TC.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

"RESİM SANATINDA SOYUTLAMA"

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜBERRA KALKAN

ANASANAT DALI: PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI: RESİM

KOCAELİ – 2006

TC.

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

"RESİM SANATINDA SOYUTLAMA"

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜBERRA KALKAN

ANASANAT DALI: PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI: RESİM

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. REŞAT BAŞAR

KOCAELİ - 2006

SUNUŞ

Hazırlamış olduğum bu yüksek lisans bitirme tezinde "Resim Sanatında Soyutlama" konusu araştırılmıştır. Bu araştırma yapılırken tarama tekniği kullanılmış; konuyla ilgili kaynaklar araştırılarak, incelenen konular, tanımlamalar ve alıntılarla açıklanmaya çalışılmış, farklı görüşlere yer verilerek araştırma zenginleştirilmiştir. Ele alınan akımlar ve sanatçılar hakkında örnek resimlerle bilgi verilmeye çalışılmıştır. Sanatçılara genellikle kendi açıklamalarıyla yer verilmiştir.

Bu araştırmamda bana yardımcı olan, yol gösteren tez danışmanım Doç. Reşat Başar hocama çok teşekkür eder sevgilerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca yüksek lisanstaki tüm hocalarıma da değerli bilgilerini bize aktardıkları için teşekkür ederim.

Kocaeli, Mayıs 2006 Müberra Kalkan

Sanat tarihine ilişkin incelemeler sonucunda görülmüştür ki, insanlar yaşadıkları sürece doğadaki varlıklarını ispatlama isteği duymuşlar, bu ispatlama uğraşısı içinde de sanatsal ifadelere başvurmuşlardır. Doğaya üstünlük sağlamanın zorunlu olduğu ilk çağlarda, büyü ya da dinsel amaçla yapılan çalışmaların ilk sanat eserleri olarak kabul edildiği bilinmektedir. Elbette ilkel insanın sanat yapmak gibi bir amacı ya da estetik bir kaygısı yoktur. Fakat görülmektedir ki doğanın parçası olan insanın doğa ile ilişkisi sonucu ortaya ister istemez sanat çıkmıştır. Sanatçıyı soyutlamaya iten neden, doğayı değiştirme ya da yeniden düzenleme arzusudur. Worringer'e göre sanat, insanın doğayla hesaplaşmasıdır ve soyutlama içtepisinin nedeni, insanın dış dünya olayları karşısında hissettiği büyük iç huzursuzluğudur.

Sanatın yaşam ile ilişkisi ele alındığında soyut sanatın oluşturduğu dönemin yapısını incelemek zorunlu hale gelmiştir. Bu dönem, endüstrileşme ile gelen teknik, bilimsel, düşünsel alanda gelişimlerin hızlı olduğu bir dönemdir. Tüm alanlardaki bu hızlı gelişim, soyut biçimin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Soyutlama, tarihsel süreçte, pek çok toplumun resim sanatı anlayışı içerisinde karşımıza çıkar. İlkel sanat çağlarının sanat istemi ve Doğu'nun gelişmiş bazı uygar toplumları ile İslam öncesi ve İslam sonrası toplumların sanat istemi soyutlama eğilimini gösterir. Ayrıca Japon, Hint ve Çin sanatı soyut sanatın bazı eğilimlerine çok yaklaşmıştır.

18. yüzyıldan başlayarak süregelen toplumsal yapıdaki değişimler ve gelişimler insan düşüncesini de değiştirmiştir. Bu gelişmelerin yarattığı iç huzursuzluk sonucunda sanatçı doğadan, nesnelerden uzaklaşmak istemiştir ve bunun sonucunda resimde biçimler parçalanmaya başlamıştır. Soyut sanatçının dünyası öznel, metafizik bir dünya olmuştur ve bu dünyada yalnızca kendi mantığı ile açıklanabilen biçimler oluşturma yoluna gitmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Ve böylece 1950'den itibaren Türk resim sanatı gelişme gösteren bir döneme girmiştir.

ABSTRACT

The studies relating to art history show that people want to prove their being all along their lives by artistic expressions. In ancient times, when is necessary to ensure superiority on nature, workings about religion or spell are known as the first artworks. Admittedly early human doesn't aim to make art and has no aesthetical care. However the relationship between human and nature detected the art. Artist's desire to change and reorganization the nature is the reason forabstraction. According to Worringer, art is the result of settling accounts with nature and human, and human's disquietude about outside world cause abstraction instinct.

The relationship between art and life make necessary to analyze the composition of the age which makes up by abstract art. This age has a enormous growth in spiritual and scientific area depending on technics coming with industry. This growth effected the evolution in abstract style.

Abstraction appears in multiple communities' paintings. In some of the civilized communities at East and moslem civilizations' art have tendency in abstraction. Besides Japan, Indian and Chinese art approach the tendency of abstract art.

The evolutions and changes in communities from 18th century have changed thinking of humans. Evolution caused disquietude and artist became distant tonature and object. As a result, the styles of paintings began breaking up. The world of abstract artist became subjective and metaphysics so he try to explain the styles with his own logic. Some significiant social, culturel and economic changes occured in Turkey after the World War II as such in the world and this changes reflected to painting, too. So Turkish painting entered a development term after 1950.

İÇİNDEKİLER v

Sayfa No:

SUNUŞ……ii
ÖZET……..iii
ABSTRACT……iv
İÇİNDEKİLER……v
GİRİŞ……1

I. RESİMDE SOYUTLAMA VE SOYUT……3
I.1. Soyutlamanın Fizyolojik ve Psikolojik Süreci……...3
I.2. Tarihsel Süreçte Soyutlama……7

II. DİĞER TOPLUMLARDA SOYUTLAMA SÜRECİ……..13
II.1. İlkel Topluluklarda Soyutlama……...13
II.2. İslam Öncesi ve Asya…… ……..22
II.3. İslam Toplumlarında ve Anadolu'da Minyatür ve Motif Olarak Soyutlama.27

III.BATI VE TÜRK RESMİNDE SOYUT SANAT SÜRECİ…….38
III.1. Batı'da Soyut Sanatı Hazırlayan İlk Sanat Hareketleri……38
III.1.1. Kübizm…….39
III.1.2. Ekspresyonizm……..……46
III.1.3. Soyut Sanatın İlk Sanatçıları…….50
III.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Yeniden Soyutlama…… 59
III.2.1. Soyut Dışavurumculuk…… 59
III.2.2. Neo Ekspresyonizm……..66
III.3.Türk Resminde Soyut……69
III.3.1 1950 Sonrası Soyut Eğilimler……69
III.3.2.Çağdaş Soyut Örnekler……..76
SONUÇ……...82
RESİMLER DİZİNİ……84
KAYNAKÇA……..86
ÖZGEÇMİŞ……88

"*Amaç,görüneni yinelemek değil, görünür kılmaktır.*"

Paul Klee

GİRİŞ

"Soyutlama, belirli bir dünyayı değişime uğratmaksızın yok etmek ya da biçimini bozmak değildir; biçimini değiştirmek, bir şey anlatan biçimlerin yerine, bir şey söyleyen biçimleri koymaktır. Günlük dünyanın önemli önemsiz her olayını anlatmayı seven biçimler vardır. Dünyanın ve bizim birlikte kendi derinliklerimize doğru yöneldiğimiz aşkın gerçekliği söyleyen biçimler yaratmak gerekir. Soyutlama, yaratmanın başka bir adıdır."[1]

Soyutlama biçimsel olarak doğa nesnelerinin değiştirilip, daha sonra da tamamen doğa nesnelerinin biçimlerinden uzaklaşmadır. Soyut sanat bu soyutlamanın en ileri noktası olarak görülür. Soyut sanatta biçimsel olarak düşünsellikten yola çıkılıp tanınabilir nesneler tamamen ortadan kaldırılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde önce soyutlama ve soyut kavramları açıklanmıştır. Soyut sanat, doğa dışındaki salt biçimler dünyasıdır. Soyutlayıcı sanat ise, doğa biçimlerinden hareket eden sanattır. Soyutlama, yan anlamları ortadan kaldırmaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, soyut sanatın bazı eğilimlerine çok yaklaşan Japon, Hint ve Çin sanatı bazı sanatçılar örnek alınarak değerlendirilmiştir. İlkel toplumlarda, İslam öncesi ve İslam sonrası toplumların sanatlarında soyutlamaya yönelmelerinin nedenleri ve soyutlamanın kaynaklarının irdelenmesi amaçlanmıştır. İslam sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklama, bunun sonucu olarak İslam sanatını soyut çalışmaya götürmüştür. Bu eğilim özellikle yazı sanatında açık bir biçimde görülür. İslam sanatında karşılaştığımız soyutlama, figürden kaçma zorunluluğu ile varılmış bir stilizasyonu ifade eder. Bu bağlamda İslam toplumlarında sanatçıyı soyutlamaya götüren nedenler irdelenmiştir.

Batı ve Türk resim sanatında soyutlamanın nedenleri, bu anlayışa yönelik sanat akımları, sanatçılar ve soyutlama yöntemleri, çalışmanın üçüncü bölümünde incelenmiştir. 20. yüzyıl başı büyük değişimlerin ve gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Yaşamda ve teknolojide oluşan bu çok hızlı değişim, sanata da sürekli bir

[1] Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, 3. Baskı, YKY,2004, s.195

canlılık kazandırmıştır. Değer yargıları ve gereksinimleri değişen insan, sanatsal ifade ve tutumunda tek yönlü bakış açısını kırarak, yeni bir biçim dili oluşturmaya başlamıştır. Resim sanatındaki soyutlamanın nedenlerine baktığımızda, toplumdaki, dünyadaki değişimler, savaşlar, krizler, endüstrileşme, atomun parçalanması…vb. olayların toplumu ve doğal olarak sanatçıları etkilemiş ve sanatçılar içinde bulundukları bu duruma karşı bir tutum sergilemişlerdir. Dış dünya olaylarına duyduğu tepkiler sonucu sanatçı, doğadan başka bir evrene, kendi evrenine dönmüş ve kendi evrenini ifade etmeye başlamıştır. Sanatçı farklı arayışlara yönelmiş, doğadaki nesneler gerçekçi formda yansıtılmamış, soyutlamacı anlayışla yorumlamalar getirilerek yansıtılmıştır.

Soyut sanata geçiş aşamasında ilk basamağı oluşturan akım Kübizm olmuştur ve ilk örneklerini Cezanne'in resimlerinde vermiştir. Nesne artık duyularla algılanıp, doğayı taklit ederek oluşturulan değil, bilincin bir uzantısı olarak düşünsel olanı içermektedir. Soyutun ortaya çıkışı tek bir sanatçı tarafından gerçekleştirilmemiştir. Bu nedenle belli sanatçılar üzerinde durulmuştur. Bu sanatçılar ilk soyut denemeleri gerçekleştiren sanatçılardır.

Batı'daki gelişmeler Türkiye'yi, dolayısıyla Türk resim sanatını da etkilemiştir. Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara, öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem 1950'li yıllarda başlamış ve günümüze değin sürmüştür. İkinci dünya savaşına girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalınamamıştır. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişmeler doğal olarak düşünce, yaşam tarzı ve sanat anlayışını da etkilemiş, bir takım farklılaşmalara yol açmıştır. Bu bağlamda Türk resim sanatında 1950'li yıllarından bu zamana kadar gerçekleşen soyutlama eğilimleri, belli sanatçılar ele alınarak değerlendirilmiştir.

Çağdaş sanatta, duyularla algılanan nesneleri resmetme dönemi geride kalmıştır. Nesneler soyut düşünsel varlık olarak ele alınmaktadır. Sanatçının doğa karşısındaki tutumu duyusaldan düşünsel tutuma dönüşmüştür. Picasso: "Sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır."[1] Soyut sanat, sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Yani çağdaş sanat biçime dayanan bir dünya tasarımıyla ilgilenmektedir.

[1] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, rh+sanat Yayınları, 2003,s.119

I. RESİMDE SOYUTLAMA VE SOYUT

I.1. Soyutlamanın Fizyolojik ve Psikolojik Süreci

Soyutlama, sözlük tanımı ile bir nesnenin özelliklerinden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlemdir (tecrit). Soyutun sözlük anlamı ise varlığı ancak akıl yoluyla kabul edilen; anlaşılması güç olandır (mücerret). Adem Genç'e göre sözlük anlamıyla soyutlama olumsuz bir şeydir:

> "Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Fiil olarak soyutlama, bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamındadır."[1]

Hançerlioğlu'na göre soyutlama;

> "Bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir. Bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır."[2]

Marcel Brion bu konuya şöyle değinmiştir:

> "Güçlülük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü "soyut sanat" başka şeydir, "soyutlayıcı sanat" başka şeydir. Bundan ötürü biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada salt "soyut sanatı" mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden "soyutlayıcı sanat" mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır."[3] diyerek, kavramsal benzerliğin dışında, konunun ayrı yönelişleri belirlediğini tanımlamaktadır.

Marcel Brion'un soyut sanatta ifade ettiği, doğa dışı salt biçimler dünyasıdır. Soyutlayıcı sanatta ise öngördüğü, doğa biçimlerinden hareket eden sanattır. Brion, ikisinin farklı şeyler olduğunu vurgulamaktadır.

---

[1] Adem Genç, Adem Sipahioğlu, **Görsel Algılama**, İzmir, Sergi Yayınevi, 1990, s.179
[2] Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989, s.381
[3] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, rh+sanat Yayınları, 2003 s.118

Salt soyut resmin yapılışında doğa izlenimi yoktur. Soyut sanat nesne, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip; renk, çizgi gibi biçim öğelerinin kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgeler oluşturarak düzenlemeler yapmayı amaç edinir. Soyut sanat bütünüyle düş ürünüdür. Soyutlama ise, doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla elde edilebilir. Bu durumda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştırabileceği için soyut yerine "soyutlama" terimini kullanmak gerekir. Yani resmin başlangıcı doğadandır, sonunda ise doğadan uzaklaşılmıştır. Soyutlamada başlangıç noktası 'gerçek' dünyadır; sanatçı, bir form seçer ve bu formu, ilk baştaki haliyle pek az bağlantısı kalıncaya kadar yalınlaştırır ya da değişime uğratır. Soyutlama, görünenin anlamını daha kuvvetli bir hale getirebilmek üzere sadeleştirilmesidir; yan anlamları ortadan kaldırmaktır. Soyutlamadan beklenen, nesnenin basitleştirilmesi değil, ayıklanmasıdır, doğasal formların yorumlanmasıdır.

Michel Seuphor'a göre ise,

> "Soyut Sanat 'gerçeği -bu gerçek sanatçının ister hareket noktası olsun, ister olmasın- hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır.' O halde, bir resmin soyut olabilmesi için içinde yaşadığımız dünyanın nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekiyor. Başka bir söyleyişle, her türlü tanınabilen ve açıklanabilen gerçeğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak,tahayyül yoluyla edinilebilecek bütün ölçütlerin dışındaki ölçütlerle değerlendirmek zorunda kaldığımız andan itibaren o resme soyut resim diyebiliyoruz."[1]

Soyut sanat, doğa görüntülerinin, mekan içindeki sıralanmasına dayanan derinlik yaratma işlemine gereksinme duymamaktadır. Böylece, soyut yapıtta, mekan içinde sıralama düşüncesine dayalı ön ve arka plan ve bunların derinlik farkları ile perspektif inşalar, gereksiz bilgiler haline gelmiştir.

Kandinsky kitabında şöyle der: "Doğadan ödünç aldığımız renkler, formlar ve hareket, hiçbir dışsal etkiye yol açmamalı ve dışsal nesnelerle ilişki içinde olmamalı. Doğadan ayrılma ne kadar açıksa, içsel anlamın saf ve engelsiz olma olasılığı o kadar fazladır."[2]

---

[1] Bülent Özer, **Kültür Sanat Mimarlık**, İstanbul, YEM Yayın, 2000, s.119

[2] Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2005, s.125

Kandinsky, bir resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini söylemiştir. Renk organizasyonu derken, salt renk düzeninin ortaya koyduğu birtakım biçimleri kastetmiştir. Resmin gerçekçi anlamdaki içeriğini ise bir tarafa bırakmıştır. Kandinsky tabiattaki biçimlere benzeme yönü olmaksızın, direkt olarak renk ve biçimlerin bir araya getirilmesiyle de güçlü yaşantılar elde edilebileceği düşüncesindedir. Örnek vererek açıklanmaya çalışılırsa; bir savaşma sahnesinin vahşet dolu görüntüsünü resmetmek ve böyle bir yaşantıyı izleyicinin algılaması için, sanatçının savaşmayı ille de gerçekçi bir anlatım tarzıyla oluşturması gerekmemektedir. Birtakım biçim ve renklerin oluşturduğu bir kompozisyon da bu sahnenin korkunçluğunu resmetmek için yeterli olabilir.

> "(…)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."[1]

Paul Klee şöyle der:

> "Gerçeğin kendisinden oluşan erk gücü, organizmanın 'tablo' çatısına uygun düşer: Evler alımlı yoğrumsal kalıpla bütünleşmek için eğilmeye başlar; ağaçlar, kendilerini zorlar, kişiler, artık canlı olmaktan çıkar, nesne aldatıcı sanılacak denli, hiç tanınmaz duruma gelir. Ne ki, burada kullanılan, dinle ilgili olmayan bir kural değil, bir sanat kuralıdır. Nasıl tablodaki evler yıkılmıyorsa, özdeş biçimde, ağacın çiçeklenmesi, insanın soluk alması da gerekmez."[2]

Sanatçı, soyutlamasında gerçek dünyadan seçtiği bir nesneden yola çıkmış olsa bile, seçilen nesne yapıtın oluşması sırasında artık nesne olmaktan çıkmış, kendi özüne doğru yol almaya başlamıştır ve yapıtın sonucunda form sanatçının gerçek dünyasındaki ölümsüz yerini almıştır.

> "Sanatta en somut görünümler bile soyutlamalarla elde edilmiştir ve yakından bakarsak görüldüğü kadar somut değildir, ama görüldüğü kadar soyut da değildir.

---

[1] Bülent Özer, **Kültür Sanat Mimarlık**, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2000s.111

[2] Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev.Mehmet Dündar, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.14

Bu belki de ne bir güvercindir, ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir, der Picasso. Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır oradadır ama yine de bir soyutlamadır. O bir simgedir ya da simgeler karmaşığıdır."[1]

Kandinsky'e göre;

"Somut nesnelerden soyut dünyaya yönelmedeki ilk adımlardan biri –teknik ve sanatsal bir terim kullanırsak- üçüncü boyutun reddi, yani resmi tek bir düzlemde tutma girişimidir. Model yapma bırakılmıştır. Böylece somut nesne daha soyut bir hale getirilmiş ve ileri doğru önemli bir adım adılmış olur."[2]

Ernst Fischer kitabında;

"…tarihöncesi insanın dünyayı değişken bir bütün olarak gördüğünü, üstünde yaşadığı dünya ile kendisi arasında gerekli dengeyi kurabilmek için dünyanın sayısız karmaşık özellikleri arasından işine yarayacak olanlarını ayırıp seçmeyi öğrenmek zorunda olduğunu"[3] yazmıştır.

Soyutlamanın temelinde, dikkatli bir gözlem ile iyi çalışan bir beyin vardır. İnsan duyuş, düşünüş, algılayışları ve edindiği bilgiler yardımıyla, nesneleri kavrar ve soyutlaştırır. Soyutlama sonucunda gelinen nokta, nesneleri rastlantısal özelliklerinden sıyırarak, bireyselliği kapsayan evrensel değer öğelerini içerir.

Paul Klee ise *Modern Sanat Üzerine* isimli kitabında şöyle der:

"İnsanı olduğu gibi sunmak isteseydim eğer, öylesine şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmak zorunda kalacaktım ki, saf öğesel anlatım imkansız olacaktı. Sonuç, kavramın ötesinde belirsizlik olacaktı. Zaten olduğu gibi değil olabileceği gibi göstermek istiyorum. Ve böylece yaşam görüşümle saf sanatsal ustalık arasında oluşacak mutlu beraberliğe ulaşabilirim…"[4]

Soyutlama doğadan ayrılıp kendine dönüş, dolayısıyla dış gözlemden iç gözleme geçiştir. Optik görüntüyü değil, içsel görüntüyü resmetmektir. Soyutlama düşlenmiş

---

[1] Afşar Timuçin, **Estetik**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1998, s.23

[2] Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2005, s.117

[3] Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2003, s.25

[4] Paul Klee, **Modern Sanat Üzerine**, Çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2002, s.5

doğanın karşılığıdır. Doğadaki nesnelerin, özelliklerinden herhangi birini ayırarak, onunla kurulan zihinsel işlemin gösterilmesidir. Doğrudan tasvir değil, sanatçı tarafından ayrılmış, özetlenmiş, eksiltilmiş, yalınlaştırılmış biçimlerle meydana gelir.

> "Şimdi, yeni bir dönemin etkiyle nesnenin boyutunu incelemek ve sanatçının doğal gerçeklikleri nasıl keyfince 'bozduğunu' göstermek istiyorum. Sanatçı, her şeyden önce, doğanın görünüşlerine, kendine karşı olan birçok gerçekçinin verdiği önemi vermez. O, kendince, doğadaki yaratıcı sürecin özünü canlandırmayan değişmez biçimlere pek bağlı kalmaz. Natürant doğa, onun için, natüre doğadan daha önemlidir. (…)sanatçı, doğanın, her biçim altında gözlerinin önüne serdiği nesneleri çabuk kavrayan bir bakışla dikkatle inceler. Bakışı daha uzağa yönelir ve çevresi şimdiki zamandan geçmişe doğru daha da genişler. Ve kendisinde, doğanın sınırlı bir izlenimi yerine, doğuşta olduğu gibi, yaratmanın izlenimi-önemli olan yalnızca budur-iz bırakır. (…) O, daha da uzağa gidecektir. Toprağın sınırlarındayken, o, değişik görünüşü olan bu dünya, bir gün, başka bir görünüme girecek…" [1]

I.2. Tarihsel Süreçte Soyutlama

18. yüzyıl, endüstri çağı ve demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemini başlatan, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin olduğu bir yüzyıldır. Bu yüzyıl bugünkü dünyamızı biçimlendiren önemli adımların atıldığı bir dönem olmuştur.

1789 Fransız devrimi ile birlikte, ilk devlet düzeni olan monarşik yönetim yıkılmış, yerine köklü değişikliklerin olduğu demokratik parlamenter yönetim dönemi başlamıştır. Monarşik yönetimli toplumlarda sanatçı, yöneticilerle din adamlarının emrinde ve onların kabul edebileceği bir görüş ve anlayış sınırı içinde hareket etmiştir. Monarşik devlet yönetiminde, sanatçıların ortak konusu, doğa, insan ve alegorik figürlerdir. Doğa biçimi idealize edilse de, yapısal kuruluşta tasvir edilse de, sonuç olarak doğayı göstermişler ya da işaret etmişlerdir. Yani doğa biçimleri

[1] Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dündar, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.29

tanınabilir kimliklerini korumuşladır. Demokratik parlamenter toplum düzeni ile, yönetimin ve din kurumlarının baskısı ortadan kalkmış, birey kendi iradesini kazanmıştır. Bireyin kendi iradesini kazanması, sanatçının sanatına da özgürlük getirmiştir. "Sanat, sanat içindir" görüşü, dünya tarihinde ilk kez demokratik parlamenter dönemin başlarında ortaya atılmıştır. Bu yeni sanat anlayışı, sanatçının yaratma bakımından bağımsızlığı demektir.

Değişmenin olduğu her çağda, o çağın görüşlerine uygun olarak kendine özgün bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Bunun nedeni sanatın her zaman egemen kesimlere hizmet etmesidir. İlk çağdan günümüze kadar sanat, kralların, din adamlarının, yöneticilerin ve zengin kesimin hizmetinde olmuştur.

