T.C.
İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

DIŞAVURUMCULUĞUN COŞKUN HALİ; LİRİZM

Zeynep Serdar

Yüksek Lisans Tezi

Danışman:

Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin

İstanbul, 2015

DIŞAVURUMCULUĞUN COŞKUN HALİ; LİRİZM

Zeynep Serdar

Marmara Üniversitesi, 1997

T.C.

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans Programı'na sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin

(Danışman)

İnceleme Komitesi Üyeleri

Prof. Dr. Cevat Demir (Jüri)

Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin (Jüri)

Doç. Dr. Nurcan Perdahcı (Jüri)

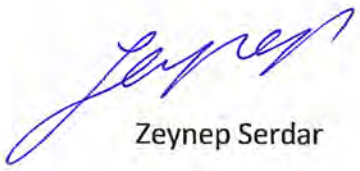
Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Doç. Dr. Nedret Yaşar
Bölüm Başkanı

Onay 30/ 01 / 2015

Prof. Dr. Hayri Kozanoğlu
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve orijinal olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.



Zeynep Serdar

İTHAF

Tez çalışmamın belirlenmesi ve yürütülmesi aşamasında, resim eleştirilerinde her zaman destek ve yardımlarını gördüğüm danışman hocam Sayın Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin'e, tez çalışmamda literatür desteği sağlayan Sayın Prof. Dr. Devrim Erbil'e, tez yazım düzeninde, çevirilerde ve manevi desteklerini esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Havva İlbağı'na ve Sayın Prof. Dr. Ahmet Çıtır'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca her zaman desteğini gösteren sevgili aileme saygı ve sevgiyle teşekkür ediyorum.

ÖZET

DIŞAVURUMCULUĞUN COŞKUN HALİ; LİRİZM

Zeynep Serdar

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Danışman: Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin

20. yüzyılın başında Avrupa'da ortaya çıkan çağdaş sanat akımı dışavurumculuk ve lirizm incelenmiştir. Modern akımlara temel oluşturan dışavurumculuğun doğmasındaki toplumsal olgular, tarihçesi, gelişim süreçleri, düşünselliği ve sanatçıları araştırıldı. Sanatın soyut eğilimlere girmesiyle soyut dışavurumculuk doğmuştur. Soyut eğilimler ve eserleri irdelenmiştir. Soyut eğilimlere katkı sağlayan Lirizm, uzun yıllar halkın sanat dili olarak kabul edildi. Lirik manifestonun yayınlanması ile lirik soyutlama yaygınlaşma göstermiştir. Resimsel lirizmin düşünsel, biçimsel arayışları, resim sanatına katkı sağlamıştır. Lirik üslubun özelliklerine sanatçıların eserlerinden incelemelerle açıklık getirilmiştir.

Türk resim sanatı ile ilgili bilgi verilerek, Dünya resim sanatında gelişim gösteren soyut eğilimlerin, lirik soyutlama anlayışının etkileri belirtilmiştir. Türk resim sanatının soyut eğilimlere geçtiği dönem, düşünsel, biçimsel değişimleri belirtilerek, Lirik soyutlama üslup özellikleri, sanatçıları ile ilgili incelemeler yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Lirizm

ABSTRACT

LYRISM AN ENTHUSIASTICAL STAGE OF EXPRESSIONISM

Zeynep Serdar

Master, Art and Design Programme, University of Kemerburgaz

Supervisor: Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin

In this study of drawing and painting art of lyrism and expressionism currency was arouse in Europe at the beginning of Twentiet Century was investigated and exhibited with paintings. Expressionism as the foundation of modern arts was also investigated with their causes of social facts, historical back grounds, progressive pathways, phylosophy and their representing artists and painters. By entering isolationism trends to art isolationist expressionism was borne. So isolationst trends and its typical art pieces were discussed in this study. Lyrism being a supporter of isolationism was accepted as the art lenguage of people. By publishing of lyric manifest lyric expressionism has become widespread and popular. Lyrism in painting has provided great support to contemperary phylosophy, shape and size consepts of objects and the painting art and drawing itself. By obserwing lyric type of paintings of contemperary artists a novel interpretation was brought in this study.

By providing detailed information about Turkish Painting Art, its effect on the World Painting Art being in progressive isolation and the lyric understanding of isolationism were determined. During the introduction of Turkish Painting Art into expressionism trend, phylosophical and the variation of patternal design were described as well as lyric isolation design characteristics and their follower artists were investigated.

Key words: Expressionism, Isolationist expressionis, Lyrism

İÇİNDEKİLER

ÖZET……vi

ABSTRACT……vii

İÇİNDEKİLER……viii

RESİM LİSTESİ……xi

GİRİŞ……1

1. DIŞAVURUMCULUK.. ……4

1.1. Dışavurumculuk ……4

1.2. Dışavurumculuğun Tarihçesi……6

1.3. Dışavurumculuğun Avrupa'da ve Almanya'da Siyasal Durumu……7

1.4. Dışavurumculuğun Düşünsel Ortamı……10

1.5. Savaş Sonrası Toplumsal Yapı ve Dışavurumculuk……13

1.6. Dışavurumculuk ve Diğer Sanatlara Genel Bakış……14

1.7. Natüralizme Karşı Eğilimler ve Dışavurumculuk……16

1.8. Empresyonizme Karşı Tepki Olarak Dışavurumculuk……17

1.9. Fovizm……19

1.10. Pirimitivizm……20

1.11. Dışavurumculuğun Üslup Sorunları……22

1.12. Dışavurumculuğun Almanya'da Yaygınlaşması……24

1.12.1. Die Brücke……26

1.12.1.1. Ernst Ludwig Kirchner……28

1.12.1.2. Erich Heckel……30

1.12.1.3. Emil Nolde……32

1.12.2. Der Sturm ve Die Aktion……34

1.12.3. Der Blaue Reiter……36

1.12.3.1. Wassily Kandinsky……37

1.12.3.2. Alexej Vonn Jawlensky……40

1.12.3.3. Franz Marc……42

1.12.4. Ren Bölgesi ve Berlin……44

1.13. Fütürizm……45

1.14. Dışavurumculuğun Avrupa'da Yaygınlaşması……49

2. SOYUT DIŞAVURUMCULUK……51

2.1. Soyut Dışavurumculuğu Doğuran Etkenler……54

2.2. Soyut Dışavurumculuğun Başlangıcı ve Sanatçıları……57

2.3. Soyut Dışavurumculuğun Düşünselliği……61

2.3.1. Jackson Pollock……63

2.3.2. Willem de Kooning……66

2.4.3. Vassily Kandinsky……68

3. LİRİZM……71

3.1. Lirik sözcüğünün Anlamı ve Tarihçesi……71

3.2. Lirik Soyutlama……74

3.3. Amerika'da Lirik Soyutlama……78

3.4. Lirik Soyutlamanın Diğer Eğilimlerle İlişkisi……80

3.5. Lirik Soyutlama ve Sanatçılarına Genel Bakış……81

3.5.1. Alfred Otto Wolfgang Schulze ……82

3.5.2. Hans Hartung……84

3.5.3. Georges Mathieu……86

3.5.4. Mark George Tobey……88

3.5.5. Helen Frankenthaler……90

3.5.6. Camille Bryen……92

3.5.7. Louis Morris ……93

4. TÜRK RESİM SANATI…… ……96

4.1. Türk Resim Sanatında Kaligrafik Etkiler……96

4.2. Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler……99

4.3. Türk Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler……102

4.3.1. Abidin Elderoğlu……104

4.3.2. Mübin Orhon……107

4.3.3. Nejat Melih Devrim……111

4.3.4. Devrim Erbil……113

4.3.5. Zeki Faik İzer……116

SONUÇ……119

KAYNAKÇA……121

RESİM LİSTESİ

Resim1: Ernst Ludwig Kirchner, Otoportre, 1918, Kontrplâk üzerine yağlıboya, 59x69,3cm, Pinakothek der Moderne, München……..28

Resim 2: Erich Heckel, Sazlıkta Yıkananlar, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, 71x81cm, Museum Kunst Palest, Düsseldorf ……..30

Resim 3: Emil Nolde, Sonbahar Deniz, 1910,Tuval üzerine yağlıboya,73x89cm, Sammlung Deutsche Bank……..32

Resim 4: Wassily Kandisnky, Doğaçlama, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 95x150cm, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, München……..37

Resim 5: Alexej Vonn Jawlensky, Büyük Meditasyon, 1936,Tahta üzerinde bez dokulu kâğıt üzerine yağlıboya, 24.8x18.5cm, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu……..40

Resim 6: Franz Marc, Tirol, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 135.7x144.7cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, München……..42

Resim 7: Jackson Pollock, Yakınsama, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 393.7x237.5cm, Albright- Knox Sanat Galerisi, Buffalo, NY, USA ……63

Resim 8: Willem De Kooning, Kazı, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 205.7x254.6cm, Bay ve Bayan Frank G. Logan Koleksiyonu ……..66

Resim 9: Vassily Kandinsky, Beyaz Sınır, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 140.3x200.3cm, Solomon R. Guggenheim Museum, NY, USA……..68

Resim 10: Alfred Otto Wolfgang Schulze, Bu Şehrin her yeri, 1947, Tuval üzerine yağlıboya, 81x81cm, Menil Koeksiyonu, Houston,USA……..82

Resim 11: Hans Hartung, İsimsiz, 1963, Tuval üzerine akrilik boya, 46x61cm, Ancienne Paul et Baptistine Roux, Saint- Paul-de-Vence (La Colombe d'Or)……84

Resim 12: George Mathieu, Lepanto'nun savaşı, 1964,Tuval üzerine yağlıboya, 200x500cm, Nouveau Musée National de Monaco……86

Resim 13: Mark Tobey, İsimsiz, 1942, Kâğıt üzerine guaj ve sulu boya, 65.2x50.1cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venice…….88

Resim 14: Helen Frankenthaler, Dağlar ve Deniz, 1952, Tuval üzerine yağlıboya petrol ve kâmir, 220x297.8cm, National Gallery of Art, Washington, USA.....90
Resim 15: Camille Bryen, İsimsiz, 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 92x73cm, Musée des Beaux Arts, Nantes, Fransa 92
Resim 16: Morris Louis, İsimsiz, 1959, Tuval üzerine akrilik boya, 256.8x357.5cm, Gallery Philips Collection, Washington DC, USA 93
Resim 17: Abidin Erleroğlu, Kompozisyon, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, 115x90cm, Hacettepe Sanat Müzesi.....104
Resim 18: Mübin Orhon, Delacroix'ya Saygı, 1963, Tuval üzerine akrilik, 160.5x129cm, Robert-LisaSainsbury Koleksiyonu, University of East Anglia, Norwich.....107
Resim 19: Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 301x194cm, Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu.....111
Resim 20: Devrim Erbil, İstanbul, 2013, Alüminyum plaka üzeri baskı, 100x120cm.....113
Resim 21: Zeki Faik İzer, Kayalar ve Dalgaların Dansı, 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 199x239cm, Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu 116

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, tam anlamıyla doğduğu yüzyılın bunalımlarını yansıtan, çağdaş sanat akımlarına temel oluşturan dışavurumculuk akımı incelenmiştir. Almanya'da ortaya çıkmış daha sonra Avrupa'da yaygınlaşma göstermiştir. Dışavurumculuğun doğduğu dönemde, Avrupa'da ve Almanya'da siyasal durum, akımın oluşmasına ve yayılmasına hız kazandırmıştır. Savaş sonrası toplumsal yapı, dışavurumculuğun düşünsel ortamını oluşturdu. Natüralizm ve Empresyonizme tepki olarak ortaya çıkan devrimci niteliğe sahiptir. Fovizm ve pirimitif sanatın üslup özelliklerinin de etkisi görülmektedir. Bu anlayışlardan farklı olarak kendini ortaya koyan dışavurumculuk, üslubunun oluşumunda izlediği yol incelenerek, üslup sorunlarına değinilmektedir. Amacım, lirizm ile yakın sorunsalları, lirik soyutlamanın katkılarını sanatçı eserlerinden incelemektir. Kuramsal oluşum sürecini tamamlayan dışavurumculuğun, Almanya'da, daha sonra da uluslararası ün kazandığına değinilmiştir. Almanya'da yeni oluşum olarak nitelendirilen dışavurumcu sanatçı grupları kuruldu. Die Brücke, Der Blaue Reiter sanatçılarının lirik anlayışa yakın eserlerinde açıklamalar yapılmıştır. Bu sanatçıların eser incelemesinde lirik soyutlamanın etkileri dışavurum anlayışına katkı sağladığı görülür. Der Sturm Die Aktion dergileri yayınlanarak sanat çevresindeki ressamlar, yazarlar, tiyatrocular dönemin yaşattığı toplumsal sorunlara öznel bir bakış kazandırdılar. Bir grup sanatçı da, Berlin ve Ren bölgesinde toplanarak çalışmalarını sürdürdüler.

Yüzyılın getirdiği, siyasal ve sosyo ekonomik yapılanmalar, soyut dışavurumculuğun doğmasına etken olmuştur. Sanatın, soyut eğilimlere girdiği bu dönem incelenmektedir. Soyut dışavurumculuğun sanatçıları ele alınarak, eserlerinde soyut tavır gözlenmektedir. Lirik soyutlama anlayışın katkılarıyla geliştirilmiştir. Soyut eğilimlerin düşünselliği resim

sanatında yeni oluşum yaratmıştır. Bu bağlamda sanatçılarının eserleri incelenerek, lirizmle ortaya çıkardıkları kuramsal yenilik üzerine açıklamalar getirilmektedir.

Lirizm, VIII-VI. Yüzyıldan günümüze gelişim göstermiştir. Aşk, Ölüm, savaş, barış, sevinç konularını işleyerek halkın sanat dili olarak varolmuştur. Edebiyatın içinde doğan lirizm, diğer sanatlarda da etkisini göstermiştir. Şiirsel coşkulu anlatımı tiyatro, müzik, resim, şiir sanatına yansımaktadır. Çalışmamın özünü lirizme bağlamamın nedeni, yüzyıllar boyu sanatın ifade biçimi olmasıdır. Çağdaş sanat akımlarının ortaya çıktığı dönemde de resimsel lirizm modern sanat anlayışını oluşturmakta katkı sağlamıştır. Resim sanatının soyut eğilim gösterdiği dönem biçimsel, düşünsel, teknik özellikleriyle lirik soyutlamayı desteklemiştir. Özgür fırça vuruşlarıyla, coşkulu ifadesiyle öznel bakış açısı sergileyen lirizm, resim sanatında soyut döneme zenginlik sağladı. Lirik manifestonun yayınlanmasıyla sanatçılar kendilerine ortam yarattılar. Biraraya gelerek sergiler düzenleyen ressamlar, lirik soyutlamanın yaygınlaşmasını gelişmesini sağladılar. Amerikan lirik soyutlama sanatçılarının eserlerinde üslup özellikleri görülmektedir. Lirik soyutlama, diğer sanat anlayışlarında da etkisini göstermektedir. Aksiyon resmi ve Alan resminde uygulanarak, eserler şiirsel dil kazanmış, duyusal yaratımlar gerçekleşmiştir.

Amerikan lirik soyutlama başta olmak üzere, Avrupa'da lirik soyutlamanın gelişimine açıklık getirilmektedir. Amerikan lirik soyutlama sanatçıları eserlerinde teknik, biçimsel, düşünsel oluşum deneysel metotlarla yaratılmıştır. Sanatçıların eserlerinde rastlanan farklı anlayışlarla (Alan resmi, Aksiyon resmi) birleşen resimsel lirizm, modern bakış açısını sunmaktadır. Farklı kültürlerden esinlenen kaligrafik arayışlar lirik soyutlama ile biçimsel denemelere yenilik katmıştır.

Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı gelişmeleri incelenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti değişen dünya politikalarından etkilenerek, siyasal yapılanmasında farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar sanatta da, Avrupa resim sanatından etkileşimleri doğurmuştur. Bu dönemde, Avrupa'ya giden sanatçılarımız, gerekse ülkemizdeki sanatçılar, soyut eğilimlere geçilmesinde katkı sağlamıştır. Soyut eğilimlere geçilen bu dönemde kaligrafik arayışlar, lirik soyutlamayı biçimsel yönden desteklemektedir. Türk Hat sanatı kaligrafisinin etkileriyle, hem kültürel mirasımıza sahip çıkılmış, hem de resim sanatı doğayla kaligrafiyi bütünleştirmiştir. Türk resim sanatı, lirik soyut eğilimlere açıklama getirilerek, lirik soyutlama anlayışındaki sanatçıların, eser incelemesine yer verilmektedir. Bu sanatçıların, eserlerinde yer alan kaligrafik ve doğadan lirik soyutlamalar lirizm anlayışı kuramsal çözümlemesine katkı sağlamaktadır. Türk resminin, lirik soyutlamaya geçmesiyle kültürel şiirsel yansımaların olduğu görülmektedir.

1. DIŞAVURUMCULUK

1.1. Dışavurumculuk

“Dışavurumculuk XX. Yüzyılın başlarında Kuzey Avrupa (İsveç, Norveç) sanatçılarıyla bazı Alman sanatçılarının oluşturup geliştirdikleri bir sanat hareketidir. Amaç; bütün atılımcı sanat hareketlerini empresyonizm ve post empresyonizme karşı birleştirip uzlaştırarak geleceğin sanatını hazırlamak olmuştur.

Dışavurumculuk sanatta sürekliliği ifade eden bir özelliktir. Yüzeysel deyimle, her sanatta, her sanat devrinde ve eserinde Ekspresiyon, yani ifade vardır. Ancak; bir sanat stili ve ekolü olarak oluşan ekspresyonizmle sanatçının aşırı bir duyarlılık, dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmek temel ilkedir. Bu sanat anlayışı, belirli, sanatsal bir evrimin düzenli sonucu değildir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasındadır. Bu sanat, tümüyle Almanca deyimlerle bir Weltanschaung (dünya görüşü) ve Weltschmertz (yaşamın verdiği acı) duygularını ifade eder. Resim, heykel, tiyatro, sinema, müzik ve edebiyatta (romanda) ekspresyonizm aynı duyguları yansıtır. Sanatçı; toplumun ve toplumsal yaşamın, aşkın, ölümün karamsarlıklarıyla bunalan insanın yazgısını, dile getirmeye çalışır. Sanatçının kişisel yaşamı ile sanatı özdeşleşir. Örneğin, tanınmış dışavurumcu resim sanatçısı Edward Munch çocuk denebilecek yaşta annesini ve ardarda, iki kız kardeşini yitirmiştir. Sanatçı, Yaşam Dansı ve Bunalım gibi yapıtlarında ölüm ve ruhsal bunalım temalarını işlemiştir. İsveçli ünlü dramaturg Auguste Stirmdberg’de yaşamının son yıllarında resim denemeleri yapmıştır. Sanatçının özel ve sanatsal yaşamı oldukça çalkantılı geçmiştir. Şehir isimli yapıtında bu ruhsal bunalımının izleri vardır” (Kınay, 1993: 274).

Dışavurumculuk, coşkulu bir başkaldırıdır. Biçim bozucu tavrıyla, hüzünlü ruhun şiddetli hislerini açığa çıkartır. Ruhundaki o engin denizin tınısını, evrenin gizemini duyumsar ve bir çığlıkla dışa vurur. Ancak dışavurumculuk ruhun kendisi ise, o halde resim sanatında nesnelerin ruhunu da yansıtan bir kavram olmalıydı. Nesneler özünde var olan renkleri ile kendini bulabilmiştir. Canlı cansız bütün varlıkların bir ruhu vardır. Somut varlıklar olarak var olmalarından daha da anlamlıdır. Cansız nesneler ruh kazanarak evrene ışık yaymıştır. Dışavurumculuk gözüyle, canlı varlıklar da yaşadıkları bunalımdan belki de birer ölüydüler. Öznel bir yaklaşım biçimi olan dışavurumculuk, sanatçının sezgisel güçleriyle içsel yaratma özgürlüğünü, kendisine özgün renk ve biçim anlayışında olan sınırsız bir dünyadır. Rengin, biçimlerin özgürleşmesiyle konudan önce dikkat çeken ifadeler, sanatçının daha çok tinsel arayışını yansıtmıştır.

“Sanatın dışavurumla ilişkisi özellikle önemli bir konudur. Sanat bize dünyayı dışavurumcu özelliklerle yüklü olarak sunar. Sanatta bize insanî duygularla kuşatılmış olarak ölüm, aşk, zafer gibi olaylar gösterilir. Sanat dünyayı, çoğunlukla son derece açık bir şekilde, insanî nitelikleri açık ya da ön planda tutarak, duygusal olarak ulaşılabilir hale getirir. Mecazi anlamda sanat dünyayı bizim için insanileştirir-her şeyi insanî olarak yaklaşabileceğimiz şekilde sunar. Duygu dünyasını araştırdığımız sırada, onun sınırlarını ve olanaklarını keşfetmemizi sağlar. Kesinlikle bu, sanatın bizim için en önemli cazibesidir. Dahası, bu sanat hakkındaki konuşma şeklimize de yansır. Bir müzik parçasının iyimserliği, resmin ihtişamı ya da dansın dokunaklı oluşu gibi, söylemlerimizin çoğu sanatın dikkatimizi çektiği insanî nitelikler üzerinedir.

Sanatta duyguların öneminin kuramsal olarak farkına varılması, özellikle on sekizinci yüzyıl sonunda, belki de Romantizmin ve mutlak müziğin yükselişi sonucunda oldu. Bu etki,

sanatsal uygulamada on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda süren ve günümüzde de devam eden öznel bir dönüm noktasıyla sonuçlandı. Felsefeciler, belki de bu uygulamaları göz önünde bulundurarak bu bölümde dışavurumcu sanat kuramları olarak adlandırdığımız kuramları geliştirdiler" (Carroll, 2012: 157-158).

Dışavurumculuğun ortaya çıktığı dönemde, sanayileşmeyle birlikte gelen toplumsal sorunlar, insanlığın taşıyamayacağı yaralar açmaya hızla devam etmiştir. Sanat bu durumda bir duruş belirlemek zorunda kalmıştır. Çözüm ekonomik ve siyasal yönde değil, bireyin içten yenilenmesini öngörmüştür. İşte bu noktada dışavurumculuk, babarlığa, makineleşmeye, vahşiliğe karşı, insan ruhundan gelen yeni bir savunma geliştirmiştir. Toplumsal vahşetten doğup ta birey olabilmenin sorumluluğunu kendi olmanın özgünlüğünü gerek biçim bozma, gerek coşkulu ifadeler ve gerekse ruhun aynası olmayı başarmıştır. Öznel yaklaşımıyla dışavurumculuk, yasakları sınırlandırmaları kabul etmeyerek, devrim niteliğinde, döneme damgasını vurmuştur. Her şeyden önce yaşadığı dönemin bunalımlarını yansıtmıştır. Gelecek olan diğer akımlara da öncü olmuştur.

