahçe ve yaşam ortamlarını ifade eden unsur haline

gelmiştir (Özyaprak, 2021). Tabiatın ve kültürel çevre dokusunun meydana getirmiş olduğu kompozisyon veya tablo niteliğini taşıyan peyzaj, yer fark etmeksizin kişinin etrafını kuşatan unsurların tümünü oluşturmaktadır. Peyzajın öğelerini oluşturan faktörleri; ovalar, dağlar, bitki örtüsü, arazi, bulut ve yağmur şeklinde sıralamak mümkün gözükmemektedir. Peyzaj, insan kültürünün değişken yönünü de göstermektedir. İnsan ve doğa etkileşimi var olduğu süre zarfında, peyzaj farklı biçimlerde farklı süreçlerde ortaya çıkmaktadır. İnsanların; ekonomik, yaşayış ve görünüş kurallarına, zaman ile mekân bağlamına göre değişiklik gösteren peyzaj, dinamik olma niteliğini bünyesinde barındırmaktadır (Boynukalın, 2018). Resim sanatının bir çeşidi olan peyzaj, doğal ve kültürel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İnsan müdahalesinden uzak olan doğal alanlara doğal peyzaj, insani unsurlar sonucu düzenlenmiş biçimdeki alanlara ise kültürel peyzaj denilmektedir. Peyzaj mimarlığı bünyesinde; kentsel, yol, endüstriyel peyzaj şeklinde sınıflandırılmaktadır (Özyaprak, 2021). Alois Riegl peyzaj resminin yöntemini çözümlediği “Modern Sanatın İçeriği Olarak Ruh Hali” isimli makalesinde; manzara tecrübesini, görme duyusunun dışında başka bir duyu organının aktif olmadığı, yalnızca bakış eylemi olduğu şeklinde ifade etmektedir. Alp Dağları’nın tepelerinde, dolaşılıp dokunulabilecek ya da plan yapıp uygulanabilecek bir şey olmadığından insana yalnızca bakmak eylemi kalmaktadır. Böylece kişinin görüş açısı sınırlandırılıp, görme alanından izole edildiğinde manzara olgusu meydana gelmektedir. Mutlak bir bakış açısına indirgenen duyusallık durumu, etkin durumda gözlem yapan kişiyi edilgin bir seyirciye dönüştürür. Bu bağlamda manzara artık insanın etrafında var olan dünya olmayıp, bağımsız bir dünyayı işaret ederek seyredilen bir resme evrilir (Kökek, 2022).

Tarihte en eski manzara resmi olduğu düşünülen tasvir, 1960 yıllarında yapılan kazılarda Anadolu bölgesinde yer alan Konya Çatalhöyük’te ortaya çıkartılmıştır. MÖ 6600’lara ait olduğu varsayılan ve Neolitik Çağda üç metre genişliğinde yapılan duvar resmi, volkanik özelliğe sahip Hasan Dağı’nın lav püskürtme olayını tasvir etmektedir. Dağdan alınan taşlar incelendiğinde ise bu volkanik dağın MÖ 6960 dolaylarında aktif olduğu bilgisine ulaşılmıştır. 2013 yılında California Üniversitesi bünyesinde çalışan Axel K. Schmitt ile ekibi bilimsel veriler ışığında değerlendirdikleri duvar resminin bilimsel ve sanatsal bağlamdaki önemini belirgin kılmışlardır. İlk manzara resmi özelliğinin dışında çok eski bir kent haritası olma niteliğine sahip olan Hasan Dağı

betimlemesi, Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Kökek, 2022).



Resim 3.1 Çatalhöyük'te kuzey ile doğu duvarlarında yer alan manzara tasviri, M.Ö. 7400-6200

Resmin ön tarafında, teraslar şeklinde sık olarak yapılanmış ve dörtgen biçimlerden meydana gelen bir kent yer almaktadır. Kentin hemen ardında, yamaç kısımları aşağı tarafa doğru yönelen, volkanik kürelerden oluşan patlayan yanardağ bulunmaktadır. Dağın üzerinde kül ile dumandan oluşan bir bulut yer almakta ve bu oluşumdan da birtakım kitleler havaya püskürtülmektedir. Resmedilen dağın iki koniden oluşması, Konya Ovasının doğu tarafında bulunup, Çatalhöyük'ten gözükebilen 3.268 metre yüksekliğindeki Hasan Dağı'nın patlamasının belirtildiğini çağrıştırmaktadır (Paralı, 2021). Betimlenen duvar resmi kuşbaşı olarak ortaya konulmuştur. Ele alınan çalışmanın tarihine bakıldığında resim, figür olmayan ilk manzara tasviri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca resmin, yapıldığı zaman aralığında aktif olan volkanik dağın ilerleyen yıllarda aktif hale gelip patlama olasılığına karşı insanları uyarıcı bir rolü de bulunmaktadır (Nergiz, 2021).

Çeşitli inanış ve düşünce yapılarında önemli bir yeri olan; yeryüzü, denizler, gökyüzü, çevre, binalar ve tarihi kalıntıları bünyesinde barındıran manzara olgusu sanatçılar için bir kaynak oluşturmuştur (Lakot, 2022). Yaklaşık olarak M.Ö. 4000’de Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinin mezar odalarında; gökyüzü, bitki gibi imgelerin bulunduğu manzara tasvirlerine rastlanılmıştır. Bu tasvirler, yapılan incelemelere göre; mumyalanan ya da gömülen insanın hayata dönüp, tekrar yaşamaya başladığında dünyaya daha kolay adapte olacağı inancıyla ilişkilidir (Algül, 2022).



Resim 3.2 “Mısırlı Kâtip Nebamun’un av sahnesi”, Yak. M.Ö. 1350, 98×83 cm, Fresk, British Müzesi, Londra, İngiltere

Antik Mısır dönemine ait olup, fresk tekniği ile yapılan “Mısırlı Kâtip Nebamun’un av sahnesi” isimli resimde, Nebamun adlı bir kâtibin av sırasındaki eylemi doğa içerisinde tasvir edilmiştir. Kompozisyonda bitkiler ve çeşitli türde kuşların yer almasıyla hareketlilik oluşturulmuştur. Mısır’ın iklim şartlarından dolayı birçok eser zarar görürken, mezar odalarında yapılan freskler odanın karanlık ve serin olmasından dolayı uzun süre varlığını korumaktadır (Algül, 2022).

Manzara resminin batı sanatındaki başlangıç noktası, Yunan sanatındaki Helenistik Döneme kadar dayanmaktadır. Bugünlere ulaşan ilk manzara resimleri ise, Roma

sanatı bünyesinde yer almaktadır. Romalı yazar yaşlı Plinius, İmparator olan Augustus zamanında hayatını sürdürmüş ve Studius hakkında; evlerimizin duvarlarını güzel manzara tasvirleriyle çevreleme âdetini gösteren kişi şeklinde bahsetmiştir. Studius'un öncülüğünde gelişen bu gelenek doğrultusunda; Campagnia ve Roma evlerinin peristil ve bahçe duvarlarında, hayal ile gerçek bir arada betimlenen manzara resimleri çoğalmıştır. Roma'nın Esquilinus semtindeki bir evde keşfedilen Odisseus manzara resimleri ile Prima Porta'da bulunan Livia Villası'nda yer alan bahçe tasvirleri, Pompei'deki konutlar arasında dikkat çekici bir niteliğe sahiptir (Atalay, 2019).



Resim 3.3 Odyseia Freskleri, MÖ 1. yy. ortaları, Vatikan Müzeleri, Vatikan

Helen dönemi ressamı, doğayı dikkatli bir şekilde algılayarak kendisine ait bir manzara resmi üslubu geliştirmiştir. Bu resimler “manzara için manzara” düşüncesiyle değil, dekoratif amaçlarla yapılmıştır. Helen sanatıyla ilişkili olan Odyseia Freskleri, manzara resminin lirik bir ifade biçimidir. Ayrıca bu dönemde fresklerde ele alınan manzara; Homeros'un destanında ve Yunan sanat anlayışında olduğu gibi bağımsız olma özelliğinden uzak olup, ön planda yer alan konunun arka planını oluşturan formdan ibarettir (Kökek, 2022). (Bkz. Resim 3.3) Roma, Antik Yunan ve Pompei'de insan ve doğa görüntüleri, gerçek olmaktan uzak olup insanların kendi inançları ekseninde duvarlardaki resimlere yansıtılmıştır. Ortaçağ dönem resimlerinde ise, dini etkiler ağır basarak, dinsel motifler ve hayali varlıklar ile karşılaşılacaktır (Sayrav,

2019). Doğa unsuru, sanat eserlerinde ressamın filtresinden geçerek yeni bir oluşum özelliğine sahip olmaktadır. Bu bağlamda manzara resmi, birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde betimlenmiştir. Peyzaj; ortaçağ döneminden beri gelişimi ve yükselişi, insanın tin ve çevresi ile olan uyumunu bir defa daha oluşturmaya yeltendiği çağın bir kısmıdır. Bir insanın doğayı algılama eylemi yaşadığı dönem ile ilişkilidir. Ortaçağın düşünce yapısını oluşturan Hristiyan felsefesi, sanat eserlerindeki ifade şeklini belirleyen en önemli faktör olmuştur. Ayrıca bu çağdaki doğal objeler dahi dini özelliklerin işareti olarak yer almıştır (Emmungil, 2007). Helenistik, Yunan ve Roma sanatında görülen doğal sanat anlayışıyla ortaya konulan resimler, Hristiyanlığın aktif hale gelmesiyle arka planda kalarak, bırakılmıştır. Hristiyan resim sanatında, Natüralist yaklaşımın yerine durağan (perspektif, ışık gölge vb. öğelerin kullanılmadığı) bir yaklaşım benimsenerek dini amaç ile hareket edilmiştir. Böylece Orta Çağ Avrupa'sında, resmin ana konusuna yardımcı role sahip ve mekân görevi gören manzara yerine; sanatın dinin etkisi altında olduğunu gösteren, figürlerin ön plana çıktığı altın yaldızlı fonlar tercih edilmiştir. Dini resimlerde yer alan figürlerin durağanlığı ve hareketsiz biçimde tasvir edilmeleri kutsallığın bir göstergesini ifade etmektedir. Ayrıca bazı dini resimlerde, sembolik anlamda kullanılarak resmin parçası olan doğanın parçalarına (çiçek, ağaç, vb.) yer verilmektedir (İnci, 2013). Ortaçağ döneminde baskın olan skolastik düşünceden dolayı, sanatçıların doğayı sadece dini bir öyküyü betimleyecek kadar bilmesi yeterli sayılmaktadır. Bu nedenle, ortaya koyulan eserlerde içerik, biçimin önüne geçmekte ve resimdeki öğeler perspektif kuralları bağlamında ele alınmamaktadır. Ortaçağ döneminde; ressamın statüsü zanaat kategorisinde olup, kendisinden güzel resimler yapması değil konuyu açıkça ifade etmesi beklenmektedir. Sanatçılar, eserlerinde objeleri öğrendikleri biçimde ele alıp manzarayı konuyu anlatmakta sadece araç olarak görmektedirler (Lermioğlu, 2019).



Resim 3.4 Anonim, Cennet bahçesi, 1410, Ahşap üzerine tempera, Städelches

Resimsel öğelerin düzgün bir biçimde yer aldığı ve nezaket duygusunun ön planda olduğu “Cennet Bahçesi” isimli resimde, duyu organlarına hitap edecek nesneler bulunmaktadır. Meyveler damağa, çiçekler görme ve koklamaya, suyun akışı ile çalgının sesi işitme duyularına hitap etmektedir. Cennete ait eğlence niteliği taşıyan duyular, maddi olmayan bir özellik taşımaktadır. Resimde Hristiyan simgeleri olan; burç, pınar, kuşlar, çalgı aleti ile kutsal çocuk ve kötülük canavarı yer almaktadır. Bahçe duvarının ardında dağ ve orman bulunurken, Ortaçağ’da her birine ayrı sembol atfedilmiştir (Emmungil, 2007). 13. yüzyıl Avrupa’ında görülen, duvar ve çitle çevrili kutsal gizli bahçe teması olan “kapalı bahçe” kavramı, en çok “Meryem Ana ile Çocuk İsa’yı” cennet bahçesinde gösteren “Hortus Conclusus” resimlerinde bulunmaktadır. Clark, bu türe örnek olarak “Cennet Bahçesi” resmini göstermektedir. Sanatçısı bilinmeyen bu resim geç Orta Çağ manzara tasvirlerine önemli bir örnek oluşturmaktadır. Eserde dini özelliğe sahip olan öğeler, süreç içerisinde değişip özellikle Venedik resim sanatında öteki dünyanın imgelerinden uzaklaşılacaktır. Fakat Kuzey resim sanatında durum farklılaşarak cennetin temsili olan kapalı bahçe resimleri Hieronymus Bosh tarafından farklı biçimde ele alınacaktır (Kökek, 2022).

M. S. 7 ile 13. yüzyıllara denk gelen, hem coğrafi olarak uzak olması hem de kültürel boyutta iletişimin zor olması, Çin sanatında farklı biçimde perspektif ve boşluk unsurlarının gelişmesinde etkili olmuştur. Çin resim sanatında malzeme olarak papirüs yaprakları ve mürekkep kullanılmış, kurutulan yapraklar üzerine siyah mürekkep fırça ile uygulanarak manzara resimleri elde edilmiştir. Sanatçılar, resimlerinin köşelerine uyguladıkları imzalarının içeriğine; adlarını, eserin yapılış tarihini kaydettikleri için eser hakkında net bilgi edinmek mümkündür. Budizm inancına sahip olan Uzak Doğulu insanların, inançları doğrultusunda oluşturdukları yaşam biçimiyle ilişkili olarak, doğa ile uyum içerisinde olmaları Çin resim sanatına yansımaktadır (Algül, 2022).



Resim 3.5 Kuzey Song Hanedanı, Nehirde Bahar Festivali, El parşömeni, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya

Gerçek ismi “Qingming Shanghe Tu” olup, “Nehirde Bahar Festivali” şeklinde ifade edilen, Resim 3.5’te gösterilen eser, 11. yüzyıla ait olduğu tahmin edilmektedir. El parşömeni olan ve Çin resim sanatında önemli bir yeri bulunan çalışmanın yüksekliği yirmi beş santim, uzunluğu ise beş metreyi aşmaktadır. Resmin uzunluğu sayesinde sol taraftaki kırsal bölgenin sabah saatleri gözükrken, resmin sağ tarafına doğru şehrin surlarındaki kalabalık ayrıntılı bir şekilde yer almaktadır. Eserin orta kısmında; Bian Nehrinin üzerinde bulunan köprü ve içerisinde işleriyle meşgul olan insanların betimlemeleriyle nehrin akıntısına ters biçimde giden sandallar ile etkileyici bir kompozisyon oluşturulmuştur. Ayrıca, resim içerisinde çeşitli mekânların kullanılmasıyla da çizgisel perspektif görünür kılınmıştır. Resim sanatı, zamanla kervan yollarının gelişip, topluluklar arasında ulaşımın sağlanmasıyla gelişme göstermiş ve kültürlerin etkileşimi sonucu sanat üsluplarında çeşitlenmeler ortaya çıkmıştır. Orta çağın sonlarına rast gelen dönemde, natüralist çözümler amacıyla olan Erken Rönesans sanatçıları; farklı bir görüş açısı geliştirerek ışık, gölge,

perspektif vb. unsurlar ile doğayı doğrudan aktarıp, figürlerin zemin ile ilişkisini sağlam şekilde yansıtan betimlemeler ortaya koymuşlardır (Algül, 2022).

Sanatçılar 14. yüzyılın ilk zamanlarında, Ortaçağ'ın rutinleşmiş biçimlerini arkada bırakıp, gelecek zamandaki görme alışkanlıklarını da belirleyecek olan perspektif ilkelerini geliştirmişlerdir. Sanat belirli bir zamana kadar dini konularla yetinirken insanların öteki dünya ile değil, yaşadıkları dünya ile ilgilenmeye başlamaları sonucu sanatın konu çeşitliliğinde değişiklikler meydana gelmiştir. Ressamlar zanaatkar sıfatından sıyrılarak, özgür ressamlar olarak düşüncelerini ortaya koymaya başlamışlardır. İnsanların etraflarındaki dünya ile ilgilenmeye başlamaları sonucunda resim alanında o güne kadar rastlanılmamış boyutta bir gerçekçilik anlayışı meydana gelmiştir. Bu yeni yaklaşımın, resimde ilk defa karşılaşıldığı sanatçı ise Giotto di Bondone'dir (Krausse, 2005). Giotto aracılığıyla gelişen perspektif ile resimlere farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Giotto; kutsal kitaplarda geçen konuların kilise çerçevesinde dini simgeler ile betimlenmesinin zıttı olarak, resimlerinde perspektif ve mekân gibi doğal öğeleri kullanmış böylece anlatılan dini hikâyeye gerçekçi bir nitelik kazandırmıştır. Sanatçının "İsa Mesih İçin Ağlıyor" isimli eserinde, figürlerin bulunduğu ortam içerisinde manzaranın arka fon şeklinde tasvir edilmesi süreç içerisinde manzaranın özerk bir niteliğe sahip olmasındaki ilk adımlardan biri olmaktadır (Kabakaya, 2021).

15. yüzyıl dolaylarında, perspektif ile gökyüzü unsurları resim sanatında daha fazla önemli olmaya başlamıştır. Rönesans'ın kazandırmış olduğu buluşlarla beraber sanatçılar doğayı farklı biçimlerde irdelemiş; Ağaç, güneş, gökyüzü, deniz gibi peyzaj öğeleri resim sanatında yaygınlık kazanmış, tabiat herkesin görüp farklı hisler beslediği bir resim türü durumuna gelmiştir. Peyzaj olgusunun ilk ortaya çıkış tarihi yazarlar tarafından tahminen 1415 yılı ile ilişkilendirilmektedir. Peyzaj kavramı ve kelimesi ilk olarak Hollanda'dan gelerek İtalya'dan geçmiş, perspektif kurallarının süre içinde gelişmesiyle de akıllarda iyice yer etmiştir. Peyzaj, zaman içerisinde dekoratif sıfatından uzaklaşarak sadece kendisi için var olarak her türlü engeli aşmıştır (Algül, 2022).



Resim 3.6 Jan Van Eyck, The Ghent Altarpiece. Adoration of the Lamb (detail), 1432, 461×350cm, Oil On Canvas, St. Bavo Cathedral, Ghent, Belgium

Devrim niteliğinde keşiflere sahip ressamlardan biri olan Jan Van Eyck'in, Ghent'de yer alan büyük boyuttaki sunak çalışması hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Resim hakkında varsayılan bilgiler; resme, sanatçının ağabeyi Hubert'in başlayıp Jan'ın 1432 yılında eseri tamamladığına yöneliktir. Sanatçının çalışması ile Masaccio'nun Floransa'da yer alan Fresko'su birtakım ortak noktalardan dolayı birbirleriyle benzerlik taşımaktadır. Her iki çalışmada da inancına bağlı bir bağışçı ve karısı resmin iki tarafında karşılıklı biçimde yer almaktadır. Resmin merkezinde konu bağlamında sembolik bir imge ele alınmış, bu imge Masaccio'nun Kutsal Üçlü resminde İsa'yı belirttiği gibi, "Kutsal Kuzuya Tapınma" resminde de kuzu figürü, İsa'yı işaret etmektedir. Eserin kompozisyonu, kaynağını Yahya İncilinde bir kesitten almaktadır "...Ve görüyorum ki... hiç kimsenin sayamayacağı kadar büyük bir kalabalık, her ülkeden, her cinsten, her ırktan ve her dilden, tahtın ve kuzunun önünde durdular..." Kilise tarafından Azizlerin Ziyafeti ile ilişkilendirilmiş olup, resimde metne dair birçok gönderme yer almaktadır (Gombrich, 2009, s. 236). Modern nitelikteki ilk manzara resmi olma özelliği taşıyan "Ghent Altarpiece" resmi, kendisinden önce ortaya konulan manzara yaklaşımlarına farklı bir anlayış getirmiştir. (Nergiz, 2021).

Cauquelin, manzara resminin yaratılmasını “gördüğümüzü göstermek” olgusundan meydana geldiğini düşünmektedir. Bu bağlamda resmin ortaya çıkış tarihinden ne kadar zaman geçerse geçsin bir resim görüldüğünde, onu üreten sanatçının gözüyle bakıp hakkında çeşitli varsayımlar düşünülebilmektedir (Algül, 2022).

Bir sanat eserine tepki verdikten sonra onu orada bırakırken, vicdanımıza daha önce sahip olmadığımız bir şeyi yükleyerek ayırırız. Bu “bir şey”, temsil edilen olayın bizdeki hatırasından daha fazlasına tekabül eder; ayrıca, bu “şey”, sanatçının kullandığı ve düzenlediği biçimlerden, renklerden ve uzamlardan aklımızda kalanlardan fazlasıdır. Yanımıza alıp götürdüğümüz şey -en derin yüzeyde- sanatçının dünyaya bakışına ait bir hatıradır. Bize tanıdık gelen bir hadisenin temsili (burada söz konusu hadise basitçe bir ağaç veya kafa olabilir) sanatçının bakış açısını kendimizinkiyile ilişkilendirme fırsatı sunar. Kullandığı biçimler, dünyaya bakma tarzını ifade etmek için kullandığı araçlardır. Bunun doğru olduğunun kanıtını, bir eserle ilgili hatırladığımız şeyde bulabiliriz: Genellikle eserin konusunu ve biçimsel düzenlemesini unutur, yaşadığımız deneyimi hatırlarız (Berger, 2019, s.105’ten aktaran, Algül, 2022, s. 18).

Doğa, insanların ortak bir alanını oluşturmakta ve tabiatın içerisinde bulunan bütün öğeler herkes için aynı anlamı (ağaç, herkes için ağaçtır) ifade etmektedir. Resmin tarihsel süreci göz önüne alındığında eserlerin amaca yönelik yapıldığı gözlemlenmektedir. Sanatçılar, doğa içerisinde bir durumu ya da görünümü resmedilmeye değer görüp eserlerinde yer vermekte ve bu olaya sanat dilinde “Pitoresk” denilmektedir. İtalyanca “pittresco” olup “ressam” anlamına gelirken, Fransızca “pittoresque” olan bu sözcük “ressamca ve resmedilmeye değer” manaları taşımaktadır. Pitoresk kavramına ilişkin Wölfflin, “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” isimli kitabında; eski püskü kıyafetler içinde olan dilencinin, eski şapkası ve yırtık ayakkabıları ile “pitoresk (resimsi)” figür olarak değerlendirilirken, mağazadan yeni alınmış eşyaların pitoresk olarak değerlendirilmediğine yönelik bir açıklamada bulunmaktadır. Bu açıklama bağlamında, doğada bulunan bir imgenin ya da bir figürün pitoresk olarak adlandırılmasını, ressamın kişisel yorumlama şekline göre sınıflandırılması olarak düşünmek mümkündür (Algül, 2022).

Rönesans’ın önemli sanatçılarından Leonardo da Vinci üretmiş olduğu eserlerinde; kompozisyonda ışık-gölgenin rollerinden, boyamayla alakalı farklı yöntemlerden ve gelecek sanatçılara yol gösterecek çeşitli konulardan bahsetmiştir. Geleneksel manzara betimlemeleri Leonardo için “doğayı taklit etmeye çalışmak” manasını taşımaktadır. Sanatçı ise doğanın taklidini yapabilmenin onu anlayıp, keşfetmekten geçtiğini öne sürmektedir. Rönesans ile gelişme gösteren perspektif ilkeleri hakkında irdedelediği

notlarında, perspektifin; gözle görülebilen ve gözden uzaklaştıkça küçülmesi anlamına gelen doğrusal perspektif, uzaklaştıkça objelerin renk değiştirmesi ve objenin uzağa gittikçe, temel hatlarının bulanıklaşmasına neden olan hava perspektifi şeklinde üç ana parçaya ayırmaktadır. Leonardo'nun defterinde yer alan eskizler, sanatçının doğayı birtakım bilimsel çıkarımlar ile keşfedip irdelediğini göstermektedir (Algül, 2022).



Resim 3.7 Leonardo da Vinci, Landscape drawing for Santa Maria della Neve, 1473, 19×28.5 cm, İnk Paper, Uffizi Gallery, Florence, Italy

Vinci'nin Resim 3.7'de gösterilen çalışmasında, tepelerin güneşe yakın olması resimdeki ışığın yoğunluğun dağlarda toplanmasına sebep olmuştur. Sanatçı, çalışmasını kömüre benzer bir malzeme ile ele alırken, ışık için ayrıca bir beyaz kaleminden yararlanmıştır. Resimdeki yakın alanlar, daha net ve keskin çizgilerle çizilmişken, uzağa gidildikçe nesnelerde belirsizlik dikkat çekmektedir. 15. yüzyıl dolaylarında doğrusal perspektif gündemdeyken, Leonardo'nun bu resmi, belirsiz çizgilerle derinlik algısı yaratan hava perspektifinin ilk örneklerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca resimde, kaçış çizgileri birbirine paralel ve dik bir biçimde gelip belirli bir noktada birleşerek doğrusal perspektife de örnek teşkil etmektedir (Algül, 2022).

Manzara resim alanındaki en katıksız örneklerden birisini Albert Dürer ortaya koymuştur. 1494'te ki İtalya seyahati sırasında suluboya manzara resimleri ortaya

koyan sanatçı, gezi notları amacıyla yapmış olduğu resimlerini saklamayı tercih etmiştir. Bundan dolayı bu resimler, manzara resminin gelişmesine resmi bir kaynak olarak gösterilememiştir. Dürer manzara resmine olan ilgisinden, Tuna Okulunu Almanya'ya kazandırarak manzara resminin gelişmesine öncülük etmiştir (Nergiz, 2021).



Resim 3.8 Albrecht Dürer, View of the Arco Valley in the Tyrol, 1495, Pen İnk Watercolor Paper, Louvre, Paris, France

Yaşadığı dönemin önemli sanatçılarından olan Dürer, matbaanın gelişmesiyle beraber baskı resimleri üreterek dikkat çekmiştir. Farklı yöntem ve konular ile irdelediği çalışmaları sayesinde Alman sanatını etkilemiştir. View of the Arco Valley in the Tyrol adlı, natüralist biçimde ele aldığı çalışmasında kullandığı boyaların renk tonları ile doğaya farklı ve canlı bir nitelik kazandırmıştır (Algül, 2022).

15. yüzyıldan 16. yüzyıla geçiş döneminde Hieronymus Bosch'un eserleri dikkat çekici bir özelliğe sahiptir. Michelangelo ve Raffaello İtalya'da güzelliği resmetmeyi amaçlarken Bosch'un eserlerinde yaratmış olduğu imgeler, Orta Çağ'ın düşünce yapısını yansıtmaktadır. Hollanda'da yaşanan ekonomik sıkıntıları sosyal alanda ve

dini anlamda yaşanan krizler, hastalıklar, savaşlar, açlık takip etmiştir. Dönem içerisinde yaşanan birtakım dinsel çatışmaların sonucunda Bosch, bu duyguları eserlerinde görünür hale getirmiştir. (Krausse, 2005).



Resim 3.9 Hieronymus Bosch, Haywain, 1500, 100×100 cm, Oil On Panel, Museo del Prado, Madrid, Spain

Eski Hollandalılar; sanat alanında, kutsal kitap İncil’de bulunan cennet ile kurtuluş görüntülerini eserlerine severek yansıtmışlardır. İnsan ruhunda olan uçurumları ve hataları etkileyici biçimde çalışmalarıyla ortaya koyan Bosch, cehennemi görünür dünyaya taşımıştır. Figür, hayvan, manzara ve değişik objelerin aynı alan içerisinde yer almaları, yeryüzüne inmiş bir cehennem algısı oluşturmaktadır. Resimdeki figür ve diğer imgeler gerçeküstü olarak değerlendirilse de, kendi dönemine göre şifreli bir mesaj barındırdığı düşünülmektedir. Sanatçı “Haywain” eserinde insanların ruhlarındaki kötülüğü değil, insanların kötü hareketlerinin sonuçlarını yansıtmayı amaçlamıştır (Krausse, 2005). Çalışmada verilmesi amaçlanan mesajın ağır basmaktadır. Bu yüzden arka planda kalan manzara olgusu, resimde taşıyıcı bir unsuru oluştururken, konu olarak işleniştten uzak bir konumdadır.

Rönesans döneminde İtalyan sanatçılar; figürü manzaradan daha ön planda tutmuşlardır. Böylece resimdeki manzara unsuru arka planda bir fon sıfatıyla yer

almıştır. Leonardo, çalışmalarında insan ve doğayı dengede tutmuş figürlerin ön planda olduğu eserlerinde dahi figürün manzara ile bütünleşmesini sağlamıştır. Venedik asıllı sanatçı Giorgio Barbarelli da Castelfranco, figürü ikinci planda tutarak doğaya ağırlık vermiştir. İnsanın yalnızca kâinatın basit bir parçası olduğunu düşünen ressam, doğaya duyduğu hayranlıkla beraber eserlerinde; gökyüzünü, nehirleri ve ağaçları kişiselleştirip onlara insani bir özellik kazandırmıştır (Nergiz, 2021).



Resim 3.10 Giorgione, The Tempest, c.1506 - c.1508, 82×73 cm, Oil On Canvas, Galleria dell'Accademia, Venice, Italy

Giorgione'nin Resim 3. 10'da gösterilen eserinde; doğa, mutlak bir arka plan unsuru şeklinde değil, çalışmanın atmosferini oluşturan temel öğelerden biri olarak betimlenmiştir. Bu durumda eser, sanat tarihi içerisindeki ilk manzara resmi olma niteliğine sahiptir. Beklenmedik bir biçimde beliren şimşek, etraftaki evleri aydınlatmakta ve resmin içeriğiyle uyumlu olarak gizemli bir görünüm katmaktadır (Krausse, 2005). Figürlerin itinalı bir biçimde ele alınması ve kompozisyonun sanatsal anlamda sıradan bir işleyişi olmasına karşın, eserin her köşesine dağılan ışık ve havanın kaynaşıp, bütünlük sağlaması dikkat çekmektedir. Resimde bulunan figürler

ile beraber ele alınan manzara, ilk kez arka plan ögesi olmaktan çıkmıştır. Giorgione, kendisinden önceki çağdaşlarına benzer bir üslup yerine farklı bir yöntem ile incelediği çalışmasında; toprağı, doğayı, ışığı, havayı, kentleri, bulutları, köprüleri ve insanları bir bütün olacak şekilde konu almıştır. Sanatçının bu eseri; perspektif, çizim ve renk anlamında farklı bir etkiyi barındırmaktadır. Bundan sonra resim, kendisine özgü yolları ile gizli kuralları bulunan bir sanat olma özelliğı taşımaktadır (Gombrich, 2009).