19. yüzyıl başları kapitalist burjuva toplumun kuruluş sürecinde Batı Avrupa sanatında köklü değişiklikler ve sürekli sarsıntılar oluşur. Endüstri devrimi ile sanayileşme ile maddi üretim koşullarında büyük atılımlar olur. İnsan teknik dünyayı yaratırken, mekanik üretim egemenliğinde kendi toplumsal kontrolünü yitirmeye başlar.

Fischer'in kitabında yazdığına göre:

> "Kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güçtü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeye başladı. Böylece, kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti. (…) İkinci dönem, doruğuna Fransız Devrimi'nde varan demokratik-burjuva ayaklanışı ile geldi. Burada da sanatçı onurlu öznelliği için çağının düşüncelerini dile getiriyordu.
>
> (…) Burjuva sınıfı bir yandan özgürlük istiyor, bir yandan da ücret köleliği gibi garip bir özgürlük anlayışı uyguluyordu. Sözünü ettiği insan yeteneklerinin gelişmesini kapitalist yarışmanın ortam yasalarıyla kısıtlıyordu. Çok yanlı insan kişiliğini dar bir alanda ustalaştırmaya -uzmanlaşmaya- zorluyordu. Bu gelişmeler daha o günlerde ortaya birtakım sorunlar çıkarıyordu. İçten insancıl bir sanatçının, demokratik-burjuva devriminin tümüyle bayağı, tümüyle ayıltıcı, ama aynı

> zamanda ürkütücü olan sonuçlarıyla karşılaştığı zaman, büyük bir düş kırıklığına uğraması kaçınılmaz bir şeydi. 1848'den sonra, o yıl yapılan devrimin Avrupa'daki başarısızlığından sonra, sanatta yaygın bir düş kırıklığından söz edebiliriz. Burjuva düzeninin parlak yaratıcılık dönemi artık sona ermişti. Böylece sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, işbölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu."[1]

Kapitalist sistemde önce sanatçı belli bir alıcının sipariş ettiği işe göre çalışmıştır. Kapitalist sistemdeki meta üreticisi ise alıcısını bilmiyordur. Meta üretimi her yere yayılmış; işbölümünün artması, işin parçalara bölünmesi, ekonomik güçlerin belirsizliği insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri kaldırmış ve insan toplumsal gerçeklere ve kendisine yabancılaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla sanat da bir meta durumuna gelmeye başlamıştır. Sanatçı da meta üretici konumuna gelmiştir. Ancak bununla birlikte ekonomik üretimde olduğu gibi sanat üretimi için de sonsuz kaynaklar yaratılmıştır.

> "Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti."[2]

19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana büyük bir gelişme gösteren endüstri, toplumları her alanda etkilemiş, bütün değerleri altüst etmiştir. Bu bakımdan bu döneme "Endüstri Çağı" denilmeye başlanmıştır. Endüstri kentlerinin oluşmaya başlamasıyla ortaya çıkan bunalımlar, güzel sanatlara da yansımıştır.

Fabrika işçiliğinin tarımsal üretimden daha fazla gelir getirmesi, köyden endüstri kentlerine olan göçü hızlandırmıştır. Fabrika üretiminin çıkar karşılığında iş yapma esasına dayanması ve her şeyin bir karşılığının olması, endüstri insanını

---

[1] Fischer, **a.g.e**, s.51
[2] Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.550)

duygusallıktan uzaklaştırmıştır. Birey, kişisel dünyasından kopmuş, koparılmıştır. Bu nedenle onda, çevresine karşı bir sevgisizlik, bir düşmanlık oluşmuştur. Kendi yaşamını yaşama isteği, kendi içine dönme arzusu, onda psikolojik bir birikim olarak bilinçaltında toplanmaya ve giderek onu rahatsız etmeye başlamıştır. İşte bu duygusuzlaşma ve psikolojik birikim, 20. yüzyıl sanatlarının oluşmasında önemli etkenlerden biri olmuştur. Sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olan iç dünyasında aramıştır.

> "Değerli olan bir şeyin çoğaltılmasıyla, değerini yitirdiği bir gerçektir. Buna paralel olarak, değerli bir nesne, endüstrinin üretim alanına sokulunca, anında eski değerini yitirmektedir. Dolayısıyla endüstri dünyasında eski değerlerin altüst olduğu anlaşılmakta ve görelilik, belirgin bir biçimde yaşama girmektedir. (…)Eskiden tek bir örneği olması ve pek seyrek seyredilmesi nedeniyle efsaneleşen ve görüldüğünde büyük heyecan yaratan sanat yapıtları, çağımızda, müzelerin halka açılmasıyla ve röprodüksiyonları yapılınca, o eski çekicilikleri kalmamaktadır. Bu nedenle, endüstrinin parmağı olmayan Monarşik dönemlerin o hayranlık duygusu, artık insanlığın belleğinden çıkma durumu ile karşı karşıyadır."[1]

Yüzyılımızın başından bu yana tüm dünyayı saran endüstriyel teknoloji sistemlerinin adeta durmadan değiştirdiği yaşam kurallarının, bireyi kendi özgürlüğünden uzaklaştırması ve ona yaşanacak zaman bırakmaması; fotografik görüntünün, nesnenin gerçeğini vermekten uzak olduğunun görülmesi ve dış biçim ile iç gerçeğin gösterilemediğinin anlaşılması, nesnenin parçalanmasının gerektiren etkenler olarak kabul edilebilir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte icat edilen fotoğraf makinesi, resim sanatının görüntüleri kaydetme görevini yüklenmiştir. Ressamın, nesnenin optik görüntüsünü yakalamada yararlandığı akademik etütlere, modelden çalışmalara artık gereksinim kalmamıştır. Optik görüntülü portreler, manzaralar, akademik desenler önemlerini yitirmeye başlamıştır. Ressam, nesnelerin geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar koruyabilen bir insandı. Fakat bu görev, fotoğraf makinesinin bulunmasıyla fotoğrafa yüklenmiştir. Endüstriyel ortamın yarattığı genel

---

[1] Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.78

huzursuzluk karşısında, kişinin önce kendi iç dünyasına çekilmesi gibi, fotoğrafın ressamın görevini elinden almaya çalışması karşısında, plastik sanatlarda nesne ve figür anlatımı büyük oranda önemini yitirmiştir. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kalmışlardır. Sanatçı sonunda, doğada gördüğü nesneyi makinenin yapamayacağı biçimde parçalamış ve onun parçalarını, yine fotoğraf makinesinin yapamayacağı biçimde bir kompozisyon içinde göstermeye başlamıştır. Siyah- beyaz fotoğrafın icadı ile birlikte sanatçı, renk konusunu fotoğrafın yapamayacağı bir olanak olarak benimsemiş, fakat daha sonraları geliştirilen renkli film ile fotoğraf, sanatçıyı kendi bulduğu resim nesnesine yöneltmiştir. Sanatçı önce, ya yaptığı nesne düzenlemesinde tanınırlığı ortadan kaldırmış, ya da çizgi, renk ve yüzeylerin soyut düzenlemesine gitmiştir. Bu yüzdendir ki, sanatçıya kalan istesin ya da istemesin yalnız kendi bulabildiği salt biçim ve renk kompozisyonu olmuştur. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken olmuştur.

> "Nesne ve figürün optik görüntülü biçimi, bilinçli olarak sanatçının gözünde değerini yitirmiştir. Zaten sanatçılar ve düşünürler, fotografik biçimin anlatımdaki yetersizliğini iyice anlamışlardı. Objenin görüntüsüne dayanan biçimlendirme, birçok yönden terk edilme durumu ile karşı karşıya kalmıştı. Obje, hem madde, hem görünüş ifadesi bakımından değerini yitirmiştir. Bu bir bakıma da maddenin sınırsız değerlerinin, bir görüntü biçimi ile gösterilemeyeceğinin bilinçli olarak anlaşılmasından doğuyordu. Öyle ise, dış biçim bir zarftı; iç değildi ve daha doğrusu gerçek değildi."[1]

Klee Çağdaş Sanat Kuramı isimli kitabında şöyle demektedir:

> "Eğer izlenim yansıtılmadan önce özümlenecek olursa, yeniden bellek betimine dönülür. Hızlı tepkeli oldukları için, bir kompozisyonun öğelerini derhal doğadan soyutlama yoluna giden, öte yandan yedekleri bellekte tutmak, bunları istedikleri zaman kullanmak bakımından gerekli, kendine güvenden yoksun olduklarından dolayı çalışmalarını doğada sürdüren sanatçılara, kuşkusuz, her zaman rastlanacaktır."[2]

---

[1] Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.80
[2] Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev.Mehmet Dündar,Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006,s.14

> "Resimde biçim sorunu, taşıdığı özden, içerikten sıyrılarak ele alınmaz. Genellikle resim biçimleri ya organiktir, yani doğadaki oluşu sıkı sıkıya izler, ya da semboliktir. Sembolik biçim bir bakıma mutlak, geometrikleşmiş, değişmez kılınmış biçimdir. Aslında, resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir."[1]

Soyutlama sanatta, sanat eserinin yapısı bakımından daima varsa da, sanat akımlarının birbirlerine olan tepkileri yüzünden oluşan gelişimde soyutlama ancak yüzyılımızın başında resim alanında oluşmuştur.

[1] Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.15

II. DİĞER TOPLUMLARDA SOYUTLAMA SÜRECİ

II.1. İlkel Topluluklarda Soyutlama

İnsanoğlu yazmadan önce çizmeye ve boyamaya başlamıştır. Mağaralarda ve kaya parçaları üzerinde bulunan resimler ve çizgiler, insanın binlerce yıl önce düşüncelerini nasıl ifade ettiğini en iyi şekilde gösterir.

> "İlkel insan için görüntü sadece bir taklit değildir. Görüntü ya da tasvir, modeli ya da ikizi olduğu varlığın canlı yetilerinin tıpkısına sahiptir ve dolayısıyla, insanoğlunun doğa üzerindeki egemenliğini ortaya koyduğu bir büyü çalışması ve etkinliğidir. Paleolitik dönemde (yontmataş dönemi) yaşayan atamız, doğadaki formları, bir 'sanat eseri' yapmak konusunda hiçbir niyeti olmadan resmetmiş ya da kazımıştır. Onun amacı, avının bereketli olmasını ve tuzağa yakalanmasını sağlamak ya da kendi amaçları için kullanmak üzere av hayvanının gücünü edinmektir. İlkel sanatçı, yaptığı çizimler ile bir büyünün ya da efsunun bütün gücüne sahip olan bir büyücüdür."[1]

Denetim altına almak istedikleri varlıkları ya da yaratıkları resmederek bu büyüye daha fazla güç kazandırmak istemişlerdir. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görmüştür. Sanat bir büyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu.



Resim 1: Mağara resmi, Lascaux Mağarası

[1] Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1998, s.15

> "Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı –doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın 'güzellik'le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı sanat."[1]

Mağara resimleri çağından Ortataş çağının ortalarına kadar bütün dünyada figüratif sanat vardır. Toprağa yerleşildikten yani tarım başladıktan sonra, sanatta soyutlamanın başladığı görülmüştür. Bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşmışlardır. Örneğin; can, ruh, doğum, ölüm, güneş, ay, mevsimler... Bu bilinmeyenler karşısında insanoğlu düşünmüş, efsaneler bulmuş ve böylece sanatta ilk kez soyut eserler yapılmıştır.

Paleolitik Dönemde mağara duvarlarında bulunan resimler, bilinen bütün geometrik soyut sanat biçimlerinden çok daha eskiydiler. Fransa'da Lascaux mağarasında bulunan resimler hayranlık vericidir (Resim 1). Bu resimlerde dikkati çeken diğer bir özellik de, ilkel insanın resmi yaparken kaya üzerindeki kabarık çıkıntılardan yararlanmış olmalarıdır. Bunlar hayvanın gövdesini biçimlendirmekte kolaylık sağlayan, ona çok benzeyen kabarıklıklar ve girintilerdir. Bu resimler, çizimler ve kazıma kabartmalar, herhangi bir model olmaksızın, karanlık mağaralarda ve çok az ışık altında yapıldıkları için, yaratıcı bir hayal gücüne ve inanılmaz bir bellek yeteneğine sahip olması gerekir.

> "Sanatın en eski örnekleri, Geç Paleolitik dönemin ilk bin yılından kalmadır. (…) ilk mağara kültürü ürünlerinde, hayvanlar ayrıntılara girilmeksizin, iki bacağı görüntülemek için sadece bir tek bacakla ve profilden silueti çizilerek resmedilmiştir. Rusya ve Doğu Avrupa'dan gelen Gravette mamut avcıları, avladıkları bu hayvanın dişinden küçük figürler yapmışlardır. Bu heykelciklerin bazıları gerçeğe benzedikleri halde, bazıları adeta geometrik olarak stilize edilmişlerdir."[2] (Resim 2-3)

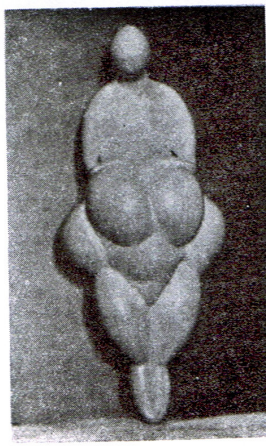
Paleolitik insan gerçekçi ve doğacıydı, ama soyutlayıcı yetenekten henüz yoksun bulunuyordu. Ancak ekonomik gelişmeler, avcılık ve besin toplayıcılıktan, göçebe, çobanlık ve tarımcılığa geçiş, insandaki soyutlayıcı yeteneğin gelişmesine

[1] Fischer, **a.g.e**., s.36
[2] Bazin, **a.g.e**., s.18

önayak olmuş ve onun iç dünyasındaki karmaşıklığı yalın, soyut biçimlere aktarmasında bir ortam teşkil etmiştir. İlkel insanlar, çözümleyemedikleri doğasal olaylar nedeniyle, anlayamadıkları güçler karşısında kaldıklarına inandıkları zamanlarda, bu çözemedikleri güçleri soyut biçimlerle sembolize etmişlerdir.



Resim 2 : Willendorf Venüsü,
Geç Paleolitik Dönem



Resim 3: Lespugne Venüsü
Geç Paleolitik Dönem

İlkel insanın gelişmesiyle birlikte sözcükler resimlerden daha önemli olmaya başlamışlardır. Resim, yazının bulunmasından önce doğacı bir anlatıma sıkı sıkıya bağlı iken, yazının bulunuşu, resmi bu özelliğinden sıyırıp şematizme götürmüştür. Yazının keşfi insandaki soyutlama yeteneğinin gelişmesine bağlı bir olgudur. Soyutlayıcı yetenek yazıda bir işaretler dilinin kurulmasını sağlar ve bu görsel işaretlerin her biri ya bir nesneyi ya da bir kavramı gösterirler. Sözcüklerin soyut fikirlerin taşıyıcısı olarak önem kazanmaları ile birlikte, daha çok silahlar ve seramik gibi gündelik araçlar üzerinde soyut çizgi sembolleri yer almaya başlamıştır. Bu semboller insanı ve doğayı zikzaklar, çizgi şeritleri gibi yalın biçimlerle ifade etmişlerdir.

Mısırlılar, tapınaklardaki ve mezar odalarındaki duvarlarda, basık rölyef şeklinde ve üzerleri boyanmış kabartmalar, bir çeşit resim dili olan hiyeroglif yazılar ve doğrudan resimler kullanmışlardır.

"Mısır resminin en karakteristik olan ve dünya sanat tarihinde ona büyük önem kazandıran yanı üslup özelliklerdir. Mısır resimlerinde görülen figürler ve olaylar derinlik duygusunun ötesinde daima düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmişlerdir. Figürler derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareket vermekten daima kaçınılmıştır. İnsan vücudunun resmedilmesinde bacaklar tamamen profilden, gövde ve omuzlar cepheden, yüz profilden ve gözler daima cepheden gösterilmiştir. Bu değişmez yöntemle figür yapma alışkanlığının çarpıcılığı besbellidir. İşin şaşılacak yanı, bu sıkı kuralların yüzyıllarca korunabilmiş olmasıdır. (…) Mısır resim sanatı hem tektanrıcı yüzyıllarda, hem de modern çağda geçerli olan çeşitli soyut şema anlayışlarının da kaynaklarından biridir."[1]



Resim 4: Hesire'nin Portresi, mezarının tahta kapısından

Mısırlı ressamlar için önemli olan güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi en açık biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, insanı ve doğayı rasgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimlemiştir. Resmini resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapmıştır. Her şey figürün en karakteristik açısından gösterilmiştir (Resim 4). Mısır resimlerinin her ayrıntısını birbirine bağlayan düzen o denli güçlüdür ki, en ufak bir değişiklik tüm birliği altüst etmeye yetmiştir. Bu resimlerde hiçbir şey rasgele yapılmış izlenimi taşımaz. Her şey nerede yapılmış ise, tamamıyla orada yapılması gerekliymiş hissini vermektedir. Sanatçı, yaptığı resimde yalnızca biçim bilgisini

[1] Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.29

kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğini de dikkate almıştır. Resimlerdeki boyutlar figürün ait olduğu dinsel ya da toplumsal değere göre değişmektedir. Örneğin firavunlar ve tanrılar çoğunlukla öteki insanlardan daha büyük gösterilmişlerdir.

Yazının bulunduğu Mezopotamya bölgeleriyle eski İran kültürlerinin en erken aşamalarında, seramik vazolar üzerinde figür stilizasyonları önemli bir yer tutar. Süslemelerde genellikle hayvan figürlerinin ve bitki motiflerinin soyutlamaları göze çarpar.

Wilhelm Worringer 'Soyutlama ve Özdeşleyim' adlı tezi ile tüm sanat anlayışlarının dayanaklarını belirlemeye çalışır. 1908'de basılan kitabında, tüm sanat yaratmaları için iki kavram geliştirir. Bunlardan biri, Natüralist eğilimleri açıklamak için "Özdeşleyim" (Einfühlung), diğeri Natüralist olmayan eğilimleri açıklamak için "Soyutlama" (Abstraction)'dır ve bu kavramları insanın içtepisi olarak yorumlamaktadır. T. Lipps'den aldığı 'özdeşleyim' kavramı sanatın açıklanması için yetersizdir. Soyut sanatlar için ikinci bir kavram olan 'soyutlama'yı kullanır.

Özdeşleyim kuramına göre;

> "Estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir objede kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir. (…) Özdeşleyim eyleminin şartı, genel kavrayıcı bir etkinliktir.(…)Her yalın çizgi, kendisini olduğu şey olarak kavrama etkinliğini bekler. Bütün çizgiyi içine alıncaya kadar iç bakışımı genişletmem gerekir; böyle kavranan bir şeyi, iç bakımdan sınırlamalı ve onu olduğu gibi çevresinden çıkarıp almalıyım. O halde her çizgi, genişletme ve sınırlama gibi iki öğeyi içine alan bir iç hareketi benden bekler. Ama her çizgi, bundan başka, yönü ve biçimiyle benden daha türlü özel şeyler bekler.(…) beklenen etkinliğe bir iç çatışma ile karşılaşmadan kendimi verebilirsem, o zaman bende, bir özgürlük duygusu doğar."[1]

[1] Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s.13

Bu duygu, "haz" duygusudur. Fakat tersi söz konusuysa bu da "acı" duygusunu ortaya çıkarır. Birinci olgu "olumlu özdeşleyim", ikinci olgu ise "olumsuz özdeşleyim"dir.

Lipps'ten alınan bu özdeşleyim içtepisi, Worringer'e göre yalnız natüralist tarzın yaratımında vardır. Soyut sanat hareketleri ise böyle bir içtepi ile açıklanamaz. Soyutlama içtepisi, ona göre, ilkel kavimlerin sanatlarında, gelişmiş Doğu uygar kavimlerinde vardır. Worringer'e göre; "…soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır; Greklerde ve öbür Batılılarda yerini özdeşleyim içtepisine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir."[1] Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya karşısında duyduğu huzursuzluğu ve korkuyu dile getirir. İnsan bu korkuya karşı koymak ister. Bunu ise kendini dış dünyanın nesnelerine vererek, onlar aracılığıyla kendinden haz duyarak başaramaz. Bunu başarmak için, nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarmak ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmak gerekir.

> "İlkel insan, dış dünya nesneleri arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: 'Kendiliğinden şey' içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak 'kendiliğinden şey' duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür."[2]

Kendiliğinden şey, dış dünyaya daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdünün körelmesi sonucunu verir. Ancak insan ruhu, binlerce yıllık evrimi içinde gerçekçi bilgi yolunu baştan sona geçtikten sonradır ki, bu kendiliğinden şey duygusu onda yeniden uyanır.

---

[1] Worringer, **a.g.e**., s.23
[2] Worringer, **a.g.e.,** s.25

İlkel insanın içine düştüğü bu durum, soyutlama içtepisinin temelinde yatan psikolojik nedendir. Yani iç huzursuzluğun bir göstergesidir. Ayrıca "İlkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildi. Geometrik soyutlama, insan için erişilebilir olan mutlak biçimdir."[1]

İlkel toplumlarda dış dünya olaylarının gösterdiği belirsizlik ve değişiklik, onların evren hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden ötürü bu toplumları soyut sanata götürmüştür. Çünkü, ilkel toplumlar, dünya tablosundaki bu karışıklık karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek sağlam bir nokta, bir huzur noktası aramışlar ve bu huzur noktasını da değişmez, mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulmuşlardır. Soyut sanat biçimlerinde buldukları bu değişmez, mutlak düzen, onları empirik dünyanın değişmelerinden ve belirsizliklerinden kaçıp, soyut sanatın değişmez biçimlerinde huzur duymaya götürür. Worringer'e göre, bundan ötürü insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. Çünkü, natüralist sanat, insanın evren ile kuracağı bir dostluk, bir sempati ilgisi ile ancak kurulabilirdi. Bunun için her şeyden önce, doğanın ve nesnelerin, bir korku objesi olmaktan çıkmaları gerekirdi. Buna göre de, natüralist sanatın soyut sanattan sonra gelmesi gerekirdi.

Bir örnekle açıklarsak, resim 5'te görülen heykel, Aztek dönemine ait olduğu sanılan ve adı Tlaloc olan bir yağmur tanrısını simgelediği düşünülen bir heykeldir. Tropikal ülkelerde yağmur, insanlar için genellikle çok önemlidir. Çünkü yağmur yağmazsa ürünler kuruyabilir ve halk açlıktan ölebilir. Bu nedenle, yağmur ve fırtına tanrısı, yerlilerin imgeleminde korkunç güce sahip bir şeytan görünümündedir. Onların imgeleminde, gökteki şimşek kocaman bir yılana benzer ve bu yüzden çıngıraklı yılanı kutsal ve güçlü bir yaratık sayarlar. Tlaloc figürü dikkatle incelenirse; ağzın çenelerinden dışarı fırlayan birbirine bakan iki çıngıraklı yılanın başlarından, burnun ise birbirine geçmiş yılanların vücudundan oluştuğu görülür. Belki gözleri de kıvrılmış yılan gibi görülebilir.

[1] Worringer, **a.g.e**., s.43



Resim 5:Tlaloc, Aztek Yağmur tanrısı, 14.-15.yy. Resim 6 (ortada):Savaş tanrısı Oro, 18.yy
Resim 7 (sağda): Tören Maskesi, 1880 dolayları

Yukarıda da görüldüğü üzere; tropik bölgelerde ilkel bir yaşam süren zencimsi ırka mensup halklar, sanat eserine kutsal ve büyüsel bir anlam yüklemişlerdir. Bu ilkel topluluklar, boyanmış ya da oyularak yapılmış formların, diğer dünyadan kaynaklanan bir ilhamın ürünü olduğunu ve doğaüstü güçler taşıdığını varsayan bir anlayışa sahiptirler. Bu anlayış sadece ataların tasvirlerinde, iyi ruhları ve kötü şeytanları temsil eden fetişlerde (uğur getirdiğine inanılan insan figürlü heykeller) ve totemlerde ya da dinsel danslarla törenlerde kullanılan maskelerde değil, günlük yaşamda kullanılan ve stilize bezekleri simgesel değer taşıyan nesnelerde de egemendir. Bunun nedeni, ilkel insanın her zaman diğer dünya ile ilişki içinde yaşamasıdır.