1.2. Dışavurumculuğun Tarihçesi

"Dışavurumculuk terimi başlangıçta edebi bir yan anlam taşımıyordu. İlk olarak 1901'de, Fransız amatör ressam Julien Auguste Hervé'nin Paris'te Salon des Indépendants'ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında kullanılmıştı. Almancaya 1911 Nisan ayında, yirmi ikinci Berliner Sezession fuarının kataloğuna eklenen önsözle, Picasso, Brague ve Dufy gibi genç Fransız ressamların sanatı ayırt edici bir kavram olarak girdi. 1911'in ortalarında, eleştirmen Karl Scheffler'in deyişiyle, "sözcüklerin büyüsüne kapılan herkesin dilindeydi. Yıl bitmeden, sanat tarihi otoritesi Wilhelm Worringer'in Cézanne ile Van Gogh'u da içeren

“Parisli genç sentezciler ve dışavurumcular” göndermesi sayesinde meşrulaştı. 1911’in sonunda, izlenimciliğe karşı çıkan bütün ressamlara dışavurumcu deniyordu. Terimi Alman edebiyatına uygulayan, 1911 Temmuz’unda Heidelberger Zeitung’un ekinde yazdıklarıyla, Kurt Hiller oldu:”…Tepkiden başka şey bilmeyen, izlenimlerin önünde mumlu kâğıt ya da hassas kayıt makinesi gibi davranan sanatseverleri küçümsemediğimiz doğru en azından. Biz dışavurumcuyuz. “Ne var ki bu sıfat edebiyat eleştirisi alanında o kadar çabuk benimsenmedi. Ancak 1913 yılının ikinci yarısında sözünü edenler olmaya başladı. Yeteneklerini kanıtlamış yazarlar 1914’ün sonuna, hatta 1915’in başına kadar pratiklerini onunla tanımlamaya yanaşmadılar. Örneğin Kasimir Edschmid onu ilk defa 1915’te, kendisinin Die sechs Mündungen adlı öykü kitabını dışavurumcu olarak niteleyen eleştirmenlerden duyduğunu iddia edecekti. Dışavurumculuk kavramı aracılığıyla, hala eserleri 1910-1925 yılları arasında yayınlanmış bazı yazarlara asla sahip olmadıkları bir grup ruhu affedilmeye çalışılıyor.“ Özet olarak dışavurumculuk, programlı bir hareket değil, bir dizi patlamaydı. Paul Fechter’in dediği gibi, görevlerin ve tasarıların açık seçik ve bilinçli bir biçimde ortaya konmamış olması da, yeni sanatın anlamı konusundaki belirsizlik de, onun içsel gerekliliğine işaret etmekteydi” (Batur, 2009: 239-240).

1.3. Dışavurumculuğun Avrupa’da ve Almanya‘da Siyasal Durumu

Avrupa’da ırk, millet, din ayrılıklarına rağmen, uluslar fikirsel anlaşmalarda uzlaşsalar da çıkarlarını sağlamak amacıyla taraflar oluşturmuşlardır. Bunun yanı sıra varlığını sürdürmeye çalışan sömürge devletleri de var olma mücadelesi vermiştir. Bu dönemde Fransız ihtilâli ile siyasi ve sosyal hayatta büyük yenilik hareketleri oluşmuştur. 19.yüzyılda sanayileşme ile birlikte ulusların çıkar çatışmaları meydana gelmiştir. Hammadde ve pazar elde etme

çabaları bütün devletleri sömürge arayışına sürüklemiştir. Afrika ve Uzak Doğuya kadar bu arayış devam etmiştir.

Sanayi devrimi ve sömürgenin sürdüğü dönemde, Almanya ve İtalya siyasi gücünü yenileyerek gelişmeye çalışmıştırlar. İngiltere ve Fransa'nın ekonomik güç hâkimiyetleri, Almanya'nın bu gücü ele geçirme politikaları, sömürgeler, deniz yollarına hâkim olma yolları, uluslararası ticaret politikaları savaşın sürmesindeki nedenlerdendir.

Modern Almanya'nın kurulmasıyla birlikte, Avrupa dışında da sömürgeler kurmaya başlanmıştır. Sanayileşme ve iş gücü alanında izlediği yönetim biçimiyle İngiltere gibi dünyanın büyük emperyalist güçleri seviyesine gelmiştir. Emperyalist bir politika izleyen Almanya, kısa sürede Avrupa'nın sayılı güçlü devletleri arasına girmiştir. Sanayileşmeyle beraber ilerleyen işçi sınıfından uzaktır. Böylece muhalefet işçi sınıfı temsilcileri oluşturulmuştur. Sosyal Demokrat Parti parlamentoda çok güçlü konuma gelmiştir. Bu gücü kırmak amacıyla, liberal harekete güç kazandıran burjuva sınıfına karşı, işçi sınıfının çıkarlarını benimseyen politikasıyla Sosyal Demokrat Parti, Sosyalist yapısını kırarak politikasında değişim göstermiştir. İngiltere, Fransa ve Rusya'nın birliklerine savaş açılmıştır. Böylece Almanya, kapitalist politikaları üzerine kurulu bu kirli savaşın (I. Dünya Savaşı) içine girmiştir. 1918 yılına kadar süren bu savaşta, Almanya tüm gücünü kaybetmiştir. Almanya, I. Dünya savaşında yenik düşmesi ile geniş çapta iç sorunlarla karşılaşmıştır. Ayaklanmalar, imparatorluğun sonunu getirmiştir. Değişen siyasal süreçte, Cumhuriyet ilân edilmiştir. Sosyalist ve Kominist hareketler büyük girişimler içine girmişlerdir. Yaşanan siyasal farklılık, Almanya'nın karşı karşıya geldiği siyasi, sosyal, ekonomik sorunlara çözüm getirmemiştir. Cumhuriyet yönetimi iç ve dış politikalarda başarısızlık sağlamış, ekonomik çöküntü işsizliğe neden olmuştur. Halk toplumsal sorunlarla karşı karşıya kalmıştır.

“Her şeyden önce Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 yılları arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştanbaşa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya’nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklar arası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması vardı. Bu çatışma Ekspresyonist tiyatro oyunlarında da işlenmiştir. Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, İmparator’a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genel ev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı” (Richard, 2005: 19).

Ekspresyonizmde hükmedilmeye, aynılaşmaya, sömürüye karşı bir tavır vardır. Bu yönüyle Sosyalizme benzemektedir. Fakat eylem anlamında düşünülürse Ekspresyonist sanatçılar ayrı tutulmuştur. Yvan Goll’da aynı yönde bir sav ileri sürmüştür: “Ekspresyonizm devrim ve savaşın edebiyatıdır, aydının güçlüye karşı direnmesidir; vicdanın, körü körüne boyun eğmeye karşı başkaldırmasıdır; Kalbin, soykırım fırtınasına ve ezilmişlerin sessizliğine karşı haykırışıdır.

1.4. Dışavurumculuğun Düşünsel Ortamı

20. yüzyılda, Avrupa'da kendini hissettiren Dışavurumculuğu beslemiş olan kültürel, düşünsel oluşumlardır. Ayrıca gerçek anlamda doğduğu dönemde savaş ortamı, toplumda insansızlaşma yaratmış, makineleşmeyle birlikte insanlık ruhunu kaybetmiştir. Endüstriyel yaşamın getirdiği şartlara uyum sağlayamama sonucunda kendi iç dünyasına kapanarak sessizlik içinde yaşamaya yüzyılın başında bir tepki olarak doğmuştur. Bu insanın kendi içine çekilerek yaşam sürmesine, içinde olduğu bunalımlara karşı isyan olmuştur. Tüm bunlar sanat yapıtlarına da bir isyan, çığlık, başkaldırı, sanat yapıtında yeni bir biçim olarak yansımıştır. Bütün bunlar, bunalımlı dönemin yaşadığı ruhsal bir iç birikimin sonucunda olmuştur. Bu nedenle, sanat artık sessizliğine son verip insanlığın çığlığı olmuştur ve bu içe dönük kapalı ruhların patlamasını doğurmuştur. Dışavurumculuğun bunalımlı dönemde açması ile birlikte, bu dönemde birçok düşünür, yazar, ressam, tiyatro yönetmeni, felsefeci tarafından yaşanmış, eserlerinde dile getirilmiştir. Sanatçılar, üretme güçlerinden hoşnut kalmamışlar ve gözleri önündeki somut gerçekliğinde ötesini görme çabası içine girmişlerdir. Savaşta sarsılan Almanya, sanayileşmenin getirdiği sonuçlara katlanamamıştır. Kentleşmenin hızı, çarpık insan ilişkileri, sömürünün her çeşidi değer ölçüleri olmuştur. Yıkıp yok eden makinenin, önüne geçilmiştir. Dışavurumcuların eserlerindeki tema ve biçimle ifade ettikleri de bu olmuştur. Tam anlamıyla düzenin karşısında durmuşlardır.

"XIX. yüzyılın son çeyreği içinde sanattaki içe dönük anlatımı Post-Empresyonistler ve Nabi'ler yansıtmıştı. Psikolojik iç dünya ile ilgili yaşamın dış yaşantımızı etkileyen önemli bir kaynak olduğuna bu sıralarda inanılması elbette önemli gözlemlere ve bilimsel deneylere dayanıyordu. Düşünürler ve sanatçılar bu gerçek iç yaşam kaynağının önemini anlayarak maddi dünyayı küçümsemeye bile başlamışlardı. Endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama

uyamama sonucu kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya yüzyılımızın başında bir tepki doğdu. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyandı ve bu da sanat yapıtına bir çığlık, bir kâbus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansıyordu. Bu, insanın kendi içine de çevresine de âdeta nefretle baktıran ruhsal bir iç, yani ruhsal bir ayaklanma idi. Ekspresyonist heykel sanatçısı Ernst Barlach'ın dediği gibi, "Dışa vuran, insanın içinden geliyordu." Almanya'da Ekspresyonistler daha yüzyılımızın başında, bir çeşit çığlık karşıtı olan çiğ renklerle kendi içlerini dile getiriyorlardı. Bu nedenle sanat artık bir içe gömülüşün değil, insanın içine attıklarının taşıp patlamasının anlatımı idi. Fransa'da, Almanya'da, Belçika'da ya da İngiltere'de olsun, ressamlar paletlerinin bütün batıcı, iğneleyici renkleri ile tuvallerini boyuyorlardı. Bu anlatım biçimi, içe gömülüşten ümidini yitiren insanın âdeta çığlık çığlığa pervasız biçimde bağırması idi" (Turani, 2011: 82-83).

Dostoyevski, Nietzsche, Freud gibi yazarlar, insanlığa yön verecek güçlerin içinde güzellik, uyum ve mantığın yürütülmediği bununla birlikte korkuyu da barındırdığını, yine bu yüzyılda, sözlü açıklamalarında belirtmişlerdir. Modern sanat yapıtı, artık güzelliği değil, estetik olarak gerçeği yansıtma (estetiğin içinde var olan, trajik, hüzün, acı, güzel, korku, komedi vb.) arayışına girmiştir. Dışavurumcu sanatçının, yıkıcı ve başkaldırıcı, halkı duyarlı olmaya iten bir yanı olduğu görülmektedir. Dışavurumculuk düzeni yok sayıp, güzel olanı vermekle gerçekten uzaklaşmak olduğunu, yeni bir estetik anlayışını umut olarak göstermişlerdir. Sanatlarını yıkıp yenilerken hiç denenmemiş olanın peşinde olmuşlardır. Kendilerine özgü bir dil geliştirmişler ve kalıpların dışında, henüz görülmeyen bir duyarlılık oluşturmuşlardır.

Dışavurumcular, modern sanatın kuramlarını benimseyip uyguladıkları gibi eski olandan da faydalanıp geliştirerek ileri noktalara taşımışlardır. Dışavurumcu sanat çevresi, sorgulayan, araştıran sanatçı grupları olarak, Nietzsche'nin söylemlerini takip etmiş, kitaplarını okumuş

ve etkilenmişlerdir. Dayatmalardan, baskılardan, burjuva zihniyetinden bireysel kurtuluşun öncülüğünü oluşturacaklarına inanarak üretmişlerdir. Devrimci anlayış, tüm hızıyla dışavurumculuğun eskiyi yıkıp yeniyi yaratmasını sağlamıştır.

"Sigmund Freud psikolojide köklü değişimler getirmiştir. Psikanaliz ile ilgili görüşlerini açıklamasından kısa bir süre sonra bütün dünyada büyük yankılar uyandıran bu keşfi, bilinçaltının bir mikro evren olduğunu kabul ettirmişti. Bu da, bilinçaltı dünyasının fizik yapıyı etkilediği inancını kuvvetlendiriyordu. Dr. Jung da Freud'un arkasından bilinçaltının karanlık sonsuzluğunu keşfe dalmıştı. Sezinlediği bilinmeyenleri çözümlemek için mesleği olan tıbbın dışına çıkmış, âlim olmuş ve dolayısıyla din tarihine, felsefeye, arkeolojiye, kültür tarihine, mitolojiye ve Doğu bilimlerine değin uzanmıştı. Böylece ruhsal yaşamın sübjektif dünyası yeni ve sonu olmayan bir evren olarak karşısına çıkmıştı. Freud, bu bilinçaltı dünyası bilinmeyenini ortaya attığı zaman, resimde bir Van Gogh, bir Gauguin, evlerine kapanan Nabi'ler ve heykelci büyük Rodin yeni yeni ortaya çıkıyordu" (Turani, 2011: 74 -75). Freud'un psikolojideki tüm bu gelişmeleri, dışavurumculuğun sanatçının içseline inerek, ruhunun derinliklerinde hissettikleriyle gerçekleştirdiği tavrını destekleyen bir unsur olmuştur. Dışavurumculukta flozofun savını doğrular tutum içinde olmuştur. Çünkü bu akım, bireyin öz'e inme duygusunu yaşatarak acıyı, hüznü, ölümü, aşkı evrensel boyutta algılayarak yansıtmıştır.

"Sonuç olarak, içe kapanışa bir tepki olarak doğan Ekspresyonist anlatım ile bilinçaltındaki ruhsal birikimlerin sonucu ortaya çıkan biçimleme, birbirlerinden farklı olurlar. Kendi içine kapanan insan, karamsar, üzüntü verici bir anlatım getiriyor. Ancak bu ruhsal durumda, renkler uyumludur, biçimler dağılmamıştır. Oysa bilinçaltının, insanın ruhsal bunalımlarının birikimi ile oluşması her şeye karşı bir başkaldırma tutumu ortaya çıkarıyor. Bu başkaldırma renklerde bir karşıtlık, biçimlemelerde bir kabalık, bir hoyratlık olarak kendini gösteriyordu.

Yani, Post-Empresyonistlerin dönemi bu nedenle kaderci idi. Ekspresyonistler ise her şeye başkaldırma olarak görülen davranışlarının anlatımını yeğliyorlardı" (Turani, 2011: 84 -85).

1.5. Savaş Sonrası Toplumsal Yapı ve Dışavurumculuk

"Almanya'da sanat, birincisi 1918'den sonra, ikincisi de 1945'ten sonra olmak üzere 30 yıl içerisinde tam iki kez siyasi ve toplumsal olayların baskısı altında yeniden tutuşturulmak zorunda kalmıştır. Felâketle hesaplaşma süreci içinde sanatçıların yaratıcılıkları yaratmanın sınırlarına dayanmıştır. Dışavurumculuk sanat için de, bu böyledir. Dışavurumculuğun mesaj verme bilinci, yapıtları ile bize kadar geldi. Dışavurumcuların sanatı, sadece Almanlara değil bütün insanlara yönelikti. Ama bu mesaj, ancak çok geç tarihte uluslararası düzeyde hedefine ulaşabildi. Ne var ki gördüğü ilgi, geç kalmakla birlikte, özellikle 80'li yıllardan sonra, o nispette yoğun oldu" (Fehleman, 1991: 48).

Savaş sonrasında yoksulluk ve bunalımın içine düşen Almanya, büyük ölçüde kayıplar yaşamıştır. Sanatçıların bazıları kurtuluşu toplumsal çabada, toplumun ekonomik ve siyasal yönden değişiminde değil, bireyin içten yenilenmesi görüşünü savunmuştur. Bazıları da toplumsal kurtuluş peşinde olup, hatta bağımsız partiler kurma yollarına gidip, mücadele etmişlerse de bunlar çok uzun sürmemiştir. Bu dönemde sanatçılar, yoksulluk ve acının içinde varlıklarını da sürdürememişlerdir. Koşullar onlar için zor olup, sanatsal fikirlerini üretmelerini engellemiştir. Böylece savaşın bıraktığı yıkım, sanat alanındaki gelişmelere ket vurmuştur. Bu süreç uzun süre varlığını sürdürünce sanatçılar üretememelerinin verdiği durumu kabullenmişlerdir. Devrimci niteliklerini kaybederek bozulma yaşamışlardır. Aynı zamanda bu süreçteki siyasal yapılanmalara başkaldıran ruhlarını da yitirmişlerdir.

1.6. Dışavurumculuk ve Diğer Sanatlara Genel Bakış

"Romantizm ve dışavurumculuk, Alman yazınında büyük olma özelliklerini taşıyan (Hölderlin, Novalis ve Schiller'den Büchner'e, daha sonra da Heym ve Stadler'den Trakl'a kadar) her şeyle bağlantı kurmuş bir gençliğin benimsediği iki başkaldırı, iki kendini feda etme ve iki intihar biçimini belirtir. Ama onları birbirine yaklaştıran yalnızca yazın tarihi değildir: Dışavurumcu estetik te romantizmin düşleri, hayalleri, arzuları ve sıkıntılarıyla kaplıdır.

Fovlarla, Gauguin'le ve Matisse'le başlayan İzlenimciliğe tepki; Berlin'de Munch'un yapıtlarının keşfedilmesi; birçok Alman sanatçının Ensor'un tablolarıyla karşılaşması; önceki estetik anlayışa en şiddetli tepkilerden birini oluşturan Fransız yapıtlarının halka tanıtılmasını sağlayan Berlin sergileri. Berlin, çok önceleri elde ettiği Avrupa öncü sanatının kavşak noktası olma rolünü aşağı yukarı Nazizmin yükselişine kadar sürdürecektir. XX. Yüzyılın başlarındaki en etkili sergiler Berlin'de gerçekleşmiş, özellikle de Fransız, Alman, Sovyet ve İtalyan akımları Berlin'de karşılaşmışlardır. Düzenlenen Fütürist sergiler, genç Alman sanatçılara yararlanabilecekleri bir dizi deneyim sunmuştur. Peki, bütün bu akımlar arasında dışavurumculuk nereye oturtulabilir? Dışavurumculuğu öteki sanatlardan soyutlamak güçtür. Kuşkusuz, "Der Blaue Reiter" gibi bir topluluğun tartışılmaz bir özgünlüğü vardır, ama bir Die Brücke, Munch, Gauguin, Matisse olmadan, Kirchner'in Afrika ve Okyanusya sanatının keşfi olmadan düşünülemez. Zaten dışavurumculuk, fütürizm ve kübizm arasındaki sınırlar da çoğu zaman belirsizdir. Avrupa'daki bütün bu deneyimler arasında kuşkusuz birçok ortak nokta vardır ama yine de dışavurumculuğun özgünlüğü yadsınamaz. Almanya'da, duyarlılık toplum ve değerler açısından yaşanan derin bir bunalıma denk düşer dışavurumculuk. Dışavurumcu duyarlık, her ne kadar hareketin ortaya çıkışından önce var olmuşsa da, buluş zenginliğinin, biçimlerdeki çokluğun ve bu harekete denk düşen

patlamanın benzerine daha önce rastlanmamıştır. Ayrıca söz konusu patlama da bütün sanatlarda görülmektedir. Şiirsel dil değişim geçirmiş, doğalcılık ve izlenimcilik silinerek yerlerini yeni eğilimlere, bir huzursuzluğun, bir başkaldırının somutlaştırılmasına bırakmıştır" (Batur, 2009: 250 -254).

Romantizm ve dışavurumculuk sanat tarihinde önemli iki başkaldırı olarak bakabileceğimiz akımlardır. Romantikler, kaybolmuş güzellikler yaratmıştır. Bunun yanında da, mücadeleyi anlatan dinamizmi yakalamış kompozisyonlarına da rastlanmıştır. Mistik, devrimci, bazen de umutsuz karanlık kompozisyonları, parçalanmış ruhlar yaratıcılıklarında yer almıştır. Fransız devrimi, romantiklerin hepsini derinden etkilemiş, devrimle ilgili eserler de üreten sanatçılar olmuştur. Romantizmin estetik anlayışında, dışavurumculuğun geleceğini görmek mümkündür. Çünkü hayaller, düşler, başkaldırı söz konusudur. Almanya'ya karşı başkaldırı dışavurumcularla ortak tutum gösterdiklerinin kanıtı olmuştur. Kapitalist sistemin insanı boğucu karanlık dünyasından, esirliğinden, korku ve kuşku karışımı hisleri sanatçılar, duygusal ve lirik başkaldırıyı söze dökmüşlerdir. Romantiklerin, Fransız devrimine sıcak bakmaları gibi, dışavurumcularda Rus devrimine ilgi göstermişlerdir. İki akımda aynı başkaldırı coşkusunu yaşamıştır. Fakat dışavurumcular, başkaldırının dışında yeni oluşum yaratma çabasına girmişlerdir. Bu onlar için daha önemli bir devrim niteliği taşımıştır. İçe dönük Romantizm, kendi içinde gücünü kaybetmiştir. Dışavurumculuk ise dışadönük bir tavır sergilemiştir.

"Bir kez daha belirtelim ki, dışavurumculuğu "Alman sanatının değişmez bir öğesi" ya da "20'li yılların üslubu" olarak göstermekle hiç bir şey kazanılamaz. Gerçek daha karmaşık ve daha tartışmalıdır. Dışavurumculuk Weimar Almanya'sının üslubu olmamıştır; Caligari'nin dekorları tarafından halka tanıtılmış olması da durumu değiştirmez: Dışavurumculuk, kendi duyarlılığının bir oluşturucu ögesidir, bütün sanatları belirleyen ortamdır" (Batur, 2009: 253).

1.7. Natüralizme Karşı Eğilimler ve Dışavurumculuk

"Her sanat, isterse figüratif-natüralist bir sanat olsun, daima biçim sorunu ile uğraşmış, biçim ortaya koymuştur. Buna göre, nasıl oluyor da, ilk biçim verme eylemi soyut sanata özgü bir eylem olarak nitelendiriliyor? Buna karşı, denebilir ki, gerçi biçim her sanatı sanat yapan temel elemandır. Ama bu biçim verme, figüratif-natüralist eğilimli sanat anlayışlarının anladığı biçimden temelden farklıdır. Onların çıkış noktası, doğa varlığı ve doğal biçimlerdi. Ama sanat, bu doğal biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratmalıydı. Bunu çağdaş bir soyut dışavurumcu, lirik soyutlamacı sanatçı, Jawlensky'nin sözleri ile söylersek: "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir". Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir alan kazanmaya uğraşmıştır. Ama sanatçılar, sanatın yalnız kendi özel alanında ereğine ulaşabileceğinin bilincinde değildiler. Bu bilinç, ilk kez sanatçıda soyut sanatla başlamıştır diyebiliriz. Bunu yine Jawlensky'nin dili ile söylersek: "Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil." Bununla da, sanatın objesi dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymış olur" (Tunalı, 1992: 130 -131).

Edschmid'in 1918'de anlattığı gibi, dışavurumculuk için salt gerçek, kişinin içindedir: "Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır."

Sanatçıların tüm bu savları, dışavurumculuğun natüralizme karşı bir duruş sergilediğini göstermiştir. Buna göre de gelişmesi de hız kazanmıştır. Dönemin sanatçılarından Kandinsky, yaratma gereksinimini içselliği ile ifade etmiştir. Oscar Kokoschka, somut bir öznellik sergileyerek derinliğindeki özü dışa vurmuştur. Bu sanatçılar, görünen renkler ve biçimler ile

bağ kurarak kendi düş gücünü yaratma eğiliminde bulunmuşturlar. Bir bakıma kendilerini dışa vurmuşlardır. Dış dünyada görünen renk artık o renk değil, kendi duyumsadıkları onlarda bıraktıkları renk olmuştur. Biçim somutluğun dışına çıkmış, onların ruhunda uyanan bir biçim anlayışını bulmuştur.

Birinci Dünya Savaşından sonra belirgin olarak, Natüralizmden kopuş başlamıştır. Dışavurumculuk, bütün sanat dallarında etkisini göstermiştir. Somut gerçekle hiçbir bağ kalmamıştır. Sanatçı anlama gücüyle hislerini birleştirerek öznelliğini ortaya koymuştur. Bu betimlemeler, dışavurum savlarının gelişmesini sağlamıştır. Natüralizm, her ne kadar dışavurumculuktan farklı gibi görülse de, dışavurumculuğun öncesinde, zemin hazırlayan akılcı bir metot uygulamıştır. Bu iki eğilim arasındaki farklılıklar karşılıklı fayda sağlamıştır. Bu kuramsal etkiler, Almanya'da sanat dünyasında dışavurum gibi önemli bir anlayışı oluşturmuştur.