Rönesans döneminden önce batı, dış gerçekliğın tasvir problemleriyle ilgilenmemiştir. Fakat Rönesans ile birlikte; eserin konusunu iç mekânda oluştursa da (ovaları, gökyüzünü, ağaçları ve vadileri) resmin bir köşesine doğayı gösteren bir pencere ilave edilmiştir. Peyzaj ile ilişkili mimari öğelerin karşısında ele alınan resimler, ressamların güncel sonuçlara varmasını sağlamıştır. Bir resimde, derinliğın ifade edilip, ışığın resme dâhil olması, sanatçının doğayı resmine konu oluşturmasıyla başlamıştır. Genel anlam itibariyle; Batı resim sanatında Romantizme kadar, peyzaj resimlerinde tabiatın kendisini resmetmek amacı olmamıştır. Peyzaj resimlerinin izleyici üzerinde olan etkisi, mekânsal anlamda bir derinlik yanılsaması oluşturma derecesiyle ilişkilendirilmektedir. Böylece doğrudan, tabiatın yüceliğine ve gücüne veya toprak sahipliliğının gücüne atıfta bulunmaktadır. Rönesans dönemiyle beraber Avrupa resminde önem kazanan peyzaj, Giorgione ve Giovanni Bellini'nin eserlerindeki kompozisyonlarda geniş bir alan kaplamaktadır. Kuzey Avrupa sanatında ise, Albert Altdorfer, Yaşlı Lucas Cranach ve Joachim Patinir gibi sanatçıların çalışmalarında manzara ve tabiat öğeleri sade bir biçimde irdelenmektedir (Yaşa, 2019).



Resim 3.11 Joachim Patinir, Landscape With St. Jerome, 1520, 74×91 cm, Oil On Wood, Museo del Prado Madrid Spain

Flaman okulu temsilcilerinden olan Hollanda asıllı ressam Patinir, kuş bakışı panoramik biçimdeki manzara anlayışını geliştirmiştir. Ayrıca ressam, dini temalara ağırlık verdiği çalışmalarıyla tanınmıştır. Figürler doğal halleriyle ele alınırken, manzara coşkulu bir şekilde işlenerek resim içerisinde bütünlük sağlanmaktadır. Sanatçının mitolojik ve dini tema içeren eserlerinde yer verdiği figürlerin boyutları küçük olup, manzara içerisindeki görünümü belli belirsiz bir biçimde işlenmektedir (İnci, 2013). Resim 3.11’de gösterilen çalışmada, resmin isim kahramanı olan Jerome, küçük bir boyutta tasvir edilerek manzaranın arka planında kalmıştır. Manzaranın arka fon olmadığı ve bu anlayıştan zamanla uzaklaşıldığının göstergesi olan sanatçının bu çalışmasında, diğer çalışmalarında da ağırlık verdiği mavi, yeşil ve kahverengi tonları hâkimdir. Manzara betimlemesinde iki ayrı perspektif biçimi kullanan sanatçı, manzaranın hem yüksekte görülmesini hem de ağaç, bina ve figür gibi unsurların cepheden çizilmesiyle izleyici ile aynı seviyede görülüyor gibi bir etki sağlamıştır. Albert Dürer’in başarılı bir peyzaj sanatçısı olarak tanımladığı Patinir, peyzaj ressamlığı ifadesinin, yaşadığı çağa kadar olan süreçte ilk defa atfedildiği sanatçı olmuştur (Lermioğlu, 2019).



Resim 3.12 Albrecht Altdorfer, The Battle of Issus, 1529, 158×120 cm, Oil On Wood, Bavarian State Painting Collections, Munich, German

16. yüzyılın ilk zamanlarında Kuzey Avrupa’da, Albrecht Altdorfer (1480-1538) ile Wolf Hüber (1485-1553) kâğıt ve pano yüzeylerine, figürlerin arka planında kalan manzara resimleri tasvir etmişlerdir. Tabiatı topografik ve lirik bir anlatımla tasvir edip özgün üsluplarıyla dikkat çeken sanatçılar; “Tuna okulu” ismindeki gruplarında ortaya koydukları çalışmaları ile manzara resimlerinde arka planda bırakılan figürleri hareketli bir biçimde resmetmişlerdir. Altdorfer, “The Battle of Issus” isimli çalışmasında manzarayı önemli bir boyutta irdelerken, doğayı hakikatinden uzaklaşıp düşsel bir anlatımla yorumlamıştır. Epik bir biçimde ele alınan resimde, savaş esnasında yaşanan karışıklık hali doğaya da yansıtılmıştır (Algül, 2022). 1562 yıllarında Pieter Bruegel; günah, ahlak, şeytan gibi olgulara ve insanların endişelerine daha fazla yönelmeye başlamıştır. Bu öğeleri mecazi anlamlarıyla eğitici bir üslup ile yansıtmayı amaçlayan sanatçı, çoğu zaman abartıya da yer vermiştir. İnsancıl bir tavrın etkisindeki Reform anlayışın ve Hollanda’da henüz başlayacak olan kurtuluş savaşının

idea dünyası Bruegel'in çalışmalarına doğrudan yansımaktadır. Babil kulesinin yapımında çalışan işçilerin çalışkanlığını ve iş araçlarını, ayrıntılarıyla irdeleyerek betimlemektedir. Resimdeki her eylem kendi içerisinde anlam taşımaktadır. Fakat kulede henüz yapılan bölümler ile çökmekte olan bölümler aynı yerde bulunmaktadır. Bu bağlamda Bruegel, baştan inşa etme hareketi ile yıkım, etraftaki aktif coğrafide aynı zamanda etkinliğini sürdürmektedir (Krausse, 2005).



Resim 3.13 Pieter Bruegel the Elder, The Tower of Babel, 1563, 114×155 cm, Oil On Panel, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria

Bosh'un üslubuna yakın bir tavırla, resmini simgesel bir biçimde ele alan 16. yüzyılın önemli sanatçısı Hollandalı Pieter Bruegel, derin bir bilgi birikimine sahip kişiliği ve insancıl dünya görüşünden dolayı dini temalardan ve cehennem görüntülerinden kaçınarak, güncel durumlarla ilgilenmiştir. Sanatçı Resim 3.13'de gösterilen "Babil Kulesi" isimli eserinde, İncil'de bahsedilen ahlaki uyarıyı temel alarak insanları kibirden uzak durmaları için uarmaktadır. Didaktik özelliği bulunan bu çalışmadaki manzara, görünür olan dünyayı değil, "kendi içine kapalı bir evreni" ortaya koymaktadır. Kentler, nehirler, kırlar, dağlar, gökyüzü ile sahil birlikte olup tek bir evreni oluşturmakta ve eserdeki atmosfer de bir sanat objesi biçiminde yer almaktadır. Sanatçının resim tekniği ile eser; hassas ışık ve renk nüansları, minyatür ayrıntılarıyla bütünlük içinde gözükmektedir. Bruegel'in, Bosch'un üslubunu örnek alarak hakikati

simgesel bir tavırla kaynaştırıp gündelik manzara resmine aktarma becerisi, Hollanda sanatında yeni başlangıçlara kapı açarken, Hollanda Barok yaklaşımında olgun bir dönemini yaşayacak olan “Sittenbild” (Gelenek Resmi)” janrının temelini oluşturmaktadır (Krausse, 2005).

İçinde farklı görüşleri ve sanatsal eğilimlerini barındıran Barok döneminde; Fransa, İtalya, Flaman, İspanya gibi Katolik ülkeler ile Protestan Hollanda’ında ulusal kimliklerle ilişkili olarak biraz da dinsel yaklaşımlar ile belirlenen farklı üslupların varlığı görülmüştür. İtalya’da insanlar tarafından rağbet gören büyük boyuttaki eserlerin haricinde sert kuralcılığı ve berrak oluşundan dolayı “style clssique” ya da “Barok Klasisizm” şeklinde adlandırılan farklı türde resimlerde bulunmaktadır. İtalyan sanatçıların heyecanlı resim üslubunu kendilerine uzak bulan Fransa, bu Klasisist yaklaşımı yüceltmişlerdir. Şimdiki zamanda Fransızlara göre Barok sözcüğü, “fazla süslü, abartılı” sanat eserlerine karşılık gelmektedir. Protestan Hollanda’da, sanatçıların Hollandalılara ait detay sevgisiyle tasvir ettikleri yeni bir burjuva realizminin varlığı ortaya çıkmıştır. Daha önce ülkede görülmemişken, gündem olan “Manzara Ressamlığı” ile Janr ressamlığı” ve “natürmort” kendi başına resim tarzı haline gelmiştir (Krausse, 2005). Avrupa’da hızlı bir şekilde yükselen ve Katolik kilise tarafınca desteklenen Barok üslubu bağlamında ortaya çıkartılan sanat yapıtlarında etkileyici vurgular dikkat çekerken ışık, gölge ve renk gibi plastik öğeler önemli bir nitelik kazanmıştır. Barok dönemi sanatçılarından özellikle manzara resim sanatının gelişmesinde, Claude Lorrain (1600-1682) ile Nicolas Poussin (1594-1665) ile önemli bir yere sahiptir. Barok tarzının temsilcisi olan Fransız sanatçı Poussin, güçlü çizimleri ve kullandığı renkleri ile neoklasisizmin içinde örnek oluşturmuştur. Eserlerinde ele aldığı ışık- gölge zıtlıkları ile kendisine özgü bir yaklaşımı bulunmaktadır. Ayrıca ressam, manzara resimlerinde yer verdiği figürler ile lirik bir anlatım biçimi yaratmaktadır. İlk yıllarında ortaya koyduğu çalışmalarında dini konuları irdelerken ilerleyen dönemlerinde mitolojik temaları işlemiştir. Poussin’in erken dönemlerinde ele aldığı manzara, figürler için mekân unsuruyken, olgunluk döneminde figürlerin yerine manzara ön plana çıkmıştır (İnci, 2013).



Resim 3.14 Nicolas Poussin, Et in Arcadia ego, 1637-38, 121×185 cm, Oil On Canvas, Louvre Müzesi, Paris

Kendisini Antik dönemin ve Rönesans çağının güzellik idealarına ait hisseden Poussin, manzara resimlerindeki stilize yaklaşım biçimiyle bağlı hissettiği dönemlere atıfta bulunmaktadır. İdealist bir yaratma tavrıyla ele aldığı doğa betimlemeleri, doğrudan gözlemden uzaktır. Çünkü ressam, doğayı birebir resmetmeyi değil, abartıp idealize ederek ebedi bir “saf doğa” yaratmayı amaçlamaktadır. Eserinde yer alan lahitteki kitabe, sanatçının bu amacına yönelik bir imge görevi görmektedir. “Et in Arcadia ego- Ben de Arkadya’dayım”. Bu yazıyı heceleleyen çobanlar, düşlerindeki Arkadya kentini, insanın doğa ve tanrılarla hep beraber uyum içerisinde yaşadıkları mutlu bir ülke hayal etmektedirler. Çalışma da ağırlıklı kullanılan toprak tonlarındaki renkler ve kendi içinde bir bütünlük oluşturan kompozisyon, resmin felsefi boyutunu belirgin biçimde hissettirmektedir. “Arkadya Çobanları”nın beden hareketlerinde ölümsüz bir ifade bulunmaktadır. Resmin ana temasını oluşturacak kadar kuvvetli olan şey, resimdeki motifler faniliği çağrışırsa bile sanatçının onları betimleme tarzının kalıcı bir mesaj içeriyor olmasıdır. Poussin, olgunluk dönemlerindeki eserlerinde figürler ile değil manzarayla ilgilenmektedir. Bu resimlerinde ise figür manzaranın içerisinde süs gibi durmaktadır. Sanatçının resimlerinde, doğa yalnız başına anlam içeren bir resim unsuru olma özelliği taşımaktadır (Krausse, 2005).



Resim 3.15 Nicolas Poussin, Landscape With Diogenes 1647, 160×221 cm, Oil On Canvas, Louvre, Paris, France

Resim 3.15'te gösterilen eserde ünlü filozof Diyojen'in elleri ve su ihtiyacını gideren birisiyle karşılaştığında geçici olan dünyadaki sahip olduğu her şeyin gereksiz ve fazla olduğunu idrak etmesiyle elindekilerden kurtulması işlenmektedir. Çalışmada, resmin konusu olan düşüncenin belli olması için manzaraya geniş bir alan verilmiştir. Resimdeki öyküyü anlatan kısım tuvalin dörtte birini anca oluşturmakta geri kalan bölümler ise natüralist bir anlayış ile ele alınmıştır (Algül, 2022). Poussin, resimlerinde ele aldığı tavır ile Cezanne'a kadar olan süreçte birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır. Poussin gibi kendisini manzara resmine adayan bir diğer sanatçı Lorrain'dir. Merkezini doğrudan manzaradan alan resimler ortaya koyan Lorrain'in eserlerindeki genel temayı, mitolojik hikâyeler oluşturmaktadır. Poussin'in düşünce ve sanat anlayışı ile bağlantısı olmayan daha farklı bir resim tarzı olan Lorrain'in eserleri izleyicide şiirsel ve masalımsı bir hissiyata neden olmaktadır. Detaylara önem veren sanatçının resimlerinde yer alan deniz ve düz alanlar sıcak renkler ile tasvir edilmiştir (Krausse, 2005).



Resim 3.16 Claude Lorrain, The Embarkation of the Queen of Sheba, 1648, 149×194 cm, Oil On Canvas, National Gallery, London, UK

Doğa ile kültür öğelerini birleştirerek bir düş dünyası yaratan Lorrain'in eserlerinde yer alan tüm unsurlar kaynağını ışıktan almış gibi bir görünüme sahiptir. Doğa en sessiz ve sakin haliyle huzuru çağrıştırmaktadır. Eserin konusunu oluşturan, "Kraliçenin yola çıkışı" ikinci planda kalmakta, resimde asıl dikkat çeken öğeleri ise uyum içinde yaşayan insanlar oluşturmaktadır. Liman, gerçek unsurlardan oluşsa da resimdeki diğer figürler ile bir araya geldiğinde hayali bir görünümü andırmaktadır. Ayrıca resimdeki figürler; açık gökyüzünün, güneş ışığının verdiği gizemli etkinin ve ucu bucağı olmayan deniz görünümünün içerisinde bir süs görevi görmektedir (Krausse, 2005).

Sanatçılar daha önce fark etmedikleri güzellikleri barok döneminde görmeye başlamışlardır. Hollanda resimlerinde, gökyüzünün ele alınış biçimiyle benzer olan birçok manzara resmi yer almaktadır. Barok döneminde ortaya koyulan; figüratif, portre resimleri ve gündelik yaşamdan kesitler dışında manzara resmi tek başına önemli bir boyut kazanmıştır. Resimsel tavır olarak gerçekliğe bağlı kalırsa da, lirik hislerin uyandırılması ve ışık etkilerinin yoğun bir biçimde kullanılmasıyla benzeri olmayan bir sanat üslubu oluşturulmuştur. Tabiatın sonsuzluğu ve derinliğini

göstermek amacıyla manzara resimlerine ağırlık verilmiştir. Manzara resim bağlamında ele alınan konuları; açık deniz, tarlalar, ovalar ve gökyüzü oluşturmaktadır. Barok döneminde; Meindert Hobbema (1638-1709), Paul Rubens (1577-1640), Rembrant van Rijn (1606-1669), Ruisdael ve Van Goyen gibi birçok ressam ortaya koydukları manzara resimleri ile dikkat çekmişlerdir (Algül, 2022). Dönemin resim anlamındaki yenilikler hakkında John Berger'in "Görme Biçimleri" isimli kitabında;

On yedinci yüzyıldan başlayarak görüşte, buna bağlı olarak da yöntemde olağanüstü yenilikler yaratanlar Ruysdael, Rembrandt (o daha sonraki yapıtlarında ışığı kullanışını Açık hava çalışmalarından edinmiştir), Constable (taslaklarında), Turner ve bu evrenin sonunda Monet ve İzlenimciler olmuştur. Bundan başka maddesel bakımdan yoğun, dokunulabilir olan resim bu ressamların yeni buluşlarıyla yavaş yavaş yoğunluğu olmayan, dokunulamaz resme doğru kaymıştır (Berger, 2009, s. 105).

Rembrant, 17. yüzyıl öncesi resimlerinde manzarayı sadece dekor amacıyla kullanmış; dini temaları, kahramanlık hikâyeleri ya da mitolojik konuları içeren resimlerinde doğayı arka plan olarak ele almıştır. 1640 dolaylarında ise Rembrant, portre betimlemeleri dışında ara sıra kendi yaşadığı çevresini konu alan manzara resimleri üretmiştir. Rembrant'ın betimlediği bu manzara resimleri, doğanın değişkenliğini ve içerisinde barındırdığı zıt duyguları içermektedir (Algül, 2022).



Resim 3.17 Rembrant, The Stone Bridge, 1637, Oil On Panel, Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands

Rembrant Resim 3.17’de gösterilen çalışmasında, Amsterdam’da bulunan Amstel nehrini tasvir etmiştir. Sanatçının koyu tonlara ağırlık verdiği manzara çalışmalarından biri olan resimde sol taraf diğer tarafa göre daha açık renklerle betimlenmiştir. Resim açık havada geçiyor olsa da kayıkçılar gölgede bırakılarak resmedilmiştir. Çalışmanın genelini oluşturan siyah ve gri renkli bulutlar ışığın etkisini azaltarak tabiatın kaygılandırıran yönünü açığa çıkartmaktadır (Algül, 2022).

Manzara resminde ikili bir anlama rastlanılmaktadır. Hollandalı sanatçılar, özgürlük uğruna çeşitli sıkıntılar geçiren ülkelerinin iyi yönlerini çalışmalarına aktarmayı amaçlamışlardır. Ülkenin doğal biçimi ve suya yansıyan açık gökyüzü, alıcı burjuvalıların evlerinin salonlarına sığabilecek ufak boyuttaki tuvalere çalışılmıştır. “Kabin boyutu” olarak adlandırılan bu yöntem, geniş manzaralar ile bir zıtlık oluşturmaktadır. Şehir görünümünün dışında nehir manzaraları, seyir halinde gemiler ya da araziler Hollanda manzara ressamlarının sevdiği temaları oluşturmaktadır. Fakat ele alınan bu manzara resimleri, her zaman doğanın somut görünümlerinden ibaret olmamıştır. Manzara resminin yansıma ve yaratı olmak üzere iki farklı tarafı bulunmaktadır. Özellikle yoğun atmosferli natüralist betimlemeler her zaman güncelliğini korumakta olup, bu resimlerle karşılaşıldığında ise koyu renkli bulutların arasından beliren güneşin sıcaklığı hissedilebilmektedir. Bu resim sanatı 18. yüzyıla gelindiğinde “gündelik sanat” söylemiyle aşağılanmıştır. 19. yüzyıl dolaylarında ise “Barbizon Ekolü” ne bağlı “Açık Hava Ressamları” ve Empresyonistler, Hollandalı sanatçıların derin atmosfere sahip manzara resimlerini tekrar bulmuşlardır. Fakat Empresyonistler ile Hollandalı ressamların resimleri arasında farklılıklar yer almaktadır. Hollandalı sanatçılar, manzara resimlerine ikinci bir anlam atfetmişler, resmettikleri doğayı genellikle bir metaforla (örneğin; su kenarında tek bir biçimde resmedilen bir ağaç dini inancı sembol eden bir imge) ilişkilendirmişlerdir. “Paysages moralises” ahlaki manzaralar anlamına gelen bu tema çerçevesinde resimlerini ortaya koyan önemli sanatçılardan biri Jacop van Ruisdael’dir. Sanatçının didaktik manzara resimlerinde harabe olmuş kiliseler ile faniliğe dikkat çeken kuruyan ağaç (vanitas) sembolleri görülmektedir (Krausse, 2005).



Resim 3.18 Jacob van Ruisdael, Tower Mill at Wijk bij Duurstede, Netherlands, 1670, 101×83 cm, Oil On Canvas, Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands

Ruisdael'in "Tower Mill at Wijk bij Duurstede" isimli çalışması, atmosfer ağırlıklı bir manzara olmasının yanında sembolik bir anlam içermektedir. Askeri bir kuleyi andıracak boyutta olan değirmen dikkat çekerken, fırtınanın habercisi olan bulutlar gökyüzünde toplanmıştır. Resimde fırtına öncesi sessizliği çağrıştıran aldatıcı bir sakinlik yer almaktadır. Ressamın eserlerindeki genel özellikleri; bulutlar, büyük ve melankolik alanlar oluşturmaktadır. Bu duygu durumlarının bulunduğu Wijk Değirmeni çalışmasında, suya yansıyan koyu renkteki bulutlar ile teknenin yelkeni yakında gerçekleşecek fırtınayı bildirmektedir (Krausse, 2005).

Manzara, eski dönemlerde din konulu ve figür ağırlıklı resimlerde arka tarafta yer almıştır. Fakat 17.yüzyıl başlarında; Flaman ve Venedik eserlerinde, portrelerini sipariş eden toprak varislerinin sahip oldukları arazilerinin resimde görünmesini istemesiyle manzara farklı bir yöne evrilmiştir. Hollanda peyzaj resmine benzer eserler ortaya koyan İngiliz sanatçı Thomas Gainsborough (1727-1788) modern manzara resminin öncü ressamlarından (Sayrav, 2019).



Resim 3.19 Thomas Gainsborough, Mr. And Mrs. Andrews, 1750, 119.4×69.8 cm, Oil On Canvas, National Gallery, London

Döneminin en önemli sanatçılarından olan Gainsborough, Hollanda janr ve peyzaj resimlerinden ilham almıştır. Sanatçı, “Mr. And Mrs. Andrews” isimli çalışmasında, Hollanda resimlerinden farklı olarak karakterleri rahat ve mesafeli bir duruşla betimlemiştir. Ressam figürler üzerinde donuk etki bırakan bir ışık kullanmıştır. Böylece çift, arka plandaki manzaranın sıcak tonlarına karşın bir zıtlık oluşturmaktadır. Figürlerin hem sağında hem de solunda kullanılan perspektif çizgileri, peyzaj resmine üç boyutlu bir derinlik kazandırmıştır (Krausse, 2005).



Resim 3.20 Canaletto, Venedik'te San Marco Meydanı, yak. 1740, 45×76 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Jacquemart-Andre Müzesi, Paris, Fransa



Resim 3.21 Canaletto, San Marco Meydanı: Güneydoğu'dan Bakış, 114×154 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, National Gallery of Art, D.C., ABD

18. yüzyıl İtalya'sında, ressam Giovanni Antonio Canal, daha çok tanınan ismiyle Canaletto, (1697-1768) resimdeki ışık öğesinin tekrar gündem olmasını sağlamıştır. Resimlerinde genel olarak ferah, aydınlık ve canlı renkler yer almakta, ele aldığı temayı “veduta” yani ayrıntılı şehir peyzajları oluşturmaktadır. Kendisiyle aynı dönemde yaşayan ressamlar eserlerini atölyelerinde üretirken, Canaletto ise eserlerini, mevsimin etkilerini yansıtan ayrıntılı bir gözlem ile incelemiştir. Tuvalini dış mekâna taşıyan sanatçı, günün değişik zamanlarında mekâna gelen ışık hareketlerini gözlemlemek için, bütün gün farklı zaman aralığında resmettiği konumları bilhassa ele almaktadır. Sanatçı, Venedik'te yer alan St. Marco meydanını, farklı yön ve farklı saatlerde betimleyerek resim serisi meydana getirmiştir (Bkz. Resim 3.20, 3.21) (Algül, 2022).

19. yüzyılın ilk zamanlarında Klasisizmin biçimci ve kontrol odaklı yapısını reddeden “özne duygu âlemi” sezgiyi ön planda tutan Romantizm akımı ortaya çıkmıştır. Eserlerinde, hayatın geçiciliğini ve bu geçiciliğin insanda yarattığı kötü duyguları ve doğaya duyulan özlemi konu alan Alman sanatçıları, romantizm sanat yaklaşımını harekete geçirmişlerdir. Bir zaman sonra bu topluluğa İngiliz ve Fransız sanatçıları da katılmıştır. Romantizm hareketini “yaratıcı hayal gücü” ile ilişkilendirip, bütün sanat

alanlarının kaynağı kabul eden edebiyatçı ve felsefeciler bu yaklaşımı yaygınlaştırmışlardır (Krausse, 2005). Berger “Manzaralar” isimli kitabında; Romantik sanatçıların tabiata farklı bir anlam atfettiklerini, hissetmiş oldukları bir duyguyu gökyüzündeki fırtınayla ilişkilendirip benzerlik kurduklarını ifade etmektedir. Romantizm sanat anlayışının dikkat çeken noktasını ise, sıradan olmaması zaman ve duruma göre değişkenlik gösterebilmesi oluşturmaktadır (Algül, 2022). Sanat akımı olmasının dışında bir düşünce biçimi olan Romantizm ilhamını insanların öz benliğinden, duygu ve duyumlarından almıştır. Toplum içerisinde kendisini yalnız ve çaresiz hisseden insan iç dünyasına yönelmiştir. Bu dönemde, sanatçıların ele aldıkları çalışmalar rasyonalist ve betimleyici değil, kişinin iç dünyasına yönelik olmuştur. 18.yüzyıla kadar resim sanatında hâkim olan betimleyici, durgun ve aklın ön planda olduğu resim tavrına karşın romantikler, resme lirik bir bakış açısı getirmişlerdir. Tabiatın karşı konulamaz gücü karşısında hissettiklerini resimlerine yansıtmışlardır. Daha önceki dönemlerde figürün olduğu kompozisyonlarda arka planda olan manzara, romantizmle beraber resimdeki ana konuyu oluşturmuştur. Romantizm döneminde üretilen resimlerin ortak noktasını, tabiat yorumlamalarının izleyici üzerinde bıraktığı etki oluşturmaktadır. 19. yüzyıl Avrupa’sında ele alınan resimlerin çoğunun konusunu manzara oluştursa da tarih, mitoloji, dini görünüm ve işçilerin günlük halleri de resme yansıtılmaktadır. Romantizm döneminin önemli bir parçası olan doğa, resim sanatına pitoresk ile dahil olmuştur. Ancak bu dönemde pitoresk ve manzara unsurları, izleyicide oluşturduğu duygu durumları açısından incelenmiştir. Romantizm kendisini ilk olarak manzara resim sanatında belli etmiştir. Bu dönem bağlamında değerlendirilecek sanatçılar arasında; Almanya’da Caspar David Friedrich, Fransa’da Eugene Delacroix İngiltere’de John Constable, Jean-Baptiste Camille Corot ve Joseph Mallord William Turner yer almaktadır. Constable, resim sanatına, doğduğu yer olan Suffolk’un etrafındaki öğeleri resmederek başlamıştır. Tabiata karşı yaklaşımıyla Barbizon Okulu’na ve modern peyzaj resminin gelişmesinde önemli bir role sahiptir. Açık havada oluşturmuş olduğu çalışmalarında; atmosferin, ışığın etkilerini, bulut, su ve rüzgârın değişken hareketlerini kullanarak peyzaj resmine katkıda bulunmuştur. Tabiatı doğrudan ele alan Constable, resim ile duygunun kendisi için aynı kelimeye karşılık geldiğini düşünmektedir. Bu bağlamda, resimle birtakım duygu durumlarını ilişkilendirmesiyle Romantik ressamlardan biri olmuştur. Sanatçı, ışığın açık ve koyu tonlarındaki devinimlerini ele alırken yumuşak

bir geçiş etkisi vermeye gayret etmiştir (İnci, 2013). İngiltere resimlerinde ışık unsurunu net bir biçimde hissettiren ressamlardan biri olan Constable, Rönesans ressamlarının peyzaj resimlerini gözden geçirmiştir. Resimdeki ışığın, boya ile aktarılması problemine ilişkin araştırmalar yapmıştır. Sanatçının bu araştırmaları sonucunda eleştirdiği “doğaya çok az başvurarak, önceki üslupları taklit etme” düşüncesi olmuştur. Constable, bir peyzaj resmi sanatçısının alışagelmiş yöntemleri kabullenmeden önce, doğayı iyice gözlemleyip incelemesi gerektiğini savunmaktadır. Bu düşüncesiyle ilişkili olarak ressam, doğayı iyice gözlemleyip ışığın ve atmosferin etkisini dikkat çekici bir biçimde eserlerinde ele almaktadır (Algöl, 2022). Ernst Gombrich “Sanat ve Yanılsama” isimli kitabında Constable ile ilgili; “Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir. O halde neden peyzaj resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın?” şeklinde bir açıklamada bulunmuştur (Gombrich, 2015, s. 29’dan aktaran, Algöl, 2022, s. 56).



Resim 3.22 John Constable, The Hay Wain, 1821, 130×185 cm, Oil On Canvas
National Gallery London

“Resim yapmak hissetmenin farklı bir biçimidir” ile “Bir manzarayı renklere özel önem vererek, olduğu gibi, saf ve çarpıtmadan yansıtmak” gibi açıklamaları bulunan Constable, tabiatı idealize ederek abartılı biçimde ele alan kompozisyonlara arkasını

dönmüştür. “The Hay Wain” isimli eserde betimlenen ağaçların, su ve çayırların resmin içinde yüzüyor gibi gözükmeleriyle bağlantılı olarak, ırmağı geçerken tasvir edilen samanla yüklenmiş arabanın tekerleklerinin de, zeminle temasını kaybettikleri anlaşılmaktadır. Fırtına ve rüzgâr ile hareketlenen tabiatın uğradığı değişimlerden etkilenen Constable, 1821’de bu çalışmasını sonlandırmadan önce, bir peyzaj bölümünü günün farklı saatlerinde üç ay gözlemleyerek eskizlerini yapmıştır. Sanatçı, tabiatın iki saat de olsa aynı kalmadığı kanısına varmıştır (Krausse, 2005).