Bu toplumlarda sanatçı, bir kuşun ya da bir insanın formunu canlandırdığında, belli özellikleri vurgulamış, çizgileri ve hacimleri stilize etmiş ve bunun sonucunda da tasvir ettiği nesnenin gerçek özellikleri büyük değişikliğe uğramıştır. Ve sonuçta büyülü, gizemli bir güç ortaya çıkmıştır.

Örneğin; resim 6'daki Polinezyalılar'ın Oro adını verdikleri bir savaş tanrısıdır. Üzerine basit bir yüz yerleştirilen bir ağaç direk, ilkel insanın gözünde bambaşka bir şeye dönüşmüştür. Ona göre bu ağaç parçasının büyülü bir gücü vardır. İplikten örülü bir kumaş parçasıyla kaplanmış bu ağaç parçasında, yalnızca gözler ve kollar, aynı ipliğin bükülmesiyle kabaca belirtilmiştir. Fakat bu oluşturulan biçimler ağaca garip bir güç vermeye yetmiştir.

Maske, bu ilkel topluluklar için büyük önem taşıyan bir nesnedir ve maske takmanın onu kullananın kişiliğini değişikliğe uğrattığına inanılır (Resim 7). Maskeli danslar yapılan defin ya da tapınma törenlerinde, ilkel insan, atasının diğer dünyaya göçmesini sağladığını ya da onun olumlu özelliklerini edindiğini düşünmektedir. Temel bakımdan tahtanın oyulup şekillendirilmesine dayanan Afrika sanatı, düz çizgiyi eğri çizgiye tercih etmiş ve heykeli, sert ve kuru bir stilizasyonla geometrik formlara indirgemiştir.

> "İlkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler ile uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler birbirinden farklıdır. Şöyle ki, ilkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar daha başka nedenden soyut sanata giderler, çünkü onlar, bilim ve uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgi sahibidirler.
>
> (…)soyutlama içtepisi ilkellerde bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü, kendiliğinden şeyi, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır."[1]

İlkel toplumlarda görülen soyutlamaya yönelik biçimleme, mutlak bir soyut anlatıma değil, bir nesne-figür görüntülerinin sembolize edilişine dayanır; yani sembolize edilişten doğan bir soyutlamadır. Uygar toplumlarda ise, insanı soyutlamaya, geometrik biçimlere götüren neden, özü arama, öze ulaşma isteğidir. Modern sanatta soyutlama gereksinimi, bu öz alana ulaşma isteğinden kaynaklanmaktadır.

---

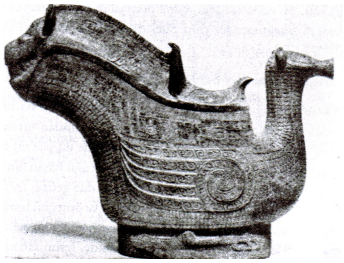
[1] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, rh+sanat Yayınları, 2003, s.127

II.2. İslam Öncesi ve Asya

> "Uzakdoğu sanatçılarının elinde, form, dünyanın varlığının kendisinin belirip görünmesi olarak; evrensel güçlerin bir dile gelişi olarak ortaya çıkar. Yani form, doğanın belli bir yanını egemenliği altına almaya çalışan insan düşüncesinin sonucu değildir. Bu form 'esinle verilmiş' bir formdur; dış görünüşlerin ezeli ve ebedi hareketi üzerinde bir sanatçının hayalgücüne dayanan derin düşüncesidir ya da belirlenmiş bir akışı tasvir ederek ya da tam tersine yapısının güçlü yoğunluğuyla, sonsuza ulaşmaya yönelir."[1]

Çin'de, yaşam ve düşünce biçimleri, dinler ve sanatlar birbirleriyle iç içe geçerek özgün bir bütün oluşturur. Bu, bütün bileşenlerinden farklı, ama bunlarsız da varolamayacak bir bütündür. Bu nedenle, Çin'de üsluplar, Batı'da olduğu gibi bir tekniğin gelişmesiyle değil, altın çağındaki bir düşünce ya da dinin genellikle yaşama, özel olarak da sanata egemen olmasıyla tanımlanır. Çin tarihinin her önemli döneminde ötekilerden daha ağır basan bir sanat biçiminin ortaya çıktığı görülür. Eski dönemlerde bronz, Budacılık ile heykel, ve sonra da seramikle birlikte ön sırayı alan resim olmuştur.

> "Çin sanatı, simgesel bir düzeye yükseltmek için uygulanan son derece stilize formlarla gerçekleştirilebilen ifade gücünün en dikkate değer bir örneğidir. Figüratif olmayan şekillerin yaratılması konusunda Çinlilerin gösterdiği kendine özgü deha, bronz ürünlerde en yüksek yoğunluğunu bulmuştur. Bronz işlerinde, dinsel törende kullanılacak araca büyüsel bir güç kazandırma amacı güden süslemeler yer alıyordu ve başlıca motifler; boğa, baykuş ve kaplan karışımı, patlak gözlü, çenesiz ve boynuzlu bir canavar olan taotie , yılan, kuş ve çeşitli türden sarmallardı (bunlardan bazıları yağmuru simgeleyen şimşek şeklindeki leivın'dır)"[2]

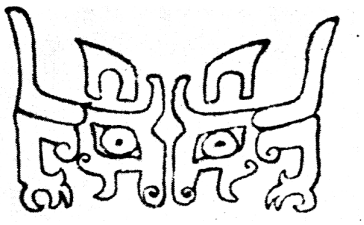




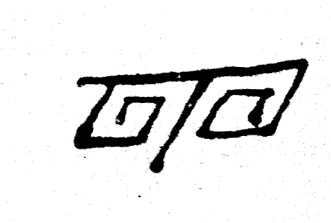
Resim 8: Bronz Tören Güğümü, yaklaşık12.yy.

Resim 9(sağda): Bronz Kaplan, Orta Cou Sülalesi

[1] Bazin, **a.g.e.**, s.459
[2] Bazin, **a.g.e.**, s.494



Resim 10: Totie



Resim 11: Leivın

Budizm, Çin sanatına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Kendilerini dine adamış sanatçılar, sadece süsleme amacıyla değil, derin düşünme için malzeme sağlama amacıyla suların ve dağların resimlerini yapmaya başlamışlardır.

> "Onlar sanatlarını doğayı inceleyerek değil, ünlü ustaların yapıtlarını inceleyerek, tuhaf bir meditasyon ve konsantrasyon yöntemiyle, ilk önce, 'çam ağacı nasıl boyanmalı', 'kayalar nasıl boyanmalı', 'bulutlar nasıl boyanmalı' gibi teknikleri edinerek öğreniyorlardı. Ancak bu tekniklere tam olarak egemen olduktan sonra yolculuğa çıkıp, manzaranın ruhunu kavramak için doğanın güzellikleri önünde derin düşünceye dalıyorlardı. Evlerine döndüklerinde zihinlerinde kalan çam ağaçlarının, kayaların, bulutların görünümlerini, sanki bir şairin yürüyüşü sırasında aklını çelen çeşitli görüntüleri birbirine bağlaması gibi bir araya getirip manzaranın ruhunu yeniden oluşturmaya çalışıyorlardı."[1]

Sanatçılar, doğanın kendilerinde yarattığı ruh hallerini dile getirmeye çalışmışlar ve o dönemde yaygın olan felsefe de bu sanatçıları dünyaya baktıkları zaman varlıkların geçiciliğini hissetmeye ve dış görünüşler altında, içinde her şeyin karışıp kaynaştığı evrensel özün gizemlerini irdelemeye yöneltmiştir. Dünyanın iskeleti olan dağ, değişmezlik, denge demektir. Göğe yakın olduğu için de doğaüstüyle aramızdaki bağdır. Akışkanlığıyla her biçime uyabilen su, toprağın damarlarında akar. Dağ ve su bilgenin evrenle bütünleşmesini sağlar. Bitki ve hayvan gibi insan da, kendi çapında katıldığı bu doğal dünyanın görünümlerinden ancak biridir. Ama dünyaya katılırken bütün duyumsal yetilerini harekete geçirdiği için, güzel bir sanat eserinden de bunu bekler, onu görmek duymak, dokunmak ister.

---

[1] E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol- Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1997, s.153

Çin resminde, insan, orman, deniz, bulut ve hayvanlar o kadar birbirine girift bir biçimde resimlenmiştir ki, bunlar ilk bakışta görünmezler. Ancak göz, resim yüzeyi üzerinde dolaştıkça, bunları fark eder. Figürler yavaş yavaş görünmeye başlarlar. Böylece en küçük parçalar ve ayrıntılar fark edilir. Çin resminde perspektif Batı'dan başka bir biçimde ele alınmıştır. Batı'daki gibi bir perspektif kuralına bağlı olmayan Çin resmi, kendiliğinden doğan bir derinliğe sahiptir. Resim katı bir kompozisyon halinde düzenlenmemektedir. Ressam resminde doğanın sonsuz oluşunu bilir ve doğa resimde devam eder. Bundan dolayı dikey bir perspektifin uygulanması zorunlu olmuştur.

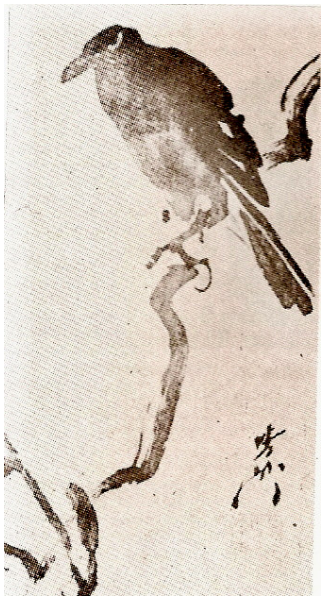
Çin sanatı, bütün karmaşıklığıyla, dengeli ve ölçülü bir bütün, bir hümanizmin ifadesidir. Tüm Çin sanatının belirleyicisi olan bu ölçü, denge ve duyarlılık anlayışının en önemli öğesi çizgidir. Gerçekliğe çok erken bir dönemde, özün ortaya çıkarılmasını temel alan biçimsel bir anlayışla yaklaşılmış, bu da resim yazısından (piktogram) düşünce yazısına (ideogram) varan bir geçiş süreci sonucunda yazının doğmasına ön ayak olmuştur. Plastik sanatlarla uğraşanlarda da bir biçimi, bütün ayırdedici özelliklerini canlandıracak bir hacme dönüştürmek için kıvrak bir çizgiyle çevreleyen bu "özü doğrudan yakalama" yetisi egemendir.

> "Çince'de yazı üstadı ile ressam, aynı sözcük altında ifade edilmiştir. Bu bakımdan Çin yazısına fırça resmi gibi önem verildiğini görüyoruz. Denilebilir ki, Çin kültürü resimde yazısal çizim ve boyamayı ilk keşfeden bir gelişme göstermiştir. Avrupa sanatı ise resimde yazısal biçimlemeye ancak Barok dönemde ulaşmaya başlamıştır. Ve boyanın fırça darbeleri ile kendine özgü niteliğe kavuştuğu anlaşılmıştır. Ancak Avrupa'nın en erken 27. yüzyıldan sonra anlamaya başladığı bu sanat kalitesinin, Çin'de büyük bir ihtimalle 1000 tarihlerinden çok önce anlaşıldığı da sanılmaktadır. Batı bilginleri bu hususu Çin lehine geç değerlendirmişlerdir. Çin yazısı sulu mürekkep kullanarak fırça ile yazıldığından, kişisel karakteri ve heyecanı da yansıtmaktadır. İşte aynı fırça ile yapılan resimde bu fırça tuşu ifadesi kendine özgü resimsel bir anlatım almaktadır."[1](Resim 12)

Japonlar, resim sanatında doğayı Çinlilerden sonra, fakat Avrupalılardan daha önce kullanmışlardır. Japon sanatı, gerçekçi ve gözlemci özellikler gösterir. Resimde fırça tuş güzelliğini yazı sanatından resme aktarmışlardır. Bu durum, özellikle fırça

[1] Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.302

izlenimciliğinin doğmasına neden olmuş ve bu özelliği de Batılılar izlenimcilerle birlikte benimsemişlerdir. Bunun, kişisel fırça darbesi olarak kabul edilmesi, Japon fırça ressamlarının kendi mizaçlarını yansıtmasına da neden olmuştur.



Resim12:Ogata Korin, Karga, Lavi
(Yazı ile resim aynı karakterdedir)



Resim 13: Seşu Toyo, Amo-no Haşidate, 16.yy. başı

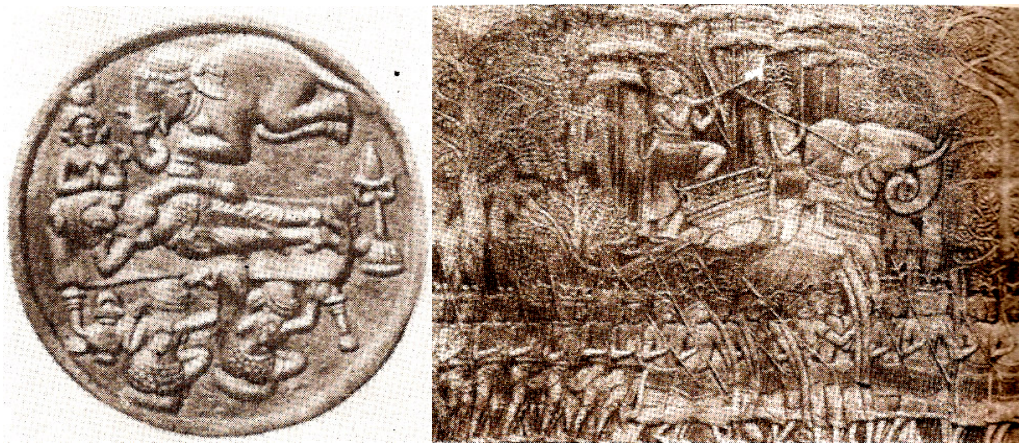
Modern soyut sanatın bazı eğilimlerine çok yaklaşan mürekkep lekeleriyle resimler yapan Seşu Toyo, Japon resminin önemli ressamlarındandır (Resim 13).

> Hint sanatı, Eski Yunan ve Çin sanatı birbirlerini etkileyen sanatlar olmuşlardır. "Hayat akışı, tüm Hint sanatının içinde kendini gösterir ve en ufak eserde bile tek ve bölünmez olarak bütün gücüyle ete kemiğe bürünmüş biçimde ortaya çıkar. Tarihte bir başka örneği olmayan bir süreçle bu sanat, ilkel düşünüşün çok sevdiği kurallardan ve stilizasyonlardan geçmeden olgunlaşmış ve önceden tamamlanmış bir halde ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Bütün sanatsal uygarlıklar arasında Hint uygarlığı en stilize olandır. Eski yunanlı, Romalı ve Gotik sanatçılar için sadece ilkel ön kavrayışları bir yana atarak ve giderilmez bir nesnel bilgi susuzluğuyla ulaşılan ve ağır ağır gerçekleştirilen dış dünyanın ele geçirilmesine yönelik çabanın meyvesi olan şey, Hintlilere daha ilk başta verilmiştir."[1]

[1] Bazin, **a.g.e.**, s.462

Hintlilere göre, insanoğlu, her şeyin Tanrı olduğu bu dünyada kurtuluşa ulaşmak için kendisindeki tanrısallığı bulmalıdır. Mevsim değişiklikleriyle göz önüne serilen sonsuz yaratış, Hintlinin varoluşuna derinlemesine inanmasına yol açan doğanın bir özelliğidir. Dolayısıyla Hint estetiği özü bakımından natüralisttir. Çin sanatında stilizasyonun yoğun olmasına karşılık, Hint sanatı daha figüratiftir.

> "Bharhut üslubunda, perspektif, formların anlaşılabilirliğiyle ilgilenen bütün eski uygarlıklarda olduğu gibi, katmanlar ya da sıralarla gösterilmiştir. Gupta heykellerinde ise, soyutlama eğilimi bu heykelleri kuru bir stilizasyona sürüklemiştir. Khmer krallığı dönemindeki Khmer sanatında, hayranlık verici heykeller ortaya konmuştur. Cephesel duruşların dinsel sanat geleneğine bağlılığı ve belli bir alçak kabartma türü, Hint natüralizminden ayrılan ve Mısır sanatını hatırlatan eserlerin ortaya konmasına yol açmıştır. Canavar görüntülerinin (naga'lar, stilize edilmiş aslanlar) ortaya konması da, Angor sanatının Çin sanatına bağlanmasına yol açmıştır."[1]



Resim 14: Maya'nın Rüyası (Annesinin bedenine genç bir fil olarak giren budha), Bharhut Üslubu, İ.Ö. 2.yy

Resim 15: Angkor Vat Tapınağı, Khmer Sanatı, 12.yy'ın 1. yarısı

[1]Bazin, **a.g.e.**, s.477

II.3. İslam Toplumlarında ve Anadolu'da Minyatür ve Motif Olarak Soyutlama

İslamiyet'te resim sorununun birçok tartışmalar yol açtığı bilinir ve İslami inanç çerçevesi içinde bazı yorumlara göre resim yasağının bulunduğu da görülür. İmgeler, yani suretler yasaklanır. İslam dini, imgelerin yasaklanmasında Hıristiyanlıktan daha da katı davranır. Ama, sanatı sona erdirmek pek kolay değildir. Kendilerine insanları betimleme izni verilmeyen doğulu sanatçılar, hayal güçlerini, biçim ve motifleri geliştirmekte kullanmışlardır. Daha sonraki kimi Müslüman mezhepleri, imgelere getirilen yasaklama konusunda daha esnek davranmışlar ve din ile herhangi bir ilintisi bulunmaması koşuluyla, figür resimlerinin ve yazılı resimleri süsleme resimlerinin ya da illüstrasyonların yapılmasına izin vermişlerdir.

> "İslam figüratif anlayışı soyut bir cansızlığı da amaçlayarak kendi ilkelerini gerçekleştirdiğinden, berrak bir zihnin soyut zenginliklerini elde edebilmiştir. İbni Abbas'ın eski bir hadisten yaptığı rivayete göre, İslam figüratif anlayışı soyut bir cansızlığı da amaçlıyor. Bu hadiste hayvan resmi yapıp yapamayacağını soran bir İranlı ressama, 'yap ama, cansız olsun, çiçeklere, bitkilere benzesin' deniyordu."[1]



Resim 16: Kubacı'daki bir evin alınlığı

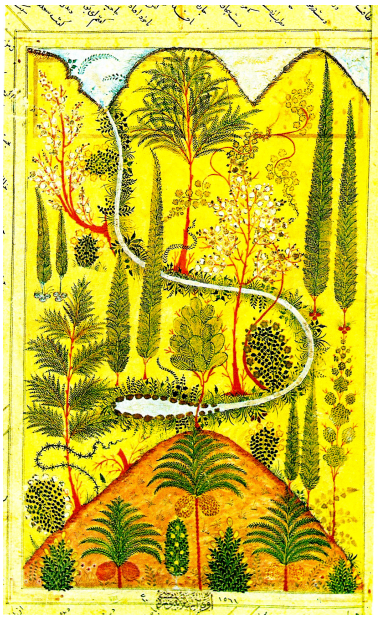
Minyatür; çoğunlukla elyazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Tarihin en eski devirlerine kadar uzanan ve çeşitli milletler tarafından özgün tarzlarda işlenmiş bir resim sanatıdır. Gerek Hıristiyan gerekse İslam dünyasında çok sayıda minyatürlü yazma üretilmiştir. Ancak Hıristiyan sanatı, yaşanan kültürel ve

[1] Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.129

düşünsel değişimlerle bağlantılı olarak doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiş ve bu uğurda yağlı boya resmin sağladığı olanakları tercih etmiştir. Ayrıca, matbaanın keşfiyle birlikte elyazmalarının azalmaya başlaması da buna eklenince, 15.yüzyıldan itibaren batı dünyasında minyatür önemini yitirmiştir. Ancak, İslam dünyası matbaaya daha birkaç yüzyıl ilgisiz kalmış, dolayısıyla elyazmalarının üretimi artarak devam etmiştir.

İslam sanatı Müslüman fetihleri sırasında benimsedikleri Doğu'nun hayvan ve bitki formlarına dayanan yıllanmış dekorasyon üslubunu modern zamanlara kadar sürdürmüştür. Böylece canlı varlıkların formları, bütün gerçekliklerini ve tasvir değerinin kaybetmelerine yol açan bir dekoratif stilizasyonla ortaya konmuştur. Doğadaki organik yaşamı taklit yolları gözetilmemiştir. Biçimler geometrik şemalara indirgenmiştir. Bu yalın oluşumlar, içlerinde derin öz kavrayışlarını taşırlar. Öte yandan, İslam sanatının merkezi olan İran'da görülen Şiiliğin, Ehl-i Sünnet anlayışından her bakımdan daha az tutucu olduğu için dekorasyonda görüntü ve imgeye hoşgörüyle yaklaştığı söylenebilir. Canlı varlıkların biçimlerini hem geometrik soyutlama hem de akışkan bir stilizasyonla ele alan Müslümanlar, tükenmek bilmeyen bir kaynak elde etmişlerdir. 13. yüzyılda Moğol egemenliği altındaki İran, insan figürünün tasvirine yönelmiş ve bu yöneliş çok yüksek düzeyde gelişmiş bir minyatür sanatına yol açmıştır. Bu dönemde minyatür sanatı hızla gelişerek İslam'ın edebi, şiirsel, tarihsel ve bilimsel başarılarıyla eş bir düzeye ulaşmıştır. Minyatürlerde ele alınan konular genellikle, duygusallık ve hayal ile birlikte ele alınıp canlandırılan toplumsal yaşam ve doğa lirizmidir (hayvan, çiçek, dağ, su, bulut, ağaç gibi doğa öğeleri). Minyatürler masalsı niteliklerle zenginleştirilmiş lirik bir atmosfere ve motif duyarlılığına sahiptir. Bu dönemde İran sanatı, Uzak Doğu ve Çin sanatından etkilenmiştir (Resim 18). 15. yüzyılın bir İran romanından alınmış, bahçede, ay ışığında geçen sahne, İran minyatürünün mükemmel bir örneğidir (Resim 17). Resim sanki bir peri masalındaymış hissini verir, az da olsa gerçek yanılsaması vardır ve perspektif kullanılmamıştır. Işık-gölge etkisi yaratma ve vücutların yapısını gösterme kaygısı yoktur. Resme yerleştirilen figürler ve bitkiler mükemmel bir kompozisyon yaratmıştır.





Resim 17: Prens Hüma ve Prenses Hümayun Bahçede, İran Minyatürü
Resim 18: Mistik Manzara, 1398

İslam sanatında sanatçı, dünyaya dinsel bir açıdan bakmış ve dünyayı geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görmüştür. Bu yüzden derinlik, perspektif, anatomi ve oranla ilgili bilgilere kapalı kalmışlardır. Perspektif kullanılmadığı için gölge de söz konusu olmamış, renk bütün derecelerinden arınmış ve en saf şekliyle kullanılmıştır. Saf renk arayışı, gerçek dünyayı hiç önemsemeyen sanatçıyı doğada görülmesi mümkün olmayan renklere götürmüştür. Buna rağmen nesnelerin direnişini tamamen kırmak mümkün olmadığı için, nesneden tamamen ayrı olarak düşünülen renk serbestçe kullanılmıştır. Örneğin, gökyüzü sarıya, ağacın yaprakları maviye, at turuncuya boyanmıştır (Resim 25). Sanatçının amacı, renklerin aslına ulaşmaktır. Mevlana bu konuda şöyle demiştir: "Senin aklın renkler içinde kaybolduğundan dolayı nuru göremedin. Gece olunca renkler örtüldü, o vakit rengi görmenin nurdan olduğunu anladın. Harici nur olmadıkça rengin görünmesi mümkün değildir."[1] Yani Mevlana, dış gerçeklerin ancak güneş aracılığıyla görülebildiğini söylemiş, iç renklerin daha önemli olduğunu belirtmiştir. Eşyanın niteliklerini görebilmek için sadece dış gözlerle bakmanın yeterli olmadığını, bunun için içgörüye gerek olduğunu belirtmiştir.