1.8. Empresyonizme Karşı Tepki Olarak Dışavurumculuk

19. yüzyılın toplumsal modernleşme sürecinde endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sanata yansımış, teknik yenilikler sanatın içeriğinde kırılma yaratmıştır. Böylece sanat, yeni boyut kazanmıştır. Doğa yine esin kaynağıdır. Fakat izlenim ve görsel duyarlılığın dışında, sanatçının ruhuna dokunup içselleştirdiği yaratımı esas olmuştur. Empresyonizmdeki izlenim yerine şiddetli hislerin coşkulu dışavurumuna yöneliş başlamıştır. Doğayla biçim kazanan görsel duyarlılık ve birbirine benzer doğa izlenimlerinin dışına çıkmıştır. Kendi içselinde izler bırakan birbirinden çok farklı doğadan resimler, sanatçının ruhunun derinliklerinden çıkarak şekillenen gerçekler resmedilmiştir. Gözümüze dayalı gözlem olmaktan çıkıp, düşüncenin esas olduğu, buna bağlı olarak içselin derininden gelen anlayışla yaklaşan dışavurumculuk hız

kazanmıştır. Hayal gücünün, korkuların, hüznün, trajik durumların en iyi ifade bulduğu akım olmuştur.

Empresyonizmdeki doğa görüntüsüne dayanarak izlemek yerine, doğanın içinde, önünde hayal kurarak, yaratının kendisi olmak amacına gidilmiştir. Trajediyi anlatan dramatik ışık, çarpıcı kontrast renkler, coşkulu fırça darbeleriyle döneminin ruh durumunu gözler önüne seren dışavurumculuk, ruhun gerçeğinin peşinde koşmuştur. Empresyonistler doğayı izlenimlerine dayanarak kendi gördüğü duyduğu şekilde resmetmiştirler. Bu öznel tutum onları, nesne ile özne arasında kuvvetli bağ kurarak yaratma sürecinde tamamlamıştır. Empresyonist resimlerde, çizgi ve kompozisyon düşünmemiz gerekeni belirten ipuçlarından uzak, resmedilerek fırça darbeleriyle ifade bulmuştur. Oysa dışavurumculukta, ruhun derinliklerinden gelen yaşadığı dönemin kaygılarını görebileceğimiz hırçın fırça darbeleriyle karşılaşılmıştır.

"Berlin'de, 1913 yılında düzenlenen sonbahar Salon'u kataloğu önsözünde Walden; "İster resme, ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz." demektedir. Yazının başka bir bölümünde yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: "Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumudur. Geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür. Kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır, dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir."

Empresyonizme başkaldırış, dönemin estetik anlayışını değiştirmiştir. Dışavurumculuğun en önemli çıkışlarından birisi de bu olmuştur. Bu estetik anlayışı, yaşanılan gerçekleri dürüstçe fırçasına taşır, kaygısızca insanlığın trajedyasını belgelemiştir. Özgür ruhun aradığı, gözlemlediği belki de içinde olup bizzat yaşadıklarının, derin izlerini görmek mümkündür. Sanatçı artık kendi gerçeğini yansıtmıştır. Gözleme dayalı bir görsel duyarlılıkla, çağın

yaşadığı dramatik durumlar etkili verilemezdi. Bu gerçeklikler birde sanatçının gerçeği ile ifade bulmuştur. Dışavurumculukta gerçek, sanatçının içinde yer almıştır. Kendisini besleyen bir süreçten sonra, bu gerçekler yalın gösterişsiz coşkulu anlatımı yaratmıştır. Sanatçının, başkalarının güzel olarak görmek istediği dünyayı üretmekle ileriyi göremeyeceği çok açıktır. Empresyonizmde verilen, doğayı farklı betimlemelerle sınırlandırmıştır. Dışavurumculukta ise doğa, renkler, biçimler, ışık, denge, leke ile yaratıcının ruhundan çıkacak olan gerçeklikle buluşmuştur. Bu sanatın gerçek ruhunun giderek kendini ifade etmesine neden olmuştur. Sanat, bir dekor unsuru, güzellik yüklü görsellik, taklit unsuru olmaktan çıkıp, kendi ruhunu bulmuştur. Bu ruhla ancak yeni yüzyıl aydınlanabilir önü açılabilir.

1.9. Fovizm

"Grubun başlıca sanatçıları Henri Matisse (1869-1954), Albert Marguet (1875-1947), André Derain (1884-1954), Maurice Vlaminck (1876-1958), Othon Friesz (1879-1949), Raoul Dufy (1877-1953), Van Dongen'dir (1877-1968). Georges Roulaut (1871 -1958) değişik nitelikteki tasvir konuları ve renk uygulamalarıyla grupta özel bir yer alır. Kübizmin kurucusu Georges Brague da, bir aralık fovizm denemeleri yapmıştır. Matisse'in Dans isimli büyük tablosu stilinin karakteristiklerini yansıtmaktadır. Figürler parlak kırmızı, fon koyu yeşil, sema alabildiğine mavidir. Figürler geniş kontur çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Vücut parçaları, sanki birbirine eklenmiştir. Hareket çok canlıdır. Tuvalet tablosunda her fov eserde olduğu gibi, derinlik yoktur, yüzeyde kalınmıştır. Saçı taranan kadının ve yardımcısının vücut yapıları çizgilerle belirtilmiştir. Konturlar kalın çizgilerle sınırlandırılmıştır. Cezayirli kadın, Müzik, Romanya işi Bluzlu Kadın, Lux, calme et voluplé tabloları tanınmış, aynı stildeki eserlerdir" (Kınay, 1993: 227).

Henri Matisse'e göre "kompozisyon; sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir. Bu görüş, fovların kompozisyon anlayışlarını tümüyle dile getirmektedir. Tasvirlerde perspektif ve modleye itibâr olunmaz, iki boyut, tabloda, tasvire yetmektedir. Gerçek obje de, deforme edilebilmektedir."

Fovist sanatçılar, (Matisse, Rouault, Vlaminck) arasında düşünceleri ve yöntemleri birbirlerinden farklılıklar göstermiştir. Her sanatçı, kendi bireyselliğini ortaya çıkaracak çalışmalar yapmıştır. Amaçları, empresyonist üsluba karşı yeni biçimler oluşturmaktır. Fovist resimlerin esin kaynağı günlük yaşamdır. Doğadan görüntüler, nesneler, hayatın içinden insan manzaralarıdır. Öznel duygularıyla, algılayıp kendi yorumlarını ortaya koymuşturlar. Gauguin'in yalın yüzey araştırmaları, Van Gogh'un özgün anlayışı, Seurat'ın resmin yüzeyindeki anlık fırça darbeleri, ritm ve hareketleri dış çizgilerin yalın ifadesiyle dışavuruma bağlı nesneyi özümseyip yansıtmıştır. Renklerin katışıksız özgürce ifadesi ise dışavurumla sağlanmıştır. Doğaya olan tutkuları, onları lirik yorumlamaya yakın tutmuştur. Fakat renk anlayışlarında, doğadan kopan renklerin yerine, çarpıcı somutlukta renk sınırsızlığına gitmiştirler. Coşkulu ifadelerle sınırsız renk cümbüşü Fovizm'in, belirgin özelliği olarak benimsenmiştir. Kısa bir süre sonra, aralarında bazı ressamlar farklı arayışlara yönelmiştirler.

1.10. Primitivizm

"Primitivizm, kısaca modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesidir. Bu karşı tavır, Batılı sanatçıların ilkel toplumların sanatına yönelik ilgisinden beslenir; 'primitif' sözcüğü ayrıca ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar. Batı'nın modern sanatçıları, 'primitif' olarak adlandırılan bu tür esin kaynaklarında zengin bir

biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu arayış, sanatçıların saf bir sanatsal dürtüyle, içsel bir esinle yarattıkları düşüncesini de beslemiştir" (Antmen, 2010: 35).

19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarında batı sömürgeciliğinin, endüstrileşmenin ve kentleşmenin hız kazanmasıyla birçok sanatçı, modernlik kavramını, kent temasını resmetmekle endüstriyel süreçte arayışlarını sürdürmüşlerdir. Bunların yanı sıra, bazı sanatçılarda, kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki göstererek, "Primitivizm" diye adlandırılan eğilimi benimsemiştirler. Primitivizm, modern diyebileceğimiz sanatçıların, modernleşme sürecinin elinde tuttuğu güçlere karşı tepkidir. Bu tepki, ilkel sanatlardan beslenmiştir. Birçok batılı sanatçı, ilkel toplumun günlük yaşayış biçimlerindeki sadelik, yalınlık ve doğallığı eserlerinde yaratma çabasına girmiştir. Kent yaşamının getirdiği, karmaşadan uzaklaşarak içsel duyarlılığa, doğal olana, sadeliğe Primitivist anlayışla ulaşmıştılar. Sanatçıların bazıları, Afrika masklarına, ilkel sanatların birçok örneklerine, yakınlık duymuş ve etkilenmiştir. Yüzyılın yaşattığı, batı sömürgeciliğine tepkiyi ilkel toplumların sanatına sahip çıkarak, etkilenerek vermeyi amaç edinmiştirler. Dışavurumcu sanatçılar, eserlerindeki başkaldırının yanında, Pirimitivist etkilerle de doğal ve ilkel olanı da göstermiştirler. Yaşadıkları savaş sonrası sömürgeciliğe karşı, tavır oluşturmak bu isyanı dışa vurmaktı. Genç sanatçılar, hem karşı karşıya oldukları burjuva düzenine, hem de Avrupa sanat öğretisinin dışına çıkarak, sınırsız farklı bakış açılarına yönelerek, Primitivizmin farklı yapısallığında yaratıcılıklarını sürdürmüştürler.

1.11. Dışavurumculuğun Üslup Sorunları

Üslupların oluşum sorunları ve gelişimi ile ilgili söz söylemek gerekirse, kuşkusuz daha önce doğmuş olan üsluba, doğduğu yüzyılın geçirdiği sosyolojik, kültürel ve politik yapısına, bunların neler getirdiği ve neler götürdüğüne bakmak gerekir. Dışavurumculuğun öncesinde doğmuş ve temel oluşturan empresyonizmin, resimsel üslubunda ışığın çözümlenmesine gidilmiştir. Bilimsel kuramlarla, rengin ve ışığın resimsel üsluptaki sorununu çözerek, renk ışık olarak kabul edilmiştir. Dışavurumculuk, devrim yapmak için eskiyi yok saymak zorunda idi. Empresyonizme, tepki olarak ortaya çıksa da, temelleri o dönemde atılmıştır. Empresyonizmin, izlenimlerini sadece görsel duyarlılıkla ifadesi, dışavurumcular için yetersiz gelmiştir. Öznelliğin, içselleştirdiği hislerle ilerleyerek yaratım gerçekleştirilmiştir. Bu üslupla başkaldırı yapmış, hem de yaşadıkları savaş ortamını anlatmıştırlar.

Yüzyılın yaşadığı savaş, tüm Avrupa'yı sarsmıştı. Sömürge kurma politikaları içinde, ülkeler birbirlerinin ekonomisini altüst etmiştir. İnsanlık, sanayileşmeyle de gelen bunalımlı yaşantının içinde çöküntüye düşmüştür. Almanya, bu savaşta çok ağır koşullar geçirmiştir. Dışavurumculuk, böyle bir ortamda doğmuştur. Bu savaş dönemi ve sonrasının getirdiği acıları, belgelendirmek de bu üslubun sorunu olmuştur. Dışavurumcu üslupta, nesneler de, figürler de biçim bozucudur. Çarpıtmaları, acıları dışavurumla yaşanılanları ifade etmiştir. Dışavurumculuğun biçim arayışında güzellikten, süslemeden uzak tam tersine kalın, hantal bozulmuş hatları seçmiş olmaları, nasıl bir yaşamın içinde doğdukları ile sorgulanmalıdır. Kapitalist sistemin, insanları birer vahşiye dönüştürdüğünü, insan ruhunu çaldığını hepimiz görebiliriz. Bu üslup, çöküntü içine düşmüş insan ruhunu geri kazanmak adına, bir anlayışın oluşumunu sağlamanın peşine düşmüştür. "Öznel dışavurumun hissettiği, içselliğinde damıttığı renk anlayışıyla izleyicinin de ruhu ile iletişime geçer. Estetik anlayışı bütün

süslemelerden uzak, ruhun hissettiklerini kişisel görüş açısıyla vermeye çalışır. Maurice de Vlaminck'in dediği gibi,"Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" (Antmen, 2010: 34). Dışavurumculuğun, en önemli sorunsalı kişisel duyarlılığın olması gerekliliğidir. Sanatçı, yaşayarak, hissederek ruhunun derinliklerinden gelen öznel görüşü belirtmiştir. Kendi düşlerini, kendi gördüklerini özel bir duyarlılıkla vermeye çalışmıştır. Kullandıkları renkler, oldukça dikkat çekicidir. Biçim, sanatçının bozmacı tavrıyla oluşturulmuştur. Dışavurumcular, bu üslup anlayışı ile duyarlılığını göstermiştir. İzleyiciden de yansıtılmış yaşamsal sorunlara, tepki vermelerini gerektiren yöntem geliştirmişlerdir. Daha önce, görülmemiş bir acı içinde yüzen ruhlar yitirilmiştir. Özgürlük ve insanlık ruhunu esir vermiştir. Kaybolmuş hayatların, bunalımı çökmüştür. Belki de mutluluk, hiç bu kadar uzak değildir. Sessiz bir çığlıktır dolaşan. Umut için bir tek pencere bile açılmamışken, sanat tüm bunlara sessiz kalabilir miydi? İşte bu dönemde, insanlığın sessiz çığlığı dışavurumculukta anlam bulmuştur.

"Ekspresyonistler, ilkel kavimlerin heykellerinde gözlemlenen basit, kaba arkaik biçimlerin kendi çalışmalarına etkileyici, anıtsal bir anlatım getireceğini düşünmüşlerdi. Bu ilkel arkaizm, Batı'nın tasvirlerindeki geleneksel anatomik figür anlatımını, optik görüntülü ayrıntılarını, geleneksel aristokratik portre resmini reddediyor ve figürleri basit bir biçime indirgeyerek sanatta anıtsal etkinin büyük kitle biçimlemelerinden doğduğu gerçeğini, batılı sanatçının bilincinde uyandırıyordu. Burada ilgi çekici bir gözlemin değerlendirilmesinde yarar olabilir. O da şudur: Dikkat edilirse, ilkel kavimlerin ekspresyonist heykelleri hem biçime hem renge dayanır. Bu heykellerdeki biçim, anıtsal sadeliği; renk ise anlatım yönünden bağırıcılığı ve yoğun bir iç dünya hesaplaşmasını yansıtmaktadır. İlkel heykellerdeki bu basit, arkaik biçimlendirme, bu kaba ve geometrik anlatım, fotoğrafik yani optik batı biçimleme geleneğinin yenilenmesinde ve onun tasfiyesinde önemli bir adım olmuştur. Ancak Alman ekspresyonist ressamları, Kübistlerde görülen geometrik biçim

yerine, ekspresyonist biçimlemede görülen kaba, basit geometrizmi benimsediler. Picasso'daki geometrik Kübizm ise, giderek biçim bakımından Yeni-Klasisizme varıyordu. Demek ki, primitif kavimlerin ilkel arkaizmi, tıpkı zenci müziği gibi Batı'daki sanat toprağında tutunmuş ve yeni bir Klasisizme varmıştı. Ancak bu Klasisizm, rengi terk ederek hantal, kaba bir biçimciliğin yolunda ağır, büyük, sakin figürleri benimsemişti. Bu transformasyon, psikolojik renk ve biçimin yapısal bir anlatıma yönelmesi oluyordu. Bir sonuç çıkarırsak, ekspresyonist biçim, Batı geleneğindeki optik görüntü biçiminin terk edilmesinde önemli bir aşamadır. Bu biçim, yapısal bir kuruluştan meydana gelmekte ve optik görüntünün tam zıddı olmaktadır" (Turani, 2011: 86 -88).

1.12. Dışavurumculuğun Almanya'da Yaygınlaşması

"Alman sanatı ilk dönemlerinde açıktan açığa siyasal ideolojiyle iç içe olduğu gerçeği yüzünden kötülenmiştir. Bu siyasileştirme şekilci analizciler tarafından bu yüzyılın erken dönemlerinde sanat tarihi idaresi altında acil olarak birleştirilmiştir. Bunun anlamı, modernizmin Alman yapısını yurtta ve göz ardı edilen yurtdışında suçlanmasıdır. Bunun sonuçlarından birisi, Fransız şekilci modele uyması için algılanan sanatın iki grubu-Die Brücke ve Der Blaue Reiter olarak değerlendirilir. Bu özgeçmişe karşın, Lily Llyod, Alman dışavurumcuları ayarlamayı belirleyip emperyal Almanya'yı son on yılda endüstriyel modernleşme toplumu ile revizyonist projeyi üstlenmiştir. Lily Llyod, modern sanatın oluşturulmasında primitivizmin rolüne odaklanarak, yerli eserlerden kopyalanan sanatsal bir tarz olmadığını ama aynı anda burjuva sömürgeciliği topraklarında olan bir yaşam biçimi olan antibourgeois bohermian manifestosunu tartıştı. Savaş öncesi Almanya'nın, büyük muhafazakâr antimodern hareketinin bir parçası olmak ve geçmişi radikal bir şekilde

kırabilmesi modernizmi oluşturdu. Primitivizmin, bu çok yönlü doğasını göstermek için Llyod yoğun analizler için dört Brücke sanatçısı seçti. O, resimli gazetelerin, gülmece dergilerinin, popüler eğlencelerin, doğaya dönen heveslerin ve bilimsel makaleler çizerek, Almanya'da, egzotik ve ilkel kültürleri hayranlıkla belgelemektedir. Bu olayları, sanatçıların coşkulu karmaşık tepkilerini vurgulayarak Llyod, güney deniz kolonileri gezileriyle sonuçlandırmıştır. Emil Nolde ve Hermann May Pechstein'in, belirsiz ilkelliği için Ernst Ludwig Kirchner'in sokak sahnelerinden ve Erich Heckel'in çıplak saunadakilerin tasvirlerinden, ilkellik üzerine varyasyonlar uzun tartışmalar sağlar" (Lewis, 1991: 368).

"Almanya, önemli sanat gelişmelerini gösteren bir ülke oldu. Die Brücke kuruldu. Aynı zamanda Fransa'daki gelişmelerde bunlara paralel ilerliyordu. Etkinliklerin büyük kısmı da Paris'te yapıldı. Ancak gelişmeler bir noktada toplanmayıp bağımsız bir yapılanma içindeydi. Avrupa'daki genel durum yapılanmayı etkileyerek, Fransa'daki gelişmelerden Art Nouveau ve Natüralizm gibi yerel akımlarda da etkilenildiği anlaşılıyordu. Munch, Ensor'un eserleri Almanya'daki özgün öğeleri gösteriyordu. Dışavurumculuğun, içe dönük yabancılaşmış insan manzaralarını insanlığın korkulu dünyasını James Ensor, düş gücüyle yakalamaya çalışıyordu. İzlenimci ve gerçekçiliğe ne kadar yer verse de ruhsal durumunu yansıtan bakış açısıyla içselinden gelen dürtüyle hareket ederek, dışavuruma varmaya yakınlaşıyordu. Van Gogh'a, Munch'a yakınlaşan eserler ortaya çıkarmıştır.

Alman dışavurumculuğuna, yenilik kazandıran ağaç baskı işleriyle hız gösteren ressam Munch, sanatında duruluğu, acıyla yoğrulmuş içten gelen çığlığı, baskı altındaki ruhu dışarı çıkardı. Kuzey Almanya'lı sanatçılardan Paula Modersohn- Becker, Christian Rohlfs ve Emil Nolde, kır çevrelerinden deneyimleriyle toplumdan uzaklaşarak doğayla iç içe yaşıyorlardı. Bir süre sonra bu sanatçılardan Paula Modersohn-Becker, şiirsel yaklaşımlarından sıyrılarak, nesnenin biçimsel özüne indirgediği çalışmalar yaptı. Doğanın rastlantısal görünümünden

vazgeçerek kendi duygularını ortaya çıkaran resimler üzerine çalışmalar sürdürmüştür. Christian Rohlfs, uzun süre doğa görünümleri eserlerini verdikten sonra olgunluğa eriştiği dönemde çağın sanatsal sorunlarına yöneldi. Kırık çizgiler halinde fırça vuruşları, ruhsal çalkantısını dışarı vuruyordu. Emil Nolde, Kuzey Almanya sanatçıları arasında kır yaşantısıyla ilgili güçlü eserler vermiş, doğadaki her şeyin onda renk çağrışımı yaparak, aşırı ruhsal coşkunluğunu lirik soyutlamaları ile göstermiştir. Nolde, içgüdüleri ve düş gücüyle yaklaştığı eserlerinde, ruhsal sezişleriyle kişisel dışavurumculuğunda başarı sağlayarak coşkulu fırçası, Die Brücke'yi de etkilemiştir. Alman sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanılıyordu. Ancak iktidara gelenler, onun resimlerini yasaklamış bazı resimleri de alay etme söz konusu olmuştur" (Richard, 2005: 29 -32).

1.12.1. Die Brücke

"1905 yılında mimarlık öğrencisi olan Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff, Dresden'de Die Brücke (köprü) adlı sanatçı topluluğunu oluşturdular. Bu ad, Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt'ünün (1883-1885) bir tümcesinden geliyordu: "İnsan'da yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; İnsan'da sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırtan hem de altından geçirten bir geçit olmasıdır…" Bu dört sanatçı, kuruluş bildirgelerinde altı çizildiği gibi, kendilerini "yerleşik köhne güçlere karşı, kımıldayabilecekleri bir alan ve özgür yaşamlar" kurmak üzere yola çıkan seçkinler olarak görüyorlardı. 1906'da Pechstein ve Nolde de topluluğa katıldı, ancak Nolde bir buçuk yıl sonra ayrıldı. 1910'daysa topluluğa Otto Mueller katıldı. Brücke'nin 1906'da yayımlanan programı, sanat alanındaki bütün ilericileri, güçlerini birleştirmeye ve ortaya devrimci bir sanatsal varlık koymaya çağırıyordu. Yerel sonuçlarla yetinmeyecek ölçüde coşkulu bir

çağrıydı bu ve Almanya dışındaki sanatçılara da yöneltilmişti. Bildirgenin etkileri, sözgelimi Paris sanat çevrelerini çok iyi tanıyan İsviçreli Cuno Amiet'ye (1868-1961) ve Finlandiyalı sanatçı Axel Gallén-Kallela'ya (1865-1931) dek ulaştı. 1908'de Hollandalı fov ressam Kees Van Dongen (1877-1968) bir yılı aşkın bir süre onur üyesi olarak toplulukta yer aldı. Edvard Munch'ta 'eylemsiz üye' olarak topluluğa girdi. Ancak çok geçmeden eylemli üyeler arasına katılarak 1905'ten 1913'e kadar topluluğun 17 sergisini düzenledi. "Kabuk bağlamış yapıları parçalayın! Topluluğun 'savaş çığlığı' buydu… Kirchner ve arkadaşları, modelle yaptıkları toplu atölye çalışmaları sırasında sık sık yer değiştiriyorlardı. Görüş açısındaki tasarlanmadan ortaya çıkan bu değişimler ve hızlı çalışmaları, çizimlerinde neredeyse otomatik bir yaklaşım ve özetleyici bir resim biçemi geliştirmelerini sağladı" (Wolf, 2005: 16 -17).

Die Brücke ressamları, modern sanatın gelişim göstereceği Berlin'de yaşamaya başladıklarında, bu çevresel değişimle birlikte, kentteki yapılandırmalar soğuk, kaba, yapay görüntüler resimlerine de yansımıştır. Sanatçılar, uzun yıllar birlikte çalışma sürecinde kişilikleri belirginleşmiş oluşumlarını tamamlamışlardır. Daha fazla birlikte çalışmalarına gerek duymayarak grup dağılmıştır.