Romantizm akımının önemli sanatçılarından biri olup “renge bağımsızlığını tanıyan” William Turner’a göre doğa incelemeleri, kendi iç dünyasını resme aktarabilmesinde araç görevi görmüştür. Sanatçı, tabiatı gördüklerini birebir yansıtmayı değil, “Doğanın resimsel karşılığını arıyordu...” yani tabiatı, sanatın yardımcılarıyla taklit etmektedir (Krausse, 2005). Edmund Burke’e ait “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkın Felsefi Bir Soruşturma” adlı kitap, 19.yüzyıl romantizm sanatçılarını etkilemiştir. Yazarın kitabında işlemiş olduğu konu, tabiattaki “kaotik olaylar yüce estetiği” ile alakalıdır. Burke’nin etkisinde kalan Turner, resimlerini oluştururken yüce olanı vurgulamak için doğayı aracı olarak ele almıştır. Yüce ifadesi genel olarak teoloji, felsefe ve sanat alanında insanın sınırlarını aşan, büyük ve üstün görünen şey biçiminde açıklanmaktadır. Her çağda ressamların sanatsal aşamalarına etkiye bulunan yüce kavramı; doğanın ihtişamını, ruhani tarafını, akıl ve bilim yolu dışında açıklama uğraşısıdır. Turner, tabiatı gözün algıladığı biçimden uzaklaştırıp görünüme bir anlam yükleme çabasında olmuştur. Sanatçının eserlerinde hızlı fırça darbeleri olduğundan, telaş kavramı ressam için resim yapma yönteminin bir parçası olma niteliğini taşımaktadır. Turner’ın resimlerinde Alla prima tekniğinin yanı sıra, kalın boya tabakaları, zıt renk geçişleri bulunmaktadır. Bununla ilişkili olarak sanatçının eserlerinde ele almış olduğu üslup, tabiatı gerçekleştiren dehşet durumlarının ortaya çıkardığı karmaşık atmosferi yansıtmaktadır (Erdoğan, 2017). Turner’ın eserleri, bol miktarda ışık ve güzelliklerle dolu fantastik bir evrenin görünümünü içermektedir. Sanatçının yansıtmış olduğu dünyası, sakinlikten uzak devrimin egemen olduğu, yalın bir uyum içerisinde olmamakla beraber, etkileyici bir boyutta gözükmektedir. Turner çalışmalarında, resmini daha da etkili ve dikkat çekici yapmak için bütün unsurları aynı anda kullanmıştır (Gombrich, 2009).



Resim 3.23 J. M. W. Turner, Calais Pier, with French Poissards Preparing for Sea, an English Packet Arriving, 1803, 240×170 cm Oil On Canvas, Toledo Museum of Art, Toledo, OH, US

1803 yılında, Avrupa gezisinden sonra İngiltere'ye döndüğü gibi Fransa'da yapmış olduğu eskizlerden yola çıkan Turner, Kraliyet Akademisinde sergilenecek olan "Calais İskelesi" isimli çalışmasını yapmıştır. Sanatçının ele aldığı bu eseri, gelecek yıllarda betimlediği girdap biçimindeki kompozisyonlarının dayanağını oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçının, ilk dönemlerindeki çalışmalarında, William Hogarth'ın deniz manzaralarında irdelediği sahne ve kompozisyon biçimlerinin etkisi görülmektedir. Turner'ın bu resminde; Fransa'da deniz seyahatinde karşılaştığı şiddetli tabiat olaylarının akabinde, içerisinde yer aldığı geminin iskeleye yanaşırken zorlandığı bir anı betimlemektedir (Özyavuz, 2022).



Resim 3.24 Ivan Aivazovsky, The Ninth Wave, 1850, 221×332 cm, Oil On Canvas, Russian Museum, Saint Petersburg, Russia

Geç Romantik dönemi sanatçılarından olan ve deniz peyzajları ile tanınan İvan Aivazovsky, doğup büyüdüğü Feodosiya'nın, kültürel ve sanatsal anlamda gelişmesinde önemli etkisi bulunmaktadır. Çalışmalarının çoğunu, hava ve su oluşturmakta zaman zaman figürler ve gemiler de yer almaktadır. Eserlerindeki dramatik hissiyatı, izleyiciye başarılı bir şekilde aktaran ressamın; deniz üzerinde betimlediği tekneler, sanatçının resimlerinde tinsel bir boyuta evrilerek sanatçının iç dünyasındaki değişimleri yansıtmaktadır (Biltekin, 2022). (Bkz. Resim 3.24)

Schelling, insanın tabiattaki tanrısallık durumunu sadece kendisinde olduğu kadarıyla kavrayabileceğini ifade etmektedir. Schelling'in tabiata ilişkin felsefesini benimseyen sanatçılar yalnızca kendi iç seslerine güvenerek dünyanın gizemini irdelemeye başlamışlardır. Kendilerini “dünyanın ruhunun bir parçası” şeklinde gören ressamlar manzara resmine karşı ilgi duymuşlardır. Ressamlar için doğa; ruhun aynası ve siyasi karışıklığın yaşandığı Almanya'da insanın acizliğine karşı sonsuzluğu ve özgürlüğün sembolü olmuştur (Krausse, 2005). Alman Romantik ressamlarından olan Caspar David Friedrich eserlerinde; tabiatın yüceliğini ve insanın doğadaki konumunu sorgulayan temaları az figür ile kurgulamıştır. Sanat tarihçileri, ressamın ele aldığı manzara resimlerinin neden olduğu donukluk duygusunu “evrenin büyüklüğü içinde

yalnızlığın sembolü” şeklinde tanımlamışlardır (Algül, 2022). Friedrich, inancıyla ilişkili olarak bir imge kullanmasa bile ele aldığı resimlerinin temasını din oluşturmaktadır. Doğa karşısında almış olduğu eskizleri atölyesinde resmeden sanatçı daha çok; gri, koyu yeşil ve kahverengi tonlarının egemen olduğu renkleri kullanmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında ağırlıklı olarak; sis, sonbahar, ay ışığı ve ölüm içerikli konuları işlemektedir (Lermioğlu, 2019).



Resim 3.25 Caspar David Friedrich, The Monk by the Sea, 1808 – 1810, 110×171.5 cm, Oil On Canvas, Alte Nationalgalerie, Berlin, Germany

Friedrich resimlerinde, tinsel olanı peyzaj resmi ile tasvir etmeyi amaçlamıştır. Çalışmalarında dini konulara yer veren sanatçı, tabiatın kutsallığına değinerek, bu kutsallığının doğanın her yerinde olduğunu belirtmektedir. Var olan bütün sanat alanlarının dini bir boyutu olduğunu, tabiatıta yer alan ağaç, dağ gibi unsurların kutsallığı barındırdığını düşünmektedir. Ressamın bu düşünce yapısı, resimlerinde betimlediği dağ, orman ya da deniz gibi alanlarda yalnız bir insan ve gotik kalıntılar ile karşılaşmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Sanatçının çalışmalarında, doğanın donuk görünümüne rağmen kullandığı ışık unsuru dikkat çekmektedir (İnci, 2013). Bu bağlamda, “Deniz Kıyısında Keşiş” resmi incelendiğinde tabiatın içerisinde yalnız ve küçük betimlenen bir figür dikkat çekmektedir. Resmin en geniş alanını kaplayan gökyüzü yaklaşmakta olan fırtınanın habercisi gibidir. Figür bu ürkütücü

deniz ve gelecek olan fırtınanın karşısında güçsüzdür (Turani, 2010). Friedrich, “Ressamın karşısındaki görünümü değil, kendi ruh halini resme aktarmalıdır” şeklinde açıklamada bulunmuştur (Turani, 2010, s. 564). Buna istinaden sanatçının içerisinde bulunduğu kaotik durumu, doğanın yüceliğini resimlerinde yer verdiği doğa ve figür ikilisinden hissetmek mümkündür.

Romantizm sanat anlayışının sanatçılarından biri olan Eugene Delacroix, sanatının ilk dönemlerinde neoklasizm etkileri gözükmekte olup, zaman içerisinde değişim göstermiştir. Resimde çizgi unsurundan daha çok renge önem veren sanatçı, Cezayir, Tunus ve Fas’a yapmış olduğu seyahatlerden sonra resimlerinde kullandığı renkler sıcak tonlarda olmuştur (Lermioğlu, 2019). Sanatçının resimlerindeki rahat fırça hareketleri ve canlı renkleri eserlerinde sıradışı bir realite oluşumunu sağlamıştır. Sanatçı, rengi sadece resim ögesi olarak görmemekte, rengi duyguları harekete geçirdiği için tek başına motif biçiminde ele almaktadır (Krausse, 2005).



Resim 3.26 Eugene Delacroix, The Sea Viewed from the Heights of Dieppe, 1852, Oil On Canvas, Louvre, Paris, France

Doğada bulunan renkleri ayrıntılı bir biçimde irdeleyen Delacroix, doğu yolculuğu sonrasında renk ve ışık öğelerine farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. İnsan teninin

renginin açık havada gerçek rengini bulduğuna, atölye içinde gördüğü renklerin gerçek görünümlerinden uzak olduğunu fark etmiştir. Sanatçının bu tespiti, birkaç yıl sonra “Açık Hava Ressamlığı”na kaynak oluşturmıştır. Sanatçı, aynı renk içerisindeki ince ayrımları yakalayıp aynı rengin farklı tonlarını yan yana koyarak parlaklıklarını arttırmıştır. Mutlak resim öğeleriyle devingenlik oluşturan ressamın, renge bağımsız bir özellik kazandıran kuramı, 20. yüzyıla gelindiğinde somut resmi terk eden resamlara yol göstermiştir (Krausse, 2005). Delacroix “Dippe Tepelerinde Deniz” resminde güneşin altında gerçekliğine kavuşan renkleri tüm nüansları ile irdeleyerek aktarmıştır. Resimde ışık ve renk unsurunu başarılı bir biçimde kullanan sanatçı, aynı rengin farklı tonlarını kullanarak resimde hareketliliği sağlamıştır.

Paris’in bir köyü olan Barbizon’da tabiat olaylarını inceleyerek peyzaj resimlerini oluşturan sanatçılar “Barbizon Okulu” bünyesinde bir araya gelmişlerdir. Barbizon okulu sanatçıları, tabiata dair oluşturdıkları gözlemleri neticesinde, yaşadıkları bölgede lirik bir üslup yaratmayı amaçlamışlardır. Natüralist tavırları ve tabiatı edindikleri tecrübe sonucu ressamlar, resimlerini açık havada yapmaya başlamışlardır. Atölyelerinden çıkıp tabiat ile iç içe sanatlarını icra etmeleri İzlenimcilik yaklaşımını önemli boyutta etkilemiştir. Barbizon Okulu ressamları arasında; Jean- Baptiste- Camille Corot, Theodore Rousseau yer almaktadır. Gerçekçilik sanat yaklaşımının sanatçılarından olan Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” çalışmasını, Barbizon’a yakın bir alanda ele almıştır (Algül, 2022). Kısa bir zaman sonra Barbizon topluluğuna katılan Millet, Başak Toplayan Kadınlar” isimli çalışmada, “Barbizon Okulu” ressamlarının yeni keşiflerinden faydalanmaya başladığını göstermektedir (Krausse, 2005).



Resim 3.27 Camille Corot, Souvenir of Mortefontaine, 1864, Oil On Canvas, Louvre, Paris, France

Fransa’da yer alan bir sanatçı topluluğu, kendilerinden önceki akımlarda görülen akademik kaygıları ve gerçeklikten uzak olan anlayışı reddedip doğayı gerçek haliyle tuvale aktarmayı amaçlamışlardır. Bu sanatçı topluluğuna dâhil olanlar arasında ressam Camille Corot yer almaktadır. 1864 yılında betimlediği “Mortefontaine Hatırası” resminde, kıyıdaki ağaçlar ile uzakta olan sahili birleştiren belli belirsiz tabakalar, hüzünlü bir atmosfer oluşturmaktadır (Krausse, 2005). “Corot manzaraya bakışını kişisel duygularının süzgecinden geçirir, böylece betimlediği sessiz köşenin mahrem karakterini vurgular.” Camille Corot, “Doğanın nesnel görüntülerine şefkatli bakışı” ile peyzaj resminin daha önce tanınmayan çeşidini Fransızca söylemiyle “paysage intime”i, “mahrem manzara” olgusunu ortaya koymuştur (Krausse, 2005, s. 64).

Realizm akımının temsilcisi olan Courbet, çalışmalarında daha çok günlük yaşamlara yer vermiştir. Sanatçı; Realizm anlayışının temelini idealin reddinden aldığını, ideali ve onla ilişkili olanlar reddedildiğinde insanın bir birey olarak kendini gerçekleştirip demokrasinin yolunu açtığını düşünmektedir (Krausse, 2005). Ayrıca Courbet, “Gerçekçilik özünde demokratik bir sanattır” ifadesinde bulunarak “Sadece

gördüğümü resimliyorum. Demek ki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim” diyerek resminde işlemiş olduğu temaları neden seçmiş olduğunu açıklamıştır (Krausse, 2005, s. 67).



Resim 3.28 Gustave Courbet, The Meeting (Bonjour Monsieur Courbet), 1854, 129×149, Oil On Canvas, Musee Fabre, Montpellier France

Courbet, Resim 3.28’de gösterilen çalışmasında, onu selamlayan dostu ile koruyucusunu ve kendisini kırdan yürüyüş yaparken sırtındaki resim malzemeleri ile birlikte tasvir etmiştir. Sanatçının, kendisini sıradan bir insan gibi resmettiği çalışma, geleneksel kurallara başkaldırı niteliği taşımaktadır (Gombrich, 2009). Sanatçı, figürleri gerçekçi bir biçimde yansıttığı doğanın içerisinde ele almıştır. Günlük bir yaşantıyı aktaran çalışma içerisinde; ağaçlar, dağlar ve at arabası gibi peyzaj öğeleri dikkat çekmektedir. Courbet, çalışmasında atölye ortamından ziyade, figürlerini bir manzara içerisinde yerleştirerek bağlamı oluşturmuştur.



Resim 3.29 Gustave Courbet, Cenevre Gölü Manzarası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1874, Arkeoloji ve Güzel Sanatlar Müzesi, Besançon, Fransa

Ömrünün son zamanlarında manzara resmine yönelen Courbet, İsviçre’de “Cenevre Gölü Manzara” isimli çalışmasını yapmıştır. Manzara resimlerinin kompozisyonlarını genel olarak; dağ ve deniz konuları oluşturmuştur. Çalışmada yatay ve dikey çizgiler ile betimlenen kara parçası, göl ve gökyüzünde hâkim olan mavi renk ile denge oluşturmaktadır. Eserin sağ tarafında, dinginlik ve yalnızlığın egemen olduğu bir ortam yaratıldığı varsayılmaktadır. Sanatçı bu resmi ile tabiatın güzelliğine olan hassasiyetini ve saygısını aktarmaktadır (Algül, 2022).

Genel olarak manzara resminin tarihi süreç içindeki evrimine bakıldığında; ilk medeniyetlerde ortaya koyulan manzara resimlerinde; insanların karşılaştıkları bir doğa olayını tasvir etmeleri, evlerinin duvarlarını süslemeleri ve dini bir olayda araç olarak ele almaları gibi amaçlar bulunmaktadır. Ortaçağ döneminde dini resimlerde sembolik olarak yer alan manzara resimleri, dini bir hikâyeyi betimlemek için kullanılmıştır. İlerleyen süre zarfında, birtakım kültürel gelişmeler sonucunda, sanatçılar farklı bir bakış açısı edinerek resimlerinde plastik öğeleri detaylı bir şekilde incelemeye başlamışlar ve dini konular dışında, resim sanatına günlük hayat temaları

da dâhil olmuştur. Rönesans dönemindeki gelişmeler ışığında doğa, sanatçılar tarafından farklı bir biçimde irdelenmiştir. Resimde işlenen öykülerin arkasında dekoratif araç olarak kullanılan peyzaj unsuru, zaman içerisinde bağımsızlık kazanmış olsa da yine de farklı dönemlerde resimlerdeki temalarda taşıyıcı rol üstlenmiştir. Barok dönemi ve sonrasında, ışık-gölge gibi unsurlar bağlamında ortaya konulan manzara betimlemelerinde figür giderek azalmış, doğa görünümüleri daha çok yer kaplamıştır. Değişik zaman aralıklarında bir kesim sanatçılar, doğa öğelerine metaforik anlamlar yükleyip bu çerçevede resimlerini ortaya koymuşlardır. Farklı dönemlerde, farklı biçimlerde ele alınan manzara resmi, doğrudan gerçek görüntüye bağlı kalarak ve insani duyguları doğa olayları ile ilişkilendirme şeklinde olarak sanatçıların resimlerine konu olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, sanatçılar resimlerini açık havada yapmaya başlamış, ele alınan manzara resimleri gün içerisinde değişen ışık etkilerine göre değerlendirilip, sonrasında ele alınan resimlerde ise tabiat öğelerinde giderek soyutlanmalar ortaya çıkmıştır.

3.2 20. Yüzyıl Peyzaj Resminde Soyutlama Süreci

Sanatsal her eylem, sadece kendisine uygun kültürel ve sosyal şartlarda meydana çıkıp gelişme göstermektedir. Sanatçının içinde bulunduğu kültürel çevrenin düşünce ve hareketi sınırlayıcı tavırları, onu bir çıkış yolu arayışına itip sanatı ile yeni anlatım imkânı yaratmaya yöneltmektedir. Endüstri ve Fransız devrimleri ile başlayıp, 19. yüzyıl döneminin ikinci bölümüne kadar tüm Avrupa'ya yansımış olan; politik, ekonomik ve kültürel değişimler, sanat ortamını da doğrudan etkilemiş, 20. yüzyılda ise tüm ülkeleri etkisi altına alan bir boyuta sahip olmuştur. Romantik eğilimle ortaya çıkan tabiattaki olaylar ile insanın hislerini; sevinci, hüznü, korku, acı ve tepkileri tasvir etmek, sanatçının iç âlemini önemli bir hale getirmiştir. Turner, tabiatın yüce ve romantik durumlarını incelemiş; tabiatın gücü, şiddetli fırtınanın, yükselen dalgaların ve tamamını eriten ışık ile coşkulu resimler ortaya koymuştur (Germeç, 2019).



Resim 3.30 J. M. W. Turner, The Morning after the Deluge, 1843, 78.5×78.5 cm, Oil On Canvas, Tate Modern, London

“Onun resimlerinin en başarılıları bize en masalsı ve en güzel anlarında yakalanmış bir doğanın görüntüsünü verir” (Gombrich, 2009, s. 493). Turner’ın Resim 3.30’da gösterilen çalışmasında, kar fırtınasına yakalanmış buharlı bir gemi yer almaktadır. Resimde, şiddetli fırtına ile mücadele eden teknenin siyah gövdesi görünürken, cesur bir biçimde dalgalanan bayrak dikkat çekmektedir. Resim, rüzgârın kuvvetli olduğunu ve dalgaların gemiye çarptığını hissettirmektedir. Sanatçının üslubu ile ilişkili olarak Gombrich; Turner’ın resimlerinde doğanın insanın coşkularını yansıtır ve dile getirdiğini ayrıca kontrol altına alınamayan güçler ile karşı karşıya gelindiğinde insanın kendisini çok küçük hissettiğini bu yüzden Turner’ın, doğanın bu güçlerini dilediği şekilde kullanabilmesinin hayranlık uyandıran bir durum olduğunu ifade etmektedir (Gombrich, 2009). Resimde natüralist bir tavırla ele alınmayan renkler, sanatçının kompozisyon kurallarına göre hareket etmektedir. Ressam, tasvir ettiği görünümün ürkütücü yapısını, kullanmış olduğu ince renk katmanlarıyla dengeleyerek eserine suluboya hissi vermeyi başarmıştır. Resimdeki ışık ve hareket öğeleri ele alınan

motifin soyutlaşmasına neden olmuştur. Sanatçının geç dönem eserlerinde, hem fizikçileri hem de Empresyonistleri alâkadar eden bir algı problemi ortaya çıkmıştır. Bu durum, gerçekliğin yalnızca ışıktaki yansıdığında bir biçime kavuşması olarak ifade edilmektedir (Krausse, 2005). İzlenimciler, kendilerinden önce gelen ve izlenimciliğin öncüsü niteliğine sahip; Goya, Velazquez, Delacroix ve Turner gibi birtakım sanatçıların etkisinde kalmışlardır. Bu sanatçıların ortak noktasını; konuya kazandırdıkları yenilikler dışında, renk unsuruna verdikleri önem ve hislerini ifade aracı olarak kullanmaları oluşturmaktadır. Bu bağlamda izlenimci ressam, Romantik sanatçıların kılavuzluğunda 20. yüzyıl sanat anlayışına temel atmışlardır (Ayaydın, 2015).

Empresyonizmin, 1870'te Renoir, Monet ve Pissarro olmak üzere üç sanatçının Oise ve Seine nehirleri kıyısında çalışmalarını yaptıkları sırada, suda gördükleri yansımalarını tasvir etmeye çalışmalarıyla başladığı kabul edilmektedir. Bu ressam, resimde ışığı vurgulamak için, gölgeyi zıt renkler ile oluşturmuşlardır. İzlenimci sanatçılar için önemli olan denge ya da perspektifin dışında, ışığın yansıtılması olmuştur. Bazı sanatçıların izlenimci renkler ile geleneksel çizim yapmaya çalışmaları sonucunda hem form hem de renk öğeleri kaybolmuştur. Bu sebeple Empresyonist sanatçılar, biçimde deformeye gidilmesi gerektiği sonucuna varmış, insanlardan daha çok bu soyutlamaya doğa parçaları üzerinde kullanmışlardır (Ulger, 2022).

19. yüzyıl sonlarında kendisini gösteren Empresyonizm eğilimi, genel yapı olarak kendisinden önce olan sanat yaklaşımlarından; yöntem, üslup ve konu bağlamında ayrılmaktadır. Bu durum, daha önceki sanat yaklaşımlarında rastlanılmayan yeni bir oluşum kavrayışını, farklı bir görme işleyişini ve obje değerlendirmelerini kapsamaktadır. Bu gelişimin dayanak noktasını, tabiattaki nesnelerin sürekli bir devinim içinde olup, günün herhangi bir zamanında, herhangi bir “an” da rastlanılan görüntünün daha sonra aynı biçimde olamayacağı düşüncesi oluşturmaktadır. Empresyonistlerin resimlerini ele alırken faydalandıkları öğeleri, renk ve ışık izlenimleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda, dünyanın aydınlanmasında önemli rol oynayan güneşin hareketleri, tabiattaki görünüşlerde değişim meydana getirmektedir. Bu değişim faktörü, güneşin açısı ve ışık miktarında olan değişimlerle bağlantılı olarak, nesnede ortaya çıkan ışık ve renk değişikliğini kapsamaktadır. Empresyonist

sanatçıların elde etmek istedikleri ise, bu değişim unsurunu renk ve ışık izlenimi şeklinde belirleyip anı yakalama hızıyla tuvale aktarmaktır (Doğan, 2016).



Resim 3.31 Claude Monet, Saint-Lazare Station, Exterior View, 1877

İlk defa şehir hayatının canlı ve hareketli taraflarını keşfeden Monet, Turner'de olduğu gibi, her yerde rastladığı dikkat çekici ve yeni teknolojik gelişmelerden etkilenmiştir. Resim araç-gereçlerini, Paris'te bulunan meşhur St. Lazare tren garının hemen orta yerine kurup, görkemli buharlı lokomotiflerin gara girdiği anı ve peronlardaki insanların oluşturduğu hareketin resmini yapmıştır. Garın gürültülü, hızlı ve şaşkınlık yaratan atmosferini, manzara resimlerinde ele aldığı ışık ile harmanlayıp soyuta kaçan üslubunu tuvale aktarmıştır (Krausse, 2005). Resimdeki nesneler, ışığın ve hızlı fırça tuşlarının etkisiyle biçimlerinden soyutlanarak yansıtılmıştır. Eserde, gerçek bir görünümünden daha çok, ışık içerisinde eriyen renklerin oluşturduğu hareketler ön plana çıkmaktadır.

İzlenimciler, Görsel olan değerleri, renk ve ışığın etkilerini değerlendirmeye yönelmişlerdir. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görmeyle ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir 'manzara' ve 'ölü doğa' gibi işlenmesi, 'ressamca' resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir (Hauser2006: 354'ten aktaran, Germeç, 2019: 88).



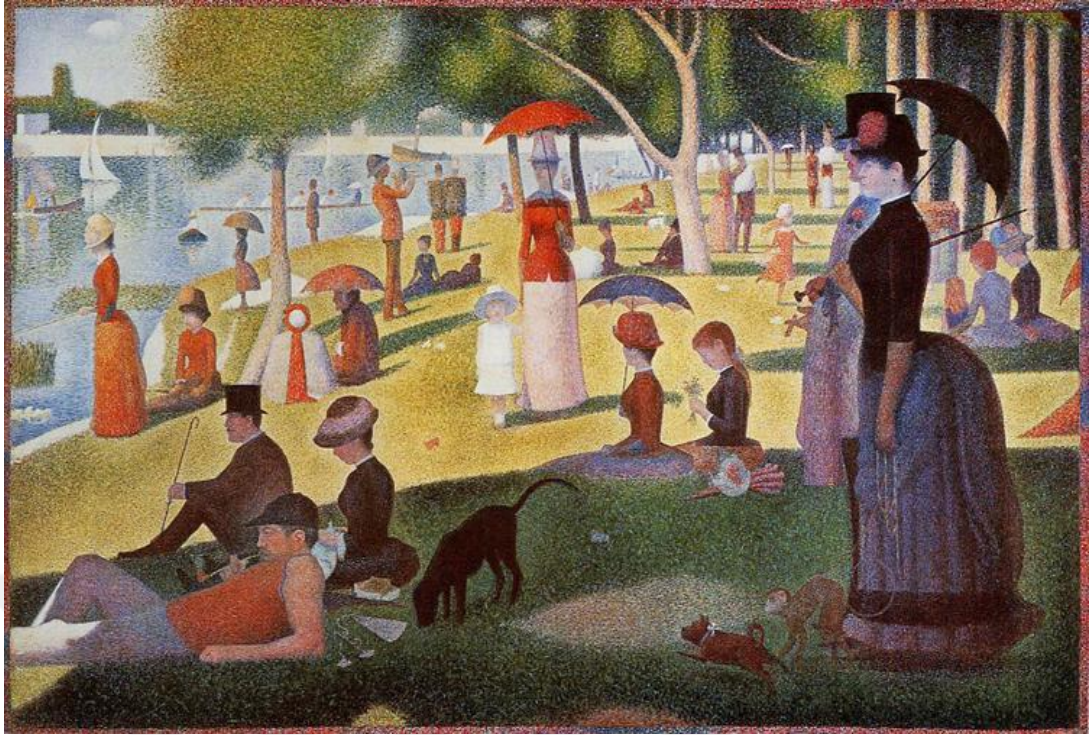
Resim 3.32 Pierre-Auguste Renoir, The Great Boulevards, 1875, Oil On Canvas, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, US

Empresyonist sanatçılardan biri olan Renoir resimlerinde, güneşin oyunlarına, ışık yansımalarına, parıltılı aydınlık olan nesnelere ve doğal ışığın çevrelediği figürlere yer vermektedir. Resimlerinde rengin kendi başına anlatımındaki güce inanan sanatçı, kısa yumuşak çizgiler ve ince ayrımlar ile belirsiz, hafif konturlar elde etmiştir. Sanatçının çalışmalarında yer alan plastik öğeler, ayrıntıların görülmesinin zor olduğu biçimde kaynaşarak adeta yüzeyde yüzüyor izlenimi yaratmaktadır. Fakat Renoir'ın resimlerinde “sentetik görme” şeklinde isimlendirilen nesnelerin zihinde birleşmesini sağlayan bir özellik bulunmaktadır. Böylece izleyici resme baktığında bulanık gördüğü unsurların eksik parçalarını zihinde tamamlamaktadır. “Sentetik algılama sürecine” bilerek göndermede bulunan sanatçı, resimlerinin izleyicinin iç gözü aracılığıyla tamamlandığında daha etkileyici bir nitelik kazandığını düşünmektedir. Sanatçının ele aldığı bu üslup Leonardo'nun geliştirdiği Sfumato yöntemini anımsatmakta ve 20. yüzyıl soyut resmin temelini oluşturmaktadır (Krausse, 2005). Sanatçının izleyicisini de yapıtın alımlanması noktasında esere dâhil etmesi,

eserlerinin bitmemişlik hissini bir bakıma ortadan kaldırmakta ve düşünsel olanın görünür olan ile ilişkisini kurmaktadır.

19. yüzyılın sonlarına doğru Paris’te, sanatsal faaliyetlerin arttığı ve sanatçıların bireysel arayışlarına karşılık gelen farklı sanat eğilimleri görülmektedir. Neo ve Post Empresyonizm sanat yaklaşımlarıyla beraber, renkte çarpıcılık ve coşku, biçim bozma ve yorumlama gibi farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Seurat, tuş biçiminde yan yana ele aldığı renkleri ve yoğun ışık anlayışıyla pointilist (noktacı) yöntemini oluşturmuştur. Van Gogh, yalın ve sert renk tekniği ve hızlı fırça darbeleriyle eserlerini üretirken, Cezanne, nesnelerde hacim yaratma amacıyla “modülasyon” tekniğini keşfetmiştir. Gauguin ise bölmeler içinde incelediği renklerden oluşan “bölmecilik” yöntemini bulmuştur. Daha sonra, bütün bu sanat oluşumlarından etkilenip bunları daha ileri bir boyuta taşıyan Fovizm akımı ortaya çıkmıştır (Germeç, 2019).

Empresyonistlerin anlık gördüklerini betimledikleri bu yöntemde ileri gidildiği kanısına varan Camille Pissarro, Paul Signac, Georges Seurat, ve Lucien Pissarro 1886 yılında Yeni İzlenimcilik adındaki bir sanat oluşumuyla Empresyonizme farklı bir yöntem getirmeyi amaçlamışlardır. Kompozisyon ve renk anlamında farklı teknikler geliştiren bu sanatçılar, nesneleri hacimli tasvir etmeye başlayarak açık havada çalışma yapmayı bırakmışlardır. Bu bağlamda sanatçılar, resimlerinde kalıcılık hissi uyandıran geometrik biçimler ile eserlerini üretmişlerdir. Ayrıca eserlerindeki kompozisyonu meydana getiren renk kontrastlarından ötürü eleştirmen Felix Feneon, bu üsluptaki resim yöntemini Puantilizm şeklinde isimlendirmiştir (Ulger, 2022). Pointilist sanatçılar, gözün görme şekline ve renklerin izlenimine odaklanmışlardır. Bilimsel araştırmalar sonucunda, gözün retina kısmının resmi küçük noktalar biçiminde algılayıp zihinde birleştirdiği kanısına varılmıştır. Bu durumla ilişkili olarak resimlerini inceleyen Signac ve Seurat, çalışmalarında birden fazla nokta alanları oluşturmuşlardır (Krausse, 2005).