[1] Beşir Avvazoğlu, **İslam Estetiği ve İnsan**, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989, s.74

Tabiattan alınan şekillerin bir çeşit geometriye dönüştürülmesi, yani stilizasyon, İslam sanatının en önemli konularından biridir. Sanatçı, her şeyden önce, üzerinde çalışacağı objelerin sayısını en aza indirmiş, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni yakalamak amacıyla stilizasyona başvurmuş ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşmıştır. Minyatürlerde geceler sadece parlak bir hilal ve birkaç yıldızla belirtilmiştir. Bunun dışında gündüzden hiçbir farkı yoktur (Resim 17) "Geceyle gündüzün ihtilafı bile aradan kaldırılmış, ideal bir alem tasavvur edilmiştir ki, bu tasavvurun Kur'an'daki cennet tasviriyle yakın bir ilişkisi vardır."[1]

Gerek minyatürde, gerek süsleme sanatlarında, direnişi kırılmış olmakla beraber, dış gerçekliğin varlığı hala devam etmektedir.

> "Ünlü bir minyatürcü olan Behzad, Timurlular döneminde bu sülalenin son hükümdarlarının hizmetinde, 1469'dan 1506'ya kadar eserler vermiştir. Behzad, 1529'da öldükten sonra, ardında, Safavi oklu diye bilinen bir minyatürcüler topluluğu bırakmıştır. Bu topluluk, formların inceltilip uzatılması, bedenin eğilip bükülmesi ve hem dünyaya bağlılık hem de aşk lirizmine eğilim bakımından dikkati çekmektedir. Minyatür artık, sadece kitapların içinde kalmamış ve bağımsız bir resim olarak görülmüştür. İlk olarak Behzad'ın yaptığı portre-minyatür çok beğenilmiştir ve yaygınlaşmıştır. Bu okul, natüralist anlayış ve üslupta ortaya çıkan gevşeklik yüzünden yavaş yavaş üstün niteliklerini kaybederek 17. yüzyıla kadar sürmüştür."[2]

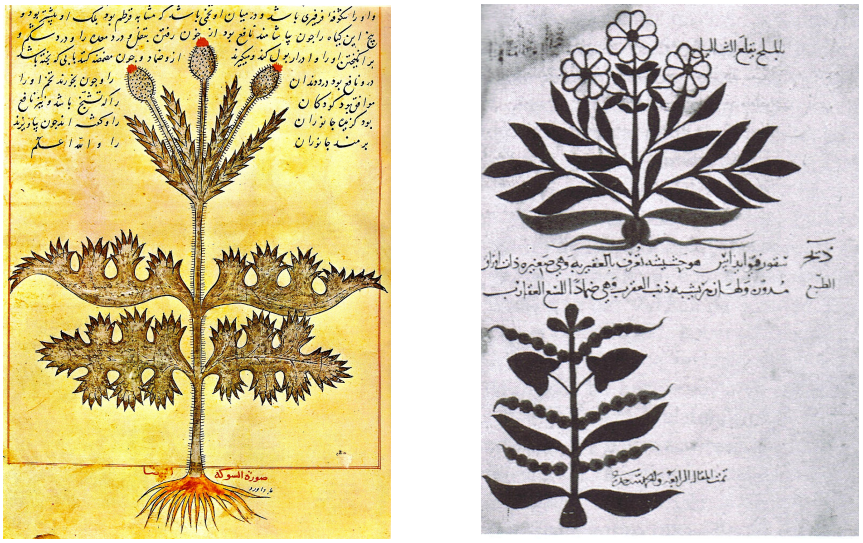
İslam resminin en büyük üstatlarından biri olan Behzad, kuşkusuz üslubundaki ince ayrıntılarla önemli bir resim dehasıdır. Behzad Timur tarihini resimlemiş ve yüz ifadelerinde gerçekçi eğilimler ortaya koymuştur.

Nizami'nin 16.yüzyıl ortasına ait olan *Hamse*'sindeki minyatürler Safavi üslubunun örneklerindendir. Bu üslupta mekan boşluklarının önemi azdır. İran resminin zihin, duygu ve coşkularını birleştiren nitelikleri, Safavi üslubu içinde dikkati çekmektedir. Saf renkleri, altını ve gümüşü rahatça kullanan İranlı sanatçılar teknik yönden erişilmez bir hüner sahibidirler. İran resminin derin lirizmi, dünya resim sanatına önemli bir katkı sağlamıştır.

---

[1] Avvazoğlu, **a.g.e.**, s.111
[2] Bazin, **a.g.e.**, s.241

Abbasiler döneminde edebiyat oldukça gelişmiş, buna bağlı olarak da kitap ressamlığı önemli bir hale gelmiştir. Bilimsel kitaplar Arapça'ya çevrilmeye başlanmıştır. Bu kitaplardaki resimler kopya edilirken sanatçılar, asıllarından uzaklaşarak bu resimleri soyutlaştırmışlardır. Abbasi resmine ait olan Dioskurides'in *Materia Medica* adlı tıp yazmasında natüralist bir görüşle çizilen bitki örnekleri, yazmanın Arapça çevirisinde soyut motiflere dönüşmüştür. Figürlü kompozisyonları da kapsayan bu eserde minyatürlerin çoğunluğunu çeşitli bitki motifleri oluşturmuştur. Bu minyatürlerde doğa gözlemi ve çarpıcı bir stilizasyonun bir araya getirilmiştir.(Resim 19)



Resim 19: Dioskurides'in *Materia Medica* adlı eserinden

Kelile ve Dimme yazmalarının resimlerindeyse, üslup değişimi daha da ileri gitmiş ve soyutlaştırılan antik formlar tamamen tanınmaz bir hale gelmiştir (Resim20-21). İslam sanatçıları, bu yapıtlarda doğadan ya da hayattan alınan konuları işlemişler, fakat yine de doğaya bağlı kalmışlardır. Ancak, natüralist bir tarz benimsememişlerdir. Çünkü, dünyaya dinsel açıdan bakmışlardır.



Resim 20: Kelile ve Dimme,
Suda Aksini Gören Köpek



Resim: 21: Kelile ve Dimme,
Ağa Düşen Güvercinler

M.S. 9. yüzyıldan itibaren Türk hükümdarlarının Orta ve Yakın Doğu bölgelerinde, Irak, Mısır, İran, Afganistan, Hindistan gibi ülkelerde egemen duruma geçmeleri Türk resim sanatına ait özelliklerin bu çevrelerde etkin olmasına yol açmıştır. Minyatür sanatına yeni bir yaklaşım getirmiş olan Türk minyatürü, daha başından beri gerçekçi eğilimiyle dikkat çeker, ancak genel hatlarıyla İslam minyatür geleneğine bağlıdır.

İslam sanatı, seramik halı ve kilim gibi ürünlerine büyük bir canlılık ve tazelik getiren ve natüralist bir yaklaşımla ele alınan çiçek motifleriyle daha da güçlenmiştir.



Resim 22: Av sahneli İran halısı

> "16. yüzyılın sonundan başlayarak Küçük Asya'da ve Kafkasya'daki bazı bölgelerde dokunmuş halılarda, geometrik ve stilize çiçek figürleri ağır basar. Aynı özellik Türkistan (Buhara) halılarında da görülür. İranlılar mizaçlarına uygun olarak, halıların natüralist bir anlayışla canlandırılmış av sahneleri, hayvan dövüşleri, ağaçlar ve çiçekler ile daha da canlı hale getirmişlerdir.yaptıkları bu halılar, çağdaşları olan minyatürlerle büyük benzerlik gösterir. Hint halıcılığı İran'ı taklit etmiştir. Öte yandan 'İspanyol-Mağribi' denen üslupta yapılmış halılarda geometrik hatlar ağır basar. Doğu'da yapılan İslam sanatı ürünü halılar, Çin'de, Balkanlar'da ve olağanüstü başarıyla Polonya'da taklit edilmiştir."[1]

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi sadece Türkler için değil, tüm dünya için önem taşıyan tarihi bir olaydır. Bu tarihten itibaren gelişme sürecine girecek olan minyatür sanatı her şeyden önce bir imparatorluk sanatı olmuştur. Bu dönemde İstanbul sarayı çok önemli bir resim faaliyeti içine girmiştir. Fatih, sarayına doğulu ve batılı pek çok bilim ve sanat adamını toplamaya başlamıştır. Saraya gelen yabancı sanatçılar arasında Costanza da Ferrara, Venedikli Maestro Paolo, Veronalı Matteo di Pasti ve Fatih'in bir portresini yapan Gentile Bellini gibi isimlere rastlanır.

Fatih'ten sonra oğlu II. Beyazıt zamanında(1481-1512), Osmanlı resim sanatı klasik eğilimlere sahip çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde, Fatih döneminde yoğunlaşan Batı etkisi azalmaya başlamış ve portrelerin yerini yeniden elyazmalarının sayfalarını süsleyen minyatürler almıştır.

> "Osmanlı minyatürlerinin en belirgin özelliği ve kendine özgü niteliği, olayların belgelenmesi, gerçeğe en uygun şekilde betimlenmesidir. Nakkaş gözden ziyade düşünceye seslenmeyi düşünür. Gördüğü gibi değil düşündüğü gibi yapar. Bu açıdan Osmanlı minyatürleri sanat eseri olmakla birlikte aynı zamanda tarihi belge olma özelliğini de sahiptir. Orhan Pamuk'un Osmanlı minyatür sanatı üzerine uzun araştırmalardan sonra yazdığı Benim Adım Kırmızı'da geçen: '(nakkaşlar) kendi gözleriyle gördükleri alemi değil, Allah'ın gördüğü alemi resmetmeye çalışırlar' cümlesi ya da 'Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum'

[1] Bazin, **a.g.e.**, s.239

diyen bir ağaç resmi minyatür sanatçısının gerçeğe olan tutkusunun edebiyatçı ağzından güzel bir ifadesidir."[1]

II.Beyazıt döneminde, minyatürlü iki önemli yazma İran etkilerini taşımakla birlikte, 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Türk minyatür sanatının ayırıcı özelliklerine sahiptir. Bu eserlerden biri *Hüsrev ve Şirin*, diğeri de *Süleymanname*'dir. Bu minyatürlerde Şiraz, Herat gibi çeşitli Doğu okullarından gelen etkilerin yanı sıra az da olsa Batı etkisi görülebilir. *Süleymanname*'de şiddetli renk kullanımı ve figür sıralarında görülen hiyerarşik, donuk ve sert düzenleniş Osmanlı resminin ayırıcı niteliklerindendir.

"Türk resim sanatı soyut yaratışın donuk, yalın ve sert görünümlerine erişmekte diğer İslam bölgelerinden daima daha büyük bir başarı göstermiş ve bu soyut nitelikleri her zaman gerçekçi, gözlemci ve ussal verilerle sağlam bir maddi zemine oturtmuştur. Soyutlayıcı karakterin zihinsel değerleri, daima sıkı bir gündelik gözlem ve realite duygusuyla desteklenmiştir. Böylece hayale ve mistik duyuşa dayanan İslam zihinselliği, somutluk ve maddi bir gerçeklik kazanmıştır. Türk minyatürü, lirik İslam fantezisinin egzotik oluşumlarına yönelen Batı zevk ortamı için daima sert ve ürkütücü bir görünüştedir. Ancak, gerçek bir soyutlamanın bu açık-seçik ikiliği içermesi zorunluluğu, son yıllarda Batı'yı büyük bir hayranlıkla Osmanlı resim sanatına yöneltmeye başlamıştır."[2]

Yavuz Sultan Selim döneminde, 1514'de Tebriz'in fethiyle bağlantılı olarak bazı İranlı sanatçıların saraya gelmesiyle Safavi üslubu etkili olmuştur. Osmanlı resmi yeni İran kaynaklarıyla zenginleşmiştir. Yavuz Selim'i izleyen Kanuni Süleyman döneminin ortalarına doğru, Osmanlı tarihine ait olayları tasvir eden tamamen yeni bir tarz ortaya çıkmıştır.

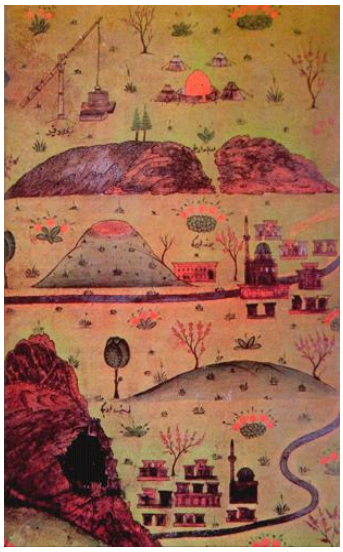
"Matrakçı Nasuh'un resimlediği 1534 tarihli Bayan-ı Manazil-i Sefar-i Irakeyn, Kanuni'nin Irak seferini anlatır. Sultanın sefer güzergahındaki İstanbul, Halep, Diyarbakır, Tebriz, Bağdat şehirlerin ve kurulan kampların görünümleri tasvir edilmiştir. Büyük bir gerçeklikle yapılan resimler, dikkatli gözlemlerin sonucudur ve sanatçı ayrıntıya girmeden en önemli özellikleri vermeyi

[1] Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:48, Mart/Nisan 2001,s.30
[2] Tansuğ, **a.g.e.**, s.151

başarmıştır. Bu özellikleri ile çoğu kuşbakışı çizimlerden oluşan bu görünümler, topografik resim tarzının ilk ve en canlı örneklerini oluştururlar."[1]



Resim 23: Matrakçı Nasuh



Resim 24: Matrakçı Nasuh

Matrakçı Nasuh'un minyatürleri, modern resme de çağrışımları olan çok zengin bir betimleme türünün önemli eserleridir.

18.yüzyıl Osmanlı resmi, III. Ahmet (1703-1730) Edirne Sarayı'nı terk edip İstanbul'a geri döndükten sonra (1718) başlar ve Lale Devri'nin (1718-30) sonuna kadar sürer. III. Ahmet, tüm şairleri, kaligrafları ve çağının sanatçılarını korumuş ve oniki yıllık Lale Devri minyatür alanında sadece yüzyılın en üretken ve verimli dönemi olmakla kalmamış, ayrıca Osmanlı resminin son yaratıcı çağı olmuştur.

"18. yüzyılın en önemli nakkaşı Surname-i Vehbi'nin ressamı Levni'dir. Levni minyatür tarzındaki resmin yalnız Osmanlı çevresinde değil, belki de bütün İslam dünyasındaki son büyük temsilcisidir. Levni'nin resmindeki Türk karakteri de aynı ölçüde, İslami resim klişesi bağlarından koparak doruğuna erişmiştir. Kuşkusuz, bu her bakımdan dışlaşan, dışa yansıyan bir gözlemci resim niteliğidir ve Levni bununla, klasik resim soyutlaması içinde erişilmesi mümkün olmayan bir yanı gerçekleştirmiştir."[2]

[1] www.lebriz.com
[2] Tansuğ, **a.g.e.**, s.156



Resim 25: Levni

Minyatürlü el yazmalarının son derece masraflı bir iş olması, giderek ekonomik zorluğa sürüklenen Osmanlı'da bu sanatın görkemini kaybetmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Osmanlı'nın Batıya olan ilgisi artmış ve ülkeye birçok batılı sanatçı girmiştir. Bu durum, batının resim sanatına ve tekniğine duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Bu yüzden minyatür sanatı, yerli sanatçıların Avrupa resmini temel alan yeni bir sanat biçimine yönelmesiyle son bulmuştur

> Sonuç olarak; "İslam sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklama, bunun sonucu olarak İslam sanatını soyut çalışmaya götürmüştür. Bu eğilim özellikle yazı sanatında açık bir biçimde görülür. Ancak, İslam sanatında karşılaştığımız soyutlama, figürden kaçma zorunluluğu ile varılmış bir stilizasyonu ifade eder. Oysa, çağdaş soyut sanatta karşılaştığımız soyutlama bir 'öz' arama çabasına dayanır. Mondrian: Soyut, stilizasyon ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile ortaya çıkmaz. Çünkü, soyut, daima tinsel-evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel olanın da en sert biçimde dışsallaştırılmasıdır."[1]

[1] Tunalı, **a.g.e.**, s.148

İslam Sanatında tasvir yasağının çok önemli bir yeri vardır. Bu yasak, Müslüman sanatçının figürden kaçarak soyut formlara yönelmesini sağlamıştır. Allah'ı taklit etmiş olmak endişesiyle, doğadan aldığı nesnelerin direnişlerini kırarak cansızlaştırmış ve stilize ederek soyut biçimler haline getirmiştir. Tasvir yasağının bir sonucu olan soyutlama, sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranış değil, yöneltildiği bir davranıştır.

III. BATI VE TÜRK RESMİNDE SOYUT SANAT SÜRECİ

III.1. Batı'da Soyut Sanatı Hazırlayan İlk Sanat Hareketleri

> "(…) Hemen hemen beş yüzyıldır Avrupa resmi obje'den hareket etmişti. Obje, tuval üzerindeki yapıtı belirlemişti. Empresyonizm bu gelişmenin doruk noktası idi. Artık ne var ki, bu gelişme doruk noktasına ulaşmıştı ve daha ileriye gidemezdi. Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, onun bir anlamda tekrarlanması ve sanatın da tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan, çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir 'gerçeklik', yeni bir 'varlık' yorumu ortaya çıkıyordu. Bu değişme, tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi."[1]

Artık sanatçı, nesneleri değil, nesnelerin anlamlarını resmetmek istemeye başlamıştır. Örneğin Empresyonist sanat doğayı duyularıyla kavradığı gibi olan doğa olarak resmetmek istemiştir. Oysa şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir yana itiliyor, ilgi nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına kayıyordur. Soyut sanatın aradığı obje, empresyonistlerin düşündüğü gibi, görülebilir olan objeler değil, düşünsel olan objelerdir. Ancak, objelerin düşünsel olarak kavranabilmesi için, görülebilir olan objelerin ortadan kaldırılması gerekmiştir. Bu durumda resim sanatı aniden bir düşünme sanatı olmuştur. Doğayı görmeye dayalı olan mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakmıştır.bu durumda yeni bir biçim verme yöntemi oluşmuştur. Bu yeni biçim vermede resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Nesneler yüzey biçimi haline getirilmiş, nesnenin üç boyutluluğu reddedilmiştir. Mondrian'a göre: "Bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak yalnız içsel olanı ifade etmekle, resimde yeni bir gerçeklik bulur. Bu yeni gerçekliği, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan renk ve renk olmayışın dik açılı yüzeyli kompozisyonlarıyla kurar."

[1] Tunalı, **a.g.e.**, s.121

Baudelaire şöyle diyordu: "Düş gücü yaradılışı bütünüyle parçalara ayırır; sonra kökü ruhun ta derinliklerinde olan yasalara göre parçaları bir araya getirerek bunlardan yeni bir dünya yaratır."[1]

"Soyut biçim vermenin ilk adımda yapması gereken bir şey vardır: Şimdiye kadar alışılagelen biçim anlayışını parçalamak."[2]

III.1.1. Kübizm

1910 dolaylarında, Avrupa'nın değişik ülkelerinden farklı sanatçılar, her biri betimlemenin sanatta artık yeri kalmadığı düşüncesini kendince yorumlayarak, soyutlama deneylerine girişmişlerdir. Endüstrinin gelişimi ile resimde biçimler parçalanmaya başlar. "Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir" diyor Adnan Turani.

> "Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikler, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklara götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhsal bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve Ekspresyonist akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler, bunu eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığını belirten soyut resim akımları izlemişti."[3]

Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir diyen Cezanne, Empresyonistlerden daha ileri giderek biçim konusunu yeniden ele almıştır ve Cezanne Kübizmin başlamasında önemli bir etki yaratmıştır. Gombirch kitabında Cezanne'ın bu yeni yaratma tekniği ile ilgili şunları yazar: "Cezanne bir yanılsama yaratmak istemiyordu. O daha çok hacim ve derinlik duygusu vermek istiyordu. Bunu da geleneksel çizim tekniklerine gerek kalmadan yapabileceğini anladı."[4] Bu yüzden Cezanne resimde çizim ve kompozisyona; ton ve renklere olduğu kadar

---

[1] Fischer, **a.g.e.**, s.92
[2] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, rh+sanat Yayınları, 2003s.,151
[3] Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.555
[4] Gombrich, **a.g.e.**, s.544

biçimlerinin sağlamlığına ve kalıcılığına özen gösterir. Anlık izlenimlerle yetinmeyip, yalnızca görsel duyarlığa sahip olmanın yeterli olmadığını düşünür. Bu düşünceyle Cezanne, yalnızca renklerden yararlanarak resimde perspektif etkisi yaratmaya çalışır. Resimde bir tür kübist anlayışa doğru giderek yaklaşır. Perspektife de uyarak doğayı silindirler, küreler, koniler halinde resmetmek gerektiğini düşünür.

Kandinsky, 'Sanatta Ruhasallık Üzerine' isimli kitabında Cezanne için şöyle der:

> "Cezanne, bir çay fincanına yaşayan bir şey kattı, ya da bir çay fincanında yaşayan bir şeyin varlığının farkına vardı. Natürmortu öyle bir noktaya getirdi ki, resmin cansızlığı sona erdi. Her şeyin içindeki yaşantıyı hissedebilme yeteneğine sahip olduğundan, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşçasına resmetti. Onun rengi ve formu da, ruhsal armoniyle uygundur. Bir adam, bir ağaç, bir elma, Cezanne bunların tümünü, adına 'resim' denen ve gerçek içselliğin ve sanatsal armoninin bir parçası olan şeyin yaratımında kullanmıştır."[1]

Cezanne'nin bu buluşlarından en çok etkilenen de Picasso olmuştur. Ve basit nesnelerle hacmi ve derinliği koruyup resim yapma olanaklarını aramıştır.



Resim 26: Cezanne, Commode



Resim 27: Juan Gris

[1] Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhasallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2005, s.66

"İçinde yalnız nesnelerin değeri olan yabancılaşmış bir dünyada, insan da nesneler arasında bir nesne olmuştur: gerçekten, görünüşte nesnelerin en güçsüzü, en aşağılığı durumuna düşmüştür. Daha izlenimcilik döneminde ışık ve renge indirgenmiş, öbür olaylardan ayrı olmayan doğal bir olay olarak ele alınmıştır. 'İnsan ortada olmamalı' diyordu Cezanne. İnsan önemini her gün biraz daha yitiriyor, ya renk lekeleri arasında bir başka leke oluyor, ya da ıssız kırlarda, kimsesiz kent sokaklarında artık hiç görünmüyordu."[1]

Kübistler, Cezanne'ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini temel almışlardır. Ama bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullanmışlardır. Bu yüzden biçimler, parça parça edilmiş gibi bir görünüş kazanmışlardır.