1.12.1.1. Ernst Ludwig Kirchner



Resim 1: Ernst Ludwig Kirchner, Otoportre, 1918.

"1904 yıllarında Kirschner'in, resim stilinde Neo Emprestyonistlerin, Puantilistlerin etkisi görülmüştür. Van Gogh'un fırça darbelerine yakın dinamik fırça vuruşlarına sahip stili vardır. Gauguin ve Cezanne ile Münih'de sergi etkinliklerinde yer almıştır. Dresden'e geri döndükten sonra Mimarlık okuluna devam etmiştir. 1904 yılında Bleyl, Schmidt-Rottluff, Heckel ile tanışmış ve sergiler düzenleyerek, Die Brücke grubuna katılmış ve Uluslararası ün kazanmıştır" (Arnason: 167).

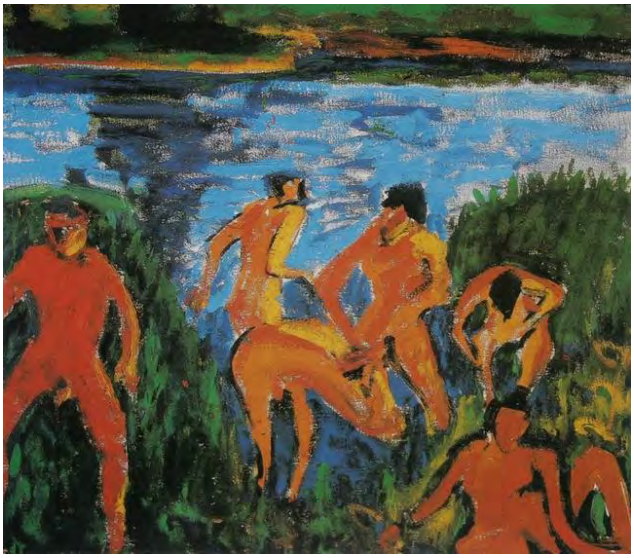
Kirchner, modelden çalışmalara da yer vermiştir. Zamanının bir kısmını da doğada geçirmiştir. O dönemde, doğada çıplak figür çalışmaları baş göstermiştir. Oto portresini, orduya katılmamış olduğu halde asker olarak çizmiştir. Bunun yanında yaptığı gezilerden, Alpler'in manzaralarını resmetmiş ve Uluslararası düzenlediği sergilerle kısa sürede tanınmış bir ressam olmuştur. Die Brücke grubu kendilerine ait bir üslup oluşturmuştur. Kirchner'in,

model ile birlikte kendi portresi bu üsluplarının en incelmiş durumunu göstermiştir. Şiddetli renkler yan yana getirilerek, dikkat çekerek uyumu da yakalamıştır. Karşıt renkler de kullanarak aradaki ahengi yansıtmıştır. Bu çalışmasında her ne kadar Matisse'nin, etkisi görülüyorsa da yüzeyi kabaca doldurma çabası özgünlüğünü ortaya koymuştur. Kirchner, heyecanlı renk kullanımında cesaretle karşıt renkler kullanarak, biçimlerin üzerinde fazla durmadan heyecanla resmi bitirmiş izlenimi vermiştir.

"Kirchner, yetenekli ama kuşkusuz kolay incinebilir kişiliğe sahipti. Savaş sırasında yaralanarak ruhsal bir bunalım geçirdi ve daha sonra sağlığına tam olarak hiç kavuşamadı. O zamana kadar sanatı bazen neşeli, bazen kederli, ama hep canlı bir biçimde şimdiki zamanı yansıtmıştı. 1915'ten sonra ise çok daha kendi içine ve geçmişe dönük bir görünüm aldı. Son dönem yapıtlarının en ilginçlerinden biri, yaptırmayı düşündüğü atölyenin oymalı kapısıydı" (Lynton, 2009: 37 -38).

Kirchner'in sanatında, figürün trajik durumunda gerek renkte kullandığı zıtlıklar, gerekse biçimde vermiş olduğu çarpıtmalarla etkili ifade yakalanmıştır. Ruhunda hissettiği renkleri, kullanarak yansıtmış olması resimdeki acıyı izleyicide yaşatmıştır. Yaşadığı dönemin bunalımlarını, hissederek resim sanatında yaşatıyor olması, Onun üslubu, belirli kurallara bağlı kalmaktansa sıra dışı yenilikçi yapıyı kurmuştur. Kontrast renklerin oluşturduğu kompozisyonlarında, acı ve hüzün her zaman dikkati çeken bir unsur olmuştur. Fırça sürüşündeki sadelik, bazen keskin vuruşlara dönüşürken sanatçı kızgınlığını da ifade edebilmiştir. Eserlerinde izleyiciyi şaşırtan, düşündüren, hüzünlendiren, kışkırtan bir durum söz konusu olmuştur. Resim tarihi, onun resimleriyle bir dünya görüşünü resimsel bir tavır olarak sergilemiştir. Sanatçı, aynı zamanda düşünsel bir tavır ortaya koyarak, dışavurumculuğun en belirgin özelliklerini gösteren eserleri ile etrafındaki ressamlara da örnek teşkil etmiştir.

1.12.1.2. Erich Heckel



Resim 2:Erich Heckel, Sazlıkta Yıkananlar, 1909.

"Erich Heckel'in, Keskin hatlı gravür çalışmaları oldukça etkilidir. Resimlerinde önce dikkat çekici renklere yer verirken daha sonra bu renklerin yerini daha ağır başlı renkler almıştır. Kaygılı düşüncelerini eserlerinde görmek mümkündür. 1. Dünya savaşından sonra geleneksel bir tavır göstererek böyle bir figür yapısına yönelmiştir. Heckel, özellikle çıplak figürleri ve manzara resimleri ile tanınmıştır. Berlin'de yaşamaya başladıktan sonra sanat çevresindeki ressamlardan da etkilenerek resim çalışmalarında biçimci bir anlayış baş göstermiştir. "1912 yılı Heckel'e, örneğin Macke ve Marc gibi, birçok kişiyle tanışma ve Feininger ile arkadaş olma olanağını getirdi. Bu senenin en önemli olayı, Heckel ve Kirchner'in Köln kilisesini süsledikleri Köln Sezession'unun sergisiydi. 1913'de Die Brücke dağıldı. Aynı yıl, Heckel ilk kişisel sergisini açtı. Resimlerinde nesneleri dingin bir denge içinde sıralama konusunda ilerleme gösterdi. Bundan sonra, bulgularını Kübizmden sıyırarak köşeli, sanki birbirinden ayrılmışçasına parçalı bir yapıya dönüştürdü; bu da onun ışığı özgün biçimde betimlemesini sağladı. Yansımaları kristale benzeyen biçimlerde resmederek oluşturduğu "gözle görünür"

atmosferin yardımıyla gökyüzü, yeryüzü, su ve insanı tek bir anlatım örgesinde birbirleriyle kaynaştırdı" (Richard, 2005: 60 -61).

Çarpıcı renkler, çarpıtılmış mekân görüntüleri ile resimleri dikkat çekmiştir. Afrika heykeline duyduğu büyük ilgi, ağaç oyma eserlerinde etkisini göstermiştir. Eserlerinde kabaca çizilmiş hatlar, hüzünlü bir anlatım yer almıştır. Ruhsal durumu renklerle çok iyi dile getirmiş ve karşıt renkleri kullanarak etkili resimler üretmiştir. Heckel, 1914 yılında tanıştığı Ensor ve Beckmanns'dan etkilenerek, manzaranın da renk anlayışını değiştirmiş berrak renkler seçmiştir. Ayrıntıyı kaldırıp sade biçimler, çizgi ve renkle düşüncesini verme çabasındadır. Yine aynı dönemde sanatçı, kadın nü'lerinde de çarpık anatomi arayışı içine girmiştir. Bu rahatsız edici arayışları, rahatsız edici bir dünyanın göstergesidir. Birinci Dünya Savaşının acı dolu günleri, Die Brücke sanatçılarını etkilediği gibi, Heckel'in sanatını da etkilemiştir. Resimsel nesnelerin çarpıklığı, karmaşıklığı savaşın acısını anlattığı resimlerinde trajik bir ruh halini göstermiştir. Lirik soyutlama ve kendi kalıplarına bağlanarak çalışmalarında belli bir ritm yer almıştır. Doğadaki figürlü eserlerinde, dışavurumculuğun düz keskin kontur çizgilerini yansıtırken sanatçı, doğadan parçalardaki doğallığı lirik soyutlamacı tavrıyla ayrıca başkaldıran ruhunu yansıtmıştır. Doğadaki hareketli arayışları onun Lirik soyutlama anlayışı içinde yer etmesini sağlamıştır.

1.12.1.3. Emil Nolde



Resim 3**:** Emil Nolde, Sonbahar Deniz, 1910.

"Almanya ile Danimarka sınırı arasındaki bölgeden gelen Emil Nolde, Münih ve Paris'te sanat eğitimi görmüş fakat orada edindiği her türlü geleneksel ustalığı bir yana bırakarak, ilkel bir resim tekniği oluşturmuştur. Amacı Schleswig köylülerinin kolayca anlayabileceği bir halk sanatının ortaya çıkmasıydı. Kendisi sadece birkaç ay Brücke grubunun gerçek bir üyesi olmuştu. O da meslektaşları gibi, ilkel toplulukların sanatını, Dürer ve onun çağdaşı olan Alman sanatçılarının dışındaki eski ustalardan daha üstün sayıyordu. Matthias Grünewald'ın Isenheim'daki mihrap (altar) süslemelerine ise bu yapıttaki çarpıcı ayrıntı gerçekçiliği ve hayal gücü yoğunluğu yüzünden özel bir hayranlık duyuyordu. 1911-12 yıllarında Nolde, İsa'nın Hayatı adlı dokuz levhadan oluşan bir mihrap panosu yaptı. Kimsenin ısmarlamadığı bu büyük yapıt, belirgin kabalığı ve sertliği yüzünden kilise sorumlularını irkiltmişti. Çarpıcı renkleri ve ürkütücü figürleriyle daraltıcı ve soluksuz uyumsuzluğu, ancak biçimindeki simetriyle dengelenen bu kompozisyon, bakanlar üzerindeki tedirgin edici etkisini bugün de

sürdürmektedir. Yararlandığı üslup özelikleri bu yapıtın ilkel sanattan çok, son dönem Ortaçağ Alman sanatının bir uzantısı olduğu izlemini yaratıyor. Nolde, dinine bağlı bir Hıristiyan değildi; onun aradığı sadece manevi bir coşkuydu. Kutsal kitaptaki konular da onun bu amacına denk düşüyor, bu konular hem manevi değerleri çağrıştırıyor, hem de Nolde'nin Avrupa'daki köklü bir inanç geleneğiyle bağ kurmasını sağlıyordu. Bu değerler aynı zamanda belli bir çağı ve kültürü aşan, bütün insanlığa özgü çeşitli; ama tipik anlatım yollarının ana kaynağını yansıtıyordu. Nolde 1912'de ilkel sanatla ilgili bir kitap üzerinde çalışmaya başlamıştı. 1913'te Sibirya ve Çin'den geçerek güney denizlerine giden Nolde, gördüklerinin çoğunun eskizlerini yapmış, daha sonra bunları tablo olarak geliştirmişti. Kendisini her çağın ve her yörenin ilkel insanlarıyla özdeş görme eğilimi, onun Alman özellikleri taşıyan bir sanat yaratma, bulma ya da geliştirme isteğiyle çelişmemiş görünüyor. "Biz şimdi Almanya'da büyük bir Alman sanatı, ileriye yönelmiş ikinci bir dönem yaratmalıyız birinci dönem Grünewald, Holbein ve Dürer zamanında yaratılmıştı. Ben kendimi bu çabanın bir parçası sayıyorum ve Alman sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanıyorum. Nolde, kuşkusuz büyük bir Almanya'nın kurulacağı inancıyla, daha çok erken bir dönemde, 1920'de, Nazi Partisine girmiş; ama büyük Almanya gerçekleştiği zaman da iktidara gelenler onun sanatını reddetmiş, resim yapmasını yasaklamış, büyük mihrap panosuyla alay etmişlerdi" (Lynton, 2009: 41- 42).

Katıldığı etkinliklerinde gravür tekniği ile ilgili eğitim vermiştir. Kendisi de tahta oymacılığı ve taşbaskı üsluplarından faydalanmıştır. Empresyonist tekniklerden etkilenmiştir. Fakat kullandığı renkler izlenimcilere göre daha canlı seçilmiştir. Fırça darbeleri belirgin, farklı biçimler ve kompozisyonları onu dışavurumcu tekniğe yakınlaştırmıştır. E. Munch, J. Ensor ve Van Gogh'un eserlerinden etkilenmiştir. Kısa bir süre de olsa Die Brücke grubunda yer almıştır. Yapmış olduğu resimlerde tutkularını, duygularını, ekleyerek ifade etmiş, koyu

renklerle sıcak renk arayışını sürdürmüştür. Dinsel konulara da yer vererek sorgulamış bunları da resimlerine taşımıştır. Uzakdoğu'ya yaptığı gezilerden etkilenerek resminde yalın ifadeyi yakalamış, bu dönemde daha çok manzara ve natürmort çalışmıştır. Canlı renkleri kullanması onun nesnel bir bakış açısı geliştirmesine engel olmamıştır. Doğaya olan düşkünlüğü onu sürekli gezilere sürüklemiştir. Dağ gezileri yaparak doğa görünümlerinin tasvirlerini gerçekleştirmiştir. Uzun yıllar portreler, doğa görünümleri, bahçe resimleri çalışmıştır. Rengi yüzey üzerine geniş bir şekilde yaymış ve doğaya yeni bir ruh kazandırarak, yenilikçi ifadeleriyle yalın ve derin anlatıma ulaşmıştır. Doğa betimlemelerindeki izlediği yalın fırça vuruşları ve renk anlayışı onu lirik soyutlamaya yakınlaştırmıştır. Yıldız Çiçekleri ve Ayçiçekleri yapıtında, doğadan seçilmiş biçimlerin, kendi içselinde özümseyerek ruhsal dışavurumunun ifadesi olmuştur. Yalın fırça vuruşlarını oluşturduğu çiçek betimlemeleri, rengin ruhsal bir yaklaşımdan ifade bulduğu lirik anlatımları yaratmıştır. Emil Nolde, ilkelliğin anlatımı üzerine yoğunlaşarak, doğal duyguları görselleştirmek istemiştir. Primitifler ilgi alanına girmiştir. İçgüdüleriyle resme yöneldiğinden bunalımlarını canlı renklere dönüştürmüş ve coşkulu fırçası dışavurumu oluşturmuştur. Dışavurum ile lirik soyutlama örneklerini de vermiştir.

1.12.2. Der Sturm ve Die Aktion

"Dışavurumculuğun, uzun yıllarca merkezi Berlin olmuştur. Sanatçılar, burada buluşmuş, yeni fikirler ve hareketler doğmuştur ve buradan da tüm dünyaya yayılmıştır. 1910 yılında, Die Aktion ve Der Sturm dergisinin tarihi de Herwath Walden tarafından gerçekleştirilmiştir. Derginin amacı, sanat alanında yeni bir oluşum sağlayabilmek ve bunun çevresinde genç yazarları ve ressamları toplamak olmuştur. Yüzyılın getirdiği toplumsal sorunlara şiirsel bir

bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Endüstrileşmenin parçaladığı insan ruhu kendisini korumalıydı. Sanat işte bu noktada, çağın sorununa çözüm arayışındaydı. Korumacı tavırla, insan ruhunu sarmalayan soyut ifadelere yönelmiştir. Doğanın en yalın, gizemli, coşkun anlatımları yer almıştır. Amaç, "kültürsüzlük" olarak adlandırılan durumla ya da barbarlıkla, yorulmadan, amansızca savaşmaktı. Çok çetin bir savaş olduğunu, bireyin ruhunun fırtınası içinde yutulup gidebileceği izlenimine tepki oluşturulmuştur. İnsan ruhunun yitirilmesine çağın yıkıp yok eden düşünce sistemine karşı durmuşturlar. Kimliksiz bireylerin var olmasına tepki göstermiştirler. Bireyin, düşlerini ortadan kaldıran ruhsuz bir yaşantı için tepkileri çok büyük olmuştur. Merkezileşmeye, makineleşmeye soykırıma tavır gösteren bu üslup anlayışı insan ruhunu sahiplenmiştir. İnsanoğluna yeni bir ruh kazandıran bu devrim ile birlikte dönemin yaşadığı bunalımlar daha az zarar ile atlatılmıştır. En azından insanlığa yaşadığı gerçekliğin farkındalığını göstermiş olmuşturlar" (Richard, 2005: 18).

"Die Aktion ilk zamanlar dış etkinliklerini okuma ve konuşma akşamlarıyla, resmi olmayan edebi kabarelerle sınırlamıştı. Sonradan alanını genişletti. Ekim 1916'da Pfemfert, bazı yayınevlerinin dizilerinden, özellikle de Alfred Richard Meyer, Verlag'ın Lyrische Flugblätter'inden (Uçuşan Lirik Kâğıtlar, 1907-1923) esinlenerek hazırladığı dört Aktion dizisinin ilk kitaplarını bastı. Bunlar, Pfemfert'e göre içinde adları belleklerden silinmeyecek eserlerin yer aldığı Aktionbücher der Aeternisten (Eylem Ölümsüzler Serisi), en önemli cildi 1914-1916 başlıklı savaş şiirleri antolojisi olan Aktions-Bücher, Politische Aktions-Bibliothek (Eylem Politik Kitaplığı) ve 1917'de sunulup, 1918 devriminden sonra tamamen sol siyasete kanalize edilecek olan Der rote Hahn (Kızıl Horoz) broşürleriydi. Pfemfert,1- Kasım 1917'de Kaiserallee 222'de bir kitapevi açtı. Der Sturm'un tarzını taklit ederek grafik sanatı sergileri düzenliyor ve Aktion kitaplarını satıyordu. Ne yazık ki Ekim 1918'de burayı kapamak zorunda kalacaktı" (Batur, 2009: 245).

1.12.3. Der Blaue Reiter

Der Blaue Reiter, 1911 yılında Münih'te sanatçıların yapıtlarını sergiledikleri, görüşlerini belirttikleri bir grup olarak ortaya çıkmıştır. Kandinsky ve Marc bu grubun öncü ressamlarıdır. Daha sonra bu ressamları; Henry Rousseau, David ve Vladimir Burlyuk, Albert Bloch, August Macke, Rus ressam Alexey von Jawlensky izlemiştir. Jawlensky, Kanoldt, Erbslöh ve Münter farklı yerlerde elde edilen deneyimlerini temel olarak kabul etmişlerdir. Doğadan, dış dünyadan yaptıkları gözlemlerden farklı olarak, iç dünyalarından yola çıkarak üretmişlerdir. İç dünyasının dışa vuran tavrı, varoluşu belirgin kılmak için, farklı alternatiflerden sadelik kazanmış sanatsal biçimleri elde edebilmek olmuştur. Sanatsal ifadelerin en iyisini oluşturabilmek birçok sanatçıyı bir araya getiren nedenlerden olmuştur. Grup, ürettiklerini uluslararası paylaşmak sürecini de yaşamıştır. Jawlensky, fovist sanatçıların etkinliklerinde yer almıştır ve eserlerinde fovların renk anlayışındaki etkisinden başka, doğadan lirik soyutlamacı betimlemelere de yer vermiştir. Bruge, Picasso, Rouault, Derain, Vlaminck ve Van Dongen, Marc, Macke gibi sanatçılar birlikte sergiler düzenlemişlerdir. Der Blaue Reiter sanatçıları, dışavurumculuğu benimsemekle birlikte, doğadan da etkileri eserlerinde sürdürerek, lirik soyutlama anlayışına da yer vermişlerdir. Böylece soyut sanatın temelini oluşturacak eserler üretmişlerdir.

"Sanki bu sanat yıllığı, "İşte bizim dünyamız" demek istiyordu. (Avrupa sanatının ortaçağlardan Empresyonizm-sonrası dönemine kadar olan evrelerinden hemen hemen hiçbir örneğe yer verilmediği göze çarpıyordu) Yıllıktaki makaleler arasında Almanya, Fransa ve Rusya'daki yeni sanatla ilgili açıklamalar vardı. Müzik sanatına da bu alandaki yeni gelişmeleri ele alan iki incelemeyle önemli bir yer veriliyordu. Bunlardan biri Skriabin 'in kısa bir süre önce bestelediği müzik ve yansıtılan renklerden oluşan Prometheus adlı, karmaşık

yapıtıyla ilgiliydi; diğeri ise Schönberg'in müziğin metinle ilişkisi, daha genel anlamıyla müzik ve sözlerle açıklanabilecek içerik arasındaki ilişki konusunda yazdığı makaleydi. Bu yazı şöyle başlıyordu: "Genellikle pek az kimse müziğin ne demek istediğini salt müziksel düzeyde anlama yeteneğine sahiptir." Daha sonra da müzik diline sözsel biçim verilemeyeceği, çünkü müziğin mantıkla anlaşılamayacağı vurgulanıyordu. Yıllığın sonuna ise Schönberg'in, Berg'in ve Webern'in şarkıları eklenmişti. Kandinsky'nin, Marc'ın ve daha başka sanatçıların yazılarında üslup sorunları ve tek tek sanatçıları öven açıklamalardaki düşünsel yaklaşım yerine, ağırlığın sanatın özünü araştırmaya kaydırıldığı görülüyordu. Bu yazarlar, sanatın gerçek ve maddi dünyadan kopuşunu, manevi değerlerini ve yarı-dinsel bir iletişim oluşunu vurguluyorlardı" (Lynton, 2009: 46 -47).

1.12.3.1. Wassily Kandinsky



Resim 4: Wassily Kandınsky, Doğaçlama, 1913.

"Sanatın doğanın üstünde oluşu yeni bir buluş değildir. Yeni ilkeler cennetten düşmez; dolaylı olarak geçmiş ve gelecekle bağlandıkları takdirde mantıklı bir biçimde ortaya çıkarlar.

Bizim için önemli olan, ilkenin o anki durumu ve en uygun nasıl kullanılabileceğidir. Zorla kullanılmamalıdır. Eğer sanatçı, ruhunu bu notaya göre akord ederse, ses, sanatçının eserinde kendiliğinden duyulacaktır. Bugünün 'özgürlüğü' içsel ihtiyacın yolunda ilerlemelidir. Yeni sanatın armonisi, bundan daha ince ve gözden çok ruha hitap eden bir yapı gerektirir. Bu 'gizlenmiş yapı', tuval üstünde, görünüşte tesadüfi bir form seçiminden meydana gelebilir. Dışsal birleşimden yoksunlukları onların içsel armonileridir. Formların bu gelişigüzel düzenlenişi, sanatsal armoninin geleceği olabilir. Aralarındaki temel ilişki nihayet matematiksel formla ifade edilebilecek; fakat düzenliden ziyade düzensiz ifadelerle"(Kandinsky, 2005: 130).

"Kandinsky bir yazısında, "Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir" diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlemesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandırdığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. Kandinsky'nin sözünü ettiğimiz yıllıkla Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine adlı kitabının yayımlanmasından önce yaptığı resimlerinde renkler giderek zenginleşiyor, manzaralar belirsizleşiyor, kimi zaman da seçilmesi güç figür ve atların bulunduğu sahnelere yer veriliyordu. 1909'dan sonra yaptığı bazı resimlerine, Doğaçlamalar adını veren sanatçının bu yapıtlarında halâ figürlere, binalara, dağlara vb. rastlanır; ancak bunlar artık betimleme değil, birer işaret olma işlevini yüklenmişlerdir. Bunların doğrudan doğruya o nesnelerle değil, bu nesnelerin sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel bir izlenim yaratır. Başlıklarından da anlaşılacağı gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır. 1910'dan sonra yaptığı Kompozisyonları Doğaçlamalardan yola çıkılarak tasarlanmış ve geliştirilmiş yapıtlardır. 1913-14 arası resimlerinin, belli nesnelerle ilintilerini kopardığı görülür. Bunlardan bazıları Kompozisyonları

gibi özenle tasarlanarak yapılmış gibiyse de, bazıları açıkça doğaçlama yapıtlardır" (Lynton, 2009: 83).