Resim 3.33 Georges Seurat, Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1884-1886, 207.5×308 cm, Oil On Canvas, Art Institute of Chicago, IL, US

Neo- Empresyonizmin öncü ressamlarından Seurat'ın, 1886'da büyük ölçüde ses getiren "La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" isimli çalışmasında ele aldığı muğlak ve Noktacı tarzı ile robot duruşlu figürlerin arasında bir gerginlik yer almaktadır. Resimde irdelenen renkli alanlar, sadece belirli bir uzaklıkta bakıldığında bütün hale gelirken, yakından bakıldığında ise noktacılar şeklinde algılanmaktadır. Noktalar, dümdüz sürülen bir renk yüzeyinden daha çok resme bir hareketlilik kazandırmaktadır. Ayrıca bu hareketli ışık altında resmedilen durgun figürler ile kompozisyonda bir denge görülmektedir (Krausse, 2005). Renkleri palet üzerinde karıştırmayıp, küçük noktalar ile yan yana tuval yüzeyine uygulayan sanatçı bu üslubu ile nesnelerin dış hatlarını yok etmektedir. Resim yüzeyinde birçok noktadan meydana gelen renkler, kompozisyonda yer alan nesnelerin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır (Lermioğlu, 2019). Sanatçının ele almış olduğu bu teknik sayesinde figürlerde stilasyon görülürken, manzara öğelerinin belli bir konturla resmedilmeyip sadece renk noktacıları dikkate alınarak, muğlak bir biçimde betimlendiğinden bir soyutlanma söz konusu olmaktadır.

Post Empresyonizmin en önemli sanatçılarından biri olan Cezanne'ın erken dönem çalışmalarında daha çok; koyu tonlar, siyah gölgeler ve kalın boya tabakaları görülmektedir. Empresyonizm sanat akımına katılması, 1872'de Fransa'da bulunan Pontoise'e gidip Camille Pissarro ile buluşmasıyla başladığı düşünülmektedir. Pissarro ile beraber ortaya çıkarttıkları resimler aracılığıyla Cezanne, eski dönemlerinde kullandığı karanlık ve donuk renkler yerine Empresyonistlerin parlak ve canlı renklerini kullanmaya başlamıştır. Bu dönem bağlamında daha çok natürmort eserlerini ortaya çıkartan sanatçı, resmin biçim ve hacmini renkler aracılığıyla ifade etmeye başlamıştır. Empresyonistlerle katıldığı sergilerde olumsuz eleştirilere maruz kalması neticesinde sergilere katılmayı reddeden ressam, böylece diğer sanatçılardan uzak kalmıştır. Cezanne'ın 1870'in son zamanlarındaki eserlerinde; tabiattan edinmiş olduğu deneyimleri, geometrik biçimlerde irdelediği ve bu biçimler ile baştan meydana getirdiği örnekler dikkat çekmektedir. İlerleyen dönemlerde gündem olacak Kübizm sanat anlayışının düşünce yapısını tahmin etmiş olduğu varsayılmaktadır (Algül, 2022).



Resim 3.34 Paul Cezanne, A Modern Olympia, 1874, 46×55 cm, Oil canvas, Musée d'Orsay, Paris, France

Pissarro'nun etkisinde kalmadan önceki dönemlerine denk gelen ve izlenimci sanat yaklaşımının izlerinin görülmediği Cezanne'nın "A Modern Olympia" çalışmasında, ilk dönem resimlerinde kullandığı kalın renk katmanları ve siyah gölgeler bulunmaktadır. Kahverengi, Prusya mavisi ve siyah renkleri ile gölgeler belirtilirken, kullanılan beyaz renk ise izlenimcilikten önce ele alınan beyaz ışıktan oluşmaktadır. "Modern Bir Olympia" eseri, sanatçının ilk olma ve izlenimci eğilimi arasında geçiş niteliği taşımaktadır (İzmit İsgilip, 2014). Bu resimde, Cezanne kendisini resmin sağ alt köşesinde Olympia'ya bakarken resmetmiştir. Cezanne'nın ele aldığı bu resim, Manet ve Tiziano'nun eserlerindeki Olympia ile biçimsel kompozisyon anlamında benzerlik taşımamaktadır. Çalışmanın adı, diğer iki eserlerin isimleriyle benzer olsa da Cezanne aynı temayı farklı şekilde ele almaktadır. Sanatçının bu resmi tekrar yorumlama hareketi, sadece klasik sanat anlayışı üzerine değil, popüler sanat eğilimiyle alakalı modernist bir ironi eseridir. Manet ile Cezanne Venüs taklit resimleriyle, Tiziano gibi bir sanatçının ideallerini, ustalıklarını, yeteneklerini ve ikonalarını sorgulayıcı bir tavırla yaklaşmaktadır (Koca ve Selvi, 2017). Resimde dikkat çeken bir soyutlama eğilimi görülmektedir. Mekânda genel anlamda bir belirsizlik hâkimken, ele alınan çiçek ve masa üzerindeki nesneler konturla çerçevelenmeyerek sadece renk olarak tasvir edilmiştir.



Resim 3.35 Paul Cezanne, Montagne Sainte-Victoire from Lauves, 1905, 60×72 cm
Oil On Canvas, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland

Cezanne, Montagne Sainte- Victoire Dağlarına ve bu dağın yapısına hayranlık duyarak bu görünümü farklı açılardan ve farklı tekniklerle ele almıştır. Çalışmalarında dağlardan vadi yönünde inen tepelik araziye gerçekçi bir anlayışla değil, algıladığı şekliyle tasvir etmektedir. Ressam, sanat araçlarıyla tabiatın yaratıcılığına ve derinliğine yaklaşarak tabiatı taklit değil, temsil etmeyi amaçlamıştır (Krausse, 2005). Paul Cezanne’ın üç yıl boyunca üzerinde çalıştığı, Resim 3. 35’te gösterilen eserinde; ufuk çizgisinin üzerinde betimlenen dağ, resmin üçte birini oluştururken, sanatçının daha önceki dağ yorumlamalarına göre imge, farklı biçimde tasvir edilerek gökyüzüne yaklaştırılmıştır. Sanatçı, düşey çizgileri uzatıp yatay çizgileri vurgulayarak manzara resmi bağlamında kalıplaşmış düşünceden daha çok yenilikçi bir tavır sergilemektedir (Alim, 2019). Cezanne bu resminde, natüralist resim üslubuna yönelik hareket etmiş, fakat formları detaydan kurtararak görünen biçimleri daha az çizgi ile betimlemiştir. Renklerin ve formların ön planda olduğu bu çalışmanın ele alınış şekli sanat tarihinde bir yenilik olma niteliği taşımaktadır. Düşünsel kâinatı görünür kılmayı amaçlayan Cezanne’ın çalışmasında, genellikle geometrik biçimler dikkat çekmektedir. Barrett; Cezanne’ın çalışmalarının bazılarında katlanmış olan masa örtüsünün, belirli bir kısmı haricinde resmin tamamının kapatıldığında, insanın kendisini sanatçının St. Victoria dağ betimlemelerine bakıyormuş gibi hissettiğini ifade etmektedir (Mutlu ve Dede, 2022).

1888 yılında Paris’te Seurat dikkatleri üzerine toplamaya başlarken, aynı dönem içerisinde Cezanne’ın çalışmalarını ürettiği zamanlarda, Van Gogh Güney bölgelerde bulunan ışık ve renkleri keşfetmek amacıyla Paris’ten uzaklaşıp güney Fransa’ya gitmiştir. Van Gogh, izlenimciliğin ve Seurat’ın noktacı tavrının anlayışını kavramıştır. Sanatçı, resimlerinde ele aldığı saf renklerden oluşan düz ve nokta fırça hareketleriyle sadece rengi parçalamayı değil, kendi heyecanını yansıtmak amacıyla kullanmıştır. Sanatçı esinlendiği bir anı, Arles’den yazmış olduğu mektubunda; duyguların bazı zamanlarda çok güçlü olduğunu ve bu yüzden insanın çalıştığının farkına varmadığını ayrıca fırça hareketlerinin, mektuptaki kelimelere veya bir diyalogdaki sıraya benzer şekilde birbirlerini izlediklerini ifade etmiştir. Renkler ve formlar aracılığıyla resmini betimlediği görüntüler hakkında, duyumsadığı şeyleri başkalarının da duyumsamasını isteyen ressam, gerçek görünümün olduğu şekilde tasvir edilmesi ile ilgilenmemiş, “üç boyutlu gerçeklik” düşüncesini benimsemeyerek,

gerektiğinde nesnelerin biçimini abartıp değiştirerek tuvaline aktarmıştır. Van Gogh ile Cezanne’ın üslupları birbirlerinden farklı olsa dahi ikisi de tabiatı taklit etmekten uzak durmuşlardır. Cezanne doğadaki biçim ile renk arasındaki ilişkiyi irdeleyip perspektifi gerektiği zamanlarda kullanırken, Van Gogh eserinde duyumsadıklarının ifade edilmesini amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda formları deforme ederek sanatsal tavrını ortaya koymuştur (Gombrich, 2009).

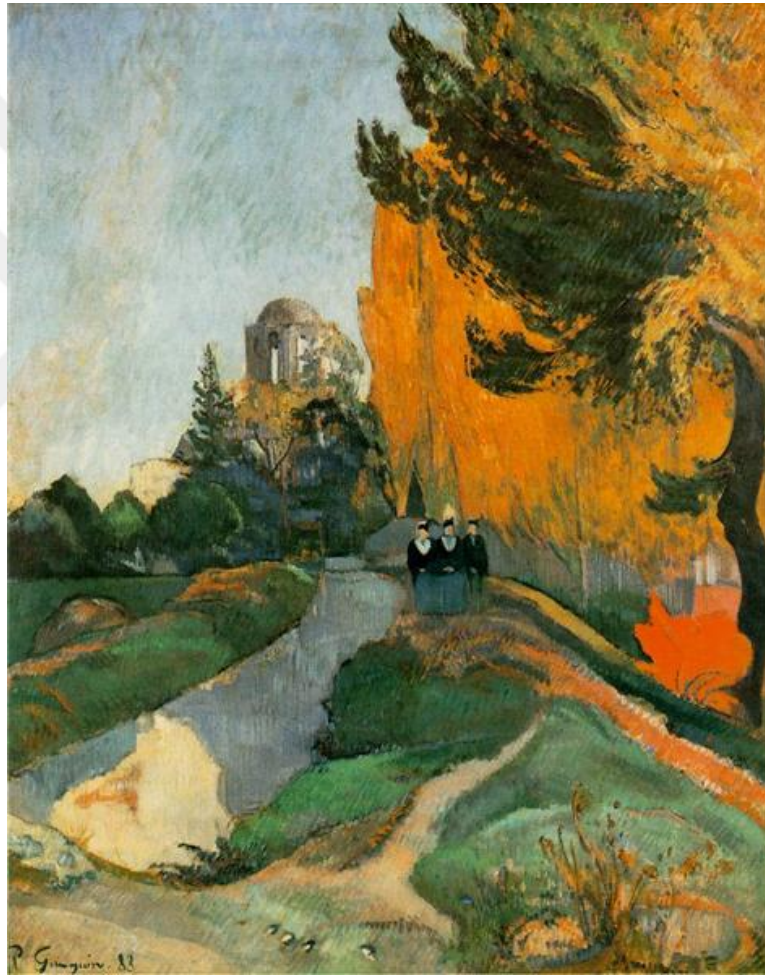


Resim 3.36 Vincent Van Gogh, The Starry Night, 1889, 73. 7×92. 1 cm, Oil On Canvas, MoMA, New York City, NY, US

Van Gogh “The Starry Nigt” eserini yapacağı dönemde arkadaşı Gauguin ile girmiş olduğu bir tartışmanın beraberinde depresyona girmiş ve bulunduğu şehirde yalnız kalmıştır. Penceresinden bakarak tasvir ettiği çalışmasında bulunan ve genellikle mezarlıkta görülen Selvi ağacını, sanatçının ölüm ile ilişkilendirdiği düşünülmektedir. Van Gogh, yaşadığı ruhsal hastalıklarından dolayı kullandığı ilaçların tesiriyle gökyüzünü girdap formunda dışavurumsal bir tavırla ele almıştır. Çalışmasında, rahatlama ve umutsuzluk gereksinimleri olduğuna yönelik duyguları yansıtan sanatçı, tabiattan esinlenerek tecrübe ve duygularının ağır bastığı bir manzara resmi ortaya koymuştur (Nergiz, 2021). Van Gogh’un “The Starry Night” isimli çalışmasında, çizgisel tavırla uyguladığı fırça hareketleri, parlak ve canlı renklerin meydana getirdiği

boya tabakaları ve ışık-gölgenin de ele alınmasıyla gerçek dışı bir dünyayı aktaran ressam, sanatsal anlamda karakteristik özelliklerini yansıtmaktır (Algül, 2022).

Duyguların gücünü önemseyip, biçimin sembolik niteliklerini renk aracılığıyla yansıtan Gauguin, 1880’li yılların sonunda, etkilenmiş olduğu Empresyonistlere; “Resimlerinizde hep doğayı konu almayın; sanat eseri aslında bir soyutlamadır” şeklinde ifade de bulunmuştur. Sanatçı nesneleri gördüğü gibi tasvir etmeyi değil, duygu dünyasını, zihinsel ve iç gerçekliği önemsemiştir (Krausse, 2005).

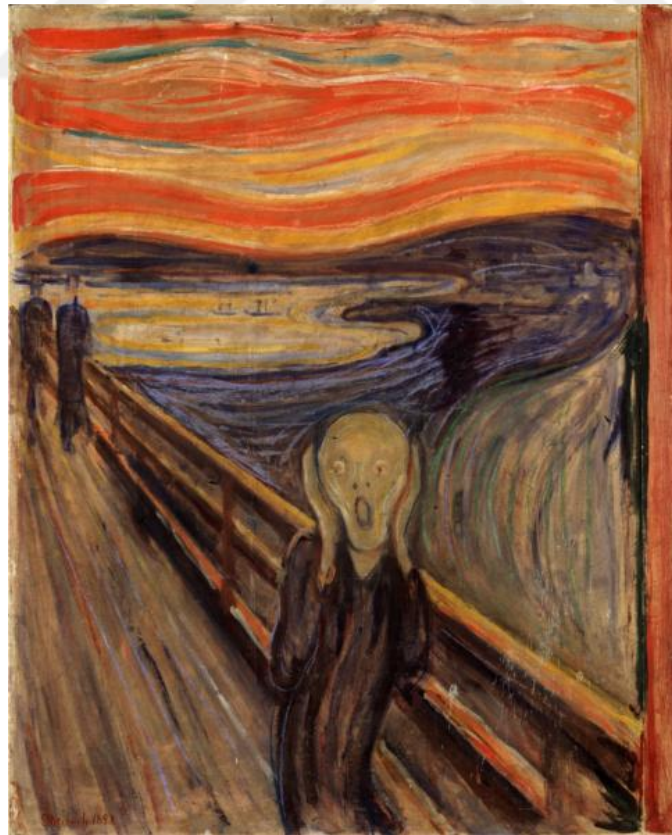


Resim 3.37 Paul Gauguin, Les Alyscamps, 1888, Oil On Canvas, Arles-sur-tech, France

Gauguin, duygu ve ruhsal anlayışın akılla anlamadan önce geldiğini düşünmektedir. Eserlerini dış gerçekliğe bağlı olarak betimlemediğinden, renkleri gerçeğe uygun kullanmamış, mekânda derinlik yaratma amacıyla perspektife de dikkat etmemiştir. Formları basit bir biçime indiren sanatçı, derinlik yaratacak gölge öğelerinden uzak

durarak motif ayrıntılarıyla da ilgilenmemiştir. Çalışmalarında daha çok; renkli alanları, yüzeyselliği, arka planın dikkate alınmadığı ve iki boyutlu görünümün hâkim olduğu kompozisyonları temel almıştır. Bu kompozisyonlarda, sanatçının önemsedığı temel noktayı eserin kendi içerisinde var olan ritmi oluşturmaktadır (Krausse, 2005). (Bkz. Resim 3.37)

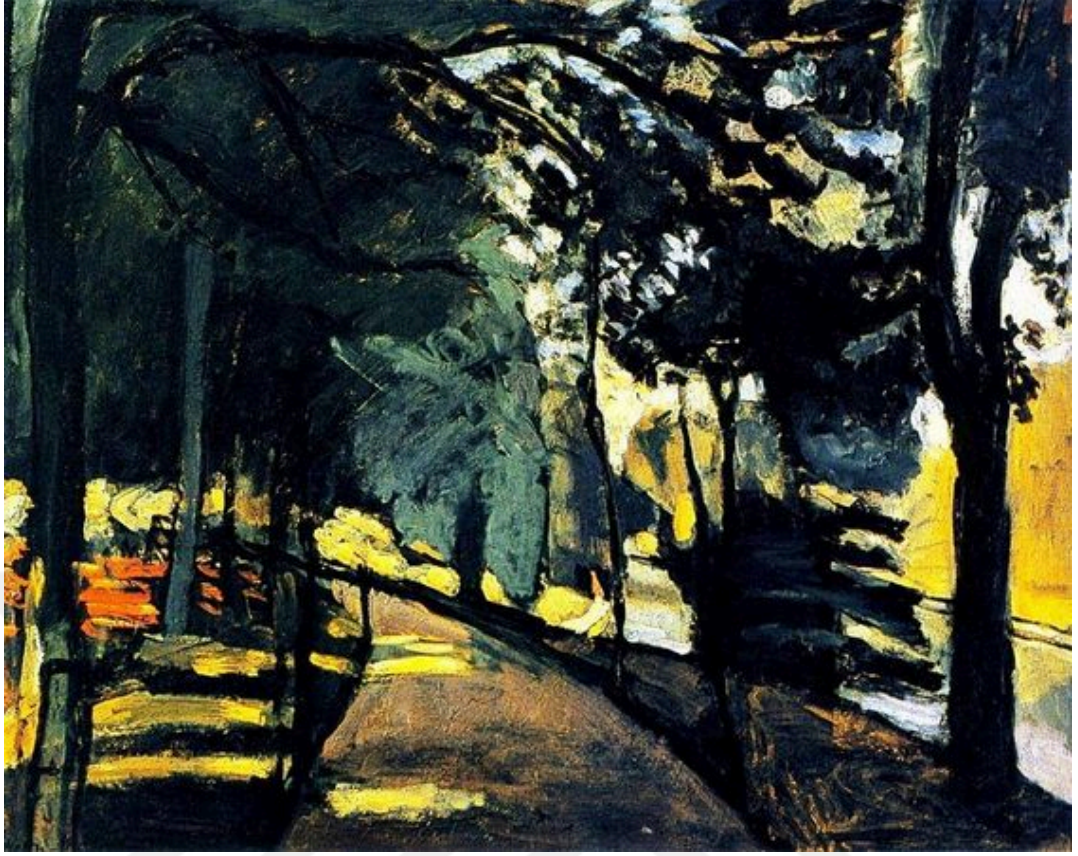
Gauguin'ın tavrına benzer olarak; Henri Rousseau, Edvard Munch ve James Ensor gibi sanatçılar, derin anlamlar yükledikleri resimleriyle idealist Simgeci sanat yaklaşımı bağlamında değerlendirilmektedirler. Bireysel bir tavrı olmayan Simgeciliğin tanımının yapılması kolay gözükmemektedir. Ressamların, objektif sanat yaklaşımlarına karşı bir hareketle ortaya koydukları; ruhun durumlarını, duygularını, kişisel endişelerini ve fantezilerini tuvale aktarma biçimlerini Simgecilik olarak açıklamak mümkün gözükmemektedir. 19. yüzyıla 20. yüzyıl arasında bir köprü görevi gören Simgecilik yaklaşımı, Dışavurumculuğun öncüsü olarak değerlendirilmektedir (Krausse, 2005).



Resim 3.38 Edvard Munch, The Scream, 1893, 91×73.5 cm, Oil, Pastel On Cardboard, Tempera, National Gallery, Oslo, Norway

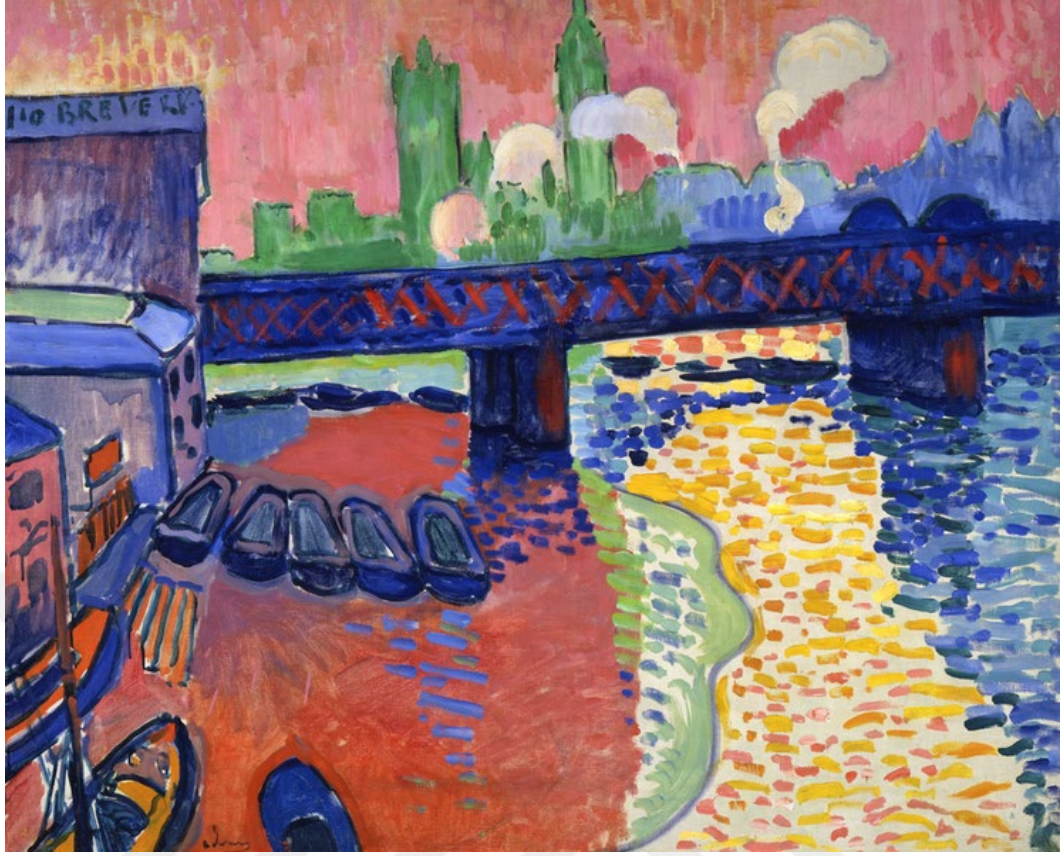
Dönemin bir diğer önemli sanatçısı olan Munch, resimlerinde ruhsal durumunu yansıtmakla beraber; insanın korkularını, hastalığı, aşkı, ölümü ve kıskançlığı tasvir etmektedir. Aceleci şekilde uyguladığı fırça hareketleriyle; soluk ve durgun renkler ile canlı ve parlak renkler arasında geçiş uygulayarak genel anlamda insanlığın ve kendisinin ruhsal sorunlarına dikkat çekmektedir. Sanatçının “The Scream” çalışmasında kullanmış olduğu biçim ve renkler resmin konusunu da pekiştirmiştir. Zemin ayaklar altında adeta kayarken, figürün çılgınlığı yeryüzünü titretmektedir. Sanatçının bu resmi, 20. yüzyılın ilk zamanlarında, edebiyat ve sanatta genel anlamıyla insanın çaresizlik ve karmaşıklığın olduğu gerçek dünyaya karşı güçsüz hissinin bir simgesi olma özelliğini taşımaktadır (Krausse, 2005). Munch’ın resminde, figürün arkasında yer alan doğanın gerçeklikten uzak olan renkleri ve deforme edilmiş biçimleri ile manzara soyutlamasına örnek oluşturmaktadır.

Simgecilik ve Art Nouveau’nun dekoratif ve hayalci tavırlarından dolayı arka plana bırakılmış serbest çalışma üslubunu tekrar canlandıran sanat yaklaşımı ise Fovizmdir (Krausse, 2005). Neo Empresyonizm ve Post- Empresyonizmden etkilenen Fovizm sanatçılarının resimlerinde; Seurat’ın noktacı yöntemi ve yalınlığı, Van Gogh’un sanatsal tavrını oluşturan saf parlak ve çarpıcı fırça hareketleri, Gauguin’in ele aldığı iki boyutlu kompozisyonlarıyla katıksız renklerinin etkileri görülmektedir. Fovizm’in öncüsü Matisse, yoğun renkleri, mekânın ve ışığın belirlenmesinde bir araç görmüş, sanatçının duygu durumunu ifade etmesinde yardımcı unsur olarak saf renk kullanımını önemsemiştir. Fovizm, dışavurumcu ve kübizm akımlarının yanı sıra, gelecekteki tüm soyutlama eğilimleri açısından önemli bir yaklaşım olma özelliğini taşımaktadır (Yalur, 2020).



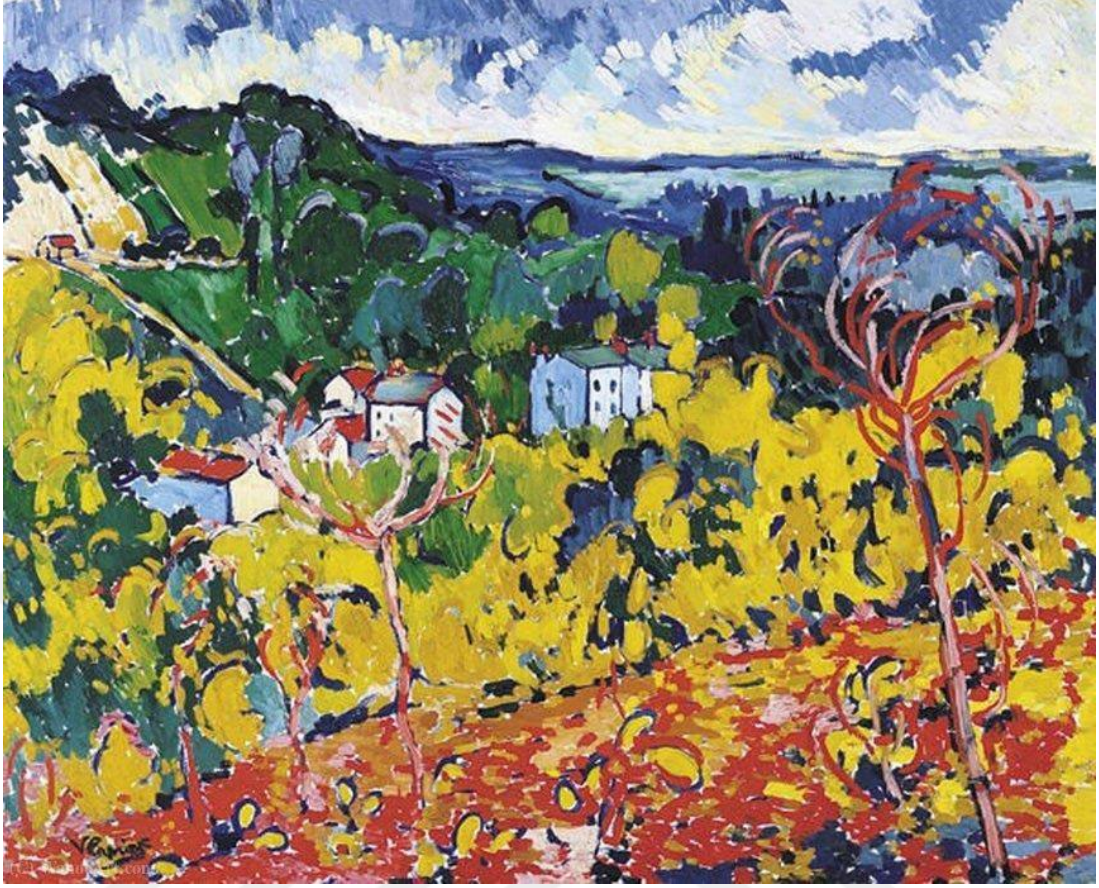
Resim 3.39 Henri Matisse, Bois de Boulogne, 1902, 65×81,5 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Henri Matisse “ifade eserin kendisidir” ifadesinde bulunmuştur. Sanatçı, düşünce ve duygularını resimsel öğelerden ayırmayıp onlar ile bir bütün olmayı seçmiştir. Sanatçının manzara çalışmalarındaki renk kullanımlarının, bilimsel bir dayanağı bulunmamakla beraber, kaynağını kendi gözlemlerinden ve o an hissettiklerinden almaktadır. Matisse’nin, koyu tonlar ağırlıklı çalıştığı dönemde betimlediği “Bois de Boulogne” isimli çalışmasında, ağaçların renginin koyuluğu ve yolun görünümü sanatçının ruh halinin sıkıntılı oluşunu yansıtmaktadır. Sanatçı biçimleri net bir biçimde ele alırken ağaçlardaki koyu tonları arttırarak sarı rengin dikkat çekmesini sağlamış, fırça hareketleri ile içsel durumunu resmine aktarmıştır (Nergiz, 2021).



Resim 3.40 Andre Derain, Charing Cross Bridge, London, 1906, Oil On Canvas

Fovizm sanatçılarından olan Derain, Gauguin ile Van Gogh'un renk denemelerini temel alıp, kırık ve hızlı fırça hareketleriyle saf ve parlak renkleri kullanarak etkileyici çalışmalar ortaya koymuştur (Yalur, 2020). Sanatçının "Charing Cross Bridge" isimli çalışmasında, iki boyutluluğun ve geniş renkli yüzeylerin hâkim olduğu görülmektedir. Sanatçı, eserinde Fovistlere özgü canlı, parlak renklerden oluşan mavi ve kırmızının zıtlık etkisini yansıtmıştır. Resmin sağ alt tarafında, Van Gogh'un resimlerinde görülen kesik fırça hareketleri dikkat çekmektedir. Ressamın ele aldığı; doğadan bağımsız olan renkleri, fırça vuruşları ve yüzeydeki iki boyutlu görünümü manzara resminde soyutlamayı oluşturmuştur. Sanatçı, doğanın birebir taklidinden uzak bir resimsel tavır seçmiştir. Bununla beraber görmüş olduğu manzarayı kendi iç dünyası ile harmanlayarak imgeleri farklı renk ve biçimleriyle tuvaline aktarmıştır.