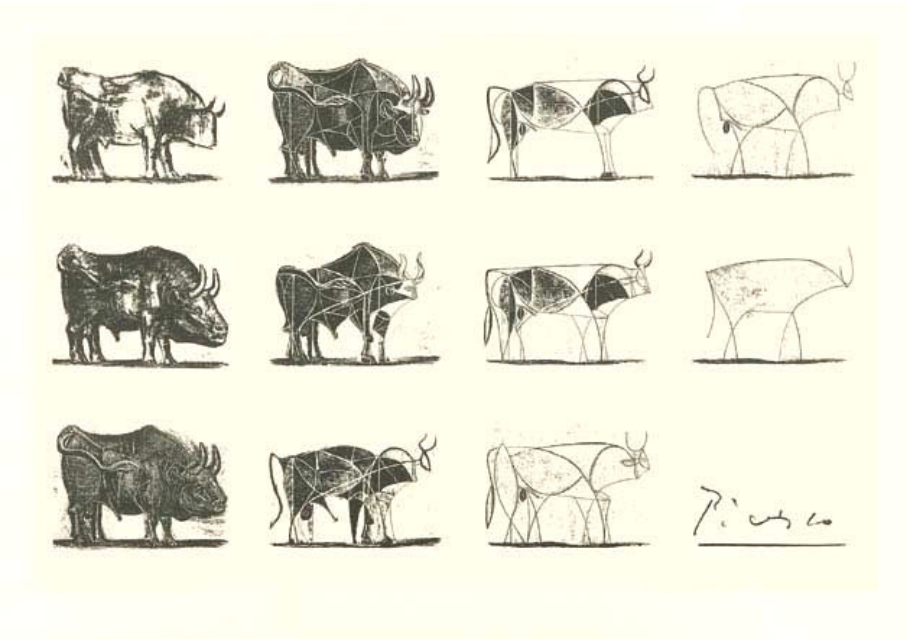
Gombrich Picasso ve arkadaşlarının şöyle düşündüklerini sanıyordu: "Nesneleri göze göründükleri gibi betimleme iddiasından vazgeçtik. Bu, elde edilmesi zor, yanıltıcı bir hevesti. Biz, geçici bir anın, hayali izlenimini tuvalde sabitlemeyi istemiyoruz. Cezanne örneğini izleyelim ve kendi motiflerimizin resmini elimizden geldiği kadar üç boyutlu ve kalıcı olacak şekilde yaratalım. Niye tutarlı olup, asıl amacımızın bir şeyi kopya etmek değil, onu kurmak, yani yeniden yaratmak olduğu gerçeğini kabul etmiyoruz? Bir nesneyi, örneğin bir kemanı düşündüğümüzde, hayalimizde oluşan görüntüsü, gözlerimizle gördüğümüz şeklinden çok farklıdır. Hayalimizde bu nesnenin değişik özelliklerini aynı zamanda görebiliriz ve görürüz de. Bu özelliklerden bazıları öyle net ortaya çıkar ki, onlara dokunup, onları elimize alabileceğimizi hissederiz. Diğer bazı özellikler ise nedense daha belirsizdir. Yine de imgelerin bu garip karışımı 'gerçek' kemanı herhangi bir şipşak fotoğraf ya da titizce yapılmış tablodan daha fazla betimler."[2]

Cezanne ile beslenen ve ustanın doğayı yapısal bir biçimde işleyişini akılcı ve kusursuz bir şekilde uç noktaya taşıyan Picasso, oran yoluyla yapısalcılığa ulaşmaya çalışmıştır. Son eserleriyle nesnenin mantıksal yıkımına ulaşmıştır. Fakat, bu yıkımı, yok etme yoluyla değil nesneyi farklı bölümlere ayırma ve bu bölümleri, yapısal bir biçimde tuvalin üstüne dağıtmayla elde etmiştir.

---

[1] Fischer, **a.g.e**., s.89
[2] Gombrich, **a.g.e.**, s.574

Picasso ve Brague, üç boyutun biçimlendirilmesinde resme birlik vermek için Cezanne'ın yaptığı gibi, Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdir. Her nesne kendisine özgü bir kaçış noktasına sahiptir. Bu iki ressam Cezanne'dan, renkten tamamıyla vazgeçmeleriyle ayrılırlar, renklerin yerini siyah beyaz değerler almıştır. Renk, kübik oluşuma karşı koymuştur. Cezanne'ın Batı resmini temelinden değiştirici çabasının bir sonucu olan Kübizm, üç boyutlu gerçeği resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Bu yöntemde nesnenin çeşitli yön ve hareketleri tek bir imge bütünü haline getirilir. Nesne birçok açıdan görülüyormuşçasına seyirciye sunulmuş olur. Doğal bir nesneden yola çıkarak, tuvalleri karmaşık ve çoğunlukla dengeli çizgi ve eğri dizileriyle dolana dek çizgiler üretilir ve açılar tasarlanır. Temsil ortadan kaybolur. Bu yöntem modern sanatın temelini oluşturur.



Resim 28: Picasso, Bir Boğanın Başkalaşımı, 1916

"1910'larda Picasso ve Braque'ın evren kavrayışları bu yönde oluşurken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisi de belirlenmiş olur. Bu çizginin çevrelediği evren tablosu, artık, doğa niteliklerini yitirir ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşır. Bu özellikle 1911 yıllarına kadar egemen olan analitik kübizm için geçerlidir."[1]

[1] Tunalı, **a.g.e.**, s.169

Goerges Braque:

"Boya-resim sanatının görevi, hikaye edilecek bir olayı anlatmak değil, yalnız resme uygun bir olay yaratmaktır. İnsan, doğanın bir kez yetkin olarak yarattığı şeyi, tekrar yapmak istememeli. İnsan yaratmak isterse, taklit etmemelidir. İnsanı kışkırtmayan bir ressam, ne yapmak ister yani? Sanatta değerli olan tek şey, insanın ne olduğunu açıklayamadığı şeydir. Başladığım resmin ne olacağını önceden bilmem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçi, bir başlangıç fikri vardır. Fakat bu, yalnız bir başlangıç noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç fikrinden geriye, elden geldiği kadar az şey kalmalıdır. Başlangıç fikri, ancak yarım canlı şeydir."[1]



Resim 28: Pablo Picasso



Resim 29: Georges Braque, Gitarlı Kadın

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

[1] Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.586

> "Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa. Bu anlamda, kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır. Doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu bir yapı olur."[1]

Analitik kübizm, eşyayı olabildiğince tam olarak, fakat gözü aldatan unsurları bir yana bırakarak resmetmek istemiştir. Nesneleri yalnız anlık görünüş ve yüzeyleri ile kavramamış; yani bir yönden gören bakış açısı ile yetinmemiştir. Bir nesneyi aynı zamanda tüm yüzeyleri ile ele almıştır. Akıldan eşyanın çevresinde dolanmış ve görülen biçimleri, akla gelen formlarla birleştirmiştir .Nesnelerin anlık görünüşleri ve yüzeysellikleri ortadan kalkmış ve nesneler üç boyutlu olmuşlardır. Analitik kübizm, nesneleri duyusal görünüşlerinden kurtararak ve üç boyutlu hale getirerek nesneleri düşünsel bir varlık haline getirmiştir.

> "Picasso'nun yeni yöntemi, nesnelerin yanılsamacı yollardan öykünülmeye çalışılması yerine, nesnelerin formunun ve uzamdaki konumunun "yansıtılabilmesini" sağlamıştır. Üç boyutlu nesnelerin yansıtılmasıyla, belirli ölçüde geometrik çizime benzeyen bir yansıtma işlemiyle gerçekleştirilebilmiştir bu. Her iki sanatçının da amacı, üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde göstermek olduğundan, bu çok doğaldır. Üstelik, ressam artık kendini, nesneyi belirli bir bakış açısından göründüğü biçimiyle betimlemekle sınırlamak zorunda değildir; daha eksiksiz bir algılayışın gerektiği yerde, nesneyi çeşitli yönlerden, yukarıdan ve aşağıdan gösterebilir.
>
> Nesnelerin uzamdaki konumunun yansıtılması şöyle yapılır: Ressam, varsayılan bir ön plandan başlayıp, perspektif aracılığıyla bir derinlik yanılsaması vermek üzere oradan devam etmek yerine, açık seçik belirlenmiş arka plandan başlar. Bu arka plandan başlayarak, her nesnenin konumunun hem o belirlenmiş arka planla, hem de öteki nesnelerle bağıntılı olarak açık seçik belirtildiği bir tür

[1] Tunalı, **a.g.e.**, s.169

> formlar şeması aracılığıyla öne doğru çalışır artık. Böyle bir düzenleme, açık seçik ve plastik bir görünüm verir. Ama ressam eğer yalnızca bu formlar şemasıyla yetinseydi, resimde dış dünyaya ait nesnelerin "yansıtılmasını" görmek olanaksız olurdu. Yalnızca bir düzlemler, silindirler ve dörtgenler, vb. düzenlemesi görürdük."[1]

Kübizm'in diğer tarzı daha önce de belirtildiği gibi *sentetik kübizm*dir. Analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleridir. Fakat sentetik kübizmin çıkış noktası ise düşünce dünyası ve geometridir. Sentetik kübizmin mantığı, Juan Gris'in şu açıklamalarıyla daha iyi anlaşılacaktır:

> "Ben resmimi düzenlemekle işe başlıyorum. Sonra eşyayı işaret ediyorum" - "Ben fikir unsurları ile, hayal ile çalışıyorum. Soyut bir somutlaştırmayı deniyorum. Nesnenin yeni bir tanımına varmak istiyorum. Genel bir tipten hareket ederek, kendime özgü bir kişi yaratmak istiyorum. Cezanne bir şişeden bir silindir yaptı. Ben bir silindirden bir şişe yapıyorum"[2] Yani sentetik kübizmde doğadan soyut biçimlere değil, soyut biçimlerden doğaya gidilmiştir.

Pablo Picasso:

> "Kübizm diğer resim okullarından faklı değildir. Aynı prensipler, aynı unsurlar hepsinde birdir. Kübizm'in uzun zaman anlaşılmamış olarak kalması, hatta bugün bile onun içinde görülecek bir şey bulamayan insanların bulunmasının, hiçbir önemi yoktur. Ben İngilizce anlamam. İngilizce kitap benim için boştur. Bununla birlikte bu, İngilizce dilinin olmadığı anlamına gelmez. Öyle ise ben tanımadığım bir şeyi anlamazsam, suçu başkasının üzerine yüklemek neden?"[3]

[1] P Sanat Dergisi, Kış 2000, Sayı:16
[2] Turani, **a.g.e.**, s.589
[3] Turani, **a.g.e.**, s.584

III.1.2. Ekspresyonizm

Sanatın, insanın iç dünyasına sokulması, onu içinden kavraması, bir anlamda onu ifade etmesi ve dışlaştırması demektir. Bunun için ifade (ekspresyon) kavramı, 1900'lerin ilk yıllarının en önemli kavramı olmuştur. İfade deyince, ben'in objeye, iç dünyanın dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücü anlaşılır. Evrene 'ben' açısından, 'ifade' açısından bakan bir sanatçı, örneğin Klee'ye göre; "Bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir." Çünkü artık görünen dünya duyusal olarak kavranan dünya değildir.

Daha öncede belirtildiği gibi, materyalizmin sebep olduğu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhsal bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Bu durum Kübistler'de nesne görüntüsünü parçalama biçiminde görüldü. Ekspresyonistler ise bu durumun yarattığı iç çöküntüsü içinde, yapıtlarında idealden uzaklaşıp her şeyi çirkinleştirmeye başlamışlardır. Sanat artık bir içe gömülüşün değil, insanın içine attıklarının taşıp patlamasının anlatımıdır.. Ekspresyonizm, endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama, yeni yaşama karşı isyanını biçimlendiren bir sanat anlayışıdır. Sanat yapıtı, kaba ve sert bir duygu ile doğa biçimini parçalayan isyankar bir yaratmadır. Ekspresyonist ressamlar, Kübistler'deki gibi yoğun bir geometrik biçimleme değil, kaba basit bir geometrizmi benimsemişlerdir.

Ekspresyonizm doğanın ve toplumun nesnel bir bakış açısıyla betimlenmesine karşı çıkmış ve öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savunmuştur. Bu anlayışa göre, sanatçının dünyaya ilişkin öznel, ruhsal yorumlamaları, resimsel gerçekliğin alışılagelmiş, kalıplaşmış yaklaşımlarından daha gerçek ve daha sağlamdır. Ekspresyonizm, hem sanatta hem de toplumda yerleşik biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşımıştır.

> "Ekspresyonistlerin yapıtlarındaki doğa biçimi, her türlü başkaldırmaya rağmen henüz tanınırlığını koruyordu. Onlar, doğa biçiminin abartılmış kabalığında ve bağıran renklerde kendi iç başkaldırmalarının anlatımını buluyorlardı. İç dünyalarında umduklarını bulamama yüzünden uğradıkları hayal kırıklığı, onları psikolojik olarak güzel biçimli figür ve doğa anlatımından uzaklaştırıyordu. Ayrıca resimde göz aldatıcı olarak kabul edilen açık koyu değerler güzelliği ya da uyumu,

> Ekspresyonistlerin yapıtlarında biçimlenmiyor ve o dönemin bazı sanat severlerince bu anlatım biçimi barbar bir resim kültürsüzlüğü sayılıyordu."[1]

Ekspresyonizm'de, doğadaki nesneler ne derece şematize veya deforme edilirse edilsinler, yine de figüratif bir bağlantıya sahiptir. Renkler de doğadakinden ne kadar uzak seçilseler, yine de o figüratif bağlantıya hizmet ediyorlardı. Soyut üslupta ise bu sınırlandırma son bulmuştur. Onun yerini serbest bir renk-çizgi oyununun aldığını görürüz.

Bu akım, duyguları ön plana alıp tabiatçı gerçekçiliği önemsemeyen, dış dünyayı hiçe saymaya kadar varabilen bir sanat anlayışını temsil eder. Kübistler ve Fütüristler daha önceden gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve tamamen akıldan boyamışlardır. Bunun sonucunda doğa karşısında yapılan çalışmalar ilgi merkezi olmaktan çıkmıştır. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmamışlar, duyduklarını resimlemek istemişlerdir. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Sanatçı, çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmek çabasındadır. Sanatçının tabiattaki gerçeklerden uzaklaşması, bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinçaltına yönelmesi, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Her şey, sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır.

Ekspresyonist sanatçı biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarmamıştır. Bu, doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır. Demek ki, Ekspresyonist sanatçı, daha önceki desen disiplini ve renk uyumu gibi geçmiş sanat özelliklerini ve değerlerini görmek ve algılamak istememektedir. Bu bakımdan o, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak istemektedir. Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakin, neşeli fakat çoğunlukla öfkeli, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış siyah, koyu kahverengi, sarı, mor kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur.

---

[1] Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2. Basım, s.70

Ernst Barlach, Emil Nolde, Max Beckmann, Kirchner gibi Ekspresyonist ressamlar, kaba, sert ve isyankar ruhla, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başlamışlardır. Renkler tabiattaki renkler olmaktan çıkmıştır, çiğ, iğneleyici ve bayıcı renkler kullanmaya başlamışlardır. Tuval üzerindeki boya, yoğrulmuş bir hamur, bir bulamaç halinde biçimleniyordu. Koca koca renk parçaları, katışıksız, kesintisiz, pürüzsüz yüzeyler halinde tuvali kaplarlar. Bunların seçimi, seyircide uyandırabilecekleri coşkusal etkiler yönünden yapılır.

Kirchner: "Önemli olan, çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır."

Emil Nolde: "İnsan kendini doğadan ne kadar uzak tutarsa ve buna rağmen ne kadar doğal kalırsa, sanatı o oranda büyük olur."

Max Beckmann: "Bana Bu görevimde en çok yardım eden oyluma nüfuz etmektir. Yükseklik, genişlik ve derinlik üç fenomen olup, ben onları resmin soyut yüzeyini tanzim edebilmek için bir yüzeye dönüştürmek zorundayım. Bu suretle kendimi oylumun sonsuzluğundan korumuş oluyorum. Önemli olan konu değil, konunun boya ile yüzey soyutlaştırılmasına dönüştürülmesidir. Bundan dolayı soyut biçimlere hemen hemen hiç ihtiyaç duymuyorum. Zira her obje, yeter derecede hakiki olmayan, öylesine gerçekdışı bir biçimde bize sunulmuştur ki, ben onu ancak resim ile gerçek yapabiliyorum."



Resim 31: Max Beckmann

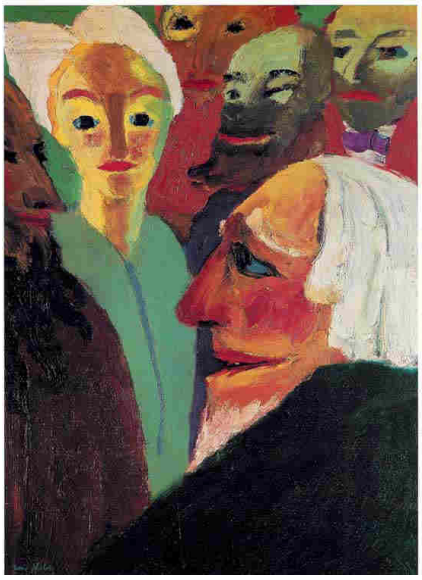


Resim 32: Kirchner, Cafe Garden, 1914

Ekspresyonizm'in çıkış noktası, doğa ve doğal biçimlerdir. Ama, sanat, bu doğal biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratma gayreti içindedir. Bunu çağdaş bir soyut sanatçı Jawlensky'nin sözleri ile söylersek: "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir. Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil."[1] Böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelerden ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştırmıştır. Bununla da, sanatın obje'si dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymıştır. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Bu nitelik, soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine has bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Buna göre soyut sanat, yeni bir biçim vermenin sanatıdır. Bu yeni biçim vermenin obje'si, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, optik dünya ile hiçbir ilgisi yoktur. Bunun için soyut sanat, simgesel bile olsa dış dünya obje'lerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılmaktadır.



Resim 33: Max Beckmann Austernesserinnen,1943



Resim 34: Emil Nolde, Junge Frau und Manner

[1] Tunalı, **a.g.e.**, s.130

III.1.3. Soyut Sanatın İlk Sanatçıları

Sanatsal ve kültürel ortamın oldukça ateşli olduğu 20. yüzyılda, ilk kıvılcımları parlatanların başında Kandinsky gelir. Teorileri ve uygulamalarıyla etkin rol oynayan önemli bir kuramcı ve sanat adamıdır. Kandinsky, o güne kadar kullanıla gelmiş sembolik literatürden ve geleneksel resim anlayışından tamamıyla uzaklaşır.

Kandinsky, iki farklı itici güçten bahseder. Bunlar; doğa sevgisi ve yaratım istencindeki sonsuz heyecandır.

> Kandinsky: "Çalılığın gölgesindeki mavi bir lekeyi düzeltmek adına tüm kompozisyonu yeniden ele almalıydım, ama bu tip çalışmalar kötü sonuçlandı. Sonra her bir parçası tarafından aynı dozda etkilenebileceğim motifler aramaya başladım. Ve hiç bulamadım. Daha sonra kendimi bir resmi boyamak için anlaşılmaz bir heyecan içerisinde buldum. Ve sonra bunun güzel bir peyzajdan ve bir portreden öte bir şey olabileceği hissine kapıldım. Çünkü renkleri her şeyden çok seviyordum."[1]

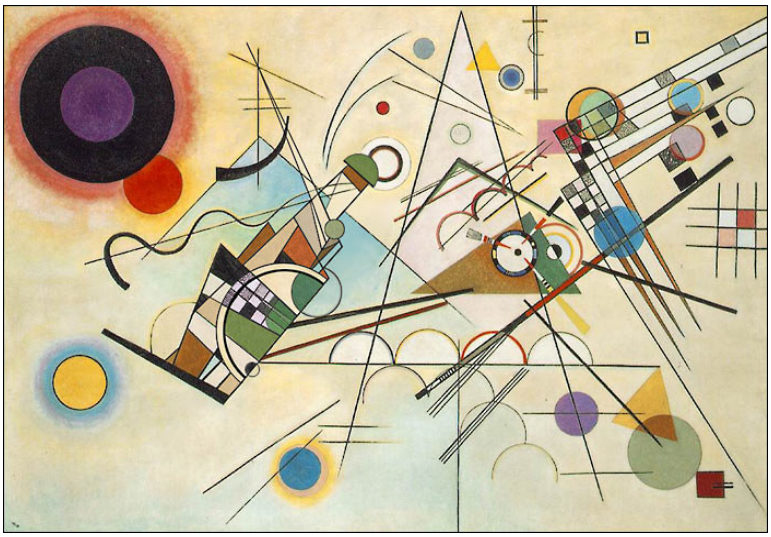
Kandinsky, bir resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini söyler. Renk organizasyonu derken, salt renk düzeninin yanısıra, bu düzenin ortaya koyduğu bir takım biçimleri ve bunların değişimlerini de kastetmektedir. Doğrudan doğruya renk ve biçimlerin bir araya getirilmeleriyle de güçlü yaşantılar elde edilebileceği görüşündedir. "Renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemelidir"[2] der.

> "Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergilemiştir. Böylece 'Soyut Sanat olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu."[3]

---

[1] www.hayalperest.org
[2] Kandinsky, **a.g.e.**, s.25
[3] Gombrich, **a.g.e.**, s.570

Kandinsky, resmin dış nesnelere ihtiyacı olmadığını, resimsel, görsel heyecanların soyut bir çizgi ve renk diline aktarılabileceğini ileri sürerek ilk figürsüz resimleri yapmıştır. Ona göre resim müzik yapma gibidir.



Resim 35: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923

Kandinsky, müziği resimle saptadığını yazıyor ve şöyle diyor: "Eğer bir ressam kendi iç dünyasını kesin olarak biçimlendirmek ister ve buna kendini zorunlu duyarsa, müzisyenin kendi iç dünyasını, hiçbir doğa öğesini araya sokmaksızın kolay ve doğal olarak ifade ettiğini bir çeşit kıskançlıkla görür. Böylece ressam da aynı soyut ifade biçimini kendi resminde arıyor ve bundan dolayı da bugünkü resim ritmik, matematiksel ve yapısal bir biçimleme gösteriyor."[1]

> "1910 yılında ilk soyut resmini boyamasına rağmen, doğadan alınan kimi öğeler resimlerinde tanınmaktadır. 1910'dan bu yana yapılan resimleri, Kandinsky'nin isimlendirdiği gibi üç gruba ayrılırlar: 'İzlenimler', 'İrticaller' ve 'Kompozisyonlar'. Kandinsky, izlenimleri için 'doğrudan doğruya doğa karşısında aldığım ruhsal izlenimlerdir' diye yazıyor. 'İrticaller' ise, doğrudan doğruya bilinçsiz olarak meydana gelmişlerdir ve herhangi bir taslağa dayanmazlar. Kandinsky, seyircinin, bu resimleri bir ruh durumunun grafik resmi olarak

[1] Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 594

> anlaması ve bunun herhangi bir şeyin resmi olmadığını bilmesi gerekir, diyordu. 'Kompozisyonlar' ise, önce yapılmış etütlere, taslaklar dayanarak meydana getirilmişlerdir. Fakat resim bitirilirken bilinçli olarak kimi imalar yapılmıştır."[1]

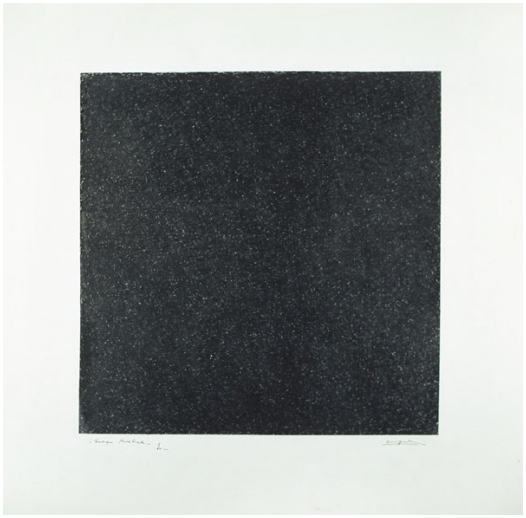
"Kandinsky'e göre sanatta manevi anlama, gözle görülen dünyanın sadece öykünmeci bir yaklaşımıyla değil de, aynı zamanda soyut düzenlemelerle ve şiirsel bir anlatımla da varılabilirdi."[2]

Bu dönemde herhangi bir çağrışımsal amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım, Rus ressamı Kazimir Maleviç'in kurduğu 'Süprematizm-Nesnesiz Dünya' dır. Sanatçının koyduğu bu isim, saf duygunun üstünlüğünü vurgulamaktadır. Maleviç'e göre dikdörtgensel resim yüzeyi Süprematizm'in çıkış noktasını oluşturur. Tanımlanabilen her türlü figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı yeni bir renk gerçekliğinin doğmasına da sebep olmuştur. "Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" diyor. Tasarlanan nesneler dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç "Sıfır-Biçim" de görmüştür. Nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanmıştır. 'Sıfır-Biçim' bu inancın bir sembolüdür. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordur, bir şeyi anlatmıyordur. Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracağı duygular, çağrışımlar ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi.1913 yılında Moskova'da sergilediği "Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare" adlı kompozisyonla büyük bir sansasyon yaratmıştır. Bu tabloyla Maleviç mutlak rasyonelliğin sınırlarını zorlamıştır. Bu resim geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için bir sıfır noktasıdır. Ama bu nokta tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. Bunun daha ötesindeki, yani gerçek anlamda mutlak rasyonelliğe ulaşmış bir çözüm 1919 yılında yine Moskova'da sergilediği "Beyaz Fon Üzerinde Beyaz Kare" isimli esiridir.