Kandinsky'nin sanatı, içsel ihtiyaçtan doğarak, nesnelliğin öznel bakış ile ölümsüzleşmesidir. Sanatçı doğayla ilişki halinde olduğundan, istediği formu ve biçimi yakalamıştır. Doğanın içselinde bıraktığı izler, soyut biçimlerin ifadesinde anlam kazanmıştır. Kandinsky, Soyut Ekspresyonizm akımının önemli temsilcilerindendir. Ayrıca, fovizm ve halk sanatından etkileri de eserlerinde görülmüştür. Soyut sanatı, sınırsız biçim arayışlarından yola çıkarak, görünen gerçeklerin ötesinde derinlemesine içselinde, hissettiklerini dışa vurmuştur. Kandinsky'nin, gelişme sürecini değerlendirirken, doğaya olan sevgisinden kaynaklı soyutlama ve soyut çalışmaları onu, lirizmin en güzel ifade edildiği coşkulu, anlık doğaçlamalara kadar taşımıştır. Doğanın renk uyumuna soyut anlayışta yaklaşarak izleyiciyle daha iyi iletişim kurmayı sağlayan eserler sunmuştur. Gerek rengiyle, gerekse akıyormuşçasına devam eden dinamik yapıyı koruyan resimleri resimsel lirizmin en güzel örnekleridir. Yeniliği takip eden resimleri müzik ile buluşmuş zenginleşmiştir. Soyut yaklaşımlarındaki saf anlaşılmaz heyecan, izleyiciyi büyüleyerek, resmi sonsuz anlam çıkarımlarına götürmüştür. Yalın ifade biçimiyle de dikkat çeken eserlerinde, biçim farklılıklarıyla, geometrik biçimlerin çeşidine rastlanmıştır. Düşüncesinde yerleştirdiği biçimleri anlamlı, renkleriyle de dengeyi sağlamıştır. Çocuk resmi saflığı ve yalınlığına ulaştırdığı eserleri, soyut çalışmalara en iyi örnekler olarak gösterilmiştir. Sanatçı, kendisinden sonra gelecek ressamlara çağdaş sanat anlayışı ile temel oluşturmuştur.

"1910 -1911 yıllarında Kandinsky, resimlerinde müziksel ritmi yakalayacak kadar dinamik yapıyı oluşturmuştur. Sanatsal ifadenin etkili olması için lirik soyutlamanın faydalı olacağını savunur. Eserlerinde sezgiselliğe de yer veren sanatçı, Bergson'un "Sezgicilik" kavramından

yararlanıyordu. Soyut betimlemelerinde nesneleri içselindeki duyusallığı ile tanımlıyordu. Lirik soyutlamanın yolunu açarak sanatsal anlatımlara yenilik kazandırıyordu" (Eti, 1945: 34).

1.12.3.2. Alexej Vonn Jawlensky



Resim 5: Alexej Vonn Jawlensky, Büyük Meditasyon, 1936.

Alexej Vonn Jawlensky, (1864-1941) yapıtlarında daha çok doğadan soyutlamalara yer vererek konularında yalınlığı, renk anlayışında da çeşitliliği göstermiştir. Biçimlerindeki sadelik renk kontrastlığındaki çeşitliliği dengelemiştir. Döneminin lirik soyutlamada yalınlığı en iyi ifade eden örneklerini vermiştir. Doğanın renklerinin dışına çıkarak, içselinde yarattığı renk uyumunun sesiyle hareket ederek lirizmin temelini atacak eserler üretmiştir. Jawlensky'e göre: "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir." Çağdaş bir anlatım dili olan lirik soyutlama doğa görüntülerinde uyguladığı renk perspektifleri dikkati çekmiştir. Aynı zamanda anlık coşkusu ile yüzeye uyguladığı fırça sürüşlerinden heyecanlı hareketli

görünüm vermiştir. Biçimdeki yalınlık, fırça darbeleriyle sağladığı hareketle dengelenerek uygulanmıştır. Doğa görünümlerindeki yalınlaşmayı figürlerine de taşıyarak, stilini belirlemiştir. Lirik soyutlamayı yakaladığı resimlerinde konuya bağlı kalmayıp, bu tarzda çalışmaları sürdürerek yenilik yaratmayı başarmıştır. Doğanın insanı dinginleştiren yanını, sanatçı resimlerinde soyut bir ifadeyle de vererek döneme katkıda bulunmuştur. Yine döneminde rengin en parlak olanını kullanarak, cesaretli çalışmalar sergilemiş hem de resim sanatında dengeyi göstermiştir.

"Jawlensky, katı olmayan düzenlemelerle heybetli doğa görünümleri yarattı. Dış çizgileri koyu renkle belirlenmiş parlak renk alanları, iki boyutlu bir yapı oluşturdu. Bu resimler, yine aynı günlerde yaptığı ölü doğa resimleri gibi, boyutsuz ve öyküsüzdür. Konular birbirleriyle değiştirilebilir ve hemen hemen tek başlarına hiçbir anlamları kalmamıştır. Biçim, dış dünyanın izlenimleri ve sanatçının iç dünyası arasındaki bileşimden ortaya çıkmıştır. Jawlensky'nin, portrelerini yetkinleştirmek için daha uzun bir süreye gereksinimi vardı; figürlü resimlerindeki nesneleri yalınlaştırmada ise daha 1911'den itibaren başarı kazandı. Gözlerin egemen öğe olduğu baş giderek önem kazandı. Biçim böylelikle anıtsal ve simgesel oldu. 1909'da jawlensky Münih Yeni Sanatçılar Derneği kurucu üyelerinden biriydi ve Kandinsky ile Marc'ın çekilmelerinden sonra da üyeliğini sürdürdü, bu nedenle Münih'teki Der Blaue Reiter sergilerine katılmadı. Bu durum kişisel ya da sanatsal düzeyde bir kopukluğu belirtmez. 1911'de Jawlensky son kez Paris'e bir gezi yaptı, Matisse ve van Dongen ile tanıştı. O yılın yazını Baltık'da Heckel'in de resim yapmakta olduğu Prerow'da geçirdi. Burada, Jawlensky, dışavurumda Nolde'nin yapıtlarındakine benzer bir iç coşkuyu kendinde duyarak, doğa görünümü resimleri yaptı. Jawlensky için, duyularının resimlerinde daha büyük bir yüceliğe eğrişme olanağı yoktu" (Richard, 2005: 62 -63).

Sanatçının eserlerinde yakaladığı içsel coşkuyla yarattığı doğa görünümleri, lirik bir ifadeyle anlam kazanmıştır. Doğa için seçtiği renk anlayışı içselindeki coşkuyu ve rengi göstermiştir. Resimlerinde düz yüzeylere yer vermesine rağmen, fırça vuruşlarındaki içsel coşkuyu hissettirmiştir. Nesnelerde, lirik soyutlamaya giderek renk anlayışında da kendi iç dünyasında uyanan renkleri göstermiştir.

1.12.3.3. Franz Marc



Resim 6: Franz Marc, Tirol, 1914.

"1880 yılında, Münih'te doğdu. 1900'de plastik sanatlara karar verdi ve Münih akademisinde eğitim gördü. 1903'te yaptığı bir Paris gezisinden Japon ağaç gravürleri getirdi. Fransız İsviçre'li hayvan resimleri çizen J.B Niestlé kendisini esinlendirdi. 1910'da August Macke (1887-1914) ve Berlin'li sanatsever ve koruyucu B. Köhler ile dostluğu başladı. 1911'de Kandinsky ile tanıştı. Paul Klee'nin de katıldığı "Blauer Reiter"i kurdular. Macke ile birlikte Paris'te Delaunay'nin yanına gitti. 1913'te Walden'in Berlin "Sturm'unda "Fırtına" sergisine katıldı" (Türkiye'de ve Almanya'da ağaç baskı resim sergisi, 1987).

“Franz Marc, natüralist anlayışta doğaya tutkun bir sanatçıdır. Çok renkli peyzajlarında atlar, karacalar sevilerek tasvir edilmiştir. Gruba Blaue Reiter adı da at ve mavi renk sevgisi nedeniyle verilmiştir. Kırmızı, mavi, sarı renklerin her biri bir ayrı sembolik değerle ve şiirle anlamlandırılmıştır. Kırmızı atlar, ormanda karacalar, rüya bu tür yapıtlarındandır. Ormanda karacalar tablosunda doğa birliği mistik duygusu işlenmiştir. Işıklı ve renkli çizgi demetlerine hayvanları, bitkileri ve bütün doğayı canlandıran enerji gücü olarak sembolik bir anlam kazandırılmıştır” (Kınay,1993: 280).

“Marc’ın sanat anlayışında, Kuzey sanatında çok rastlanan bir Panteizm’den söz edilebilir. Adeta dinsel bir duyguyla doğaya bağlıdır. Bir anlamda da ışık ressamıdır. Empresyonistlerle doğa taklitçiliğinin olanaklarını tüketerek çıkmaza girdiği bir dönemde, Kübist sanatla karşılaşma, sanatçı için kurtuluş oluyor. Kübizmin kavramcılığını benimsemiştir. Fakat bu akımın doğaya karşı koyan özgürlüğü onu etkiliyor ve ışık yaşantılarını olanca yoğunluğuyla anlatabilmek için, bundan yararlanmıştır. Franz Marc’ın büyülü bir ışıkla aydınlanan son resimleri Ortaçağ vitraylarını anımsatır ve Onun belki de Kandinsky’nin etkisi altında soyut resmin eşiğine kadar geldiğini gösterir” (İpşiroğlu N, İpşiroğlu M, 1977: 165).

Franz Marc’ın, sanatında doğadan yola çıkarak soyut betimlemeler yer almıştır. Canlı renkleri doğadan olduğu gibi değil de içselinden, düş gücünden geçirerek yaratmıştır. Lirik soyutlama kompozisyonlarında doğayı hissettirmiştir. Hayvan figürüne olan eğilimlerine sık rastlanılmıştır. Doğa görünümlerinin içinde yer alan hayvan figürleri, yalın gizem uyandıran renkleriyle etkili görünüm kazandırmıştır. Koyu rengiyle sanki kontür çizgisi çekiyormuş izlenimini vermiştir. Kontrast renkler, uyumlu renkler hepsini bir arada kullanarak etkili bir renk armonisi yakalamıştır. Marc, keskin bir basitlik, canlı kontrast ve uyumlu renklerle yoğun coşkulu duygularıyla eserler vermiştir. Sanatı, ilerleyen dönemde yalın ve lirik soyutlama doğa görünümlerini yansıtmıştır. Doğa ve hayvan figürünün iç içe yer aldığı bu

resminde de lirik soyutlamaya gitmiştir. Hayvan figürünün lirik soyutlamaları doğanın içindeki gizemi, renk seçiminden kaynaklı etkili ifadeyi korumuştur. Sanatçı, doğal ve mistik olanın yanında durarak, modern yaşamın teknik ve kentsel tarafını reddetmiştir. Doğa ve hayvanlardan oluşan kompozisyonlar kurmuştur. Lirik soyutlamalara varan çağdaş eserlerinde, gizemli görüntüyü algılamak mümkündür. Geometrik biçim bozucu yanı tüm kompozisyonlarında görülmüştür. Renk anlayışında, çeşitlilik yer alsa da gizemli ve mistik havayı resme hâkim olan koyu renkler sağlamıştır. Koyu renklerin resmin her yerinde dengeli dağılımını sağlamıştır. Eserlerinde daha fazla geometrik biçimlerle kurduğu soyut düzenlemeler yer almıştır.

1.12.4. Ren Bölgesi ve Berlin

"Bütünüyle coğrafya açısından bakıldığında Ren Bölgesi, değişik dışavurumcu seslerden oluşan koronun içinde önemli rol oynamıştır. Karl Ernst Osthaus'un (1874 -1921) 1902'de Hagen'de kurduğu Folkwang Museum dönemin sanat sahnesinin merkezi konumuna gelmişti. August Macke, Ren Bölgesinde zaman zaman etkin oldu. 1912'de Köln'deki Sonderbund sergisinde jüri üyeliği yaptı. Oysa dışavurumculuğa ilişkin yazılarda genellikle, Macke'nin Marc'la dostluğu nedeniyle Bonn'dan sürdürdüğü Der Blaue Reiter ilişkisine ağırlık verilir. Doğrusu Macke'nin bu Münihli topluluğa yaklaşımı hep ikircikli olmuştur; Münihlilerin ortaya koyduğu romantik mistisizm Macke'nin beğenisine pek uymuyordu. Macke'yi Der Blaue Reiter topluluğunun bir parçası saymak hiç kolay değildir; böyle bir tanımlama ancak onun topluluğa dışarıdan yaptığı etkiler dikkate alınarak yapılabilir. Macke'yi dışavurumculuğun Ren odaklı bir kolunun önderi saymak da uygun bir tanımlama olmayacaktır. Dışavurumculuğun başlıca kuramcısı Wilhelm Worringer'in de ders verdiği

Bonn Üniversitesi yakınlarındaki Cohen Kitabevi'nde 1913'te açılan bir sergide Macke, öteden beri çevresinde bulunan arkadaşlarını 'Ren Dışavurumcuları' adıyla bir araya toplamayı, Berlin ve Münih'in yanı sıra üçüncü bir dışavurumculuk merkezini gündeme getirmeyi ortaya atmıştı. Ancak, Macke ve Campendonk'un yanı sıra geleceğin gerçeküstücüsü Max Ernst'ü (1891-1976) de kapsayan 16 aday arasında, onları birbirine bağlayacak ortak bir sanat yaklaşımı yoktu. Ernst'in bu sergiye ilişkin bir gazete değerlendirmesinde yazdıkları, bu konuda ipucu vermektedir. Ressama göre Bonn sergisi, "Koskoca dışavurumcu akıntının içinde birbiriyle görünen hiçbir benzerliği olmayan, ancak biçimi kullanarak ruhun durumlarını dile getirme niyeti doğrultusunda ortak bir 'yönde' hareket eden bir dizi güç odağının iş başında bulunduğunu ortaya koymuştu"(Wolf, 2003: 12 -13). Sanatçılar, sanat kuramlarının sorunsallarına inerek, yeni fikirlerin yeni oluşumların doğması için üretmiştirler. Berlin Sanatçılar Topluluğu Ressamları; Barlach, Beckmann, Feininger, Kandinsky, Munch, Nolde, Rohlfs, Bonnard, Denis, Matisse sergi çalışmalarında yer almıştır. Der Blaue Reiter, Die Brücke grupları da sergi olanaklarına katkıda bulunmuştur. Bu sergiler, uluslararası bir boyut kazanarak birçok ülkede sergi düzenlemeleri yapılmıştır. Berlin'de başlayan bu sanat oluşumlarını sağlayan ressamlar Uluslararası ün kazanmıştır.

1.13. Fütürizm

Fütürizm, konulara farklı açılardan bakan, işleyen bir ruha sahip olup, evrene de yansıtırken sıra dışı yol izleyen bir akım olmuştur. Fütürist sanatçılar, ortak amaçları benimseyerek birlikte hareket etmiştirler. Resim geleneklerine karşı çıkan bu sanatçılar, konularını modern dünyadan, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmiştir. Bununla beraber, devinim adıyla nitelendirdikleri hız kavramını çok etkili bir biçimde eserlerinde görmek mümkündür.

Nesneleri parçalayarak belirli bir kısmını betimleyip, birbirine geçmesi ile üst üste saydamlıkla, devam edermişçesine hareketli kompozisyonları kurmuşturlar. Araştırmacı bir ruhla, özgün bir sanat akımı yaratmıştırlar. Fütürist ressamlar, izledikleri üslup anlayışlarında farklı yollar izlemiştirler. Bu da Fütürizmin, modern sanat akımları arasında farkını ortaya koyarak yenilikçi, araştırmacı, deneyci yönünü göstermiştir. Biçim üzerinde çalıştıkları tavır diğer akımlardan çok ayrılmıştır. Hareket eden, düzenli olarak parçalanmış biçim, nesnenin az da olsa özelliğini koruyarak anlatımda hız kazanmıştır. Soyutlamanın güzel örneklerine rastlamak mümkündür. Hız kavramı betimlemeleri, soyut resimleri oluşturmuştur. Dinamik ve çok şiddetli duyguların dile getirildiği lirizmde, benzer duygular çeşitlendirilir. Görsel ifadelerde biçim, renk, fırça bu süreçte araç olarak kullanılmıştır. Resimdeki ya da yazın dilindeki anlatımlar, böylelikle farklılık kazanarak yenilik yaratmıştır. Bu tarzdaki eserlerde, çeşitli anlatım yollarına gidilmesi lirizmin zenginliğini göstermiştir. Yenilikçi, zengin bir anlatım biçimi olarak lirizm, çağdaş dönem sanatında etkili olmuştur. Fütürizm akımının çok yönlü anlayışını anlayabilmek için, edebiyat alanındaki Fütürist Manifestoyu da incelemek gerekir. Fütürizmin baktığı geniş anlamda üslup anlayışında, lirik yönünü incelemek için, fitürist edebiyatın manifestosundan lirizmin ilkelerinin yer aldığı maddelerini incelemek gerekir.

“Art arda gerçekleştirdiğim üç buluşu, yani temel ve bireşimsel lirizmi, kuraldan sıyrılmış imgelemi ve özgürlüğe kavuşmuş sözcükleri açıkladığım “Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu” (11 Mayıs 1912) yalnızca edebiyat esinine ilişkindir. Bunlardan, Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler;

Profesörlerin ahmakça tanımlarını iplemeden, size şunu bildiriyorum: Lirizm, yaşamla sarhoş olma ve yaşamı kendimizle sarhoş etme yetisidir ve bu yetiye pek az rastlanır; bizi saran ve içimizden akıp geçen yaşamın bulanık suyunu, şaraba dönüştürme yetisidir; değişip duran

benimizin özel renkleriyle dünyayı renklendirme yetisidir söz konusu ettiğimiz. Bu lirizm yeteneğine sahip bir arkadaşınızın, yoğun olayların (devrim, savaş, deniz kazası, deprem, vb.) gerçekleştiği bir yerde olduğunu ve hemen sonra gelip size izlenimlerini anlattığını düşünün. Anlatısına başlarken, salt içgüdüsellikle, bu arkadaşınız ne yapacaktır bilir misiniz? Konuşurken sözdizimini hoyratça yıkacak, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınacak, noktalamayı ve sıfatların düzenini hiçe sayacak, bütün görsel, işitsel ve kokusal duyumlarını, kalktıkları dörtnal uyarınca size boca edecektir. Buhar-heyecanın taşkınlığı cümle sıralanmalarının, borusunu, noktalamaların supaplarını, cıvatalar gibi hemen her zaman düzenli olarak yerleştirilen sıfatları darmadağın edecektir. Arkadaşınız, benliğinin bütün titreşimlerini ortaya dökmekten başka bir şeyle uğraşmadığı için alışılagelmiş hiçbir düzene uymayan, ama gerekli birkaç tutam sözcük duyacaksınız böylece. Lirizm yeteneğine sahip bu anlatıcının genel fikirler bakımından zengin bir zekâsı da varsa, son duyumlarını, evren konusunda deneysel ya da sezgisel yoldan bütün bildiklerine de elinde olmadan ve durak tanımadan bağlayacaktır. Dünyanın üzerine, uçsuz bucaksız benzeşim ağları atacak ve böylece yaşamın benzeşimsel ve temel özünü, telgraf yazarcasına, yani telgrafın, röportaj yazarlarını ya da savaş muhabirlerini, yalınkat yazılarını yazmak zorunda bıraktığı ekonomik hızla ortaya dökecektir. Bu kısa ve özlü söz söyleme gereksinimi, yalnızca bizi yöneten hız yasalarına değil, şair ile okur arasındaki çok eski bağıntılara da denk düşer. Bu bağıntılar, tek bir sözcükle, bir bakışla, ne düşündüklerini açıklayabilen iki eski arkadaşın dostluğuna çok benzer. Şair imgeleminin, özlü ve özgürlüğüne mutlak olarak kavuşmuş sözcükler aracılığıyla, birbirinden uzak şeyleri, kurallardan sıyrılarak nasıl ve niçin birbirine bitiştirmesi gerektiğini de böylece açıklamış olur. Onomatopeler ve Matematiksel İşaretler;

“Sanatın Sunak’ına her gün tükürmek” gerekir dediğim zaman, fitüristleri, genellikle bir büyük S ile Sanat diye adlandırılan şeyin tövbe ve günlük kokularıyla yüklü havasından lirizmi

kurtarmaya yöneltiyordum. Büyük bir S ile Sanat, yaratıcı ruhun papazcılığını temsil eder. Ben, fütüristleri, günümüze kadar bütün şairlerin veriminin büyük bir bölümünü oluşturan bütün tarihsel eski püsküyü ve romantik pılı pırtıyı, çiçekli yapraklı süsleri, hurma dallarını, haleleri, kıymetli çerçeveleri, papaz ayin atkılarını, pelerinleri kepazeye çevirmeleri için yüreklendiriyordum. Buna karşılık, bizden öncekilerin tümünün şiir karşıtı olduğunu söyleyecekleri çok hızlı, hoyrat, şiddetli, dolaysız bir lirizmi; buram buram yaşam kokan ve kitabilikle hiçbir ilintisi olmayan telgrafsal bir lirizmi savunuyordum. Modern yaşamın bütün seslerini ve gürültülerini hatta en kakafonik olanlarını bile verebilmek için onomatopeli akorları cesaretle ele alma zorunluğu, işte buradan kaynaklanıyordu. Lirizmi, gerçekliğin ham öğeleriyle canlandırmaya yarayan onomatope, Aristophanes'ten günümüze kadar şairler tarafından büyük bir çekingenlikle kullanıldı. Onomatopeyi akademi karşıtı bir gözüpeklik ve süreklilikle ilk kullanma cesaretini fitüristler gösterdiler.

Dışavurumlu Özgür Yazım;

Dışavurumlu özgür yazımın gerekliliği, insan ırkının lirizm gücünü, engellerden ve kurallardan yavaş yavaş kurtarmış zincirleme devrimlerle kanıtlanmıştır.

1. Gerçekten de şairler, lirik coşkularını, vurgularla, yankılarla, çan darbeleriyle ya da belli aralıklarla yerleştirilmiş kafiyelerle (geleneksel nazım) bir eşit soluklar dizisi içine sokarak işe başladılar. Daha sonra da, belli bir özgürce davranışla, önceki şairlerin akciğerleriyle ölçülen çeşitli solumaların yerine başkalarını koydular.

2. Şairler daha da sonra, lirik coşkularındaki farklı anların, mutlak bir vurgulama özgürlüğü içinde, önceden kestirilemeyen uzunlukta ve birbirinden çok farklı, ama bu anlara denk düşen solukları yaratması gerektiğine inandılar. Böylece, doğal olarak serbest nazıma ulaştılar. Ama geleneksel manzumenin mantıksal kanalı yoluyla bu coşkular dinleyicinin ruhuna akabilsin diye, söz dizimi düzenini sürdürdüler.

3. Biz bugün, lirik coşkunun, bizim icat ettiğimiz soluklar aracılığıyla sözcükleri ortaya atmasından önce, bu sözcükleri sözdizimi düzeni uyarınca sıralamasını istemiyoruz. Ve böylece özgürlüğüne kavuşmuş sözcüklere ulaşıyoruz. Ayrıca lirik coşkumuzun, keserek ya da azaltarak, sözcükleri özgür bir biçimde çarpıtması ya da biçimlendirmesi gerekiyor. Böylece, dışavurumlu özgür dediğim yeni yazıma ulaşmış oluyoruz" (Batur, 2009: 75 -77 -81).