Resim 3.41 Maurice de Vlaminck, Bougival, 1905, 46×53cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Fovist ressam Derain ile taşınıp, beraber atölye kuran Vlaminck, Henri Matisse ve Van Gogh'la da tanışmış ve Van Gogh'un canlı renklerinden etkilenererek, çalışmalarındaki ilk manzara resimlerinde; parlak renkler, kalın boya katmanları ve rahat fırça hareketleri ile betimlemelere yer vermiştir. Sanatçı çalışmalarında yer alan öğeleri kullanış biçimiyle kişisel bir mesaj vermeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, resimlerindeki renkleri coşkulu, fırça hareketleri ise saldırgan bir tutum içinde olmuştur. Eserlerinde, yaşadığı dünyayı ve hayat tarzını yansıtmış bu tavrından dolayı da Alman dışavurumcu sanatçılar ile ilişkilendirilmiştir (Nergiz, 2021). (Bkz. Resim 3.41)

20. yüzyıl başlarında Almanya'da ortaya çıkan ve kaynağını insanın bilinçaltından alan Ekspresyonizm yaklaşımının sanatçıları, eserlerinde toplumu ve tabiatı objektif olarak değil, içsel ve öznel bir şekilde resimlerine aktarmışlardır. Anlatımcı bir üslubu amaçlayan dışavurumculuk eğilimi yalnızca resim alanında değil, farklı sanat alanlarında da kendisini göstermiştir. Ekspresyonizm anlayışına karşı çıkan bütün

ressamlar, Ekspresyonizm içerisinde değerlendirilmiştir. Sanatsal bir başkaldırı niteliği taşıyan bu eğilim, bir kuram ya da belirlenmiş bir hedef ile ilgilenmemektedir. Bundan sonra, görünen gerçeklikle ilgilenmeyen, taklidi ve gördüklerini doğrudan tuvale yansıtmayı istemeyenler Ekspresyonist olarak adlandırılmışlardır. Ekspresyonizmde önemli olan dokunma ve görme gibi duyarlar, Ekspresyonizmde anlamını kaybetmiştir. Böylece sanatsal ifadede içsel anlam gücüne yönelmeyle, farklı anlatım imkânlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artık sanat ürünü konusunu, dış gerçeklikle değil, ressamın kendi gerçekliğinden almaktadır. Bu konu hakkında Freud; dışavurumculuğun, medeniyetle ortaya çıkan rahatsızlık hissiyatının bir sonucu olduğunu belirtmiştir. Ekspresyonizm öncülerini; Edward Munch, Kirchner, Oskar Kokoschka ve James Ensor şeklinde açıklamak mümkündür. Dışavurumcu ressamların ortak özellikleri arasında; net çizgiler, kırmızı ve tonları, dairesel formlar ile mavi ve tonlarıyla ufak dokunuşlar dikkat çekmektedir. Ekspresyonizm çalışmalarıyla bilinen Oskar Kokoschka, figüratif ve peyzaj eserlerinde, kalın renk alanlarıyla oluşturduğu geniş yüzeylere önem vermiştir (Taşkesen, 2018).

Lyton; İnsana ait her hareketin bir dışavurum böylece sanatın da tamamen dışavurum olduğunu belirtmektedir. Ekspresyonizmi ortaya koyup gelişmesine katkıda bulunan sanatçı grupları arasında; Die Brücke (Köprü) ile Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) toplulukları bulunmaktadır. Bu iki sanatsal oluşum bünyesindeki sanatçıların ifadeye olan eğilimleri ve enerjileri Dışavurumculuğun güçlenmesini sağlamıştır. Die Brücke, Almanya'da bulunan Dresden şehrinde toplanan dört öğrencinin meydana getirdiği avangarde bir oluşumdur. Ayrıca bu grup 20. yüzyılın ilk manifestolu eğilim olma niteliğini taşımaktadır. Sanatçıları arasında; Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl ve Karl Schmidt-Rottluff yer almaktadır. Ayrıca akıma sonradan dâhil olan sanatçılar arasında; Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Mueller bulunmaktadır. Die Brücke topluluğunun ilgilendiği temalar arasında kentler, manzaralar, tabiat ve figürler bulunmaktadır. Ayrıca sanatçılar, resimler üzerinden siyasi görüşlerini de belli eden yapıtlar ortaya koymuşlardır. Genel olarak belirgin kontur çizgileri ve parlak renkler kullanmışlar, ağaç baskıya da çalışmalarında yer vermişlerdir. Die Brücke sanatçıları, Nietzche'nin "Hedef değil, köprü olmak gerek" deyiminden yola çıkmışlar ve eski sanat düşüncesi ile yeni sanat yaklaşımları arasında köprü görevi görmek amacıyla hareket etmişlerdir (Nergiz, 2021).

1910’lu yıllarda dışavurumcu üslubunu daha çok yansıtan Heckel’in; resimlerindeki çizgiler köşeli ve anlatım tarzı hüzünlü olmuş, insanlığa karşı olan anlayışı da kötümser bir boyuta ulaşmıştır. 1914 dolaylarında Beckman ve Ensor ile tanışmasıyla beraber, resimlerindeki renkler berraklaşmıştır. I. Dünya savaşının etkisinde kalan sanatçı bu durumu eserlerine aktarmış, kendi içinde bulunduğu karmaşıklığı, savaşın şiddetini ve dramatik ruhu çalışmalarına yansıtmıştır. Erken dönemlerinde lirik etkinin ağır bastığı resimler, yerini daha saldırgan ve sert bir sanat tavrına bırakmıştır. Sanatçı peyzaj resimlerinde, parlak sarı ve ateş kırmızısıyla mavinin kontrastını uygulamıştır (Nergiz, 2021).

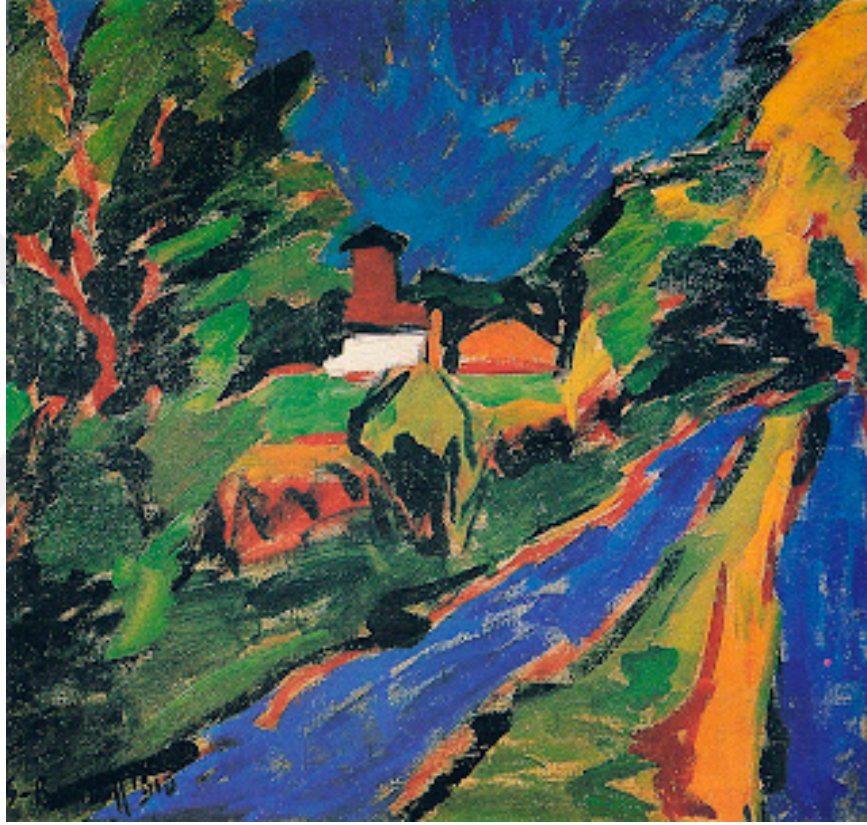


Resim 3.42 Erich Heckel, Köy Gölü, 1910, 56-5×73,5 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Sprengel Müzesi, Hannover

“Brücke” grubunun kurucularından olan Heckel’in “Köy Gölü” isimli eseri; gerçek bir görünüm ya da gerçek bir görünümün, hayallerle ve sembollerle harmanlandığı bir tasviri değildir. Eserin amacı, gerçek dünyayı göstermekten daha çok, onun nasıl resme aktarıldığıdır. Heckel, resminde ışığı gerçek bir biçimde yansıtmamış, canlı kırmızı ve yeşil renklerini kontrast oluşturacak biçimde uygulamıştır. Sanatçı çalışmalarında,

“yerel renkler”den koparak; düz, geniş, renk yüzeyi ve biçimleri eserin Dışavurumcu ögesi olarak ele almıştır (Krausse, 2005).

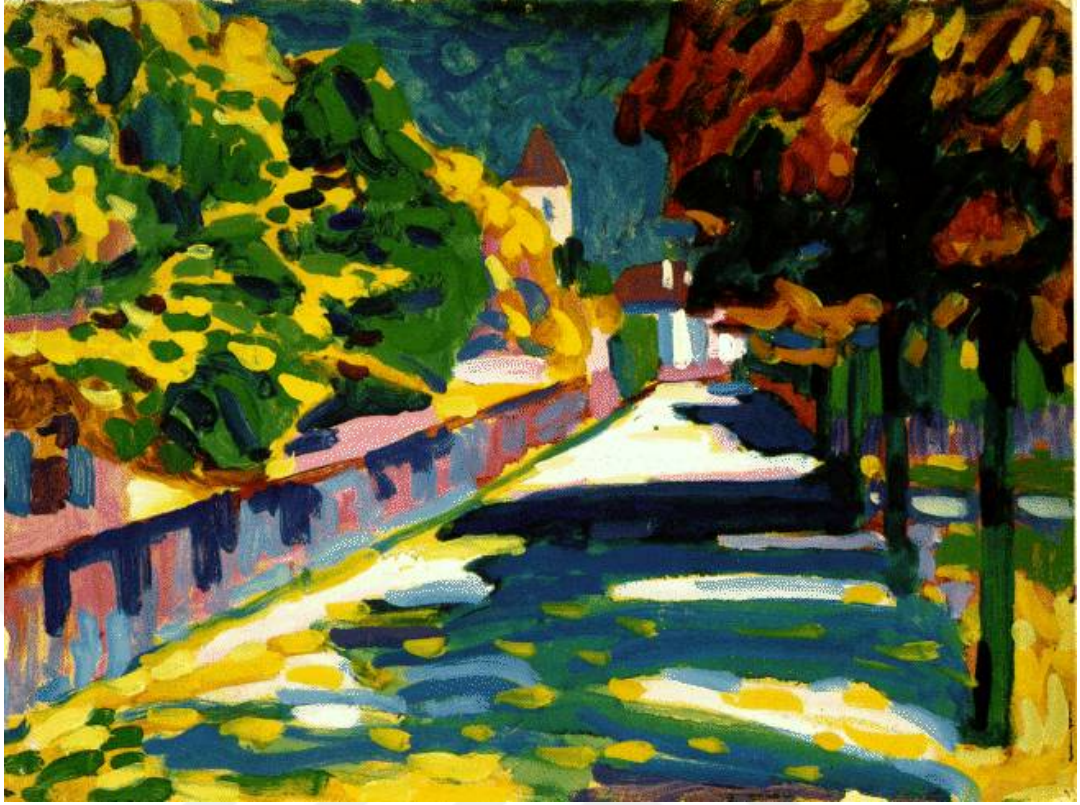
Die Brücke grubunun özgün ve en genç sanatçılarından olan Schmidt Rottluff, Van Gogh’tan etkilenmiştir. Sanatçı çalışmasının bütünlüğünü korumak için, sert fırça hareketleri ile resmini oluşturarak bir yandan da kendi iradesinin güçlü olduğunu göstermeye çalışmıştır (Nergiz, 2021).



Resim 3.43 Karl Schmidt Rottluff, Dangast Landscape, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79.5×87 cm

1910 yıllarında Nolde’nin eserlerinden etkilenen ve sanatında bir takım değişiklikler yapan Schmidt Rottluff, tuval yüzeyinde inceltmiş olduğu boyaları tüpten çıktığı gibi geniş alanlarda tuvale uygulayarak peyzaj resimlerini oluşturmuştur. Geniş renk yüzeylerinin aralarına kontur çizgileri çektiği manzara resimlerinde; kahverengi, koyu mavi, yeşil ve kırmızı renklerini kullanmıştır. Sanatçının resmine uyguladığı bu renkler, manzaraya gergin bir atmosfer katmıştır. Bu durum, izleyiciye kendi içinde bulunduğu yalnızlığı ve ifade etmek istediği hislerini yansıtmıştır. Resim 3.43’te gösterilen çalışmasında sanatçı bu içsel durumunu aktarmaktadır (Nergiz, 2021).

1909 yılında genç yenilikçi ressamaları bir araya getiren “Münih Yeni Sanatçılar Derneği” kurulmuş, derneğin öncüleri arasında Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexeivon Javlensky, Alexander Kanold ve Adolf Erbslöh yer almıştır. Dernekte yer alan ressamlar, tabiat izlenimlerinden daha çok iç dünyalarını tasvir etmişlerdir. Bu üyelerin, soyut resme olumlu bakmamaları sonucu, 1911 yılında bir takım kırılmalar yaşanmıştır. Aynı yıl dernekten ayrılan Kandinsky, Gabrielle Münter ve Franz Marc, sanat tarihçileri tarafından “20. yüzyılın en önemli olaylarından biri” diye bahsettikleri Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) topluluğunu kurmuştur. Topluluk ismi, Kandinsky ve Marc’ın mavi renge olan sevgisinden gelmektedir. Binici sözcüğü ise; 1909 yılında Kandinsky’ye ait “Doğaçlama III / Mavi Atlı” çalışmasından kaynağını almaktadır (Taşkesen, 2018). 1911 yılında ilk sergilerini gerçekleştiren sanatçılar 1912’de ise “Der Strum” dergisi aracılığı ile Der Blaue Reiter isminde sergilerini açmışlardır. Bu grubun amacını, doğa ve figürü doğrudan tasvir etmek yerine, tabiatın kaynağına inerek ruhsal boyutunu vurgulamak oluşturmaktadır (Nergiz, 2021). Der Blaue Reiter grubu; Franz Marc ve Kandinsky dışında, Marianne Werefkin, August Macke, Alexey Yawlensky, Paul Klee ve Gabrielle Münter gibi sanatçılardan meydana gelmiştir. Die Brücke grubunun kaba tarzına rağmen, Der Blau Reiter sanatçılarının tavrı daha entelektüel ve daha ince olmasıyla dikkat çekmektedir. İki sanatsal oluşumunun üslupları birbirlerinden farklı olsa da, resmin gerçeği yansıtmak için uğraşılması gerektiği konusunda hemfikir olmuşlardır. Bu bağlamda Paul Klee, sanatın artık görüneni aktarmayı değil, görünmeyen şeyi görünür hale getirmeyi amaçladığını ifade etmektedir. Ressamların bu tavrı, resim sanatının somuttan iyice uzaklaşmasına neden olmuştur. Böylelikle sanatçılar, resim alanında o zamana kadar karşılaşılmamış bir bağımsızlığa ulaşmışlar ve bu durum, onların daha soyut eserlere yönelmelerini sağlamıştır (Krausse, 2005).



Resim 3.44 Wassily Kandinsky, Autumn in Bavaria, 1908, 33×45 cm, Oil On Cardboard, Georges Pompidou Center, Paris, France

Wolf, Kandinsky için; Bavyera halk sanatının, ressamın eserlerini sadeleştirmesinde yeni yollar gösterdiğini ifade etmiştir. Ayrıca, hızlı bir şekilde yaptığı yama biçimlerinden ve kısa fırça darbelerinden; mavi, kırmızı, sarı ve yeşil gibi renk alanları ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak ortaya çıkan bu renk alanlarının da zıtlıkları oluşturarak resmin konusunun tasvirine katkıda bulunduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Wolf, Kandinsky'nin, ressamın yaşadığı iç dünya ve dış gerçek arasındaki bileşimi keşfetme yolunda olduğunu düşünmektedir (Kahraman, 2010). (Bkz. Resim 3.44)



Resim 3.45 Wassily Kandinsky, Study for Improvisation 8, 1909, Private Collection

Kandinsky'nin 1909 dolaylarında ele aldığı manzara resimlerinde, parlak ve açık tonlu sarı renkler ve canlı lacivert tonlar resimde derinlik yaratmaktadır. Sanatçı, doğa biçimlerini bazen kalın boya katmanlarıyla ele alırken, bazen de fırça ve spatul hareketleriyle kütesel bir form ortaya koymuştur. Coşkulu, saf, parlak ve canlı renk zıtlığını da; resmin arka tarafında sıcak, ön tarafında soğuk renk kullanarak elde etmiştir. Sanatçı, ilerleyen yıllarda sade renk ve biçimleriyle izleyicinin eserlerindeki duyguları ve ruhsal durumu kavrayabileceğine inanarak soyutlamaya gitmiştir (Kahraman, 2010).



Resim 3.46 Gabrielle Münter, Sonnenuntergang, 1910, 33×44.7 cm, Tuval üzerine Yağlıboya

Gabrielle Münter, ilk çalışmalarını Empresyonist bir tarzla tasvir ederken, Der Blau Reiter grubuna katılmasıyla birlikte resimlerini, dışavurumcu üslupta ele almıştır. Resimlerinde; Jawlensky'in kontur çizgileri, Gauguin'nin renk alanları, paletindeki renklerde ise Matisse ve Van Gogh'un etkileri bulunmaktadır. Ressam tabiatı taklit etmeyi değil, tabiatın özünü ve tinselliğini yansıtmayı amaçlamıştır. Sanatçı, Kandinsky'le aynı dönem içinde bulunduğu zamanlarda melankolik duygu durumunu düşleriyle harmanlamasıyla dışavurum peyzaj resimleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu resimler; savaş döneminden çıkan sanatçının, yaşadığı problemlerin dışavurum etkilerinin yansımasından oluşmaktadır. (Nergiz, 2021). (Bkz. Resim 3.46)

20. yüzyılın önemli sanatçılarından olan Paul Klee, 1912 yılında Wassily Kandinsky ve Marc'ın oluşturduğu "Der Blaue Reiter" topluluğuna katılmıştır. Bu grup içerisinde bulunduğu süre içinde çalışmalarında dışavurum etkileri dikkat çekmiştir. 1919 yılında ise Bauhaus'un kurucusu Mimar Walter Gropius'tan teklif alan sanatçı, bu okulda ders vermiştir. Klee'nin sanatında dönüm noktası, Macke ve Moilliet ile Tunus'a gerçekleştirdikleri seyahatleri sonucunda oluşmuştur (Karakaya, 2018). Sanatçı, Kübizm ile karşılaşmasından sonra biçimleri, Tunus'a yapmış olduğu seyahatinden sonra da renkleri keşfetmiştir (Yılmaz, 2006).



Resim 3.47 Paul Klee, View of Kairouan, 1914, Franz Marc Museum, Almanya

Klee, Doğu İslam Medeniyeti ve Emevi sanatının mühim merkezlerinden biri olan Tunus'a seyahati sonrasında, İslam kültürü ve sanatıyla tanışmıştır. Sanatçı aldığı müzik eğitimi ile İslam kültüründe karşılaştığı nesnel gerçeği keşfetme yoluna gitmiştir. Sanatçı müzikteki gibi mutlak yalın ifadeye ulaşmayı amaçlamıştır. Tunus'ta üretmiş olduğu suluboya resimlerinde, üst üste gelen şeffaf renklere ağırlık vermiştir. Ayrıca geometrik biçimlere ayrıntı ekleyerek manzara betimlemelerini meydana getirmiştir (Bkz. Resim 3.47) (Sağlam, 2021). Klee Tunus ziyaretinin kendisinde bıraktığı izlenimleri günlüğüne not almıştır;

Tunus, kafam dün gecenin izlenimleriyle dolu. Sanat- Doğa-Ben. Hemen işe koyuldum. Ve Arap mahallesinde suluboya resim yaptım. Kent mimarisi-Resim mimarisi sentezini hedef seçtim. Renklerin tınısı bizi derinden etkiliyor, bu tını resmedilmese de burada kalmaya devam edecek. Renk beni ele geçirdi. Onun peşinden koşurmama gerek yok. Beni sonsuza dek ele geçirdi, bunu biliyorum. En mutlu saatin anlamı bu: Ben ve renk bir bütünü. Ben ressamım (Klee, 2005, s.258-265'ten aktaran Sağlam, 2021, s. 56).

Gerçek görüntünün olduğu gibi yansıtılmasını reddeden 20. yüzyılın önemli sanat akımlarından biri de kübizmdir. Dışavurumcu sanatçıların duyguları ile konu ve biçim arayışlarından oluşan sanatsal tavırlarına karşın kübizm sanatçıları, analitik ve akılcı bir üslup ile resimlerini ele almışlardır. Kübistler, resmi sistematik bir şekilde oluşturmanın yeni yolunu keşfetmişlerdir. Cezanne'ın yüzeyi sistematik bir düşünceyle yapılandırmak amacıyla ele aldığı bu yolu Kübistler (Pablo Picasso, Georger Braque, Jean Metzinger, Juan Gris, Fernand Leger, Albert Gleizes) nesneleri parçalayarak, üç boyutlu unsurları silindir, küp ve koni gibi biçimlere indirgeyip

yeniden bir araya getirerek irdemişlerdir. Resimlerinde tek bir nesnenin sabit biçimi dışında, o nesnenin çok perspektifli halini yansıtarak, nesnenin etrafında adeta gezinir gibi, farklı açılardan resimlerine aktarmışlardır. Resimdeki amaçları, nesneleri “daha kapsamlı olarak” tasvir etmek olmuştur (Krausse, 2005).



Resim 3.48 Georges Braque, Houses at Estaque, 1908, 73×60 cm, Oil On Canvas, Kunstmuseum Bern, Bern, Switzerland

Picasso ile birlikte Kübizm akımının öncüsü olan Braque, ilk dönem yapmış olduğu Fovist tarzdaki resimlerinden sonra, 1907’de Paris’te gerçekleştirilen bir sergide Picasso ile tanışıp, “Avignonlu Kızlar” eserinden etkilenerek, kendi resimlerinde bir arayışa yönelmiştir. Biçimleri parçalayarak oluşturduğu resimlerinde yer alan küçük boyuttaki kübik yüzeylerin, Kübizm’in isminin konulmasında etkisi olmuştur (Antmen, 2009). Ayrıca Matisse, 1908 yılında gerçekleştirilen bir sergide Braque’ın “Houses at Estaque” adlı eserini gördüğünde “küplere benziyor” şeklinde alay etmiş ve akımın isminin oluşmasında öncü isim olmuştur (Yılmaz, 2006). Braque’ın bu çalışmasında kahverengi ve yeşil tonları hâkim olup, formlar küp biçiminde ele alınarak doğadaki görünüm gerçeklikten uzaklaşarak soyutlanmıştır.



Resim 3.49 Juan Gris, Landscape with House at Ceret, 1913, 100×65 cm, Oil On Canvas, Private Collection

Kübizm akımının önemli sanatçılarından olan Juan Gris çalışmalarını, ruhani unsurlar ve hayal gücüyle oluşturduğunu, soyut olan öğelere somut şekiller vermek istediğini ifade etmiştir. Ayrıca Gris, eserlerinde genelden özele yani soyutlamadan yola çıkıp gerçek olan şeylere ulaştığını, sanatının bir sentez sanatı olduğunu ve resimlerini tündengelimli bir yöntem ile oluşturduğunu ifade etmektedir (Antmen, 2009). Sanatçı “Landscape with House at Ceret” isimli çalışmasında, geometrik formlar ve renk alanlarıyla kolajı anımsatan bir kompozisyon oluşturmuştur.

Piet Mondrian’ın çalışmalarında soyutlama yaklaşımları, ilk olarak 1911 yılında Paris’te Kübizmle karşılaşmasıyla başlamıştır. Kübizm akımındaki fikirler ile kendi düşünce anlayışının örtüştüğünü fark eden Mondrian, özellikle kübist çalışmaların kompozisyonundan ve sadeliğinden etkilenmiştir. Resimlerindeki biçimlendirme unsurlarını basit formlar ile ele alıp soyutlama sürecine girmiştir. Sanatçının Paris’te ürettiği çalışmalarındaki renk tonları Picasso ve Braque ile benzerlik göstermektedir.

Apollinaire, iyice soyutlaşan ağaç eserlerini Paris'te sergileyen Mondrian için; Picasso'dan etkilenmesine rağmen kişiliğinin özgün olduğunu, çalışmalarının entelektüel bir hassasiyet taşıdığını ve bu çeşit bir Kübizm anlayışının, Braque ile Picasso'nun farklı malzemelerle oluşturdukları deneylerden değişik bir tarafı olduğunu ifade etmektedir (Biryan, 2006).



Resim 3.50 Piet Mondrian, Landscape With Trees, 1912

1911 ve 1912 yıllarında Mondrian, siyah tebeşir ile ürettiği ağaç çalışmalarına tekrar dönerek, ağaçları üç boyutlu form ile ele almıştır. Mondrian'ın tasarısı, gördüğü nesneleri ritmik göstergelere çevirip, içerik olarak da kübizm eğiliminin kompozisyon ve resim ilkelerini kapsamaya şekliyledir (Biryan, 2006). Mondrian, Paris'te kübistlerden yola çıkarak oluşturduğu resimlerinde, objelerin etrafını saran siyah çizgileri kullanmıştır (Altunöz, 2007). 1912 yıllarında siyah çizgileri resmin alanına yayıp, ızgaraya benzer biçimde ele alan ressamın, Resim 3.50'de gösterilen Landscape With Trees isimli çalışmasında; “şekiller vitray gibi kapatılmıştır. Mondrian'ın durumunda, hatlar resmin ana çerçevesi olur. Yüzey, siyah çizgi ağlarıyla sınırlanır. Sanatçı şekillerini, sanki yüzeyde yazıyor gibi, çizgiler arasına koyar” (Deicher, 1999: 33'ten aktaran, Altunöz, 2007, s. 5).

1920’li yıllarda Almanya’da Dadaizm akımının içinden, toplumsal problemlere hassas ve eleştirel bakış açısına sahip bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır. Fransa’da ressamlar ise, Dada’nın rastlantısal sıra dışı ve mantık içermeyen kurallarını çalışmalarına aktarıp, bilinçaltına eğilim göstermişlerdir. Bu sanatçılar, gözle görüleni değil, her şeyi içerisinde alan bir gerçekliği yani “superreality” Fransızca anlamıyla Sürrealizm “gerçeküstü”nü bulmayı amaçlamışlardır. Gerçeküstücü sanatçıların ilham kaynağını Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanaliz oluşturmuştur. Buna göre, Freud’un düşlerin yorumuyla ilgili bulguları, insan ruhunun önemli bir kısmının bilinçaltında saklandığına yöneliktir. Ayrıca; insanın fikirleri, eylemleri ve hisleri bilinçaltında var olan güçler tarafından şekillenmektedir. Bilinçaltının rüya ve trans durumundayken kendisini göstermesi Gerçeküstücü sanatçıların rüya âlemiyle ilgilenmesine temel oluşturmuştur. Yazar André Breton, “Birbirinin zıttı gibi görünen düş ve gerçekliğin gelecekte çözüleceğine ve tabiri caizse bir tür gerçeküstü durumda birleşeceğine inanıyorum” açıklamasında bulunarak bu sanat yaklaşımının ismini koymuştur. Gerçeküstücülük sanat hareketi içerisinde; Salvador Dali, Max Ernst, Joan Miro, René Magritte ve Frida Kahlo gibi sanatçılar yer almaktadır (Krausse, 2005).



Resim 3.51 Joan Miro, The Tilled Field, 1923, 66×92.7 cm, Oil On Canvas, Solomon R. Guugenheim Museum, New York City, Ny, US

1924 yılında, Aragon ve Breton ile tanışan Miro, davetlerine karşılık vererek gerçeküstücü sanatçıların arasına katılmıştır. Breton, Miro hakkında; “çocukluk evresini bir türü atlatamadığı için ayrıntılardan ve oyundan kendini kurtaramayan biri” ve resimlerinin “özdevinimsel yazıya” eğilimli olduğuna yönelik açıklamalarda bulunmuştur. Fakat Miro, özdevinimsel yaklaşımın sanata zarar vereceğini düşündüğünden Breton’un düşüncesini onaylamamıştır. Miro, sanatının ileri evrelerinde ayrıntılı boyama yönteminin yanı sıra, bağımsız bir anlatım üslubu ile resimlerini üretmiştir. Ressam, büyük boyutlu olan eserlerinin çoğunda, boyaları dökerek akmalarına müsaade etmiş, ardından daha eski eserlerinde ele aldığı plastik öğeleri (çizgi, daire, nokta, üçgen) tuval yüzeyine yerleştirmiştir. Sanatçının bu resimleri Klee’nin bazı çalışmalarında olduğu gibi Amerikan soyut dışavurumcu ressamlarını da etkilemiştir (Yılmaz, 2006). Sanatçı ele aldığı Resim 3.51’de gösterilen çalışmasında; geometrik formlar ile gerçek görünümünden uzak olan diğer unsurları birleştirerek resimde dikkat çekici bir soyutlamaya gitmiştir.



Resim 3.52 Max Ernst, The Large Forest, 1925, 114×146 cm, Oil On Canvas, Sanat Müzesi, Basel

Gerçeküstü sanat akımının önemli sanatçılarından olan Ernst, Freud’un çalışmalarını incelemiş, onun imajlar, simgeler ve bastırma düzenekleri hakkındaki düşüncelerini

eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının, “The Large Forest” isimli çalışmasında resmetmiş olduğu tabiat, gerçek bir görünümünden esinlenerek değil, “resmin kendi içinde yetişmiş izlenimini uyandırır” (Krausse, 2005).

19. yüzyıl Romantizm sanat yaklaşımında, Turner ile karşılaşılan manzara resimlerinde soyutlama eğilimleri Empresyonistler ile gelişmiştir. Daha sonra İzlenimcilerin, anlık görüntüleri ışık unsuruyla harmanlayarak ele almaları sonucunda nesne gerçeklikten kopmaya başlamıştır. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise ressamların, betimledikleri manzara resimlerinde giderek biçim ve renkten uzaklaşarak, formları basite indirgeyip, iki boyutlu şekilde yansıttığı görülmektedir. Sanatçılar, kişisel korkularını ve iç dünyalarını karşılaştıkları görünümle ile harmanlayıp tuvale aktarmışlardır. Farklı arayışlarda ve gelişen farklı anlatım tarzları doğrultusunda gittikçe soyutlaşan manzara olgusu, ilerleyen dönemlerde biçimini tamamen kaybederek soyut olarak karşımıza çıkmıştır.

3.3 Peyzaj Resminde Soyut Yaklaşımlar

Soyut sanat, 20. yüzyılın önde gelen ifade araçlarından biri olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında Empresyonistler ile başlayıp gelişen soyutlama eğilimi doğrultusunda ressamlar, görünen gerçeklikten yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamıştır. Bir ressam ya da sanat akımıyla sınırlanamayan bu uzaklaşma; dış gerçeklikten daha çok sanatın kendi gerçekliğini seçen ve bu bağlamda çizgi, renk, espas ve şekil gibi unsurlara değinen birçok ressam ile beraber meydana gelmiştir. 20. yüzyılda ortaya çıkan her sanat yaklaşımı, soyutlamaya odaklanarak natüralist ve akademik düşünceden kopmuştur. Soyutlamayla ilgili yaklaşımları içerisinde barındırmasına rağmen soyut sanatı, soyutlamanın ötesinde var olan üslup arayışının bir sonucu olarak açıklamak mümkündür. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, gerçek bir görüntüden soyutlanarak ortaya koyulan eserler ile hiçbir şekilde dış dünyaya atıfta bulunmayıp Kantçı bir ifadeyle “kendinde şey” biçiminde oluşan soyut resimleri birbirleriyle karıştırmamak gerekmektedir. Tabiatı ve sanatı birbirinden ayırıp, sanatın da tabiat gibi kendine ait bir gerçekliğe sahip olduğunu savunan Kandinsky; sanatın, tabiatı taklit etmeyi bırakarak kendi doğasını ortaya koyma yolunda olduğunu düşünmektedir (Antmen, 2009).