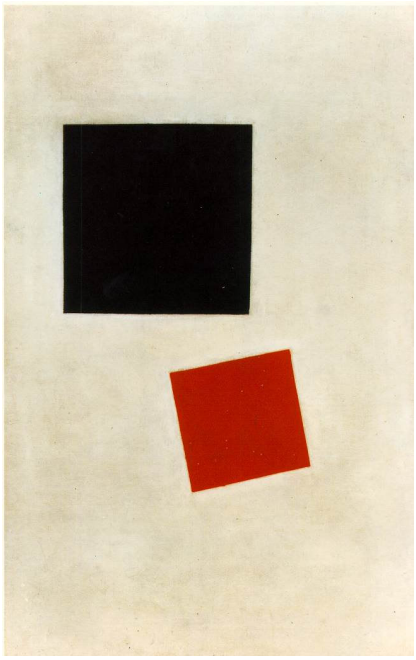
---

[1] Turani, **a.g.e.**, s.594

[2] Paul Klee, **Modern Sanat Üzerine**, Çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2002, s.48



Resim 36: Kasimir Malevich,
Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare



Resim 37: Kasimir Malevich,
Siyah Kare ve Kırmızı Kare,1915

> "Malevich şöyle ifade eder : "1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çabada 'kare' biçimine sığındım' kare biçim dış dünyaya, nesneler dünyasına karşı insanın, sanat yaratmalarının, 'yeni varlığı' dayatabileceği bir temel olarak anlaşılır. Ama bir kare, şimdiye kadar alışılmış resim geleneğinin içinde hiçbir şey ifade etmeyecektir. Aslında bir karenin resim olup olmaması da tartışılabilir. Sanatçının kendi de böyle bir tartışmayı yaşar. 'Süprematistik Kare'yi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni resim alanının dışında olmakla suçladılar. Ama sorunun çekirdeği birinin her hangi bir şeyin içinde ya da dışında olup olmaması ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir önemli olan kanıttır."[1] der.

Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini savunmuştur. Bu anlayış bu yıllarda Endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşmiş ve De Stijl olarak adlandırılmıştır. Bu akım çağdaş sanatın tümü üzerindeki belirleyici etkisi bakımından rasyonel soyutlamanın en önemli belirtisidir ve çağdaş sanatın hemen her dalında kendini büyük bir güçle kabul ettirmiştir.

[1] www.siyahkare.com

Şair ve ressam Theo van Doesburg ile ressam Piet Mondrian'ın 1915 yılında karşılaşıp aşağı yukarı aynı ilkeler üzerinde mutabakata varmaları, iki yıl sonra De Stijl (Üslup) dergisinin yayımlanmasına yol açmıştır. Mondrian, 1917'da yayımlanmaya başlayan bu adlı dergide çıkan bir yazısında şöyle demiştir: "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor".

> "Van Doesburg, 'Tabiatı formlarından sıyırın, geriye üslup kalacaktır' diyordu. Üsluptan anladığı, daha doğrusu 'Üslup' adı altında açıklamak istediği kavram rasyonel disipline bağlı bir form dünyasıdır. Yukarıdaki cümlede belirtilen 'tabiatı formlarından sıyırıp üsluba varma' anlayışı akımın en önemli temsilcisi Mondrian'ın gelişiminde bütün karakteristik aşamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim, ünlü sanatçı adeta adım adım, büyük bir dikkat ve titizlikle tabiatı rasyonalize etmeye koyulmuş, ve yıllarca süren bir çabadan sonra nihayet dik açılı bölünme sistemiyle asal renklere (kırmızı, mavi, sarı) dayanan üslubuna erişebilmiştir."[1]

Mondrian, Kübizmle ilgi kurmadan önce, yıllarca doğa konulu resimler yapmıştır. 1910 ve 1914'de Hollanda'da Kübist ressamları inceleme fırsatı bulmuştur. Renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başlamıştır. Bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denemiştir. Bu resimlerde eşyalar çeşitli yönlerden bakılarak resimlenmemiştir. Bundan dolayı, doğaya daha yakın görünürler. Aslında Mondrian'ın bütün amacı, doğayı resminden çıkarmaktır. Ona göre, sanat, doğaya egemendir. Mondrian soyutlamayı, bilincin eleme gücü olarak algılamış ve 'yok etme' ve 'yıkma' diye tanımlamıştır. Mondrian doğayı yıkarak, yok ederek dengeye varabileceğine inanmıştır.

> Mondrian, "Kübizm'de soyutlama son amacına, arınmış realiteye kadar götürülmemişti, diyor. Doğayı yok etme derinliği bulmadır Mondrian'a göre. İslam mistikleri ve onlardan önce Budha, dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian'ın Doğu bilgeliğini anımsatan bu sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış dünyayla olan bağlarını kökünden koparmış olmuşlardır. Kübistler sanatı, doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemişlerdi; fakat bu amaç ancak

[1] Özer, **a.g.e.**, s.138

soyut resimle gerçekleşebilmiş ve öznel dünya arınmış realite olarak sanatçıya açılmıştır."[1]

Mondrian, dünyayı karşıtlıkların savaşı olarak görür ve ona göre sanatın amacı bu karşıtlıklarda uyum dengesinin aranmasıdır. Bu denge ve uyum aranırken doğa yok edilecektir. Bu düşünceyle Mondrian hacmi, yüzeyi yok etmek ister. Bunun için yüzeyi çizgilerle böler ve karşıt renk lekeleri ile yok etme işlemini sürdürür. Simetri yoktur, yatay ve dikeylerle, renk karşıtlıkları ile en basit öğelerle dengeyi kurmak ister.

"Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge kalıplaşmamış bir dengedir. Simetriden kaçınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise yaşamda edilgenliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde dengeyi ararken, düzeyi eşit parçalara bölmezdi. Fakat dengenin, belli bir kalıp içinde donma tehlikesi bununla önlenmiş olmazdı. Bunu önleyebilmek için, Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan, sağa sola aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalıştı. (Dikey ve yatay temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtlıklardı. Dikeyler : evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dişisel olanı dile getiriyordu.) Mondrian, "Doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandırarak, salt realite'ye gölge düşürdüğünü buluncaya kadar çok zaman geçti" diyor. Salt realite'ye varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden temel yönlere ve renklere (mavi, kırmızı, sarı) gidiyor. 1919'a kadar resim zemini küçük dikdörtgenlere bölerek renklendiriyor. Bu dönemde renkler birbirine karıştığı gibi, tonlar da kesinlikle birbirinden ayrılmıyorlar. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyüyor ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlıyor. Bu aşamada büyük bir değişiklik de siyah beyaz karışımından elde edilen gri dikdörtgenlerin resimde ağır basmaya başlaması oluyor. Bu renksiz bölümlerin arasında parlayan temel renkler, içten ışıldar."[2]

[1] N.-M. İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1983, s.166
[2] (?)

1917'de yazdığı başka bir yazısında şöyle demektedir:

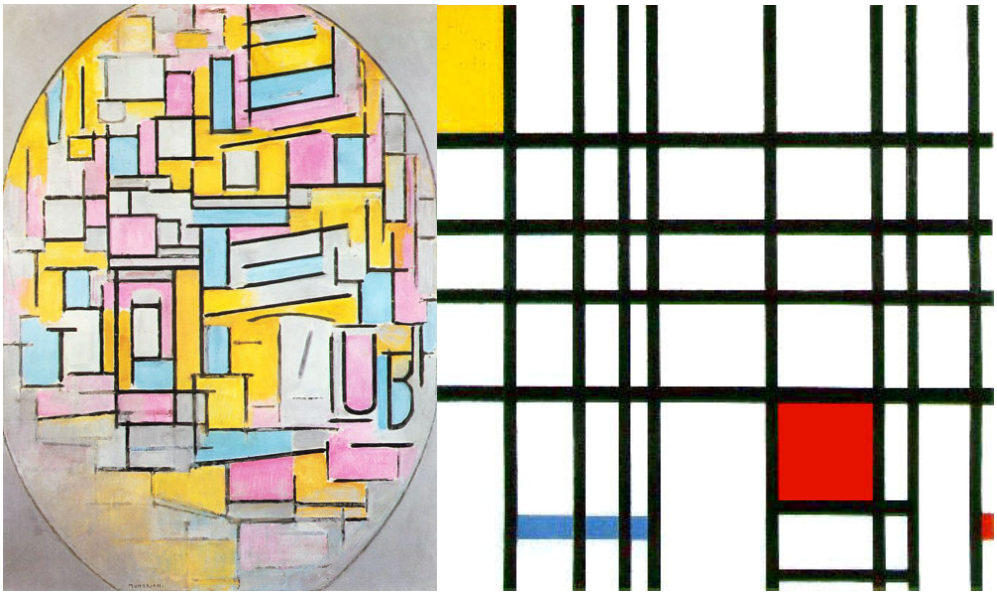
> "Artistlerle ilişkili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen yasalar, doğanın gizli yasalarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu yasaların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur, fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısı ile aynı şeydir. Eşyanın yapısı değiştiren yasa, büyük bir öneme sahiptir. Resim yaparken mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçektir. Benim resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine olarak doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım. İçgüdüsel olarak duymaya başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi."[1]

Mondrian'a göre, sanatta soyutlama, Kübistler'de nesne biçimlerini parçalamakla başlamıştır. Kübizm soyutlayıcı sanattı ama soyut değildir. Çünkü doğa ile bağlarını koparmamış hacme bağlı kalmıştır. "Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de yüzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi de, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmek istiyordum."[2] Mondrian'ın bu sözleri onun soyutlamalarla dengeye nasıl adım adım varmaya çalıştığını açıklamaktadır.

Paris'te yaptığı ağaç ve bina resimleri, onun soyutlama sürecini daha da ileri götürmüştür. "Oval Biçimde Renkli Düzlemler adlı tablosu, karakalemle yaptığı birtakım bina eskizlerinin giderek tuval üzerine yağlıboya çalışmalara dönüşmesinin bir sonucudur. Bu çalışmalar sonunda bir renk ve çizgi düzenlemesi ortaya çıkmıştır. Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla

[1] Turani, **a.g.e**., s.603
[2] N.-M. İpşiroğlu**, a.g.e**,s.171

karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır."[1]



Resim 38: Mondrian, Oval Biçimde Renkli Düzenlemeler

Resim 39: Mondrian, Kompozisyon X

Sanat dünyasına, nesneleri parçalama, özünü verme eğilimleri ile giren soyut sanat; aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç'te "yıkma" ve "yok etme"ye dönüşmüştür. Mondrian ve Maleviç, soyutlamanın yetersiz olduğunu, evrenselliğe açılabilmek için, doğaya bağlı düşünce biçimlerinin ve dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğini savunmuşlardır.

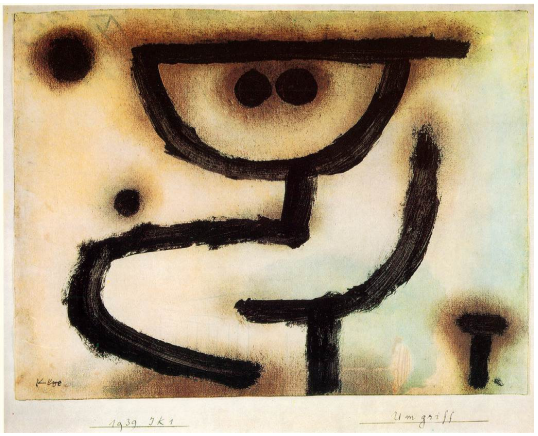
Klee, böyle bir soyutlamayı gereksinmemiş, o kendini, ötekilerin yok ederek varmaya çalıştıkları, evrensel bütünün içinde, onun bir parçası olarak görmüştür. Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söylemiş, fakat soyut sözcüğünü, yapıtlarını doğadan ayırmak için kullanmıştır. Doğa biçiminin soyut resmin hizmetinde olması gerektiğini düşüncesindedir. Sanatçı bir eserin tamamen öğelerden meydana geldiği

[1] Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982, s.76

kanısında değildir. Ona göre öğeler kendilerini feda etmeden biçim vermektedirler. Yani objeler kendilerini muhafaza ederek yeni biçimler vermelidirler. Biçimin anlamı çoktur, fakat her şey değildir. Biçimsel konudan hareket edip, bununla beraber temayı, doğa biçimlerinin ortaklığı ile zenginleştirmektedir.



Resim 40: Paul Klee



Resim 41: Paul Klee, Embrace

> Paul Klee: "Eskiden, yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi ise, görülen şeyin gerçeği belirli bir hale getirildi ve şu sırada görülebilenlerin, bütün dünyadakilere oranla, yalnız izole edilmiş birer örnek oldukları ve diğer gerçeklerin çoğunlukta olduğu inancı ifade edildi. Objeler geniş ve değişik anlamlarda, dünün rasyonel bilgilerine çoğunlukla zıt olacak biçimde görünüyorlar. Şimdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor. Sanatın oluşu evrenin yaratılışına benzer. Yaratılan her sanat örneği, dünyanın ve kozmik evrenin yaratılışı gibi ortaya çıkar."[1]

Klee, çalışmalarında, doğadaki yasaları inceleyerek bunların sanata uygulanması için çaba harcamıştır. Doğayı incelemesine, gözlemler yapmasına karşın resmi betimleye dayanmaz. O her defasında yeni biçimler yaratır. Yaratılan biçimler, doğada görülen biçimler değildir, ancak, görülen biçimler kadar doğaya aittirler. Klee, nesnelerin, görünenlerin kabuğunu soyarak derine iner. Sanatçı, çocuk ve ilkel resimlerine, delilerin çalışmalarına yakınlık duymuştur. Ancak, Klee'nin doğanın derinlerine sezgiyle yönelmesinde, ilkellerde görülmeyen bir bilgi birikimi vardır.

[1] Turani, **a.g.e**., s.596

"Malevich, Mondrian, Kandinsky veya Delaunay gibi soyut resmin öncülerinden hiçbiri soyut biçimi, gerçekte varolan bir nesneyi gösterme olayından bütünüyle ayrı olarak görmemişlerdir. Görsel izlenimlerine, bireysel olmanın ötesinde sürekli ve evrensel nitelikler kazandırmak için, bunları genelleştirmeyi ve derinleştirmeyi arzulamışlardır. Soyut sanata karşı olanlar sık sık Picasso'yu örnek olarak gösterirler. Oysa Picasso'nun, 'Soyut sanat diye bir şey yoktur. Daima bir yerden başlamak zorundasınız' deyişi, soyut resmin olamayacağını anlatmaz. Yalnızca soyut resmin köklerinin, insanın gözle algıladığı deneylerde yattığını öne sürer. 1924'de Jena'da verdiği konferansta Klee, gerçekle varolan herhangi bir nesneyi temsil etmeyen resim anlayışını, seyircilerine kabul ettirebilmek için iyi bir benzetme yapmıştı. Bir ağacı ele almış ve sanatçıyı ağacın gövdesi yerine koymuştu. Ağacın gövdesi nasıl besinini toprağın içindeki kökleri aracılığıyla alıp, bunu hiç de köklere benzemek zorunda olmayan dallar ve yapraklar halinde dışarı çıkartıyorsa, sanatçı da aynı şeyi yapar."[1]

III.2. 20.Yüzyılın İkinci Yarısında Yeniden Soyutlama

III.2.1. Soyut Dışavurumculuk

"Göz dış dünyayı görme organı olarak birinci derecedeki önemini kaybetmiş, sanatçı tabiattakinden çok kendi iç gerçeklerine yönelmişti. Böylece, konuyu meydana getiren figürler, yavaş yavaş resmin temel elemanları durumuna gelen renk ve çizgiyi taşımakla görevli birer şematik iskeletten ibaret kalırlar. Demek ki, herhangi bir eser, tabiattaki bir nesnenin doğrudan doğruya tasviri olmaktan çıkıp onu meydana getiren sanatçının imzası haline geliyor, ve genel olarak ekspresyonizmin her türlüsünden beklenebileceği üzere, bir iç zorunluluğu ortaya koymaya başlıyor. Gittikçe önemini kaybeden karkas günün birinde büsbütün orta yerden kalkıverince, salt renk ve çizgi kompozisyonuna dayanan Soyut Ekspresyonizm doğmuştur."[2]

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, deneysel ve hala yeni sayılabilecek Soyut Sanat alanında büyük etkinlikler ve yepyeni buluşlar yaşanmıştır. Bu yıllar, birçok yönden, soyut resmin tarihinde belki de en önemli dönem olmuştur. Daha

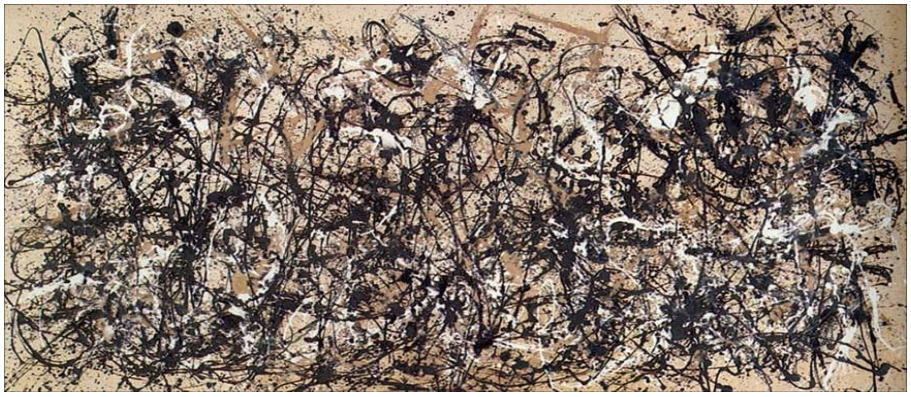
[1] Lynton, **a.g.e**., s.271
[2] Bülent Özer, **Kültür Sanat Mimarlık**, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2000,s.130

sonraları, uzun yıllar, ilk başlardaki öncüler taklit edilmiş, gerçek yaklaşımları tam olarak anlaşılmamış, sahte soyut resimler yapılmaya başlanmışsa da, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından New York kentinde Soyut akıma taptaze bir güç ve girişim getirilmiştir. Soyut Dışavurumculuk denen bu yepyeni hareket, soyut resimde iki yeni tarzın doğmasına yol açmıştır: Jackson Pollock'un yapıtlarında ortaya çıkan Hareketli Soyut ve Mark Rothko'nun resimlerinde biçimlenen Renk Alanı Resmi.

Bu akımın sanatçıları dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmiş, yaşadıkları ortamı tasdik etmek ya da eleştirmek gibi bir yol benimseyip, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Ancak bu ressamların arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolunda olmuştur. Bu konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile anlama yakın benzeşimler taşıyabileceğini savunmuşlardır.

Bazı yazarlar tarafından Soyut Sürrealizm olarak adlandırılan Soyut Ekspresyonizm akımı, özellikle iki savaş arasında Paris'te gelişen Sürrealizm akımından etkilenmiştir. Soyut Ekspresyonizm dinamik rastlantıya çok fazla önem vermiştir. Önceden düşünülmüş, belirlenmiş kompozisyonlardan uzak durmuştur.

Pollock, "akıtma resim" tekniğini geliştirmiştir. Sanatçı, bu yöntemde tuvali genellikle yere serip boyayı çeşitli aşamalarda tuvale aktarmıştır. Bu yere serilen geniş tuvaller üzerine boyayı damlatarak, dökerek resimler yapmıştır. Tuval üzerindeki izler, tuvale çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketleri kaydedilmiş oluyordu. Pollock, elde ettiği karmaşık çizgisel imgelerle çok çeşitli etkiler ve anlatımlar yaratmıştır. Boyayı yabanıl yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aramıştır. Sanatçının resimleri, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde temsil edilen şey olmaktan çıkmış, ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki hareketsizliğini veren bir alan olmuştur. Daha önce görülmemiş büyüklükteki yapıtların güçlülüğünün ve boyutlarının kavranabilmesi için, izleyicinin tablo boyunca yürümesi gereklidir.



Resim 42: Jackson Pollock, Autumn Rythm, 1950

Franz Kline, siyah boya kullanılarak kağıt üzerine küçük fırçayla yapılan ve zaman zaman biraz Doğulu karakter taşıyan resimlerin; büyük tuvaller üzerinde ve badana fırçası kullanılarak da yapılabileceğini düşünmüştür. Pollock'un resimleri gibi, Kline'in resimlerini de gözle görünür hale gelmiş bir eylem olarak okumak mümkün olmuştur. Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek, seyirci bu eylemi paylaşmış ve onun enerjisini tadabilmiştir.

Soyut Dışavurumculuğun, özelikle de Hareketli Soyut'un önde gelen temsilcilerinden biri de, Hollanda kökenli Amerikalı sanatçı Willem de Kooning'dir. De Kooning, dolaysız enerjiye dayalı bir üslup benimsemiş; kimi yapıtlarında vahşice uygulanmış, boya ile tuvale kusulmuş izlenimi uyandıran bir renk kullanımı benimserken, bazı resimlerinde de renkten tümden vazgeçerek formda ve formun dışavurumcu gizilgücünde yoğunlaşmıştır. Resimlerinde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturdukları farkedilir. Bu bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de bu tür belirgin bir çağrışımı çürüten yapıtları da görülmüştür. De Kooning'e göre "Soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir."[1] 1950'li yıllarda *Kadın* isimli tabloları de Kooning'in ne demek istediğini açıkça ortaya koyarlar. De Kooning'in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindedir.

[1] Lynton, **a.g.e.**, s.239



Resim 43: Franz Kline, Abstraction No.1, 1951



Resim 44: Willem De Kooning



Resim 45: Willem De Kooning, Kadın I, 1950



Resim 46: Franz Kline, İsimsiz, 1957

"1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirmiştir. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir. Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok

> basittir. İlk insanlara ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi Kudret'in nasıl göründüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmıştır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olmuştur."[1]

Mark Rothko gibi Renk Alanı ressamları da, rengi tek anlatım aracı olarak seçtiler ve çizginin dışavurumcu gücüne karşılık, rengin retina üzerindeki etkilerinin keşfine çıktılar.