1.14. Dışavurumculuğun Avrupa'da Yaygınlaşması

"20.yüzyılda, Avrupa'da en fazla yaygınlık gösteren akımlardan birisi Dışavurumculuktur. Bu noktada olmasının nedeni olarak, yaşadığı yüzyılı beslendiği kültürel değerleri gösterebiliriz. Bu büyük hareket Avrupa'nın, en önemli sanatçı çevresini etkilemiş ve hareketin yaygınlaşmasına da bütün sanatçılar, kendi alanlarında katkıda bulunmuşlardır. O sırada, Paris'te oturan Çek kökenli sanatçı Frantisek Kupka Neo-Empresyonizmden doğrudan doğruya, hiçbir nesneye başvurmayan, yalnız renklerden oluşmuş resimlere geçen hızlı bir gelişim yaptı. Odak noktası Prag olan Çek sanatı, Fransa ile ilişkiler kurmaya çalıştı. Çünkü Çek sanatçılar için Fransa, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na karşı çıkışın simgesiydi. 1907 ve 1908'de Emil Filla, Bohumil Kubista, Antonin Prochazka gibi, Çek resminin öncülerinden önemli ressamların üye olduğu Acht grubu, Fovların ve Ekspresyonistlerin ilkelerini çoktan özümlemiş olan yapıtlarının sergilerini düzenlediler. Prag sanatçıları yakın ilişkileri geliştirdiler. Onlar da Avrupa'daki sanat ortamının bir parçasıydılar; 1911'den başlayarak Almanya'daki tüm önemli sergilere katıldılar; tüm Fransız öncülerinin ve Die Brücke ressamlarının katıldığı bir takım sergiler düzenlediler. Kısa bir süre sonra sanatçıların aralarının açılmasıyla Prag'da çeşitli gruplar oluştu" (Richard, 2005: 36).

Bu sanatçılar, aynı ilkeleri benimsemekle birlikte, ayrıldıkları noktaları da olmuştur. Kübist anlayışta farklılıklar yaşamıştırlar. Yine de bu farklılıklar, Ekspresyonizm ile örtülmeye yüz tutmuştur. Kübist-Ekspresyonist bir üslup ortaya çıkarılmıştır. Ekspresyonizmin önemli sanatçılarından Van Gogh, Ensor ve Munch Avrupa Ekspresyonizminin bu yenilikçi yönünden etkilenmemiştir. Avrupa'nın bazı bölümlerinde ise savaşın bıraktığı izler devam etmiştir. Yılgınlık, çöküntü, işsizlik toplumsal sorunlarını doğurmuştur. Başkaldıran genç sanatçı çevresi de, var olan devrimci ruhlarını yitirmiştir. Bu devrimci tutumlarını umutsuz bir bakış olarak görmüştürler. Heyecanla çalıştıkları ruhlarının yerini dinginlik almış, eski tavırları kaybolmuştur. Almanya'da da dışavurumcu akım, düzenin yanında yer almaya başlamış ve eski devrimci ruhunu yitirmiştir.

2. SOYUT DIŞAVURUMCULUK

“1920’li yıllarda ABD’de, özellikle Newyork’ta ortaya atılan Soyut Dışavurumculuk terimi o dönemde Vassily Kandinsky’nin soyut resimlerini açıklanmasında kullanılmaktaydı. Söz konusu terim 30 Mart 1946 tarihli New Yorker’da New York Okulu ressamlarını tanımlayan Robert Coates’ın kaleminde başka bir anlam kazanmıştır. Bu hareketin belli başlı iki sözcüsü ve kuramcısı Clement Greenberg ve Harold Rosenberg Alman Dışavurumculuğuyla yakınlaşmadan kaçınmak için farklı adlandırmalar önerdiler. Böylelikle Greenberg American-stylepainting (Amerikan üslubunda resim) ve painterly abstraction (resimsel soyutlama) terimlerini ortaya atarken, Rosenberg de action painting ya da hareketsel resimden söz etmekteydi. Bununla birlikte Soyut Dışavurumculuk kavramı genellikle çok büyük boyutlarda yapılan ve All-Over’a ayrıcalık tanıyan bu özgül Amerikan resmini hiçbir karışıklığa meydan bırakmadan tanımlama işlevini sürdürmektedir. Avrupa’da hareketsel akım İnformal Sanatın tüm değişkelerinin doğuşunu sağlamıştır” (Anonim, 1995: 24 -26).

“Bauhaus’un mantıklı soyut ressamlarından, duyguyla yüklemiş Sürrealist akımın sanatçılarına kadar, Hitler’in Avrupa’sından kaçanlar, Amerika’ya modern sanatla ilişkili geniş bir üslup çeşitliliği getirmişlerdir. Bunun etkisi büyüktür, ancak Amerika Avrupa değildir; Amerikan sanatçıları ülkelerinin üstünlüğünü ve kendi kimliklerini görsel olarak aktarmak gereksinimini hissetmişlerdir. Onlar ayrıca Avrupa’nın kültür geleneğinin sınırlamalarından özgür olduklarının fazlasıyla bilincindeydiler. Kandinsky’nin Ekspresyonist soyut çalışmalarından, Matisse’in öncülük ettiği renk kullanımından ve Sürrealistler tarafından ileri sürülen psikolojik otomatizmden etkilenen Soyut Ekspresyonizm, modern sanata yenilik katarak ve her halinden Amerikan ürünü bir katkı olduğunu belli ederek gelişmiştir. Bu terim homojen ya da uyum sağlayan bir akıma gönderme yapmamaktadır. Soyut Ekspresyonizm,

1940'ların son yıllarında ortaya çıkan birçok kişisel üslubu kapsamak amacıyla eleştirmenler tarafından ortaya atılan bir terimdir; 1951'de New York Museum of Modern Art'da yapılan "Amerika'da Soyut Resim ve Heykelcilik" adlı bir sergide bu üsluplar bir araya toplanmıştır" (Hollingsworth, 2009: 471).

"Sanatçılar 1960'lar boyunca ve 70'lerin başlarında, bütün dünyada, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eşzamanlı olarak sorgulamaya başlamıştı. Bu tür sorgulamalar dinamik, çoğu kez de çekişmeli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuş ve zaman içinde sanat uygulaması ve kuramı içinde kabul edilen ile edilmeyen arasındaki sınırları açmıştır. Bu sürecin uzun vadedeki etkilerini anlayabilmek için, sorgulamada izlenen çeşitli yolları irdelemek gerek ama, başlangıçta, kısmen de olsa bu sorgulamanın resim-heykele, Soyut-Dışavurumculuk akımının hegemonyasına ve Biçimcilik olarak bilinen modernist öğretiye bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Resimleri, biçimci görsel niteliklere dayandırarak çözümlemeye yönelik bir sistem olan Biçimcilik kavramı, Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in yazılarıyla ortaya çıkmış, İngiliz eleştirmenler Clive Bell ve Roger Fry'ın düşünceleriyle birleşerek, 1960'lar boyunca Amerikalı eleştirmen Michael Fried'ın yazılarıyla etkisini sürdürmüştür.

Greenberg'e göre, Avangardın tarihi, resimlerin asal niteliği olan düz resimsel yüzeyin gelişmiş, ilerici bir biçimidir. Dolayısıyla Gereenberg, ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur. Greenberg için resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi. Önerdikleri, içeriği öylesine biçim içinde eritip yok etmişti ki, yapıtın bütününü, hatta bir bölümünü bile olduğundan başka bir şeye dönüştürmek olanaksızlaştı. Bir başka deyişle, Greenberg, doğrudan sanatsal malzemeden ve mekânların,

yüzeylerin, biçimlerin ve renklerin yaratılması ve düzenlenmesinden esinlenmesine inanıyordu" (Atakan, 1998: 18).

"Soyut Dışavurumculuğun beslendiği topraklar Avrupa ve Amerika'dır. Tarihsel olarak, sanat hareketlerinden bu ülkeler de beslenmiştir. Max Ernst, Roberto Matta ve Andre Masson gibi sanatçılar bu tarihsel süreçte yaşanan olaylar sırasında Nazilerden kaçmak amaçlı A.B.D.'ye sığınmak zorunda kalmışlardır. A.B.D.'nin sanat hareketleri de bu sanatçılardan etkilenmişlerdir. Soyut dışavurumculuk, Vincent Van Gogh, Vassily Kandinsky, Henri Matisse ve Joan Miro gibi sanatçılar ile temel oluşturmuş, yenilik uygulayarak aynı sentezde buluşabilmiştir. Soyut dışavurumcular, içebakış yöntemiyle gerçek üstücülerden de etkilenmişlerdir.

Soyut dışavurumculuk, üslup değil de tavır olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçıları, arasında benzerlikler azdır. Örneğin; Jackson Pollock'un eserleriyle Mark Rothko'nun eserleri arasında benzerlik görülmemektedir. Tüm bu yapıtlar, varoluşculuk anlayışı ile kişisel anlatımları yoğun bir şekilde gösterir. Pollock; "resim insanın kendi kendini keşfetmesidir" diye ifade eder. Bu akımın önde gelen ressamları olarak; William Baziotes, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Tobey'i söylemek mümkündür. Soyut Ekspresyonizmin öncüleri, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri olan kimselerdi. Bunlardan biri olan Tobey, Amerika'nın Batı kıyılarındaki Seattle'da yaşamış ve yapıtlarını bu kentte vermişti. Söz konusu öncülerin diğerleri; New York'luydu. Bunların hiç biri genç değildi.

Bugün geriye baktığımızda Soyut Ekspresyonizmin 'action painting' (eylem, aksiyon resmi) dalındaki belli başlı ressamının Pollock değil de Kooning olduğunu görüyoruz. Pollock ve de Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in 'Action Painting' adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edilir.

Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamışlardır; "Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi' kamuoyu, Soyut Ekspresyonizm etiketini taşıyan sanat anlayışının bu açıklamaya uymasını istiyordu" (Lynton, 2009: 234 -235 -237).

2.1. Soyut Dışavurumculuğu Doğuran Etkenler

"Sanayi Devrimi eski düzenin özüne meydan okumuştur. Yeni yüzyılın başlangıcında, insan düşüncesinin ve çabasının her alanında kabul görmüş gerçekler açıkça sorgulanmaktadır. Sol partilerin oluşmasına yol açan toplumsal ve siyasal yeniliklerle ilgili çağrı, iktidarın yerleşik yapısını doğrudan tehdit etmektedir; Rus Devriminde yaşanan olaylar da (1917) bunun bir örneğidir. Bilim dünyasında, canlanan araştırma ruhu, insanın maddi dünyayı algılama ve ona egemen olabilme kapasitesini çarpıcı bir biçimde arttırmıştır.

Güzel sanatlar alanında da, 19. Yüzyılın öncü akımları (Avant-garde), benimsenen geleneksel kural ve standartları sorgulamıştır. Artık geçmişle olan tüm bağlar koparılmıştır ve çağdaşlaşmanın ruhunu görsel olarak aktarabilmek için köklü yeni çözümler aranmaktadır. 1905 ile 1914 yılları arasındaki dokuz yıl, sanat tarihindeki olağanüstü üretken dönemlerden biridir. Bu dönemde ortaya çıkan düşünce ve üslupların inanılmaz çeşitliliği kategorilere indirgenemez. Zamanın sanatçıları, yeni bir yüzyıla girmiş olmanın da bilinciyle, çağdaş ve özgün olmak için çabalamışlardır. Değişimin kendisi itici bir güçtür; yenilik yapmak da en yüksek hedef haline gelmiştir. Bazı sanatçılar, yapıtlarını daha özgün göstermek için geçmiş tarihler koymuşlardır. 19. Yüzyılın öncülerine borçlu olduklarının bilincinde olarak; güzellik,

biçim ve mekânın temsili, renk kullanımı ve konu seçimi gibi geleneksel kavramlara meydan okumuşlar ve konu seçerken duygu, zekâ ve soyutlama alanlarını derinlemesine araştırmışlardır" (Hollingsworth, 2009: 443 -445).

Tarihsel süreci incelediğimizde modern çağın sanat oluşumlarını nasıl etkilediği görülmüştür. Ülkeler arası güç savaşları ile gelen endüstri çağı, insanlığı etkilemiş, materyalizmin bu çağda önem kazanmasına neden olmuştur. Bu durumda sanatçı, toplumsal sorunlara duyarsız kalamayarak sürecin getirdiği sorunlara çözüm arayışında sanatını belirlemiştir. Materyalist düşünceler, insan hayatını, psikolojisini, kişiliğini tehdit ederek önemli sorun haline gelmiştir. Sanat, tepki olarak görüşünü belirleyerek, ekspresyonist, kübist sanatçılar çağın yıkıp parçaladığı yok etmeye yüz tuttuğu görüntüyü eserlerinde göstermiştirler. Dışavurumcular, yaşanılan acıyı, duyguyu vermişler ve Kübistler de eserlerinde nesneleri, insanları dış dünyayı kübik parçalara ayırarak işledikleri betimlemeler çağın sorununu göstermiştir.

"İkinci Dünya savaşının yaşandığı süreçte sanatın merkezi, Paris'ten New York'a taşınmıştır. 1930'lu yıllarda Nazizm'in büyümesi ve baskıcı bir tutum sergilemesi üzerine sanat çevresi zarar görüyor, savaşın da etkisiyle baskıcı ortamlarda sıkışıp kalmaktadır. Özgürlük savaşımı gösteren sanatçılar, Alman ordusundan kaçarak onların ulaşamayacağı yerler aramaktadırlar. Alman ordusu tüm Avrupa'yı ele geçirmektedir. Bu yüzden özgürlükçü sanatçılar, Avrupa'dan göç etmeye başladılar. Totaliter rejim Almanya ve İtalya gibi ülkelerde hüküm sürerek sanat hareketlerinin önüne geçmektedir. Sanatsal tüm girişimlerin yok edilmesi için yapılan girişimler birçok Avrupalı sanatçının Amerika Birleşik Devletlerine göç etmesine neden olmuştur. İkinci dünya savaşının baş göstermesi bu göçü daha da hızlandırmıştır. 1940 yılından sonra Paris, sanatın merkezi olma ünvanını kaybetmiştir. Amerika Birleşik Devletlerine yaşanan bu sanat göçü Soyut dışavurumculuğun oluşmasını sağlamıştır. Önceleri New York Okulu diye isimlendirilen bu akımın gelişmesinde Avrupalı

ressam göçü etkendir. 1940-1970 yıllarında Amerika dünya ülkeleri arasında ekonomik gücü elinde tutarak her konuda sağladığı gelişmeler yanında sanat hareketlerini de büyük ölçüde desteklemiştir. Avrupa ressamlarından Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy savaş süresince Amerika'daki sanatsal üretimleriyle yenilikleri yaratmış, kendinden öncekilere katkı sağlayarak, gelişmeye açık bir sanat anlayışını benimsemektedirler" (Ametoğlu, Denli, 2013: 173 -188).

20. yüzyıl başlarında Almanya'da, modern bir sanat akımı olarak ekspresyonizm yerini almıştır. Soyut dışavurumculuğun alt yapısını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu iki akımda da çağın sorunlarına isyan, haykırış görülmüştür. Almanya'da, oluşum gösteren Soyut dışavurumculuğun ilk tanımlaması, Kandinsky'in eserlerinde kullanılmıştır. Amerika'da, ise Hoffmann bir yazısında kullanmıştır. Soyut dışavurumculuk sanat tarihinde hem Avrupa hem de Amerika oluşumlarından etkilenen, gelişen ilk sanat hareketi olma ayrıcalığını taşımaktadır.

Soyut dışavurumculuğun doğduğu yıllarda ekonomik gücü en iyi oluşturan ve elinde tutan ülkeler arasında Amerika başta gelmiştir. Sanat çevresini oluşturmuş, galeriler sağlamış, yeni sanat eğitimi olanaklarını yaratmıştır. Bu nedenle sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. II. Dünya savaşından sonra gücü elinde tutmayı başaran A.B.D. sanatın da burada toplanmasını sağlayarak kendi içinde refaha ve istikrarlı gidişi yakalama yoluna gitmiştir. Soyut dışavurumculuğu da bu dönemde destekleyerek gelişmesini sağlamıştır. Böylece, sanatın merkezi haline gelen A.B.D. sanatı geliştirmeye yönelik politikalar güderek, bu konuda birçok girişimlerde bulunmuştur. Soyut dışavurumcular, oluşumlarında Kübizmden, Sürrealizmden, Meksika duvar resimlerinden etkilenerek Avrupa'da, değinilmemiş modern anlayış oluşturmuşturlar. Dışavurumculuk, Soyut dışavurumculuk, Yeni dışavurumculuk oluşumlarındaki sanatçıların tarzlarında birbirlerine benzerlik görülmüştür. Çünkü Lirizmde

olduğu gibi öznellik, Dışavurumculuğun doğasında olan öznel yapı, tam anlamıyla bu hareketin hepsinde gözlenmiştir. Soyut dışavurumculuk, birçok yenilikten ve eskiden etkilenerek yepyeni bir bakış olarak kendini göstermiştir.

2.2. Soyut Dışavurumculuğun Başlangıcı ve Sanatçıları

"Soyut dışavurumu kavramak için, "dışavurum" kelimesinin tanımlamasına bakmak gerekiyor. 1905 yılından itibaren Almanya'da varlığını sürdüren bir akım dışavurumculuktur. Soyut dışavurumculuğun da temelini oluşturmaktadır. 1905-25 yılları Alman dışavurumculuğu akımına tanık olmuş bir dönemdir. Bu dönem, Soyut dışavurumculuk olgusunun alt yapısını, söz konusu sanat akımının oluşturduğunu söyleyebiliriz. İki akımda da belirgin ortak özelliklerden birisi içten gelen duygu yoğunluğuyla ruhun aynası olması ve protest yapılanmayı taşıyor olmalarıydı. Soyut dışavurumculuğun doğduğu kaynaklardan bir başkası ve önemli kilit noktasını oluşturması da Vasily Kandinsky'nin temsil ettiği estetikti. 1920'li yıllarda, Almanya'da gündeme gelen Soyut dışavurumculuğun tanımı, Kandinsky'nin eserlerini anlamak için belirtilmiştir. (Amerika'da ilk olarak "Abstrakt Ekspresyonizm") (Soyut dışavurumculuk) terimi; Hofmann'ın 18-30 Mart 1946 yılında New York, Mortimer Brandt Galerisindeki kişisel sergisi ile ilgili yazılan yazıda yer almıştır. 1940-1950 yıllarını kapsayan dönemde İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasının yaşandığı izleri taşıyan Soyut dışavurumculuk bu dönemde olgunlaşmıştır. Soyut dışavurumculuğun kuramcıları, Clement Greenberg ve Harold Rosenberg'tir. Bu iki kuramcı da Alman dışavurumu ile Soyut dışavurumculuk arasında anlam kargaşasının ve olası karışıklığın yaşanmaması için; Greenberg, "Amerikan Sitili Resim" ve Resimsel soyutlama gibi adlandırmıştır. Rosenberg'te "Aksiyon Resmi" olarak isimlendirmiştir. Tarihsel olarak incelendiğinde, Soyut

dışavurumculuk hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir. Soyut dışavurum sanat hareketinin temellerini oluşturan akımlar ve sanatçıları arasında; Post-Empresyonizm (Vincent Van Gogh 1853-1890), Alman dışavurumculuğu (Vasily Kandinsky 1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Fovizm (Henri Matisse 1869-1954), Max Ernst (1891-1976), Roberto Matta (1911) ve Andre Masson (1896) gibi sanatçılar gelmektedir. Soyut dışavurumculuk birinci ve ikinci kuşak sanatçılarından oluşmaktadır. Birinci kuşak sanatçıları, Soyut dışavurumculuğun temelini oluşturmaktadır. William Bziotes (1912 -1963), Adolph Gottlieb, Philip Guston (1913 -1980), Franz Kline (1910 -1962), Williamde Kooning (1904-1997), Robert Motherwell (1915-1991), Barnet Newman (1905-1970), Clyford Still (1904-1980), Mark Tobey (1890-1976), Jackson Pollock (1912-1956), Hans Hofmann (1880-1960), Sam Francis (1923), Morris Louis (1912-1962), Mark Rothko (1903-1970), Lee Krasner (1908-1984), Arshile Gorky (1904-1948), Karel Appel (1921), Jean Fautrier'dir (1898-1964). 20.yüzyıl Alman sanatı içinden bazı sanatçılarda Soyut dışavurumculuğun ikinci kuşağı arasında köprü görevi görmüşlerdir. Bu sanatçılar; Paul Klee, Ernst Wilhelm, Nay (1902-1968), Wols'tür (1913-1951). Köprü oluşturan en önemli sanatçılar arasında Paul Klee gelir. 20. Yüzyıl Alman sanatına önem kazandıran Bauhaus'lu olarak bilinir. Klee, genellikle geometrik inşaacı bir üslup benimsemiş, iç coşkusunu da sanatında göstermeden edememiştir. İçsel coşkusunu gösterdiği çalışmaları, Klee'nin Soyut dışavurumcu tavrını sunduğu en güzel örneklerdir. 1950 yılından sonra ikinci kuşağın coşkulu, içsel duygularını dile getirdiği eserler Paul Klee'den bir esinti olarak bulmak mümkündür. Werner Haftmann'ın Klee'den etkileşimlerini ipuçlarını görebiliriz. Paul Klee'nin "yapı" mantığı ile yaklaştığı eserlerinin kaynağında Van Gogh ve Cezanne gibi "dışavurum" sanatçılarından etkileri de söylemeliyiz. Yeni dışavurumcu disiplini içinde gördüğümüz sanatçılar; Ernst Wilhelm, Nay çalışmalarında gelişme göstererek soyuta dönük soyutlamaları bulunmaktadır.

Özellikle Nay'ın, ikinci kuşak soyut dışavurumcu disiplin için önemli bir sanatçıdır. Eserlerinde dokusal arayışlar kullanarak taşist yapılanmaya doğru bir yol izlediği görülmektedir. Renk deformasyonlarını heyecan formasyonuna değer vererek kullanarak soyut dışavurumcu yaklaşımları sergilemiştir. Delaunay, estetiğini hatırlatan eserleri, renkçi yapıyla anlam kazanır. Edward Munch, estetiğini de benimseyerek dışavurumcu tarzda yaklaşımlar da göstermiştir. Schmidt-Rottluff'tan da etkilenerek Nay, kübist, ekspresif soyut değerlerin önem kazandığı çalışmalar üzerinde durmuştur. Eserlerinde soyut ifadeyle yakaladığı ritm, onu soyut dışavuruma yaklaştıran en önemli etkendir. Soyut ve dışavurum kavramlarını en iyi öznel bir şekilde yorumlamaya giden sanatçılardan Wols, kendi sitilinde aforizmal dil geliştirmiştir. Resimsel dokuyu da araştıran bir yapısı vardır. Soyut dışavurumculuğun bir açılımı olan taşizmi de değerlendirmiştir. Wols, informal sanat yapısını da ele alarak lirizmin temelinde, soyut dışavurumcu yaklaşım göstererek öznel dışavurumunu gerçekleştirmiştir. İkinci kuşak soyut dışavurumcu disiplinin içinde yer alan sanatçılar; Sam Francis(1923 -1994), Joan Mitchell (1926 -1993), Elaine de Kooning (1920 -1989), Grace Hartigan (1922), Kenneth Noland (1924), Helen Frankenthaler (1928), Gerhard Richter (1932), Penck (1939), Sigmar Polke (1942), Markus Lüpertz'dir.(1941) bu sanatçılar, çağdaş yaklaşımların soyut dışavurumculuk üzerinde ne gibi değişiklikler gösterdiği ile ilgili etkili eserler sunmaktadırlar. "Aksiyon sanatı" diye adlandırılan sanat için Sam Francis, Pollock'u örnek gösterebiliriz. Geleneğe dönük eserlerinde damlatma, akıtma, sürtme gibi eylemlerle çalışmış boyasal bir doku uyandıran kompozisyonları vardır. Joan Mitchell, Feminist manifesto çıkışlar gösteren soyut dışavurumcu çalışmalar göstererek, geçmişle ilişkiyi kurduğunu da görmekteyiz. Kooning, primitif elemanları resimlerinde göstererek, çalışmalarında soyut dışavurumu ifade etmiştir. Desen etkileri, kadın figüründe gösterdiği biçim bozmacı yaklaşımı ile bütünleşmiştir" (Eroğlu, 2013).