Kübizm akımıyla birçok açıdan benzerlik gösteren Fütürizm İtalya’da ortaya çıkmıştır. İsmiyle bağlantılı olarak geleceğe inanan bu akımın sanatçıları, resimsel alanı parçalara ayırmışlardır (Krausse, 2005). Sanatçı Umberto Boccioni, Carlo Carra ve Gino Severini’nin imzalarıyla 11 Şubat 1911’de Fütürist resim sanatının manifestosu yayımlanmıştır. Fütürist akımının en büyüğü olan Giacomo Balla, Severini ve Boccioni’ye Neo Empresyonizmden bahsederek; “Bizim rengi çözümleyen Seurat, Signac ve Gros’nun divizyonizmini bir araya getirmemiz gerekir” açıklamasında bulunmuştur (Turani, 2010, s. 606).



Resim 3.53 Giocomo Balla, Landscape, Oil canvas, 1913, Italy

Modern yaşam, insanların bütün algılarının iç içe olmasına ve aynı zamanda gerçekleşmelerine neden olmuştur. Bu gelişmeler karşısında; Gino Severini, Umberto Boccioni ve Giacomo Balla resimlerinde parçalanmış bir biçim dili sergilemişlerdir. Ressamlar saniye hızıyla geçen imgeleri tuvallerine aktarmaya çalışmışlar, görüntüleri üst üste çekilen fotoğraf kareleri gibi üst üste getirerek birden fazla izlenimi aynı kompozisyon içerisinde ele almışlardır (Krausse, 2005). Giocomo Balla Resim 3.53’teki çalışmasında tekrarlayan renk alanları ile soyut bir manzara resmi ortaya koymuştur.

Piet Mondrian'ın inancıyla ilişkili doğaüstü bir dünya tasavvurunun yansıması Yeni Plastikçilik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Mondrian gerçeğin, görünür dünyanın ardında sadece akıl ile kavranabilecek Tanrısal bir durum olduğunu düşünmektedir. Sanatçının bu düşüncesi bağlamında ortaya koymuş olduğu eserleri, felsefi idealizmi ile uyum içerisindedir (Alim, 2019).

Mondrian'a göre, doğa formları öznel bir nitelik taşımaktadır. Sanatçı bu durumdan soyutlama yöntemiyle kurtularak çizgi ve renk üslubuyla farklı bir biçim dili ortaya koymuştur. Dikey ile yatay çizgilerden oluşan kompozisyonlarında ana renklere ağırlık vererek yan yana ve üst üste gelen renklerin ritimleriyle soyut geometrik bir düzen kurmuştur. Oluşturmuş olduğu kompozisyonlarında tekrara düşmeden, tabiat formlarından esinlenerek, üretmiş olduğu biçimler ile evrensel nitelik taşıyan “sanat biçim dili” yaratmıştır (İzmit İsgilip, 2014).



Resim 3.54 Piet Mondrian, The Grey Tree, 1911, 79.7×109.1 cm, Oil On Canvas, Gemeentemuseum den Haag, Hague, Netherlands

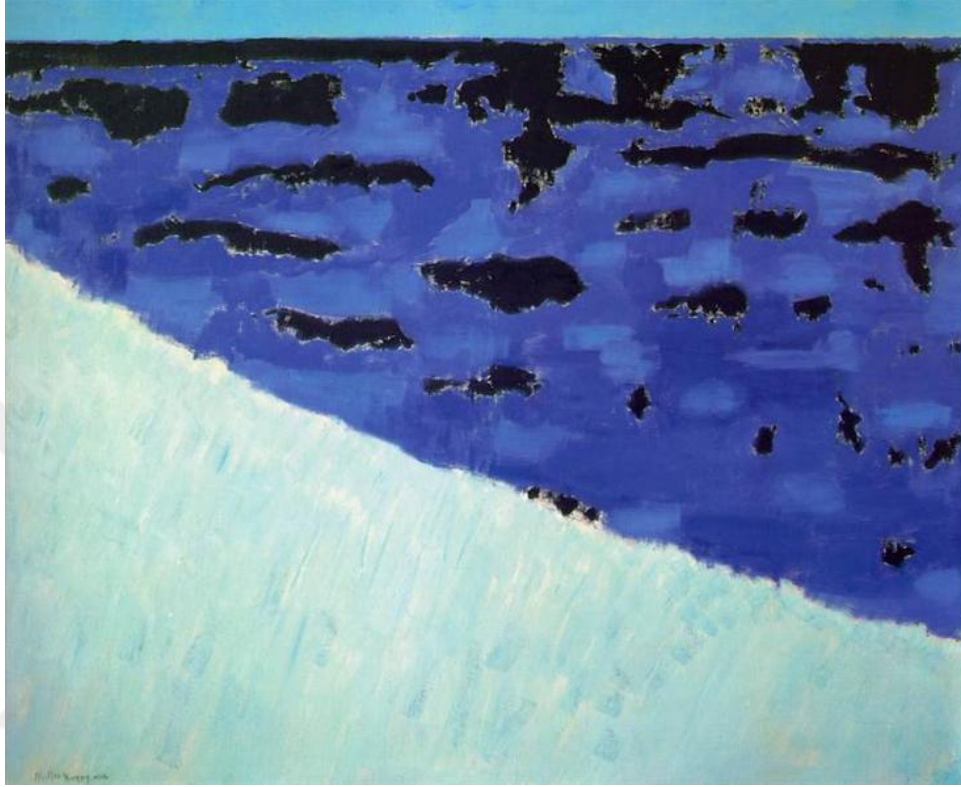
Piet Mondrian ağaç imgesinden yola çıkarak, yaşam boyu değişmeyen “ağaç özünü” bulmaya çalışmıştır. Bu bağlamda resimleri kronolojik açıdan incelendiğinde imge, özelliklerinden soyutlanarak gittikçe nesnel varoluşundan yalınlaştırılmaktadır (Çolak, 2016). Bu sanatsal eylemi hakkında Mondrian: doğanın kendisine ilham

verdiğini ve onda harekete geçmek için bir istek uyandırdığını ifade etmiştir. Ayrıca Mondrian, gerçeği daha yakından incelemek istediğini bu nedenle de şeylerin özüne ulaşabilmesi için her şeyin soyutlanması gerektiğini düşünmektedir (Çolak, 2016). Bu doğrultuda sanatçının “The Grey Tree” isimli resminde ağaç formu, gerçek görünümünden uzaklaşarak soyut olana evrilmektedir.

Soyut sanat belli bir kuram çerçevesinde değerlendirildiğinde, Kübizmin ortaya çıktığı dönem içerisinde gerçekleşmiştir. Maleviç, Kandinsky ve Mondrian gibi ressamların kuramsal söylemlerinden önce Worringer, 1906 yılında “Abstraktion und Einfühlung (Soyutlama ve Özdeşleyim) isimli doktora tezini iki yıl sonra kitap şeklinde çıkartmıştır. Worringer’in çalışmasına göre, insanda birbirinin zıttı iki iç tepiden biri olan Özdeşleyim, doğa ile mutlu bir ilişki ile ilişkilendirilip, natüralizm sanat ile bağdaştırılmaktadır. Diğer içtepi olan soyutlama ise, ilkel insanın huzur bulabilmek amacıyla yöneldiği, insan için ulaşılabilirliğe ve düşünülebilirliğe sahip salt biçim olan geometrik soyutlamadır. Worringer, tarihsel bağlamda soyut sanatın natüralist sanattan önce var olduğunu bu söylemine dayandırmaktadır. Dünya hakkında bilgi edinildikçe keşfedilen perspektif sanatta doğalcılığa neden olmuştur. Fakat zamanla doğalcılıktan ve fiziksel dünyanın kısıtlamalarından kopmak için perspektiften vazgeçilmiştir. Worringer, 20. yüzyıl soyut sanatının perspektiften uzaklaşmasının nedenini bu düşüncesiyle bağdaştırmaktadır (Yılmaz, 2006).

Soyut resim kavramı ile anılan sanatçılar arasında Picasso, Kandinsky, Mondrian ve Maleviç yer almaktadır. Fakat Marcel Brion, Picasso’nun resimlerinin soyut olduğunu düşünmemektedir. Brion, mutlak soyut sanatın doğaya atıfta bulunan her şeyle bağlantısını kopartan, sanat dışı olan her şeyden uzak, mutlak biçimler dünyasından oluşan sanat olduğunu açıklamaktadır. Bu bağlamda doğal nesneler ile ilişkisini kopartmayıp onlardan yola çıkarak şematize biçimde resimlerine aktaran sanatçıların eserlerine soyut değil soyutlama denilmektedir. Tunalı ise, Brion’nun söylemlerini doğru bulmakla birlikte, keskin bir sınırlandırmanın olmadığını, soyut ve soyutlayıcı sanat kavramlarının, soyutun içerisinde birleşip soyut sanatı meydana getirdiğini ifade etmektedir (Yılmaz, 2006).

Soyut sanatçılar arasında bulunan Milton Avery'nin çalışmaları, Avrupa'da yapılan renkli eserler ile savaştan sonra Birleşik Devletler'de oluşan soyut sanatın gelişimiyle bağlantı oluşturmaktadır (Gürbüz ve Sarcan, 2021).



Resim 3.55 Milton Avery, Sea Grasses and Blue Sea, 1958, Oil On Canvas, MoMA, New York City, NY, US

Avery'nin "Sea Grasses and Blue Sea" isimli çalışması, eski eserlerinde görülen özensiz biçimdeki parçalardan çok, daha düzgün bir kompozisyona evrilmiştir. Lirik ve soyut bir nitelik taşıyan resimdeki manzara, gerçek görünümle alakasız olup ele alınan mavinin tonlarıyla bir düşü anımsatmaktadır. Eser, bir bütün olarak güçlü etkilere yol açan, renk uyarıcılarıyla ilişkili olarak kişinin ruh durumunu etkileyecek renk kompozisyonu bağlamında ele alınmıştır (Gürbüz ve Sarcan, 2021).

İkinci Dünya Savaşının olduğu yıllarda, sanat alanında en dikkat çekici değişim sanat odağının Paris'ten New York'a aktarılması olmuş böylece Paris 1940'lı yıllardan beri sanatın biricik merkezi olma sıfatını yitirmiştir. Bu merkez değişikliğinin altındaki etkenlerden biri, Avrupa'da gündemde olan siyasi baskılar olmuş ve bu durum da sanatçılar Avrupa'dan Amerika'ya göç etmişlerdir. Bir başka etken ise, 1920 ve 1930'lu yıllarda yaşanan bunalımdan sonra, Amerika'da ekonomik anlamda iyileşme

olmasıyla yeni okulların, dergilerin ve galerilerin açılmasıyla sanat ortamının oluşması şeklindedir. Amerika’da 1920’li ve 30’lu yıllarda üretilen sanat, 1940 ile 50’li yıllara gelindiğinde üslup ve biçim anlamında farklılıklar göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde yerel konular ve figüratif kompozisyonlar hâkimken, savaş yılları ve sonrasında sanatta soyut yaklaşımlar yer almaktadır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu hakkında Ad Reinhardt; resim sanatının kendi realitesi ile gündelik hayatın realitesi arasındaki yolların birbirinden net bir şekilde ayrıldığı noktada tavrını bulan sanatsal bir eğilim olduğuna yönelik açıklamada bulunmuştur. New York Okulu olarak adı geçen bu sanatsal üslubun içerisinde yer alan her sanatçının kendisine özgü sanatsal yorumu bulunmaktadır. Bu ressamalar arasında; Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Franz Kline, ayrıca “New York Art Students League” öğretmenlik yapan saf resmi savunan Hans Hofmann yer almaktadır. Bu sanatçıların yanı sıra, 1920 yılında Amerika’ya taşınan Ermeni sanatçı Arshile Gorky, bazı söylemlere göre Gerçeküstülük bazılarına göre ise ilk soyut dışavurumcu sanatçı olarak anılmakta, Gerçeküstücülük ve Soyut Dışavurumculuk arasında köprü görevini üstlenmektedir (Antmen, 2009).



Resim 3.56 Arshile Gorky, Water of the Flowery Mill, 1944, Oil On Canvas, MET, New York City, NY, US

Soyut dışavurumculuğun sanatçılarından olan Gorky'nin resimlerinde, Picasso, Miro ve Kandinsky gibi ressamların etkisi bulunmaktadır. Sanatçı, peyzaj niteliği taşıyan "Water of the Flowery" isimli eserinde, tabiattan yola çıktığı imgeleri kendine özgü lirik ve soyut bir dille betimlemiştir. Doğal renklerden oluşan resimde Miro'nun biyomorfik biçimlerini andıran formlar yer almaktadır (Akdoğan, 2019).

Soyut Dışavurumculuk akımı, varoluşçuluk düşüncesinden kaynağını almış ve bu felsefeye ait olan "Yalnızca insan, var olanı kendisinin sınırlarını aşıp varlığa adım atabilir" fikrini benimsemişlerdir. Bu anlayış bağlamında Soyut Dışavurumcu ressamlar, duygu ve fikirlerini bağımsız bir biçimde çalışmalarına aktarmışlardır. Bu ressamların eserlerindeki duygu yansımaları şiddetli çizgiler, püskürtme, akıtma, damlatma ve sürme gibi eylemler ile kendisini göstermektedir (Nergiz, 2021). Dünyanın görünür nesnelerinin taklidine yer vermeden renk ve şekiller aracılığı ile kendilerini ifade eden sanatçılardan oluşan Soyut Dışavurumculuk eğilimi, iki kısma ayrılmakta ve ilkinin Aksiyon, Hareket ya da Eylem resmi oluşturmaktadır. Bu eğilimin önemli ressamları arasında Jackson Pollock, Franz Kline ve Robert Motherwell, Willem de Kooning, bulunmaktadır. Pollock yerdeki tuvallere deldiği teneke kutulardan damlattığı boyalar ile Kline beyaz alan üzerine doğu kaligrafisini anımsatan çizgileriyle, Motherwell birtakım duyguları lekesele bir üslup ile betimleyerek, Willem de Kooning resimsel hareketlerini fırçasıyla resimlerini ortaya koymuşlardır (Karabaş ve Yıldız, t.y.). Soyut Dışavurumcu anlayışın ikinci kısmında 1950 yıllarında kendisini gösteren Renk Alanı Resmi yer almaktadır. Bu sanat anlayışı; geometrik biçimleri, geniş, sade ve tek renkli alanları benimsemektedir. Temsilcileri arasında Barnett Newman, Hans Hofmann, Clyfford Still, ve Mark Rothko bulunmaktadır (Köksal, 2019).

Soyut dışavurumculukta öncü isimlerden olan ressam Jackson Pollock, New York Art Students League Okulu'nda, Thomas Hart Benton'un öğrencisi olduğu 1930'lu yıllarda Benton gibi yerel ressamların etkisinde kalmıştır. Daha sonra Pollock, Jung ekolünde bulunan psikanalistlerin uyguladığı terapi ile birlikte bilinçaltı olgusuna ve gerçeküstücülük sanat yaklaşımına eğilim göstermiştir (Antmen, 2009).



Resim 3.57 Jackson Pollock, Landscape with Steer, 1937, 35.1×47.1 cm, Enamel, Lithography, MoMA, New York City, NY, US

1930 yıllarında David Alfaro Siqueiros, Deneysel Atölye isminde bir sanatçı topluluğu kurmuş ve bu kuruluş içerisinde farklı bir yöntem kullanılmıştır. Araba için kullanılan bu airbrush yöntemi ve hızlı kuruyan ticari vernikle gelenekselin dışına çıkmıştır. Çalışma esnasında boya; damlatma, fırlatma ve sıçratma gibi tekniklerle uygulanmıştır (Bkz. Resim 3.57) (Akdoğan, 2019).

Eylem resmine farklı bir bakış açısı getiren sanatçı Franz Kline, 1950 yılında Charles Egan Galerisinde açmış olduğu ilk kişisel sergisinden itibaren “siyah-beyaz sanatçı” olarak adlandırılmıştır. Sanatsal gelişimi boyunca gerçeküstücü ya da kübizm etkisinde kalmayıp büyük ölçüde tuvallere coşkulu fırça hareketleri ve siyah beyaz renklerin ağırlıkta olduğu bir tavırla çalışmalarını yapmıştır. Diğer Eylem resmi sanatçılarından farklı olarak sadece siyah ve beyaz renkleriyle resimlerini oluşturmuştur. Ayrıca Kline; siyah renginin içinde kırmızı ve mavinin, beyaz renginde ise sarı olduğunu açıklamıştır. Sanatçının eserleri, izleyici yorumlarına açık kapı bırakmaktadır. Bu bağlamda ressamın çalışmalarındaki kompozisyonlar, bazen figür ile bazen de köprü ya da tren yollarıyla ilişkilendirilmiştir. Sanatçı ise, eserlerinin bütünüyle soyut biçimlerden oluştuğunu, gerçek hayatla alakalı olup olmadıklarının ise izleyicinin yorumuna kaldığını ifade etmiştir. Kline; ne olup, ne olmadıklarıyla

ilgilenmediğini, izleyici köprüye benzetse dahi bunun kendisini rahatsız etmeyeceği söyleminde bulunmuştur. Ayrıca Kline, eserlerinde neyi temel aldığına yönelik; penceresinden şehre baktığında karşılaştığı görünümünden çok, o görünüme baktığında içinde harekete geçen duyguların resmini yaptığına dair açıklamada bulunmuştur. Sanatçının bu ifadesi doğrultusunda; Kline ortaya koyduğu soyut eserlerinin kaynağına daha önceki çalışmalarında olduğu gibi şehrin görüntülerini yansıtmış olduğu görülmektedir. Greenberg'in de üzerinde durduğu nokta; yaşanan dönem içinde ele alınan sanatın, şehir sanatı ve şehrsel tecrübenin sanatı olduğu düşüncesidir. Fakat Kline, şehrin görünümünü doğrudan aktarmak yerine bu görüntüleri soyut biçimler ile betimlemiştir (Kınacı, 2008).



Resim 3.58 Franz Kline, New York, NY, 1953, 200×128 cm, Oil On Canvas, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, US

Franz Kline, toplumcu gerçekçi bir tavırla figüratif resimler üretirken 1950 yıllarında tarzında değişikliğe gitmiştir. Kline'in, beyaz alan üzerine kalın fırçayla yaptığı siyah renkli fırça darbeleriyle meydana gelen soyut resimleri Kooning ve Pollock'tan sade olması açısından ayrılmaktadır. Beyaz yüzeyi bir uçtan öteki bir uca takip eden siyah

boyalar doğa kaligrafisine benzemesinin yanı sıra kontrollü ve kararlı bir izlenim sunmaktadır (Bkz. Resim 3.58) (Yılmaz, 2006). Kline'in resimleri için Lyton; "ikonografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünümüleri vardır ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da gözle görünür hale gelmiş bir eylem olarak okumak mümkündür" şeklinde açıklamada bulunmuştur (Lyton, s. 235'ten aktaran, Tülek Ülter, 2010, s. 146).

Eylem Resminin önemli sanatçıları arasında olan Willem de Kooning, Soyut Dışavurumculuk eğilimi kapsamında kendine özgü eserleriyle tanınmıştır. 1938 ile 1944 yıllarında oluşturduğu Kadınlar serisi, sanatçının resim hayatında önemli bir nitelik taşımaktadır (Kınacı, 2008). 1959-60 yıllarında İtalya'da yaşadığı dönemde 1940'lı yıllardaki eserlerinden farklı olarak siyah beyaz ağırlıklı çalışmalar üretmiştir. Keskin açılardan ve kaligrafik işaretlerden oluşan bu resimler Franz Kline'in resimlerini anımsatmaktadır (Savaşer, 2020).



Resim 3.59 Willem de Kooning, Door to the River, 1960, Whitney Museum of American Art, New York City, NY, US

Willem de Kooning, 1960 yıllarında figür ve manzara görünümüne atıfta bulunan resimler üretmiştir. Soyut fakat peyzajı anımsatan bu eserler, geniş fırça hareketleri ile tuval yüzeyine kontrolsüz biçimde yayılan renklerden meydana gelmektedir (Bkz. Resim 3.59) (Tanyeli, 2006).

1940 sonlarının siyah-beyaz soyutlamaları ile 'kent gecelerini' ve 'kentsel boşluğun gün ışığıyla, gölgelerinin karşılıklı etkileşimi'ni birbirine bağlamıştır. Sanatçının bu dönem resimlerinde; 1950 sonlarının manzara görünümüyle, 1950 ortalarının kent görünümü, 1950'lerin bulvarları ve 1960'ların başındaki kır hayatına ait görünüm birbirlere bağlanmıştır. Hess; 1960'ların başındaki resimleri kırsal alana kaymış görünüm olarak tanımlamıştır. Shiff; sanatçının yaşadığı çevrelerin etkileşiminin izlerinin bu resimlerle ortaya çıkarıldığını belirtmiştir (Garrels ve Storr, 1996, 18'den aktaran, Tanyeli, 2006, s. 114).

Gerçeküstücü kuram ve otomatizm ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar ile dikkat çeken Robert Motherwell, 1940 yıllarında Willem de Kooning ve Jackson Pollock ile beraber Amerikan Soyut Dışavurumculuk yaklaşımının önemli temsilcilerinden biri olarak adlandırılmıştır (Kınacı, 2008).



Resim 3.60 Robert Motherwell, Beside the Sea No. 18, 1962

Motherwell, çağdaşlarından farklı olarak toplumsal ve politik durumlar ile ilgilenmiş, resimlerinde bu konularla ilgili gönderilere yer vermiştir. İspanya Savaşından sonra oluşturduğu ağıt serisinde, tuval yüzeyine siyah renkler ile kütleli ve geniş biçimler oluşturarak dramatik ve etkileyici bir atmosfer yaratmıştır. Motherwell 1960 yıllarındaki çalışmalarında soyut Dışavurumculukla ilişkili, hareketli ve coşkulu fırça darbeleri kullanmıştır. Bunun yanı sıra, o dönemlerde yeni gündeme gelen “Renk Alanı Resmi” yaklaşımına özgü, geniş renk yüzeylerine de ağırlık vermiştir. O güne kadar olan süreçteki eserlerinde siyah ve beyaz renkler hâkimken 1960’larda rengin ağırlıkta olduğu çalışmalara yönelmiştir (Bkz. Resim 3.60) (Kınacı, 2008).

Clement Greenberg, renk alanı resminin ilk uygulayıcı ressamlarından olan Hoffman için; sanatçının başarılı bir öğretmen olduğunu dile getirmiş ve Matisse’in resimdeki renk kavrayışı ile Kübizm akımının anlaşılmasına yönelik konuları kimsenin ondan daha iyi ifade edemeyeceğini açıklamıştır (Köksal, 2019). Hofmann, 1942 yılından 1965 yılına kadar olan süreçte sanatsal anlamda kendini geliştirmiştir. Daha önceki dönemlerinde yaptığı Aksiyon resimlerinden sonra, geometrik biçimlerden oluşan resimleri dikkat çekmiştir. 1950 yıllarından itibaren somut görünümüleri soyutlayarak çalışmalarını ortaya koymuştur. Hofmann, Pollock’tan üç yıl öncesinde damlatma ve dökme tekniğini resimlerinde uygulayan kişi olmuştur (Savaşer, 2020).



Resim 3.61 Hans Hofmann, Pompeii, 1959, Oil, Tate Modern, London, UK

“Hofmann'ın çalışmalarının tuhaf bir uzlaşısı vardır. O Kandinsky'nin erken Empresyonist ruhunu, Mondrian'ın soyutlamalarını ve sürrealizmin kesin duygusunu yüceltmek istemiştir (Savaşer, 2020). Hofmann, 1959 yılına ait “Pompeii” isimli eserinde; renkli dikdörtgen biçimlerin oluşturduğu yama görünümüyle beraber renk, form gibi unsurlarla bir mekân tasvir etmiştir (Köksal, 2019).

Clement Greenberg 1962 yılında, Soyut Dışavurumculukla ilişkili olarak sadelik ve açıklığa dikkat çekmiştir. Greenberg'in değindiği bu nokta, Kübizmin merkezci kompozisyon anlayışına karşı, daha geniş alanların seçilmesi yönündedir. Resimlerdeki bu anlayış, Kenneth Noland, Morris Louis ve Jules Olitski gibi sanatçıların eserlerinde görülmektedir. Özellikle Frank Stella'nın eserleri Greenberg'in söylemleri doğrultusunda değerlendirilmektedir. Bu sanatçıların ortak özellikleri, soğukkanlı olup heyecanlarını kontrol altına alabilmeleri olmuştur. 1964 yılında, genç ressamların katılımının amaçlandığı Los Angeles Country Museum of Art tarafından düzenlenen sergi, küratörü Greenberg tarafından “Geç Resimsel Soyutlama” ismiyle açılmıştır. Sergiye katılan sanatçılar arasında Helene Frankenthaler, Morris Louis, Sam Francis ve John Ferren yer almaktadır. Bu sanat grubunun resimsel anlayışını geniş canlı renkler, homojenlik, yalınlık, imzanın olmaması ve boyanın ince biçimde sürülmesi gibi öğeler oluşturmaktadır (Köksal, 2019).

Helen Frankenthaler, Rothko'nun eserlerinde yumuşak renk tonlamalarından, Pollock'un ise boyama yönteminden etkilenmiştir. Ressam, 1975 yılında vermiş olduğu bir röportajda; “Bence resim çoğunlukla, beyin ve kalple senkronize olan gerçekten güzel bir bilek hareketi ortaya çıkarmak için gösterilen bu çok yüklü çabaların onda biridir ve o sana ait bir şeydir; bu nedenle bir dakikada ortaya çıkmış gibi görünür...” şeklinde açıklamada bulunmuştur (Farting, 2011a, s. 803'ten aktaran, Gürbüz ve Sarcan, 2021, s. 341).



Resim 3.62 Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952, 220×297.8 cm, Charcoal, Oil On Canvas, National Gallery of Art, Washington, D.C., US

Ressam, Mountains and Sea isimli çalışmasında, yoğun ve doygun renklerin mat görünümlü çizgiler arasından çıkıyormuş gibi bir görünüm yaratmaktadır. Üst üste gelen renkler derinlik hissiyatını oluşturmaktadır. Şiirsel bir kompozisyona ve etkileyici bir özelliğe sahip olan resimde mavi, kırmızı ve yeşil lekeler dikkat çekmektedir. Ressam, astarı olmayan bir tuval kullandığı için mürekkebe değdirilen boya kumaşa yayılmaktadır. İnce renk vurgularıyla çalışan Frankenthaler, renkleri bilinçli olarak uygulasa da lekeler kontrol dışında kalmış ve tuval yüzeyinin geçirgenliğiyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışma sanatçının ilk lekesel resmi olması açısından önem teşkil etmektedir (Gülbüz ve Sarcan, 2021).



Resim 3.63 Morris Louis, Landscape (Mid-day) 1953, 114.3×88.9 cm, Magna Canvas

Nober Lython’a göre;

“...Morris Louis akrilik boyanın son zamanlarda geliştirilen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başlamıştır. Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanmış, boyanın nüfuz etmesini sağlayarak tualle dokusal bir bütün haline gelmesine çalışmıştır. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan yapıtları “Çubuklar” olarak bilinmektedir. Çubuklar, insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken, geniş tualler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği yapıtların, açılmış biçimlerinin köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan bir manzarayı akla getirirken hem aşağıya bakan bir o kadar da gökyüzüne açılan, ağlayan ve aynı zamanda sevinen insanın tezatlı içyapısı olabileceğini düşündürmektedir. Resmin fonu diye kabul edebileceğimiz en büyük parçası olan ve boşluk hissi uyandıran biçim, yanlardan akan veya yükselen çubukların ritmine karşılık denge sağlarken aynı zamanda bir gerilim yaratmaktadır. Pollock resminde biçimlerin eylem sonucu hareketi devam ederken, Morris Louis’ta bu durum kendiliğindenlik göstermektedir” (LYTHON, 246, 247’den aktaran, Irak, 2015, s. 47)

Resimlerinde genellikle akrilik boya kullanan Morris, tuval alanlarında boyamayıp bıraktığı boşluklarla bilinmektedir. Resimlerinde renk şeritlerinin hâkim olduğu sanatçı boyaya anlatımcı bir nitelik yüklemekten tüpten çıktığı gibi sürmüştür (Gökdoğan, 2018). (Bkz. Resim 3.63) Morris Lois, eserlerinde karşılaşılan optik

yanılsamanın oluşturduğu yüzeyselliğe ilave olarak Bernarth Newman ve Mark Rothko'nun resimlerinde modernizmin kurallarına uygun biçimde duyguyu da yüklenmektedir (Irak, 2015).

Konstrüktivizme tepki olarak Fransa'da ortaya çıkıp, temsilcileri Dewasne, Vasarely, Mortensen ve Dyrolle olan ve sanat eleştirmeni Seuphor'un adını koyduğu "Tachisme" başka deyişle "Lekecilik" sanat anlayışı gelişmiştir (Turani, 2010). Taşizm sanat eğiliminin sanatçılarından olan Nicolas de Staël, müziğe olan ilgisini eserleriyle ilişkilendirerek müziği renklerin hareketleri ile hissettirmeye çalışmıştır. Resimlerine ilk olarak portre ve natürmort ile başlayan Stael, imgeleri renklerle yorumlayarak güçlü dokular ortaya çıkartmıştır. Sanatının belli bir döneminden itibaren soyut manzara çalışmalarına ağırlık veren ressam, iki yıl kaldığı Nice'de resimde soyutlama üzerine araştırmalar yapan sanatçılarla tanışmıştır (Gürbüz ve Sarcan, 2021).



Resim 3.64 Nicolas de Staël, "Agrigento Kumsalı", 1954, 81×99,8 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Staël, resimlerinde ele aldığı biçimleri ve renkleri içgüdüsel bir şekilde tuvaline aktarmakta, incelediği temaların ve biçimlerin sadeliğini yaratıcılığı ile harmanlayıp

alışmalarında ortaya koymaktadır. Sanatçının “Agrigento Kumsalı” isimli çalışması soyutlama manzara niteliğini taşımaktadır. Sınırlı biçimde kullandığı renkleri ve bir rengin baskın olduğu monokrom resimleri ayrıcalıklı bir özelliğe sahiptir. Resmin üst tarafında kırmızı renkten oluşan boşluk ve alt tarafta kara benzeyen beyaz rengin tonları ele alınmıştır. İlk bakışta basit bir görünümü olan bu resim, zihni saran renklerin zıtlığı ile ortaya çıkan manzara görünümü izleyiciyi tesiri altına almaktadır (Gürbüz ve Sarcan, 2021).