Resim 47: Mark Rothko, Uden Titel,1967



Resim 48: Mark Rothko, S-T, 1947

Tobey Uzak Doğu'dan etkilenerek edindiği üslubuna "beyaz yazı" ismini vermiştir. Sanatçı, Soyut Ekspresyonizm'e çok önemli katkılarda bulunmuştur. Arshile Gorky için de aynı durum söz konusudur. Resimleri, çarpıcı bir akılcılıkta, yumuşak, bazen büyüleyici renk derlemeleriyle bezenmiş, gergin, zaman zaman ince çizgilerle örülü yapıtlardır. Gorky'nin bu eserlerinde mit (gerçek olmayan, masalımsı

[1] Lynton, **a.g.e.**, s.243

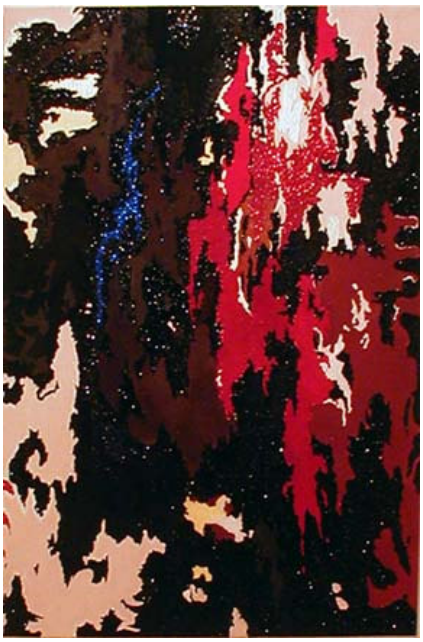
hikaye), uyarıcı bir unsur olmuştur. Ancak, bir Türk Ermeni'si olan Gorky'nin mitleri, halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan, evine ve ailesine ait belirgin anılar taşıyan daha kişisel yapıda mitler olmuştur. Yapıtlarında derin bir melankoli vardır. Clyfford Still, görünen dünyaya ait tüm bildirileri yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi çağrıştırdığı tüm anlamlardan, boyayı kullanışını el yazısının kişisel niteliklerinden ve duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Daha önce kullandığı abidemsi adlar yerine, eserlerine numara vermeye başlamıştır. Önceleri siyah rengin baskılığı yüzünden koyu renkte olan resimleri, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe kavuşmuşlardır. Bu eserler, hepsi aynı renkte, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık hissi vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Dikey biçimlerle insanın duruşunu yansıtmıştır, aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimini de vermek istemiştir. Parlak ve göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık hissini verir.

> "Soyut Ekspresyonizm akımının temsilcilerinde üslup özellikleri bakımından ortak yanlar pek az olduğu gibi, paylaştıkları belirli bir kuramsal anlayıştan da söz edilemez. Bu sanatçıların ortakça bağlandıkları tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektedir. Bu akım resmin meydana getiriliş süresini ve bu süreç içinde resim biçimlerinin özgürce oluşumunu değerlendirir. Ressamın güzel bir resim yapmak gibi ön kavrayışlardan arınarak resmediş olgusuna özgürce bağlanması gerekir. Resim yüzeyi ressamın serbest hareketlerine imkan verecek ölçüde, oldukça büyük boyutlarda olmalıdır."[1]

[1] Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.251



Resim 49: Mark Tobey, İsimsiz, 1965



Resim 50: Clyfford Still, 1949



Resim 51: Arshile Gorky, The Plough and The Song

III.2.2. Neo-Ekspresyonizm

1960'lardan sonra Batı Almanya, Ekspresyonizm döneminde sahip olduğu kültür egemenliğini belli bir ölçüde yeniden kazanarak Alman sanat merkezlerinin en gürültülüsü ve en etkin durumuna gelmiştir. Batı Berlin'in sunduğu yeniliklerden biri, Almanların şiddet resmiydi ki, bu da ruhun açıklanması olarak kabul edildi.

> "Bir insanın ruhunun bir başkasının ruhunu gölgeleyecek ve karşısındakini şaşırtacak biçimde nasıl açıklanacağı ve bu açıklamaların, sergiler yüceltmeler ve desteklemeyle öne çıkarıldıktan sonra nasıl sürdürülebileceği konusu bir sorun yaratıyordu. Böylece Berlin'in kendi şiddetini, sanatı daha duygusal ve daha figüratif yapma doğrultusunda uluslar arası bir dürtünün parçası olarak gösterme isteğiyle, Ekspresyonizm sorunu daha da karmaşık bir nitelik kazanıyordu. Amerikalı yorumcular, art arda gelen öncü akımların yarattığı karmaşadan kurtulmak isteyen bir anlayışla, bu eğilime Neo-Ekspresyonizm adını verdiler. Bu yorumculara göre, yeni eğilim birkaç kuşak önce ortaya çıkmış bir akıma bir görüş olarak değerlendirilmeliydi. Oysa Neo-Ekspresyonizm ve onu hazırlayan koşullar, 1905 ve daha sonraki yılların sanatına ve koşullarına benzemektedir. Bu yeni akım kendinden bir önceki akımı düzeltmeyi amaçlayan, bu nedenle de herhangi yeni bir akım kadar öncülük özelliği taşıyan bir akımdır."[1]

Minimalizm'e tepki duyan genç sanatçıların yeni bir yoğunlukla, abartılı jestleri, mitsel içeriği, cesurca ve asi bir figüratiflikle resimlemeye yönelmeleri, eleştirmenlerin onlara Neo–Ekspresyonistler adını vermesine sebep olmuştur. Neo–Ekspresyonistler, Modernizm'in sezgiye dayanan, formel dogmaları ve birikimine bağlanan her çeşit olasılığı –metafor, alegori, hikâye, fotografik üretimler ve hatta yağlıboyayı– değerlendirmeye cesaret etmişlerdir. Savaş öncesinin avant–garde sanatçıları geçmişi reddetmeyi amaçlamış olmalarına rağmen, Neo–Ekspresyonistler, yeni dünyanın deneyselliğinin, geleneksel olarak nitelendirdiği Modernist sınırlamaları yeniden üretmekten kendilerini kurtaracak bir yol arayışı içine girmişlerdir. Zaman zaman Yeni Figürasyon olarak da adlandırılan bu eğilim, 60'lı yılların sonlarında Almanya'daki sosyal ve kültürel yapının sonucu olarak özellikle de saf bir milliyetçilik havası içinde gelişmiştir.

---

[1] Lynton, **a.g.e**., s.358

1970'lerin sonundan 1980'lerin ortasına dek uluslararası çapta etkin olan Neo-Ekspresyonizm akımı, özellikle yeni Alman ve İtalyan sanatı üzerinde etkisini göstermiştir. Modernizm'den Postmodenizm'e geçiş sürecinde ortaya çıkan başlıca akımlardan biri olan Neo-Ekspresyonizm akımına katılan sanatçılar biçimsel ya da içeriksel olarak belli bir nokta çevresinde birleştirilemeyecek kadar çeşitlilik gösterirler. 1980'li yılların sanat piyasasının yeniden canlanmasına neden olan akımın temsilcileri arasında G.. Basselitz, S.Chia, E. Cuchi, R. Fetting, G. Garusto, J. Immendorf, A. Kifer, Per Kirkeby, M. Lüpertz, M. Pladino gibi sanatçıları sayabiliriz.

Neo-Ekspresyonizm'in başlıca temsilcilerinden biri olan Basselitz 1964–66 civarında, uluslararası sanatta Amerikan Color Field resmi ve Pop'un hakim olduğu dönemde, arkalarındaki manzarayı yok eden dev erkek figürleri çalışmıştır. Bu dönem çalışmalarından bazılarına polis tarafından el konmuştur. 1969'da ilk upside–down, yani baş aşağı resmini yapmış ve bu tarihten sonraki tüm resimlerinde bu yöntemi uygulamıştır. Agresif fırça vuruşları ve garip oranlarla verdiği figürlerini, gerçeklikten soyutlayabilmek için upside–down çalıştığını söyleyebiliriz.

Akımın bir diğer temsilcisi Kifer'in büyük boyutlu tuvallerinin üzerinde, simgesel ve söylemsel işaretler, sözcükler de dahil olmak üzere, her şey iç içe, bir arada yoğrulmuş gibidir. Eğer resimde bazı malzemeler kullanmışsa, bunlar aynı zamanda resme isim olarak seçilmişlerdir. Sanatçı, onlardan bu yönde sık sık yararlanmıştır. Kül ya da kum bu tür malzemelerdendir. Malzeme ve esprinin birbirine geçmiş bu karışımı içinde tablolar, böylece kalın bir malzemeler yumağı oluşturur. Yerden gelen, oradan kaynaklanan, ruhsal sarsıntılarla alt üst olmuş bir toprak vardır sanatçının yapıtlarında, resmin yer şekilleri, tarihsel dalgalanmalarla, bu şekillerde kendini açığa vurur. Yapıtlarında Babil Kulesi'ni, Fransız kraliçelerini ve Aztek mezarlarını çağrıştırır. Siyah ağırlıklı, büyük boyutlu, kıyamet duygusu çağrıştıran, simgesel resimlerinde ülkesinin siyasal geçmişinin uyandırdığı acıyı duyurur.

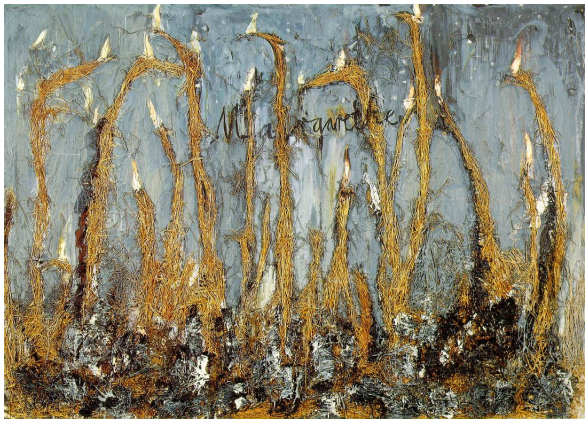
Neo-Ekspresyonist akım içerisindeki sanatçıların resimlerinin pek çoğu, soyutlamalarla gerçekleştirilmiş figüratif yapıtlardır.



Resim 52:Georg Baselitz



Resim 53:Georg Baselitz



Resim 54: Anselm Kiefer



Resim 55: Anselm Kiefer

III.3. Türk Resminde Soyut

III.3.1. 1950 Sonrası Soyut Eğilimler

Batının yüzlerce yıl boyunca geliştirip biçimlendirdiği figüratif resim geleneğini sonradan benimsemiş olan Türk ressamı, soyut anlayışın erken aşamalarından itibaren içinde yer alma ve özgün yaklaşımlar ortaya koyabilme fırsatını bulmuştur. Üstelik Türk- İslam sanatının geometrik ve bitkisel motiflere dayalı soyut kompozisyonlara temellenen bir geleneğe sahip olması, sanatçılarımızın görsel alt yapısı için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Batıda soyut sanatın yaygınlaştığı savaş sonrası dönemde, Türkiye tekrar dış dünya ile ilişkilerini arttırmaya başlamıştır. Batı sanatını daha yakından izlemekte olan Türk sanatçıları, 1940'lı yılların sonlarında soyuta yönelişin ilk ipuçlarını vermişlerdir.

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na katılmamış, ancak savaşın getirdiği tüm olumsuzluklardan etkilenmiştir. Türk resmine imza atan bu dönemin genç sanatçıları, bu ortamın düşünsel gerçeklerini ve güç geçim koşullarını göğüsleyerek çalışmalarına devam etmişlerdir. 1940'larda Yeniler adı altında birleşen Nuri İyem Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş Türk resminde yeni bir gelişmeyi amaç edinmişlerdir. Toplumsal yaşamı ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen, toplum kesitlerinin yaşam özelliklerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır.

1940'larda toplumsal içerikli resimler yapan Yeniler Grubu 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. 1950'li yıllara gelinceye dek 1910'lardan itibaren izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930'lardan başlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisi'nde Ferruh Başağa'nın ödül alan "Aşk" adlı resmi bir erkek ve kadın siluetinin soyutlamasına dayanıyordu. Bu resim soyuta yönelişin Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir.

Figürden yola çıkan bir soyutlama anlayışının erken örnekleri, 50'li yıllarda hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Türk resminde soyut anlayışın ilk örneklerinden birini de, yaşamını yurtdışında sürdürmekte olan Nejat Melih Devrim gerçekleştirmiştir. Erken bir dönemde soyut resme yönelen isimlerden birisi de, Nejad M. Devrim'in annesi olan ressam Fahrünnissa Zeid'dir. Sanatçı çalışmalarını yurtdışında yapmış Paris'e yerleşince soyutlamaya yönelmiştir. Türk resmi 1950'lerle birlikte kısa sürede ve atak bir şekilde soyut anlayışı benimsemiştir. Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer gibi Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan gibi dönemin genç sanatçılarına değin farklı nesilden isimler soyut anlayışa yönelmişlerdir.



Resim 56: Fahrünnissa Zeid, İsimsiz



Resim 57: Zeki Faik İzer, Çapraz Ağaç Dalları

II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Özellikle dış kaynaklı sanat yayınlarının ülkemizde çoğalması Batı sanat çevreleriyle ilişkileri daha bilinçli hale getirmiş, buralardaki son çalışmalardan kısa sürede haberdar olunmuştur. 1930'lu yıllarda Müstakiller'le başlayan modern resim çalışmaları 1950'li yıllardan sonra gerek bahsettiğimiz bu nedenlerden gerekse bu yıllarda yurt dışında eğitim görmüş ressamlarımızın etkisiyle hız kazanmıştır.

1953 yılında Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın açmış oldukları sergi Türkiye'de açılmış ilk soyut resim

sergisidir. Yine 1954 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan sergiye katılan sanatçılar "Halkımıza Çağrı" başlığı altında soyut sanatı benimsetmek amacıyla bir bildiri yayınlamışlardır.

1950'li yıllar Türkiye'nin çok partili özgürlükçü demokratik yönetime geçtiği yıllardır. Ülkenin yaşadığı bu çok önemli sosyo-ekonomik değişime karşılık ülkenin sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmaya başlamıştır. Bu yıllardan itibaren somut-soyut çatışması gündeme gelmeye başlamış ve her sav ile birlikte karşı savların da oluştuğu dönemler birbirini izlemiştir. Bu bağlamda sanat alanında iki önemli görüş ortaya çıkmıştır. Birincisi, milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini taşıyan bir sanat anlayışına yönelmiştir. İkinci görüş, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşmak için çaba harcamış ve Batı sanatının soyut eğilimlerini esin kaynakları arasına alarak gündeme 'nonfigüratif sanat' olarak giren soyut anlayış yerleştirmiştir.Resim sanatında bu iki görüşü birleştirmeyi başaran en önemli ressamlardan biri Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Sanatçı Batı'nın pentür tekniğine geleneksel Türk motiflerini katarak bir senteze ulaşmaya çalışmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, sanatçılarımızın yurtdışına çıkmaya başlamaları, yurtdışından gelen sergilerin artması ve yabancı yayınların daha rahat izlenebilmesi, soyut sanatın kısa sürede benimsenmesinde etkili olmuştur. Daha 1947 yılında yurtdışına çıkan Selim Turan, Avni Arbaş ve Nejat Melih Devrim, yeni sanatsal gelişmeleri yerinde inceleme fırsatını bulmuşlar, bunları daha sonra kısa süreli ziyaretlerle diğer bazı sanatçılar takip etmişlerdir. Sanatçılarımızdan bir kısmı sanat yaşamlarına yurt dışında devam etmişlerdir. Buna rağmen Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Yüksel Arslan, Erdal Alantar, Adnan Varınca, Hakkı Anlı, Selim Turan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş varlıkları ülkemizde de hissedilen sanatçılar olmuşlardır.

Özellikle 1950'li yıllarda geometrik ve lirik soyutlamalar Türk resim sanatını etkilemiştir. Birçok sanatçı 1960 ve 70'lerde bu anlatım doğrultusunda eserler üretmeye başlamışlardır. Yaşlı kuşak sanatçılar, bireysel sanat anlayışları arasına soyut anlatımları katmanın yollarını aramışlar, genç kuşak ise bu sanat anlayışını sanat üretimlerinin merkezine koymuşlardır. D Grubu sanatçıları ile Müstakil

Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği içinde sergi etkinliklerine katılan orta yaşlı sanatçılardan bazılarının, soyut çabası içine girmeleri, genç kuşak ressamlardan geri kalmak istemediklerini göstermiştir. Bu sanatçılar arasında Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu vardır. Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları bir olgunluk dönemi içerisine girmişler ve son derece atak bir şekilde soyut resme adapte olmuşlardır.



Resim 58: Nejat Melih Devrim, 1950'ler



Resim 59: Ferruh Başağa, İsimsiz

> "Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçıları da soyut resmi benzeri bir atılganlıkla benimsemişlerdir. Selim Turan, 1947'den itibaren bulunduğu Paris'te non- figüratif resme yönelirken, güçlü bir figüratif geçmişe sahip olan Nuri İyem, 1950'li yıllar boyunca geometrik tarza yaklaşan bir soyutlamayı benimsemiştir. (…) toplumsal gerçekçi bir çizgiyi savunarak sanat ortamına giriş yapan Yeniler Grubu'undan Ferruh Başağa, Kemal Sönmezler gibi diğer üyeleri de soyut resimler üretmişlerdir. Aynı kuşaktan olan Cemal Bingöl ise geometrik soyut tarzda eserler üretmiştir."[1]

Bazı sanatçılar figürü resimlerinden bütünüyle atarak daha şiirsel bir anlatıma ilgi gösterirken, bazıları da geometrik soyut resme yönelmişlerdir. Sabri Berkel, geometrik düzenlemeleri ön plana çıkartan bir soyutlamaya yönelmiştir.

[1] www.lebriz.com

> "Soyut sanata doğa çözümlemesi ve resmin plastik öğelerinin vurgulanması ile yönelen Berkel, giderek tümüyle soyut bir dil oluşturmuş ve çeşitli dönemlerinde zamanın uluslar arası soyut sanat ilgilerine koşut bir espriye ulaştığı kadar, kendi kişisel ve kültürel özünü yansıtan bir kişilik ortaya koymuştur.çizgi, leke ve sert-kenar biçimlerle farklı dönemlerinde ürettiği yapıtların bütünü tutarlı ilgilerin kararlılığını ortaya koymaktadır."[1]

İzer ise; lirik bir soyutlama yaklaşımını benimsemiştir. Soyut sanat uğraşılarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir üslup denemişler, geleneksel anlayışı soyut yorumlara ulaştırmaya çalışmışlardır. Devrim Erbil'in çizgi dokuları ile örülen peyzajları, geleneksel sanatların esinlerini çağrıştırır. Bu bağlamda kaligrafik eğilimler de soyut yorumlar olarak resimlenmeye başlanmıştır.

Abidin Elderoğlu 1960'larda temeli kaligrafiye dayalı ve siyah-beyaz karşıtlıklarla düzenlenen kompozisyonlardan oluşan soyut lekesel bir anlatıma yönelmiştir. Çağdaşlaşma arayışları içinde çizgisel temele dayanan soyut resimler yapmıştır. Sanatçı sonuçta soyut bir resimsel yazıya ulaşmış ve kaligrafi ile bu noktada buluşmuştur. Şemsi Arel, hat sanatından aldığı öğeleri resimlerine yerleştirerek kompozisyonlarını dengeli, akılcı ve az da olsa hacimli bir etki yaratarak düzenlemiştir. Şevket Arman, önceleri soyutlaştırılmış tek figür ve nü çalışmaları yapmış, 1960'lı yıllarda Türk kaligrafi geleneğini canlandıran öğeleri kıvrık bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüştürerek resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Adnan Turani özellikle Uzakdoğu yazısını çağrıştıran lekesel anlatımlara kaligrafik yorumlar katmıştır. Erdal Alantar'ın lirik lekesel anlatımlarına anlam katan döngüsel renk şeritleri ile oluşturduğu resimler de soyut uygulamaların örnekleri arasında yer almıştır.

[1] Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Ocak 1983, Sayı:10, s.3



Resim 60: Sabri Berkel, Kompozisyon



Resim 61: Abidin Elderoğlu, İsimsiz

Ülkemizde özellikle 1950'lerden sonra soyut resim yaygınlaşmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avrupa'ya gönderilen ressamlardan büyük bir çoğunluğunun soyut resme yöneldiği saptanmaktadır. 1950'lerden günümüze Türk resmindeki soyut ve soyutlama ile ilgili eğilimlerin sınıflaması, şu dört anlayış içinde toplanabilmektedir.:

1. Geometrik soyutlamacılar: Geometrik soyutlamayı benimseyenler, ilk soyut eserleri veren sanatçılarımızdır. Bölümün başında belirtildiği üzere, 1949'da "Aşk" adlı yapıtı ile Ferruh Başağa, modleyi terk etmesine rağmen, figür, resimde ana konu olarak korunmuştur. Geometrik soyutlama, figüre bağımlı bir soyutlamadır. Müstakiller ve D Grubu sanatçılarında da bu anlayış hakim olmuştur. Bu anlayışın temsilcileri arasında: Hamit Görele, Refik Epikman, Salih Urallı, Erol Eti, Arif Kaptan, Nurullah Berk, Hakkı Anlı sayılabilir.

2. Geometrik soyut çalışanlar: Bu anlayışta eserler üreten ressamlar, hiçbir şekilde figür-nesne imajını amaçlamamışlardır ve salt soyut öğelere dayalı çalışmalar yapmışlardır. Geometrik soyut, her türlü fırça oyununu ve dokusal etkiyi dışlamıştır. İlk non-figüratif çalışmaları yapanların başında Cemal Bingöl gelmektedir. Cemal Bingöl bu çalışmalara kolajla başlamıştır. Giderek kolajdan vazgeçen sanatçı, hacim kavramına yer vermemiş, disiplinli, matematiksel, şiirimsi, geometrik, kesin sınırlı

ve son derece sade davranmaya önem vermiştir. Geometrik non-figüratif çalışan diğer sanatçılar: Şemsi Arel, Sabri Berkel, Halil Akdeniz , İsmail Altınok, Bekir Sami Çimen, Lütfü Günay, Adnan Çoker sayılabilir.

3. Lirik soyutlamacılar: Bu anlayışta sanatçı, iç dünyasındaki görüntüleri resmetmektedir. Duyguların yönlendirdiği bu lirik çalışma, yer yer doğasal biçimi de anımsatabilmektedir. Bu anlayışta çalışan sanatçılarda, geometrik bir dış görünüm dikkati çekmemektedir. Genellikle lirik soyutlamada doğasal bir motiften hareket edildiği görülmektedir. Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Hasan Kavruk, Abidin Dino, Fahrünnissa Zeid, Arif Kaptan, Devrim Erbil, Özdemir Altan, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Turan Erol, Mustafa Esirkuş bu anlayışı benimseyen sanatçılardır.

4. Lirik soyut çalışanlar: Lirik soyut salt soyut bir yaratmaya dayanmaktadır. Lirik soyut anlatım boyasal bir savaştır. Hareketli fırça vuruşlarının biçimlendirdiği dışavurumcu, renk dinamizmini kullanan ve mekanda devingenliği arayan bir anlayıştır. Çalışmalarını bu doğrultuda sürdüren sanatçılar arasında: 1945'lerde Paris'e yerleşen Nejat Melih Devrim ve Selim Turan, Adnan Turani, Güngör Taner, Gökhan Anlağan, Fethi Arda sayılabilir.

> "Bu eğilimlerdeki sanatçılarımızın yapıtlarını gözden geçirdiğimizde, işe geometrik soyut ya da geometrik soyutlamacı olarak girenlerin, zamanla lirik soyut ya da lirik soyutlamacı bir anlayışa yöneldikleri görülmektedir. Bunun tersi de sık sık dikkatimizi çekebilmektedir. Hatta bir lirik soyutlama, bir lirik soyut anlayışta çalışanlara bile rastlanabilmektedir." [1]

Bu sınıflama içinde yer alan sanatçılardan, kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdürenlerin sayısı azdır. Bu bağlamda Türk sanatçılarını belli eğilimler çerçevesinde sınıflandırmak çok zordur. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmıştır. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin yer aldığı da görülmektedir.