“Soyut Ekspresyonistler genelde farklı yaratıcı yaklaşımlarına uygun olarak iki gruba ayrılırlar: aksiyon ressamları (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve diğerleri) ve renk alanı ressamları (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Adolph Gottlieb ve diğerleri). “Aksiyon Resmi” terimi, dönemin eleştirmeni Harold Rosenberg’in bu akımı, resim ve tuval arasındaki “malzemeden malzemeye” çarpışma olarak tanımladığı 1952’de resmen doğmuştur. Sanatçı artık zihinsel bir imgeyi resim eklinde iletmeye girişmemektedir; sanatın öznesi, resim yapma eylemi olmuştur. Bu şaşırtıcı yenilikçi yaklaşım, en iyi Pollock’un çalışmalarıyla gösterilmiştir. Renk alanı resim akımının öncülerinden biri olan Rothko, soyut sanatın izleyicide güçlü duygusal tepkiler uyandırabileceğine inanmıştır. Bu kuralı izleyerek, izleyiciyi bağlamak için geniş bir ölçek üzerinde resimler yapmış ve kendi derin duygularını iletmek için geniş renk alanlarını kullanmıştır. Rothko’ya göre, herhangi bir izleyici, resimlerinin birisinin önünde birden ağlamaya başlarsa, çalışmasının başarılı olduğunu bilecektir” (Hollingsworth, 2009: 471 -472).

Soyut dışavurumcu sanatçılar, yüzyılın yaşadığı gerçeği, soyut ifade ile vermiştirler. Bireyin varoluşunu, eserlerinde göstermekten başka, bu felsefeye dayanarak sanat eserinin varlığının bir varoluş olduğunu savunmuşturlar. Bu yüzden de, sanatçıların yapıtları her zaman birbirlerinden farklılık göstermiştir. Resimsel lirizmin öznelliği, bu noktada kendisini göstermiştir. Lirik soyutlama anlayışında yer aldığı eserlerinde, Soyut betimlemeleri, izleyiciyi düşündüren, mutlaka kendine bir fikir üreten yanı ile çağdaş, yenilikçi, gelişmeye açık üslup benimsemiştirler. Böylece sınırsız deneylere açık, düşündüren, sorgulayan özellikleri ile çağa damgasını vurmuştur.

2.3. Soyut Dışavurumculuğun Düşünselliği

“Lirik bir anlatım biçimi olan soyut dışavurumculuk, gene lirik bir boya anlatımı olan lekeci (taşist) boya savaşından boya dokusu bakımından farklıdır. Lekeci ressam, dışavurumcuya göre daha süratlidir. Ayrıca lekecide boya kaligrafileri ve lekeleri, birbirlerini tahrip eden bir yapıya yönelmezler. Dışavurumcu bu açıdan daha tahripçidir. Bunun dışında, dışavurumcunun boya lirizmi, bir inceliği, bir zarafeti yansıtmaz. Soyut dışavurumcunun boya kullanışı, lirik bir manzara soyutlamasına da benzemez. Çünkü onda, bir bunalım, bir karamsar dünya, psikolojik bir patlama, ancak bir iç bunalıma sahip ressamların vardığı renk diriliği gereksinimi vardır. Kimseye hesap vermez. O, kendi kaderini yazar gibi bir tutum içindedir. Bu nedenle burada bir resmetme işlemi değil, bir iç dünya savaşı söz konusudur. Alman “ Die Brücke” dışavurumcuları böyle olduğu gibi, soyut bir ekspressivite’yi yansıtan tüm ressam ve heykelcilerde durum aynıdır. Ekspresyonist ressamların yaşamları incelendiğinde, psikolojik sorunları onların bu anlatım biçimine neden yöneldiklerini açıkça ortaya koyar. Bu bakımdan onlar, doğaya, doğa görüntüsüne değil, kendi iç dünyalarının doğasını resmetmeye yönelmişlerdir. Vaktiyle, 1906 yılında Münih’te bir Marianne von Verefkin, “siyah-beyaz, modleyi; renk ise, insan iç duygularının karşıtıdır” demişti. Bu görüş dikkate alındığında, dışavurumcu bir ressamın, figüratif ya da soyut olsun, doğaya paralel olmayan bir renk şiddetini gereksindiği ortaya çıkar. Yani dışavurumcu, optik görüntünün renk şiddetinde değil, kendi iç patlamalarının şiddetinde bir renk materyalini benimsemek zorunluğundadır. Sonra o, bu resmi, bir haz için değil, bir kurtuluş olarak yapmaktadır” (Turani, 1983: 31).

Soyut dışavurumculuk, kuralsız sınır tanımayan eylem sanatıdır. Konu, amaç değil araç olarak görülerek, spontan yaratım söz konusudur. Gerek şiirsel yaklaşımlar gerekse ağıtlar

şeklindeki ifade biçimleri bu şekliyle de resimsel lirizme olan yakınlığı dikkat çekmiştir. Şiirselliğin yer aldığı bu resimlerde, aynı zamanda bir başkaldırı da görülmüştür. Öznel yaklaşımlarıyla aynı zamanda aksiyon resmi oluşturmuşturlar. Anlık coşkuyu, resmin her yerinden müdahale etme olanağını yaratmıştırlar. Böylece, sanatçı vücuduyla da resmin yüzeyine hâkim olarak dinamik görüntü vermiştir. Soyut dışavurumculuğun resim sanatına kazandırdığı en etkili anlayış sadelik olmuştur. Gösteriş ve bezme yerine yalınlık söz konusudur. Sınırsızca bırakılmış renk yüzeyleri, düşünsel anlamda oldukça zengin görülmüştür. Soyut dışavurumculuğun yaygınlık kazandığı Amerika'nın, tarihsel süreçte geçirdikleri, modernizmin insan hayatına etkileri, sanatta da düşünsel ortamını belirleyici bir unsur olmuştur. Her şeyden önce insan psikolojisini koruyucu olmuş, kentleşmenin getirdikleriyle de doğalın savunucusu olmuştur. Varoluştan söz etmek mümkündür. Çünkü kişisel dışavurum gerçekleşir ve varlığının soyut betimlemesi yaratılmıştır.

"Michael Leja'nın erken soyut dışavurumculuk çalışmasında da söylediği gibi "modern deneyimin şiddeti ve vahşiliğini doğallaştırmak, psikolojikleştirmek ve bireyselleştirmek" için Amerikan öncüleri tarafından kullanılan yerli Amerikan kültürünü tarihselleştirmez ve eleştirmez. Fakat Leja'nın çalışması James Clifford ve Michel Leiris gibi, bu iddiaların alt metnini analiz etmeyi başarır" (Polcari, 1992).

"Soyut dışavurumculuk birinci kuşak ve ikinci kuşak sanatçıları olarak incelendiğinde, bu sanatçılar arasında felsefi yapılanmalara baktığımızda, 20.yüzyılın ilk dönemlerine rastlayan birinci kuşağın felsefi yapısıyla, ikinci kuşağın felsefi yapısı arasında farklar vardır. Varoluşçuluk felsefesinin temsilcisi Jean Paul Sartre'ın yapılanmalarıyla donanmış olan birinci kuşak soyut dışavurumcular, varoluşçulukla temel oluşturmuştur. İkinci kuşağın felsefi yapısı ise çağdaş felsefe düşüncesiyle kurulmuştur. Bireyciliğin toplumsal yaygınlaşması nedeniyle varoluşçuluğu temel alan düşünceyle insan kendi sınırlarını aşarak varlığına ulaşabilir. Soyut

dışavurumcu hareket, bu görüş ile beslenmiştir. Heidegger'in dediği gibi "insanın özü varoluşundadır." Düşüncesini soyut dışavurumcu sanatçılar, eserlerinde kendilerini bulmaya çalıştılar. İnsanı "gerçek varoluş" olarak tanımlayan varoluşçular, sanatçının yarattığı esere de varoluş olgusunu yüklemişlerdir. Bu düşünceye göre; bir sanat yapıtını anlamakta öncelikle bir insanı anlamaktan geçmektedir. Heidegger'in savunduğu ve ortaya koyduğu temel varlık bilim (Fundamentalontoloji) soyut dışavurumun beslenmesine gelişmesine etken olmuştur. Dolayısıyla soyut dışavurumculuk sanatsal düşüncesinde kişisel anlatımlardan yola çıkmaktadır. Spontan gelişen serbest fırçasıyla soyut dışavurumcular sınırsız yapıtlar ortaya çıkardılar" (Eroğlu, 2013).

Düşünsel anlamda soyut dışavurumculuk, diğer akımların vurgulamadığı fikir ve düşünceleri sorgulamış, eserler üretmiştir. Akımın doğduğu dönem ile bağlantılı olarak gelişme göstermesi, bu dönemin düşünseli şüphesiz soyut dışavurumcuları etkilemiştir. Yaratma süreçlerinde dayandıkları felsefi düşünceler, dış dünyaya karşı insan ruhuna gerekli olmuştur. Sezgisel yaklaştıkları dış dünyanın, kendi bilinçaltı etkileşimlerini göstererek etkili ve kalıcı iz bırakmıştırlar.

2.3.1. Jackson Pollock



Resim 7: Jackson Pollock, Yakınsama, 1952.

“Sanatta, özgürleşmenin daha yararlı olacağı noktada özdenetim uygulanışı Pollok’un eserlerinde görülmüştür. Thomas Benton’ın öğrencisi olarak ürettiği ilk yapıtlarında beylik akademik bir yetkinlik sergiledi. Bu gün belli ki Hugo’nun düsturunu benimsiyor: “Gerçekliğin çakıl taşlarını doldurun ceplerinize ve atın kendinizi denize. Deniz esindir. Genç ressamlar arasında Jackson Pollock coşkunluğu, bağımsızlığı ve doğal duyarlığı ile alışılmadık bir vaatte bulunuyor. Şimdiye dek sergilediği cesaret ve bilinçle bu nitelikleri kullanmayı sürdürürse o vaadi yerine getirmiş olacak. Pollock’un yapıtları gerçeküstücülüğün bir Amerikan versiyonu gibi görülüyordu: “önceden kestirilemez, sıkıdüzene sokulmamış, patlamalı” yapıtlardı” (Guilbaut,2009:106). “Damlatma resim tekniğinin mucidinin Jackson Pollock olduğu söylenir. Bu teknikte sanatçı tuvalini yere serer ve fırça kullanmak yerine boyayı çeşitli aşamalarda tuvale akıtır. Söz konusu teknikte gerçeküstücülerin kullandığı otomatik yöntemlerle Amerika yerlilerinin kum üstüne yaptığı resimlerin etkisinin olduğu söylenebilir” (Anonim 1995:38). Pollock’un damlatma tekniği insanların modern sanatı algılamalarına yön vermiştir. Bu resimler sanatçının, büyük ölçüdeki tuvaller üzerine büyük kaplardan damlatarak, sıçratarak, dökerek yaratmış olduğu eserlerdir. Tuvalin üzerindeki boyanın hareketi, farklı açılardan yaklaşıldığını göstermiştir. Resim, herhangi bir nesneyi ya da doğrudan simgesel bir anlatımı, vermek yerine sanatçının hareketinin (Aksiyon resmi) vücudunun da içinde olduğu hissettiren izleri sergilemiştir. Dünyada, sanat çevresini şaşırtan etkileyen bir teknik olmuştur. Pollock’un tekniği resim sanatında yeni bir heyecan yaratmıştır. Birçok genç ressam da etkilenerek aynı teknikte, fakat kendi içinde farklılıklar gösteren çalışmalar üretmiştirler. Yine bu teknikte, kadın bedenini boyayarak tualin üzerinde yuvarlanarak, boya dolu torbaları patlatarak tuvallerin üzerinde sıçramalar oluşturmuşturlar. Boyayı çılgınca ve sınırsız tual üzerinde kullanma eğilimleri böylece başlamıştır.

“Pollock, Avrupalı Kübistler, Ekspresyonistler ve Sürrealistlerle paylaştığı ortak ilgiyi, aynı zamanda, kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasına bir sınır koymada da kullanmıştır. Pueblo Kızılderililerin farklı renklerde kumları ince ince dökerek, dinsel amaçlı sembolik simgeler oluşturdukları kum-resmi tekniği hakkındaki bilgisine çok önem veriyordu. Ernst’in boya dolu delikli bir kutuyu, tualin üzerinde değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak, düz çizgiler meydana getirme yöntemini de duymuş olabilirdi. Tobey’nin Doğu Kaligrafisinden esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi sağladığı tablolarını ise mutlaka görmüş olmalıdır. Pollock’un o yıllardaki resimleri Tobey’ninkiler gibi mistik özellikler taşımamakla birlikte düşünsel; Ernst’inkiler gibi büyücünün tılsımları peşinde koşmamakla birlikte yaratıcı; hepsinin üstünde taze ve çekici eserlerdi” (Lynton, 2009: 230 - 231).

Jackson Pollock’un sanatına, Amerikalı Kızılderili sanatının plastik değerleri etkili olmuştur. Kızılderililerin yaşam biçimlerinden kaynaklı imge ve resim malzemesini doğallığında tam bir ressam anlayışında uyguladıklarını düşünerek, renklerini uygulama tekniklerini etkili bulmuştur. Sanatçı ressamların resimlerini yaparken kullandığı fırça, palet, şövale gibi malzemeleri kullanmayıp kendisine özgü malzeme kullanımları geliştirmiştir. O tual bezini sert bir zemine serme ihtiyacı duyarak, resminin etrafında gezebilecek şekilde olmayı tercih ederek hem resimle daha yakın bir bağ kurduğunu düşünmüştür, hem de aksiyon resmi oluşturarak farklı etkiler yakalamıştır.

“Pollock resimleri için şu şekilde bir açıklama getirir;

Resmimin içindeyken, ne yaptığımı bilmem. Ancak bir “tanışma” döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim. Yoksa saf uyum, rahat bir alış ve veriş vardır,

resim de iyi çıkar. Benim resmimin kaynağı bilinçdışı. Resme çizime yaklaştığım gibi yaklaşıyorum. Yani doğrudan hazırlık çalışması yapmadan yaptığım çizimler resmime bağlıdır ama onun için değildir" (Paulwood, 2011: 610 -611).

"Amerikalı J. Pollock'un resimlerinde görülen bu yeni akım metot bakımından Avrupalı Sürrealistlerden özellikle A. Masson ve J. Miro'dan faydalanmıştır. Ancak onlardan farklı olarak eylem resminde sanatçı, ne yapacağını önceden bilmediğini düşünüp kararlaştırmadığını iddia etmektedir. Pollock, resimlerinin doğrudan doğruya resim yapma anındaki vücut hareketlerinden doğduğunu söylemektedir. Üst üste akıtılan boyalar resim yüzeyinde renklerle örülü labirentler halinde bir doku yaratmışlardır" (Eti, 1945: 36).

2.3.2. Willem de Kooning



Resim 8: Willem De Koonıng, Kazı, 1950.

"Willem de Kooning, soyut dışavurumculuk New York Okulu ve Hareket resmi eğilimlerine yönelmiştir. Sanatçı, ilk kadın resimlerini 1950'li yıllarda yapmaya başlamıştır. Uzun süre aynı tema üzerinde çalışarak 1953 yılında altı kadın tablosu sergilendi. De Kooning'e 'Soyut

biçimler bile bir şeye benzemeli' diyordu. Kadın isimli tabloları ve onlardan önceki soyut resimleri de Kooning'in ne demek istediğini açıklığa kavuşturur. Ressam, dış dünyada bir nesneyi betimleme zorunluluğundan kurtulsa bile, yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkabiliyordu. De Kooning'in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu eğilimini ve oluşturduğu değişebilen, çarpıtabilen yapıyı 'figürü' kabul etmek, hem daha dürüst, hem de daha da özgürleştirici bir yaklaşımdı. Tamamen soyut bir resim, ressama özgü bir işarete, âdeta onun imzasına dönüşüyordu. Buna karşılık da De Kooning, resimlerinden figürleri ve zaman zaman manzara görünümlerini çıkarmayarak, kendini bu tuzaktan kurtarmış ve böylelikle esnekliğini koruyabilmiştir" (Lynton, 2009: 234 -235).

Kooning, Avrupa Avangard resmin teknik özeliklerini alan ve Picasso, Miro gibi sanatçılardan etkiler göstermiştir. Bu dönem resimlerinde figürü esas almıştır. Fakat II. Dünya savaşı sonrası, soyut resme yöneliş tek renkli kompozisyonlardan oluşan resimler üretmiştir. Hareketli savaş alanı gibi fırça vuruşları, figürün parçalanarak soyut görüntüsü, savaş sonrası endişelerin sonucunda, varoluş sorunsalını sorguladığı yapıtlar yaratmıştır.

"Savaş sonrası yaşanan insansızlaşma ve vahşet duygusunu Willem de Kooning'in resimlerinde görmek mümkündür. Anti-estetik anlayışı esas alarak uyguladığı desen çizgileri ile figür parçalanmalarını primitivist anlayışında yer ettiği yapıtları döneminin gerçeğini vermiştir. Soyut resimde yakaladığı bu gerçek etkili bir ifade ile gösterilmektedir. Sanatçı, uzun süre üzerinde çalıştığı "Woman" serisi-özellikle "Woman-I" büyük oranlarda vahşi bakışlarla, paleolitik bereket tanrıçalarından, 1950'lerin pinup kızları gibi kadın betimlemeleri ile arke tipini temsil eden arayışlar göstermiştir. Ürkütücü bakışları, hırçın boya kullanımı ve vuruşuyla yoğun renk kullanımı etkiyi çok daha fazla arttırmıştır. Yapıtlarında savaş edercesine bir saldırganlık hissedilir ki bu da doğru bir betimleme olur.

Çünkü Kooning, savaşın izlerini yansıtan resimler ifade etmeyi amaçlayıp bunu da başarmıştır" (Kıyar, 2012).

2.4.3. Vassily Kandinsky



Resim 9: Vassily Kandınsky, Beyaz Sınır, 1913.

"Kandinsky'nin stilinde öğeleri ruhsallık üzerine ele alış biçimi yer etmiştir. Sanatının gelişmesindeki en önemli nokta budur. Julius Meier Graefe gibi modern sanatın öncülüğünü üstlenmiştir. Kandinsky dekoratif ve süsleme sanatına ters düşerek, onu en derinden etkileyen stilini bulmuştur. Kandinsky, daha önce soyut sanatın içerisinde olmamıştır. Fakat onun ruhsal yaşamdan şekillenen resimsel anlayışı soyut betimlemeleri üretmesini sağlamıştır. Onun bu yaklaşımları bundan sonraki sanat anlayışını etkileyerek değiştirmiştir. Resimlerindeki form anlayışı ruhsal çözümlemelerden ileri gelmiştir. Tüm bu yaklaşımlar realist bakış açısından uzaklaşan, soyut kavramlara yönelen ve iç dünyasını yansıtan resim anlayışını oluşturmuştur" (Grote, 1955: 5).

Ekspresyonizmde, 1950 yılından (ve Amerika'daki soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana soyut ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişmiştir. Bu akımın önde gelen temsilcisi ve savunucusu Kandinsky idi. Sanatında izlediği yol, onu yenilikçi bir bakış açısına sürüklemiştir. Soyut betimlemelerin ilk denemelerini göstererek, yeni bir dil geliştirmiştir.

"Kısaca, Kandinsky'nin sanatının Fovizm'den ve halk sanatından türediğini söyleyebiliriz; fakat bu sanatı anlamak istiyorsak, bu özelliklere müziği de, hem yaşantı hem de kavram olarak eklememiz gerekir. Kandinsky Wagner'e 'büyük bir hayranlık duyuyor, onun müziği, metni ve sahneyi birbiriyle bir bütünsellik içinde kaynaştırmasını (Gesamt kunstwerk) fazla maddeci olan opera sanatına manevi bir nitelik kazandırmak olarak görüyordu. Kandinsky ile Marc'ın yayımladıkları Blau Reiter yıllığında Schönberg'in, Scriabin'in Prometheus'u ile ilgili bir denemesi olduğunu görmüştük (Bu iki sanatçı da Kandinsky'den birkaç yaş daha küçüktürler). Yıllıktaki son metin, Kandinsky'nin sahne yapıtı Sarı Sesler'di. Bu metin çoğunlukla altı kısa bölümle ilgili sahne açıklamalarını içeriyordu: Kandinsky ışık, renk ve karanlık öğeleriyle bunlara eşlik edecek müziğin ve sahne üzerinde tek tek kişilerle grup halindeki oyuncuların (adam, çocuk, beş dev, kimliği belirsiz varlıklar vb.) yalın hareketlerini açıklıyordu. Metindeki sözler ve şarkılar çok azdı. Son söz IV. Sahnede (komut verir gibi yüksek ve güzel bir sesle) adam tarafından söyleniyordu: "Susun" (Lynton, 2009: 82 -83).

Kandinsky, resmin de müzik gibi insan ruhunu harekete geçiren bir unsur olduğunu söylemiştir. Resimdeki renk, fırça darbeleri, kompozisyonun akışı, yönü, şiddeti heyecan veren müziğin ritmi anlamındadır. Bir anlamda da, rengin ritmini ifade etmiştir. Onun resimlerinde müziği renkle duyabiliriz. 1913-1914 yılları arasında yaptığı resimlerinde, nesneleri yok sayıp, doğaçlamalar yapmıştır. Bu eserler, her bakımdan farklı, soyut sanattan ayrı, fakat bir o kadar da bu sanatı bütünleyen soyut anlayışın ilk yapıtlarıdır. Bu yapıtların, renk anlayışını inceleyecek olursak; bazılarında, birbirine yakın tonları kullanmakla birlikte

kontrastlıklar da görmek mümkündür. Renk resmin yüzeyinde heyecanlı fırça darbeleriyle dağılırken, kontrollü birbiri içinde uyumlu biçimlerinin de içinden geçmiştir. Kompozisyondaki, boşluk ve doluluklar dengeli akışkanlıkla şekillendirilmiştir. Bu akışkanlık bir müziğin heyecanını anımsatmıştır.

Kandinsky'in sanatı, hesaplanarak üretilmiş değil, tamamen öznelliğinin bakış açısıyla, bilinçaltıyla soyut dışavurumcu anlayışla yaratılmıştır. Kendisine uygun formlar seçerek, öznelliğini bu şekilde ifade etmiştir. Nesnelerin dış formunu ifade etmek yerine, içsel arayış eğiliminde olmuştur. Böylelikle canlı cansız bütün nesneler, öznel ifadesinin içselliğini yansıtmıştır. Sanatın içsel ruh yapısıyla iletişim kurmamızı sağlamıştır. Sanatın gelişimi, içselliğin gösterilmesi, öznelliğiyle de özgünlük kazanarak ortaya çıkan ifadeyle, bütünleşerek anlam kazandırmıştır. Kandinsky'in resimleri, coşkulu bir dili yakalamış olup, lirik söylemi yansıtmıştır. Spontan duygu yoğunluğuyla renklerin ritmiyle iletişimi sağlamıştır. Lirizmdeki duygusallığın yoğunluğu, onun doğaçlama eserlerinde görülmüştür. Müziğin ritmini yakaladığı renkler, biçimler, kompozisyonlar ve anlatımdaki akışkanlığı lirik anlatım yollarından tespitle üretmiştir.

3. LİRİZM

3.1. Lirik Sözcüğünün Anlamı ve Tarihçesi

“Yunanca Iyricos, Latince Iyricus, Fransızca Iyrigue kelimelerinden türemiştir. Eski Yunan Edebiyatında ozanların şiirlerini “lir (Iyra)” adı verilen telli bir sazla dile getirdiklerinden adını buradan almıştır. Sözcük anlamı; Coşkun ilham dolu olarak tanımlarız. Lirizm, bireysel duyguların coşkulu içten geldiği gibi dile getirilmesinden başka, toplumsal olgulardan duyulan sevinç, üzüntü ve acıları da anlatır.