Resim 3.65 Camille Bryen, New York, 1955, 146×114 cm, Oil

Taşizm’den kaynağını alarak kendine özgü tavrıyla lirik soyut resimler üreten Camille Bryen, 1948 yılında Mathieu, Wols, Hartung ve Schneider gibi sanatçılar ile birlikte “Soyutlama Lyrique” sergisinde yer almıştır. Resimlerinde renk çeşitliliğinden ziyade siyah ya da koyu renkler dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 3.65) (Serdar, 2015). Resim sanatının başarılı soyut sanatçılarından biri olarak bilinen Camille Bryen, 1940 ve 1950’li yıllar arasında Paris’teki sanat ortamında lirik soyutlama alanında iyi

alışmalar ortaya koyan sanatçı olarak tanınmaktadır. Bryen, insancıl bakış açısını resimlerinde de yansıtmış, Sürrealizm ve Dadaizm’in yoğun olduğu çalışmalarından sonra, farklı bir resim anlayışıyla yaklaşarak lirik soyut resimleri benimsemiştir. Ayrıca sanatçı, konusunu tabiattan alan resimlerini kendi maneviyatıyla harmanlayarak tuvaline aktarmıştır (Serdar, 2015). Sanatçının “New York” isimli eserini, biçim kaygısı taşıdığından soyut resim bağlamında değil, soyutlama şeklinde değerlendirmek mümkün gözükmektedir.



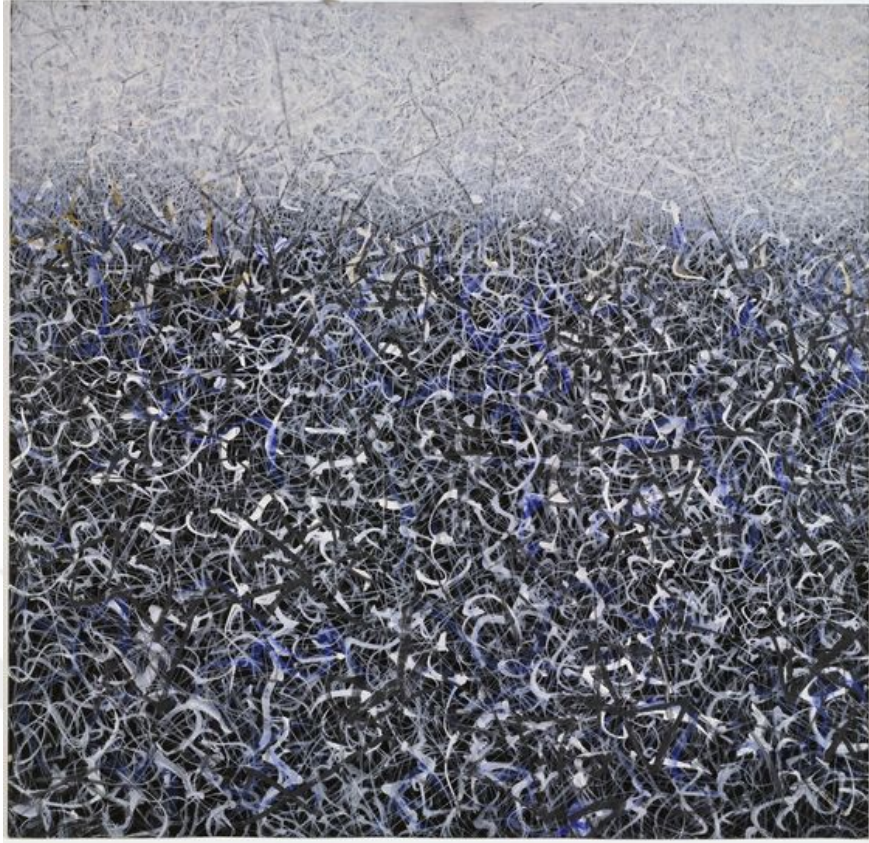
Resim 3.66 Alfred Manessier, Champs de blé, 1949

Taşizm yaklaşımının dışında kalmayı tercih edip, boya ve resmi önemseyen sanatçılar arasında Manessier yer almaktadır. Boyayı büyük biçimler olacak şekilde tuvaline yayan ressam, halıya benzer şekilde resmini tuval yüzeyinde betimlemektedir. Rengin ve ışığın hâkim olduğu çalışmaları, kendine ait bir atmosfere sahiptir (Bkz. Resim 3.66) (Turani, 2010).



Resim 3.67 Jean Fautrier, Green Seas, 1958

Fransız sanatçı Jean Fautrier, belirli bir sanat yaklaşımına katılamayacak ölçüde birbirinden farklı üsluplardan oluşan resimler üretmiştir. Sanatçı II. Dünya Savaşından itibaren, Taşizm anlayışında eserler ortaya koyarak savaş atmosferini resimlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Eserlerinde genel olarak palet bıçağı kullanan ressam, boyayı katman oluşturacak şekilde tuvaline sürmüştür. Çalışmalarında yer alan temaları; çıplaklar, manzaralar, kafa ve nesneler oluşturmaktadır. Sanatçının resimlerinde, kesin bir anlam içermeyen ve çözölmeyi bekleyen şifreleri andıran betimlemelerle karşılaşmaktadır (Bkz. Resim 3.67) (Nergiz, 2021).



Resim 3.68 Mark Tobey, Vahşi Tarla, 1959, 67.8×70.2 cm, Kâğıt Üzerine Tempera, MoMA, New York

Taşizm üslubuna yönelik çalışmaları bulunan Mark Tobey, Amerikan resim sanatına farklı bir üslup kazandırmıştır. Portre ressamı niteliğini taşıırken Bahailiği benimseyip Uzakdoğu felsefesine yönelerek koyu alan üzerine beyaz boyalar ile kaligrafik, ritmik ve soyut biçimler ortaya koymuştur (Bkz. Resim 3.68). Jackson Pollock’tan daha önce, odak noktası belirsiz ve bütün alana yayılan resimler yapmıştır. Uzakdoğu seyahati “beyaz yazı” olarak adlandırılan resim üslubunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Doğu’nun hem biçimsel hem de kavramsal nitelikteki yapıların Batı resmine dahil olmasında rol oynamıştır. Çağdaşlarına göre küçük boyutta resimler üreten sanatçı, malzemeyi ele alışındaki ustalığı ve yenilikçi anlayışından dolayı dikkat çekmiştir (Kınacı, 2008).

Soyut Dışavurum akımıyla bağlantılı olan ressamlar farklı ve kişisel eserler üreterek özgün resimlere imza atmışlardır. Bu yaklaşımı sanatına yansıtan birçok ressam, resimsel üslubunun kaynağını, tabiat ve insan ilişkisiyle bağlantılı duygulardan almıştır. Tabiata özgü hareketler ve olgular arasında meydana gelen; bütünlük,

heyecan, içsellik gibi hisler, Soyut Dışavurumcu ressamalar için lirik bir ifade tarzının oluşmasını sağlamıştır. Lirik tavır soyut dışavurumcu sanatçılar için önemli bir yöntem niteliği taşımaktadır. Soyut Dışavurumcu tarzda resimlerini üreten Joan Mitchel, tabiatı içsel ve derin bir gözlem çerçevesinde ele almaktadır. İnsanın iç dünyasında yer alan çelişkileri, uyumsuzluğu, çatışmaları, sıkıntıları ve huzursuzluğu tabiata ait metaforlar ile ilişkilendirerek resimlerine yansıtmaktadır. Eserlerinde tabiat, peyzaj ve şiirden esinlenen sanatçı, bilinen bir imgeyi değil duyguların lirik etkisini aktarmayı amaçlamıştır (Sepetçi, 2019).



Resim 3.69 Joan Mitchell, Küçük Bir Bahçe, 1980, 280.035×720.09 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Mitchell'in kendi sanatsal tavrı hakkında açıklamalarını aktaran Barrett;

Belirli renklerin sürekliliği: mavi, sarı, turuncu beni çocukluğuma götürüyor. Ben Chicago'da yaşadım ve benim için mavi demek göl demektir. Sarı Vetheuil, Fransa'dan gelir; New York ve Paris için çok az sarı kullandım. Kanola, ayçiçekleri (...) kırdı çok fazla sarı vardır... resim yaparken beni heyecanlandıran, bir rengin diğerine yaptığıdır; boşluk ve kesişmelerde birbirlerine ne yaptıklarıdır (Barret, 2015: 139'dan aktaran, Atalay, 2021, s. 10).

Mitchell'in resimlerinde, ağacın dallarını andıran soyut çizgi unsurları kaligrafik öğeleri andırmaktadır. Kuru boya izleriyle biçim kazanan çizgiler, akışkan boyalar aracılığı ile birden fazla lekeler şeklinde bütünleşmiştir (Bkz. Resim 3.69). Ayrıca tuval yüzeyinde damlatmalar, akıtmalar, kalın fırça hareketleri, bez parçasıyla bazı noktalara müdahale edilmesi gibi eylemler yer almaktadır. Yağlıboya tekniğini aktif biçimde ele alan ressam, büyük ölçüdeki tuvallerinde kaligrafik esinlenmelere yer vermiştir. Hollingsworth; kaligrafi biçimini kullanan sanatçının üslubunun, karakterini ve “evrensel gerçeği” arama gayretiyle ilişkili olduğunu ifade etmiştir (Atalay, 2021).

Farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasının ardından, resim sanatının tekrar canlandırılmak istenmesiyle resme ilgi artmıştır. Böylelikle resim yapmayı hiç bırakmayan sanatçılar dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. 1970 yıllarında Gerhard Richter ve Anselm Kiefer de “iz peşinde” olan sanatçılar arasında yer almaktadır. Anselm Kiefer, öznel bir tavır ile gerçekçi ve illüstratif eğilimlere ödün vermeden Almanya’nın yakın geçmişini, Pan-cermen ve faşizm gibi olguları sorgulamıştır. İzleyiciyi sanatına dâhil edebilmek amacıyla resimlerinde bilinçli bir şekilde belirsiz alanlar bırakan Informel sanat akımının üslubundan esinlenmiştir (Krausse, 2005).



Resim 3.70 Anselm Kiefer, Nümbur Alanı, 1982, 282×280 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Soyut ve somut olarak adlandırılan bir tarz ortaya koyan sanatçı, resimlerinde boyanın dışında saç, toprak ve saman gibi malzemeler kullanarak, izleyiciyi etkileyen sahici nitelikte çalışmalar ortaya koymuştur. Belli bir kişi ya da olaya atıfta bulunan, tarihsel resim anlayışından çok farklı bir yol izleyen sanatçı eserlerini, ortak bir hafıza ile ilişkili ve tarihi diri kılan imgeler şeklinde betimlemiştir. İzleyici bu eserlerde, kendi tarih bilinciyle karşılaşmaktadır. Resimlerdeki imgeler hatırlanmayan bir tarihe değil, tarihin yakın zamanlarındaki izlerine atıfta bulunduğundan güncelliğini korumaktadır (Krausse, 2005).

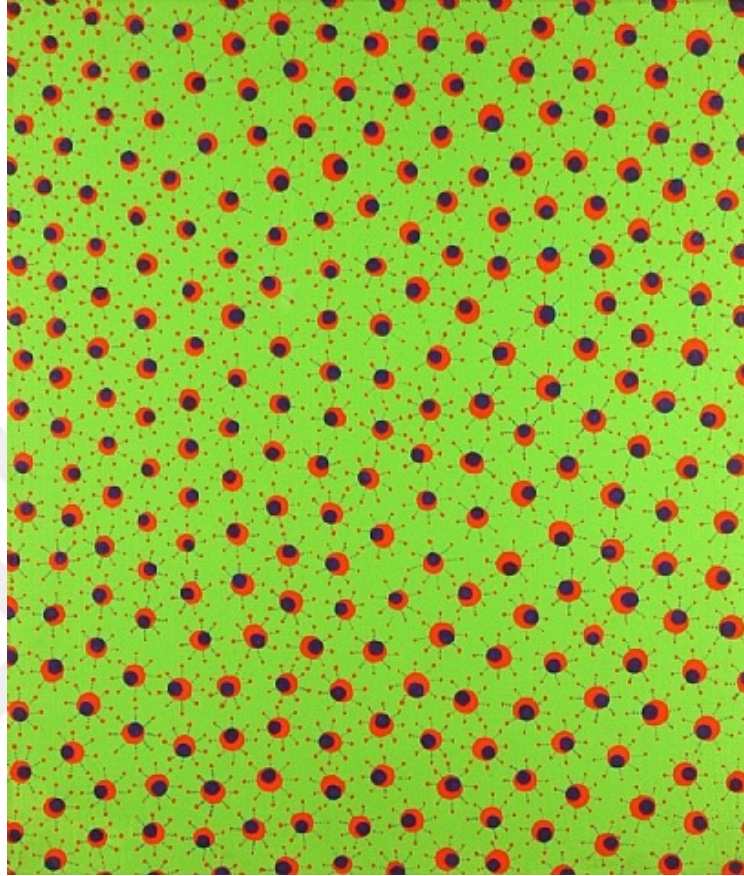
Kiefer'in çalışmalarında karanlık ve monokrom bir üslup hâkimdir. Ayrıca sanatçıyı diğer Alman dışavurumcu ressamlardan ayıran unsur, sanatçının Almanya'ya olan eleştirel tavrı ve Nazi hükümetinin neden olduğu sonuçları irdeleyip hesap soran tavrı olmuştur. Kiefer'in eserlerinde kullandığı kahverengi ve siyah renkler onu çağdaşlarından ayırmaktadır. Ressamın bu çalışmaları, ölümü ve yanmayı şiirsel bir üslupla kaynaştırıp izleyiciyi düşünmeye yöneltmektedir (Keküllüoğlu, 2010). Sanatçı, Resim 3.70'te gösterilen "Nürnberg Alanı" isimli çalışmasında Almanya'nın en nitelikli bölgelerinden birini betimlemiştir. Verimli topraklara sahip olan, sanata ve kültüre önem veren insanların yaşadığı bu bölge, Naziler tarafından soykırıma maruz kalmıştır (Kolay, 2021).



Resim 3.71 Julian Schnabel, The Sea, 1981

Julian Schanabal, Yeni Dışavurumcu Anselm Kiefer'in ele aldığı üsluba benzer bir tavrıla, resimlerinde farklı nesne ve malzemeler kullanarak kompozisyon oluşturmuştur. Çalışmalarına eklediği malzemeler arasında; boynuz, muşamba, tabak kırıkları gibi nesneler yer almaktadır. Ayrıca eserlerinde, huzursuz bir atmosfer, kargaşa ve geniş fırça hareketleri dikkat çekmektedir. Eserlerinin ilkel ve doğal olmasını isteyen ressam, kırık tabakları resmine ekleyip alışılmış kalıpların dışına

çıkış ve bilinçdışı izlenimleri özgür bırakmayı amaçlamıştır (Bkz. Resim 3.71) (Nergiz, 2021).



Resim 3.72 Yayoi Kusama, Fields in Spring, 1988

Sanat yoluyla kendisini ifade ettiğini düşünen Avangart sanatçı Yayoi Kusama, “sanatla uğraşmasaydım çoktan ölürdüm” söyleminde bulunmuştur. Ressam için sanat, görmüş olduğu halüsinasyonlardan ve yaşadığı kötü süreçlerden uzaklaşıp endişelerini üzerinden atacağı bir alanı ifade etmektedir (Denizci, 2019). Yayoi Kusama eserlerinin ana temasını oluşturan beneklerin tanımını “Manhattan Suicide Addict” adlı kitabında; “bir nokta (benek) tüm dünyanın enerjisinin ve yaşanan hayatın sembolü olan güneş formuna ve ayın sakin formuna sahiptir. Yuvarlak, yumuşak, renkli, anlamsız ve habersiz, puantiyeler harekete dönüşür. Polka noktaları sonsuzluğa giden yoldur” şeklinde ifade etmiştir (Kelleher, 2018: 1’den aktaran (Gültekin ve Tokdil, 2018, s. 527). Resim 3.72’de gösterilen sanatçının Fields in Spring çalışmasında, yeşil bir alan üzerine nokta biçimleri uygulanarak soyut bir manzara resmi oluşturulmuştur.

20. yüzyılla beraber soyutlamaya odaklanan sanat akımları doğrultusunda, akademik ve natüralist anlayıştan uzaklaşmıştır. Soyutlama kavramıyla ilişkili ifadeleri kapsayan soyut olgusu gerçek bir görünüme atıf yapmamaktadır. Kübizm eğilimiyle ilişkili olarak dikkat çeken soyutlama eylemi, gelişen diğer sanat akımlarının resimleri ele alış biçimini de etkilemiş ve giderek soyut olana yaklaşmıştır. Her sanatçının kendi düşün yapısı bağlamında, ele aldığı eserlerindeki çıkış noktası farklılık göstermektedir. Kimi ressamlar tuval yüzeyinde kolaj niteliği taşıyan soyut çalışmalar üretirken, kimileri gördüğü nesneleri monokrom renklere indirgeyip parçalayarak soyut form kazandırmış, bazıları ise doğadan yola çıktığı resimlerini renkler ve biyomorfik biçimler ile yansıtmıştır. Sanatçıların önemli çoğunluğunu soyut çalışmalara yapmaya yönelten unsur; karşılaştıkları zorluklar, zıtlıklar, kargaşa ve savaş gibi etkenler olmuştur. Ressamlar, duygu durumlarını ifade etmek için sanatı araç olarak görmüş ve soyut dışavurumculuk gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Soyut dışavurumculuk çerçevesinde resimler üreten sanatçılar, seçtikleri farklı teknikler ile kendilerini plastik unsurlar aracılığıyla ifade etmişlerdir. Bütün sanat yaklaşımları genelinde mutlak sanat kavramı, kendi süreci içerisinde gelişerek sanatçıların kendi resim dilini oluşturmalarına zemin hazırlamıştır. Sanatçıların büyük bir çoğunluğu doğayı sanatlarına kaynak olarak görmüş ve bundan yola çıkarak, bazen şehirleri bazen bir bahçeyi bazen de karşılaştıkları ve onları etkileyen bir manzara görünümünü, kendi sanatsal tavırlarıyla soyut bağlamda tuvallerine yansıtmışlardır.

4. SANATSAL UYGULAMALAR

Doğanın varoluşundan bu yana geçirmiş olduğu değişimler ve gün geçtikçe evrilen doğa olgusunun taklit edilerek değil, görünmeyen kısmına ve kaynağına yaklaşıldığında onun bir parçası olabilmenin mümkün olabileceği düşüncesinin soyut olana kaynak oluşturması, tez çalışması kapsamında ortaya koyulan sanatsal uygulamalar kapsamında ele alınmıştır. Doğada gözle görülen ve uzaktan seyredilenin aksine tabiat görünümünün, duyular aracılığıyla hissedilip özümzenerek içselleştirilmesi bu çalışmaların çıkış noktası olmuştur. Doğanın karşıdan değil içsel bir bakış ile plastik unsurlar aracılığıyla, doğada alışılmış biçimlerin dışına çıkıldığı an itibarıyla özü ile olan bağının kurulabileceği düşüncesi, renklerin dili ile mümkün olabilmektedir. Böylelikle öze inme gayesiyle beraber nesneler, biçimsel ipuçları veren ve adlandırılmalarına kaynaklık eden sıfatlarından bağımsız bir şekilde düşünsel olanın biçimsel başkaldırısıyla görünen olmasına çalışılmıştır.

Çeşitli nesneleri içerisinde barındıran ve mekân niteliğine sahip doğa ve onun birtakım alanları dışsal olarak algılandıktan sonra öznel bir süreçten geçerek zaman olgusuyla harmanlanıp irdelenmesi öze ulaşmanın en kısa ancak en zorlu süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğada karşılaşılan bir görünümün, anlık olarak değil zihinde tasavvur edilen ve akılda kalan izlenimlerden yola çıkılarak tasvir edilmesi kaygısı, tarihi süreç içerisinde, uzak doğu resim sanatının ve Doğu-İslam sanatlarının da çıkış noktası olarak görülmektedir.

Keza derine inip özü görme ve aşkın olana ulaşma arzusuyla doğa ve alanlarının, yukarıdan bakılarak, içinden ve oluşan imgenin yansıtılması neticesinde tasvir edilmesi yaratıcı bireyi için farklı bir perspektiften ele alınabilmesine ve düşünsel olanın reel ile olana alternatif yaratabilmesine imkân tanıyabilmektedir. Öyle ki sanatçı için resimlerinde yer alan renk yüzeyleri doğadaki renklerinden bağımsız olabilmekte, doğanın hissettirdiklerinin renk ile biçime kavuşmasına olanak sağlayabilmektedir.

Bu minvalden bakılarak oluşturulmuş olan sanatsal uygulamalarda; doğada duyumsananın renk ile yardımıyla aktarımı olan çalışmalarda yer alan şeritler; geçmiş,

gelecek ve şimdiki zaman aralıklarına gönderme yapıp, doğanın içsel aktarımının farklı zamanlarına atıfta bulunan bir perde niteliği olarak yer almıştır. Zira doğa içerisinde yer alan ve onların neliği üzerinde karar verilmesinin nedeni olan biçimler, eşyanın tabiatını ortaya koyan ve kendilerine özgü formlarının yansıması ile mekân içerisinde değişmez mutlak parçalardan ibaret unsurlardır. Bu unsurların salt biçimlerinden arındırılarak yalın ve öz haliyle aktarımı, somut olanın soyut yansımasına rehberlik edebilmektedir. Böylece, doğanın kendi zamansallığı dışında kişisel zaman algısıyla yorumlanarak anlam kazanması ve varlıkların keskin biçimlerinden arındırılıp en nihayetinde de soyutlanması mümkün kılınabilmektedir.

Sanatçının düşünsel olgusunun vücut bulmuş hali olan ve en geniş hali ile “soyut-soyutlama resim” yaratımları en nihayetinde alımlayıcısı olan süje ile bir araya geldiğinde amacına ulaşması hedeflenir. Fakat çoğu durumda sanatçının işaret ettiği, göstermeye çalıştığı düşünsel dünya, izleyicisi ile ortak noktada buluşamayabilmekte ve hatta çok farklı anlamlar yüklenmiş bir ruha bürünebilmektedir. Bu hem sorun hem de eser için sınırların aşılabildiği engin bir dil olarak görülmesine olanak sağlamaktadır. Ancak sanatçı bireyin en temel arzusu olan “kendini hâkim olduğu malzeme ile anlatabilme kaygısı” bu noktada bir noksanlık yaşayabilmektedir. Bu nedendir ki soyut veya soyutlama sanat yaratımlarında izleyiciye referans olarak verilen eserin ismi, neliğin ortaya konulabilmesi bağlamında önemli olabilmektedir.

Bu çerçevede tez kapsamında yapılmış olan sanatsal uygulamalarda eserlerin izleyici ile bir iletişim kurabilmesine kaynaklık etmesi için eser isimleri üzerinde düşünülerek seçilmiştir. Ancak çalışmaların “bilen” ile “bilinen” arasındaki “bilme” sürecini baltalamaması için “cogito” süreci izleyiciye bırakılmış, bu nedenle her bir eser için ayrı ayrı tanımlayıcı bilgi notları verilmemiştir.

Uygulama 1:



Resim 4.1 Sibel Öksüz, Uzun Gece, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35×50 cm, 2023

Uygulama 2:



Resim 4.2 Sibel Öksüz, Derin Uyku, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 23×18.5 cm, 2023

Uygulama 3:



Resim 4.3 Sibel Öksüz, Kahverenginin Devinimi, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 43×31.5 cm, 2023

Uygulama 4:



Resim 4.4 Sibel Öksüz, Kaos, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya ve Kömür, 48×30 cm, 2023

Uygulama 5:



Resim 4.5 Sibel Öksüz, Mavinin Öfkesi, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 29×15.5 cm, 2023

Uygulama 6:



Resim 4.6 Sibel Öksüz, Temmuz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 29×15.5 cm, 2023

Uygulama 7:



Resim 4.7 Sibel Öksüz, Değişken, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 30×30 cm, 2023

Uygulama 8:



Resim 4.8 Sibel Öksüz, Karanlığın Senfonisi, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 25×18.5 cm, 2023

Uygulama 9:



Resim 4.9 Sibel Öksüz, Kentin Karmaşası, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 31×23 cm, 2023

Uygulama 10:



Resim 4.10 Sibel Öksüz, Ruhun Gürültüsü, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 49.5×24 cm, 2023

5. SONUÇ

İnsanlık bu dünya üzerinde var olduğu günden beri, içinde yaşadıkları doğayı, algıladıkları ya da zihinsel süreç içinde kurguladıkları biçimlere bağlı olarak değişik amaçlarla taklit etmişlerdir. Bilimin ve düşüncenin yeni bir çıkış açtığı Rönesans dönemiyle beraber, sanatsal yaratılarda somut olanın birebir aktarımı, yaratıcıları olan sanatçıların, yapabilme yetileri ve düşünsel keşifleriyle bağlantılı olarak gelişmiştir. Ancak tarih boyunca görünen tabiatın yüzeye aktarılırken, birebir taklit edilmeye çalışılması edimleri üzerinde çok fazla düşünce ortaya atılmış, Aristoteles ve Platon ile başlayıp mimesis olarak adlandırılan sanattaki bu yansıtmacı tutum sonraki yıllarda ve dönemlerde de farklı filozoflarca ele alınıp tartışılmıştır. Filozofların ve düşün adamlarının üzerinde farklı yorumlar yaptığı taklit kavramı içinde yaşanan dönemlere göre gelişme göstermiştir.

Kaynağını felsefeden alan ve ressamların yaşamın gerçekliğini yansıtan tüm unsurlarını doğrudan tuvallerine aktarma kaygıları (yani görüneni gerçekçi yansıtabilme çabaları) ileriki dönemlerde sanatta Realizm düşüncesinin oluşmasına olanak sağlamış; ancak bu yaratım kaygısı gerçeklikle ilişkili olan foto-gerçekçilik ve Hiperrealizm eğilimlerinin ortaya çıkmasıyla, taklit edilen ile taklidi yapılan nesnenin ayrımı zorlaşmasına neden olacak kadar işin büyümesine neden olmuştur. Gerçeğin yansıtılmasına olan bu ilginin tam karşısında ise yine ilkel çağlardan itibaren insanların gördüklerini yansıtırken görüneni stilize ederek resmetme içtepisi de göz ardı edilemeyecek bir çaba olarak ortaya çıkmıştır. Keza stilizasyona uğratarak resmetme durumu, gelişmiş toplumlarda, farklı etkenlere bağlı olarak, sanatsal veya bezeme amaçlı bir tutum şeklinde kendini göstermiştir.

Diğer taraftan modern dönem öncesi resim sanatında görülen derinlikli mekân kavramı, 19. yüzyılla beraber yerini iki boyutlu biçimlere bırakmıştır. Toplumsal etkenler çerçevesinde gelişen resim sanatıyla beraber, ressamlar gördüklerini stilize etmeye başlamışlardır. Biçim, form ve şekil unsurlarının bilincinde olan sanatçılar, görünenin ötesindeki gerçekliği keşfetme amacıyla resimlerinde deformasyonu uygulamışlardır. Sanatçılar zamanla nesnel olandan ayrılarak öznel yaklaşmışlardır.

Bununla ilişkili olarak ressamalar, karşılaştıkları kültürel, siyasi vb. etkenler sonucu iç dünyalarına yoğunlaşmışlar, gördüklerinin ötesine geçmeye çabalayıp, görünenin özüne ulaşma gayesi ile nesneleri soyutlayarak tasvir etmişlerdir. 20. yüzyıl ile birlikte sanatçılar, doğayı anımsatan nesnelerden uzak bir biçimde resimlerinde soyut tasarımlar sergilemişlerdir. Bu bağlamda eserlerinde ele aldıkları soyutlama ve soyut hareketleri dönemsel düşünce yapılarına göre değişiklik göstermiştir.

Ancak çoğunlukla soyutlama ve soyut unsurlar birbirine karıştırılan ancak birbiri yerine kullanılmaması gereken iki farklı olgudur. Genel bir yanlış algı olarak, biçim kaygısı güdülen yapılmış resimlerin soyut olduğu düşünülmektedir. Oysa bir resimde biçim kaygısı varsa o soyutu değil, soyutlamayı ifade etmektedir. Soyut resimsel tavır, düşün dünyasının plastik öğelerle (ışık, gölge, renk vb.) ifade edilmesi kaygısıdır. Resim sanatı sürecinde, her sanatçının doğayı algılama biçimi farklılık göstermiştir. Resimde soyutlama ve soyut farkı göz önüne alındığında, sanatçıların betimlediği peyzaj resimlerinin hangi çerçevede değerlendirilmesi gerekliliği netlik kazanmaktadır. Sanatçılar tarafından ele alınan soyutlama peyzaj resimleri, doğaya bir atıfta bulunsa dahi doğayı birebir yansıtacak unsurları taşımamaktadır. Soyutlama peyzaj çalışmalarında, doğa gerçek görünümünden farklı biçimlerde ve renklerde sanatçı tarafından yorumlanmaktadır. Bu faktör göz önüne alındığında, soyut peyzaj resimler, sanatçıların reel dünyada görüntü olarak şahit oldukları veya düşünsel olarak imgede canlandırdıkları görüntülerin ya da hissettiklerinin yansıması olup biçimden uzaklaşmış düşünsel olanın renk, çizgi veya kompozisyon öğeleri bağlamında yüzeye aktarılmış olması şeklinde açıklamak mümkün gözükmemektedir. Böylece peyzaj resimleri soyut ve soyutlama kapsamında değerlendirildiğinde, her ikisinin de kaynakları doğa olsa da tuvale aktarılırken uğradıkları süreç ve aşamalar farklılık göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Abut, M. (2011). *Plastik sanatlarda biçim bozma ve soyutlamanın çözümlenmesi* [Doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Acar, M. (2017). *Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak İnşa Edilmiş Mekân Bağlamında Manzara* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ağırbaş, S. (2020). Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" Kuramı Işığında Bedri Karayağmurlar'ın Soyut-Figüratif Resimlerinin İncelenmesi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(10), 209-225.
- Akdoğan, Z. (2019). *Amerika'da Soyut Dışavurumculuk Akımının Işığında Tematik ve Bağlamsal Sanat Eğitimi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Akın, M. (2018). *Resimde Mekân ve Geometri İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Akkayüz, M. E. (2019). *Fotogerçekçilikten Hipergerçekçi Yaklaşım Evrilme Sürecinde Fotoğrafın Bir Araç Olarak Kullanılması* [Yüksek Lisans Tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Algül, A. (2022). *Manzara Resminde Boşluk Olgusu ve Sanatçının Mizacı İle Olan İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Alim, B. B. (2019). *Resimde Soyutlama ve Tinsellik* [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Alsan, Ş. S. (2019). İslamiyet'te Tasvir Yasağı ve Türk Mimari Süsleme Sanatında İnsan Figürünün Kullanımı. *The Journal of Social Science*, 3(5), 285-313.
- Altıntaş, O. (2014). Matiss'in Eserlerinde Oryantalizm. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(11), 63-78.
- Altunöz, G. (2007). Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(1), 1-19
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arıcı, V. (2015). *Henri Matisse'in Resimleri İle Türk Minyatür Sanatı Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi.