[1] Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, Ankara, 1980, s.579

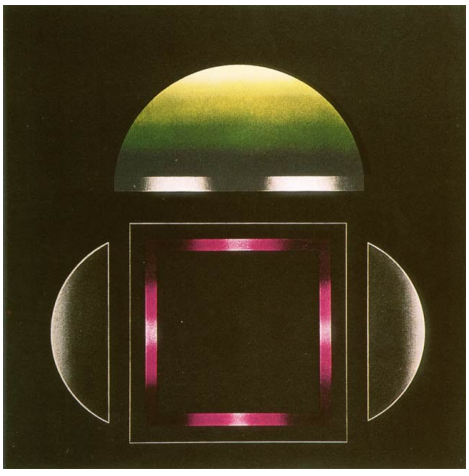
III.3.2.Çağdaş Soyut Örnekler

1950'li yıllarda ivme kazanan soyut resim 1960'larda da yükselişini sürdürmüştür. Geometrik ve lirik tarzda soyut resimler farklı kuşaktan sanatçılarca benimsenmeye başlamıştır. Sabri Berkel, Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Altan Gürman gibi sanatçıların soyut çalışmalarının yanısıra soyut ve figüratif arasındaki çizgide eserler ortaya koyan sanatçılar da vardır. Bu doğrultuda; 1960'lı yıllarda Anadolu kral ve kraliçelerini konu edinen resimler ile daha sonra Sinek Kralı dizisini gerçekleştiren Özdemir Altan simgesel anlatımlara ağırlık veren lekesel soyut biçimlerle yola çıkmıştır. Ömer Uluç ve Adnan Çoker de önemli isimler olarak dikkat çekmektedirler.

> "Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontol hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim öğesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır."[1] Sanatçı sürekli devinim halindeki fırça tekniğiyle soyut figürler oluşturmuştur.



Resim 62: Ömer Uluç, İsimsiz

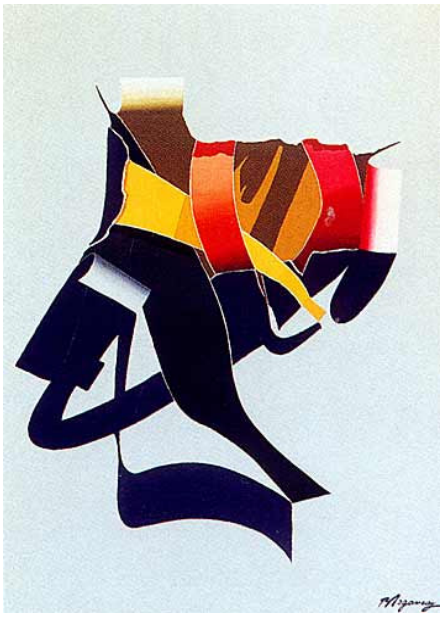


Resim 63: Adnan Çoker, Dengeler

[1] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 5. Basım s.278

> Adnan Çoker "Batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek yeni özgün yapıtlar yaratmıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğelerle yeni biçimsel şemalar geliştirerek, somut mimari öğelerden yeni soyut biçimler yaratmıştır. Geleneksel Türk pencere, kemer, kubbe vs. gibi organik parçalardan çağın soyut anlayışına uygun özgün görsel bütünlere ulaşmıştır."[1]

Bu dönemde, Türk sanatçısının daha sık yurtdışına çıkmaya başlaması ve Burhan Doğançay, Erol Akyavaş gibi isimlerin yurtdışındaki etkin sanatçı kimlikleri de Türk resmine renk katmaktadır. New York'ta yaşayan Burhan Doğançay Wall-Painting adı verilen çalışmalar yapmıştır. Duvar sanatı olarak adlandırılan bu tür çalışmalarda gerçeklerden hareket ederek soyutlamaya yönelik yaratıcılıkla özgün olduğu kadar güncel de olan yorumlara ulaşmıştır. Lekeler ve yırtılmış resimlerden oluşan bu resim türünün en ünlü temsilcilerinden biridir. Yüzeyleri kat kat yırtılarak açılan ve alttan çıkan farklı yüzeyler arasından yer yer görülen imgeler sözcük ve afiş parçaları tüm resimlerinde özgün bir anlatım dili oluşturmaktadır. Doğançay'a göre duvarlar insanların duygu ve düşüncelerinin doğal ürünleridir:



Resim 64: Burhan Doğançay, Soyut



Resim 65: Özdemir Atlan, İsimsiz

[1] Ayla Ersoy**, Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi, s.40

> "Benim duvarlara olan aşırı tutkumun nedeni, onların üzerinde bulunduğumuz yazın ve sanatın gündelik yaşamımızın bir parçası olmasıdır. Nereye gitsek, nereye baksak duvarlar karşımıza çıkar. Karalamaları ile, felsefi ve siyasal sloganları ile, çocukların çizimleri ve diğer mizah, trajedi ve aşk anlatımları ile bir ülkenin, kentin ya da köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve tecimsel kişiliğini ortaya koyarlar. Benim bu duvarları tanıtmam yalnızca estetik ve belgeseldir; yaptığım seçimler herhangi bir ideolojik ya da politik mesaj taşımamaktadır."[1]

Doğançay, çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır. Özellikle duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde, yüzeyden öne doğru taşıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı getirmiştir. Bu tür resimlerini hacimli plastik yönünde geliştirerek, alüminyum malzeme kullanımıyla gerçekleştirilen shadow-sculpture- gölge heykellerine ulaşmıştır.

Güngör Taner'in Yapıtları denge ve ritim üzerine kurulmuştur. Kendiliğinden şekillenivermiş gibi görünen bu çalışmalarda, en küçük bir leke bile zihinsel bir çalışmanın sonucudur. Renk ve biçim olarak zıt değerlerden hareketle gelişen disiplinli çalışma ortaya koymuştur.

Lirik soyutlamacılar arasında sayılan Zafer Gençaydın renkçi bir tutum gösterir. Doğasal öğeler, tanınırlıklarını yitirdiklerinden dolayı ilk bakışta non-figüratif ,fakat dışavurumcu bir görüntüye dönüşmüşlerdir.

Çizimlerine fantastik mekan tasarımları havası verebilen ve asıl mesleği mimarlık olan Erol Akyavaş, giderek minyatür peyzajlarının yorumuna yönelmiştir. "Dikdörtgen resim yüzeylerine karışık teknikler uygulayarak, eski nakış-resim ve bezeme örneklerinin çapraz planlar halinde girişi, geometrik düzenlemelerin gereksindiği bir hareket türü sağlamaktadır."[2]

Soyut resim çalışmalarıyla dikkat çeken diğer bazı sanatçılar, Şadan Bezeyiş, Hasan Kavruk, Adnan Turani, Oktay Günday, Mustafa Ayaz gibi ressamlardır. Doğadan çıkışla ayıklana ayıklana soyut sınırın kararlı bir noktasında durmayı bilen Hasan Kavruk, doğaçlama tavrı ve teknik becerisini birleştirerek eserler üretmiştir.

---

[1] www.lebriz.com.tr
[2] Tansuğ, **a.g.e.**, s.264

Bezeyiş'in soyut çalışmalarında saklı duran figür ve peyzaj eğilimleri giderek belirginleşmiştir. Adnan Turani'nin soyut bir yaklaşımım renkçi tutumuyla ortaya çıkan yapıtlarında, her şeyden önce renk olgusu gelmiş, çizgi ise rengin arkasında varlığını hissettirmiştir.

> "Bekir Sami Çimen soyut çalışan ressamlarımız içinde anlatım dili en yalın, en arı olanlardan birisidir. Resimlerinin ana biçimi renktir. Rengi şeritler halinde kullanarak, farklı bir doğa yorumuna ulaştığı gibi rengin değişen ilişkileri ile algısal bir zenginlik de sağlamaktadır. Renk şeritlerinin yatay ve dikey kullanımı ile güçlü mekansal çağrışımlar elde etmektedir. Farklı renk kuşakları ile yaşamdaki karşıtlıkları gelişme süreklilik içinde yanyana, karşı karşıya ve iç içe bir arada göstermeye çalışmaktadır."[1]

Yeni İfadecilik (Neo-Ekspresyonizm) akımını Türkiye'de tanıtmaya çalışan Bedri Baykam, ABD'de öncü bir hareket niteliği taşıyan bu akımın Türk temsilcisi olarak nitelenebilir.

Kemal Önsoy genç kuşak sanatçıları içinde dikkati çeken bir sanatçı olarak doğasal görüntüleri soyut bir yüzey dokusu içinde biçimlendirmektedir. Dışavurumcu bir çıkışla bir çırpıda yakalanmış dinamik kompozisyonlarda, parçalar bölümler halinde yan yana üst üste getirilmiştir.

> "Soyut eğilim alanının gereklerine uygun çalışmalara katılan sanatçılar arasında Erol Eti'nin metalik çağrışımlara yol açan yüzey parıltıları, Tamer Akakıncı'nın belirgin bir nitelik düzeyinde ve salt espas araştırmaları olmaktan çok, mat bir fon içine sızan ruhsal serüvenlerin ışık huzmelerinde eridiği izlenimini uyandıran işleriyle temelde bir çakışma noktası bulmuyor değildir. Fakat Güngör Taner ve Nüzhet Kutluğ'un yüzey üzerinde kıvrak bir atılımla oluşan soyutlama girişimleri, onlardan farklı bir yön tutturmaktadır. Halil Akdeniz'in çevre sorununu kavramsal bir yönde irdeleyen resim soyutlamalarıyla, öznel yaşantı sarsıntılarını resim yüzeylerinde sert ve yumuşak ikilemini içeren nesne oluşumlarıyla kapsayan Adem Genç'in işleri, bir anlam yoğunluğunun rekabetini sürdüren örnek çalışmalar gibi görünmektedir." [2]

---

[1] Ersoy**, a.g.e.**, s.42
[2] Tansuğ, **a.g.e.**, s.304

Geometrik non-figüratif anlayış içinde çalışan genç kuşaktan Halil Akdeniz, kesin, geometrik, düz renkli yüzey ve çizgilerini, giderek yatay-dikey yönlerde düzenlemeye götürmüştür. Duygusal renk geçişlerine önem vermemiş, duygusuz denebilecek bir disiplinle salt bir resme yönelmiştir.

Mustafa Ata figür soyutlamalarıyla oluşturduğu çalışmalarında figürleri çoğu kez siluetler şeklinde ele almaktadır. Tek fırça hareketleri ile oluşturulan bu soyut figürler, devingen, dinamik, ışıklı ve çok renklidir.

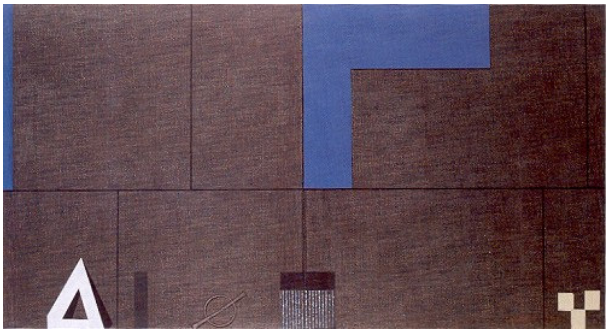
İbrahim Örs, yeni ve özgün bir yöntemle resim yapmakta, figürü küçük kısa şerit veya metalik kırpıntı oluşumlarını andıran parça parça yay veya helezon biçimindeki öğelerle şekillendirmektedir.



Resim 66: Adnan Turani, Sakin Denizi Dinliyorum



Resim 67: Bedri Baykam, Kapı



Resim 68. Halil Akdeniz,Efes-Ören Görsel Notlar

Ülkemizdeki 1950'li yıllardan başlayarak soyut resim alanında son derece başarılı örnekler verilmiştir. Soyut çalışmalar giderek yeni araştırmalara, hatta daha çok biçimci, geometrik, salt renkli, dikey-yatay kompozisyonlara yönlenmiştir. Soyut sanata, geometrik bir soyutlama ile girişimde bulunulmuş ve sonra lirik, renkçi, bir non-figüratife varılmıştır. Böylece Türk resim sanatında hacimci, figüre bağımlı ve modleye bağlı olmayan bir boya anlatımı, sanatsal değer olarak benimsenmiştir. Soyut sanat, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Batı sanat dünyası ile paralel bir zaman dilimi içinde Türkiye'de denenmiş ve geliştirilmiştir. Türk sanatçılarının bu alanda yaptıkları çalışmalar basit biçimsel bir aktarım olmaktan çok, ülkede plastik düşüncenin gelişmesine katkıda bulunan özgün araştırmalardır.

SONUÇ

"Resim Sanatında Soyutlama" başlığıyla sunulan bu çalışmada, soyutlama kavramı ve süreci, tanımlamalarla ve çeşitli görüşlere yer verilerek açıklanmıştır. İnsanoğlunun neden soyutlamaya ihtiyaç duyduğunu açıklayabilmek için, ilkel toplumlara, Afrika ve Asya sanatlarına dönüp bakmak bir zorunluluk olmuştur. Çünkü, soyutlama dürtüsü, her sanatın başlangıcında yer almış ve yüksek bir kültür düzeyindeki bazı halklarda egemen eğilim olarak kalmıştır. Worringer'e göre; "Zihinsel bilgisinden ötürü, insan dış dünyanın görünüşüyle ne denli az dost ve senli-benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur."[1]

Yani zihinsel bilgisinden dolayı insan, dış dünyanın görünümleriyle dostça bir güven ilişkisi içine girmekte ne kadar az başarılı olmuşsa, onu bu en yüksek soyut güzelliğin ardına düşmeye yönelten kuvvet, o kadar güçlüdür.

Ancak burada, soyut sanata ilkel toplumların dışında, uygar toplumlarda rastlanamaz gibi bir sonuç çıkarılamaz. Ama, ilkel toplumları soyutlamaya götüren nedenler ile uygar toplumları soyutlamaya götüren nedenler birbirinden farklıdır. İlkel toplumlar dış dünya hakkındaki bilgisizliklerinden dolayı soyut sanata yöneldikleri halde, uygar toplumlar başka nedenlerden ötürü soyut sanata yönelmişlerdir.

Uygar toplumları soyutlamaya götüren nedenlere baktığımızda, toplumdaki, dünyadaki değişimler, gelişimler, endüstrileşme, fotoğrafın icadı gibi olaylar göze çarpar. Yaşamda ve teknolojide oluşan bu çok hızlı ilerleyiş, toplumu ve elbette sanatçıları etkilemiş; değer yargıları ve gereksinimleri değişen insan, sanatsal anlatımında tek yönlü bakış açısını kırarak, yeni bir biçim dili oluşturmaya başlamıştır.

---

[1] Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s.25

Sanatçı dış dünya olaylarına duyduğu tepkiler sonucu farklı arayışlara yönelmiş, doğadaki nesneler gerçekçi formda yansıtılmamış, nesne parçalara ayrılmış; sanatçı, doğadan başka bir evrene, kendi evrenine dönmüş ve kendi evrenini ifade etmeye başlamıştır. Bunu başlatan ilk sanat hareketleri de Kübizm ve Ekspresyonizm olmuştur. Batıda soyut sanatın yaygınlaştığı savaş sonrası dönemde, ülkemizde sanatçılar da, 1940'lı yılların sonlarında soyuta yönelişin ilk ipuçlarını vermişlerdir ve yeni araştırmalara girişmişlerdir. Böylece soyut sanat gelişmeye devam etmiştir.

Şunu belirtmek zorunluluğu vardır ki, soyut sanat çok geniş bir araştırma konusudur. İrdelenecek çok daha fazla yönü vardır. Bu yüzden, bu çalışma konunun sadece bir kısmını içermektedir. Yaptığım bu araştırma, sonuçta, çalışılan konuya ilişkin farklı çözümlemeleri, farklı arayışları, farklı denemeleri ve araştırmaları beraberinde getirecektir.

Soyut sanat, psikolojik bir olgu olması nedeniyle bireysel bir değerlendirme gerektirir. Bu yüzden, soyut sanat sürecindeki bir dönem araştırılabilir ya da sadece bir sanatçı ele alınarak eserleri çözümlenebilir. Böylelikle sanatçının soyutlama süreci daha iyi algılanabilir. Araştırma konusu detaylandırılarak başka bir araştırmanın konusu haline getirilebilir.

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Mağara resmi, Lascaux Mağarası……...13
Resim 2 : Willendorf Venüsü, Geç Paleolitik Dönem……....15
Resim 3: Lespugne Venüsü, Geç Paleolitik Dönem……...15
Resim 4: Hesire'nin Portresi, mezarının tahta kapısından……..…16
Resim 5:Tlaloc, Aztek Yağmur tanrısı, 14.-15.yy……..20
Resim 6 (ortada):Savaş tanrısı Oro, 18.yy…….…….20
Resim 7 (sağda): Tören Maskesi, 1880 dolayları…….……..…….20
Resim 8: Bronz Tören Güğümü, yaklaşık12.yy……..……22
Resim 9(sağda): Bronz Kaplan, Orta Cou Sülalesi……...……..22
Resim 10: Totie……..…….23
Resim 11: Leivın……...……..23
Resim12:Ogata Korin, Karga, Lavi…….25
Resim 13: Seşu Toyo, Amo-no Haşidate, 16.yy. başı……...……..25
Resim 14: Maya'nın Rüyası (Annesinin bedenine genç bir fil olarak giren budha), Bharhut Üslubu, İ.Ö. 2.yy…….26
Resim 15: Angkor Vat Tapınağı, Khmer Sanatı, 12.yy'ın 1. yarısı……...…….26
Resim 16: Kubacı'daki bir evin alınlığı…….…27
Resim 17: Prens Hüma ve Prenses Hümayun Bahçede, İran Minyatürü……..…..29
Resim 18: Mistik Manzara, 1398…….29
Resim 19: Dioskurides'in *Materia Medica* adlı eserinden …….31
Resim 20: Kelile ve Dimme, Suda Aksini Gören Köpek ……...……32
Resim: 21: Kelile ve Dimme, Ağa Düşen Güvercinler……...……32
Resim 22: Av sahneli İran halısı…….……32
Resim 23: Matrakçı Nasuh……...…….35
Resim 24: Matrakçı Nasuh……..……35
Resim 25: Levni……..36
Resim 26: Cezanne, Commode…….……..40
Resim 27: Juan Gris……40
Resim 28: Picasso, Bir Boğanın Başkalaşımı, 1916……..…….42
Resim 29: Pablo Picasso…….……43
Resim 30: Georges Braque, Gitarlı Kadın…….43
Resim 31: Max Beckmann……..48
Resim 32: Kirchner, Cafe Garden, 1914…….……48
Resim 33: Max Beckmann Austernesserinnen,1943……..……49
Resim 34: Emil Nolde, Junge Frau und Manner…….49
Resim 35: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923……..51
Resim 36: Kasimir Malevich, Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare…….……53
Resim 37: Kasimir Malevich, Siyah Kare ve Kırmızı Kare,1915……..……53
Resim 38: Mondrian, Oval Biçimde Renkli Düzenlemeler……...…….57
Resim 39: Mondrian, Kompozisyon X……...……..57
Resim 40: Paul Klee…….……...58
Resim 41: Paul Klee, Embrace……58
Resim 42: Jackson Pollock, Autumn Rythm, 1950…….……..61
Resim 43: Franz Kline, Abstraction No.1, 1951…….……62
Resim 44: Willem De Kooning……...62
Resim 45: Willem De Kooning, Kadın I, 1950……...……...……..62
Resim 46: Franz Kline, İsimsiz, 1957……..……62
Resim 47: Mark Rothko, Uden Titel,1967……..……63
Resim 48: Mark Rothko, S-T, 1947……63
Resim 49: Mark Tobey, İsimsiz, 1965……...…….65

Resim 50: Clyfford Still, 1949……..……..……..65
Resim 51: Arshile Gorky, The Plough and The Song……..…..……..65
Resim 52:Georg Baselitz……..……67
Resim 53:Georg Baselitz…….67
Resim 54: Anselm Kiefer……68
Resim 55: Anselm Kiefer……68
Resim 56: Fahrünnissa Zeid, İsimsiz……..…….……70
Resim 57:Zeki Faik İzer, Çapraz Ağaç Dalları……...……70
Resim 58: Nejat Melih Devrim, 1950'ler ……..……...72
Resim 59: Ferruh Başağa, İsimsiz……..……72
Resim 60: Sabri Berkel, Kompozisyon…….…… 74
Resim 61: Abidin Elderoğlu, İsimsiz……..74
Resim 62: Ömer Uluç, İsimsiz……..……..76
Resim 63: Adnan Çoker, Dengeler……..76
Resim 64: Burhan Doğançay, Soyut ……..…… 77
Resim 65: Özdemir Atlan, İsimsiz……..……77
Resim 66: Adnan Turani, Sakin Denizi Dinliyorum…….……..…….80
Resim 67: Bedri Baykam, Kapı…….……..81
Resim 68. Halil Akdeniz,Efes-Ören Görsel Notlar……...……..81

KAYNAKÇA

1-AYVAZOĞLU, Beşir, İslam Estetiği ve İnsan, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989

2- BAZIN, Germain, Sanat Tarihi, Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1998

3- ERSOY, Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi

4- FISCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2003

5- GENÇ, Adem, Adem Sipahioğlu, Görsel Algılama, İzmir, Sergi Yayınevi, 1990

6- GOMBRICH, E. H., Sanatın Öyküsü, Çev. Erol- Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1997

7-Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, Ankara, 1980

8- HANÇERLİOĞLU, Orhan, Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989

9- İPŞİROĞLU, N.-M, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul, CemYayınevi, 1983

10- KANDINSKY, Wassily, Sanatta Ruhsallık Üzerine, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2005

11- KLEE, Paul, Çağdaş Sanat Kuramı, Çev.Mehmet Dündar, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006

12- KLEE, Paul, Modern Sanat Üzerine, Çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2002

13- LENOIR, Beatrice, Çev. Aykut Derman, İstanbul, 3. Baskı, YKY, 2004

14- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982

15- ÖZER, Bülent, Kültür Sanat Mimarlık, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2000

16- P Sanat Dergisi, Kış 2000, Sayı:16

17- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 5. Basım

18- TANSUĞ, Sezer, Resim Sanatının Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995

19- TİMUÇİN, Afşar, Estetik, İstanbul, İnsancıl Yayınları,1998

20- TUNALI, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, rh+sanat Yayınları, 2003

21- TURANİ, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2. Basım

22- TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999

23- Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:48, Mart/Nisan 2001

24- WORRINGER, Wilhelm, Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985

25-Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Ocak 1983, Sayı:10

26- www.hayalperest.org

27- www.lebriz.com

28- www.siyahkare.com

ÖZGEÇMİŞ

Uyruğu : T.C

Doğum Yeri ve Tarihi: İzmit/1980

EĞİTİM

2003 -2006: Kocaeli Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, Resim Bölümü

2004 - Ocak 2006: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tezsiz Yüksek Lisans, Resim İş Eğitimi Bölümü

1998 - 2002: Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,Resim Bölümü

1994 – 1998: Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi /Bolu

1991 - 1994: Mimar Sinan Ortaokulu /İzmit

1986 - 1991: Atatürk İlkokulu /İzmit

ETKİNLİK/SEMİNER

Mayıs'2002: Karma Sergi, Süleyman Demirel Kültür Merkezi, İzmit

Kasım'2003: Avni Abraş: Hayatı ve Sanatı, K.O.Ü, G.S.F, Konferans Salonu, Müberra Kalkan-Serpil Şahin

Aralık'2003: Resimde Kuvay-i Milliyeci: Avni Arbaş, Şehiriçi Dergisi, Sayı 11, Müberra Kalkan-Serpil Şahin

Haziran'2004: Farklı Oluşumlar Sergisi, CEY GALERİ-KOŞUYOLU, Kadıköy/İstanbul