- Aristoteles. (2021). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine* (10. Basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arnheim, R. (2015). Görsel Düşünme. (çev. R. Ögdül).(4. Basım). *İstanbul: Metis Yayınları*.
- Asena Büşra, K. (2019). *Yeni-Platonculuğun İşrak Felsefesine Etkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Aşkın, Z., & Ciliz, F. (2016). Platonda Güzel, Aletheia Ve Sanat İlişkisi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 6(1), 195-209.
- Atagün, Ş. (2016). *Kandinsky, Miro, Klee, Picasso, Matisse ve Dali'nin Eserlerindeki Sembolik İmajların Grafik Tasarımındaki Yansımaları* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.
- Atalay, M. C. (2021). Ressam Joan Mitchell'in Eserlerindeki Kaligrafik Unsurlar. *The Journal of Social Sciences*, 55(55), 1-15. <https://doi.org/10.29228/SOBIDER.54232>
- Atalay, S. (2019). *1980 Sonrası Çağdaş Türk Manzara Resmi* [Yüksek Lisans Tezi]. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi.
- Avcı, S. (2019). *Soyut Sanat Söylemlerinde Öznenin Yeniden Keşfi* [Yüksek Lisans Tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Ay, N. (2022). *Hiperrealizmde Yaratıcılık Bağlamında Artistik Anatomi Çözümlemeleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Ayata, F. (2021). *Rönesans Dönemi Resim Sanatında Güzel Kavramı ve Modern Sanata Yansıması* [Yüksek Lisans Tezi]. Giresun Üniversitesi.
- Aydemir, G. (2015). *Wilhelm Worringer'in Soyutlama (Abstraktion) ve Özdeşleyim (Einfühlung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme* [Yüksek Lisans Tezi]. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Ayhan, E. (2006). *1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Barrett, T., Güney Aldogan, & Metin, G. (2012). *Sanatı Elestirmek: Günceli Anlamak*.
- Baykurt, A. E. (2020). *Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçler* [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri* (15. bs). Metis Yayınları.

- Beyaz, G. G. (2014). Postmodern Sanatta Kent Bağlamında Form. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 9, Art. 9.
- Borazan, Ö. (2018). *Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Desende Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Burunsuz, M. (2019). İnfomal Sanatta Bireysel Yaklaşımlar. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(39), 545-554.
- Bütow, N. Ö. (2021). Allyson Grey Resimlerinde Geometrik Şekiller. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(79), 463-477.
- Canel, B. (2019). *19. Ve 20. Yüzyıl Resim Sanatında İç Mekana Bakış* [Yüksek Lisans Tezi]. TC. Yeditepe Üniversitesi.
- Çakır, T. (2012). *Rönesans Resminde Mimarinin Kullanılışı* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Çolak, P. D. (2016). Soyut sanata fenomenolojik bir yaklaşım. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (14), 97-107.
- Danış, E. B. (2019). *Aristoteles'in Mimesis Teorisinin Teleolojik Yapısı* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Demirbaş, S. (2021). *1960 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Denizci, D. (2019). *Performans Sanatı ve 1960'lardan Sonra Kadın Performans Sanatçıları* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Doğan, F. (2019). *Hiperralizmin Seramik Sanatına Yansımaları* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Doğan, Ö. (1999). *Mantık (Klasik/Sembolik Mantık/Mantık Felsefesi)*. İnkılap yayınevi.
- Doğan, S. (2017). Antik Yunan Felsefesinde “Güzel” Kavramı ve Rönesans Resim Sanatına Yansımaları. *Journal of Awareness (JoA)*, 2(Special), 451-462.
- Doğru, S. (2010). *Heykelde Geometrik Soyutlama* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Emmungil, S. (2007). *DeneySEL Peyzaj Biçimleri* [Sanatta Yeterlilik Sanat Eseri Çalışması Raporu]. Hacettepe Üniversitesi.

- Erbil, İbitürk, Ö. (2022). *Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Figür Kaynaklı Soyutlamalar* [Yüksek Lisans Tezi]. Yeditepe Üniversitesi.
- Erkal, O. (2018). *Yeniden Üretim ve Yeni Plastik Algı* [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Ersagdıç, Y. (2011). *Lirik Soyut Söylem* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Eyüboğlu, B. R., & Eyüboğlu, M. H. (2005). *Resme başlarken: Deneme*. Türkiye İş Bankası.
- Fıncıoğlu, S. (2016). Gerçekçilik Akımı, Akımın Yöntemi, Türleri ve Gerçekçi Akım İçinde Erich Maria Remarque. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 31(31), Art. 31. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.04840>
- Filiz, Ş. (2016). Sanat Terapisinin Felsefi Boyutları. *Mediterranean Journal of Humanities*, 6(1), 169-169. <https://doi.org/10.13114/MJH.2016119297>
- Germeç, U. (2019). 20. Yüzyıl Başlarında Batı Resminde Doğa. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(32), 85-105.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Altıncı Basım). Remzi kitapevi.
- Gökdoğan, D. (2018). Resim Sanatında 1940-1960 Yılları Arasında Soyut Dışavurumcu Akımlar. *Journal of Awareness*, 3(5), 235-256. <https://doi.org/10.26809/joa.2018548634>
- Gökkaya, E. K. (2017). Ortaçağ'dan modernizme değişen fikirler doğrultusunda batı resim sanatında güzeli arayış. *Journal of Awareness (JoA)*, 2(Special), 435-449.
- Güler, S. (2018). *Plotinus'un Mistisizmi* [Yüksek Lisans Tezi]. Kırıkkale Üniversitesi.
- Gültekin, T., & Tokdil, E. (2018). The Intuitive Information Approach and Analysis of the Text Image in The Case of Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay and Erol Akyavaş. *Ulakbilge Dergisi*, 6(22). <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-06-22-01>
- Gürbüz, A., & Sarcan, A. (2021). Helen Frankenthaler ve Nicolas De Staël Eserlerindeki Mekân Anlayışına Dair Bir İnceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), Art. 2. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1048671>
- Hançerlioğlu, O. (1979a). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar: C. 1. Cilt*. Remzi Kitabevi.

- Haçerlioğlu, O. (1979b). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar: C. 6. Cilt.* Remzi Kitabevi.
- Hülya, C. (2006). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 63-70.
- Irak, M. (2015). *1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri* [Sanatta Yeterlilik Sanat Eseri Çalışması Raporu]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- İnci, E. (2013). *Türk Resim Sanatında Manzara Üzerine Araştırma ve Uygulamalar* [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- İşgören, S. (2007). *Resimsel Soyutlamada Kurgu Farklılıkları ve Geometrik Oluşumlar* [Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- İzmit İsgilip, A. (2014). *Pablo Picasso ve George Braque'ın Kübist Dönem Eserlerinde Form-Işık İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Kabakaya, Ş. S. (2021). *Manzara Resminde Gökyüzü İmgesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Kahraman, R. (2010). *Die Brücke ve Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Kalkan, M. (2006). *Resim sanatında soyutlama* [Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karabaş, P. A., & Yıldız, G. (2016). Soyut dışavurumculuk akımı kapsamında renk alanı resimleriyle Mark Rothko. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 351-364.
- Karabulut, N., & Daşdemir, F. (2020). Gustave Courbet'nin "Karşılaşma-Günaydın Bay Courbet" Adlı Eserindeki Göstergelerle Doğu Kültüründeki El Öpme Olgularındaki Göstergelerin Karşılaştırılması. *TURAN: Stratejik Araştırmalar Merkezi*, 12(45), 336-344.
- Karaca, G. (2021). Soyut Ama Nesnel Sanat: Minimalizm. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), Art. 2. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.876762>
- Karakaya, N. (2018). *Paul Klee'nin "Polifoni" Eseri Bağlamında Görsellik ve Müzik ilişkisi* [Yüksek Lisans Eser Metni]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

- Kaya, Y. (2016). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu Ve Manipülasyonu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(20), 115-130.
- Keküllüoğlu, K. H. (2010). *Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış ve Tek Renk Hâkimiyetinin Bir Tavır Olarak Kullanımı* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Kendir, İ. (2020). *Hiperrealizmde Trompe L'oeil Tekniği ve Seramik Sanatında Yansımaları* [Yüksek Lisans Tezi]. Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kınacı, Ş. V. (2008). *Soyut Eylem Resmi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Koca., B. & Selvi, Y. (2017). Modernizm ve postmodernizm sürecinde bir alıntılama biçimi olarak Temellük. *Yedi*, (18), 31-50.
- Koç, K. (2021). *Figüratif Resimde Kent Kültürünün Yansımaları* [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Koç, N. (2019). *Sanatta Biçimsel Bağlamda Boşluğun Varlığı ve Özgün Uygulamalar* [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kolay, R. (2021). *Anselm Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Kara Romantizm* [Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Korkmaz, B. (2013). *Resim Sanatında Estetik Değer* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kökek, D. (2022). *Resimsel Manzaradan Sinemasal Manzaraya: Angelopoulos Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Köksal, N. (2019). *Soyut Dışavurumculuk ve Richard Diebenkorn'un Soyut ve Figüratif Resim Arasındaki Yolculuğu* [Yüksek Lisans Tezi]. Yeditepe Üniversitesi.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür yayınevi.
- Lakot, Ş. (2022). *Avangard Kuram Bağlamında Manzara Resminde Kolaj* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Lermioğlu, B. (2019). *Manzara Resminde Renk* [Yüksek Lisans Tezi]. Trabzon Üniversitesi.

- Malkondu, T. (2018). *Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk Alanı Yaklaşımlarının Karşılaştırılması* [Yüksek Lisans Tezi]. Giresun Üniversitesi.
- Maltaş, M. Ş. (2019). Rönesansta, Matematik İçerikli Yeni Bir Sanat Bağlamında Doğrusal (Linear) Perspektif. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), 223-238.
- Mavioğlu, G. (2010). *Resim Eğitiminde İmge ve İmgelemin Resimsel Mekanın Oluşturulmasındaki yeri ve Önemi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim yayınevi.
- Mutlu, A., & Dede, B. (2022). Sanat'ta Köklü Değişimin Mimarı Cezanne. *Journal Of Social Humanities and Administrative Sciences*, 57(57), 1332-1337. <https://doi.org/10.29228/JOSHAS.64747>
- Mutlu, K. P., & Aytıs, S. (2019). Soyutlama Kavramının Mekân Tasarımı Eğitimine Yansıtılmasının Önemi: 20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatı ve FL Wright'ın Yapıları Üzerinden Bir İnceleme. *Tasarım+ Kuram Journal*, 15(28), 53.
- Naymanlar, A. (2010). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama* [Yüksek Lisans Tezi]. Dumlupınar Üniversitesi.
- Nergiz, S. (2021). *XX. Yüzyıl Sanatı Dışavurumcu Yaklaşımlarında Manzara Resmi* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Nur Gülsün, K. K. (2019). *19. YY. Başında Hayat Bulan Realizm Akımının Günümüz Sanatında Yeniden Ortaya Çıkmasının Sanat Ortamına Etkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Giresun Üniversitesi.
- Özdiñç, T. (2022). *1980-2020 Yılları Arası Resim Sanatında Gerçeklik Arayışı* [Yüksek Lisans Tezi]. Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öznülüer, H. (2018). Mağara Duvarından Yüksek Rönesansa Figürün Mekân İçerisindeki Seyri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(52), 1563-1571.
- Özyaprak, B. (2021). *19. YY. Romantik Manzara Resminde Kaos Olgusu* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Özyavuz, O. (2022). *Turner ve Constable'ın Manzara Resimlerindeki Romantizm ve Bu Kapsamda Yapılan Doğa Çözümlemeleri* [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi.

- Paralı, M. (2021). *Anime Karakterlerinin Seramik Bünyelerde Yorumlanması* [Yüksek Lisans Sanat Çalışma Raporu]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Peldek, Z. (2020). *19. Yüzyıldan Günümüze, Figürde Biçim Bozma* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Platon, Eyüboğlu, S., & Cimcoz, M. A. (2017). *Devlet*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polat, A. E. (2018). *Aristoteles'in Poetika'sının Sanat ve Etik İlişkisi Açısından İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi* (1. Baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Resim 2.1; <https://medium.com/@zulalerk/matematik-ve-resmin-tarihi-i%CC%87li%C5%9Fkisi-a431d87373b9> (Erişim Tarihi: 22. 04. 2022)
- Resim 2.2; https://stringfixer.com/tr/St_Matthew (Erişim Tarihi: 26. 04. 2022)
- Resim 2.3; <https://www.sanatinoykusu.com/insani-duygulari-betimleyen-ilk-sanatci-giotto/> (Erişim Tarihi: 26. 05. 2022)
- Resim 2.4; http://21sci-tech.com/Articles_2014/Brunelleschi.pdf (Erişim Tarihi: 07. 06. 2022)
- Resim 2.5; <https://www.sanatinoykusu.com/filippo-brunelleschi/> (Erişim Tarihi: 15. 04. 2023)
- Resim 2.6; <https://www.wikiart.org/en/filippo-brunelleschi/perspective-drawing-for-church-of-santo-spirito-in-florence> (Erişim Tarihi: 08. 06. 2022)
- Resim 2.7; <https://www.wikiart.org/en/masaccio/the-trinity-1428> (Erişim Tarihi: 28. 12. 2022)
- Resim 2.8; <https://www.wikiart.org/en/masaccio/the-tribute-money-1425> (Erişim Tarihi: 24. 08. 2022)
- Resim 2.9; <https://www.wikiart.org/en/masaccio/st-peter-healing-the-sick-with-his-shadow-1425> (Erişim Tarihi: 24. 08. 2022)
- Resim 2.10; <https://www.wikiart.org/en/antonio-del-pollaiolo/hercules-and-deianira-1480> (Erişim Tarihi: 25.02.2023)

Resim 2.11; <https://www.wikiart.org/en/raphael/school-of-athens-detail-from-right-hand-side-showing-diogenes-on-the-steps-and-euclid-1511> (Erişim Tarihi: 21. 10. 2022)

Resim 2.12; <https://tr.pinterest.com/pin/55098795427876147/> (Erişim Tarihi: 22. 10. 2022)

Resim 2.13; <https://www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2021/04/A4017-Art-and-Architecture-A-crossover-in-Renaissance-Painting-IMAGE-4.jpg> (Erişim Tarihi: 22. 10. 2022)

Resim 2.14; https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/04/78243544_o.jpg (Erişim Tarihi: 30. 05. 2022)

Resim 2.15; <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-ressamin-atolyesi-4785/> (Erişim Tarihi: 28. 03. 2023)

Resim 2.16; <https://www.3nokta.com/muzeler-terapi-merkezi-oluyor/> (Erişim Tarihi: 31. 05. 2022)

Resim 2.17; Akkayüz, M. E. (2019). Fotogerçekçilikten Hipergeçekçi Yaklaşımın Evrilme Sürecinde Fotoğrafın Bir Araç Olarak Kullanılması [Yüksek Lisans Tezi]. Mersin Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 31. 05. 2022)

Resim 2.18; <https://www.wikiart.org/en/chuck-close/self-portrait-2007> (Erişim Tarihi: 28. 03. 2023)

Resim 2.19; <https://www.wikiart.org/en/denis-peterson/dust-to-dust> (Erişim Tarihi: 28. 03. 2023)

Resim 2.20; Daud İsmail, M. Y. (2018). The Stylization Of Sea Waves And Its Characters Reflection For Ceramic Art Form [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. (Erişim Tarihi: 31. 05. 2022)

Resim 2.21; https://i0.wp.com/www.derindusunce.org/wp-content/uploads/2013/05/picasso_1.jpg (Erişim Tarihi: 10. 06. 2022)

Resim 2.22; Borazan, Ö. (2018). Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Desende Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. (Erişim Tarihi: 10. 06. 2022)

Resim 2.23; <https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/07/resurrection.jpg> (Erişim Tarihi: 13. 06. 2022)

Resim 2.24; <https://www.guggenheim.org/artwork/2972> (Erişim Tarihi: 28.12. 2022)

Resim 2.25; <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise> (Erişim Tarihi: 28.12. 2022)

Resim 2.26; <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/large-bathers-1900> (Erişim Tarihi: 17.10. 2022)

Resim 2.27; <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/harmony-in-red-1908> (Erişim Tarihi: 21. 10. 2022)

Resim 2.28; <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/dance-ii-1910> (Erişim Tarihi: 18. 10. 2022)

Resim 2.29; <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907> (Erişim Tarihi: 18. 10. 2022)

Resim 2.30; <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-palette-1909> (Erişim Tarihi: 28.12. 2022)

Resim 2.31; <https://www.wikiart.org/en/juan-gris/seated-woman-1917> (Erişim Tarihi: 22. 10. 2022)

Resim 2.32; <https://www.wikiart.org/en/mark-tobey/advance-of-history-1964> (Erişim Tarihi: 27. 10. 2022)

Resim 2.33; <https://www.wikiart.org/en/hans-hartung/etching-5-1953> (Erişim Tarihi: 27. 10. 2022)

Resim 2.34; <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/untitled-first-abstract-watercolor-1910> (Erişim Tarihi: 30.10. 2022)

Resim 2.35; <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-2nd-version-1923> (Erişim Tarihi: 31.10. 2022)

Resim 2.36; <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-10> (Erişim Tarihi: 31.10. 2022)

Resim 2.37; <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock> (Erişim Tarihi: 10. 11. 2022)

Resim 2.38; <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-1-lavender-mist-1950-1> (Erişim Tarihi: 10. 11. 2022)

Resim 3.1; <https://twitter.com/AktuelArkeoloji/status/829592371323092993> (Erişim Tarihi: 28. 03. 2023)

Resim 3.2; Algül, A. (2022). Manzara Resminde Boşluk Olgusu ve Sanatçının Mizacı İle Olan İlişkisi [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 17. 11. 2022)

Resim 3.3; Kökek, D. (2022). Resimsel Manzaradan Sinemasal Manzaraya: Angelopoulos Örneği [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 19. 11. 2022)

Resim 3.4; <https://tr.wikipedia.org/wiki/St%C3%A4del> (Erişim Tarihi: 24.11. 2022)

Resim 3.5; Algül, A. (2022). Manzara Resminde Boşluk Olgusu ve Sanatçının Mizacı İle Olan İlişkisi [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 20.11. 2022)

Resim 3.6; <https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/the-ghent-altarpiece-1432-1> (Erişim Tarihi: 22.11. 2022)

Resim 3.7; <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/landscape-drawing-for-santa-maria-della-neve-1473> (Erişim Tarihi: 22.11. 2022)

Resim 3.8; <https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/view-of-the-arco-valley-in-the-tyrol-1495> (Erişim Tarihi: 22.11. 2022)

Resim 3.9; <https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/haywain-1500-7> (Erişim Tarihi: 24.11. 2022)

Resim 3.10; <https://www.wikiart.org/en/giorgione/the-tempest-1505-1> (Erişim Tarihi: 23.11. 2022)

Resim 3.11; <https://www.wikiart.org/en/joachim-patinir/landscape-with-st-jerome> (Erişim Tarihi: 24.11. 2022)

Resim 3.12; <https://www.wikiart.org/en/albrecht-altidorfer/the-battle-of-issus-1529> (Erişim Tarihi: 24.11. 2022)

Resim 3.13; <https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-tower-of-babel-1563> (Erişim Tarihi: 24.11. 2022)

Resim 3.14; <https://www.wikiart.org/en/nicolas-poussin/et-in-arcadia-ego-1639-1> (Erişim Tarihi: 27.11. 2022)

Resim 3.15; <https://www.wikiart.org/en/nicolas-poussin/landscape-with-diogenes> (Erişim Tarihi: 27.11. 2022)

- Resim 3.16; <https://www.wikiart.org/en/claude-lorrain/the-embarkation-of-the-queen-of-sheba-1648> (Erişim Tarihi: 27.11. 2022)
- Resim 3.17; <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-stone-bridge> (Erişim Tarihi: 28.11. 2022)
- Resim 3.18; <https://www.wikiart.org/en/jacob-van-ruisdael/tower-mill-at-wijk-bij-duurstede-netherlands-1670> (Erişim Tarihi: 28.11. 2022)
- Resim 3.19; <https://www.wikiart.org/en/thomas-gainsborough/mr-and-mrs-andrews-1749> (Erişim Tarihi: 28.11. 2022)
- Resim 3.20; Algöl, A. (2022). Manzara Resminde Boşluk Olgusu ve Sanatçının Mizacı İle Olan İlişkisi [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 17. 11. 2022) (Erişim Tarihi: 28.11. 2022)
- Resim 3.21; Algöl, A. (2022). Manzara Resminde Boşluk Olgusu ve Sanatçının Mizacı İle Olan İlişkisi [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 17. 11. 2022) (Erişim Tarihi: 28.11. 2022)
- Resim 3.22; <https://www.wikiart.org/en/john-constable/the-hay-wain-1821> (Erişim Tarihi: 29.11. 2022)
- Resim 3.23; <https://www.wikiart.org/en/william-turner/calais-pier-with-french-poisards-preparing-for-sea-an-english-packet-arriving> (Erişim Tarihi: 29.12.2022)
- Resim 3.24; <https://www.wikiart.org/en/ivan-aivazovsky/the-ninth-wave-1850-1> (Erişim Tarihi: 22. 01. 2023)
- Resim 3.25; <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-monk-by-the-sea-1810> (Erişim Tarihi: 22. 01. 2023)
- Resim 3.26; <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/sea-viewed-from-the-heights-of-dieppe-1852> (Erişim Tarihi: 22. 01. 2023)
- Resim 3.27; <https://www.wikiart.org/en/camille-corot/souvenir-of-mortefontaine-1864> (Erişim Tarihi: 30. 11. 2023)
- Resim 3.28; <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-meeting-bonjour-monsieur-courbet-1854> (Erişim Tarihi: 27.12. 2023)
- Resim 3.29; <https://mydailyartdisplay.uk/2010/12/03/landscape-with-lake-geneva-by-gustave-courbet/> (Erişim Tarihi: 28. 03. 2023)

Resim 3.30; <https://www.wikiart.org/en/william-turner/the-morning-after-the-deluge> (Erişim Tarihi: 29.11. 2022)

Resim 3.31; <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/saint-lazare-station-exterior-view> (Erişim Tarihi: 30.12. 2022)

Resim 3.32; <https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/the-great-boulevards-1875> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Resim 3.33; <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-1886> (Erişim Tarihi: 30.12. 2022)

Resim 3.34; <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/a-modern-olympia-1874> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Resim 3.35; <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/montagne-sainte-victoire-from-lauves> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Resim 3.36; <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1889> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Resim 3.37; <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/les-alyscamps-1888> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

Resim 3.38; <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

Resim 3.39; <https://tr.pinterest.com/pin/8373949285714269/> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

Resim 3.40; <https://www.wikiart.org/en/andre-derain/charing-cross-bridge-1906> (Erişim Tarihi: 07.01.2023)

Resim 3.41; <https://tr.pinterest.com/pin/342906959106408917/> (Erişim Tarihi: 28. 03. 2023)

Resim 3.42; https://www.bridgemanimages.com/en/search?filter_asset_location=Sprenge1%20Museum,%20Hanover,%20Germany (Erişim Tarihi: 06.01.2023)

Resim 3.43; <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/11/an-expressionist-village-scene-this.html> (Erişim Tarihi: 07.01.2023)

Resim 3.44; <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/autumn-in-bavaria-1908> (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

Resim 3.45; <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/study-for-improvisation-8-1909> (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

Resim 3.46; <https://www.mutualart.com/Artwork/Sonnenuntergang/E731442E61AB426B> (Erişim Tarihi: 12.01.2023)

Resim 3.47; <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Paul-Klee/686096/View-of-Kairuan.html> (Erişim Tarihi: 28. 03.2023)

Resim 3.48; <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/houses-at-estaque-1908> (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

Resim 3.49; <https://www.wikiart.org/en/juan-gris/landscape-with-house-at-ceret-1913> (Erişim Tarihi: 25.01.2023)

Resim 3.50; <https://tr.pinterest.com/pin/432275264231861166/> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

Resim 3.51; <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/the-tilled-field-1924> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

Resim 3.52; <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-large-forest> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

Resim 3.53; <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/landscape-1913> (Erişim Tarihi: 07.02.2023)

Resim 3.54; <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/the-gray-tree-1911> (Erişim Tarihi: 26.01.2023)

Resim 3.55; <https://www.wikiart.org/en/milton-avery/sea-grasses-and-blue-sea-1958> (Erişim Tarihi: 15.02.2023)

Resim 3.56; <https://www.wikiart.org/en/arshile-gorky/water-of-the-flowery-mill> (Erişim Tarihi: 27.01.2023)

Resim 3.57; <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/landscape-with-steer-1937> (Erişim Tarihi: 27. 01. 2023)

Resim 3.58; <https://www.wikiart.org/en/franz-kline/new-york-1953> (Erişim Tarihi: 2.02.2023)

Resim 3.59; <https://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/door-to-the-river> (Erişim Tarihi: 11.02.2023)

Resim 3.60; <https://www.wikiart.org/en/robert-motherwell/beside-the-sea-no-18-1962> (Erişim Tarihi: 9.02.2023)

Resim 3.61; <https://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/pompeii-1959> (Erişim Tarihi: 10.02.2023)

Resim 3.62; <https://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/mountains-and-sea-1962> (Erişim Tarihi: 08. 02. 2023)

Resim 3.63; <https://www.wikiart.org/en/morris-louis/landscape-mid-day-1953> (Erişim Tarihi: 09. 02. 2023)

Resim 3.64; Gürbüz, A., & Sarcan, A. (2021). Helen Frankenthaler ve Nicolas De Stal Eserlerindeki Mekân Anlayışına Dair Bir İnceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), Art. 2. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1048671> (Erişim Tarihi: 09. 02. 2023)

Resim 3.65; <https://www.wikiart.org/en/camille-bryen/new-york-1955> (Erişim Tarihi: 08.02.2023)

Resim 3.66; <https://www.wikiart.org/en/alfred-manessier/champs-de-bl-1949> (Erişim Tarihi: 09.02.2023)

Resim 3.67; <https://www.wikiart.org/en/jean-fautrier/green-seas-1958> (Erişim Tarihi: 14.02.2023)

Resim 3.68; <https://tr.pinterest.com/pin/334181234845852116/> (Erişim Tarihi: 14.02.2023)

Resim 3.69; <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell/artwork/0706-a-small-garden> (Erişim Tarihi: 15.02.2023)

Resim 3.70; <https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg> (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

Resim 3.71; <https://www.wikiart.org/en/julian-schnabel/the-sea-1981> (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

Resim 3.72; <https://www.wikiart.org/en/yayoi-kusama/fields-in-spring-1988> (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

Rzayev, R. (2017). *Türk Resim Sanatında Doğa Soyutlamaları* [Yüksek Lisans Tezi]. TC. Yeditepe Üniversitesi.

- Sabahat, H. (2012). *20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandisky* [Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Sağlam, E. (2021). *Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Anadolu Halı-Kilim Sanatının Tasarım Özellikleri İle Paul Klee Resimlerinin İlkesel Benzerlikleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Saldıray, M. (2017). *Yaşam Alanı Resimleri Bağlamında Lirik Anlatımlar*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Sarğın Güzel, Z. (2019). *Soyut Resim Anlayışını Oluşturan Psikolojik Koşullar* [Yüksek Lisans Tezi]. Altınbaş Üniversitesi.
- Savaşer, I. (2020). *The Art of Willem De Kooning* [Doktora Tezi]. Yeditepe Üniversitesi.
- Sayrav, N. (2019). *Türk Resim Sanatında 1914 Kuşağı ve Sonrası Manzara Resminde İnsan ve Doğa İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Sepetçi, H. (2019). *Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzakdoğu Öğretilerinin Etkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Serdar, Y. (2015). *Dışavurumculuğun Coşkun Hali; Lirizm* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi.
- Sertkan, A. (2012). *Resim Sanatında Görsel Algılama Biçimleri Açısından Dinamizm* [Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi.
- Sever, O. (2021). Rönesans ve perspektif: Modern görme biçiminin temelleri. *ViraVerita E-Dergi*, (13), 89-109.
- Sürücü, G. (2019). *Geometrik Soyutlama Yoluyla Kent Yansıması* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şener, S. (2010). *20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması* [Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Tanyeli, P. Y. (2006). *Willem De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Çukurova Üniversitesi.
- Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. *Sanat Dergisi*, (31), 6-18.

- Tazegül, G. (2004). *Deformasyon ve Figüratif Resim* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Tecer, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler* [Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi.
- Turan, İ. (2013). *Çağdaş Ürün Tasarımında Form Algısı ve Biçim Dilinin İrdelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Tutaklar, C. (2020). *1950 Sonrası Resim Sanatının Figüratif Soyutlama Eğilimi ve Günümüz Türk Resim Sanatına Yansımaları* [Yüksek Lisans Tezi]. Yeditepe Üniversitesi.
- Tülek Ülter, Y. (2010). *Soyut Sanatın Oluşum Sürecinde Algının Rolü* [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Uluçay, Y. (2016). *Resim Sanatında Mekânsal İlgiler Bağlamında Geometrik Soyutlama* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Uygan, Z. (2010). *Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar* (Gözden geçirilmiş ikinci baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Yağcı, N. (2017). *1960'tan Günümüze Malzeme- Form- İfade Bağlamında Türk Heykel Sanatında Figüratif Uygulamalar* [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yalım, A. (2021). Naturalist ve Anti Naturalist Sanatın Oluşum Süreci İçinde Resim Sanatı: İlkel Sanattan Rönesansa. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), Art. 1. <https://doi.org/10.22252/ijca.940526>
- Yalur, E. (2020). Modern Grafik Tasarımda Fovizmin Etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, (3), 213-230.
- Yaşa, K. S. (2019). *Romantik Peyzaj Resminde Biçim ve Anlam İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Yazı, Y. (2020). *Günümüz Resim Sanatında Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Mekân, Zaman, Geçirgenlik Kavramlarına Bakış* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Yetişken, H. (2012). Aristoteles’ te sanatın neliği ve işlevi. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (19), 27-35.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (1. Baskı). Ütopya Yayınevi.