Antik Yunan Liriğine Giriş;

Lirik şiir, Antik Yunan şiirsel söyleminin üç büyük başarısından biridir. Bunlar; tarihsel olarak ilk büyük başarısı olan epik şiir (Heroik ve didaktik epos “ Odyssela”, “İliada” ve “İşler ve Günler” gibi) tarihsel olarak üçüncü olan dramatik şiir (yeni Antik Yunan tiyatrosu, tragedyalar, komedyalar ve satirik drama) ve tarihsel olarak bunların arasında yer alan lirik şiirdir. Bu üç başarının her birini tek kelimeyle isimlendirerek bunlara epos, melos, dram isimlerini veriyoruz. Lirik şiir, ister çeşitli büyü ve ibadet törenlerindeki sesleniş ve ünlem biçimiyle ister ritmik vurgu ve iş, eylem, eğlence durumları tasvirlerinin biçimleriyle, isterse de başka duygu yoğunlaşmalarının takipçisi olarak (zafer, aşk, ölüm vb.) epostan çok önce var olmuştur. Demek ki lirik şiir özel olarak tragedyanın ve genel olarak da şiirin ilk görünümüdür ve epostan önce gelmektedir. Fakat Antik Yunan yazınında lirik şiirden bahsettiğimizde, şiirin başlangıcından ve eposun tamamından çok sonraki bir dönemi kastetmiş oluyoruz. Artık şiir söyleminin (şiirsel söylem) bir geçmişi olduğu ve yeteneklerinde uzmanlaşmış insanlar tarafından yapıldığı 7. ve 5. Yüzyıl (İÖ) arasından söz etmekteyiz. Bu

dönemde artık söylem çeşitli ve sistemleşmiş yöntemlerle bir sentezci anlatım sistemi kazanmıştır" (Çetinkaya, 2000: 7 -8).

"Lirizmin çeşitli türleri özellikle VIII-VI. yüzyıllar arasındaki dönemde ortaya çıkar ve gelişir. Bu yüzden Yunan edebiyatının bu dönemine "lirik çağ" denir. Lirik şiirle bilimsel araştırma düşüncesi de bu dönemde filizlenir. İlk flozoflar olarak kabul edilen bazı düşünürler, dünyanın oluşumu ve kökeni sorununu ele alarak çeşitli fikirler ileri sürerler. İfade şekli olarak ilk defa nesri kullanan logographlar da bu dönemde ortaya çıkar. O halde bu dönem, lirizmin yanı sıra felsefe ve tarihin başlangıcı sayılabilecek çalışmalara sahne olmuştur.

Lirik şiirin kökenleri şarkılarla ilişkilidir. Başlangıçta hymnos, threnos, hymenaios ve paian gibi şarkılarda ve epik destanlarda bulunan lirik unsur İ.Ö. VII. Yüzyıldan başlayarak edebi bir tür olan şiiri yaratmıştır. Özellikle kişisel, bazen de toplu duygu ve heyecanların ifade edildiği bu türün olgunlaşması müziğin gelişimiyle birlikte olmuştur. Çünkü şiirler şair tarafından, ya da şairin bizzat yönettiği kadın ve erkek koroları tarafından müzik eşliğinde söylenirdi. Müzik aleti olarak ise Ionia kökenli aulos (flüt) veya Yunanlıların geleneksel çalgısı Iyra kullanılıyordu. Fakat müziğin buradaki rolü yalnızca şiire destek olarak onun ifade gücünü arttırmak amacından kaynaklanıyordu. Lirik şiirin yakından bağlı olduğu başka bir unsur da danstır. Çoğu zaman taklitçi nitelik taşıyan hareketler bir olayı, ya da düşünceyi temsil ediyor ve hareketlerin hızı müziğin ritmine göre değişerek şiirin anlatımına katkıda bulunuyordu. Böylece müzik ve dansın desteklediği lirik şiir, yaklaşık iki yüzyıl boyunca önemini sürdürdü" (Çelgin, 1990: 41).

Lirizm, hislerin o andaki coşkulu ifadesini göstermekle kalmayıp, toplumsal sorunların etkileriyle yaşanan dramı da yansıtmıştır. Lirik şiirdeki coşkulu anlatım, resimsel lirizm de heyecanlı coşkulu fırça darbeleriyle verilmiştir. Doğadan etkileşimlerden yola çıkarak yalın ama spontan coşkuyu yakalayan bir anlatım benimsenmiştir. Duygularını hisli ve tutkulu

olarak fırçasına yansıtan anlayış olarak gelişme göstermiştir. Bu anlamda lirizm, resimlerinde öznel coşkuyu veren ve bunda da sınır tanımayan ressamların anlayışı haline gelmiştir. Resimsel lirizmin içeriğinde, savaş gibi toplumsal olgular, dini yansıtan kaligrafiler, doğanın hissedildiği işlenebildiği görülmüştür. Bu konularda öznel duygular göz önüne getiriliyorsa konuların işleniş şekli lirik anlayışı yansıtır. Ressamlar bu tür konuları, kendi duygularını gösteren bir araç gibi kullandıklarında lirik bir söylem oluşmuştur. Bu anlamda lirik resimde esas olan konu olmamakla birlikte, ressamlar kişisel duygu ve coşkularını fırçalarına taşımış olmuşlardır. Lirizm, her ne kadar toplumsal olaylardan beslense de içe dönük ve kişiseldir. Ressam farklı konulardaki duygularını soyut ifade ile göstermiştir.

"Antik Yunan liriği hiçbir zaman sadece söylem olmamıştır. Söylem bir yandan Prosodi armonisi ile sınıf arkadaşıydı, aynı zamanda, fon müziğinin çeşitlemesinin temelinde birbirlerini tamamlıyorlardı. Yani bestelenmiş söylemdi ve birçok kez müziği " korografik"ti. Yüksek nitelikli, oynanan ve dansımda eğitim ve bilgi isteyen bir şarkıydı. ("Aydınlatıcı" bir açıklama yapmamız gerekirse, Antik Yunan lirik şiirinin, Yunan şairlerinin günümüzde ünlü bestecilerimiz tarafından bestelenmiş şiirlerine benzer olduğunu söyleyebiliriz ama Antik Yunan lirik şiirinde hepsi aynı kişi tarafından yapılıyordu: Söylem, müzik, dans" (Çetinkaya, 2000: 8).

"İnsan ile yaşam arasındaki ilişkiler ve insanın insana olumlu ya da olumsuz yaklaşımı ve böylece her çeşit eylem, davranış ve hareket türünden kişisel etkilenişler, hatta insan yaşantı ve duygusallığının başkalarına da sessizce yansımasından ileri gelen etkileşimler, öylesine güçlü olanak ve duyarlılıklara yol açmaktadır ki, bütün bunlar, özellikle dram sanatında, yaratıcı gücün, olağanüstü düzeyde bilinçlenip kuvvetlenmesine yardımcı olmaktadır. Böylece Lirizm'de sadece 'estetik' bir davranış olarak görünmesine ve böylelikle eseri daha çok şiirsel bir lirizme dönüştürmesine karşılık, özellikle 'akıl' dramatik sahnede, eseri baştan

aşağı egemen ve ciddi bir bütüne dönüştürmekle yükümlü olduğunu izleyene gereği duyurmak zorundadır.

Sanatta Lirizm, yaratıda şiirselliğin ana-formu olmanın önemini taşımaktadır; ve tıpkı Müzik Sanatında da olduğu gibi, yaratıcı sanatçı da her şeyden önce 'oyun' karakterinin en saf ve en belirgin görüntüsü olma durumundadır. Ne var ki, güzel sanatların tümünün temelde en ilkel kökeni oyundur"(Altar, 2009: 69 -70).

3.2. Lirik Soyutlama

"1945 sonrası dönemde olan Avrupa Resim sanatında kübist, sürrealist, geometrik soyutlama resim anlayışına tepki olarak, oluşturulan Avrupa soyut resmini tanımlamak için kullanılan teknik merkezli oluşum ve Amerikan soyut ekspresyonizm özellikleri ile ilgili eserlerdir" (Demirci, 2010).

"Savaş sonrası, modernist bir tavır olan ekspresyonizm ve soyut ekspresyonizmden sonra üçüncü modernist anlayış olarak tanımlanır. Soyut resim türünü tanımlayıcı bir terimdir. 1940'lardan beri kullanılmaktadır. Arshile Gorky gibi birçok tanınmış soyut dışavurumcu ressamın eserlerinde, lirik soyutlama resim anlayışının uygulandığı görülmektedir" (Bellamy,2009). "1940'lı yıllarda başlayarak, çoğunlukla Fransa'da Avrupa resimlerinde atfedilen eğilime işaret etmektedir. Paul Jenkins, Norman Bluhm, Sam Francis, Jules Olitski, Joan Mitchell, Ellsworth Kelly ve Paris'te yaşayan Amerikalı sanatçılar, sayısız diğer Avrupa kentlerinde çalışan sanatçılar. Kelly hariç, bu sanatçıların hepsinin eserlerinde lirik soyutlama, resimsel soyutlamada geliştirilen bir unsur olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda eserlerinde Taşizm, renk alanı, soyut ekspresyonizmde kendisini büyük ölçüde hissettirmektedir. Savaştan sonra Fransa, kaybolan kimliğini yeniden oluşturma çabasına

girmiştir. Sanat başkenti ünvanını geri kazanmak için, yeni soyut eğilimlere yönelmektedir" (Aldrich,1969: 104 -113). "Avrupa Lirik Soyutlama sanat hareketi olan yeni bir hareketi doğurdu. Ayrıca yine aynı dönemde Paris Okulu ve Amerikan Okulu arasında bir rekabet vardı. Soyut dışavurumculuk New York merkezli ilerlemiş, temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning'tir.

Fransa'da resimsel arayışlar, geometrik soyutlamaya varmıştır. Soyutlamanın büyük ressamı Kandinsky, lirik soyutlamaya yönelik dersler vererek, Fransa'daki sanat çevresindeki sanatçıların lirik soyutlamaya yönelerek üretmesine basamak olmuştur.

Avrupa'da lirik soyutlama, İkinci Dünya Savaşından sonra birçok ülkenin sanatçısı tarafından uygulanan sanat anlayışı durumuna gelmiştir. Nicolas de Stael, Serge Poliakoff, André Lanskoy, Hans Hartung, Wols Almanya, Ârpâd Szenes, Simon Hantai Macaristan, Alexandre Istrati Romanya, Jean-Paul Riopelle Kanada, Vieira da Silva Portekiz, Gêrard Ernest Schneider İsviçre, İspanya Feito, Bram van Velde Hollanda, Albert Bitran Türkiye, Zao Wou Ki Çin, Japonya Sugai Sam Francis, John Koenig, Jack Youngerman ve Paul Jenkins ABD tüm bu sanatçılar ve diğer lirik soyutlamacılar, Georges Mathieu, Pierre, Nallard, Jean René Bazaine, Jacgues Doucet, Camille Bryen, Jean Le Moal, Gustave Singier, Alfred Manessier, Roger Bissiére, Pierre Tal Coat, Jean Messagier. Tüm bu sanatçılar, birçok sergiler gerçekleştirmiştir. "Salon des Rêalitês Nouvelles" ve " Salon de Mai" sergileri her yıl Paris'te gerçekleştirildi. Jean Le Moal, Gustave Singer, Alfred Manessier, Roger Bissiêre, Wols'un düzenli olarak sergi açtıklarını görmek mümkündür. Georges Mathieu, 1947 yılında L'maginaire sergi düzenlemeye karar verir. Bu sergiyle Lirik Soyutlamanın empoze edilmesi yaygınlaştı. HWPSMTB adı ile (Hans Hartung, Wols, Francis Picabia, François Stahly heykeltraş, Georges Mathieu, Michel Tapie ve Camille Bryen). 1948 yılında, resimsel lirizm manifestosonu yayınladılar.

1951 yılının Mart ayında Fransız ve Amerikan soyut sanatçıların bir araya getirildiği bir sergi düzenlenmiştir. (Vêhêmences confrontêes). Michel Tapie lirik soyutlama hareketinin büyük savunucusu olarak yer almıştır. Paris'de (1945-1956) L'envolee Lyrigue başlıklı bir sergi düzenlemesinde 60 ressamın eserleri bir araya getirilmiştir. Paris'te sunulan hareketin önemli ressamları arasında Georges Mathieu, Pierre Soulages, Gêrard, Schneider, Zao Wou Ki, Albert Bitran, Serge Poliakoff yer almıştır. Paris (1945-1956) ve ötesinde sanatçılar; Genevieve Asse (1923), Mino Argento (1927), Jean Renê Bazaine (1904-2001), Roger Bissiêre (1888-1964), Albert Bitran (1931), Norman Bluhm (1921-1999), Alexander Bogen (1916-2010), Camille Bryen (1902-1977), Olivier Debre (1920-1990), Jean Dubuffet (1901-1985), Bracha Ettinger (1948), Jean Fautrier (1898-1964), Pierre Fıchet (1927), Francois Fiedler (1921-2001), Sam Francis (1923-1994), Oscar Gauthier (1921), Annick Gendron (1939), Marc Antoine Goulard (1964), Hans Hartung (1904-1989), Simon Hantai (1922-2008), Alexandre Istrati (1915-1991), Paul Jenkins (1923-2012), Antoni Karwowski (1948), John Franklin Koenig (1924-2008), André Lanskoy (1902-1976), Alfred Manessier (1911-1993), Georges Mathieu (1921-2012), Jean Messagier (1920-1999), Joan Miro (1893-1983), Mübin Orhon (1924-1981), Francis Picabia (1879-1953), Serge Pliakoff (1906-1969), Seund Ja Rhee (1918-2009), Jean Paul Riopelle (1923-2002), Greta Saur (1909-2000), Emilio Scanavio (1922-1986), Vieira da Silya (1908-1992), Gustave Singier (1909-1984), Pierre Soulages (1919), Nicolas de Staél (1914-1955), Ârpâd Szenes (1897-1985), Gêrard Ernest Schneider (1896-1986), Michel Tapie (1909-1970), Wols Alfred Otto Wolfgang Schulze mahlas (1913-1951), Zao Wou Ki (1921-2013)" (Persin, Ragon M,Ragon P, 2006: 280).

"Lirik soyutlama, İnformal Sanatın değişik bir biçimidir. Temsilcileri arasında özellikle Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Paul Riopelle ve Wols sayılabilir. 1947'de Mathieu'nun, kendisinin düzenlediği bir sergi vesilesiyle ortaya attığı bu terim günümüzde

de yaygın biçimde kullanılmaktadır. Lirik soyutlama hiç kuşkusuz en azından görsel olarak Soyut Dışavurumculuğa çok yakın Avrupai bir eğilimdir" (Batur, 1995: 27).

"Terim genellikle farklı uzmanlar tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, Bernard Dorival Les Peintres du XX'e siécle (1957; 20. Yüzyıl Ressamları) adlı kitabında terimi, Robert Lapoujade (d. 1921) ve Rezvani'nin biçimci kurguyu ön planda tuttukları yapıtları için kullanılmıştır. Pierre Cabanne ile Pierre Restany ise L' Avantgarde au XX'e siécle (1969: 20. Yüzyılda Avant-Garde) adlı kitapta terimi bütünüyle Wols, Mathieu, Hartung, Fautrier ve Jean Michel Atlan'ın (1913- 60) öncülüğünü yaptığı Anlatımcı Soyutlama ile eşanlamda kullanmışlardır. Her iki yazar da daha sonra, 1950'lerin ortasında ABD'de Tal Coat'nın benimsediği anlatımı, Lirik Soyutlama olarak kabul etmişlerdir. Kimi uzmanlara göre Lirik Soyutlama, Renk'e verdiği önemle belirginlik kazanır. Türk Resim Sanatında Zeki Faik İzer, Selim Turan, Devrim Erbil, Avni Arbaş, Turan Erol gibi bazı sanatçıların yapıtlarında zaman zaman Lirik soyutlama içinde değerlendirilir" (Rona, 1997: 11 -19).

Lirik soyutlamada sanatçı, dış dünyadan etkileşimlerini kendi içsel duyumsamasıyla yaratmıştır. Doğayla kurduğu yakın bağ lirik betimlemeleri en derin ifadeye kadar taşımıştır. Doğa sevgisini, iç dünyasından gelen derin hislerle anlatmıştır. Çocuklar, doğa görünümleri, kadınlar, doğadan canlı cansız nesneler konu olarak alınsa da resme soyut kompozisyon ve renk hâkim olmuştur. Soyut bir tavırla karşılaşılmıştır. Birbiri içine geçmiş biçimler, bazen boşluklar, sanatçının iç dünyasında damıttığı renkle yüz yüze gelinmiştir. Ayrıca lirik söylemde, konuya hâkim görüntü değil de yazınsal yaklaşımlarda gösterilmiştir. Bağımsız çizgisel arayışlar, yazınsal soyutlama örneklerini ortaya çıkarmıştır. Bu örnekler, dış dünyanın biçimlerine yeni bir dil geliştirerek yorumlanmıştır.

"Soyutlamanın doğumunda içerili çelişkiler bu güne kadar varlığını korumuştur. Bugün soyutlama, uygulayıcılara sahip olduğu ölçüde birçok haklı gerekçeye de sahip görünür. Keza,

gerçek bireysellikle alay eden bir uzlaşımlar bütünü ve bireysel psişenin ifadesi sayılmaktadır. Bazı eleştirmenler soyutlamanın doğanın özünü irdelediğini ileri sürerlerken, bazılarına göre soyutlama kent dünyasının hünerlerini yansıtır ve bazılarına göre özel duyguların gizli dünyasına eğilir. Bazılarının nezdinde tinsel hakikatin habercisi, bazılarının nezdinde katı malzemenin yüceltilmesidir. Bu gün soyutlamanın büründüğü formlar da çok sayıdadır ve Konstrüktivizm, Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, renk alanı resmi, Post Minimalizm, kavramsal soyutlama ve Simülasyonizm kadar çeşitli hareketlerden beslenir. Belki de bugün sanatta başka üsluplardan daha fazla, çağdaş soyutlama ancak kendi tarihine referansla anlaşılabilecek durumdadır" (Heartney, 2008: 68).

Lirik soyutlama resimlerde doğadan, dış dünyadan elde edinilen duyumlar, düz yüzeye lekesel, çizgisel soyut anlayışta yansıtılmış ve renkli, çizgisel, coşkulu bir duyarlılıkla kompozisyon oluşturulmuştur. Sanatçı, duyuları yoluyla doğadan aldığı ilham dolu coşkusuyla, derin duygu, düşünce ve izlenimlerini somut gerçekliğinden çok anlamlarını, kendisinde bıraktığı duygusal anlamı ifade etmiştir. Gözümüzün günlük hayatımızda alışılagelmiş gerçek biçimlerinden farklı olarak, soyut biçimler ifade edilmiş ve öznel yaklaşım sağlanmıştır.

3.4. Amerika'da Lirik Soyutlama

"1960-1970'lerde New York, Los Angeles, Washington'da bu sanat hareketi görülmüştür. Sezgisel ve gevşek boya kullanımı, spontan ifade, illüzyonist yansıtmalar akrilik boya yada farklı boya tekniklerini boyanın doğal akışkanlığını yakalayarak ifade edilmiş yüzeyler yaratma süreci başlamıştır" (Ashton, 1970: 31 -35). "Lirik soyutlamaya uzak, fakat öncülük eden üsluplardan minimalizmin yerini resimsel lirizm almaya başlamıştır" (Ratcliff, 1969: 72).

“Yine tepkiselliği ile var olan ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, Pop Art ve geometrik soyutlamanın yerine, 1960’ların stilleri, yeni deneysel ve yeni teknolojik teknikler, soyut boyama stilleri ile ifade etmişlerdir. Çeşitli monokrom, geometrik stilleri resimsel soyutlamaya dönüşür. Amerikan Lirik Soyutlama ruhu içinde soyut dışavurumculuk ve Taşizm,1945-1960’lardan gelen Fransız stili soyut resim akımının etkileri de var olmuştur.

Sheldon Müzesi 29 Ağustos 1993 yılında bir sergi düzenledi. Renk ve Mood: Lirik Soyutlama, bazı katılımcıları, Dan Christensen, Walter Darby Bannard, Ronald Davis, Helen Frankenthaler, Sam Francis, Cleve Gray, Ronnie Landfield, Morris Louis, Jules Olitski, Robert Natkin, William Pettet, Mark Rothko, Lawrence stafford, Peter Young ve diğer birkaç ressamlar. Bu dönemde bir bildiri yayınlandı:

Bir hareket olarak, Lirik Soyutlama savaş sonrası genişletilmiş Modernist estetik ve borçlu olduğu soyut gelenek içinde, Jackson Pollock gibi damlatma tekniği, yenilik arayışında bulunan, Mark Rothko’nun lekeli, renk reformları. Bu hareket onların renk vurgu ile resim doğrudan fiziksel ve duyusal deneyimi yaratmak arzusuyla doğdu”(Anonim, 1993).

“2009 yılında Boca Raton Sanat Müzesi Florida’da bir sergi düzenlendi. Daimi Koleksiyonundan Sınırları Genişleyen lirik Soyutlama Seçimleri yapılmıştır. Bu dönemde müze bölümünde bir bildiri yayınlandı; Lirik Soyutlama 1960’lı ve 70’li yıllarda Minimalizm ve Kavramsal sanata meydan okurcasına çalışmalarını sürdürmektedir. Birçok sanatçı şiirsel daha lirik stilde soyutlamalara yönelmiştir. Minimal stillere de yer verenler oldu. Bu lirik soyutlamacıların soyut resim sınırlarını genişletmek ve canlandırmak için etkili olmuştur. Görsel temsili olarak felsefi teoriler, aynı zamanda bu sanatçılar, estetik prensiplere uygun eserlerin biçimsel unsurlar olarak çizgi ve renk üstünlüğünü yakalamaya çalıştılar. Sezgisel ve gevşek boya kullanımı, spontan ifade, illüzyonist alan, zengin bir sıvı renk bu sergide Lirik Soyutlamaya etkili örnek teşkil etmiştir. Sergide eserleri yer alan sanatçılar: Natvar Bhavsar,

Stanley Boxer, Lamar Briggs, Dan Christensen, David Diao, Friedel Dzubas, Sam Francis, Drothy Gillspie, Cleve Gray, Paul Jenkins, Ronnie Landfield, Pat Lipsky, Joan Mitchell, Robert Natkin, Jules Olitski, Larry Poons, Garry Zengin, John Seery, Jeff Way ve Larry Zox" (Anonim, 2009).

3.5. Lirik Soyutlamanın Diğer Eğilimlerle İlişkisi

Çağdaş resim sanatının, sanat eğilimlerini sanatçıları ile birlikte ele aldığımızda eserlerin, lirizmden beslendiği görülmüştür. 19. yüzyıldan bu güne sanat, çağdaş sanat akımlarına katkı sağlayan resimsel lirizm, modern resim anlayışı ile üslup geliştirerek yenilikler kazandırmıştır. İlk çağdaş akımlardan empresyonizmin sanatçısı Monet'in, "Nilüferler" isimli tablosunda, lirizmin doğadan gelen bir parçası görülmüştür. Fırça sürüşündeki rahatlığı, lirik betimlemelere en güzel örnek teşkil etmiştir. Dışavurumculuğu incelediğimizde de görülen, kentsel yaşamdan kaçış, doğaya yönelen konular ile birlikte, bir çığlık olan bu akım toplumsal olgulara yöneldiği öznel bakışı, resimsel lirizmin izlerini taşıdığını göstermiştir. Daha sonra gelişen soyut dışavurumculuk ise, lirik soyutlama anlayışından beslenmiştir. Lirizmin tarihçesi de sanatın üzerinde etkili olacağını göstermiştir. Lirizm, her şeyden önce yaratıcılığı ortaya çıkaran bir unsur olmuştur. Ve doğayla kurulan bağ yaratılmıştır. Sanat eğilimlerinde de yaratıcılık yadsınamaz bir gerçek sayılmıştır. Doğadan kopmuş bir sanat eğilimi de düşünülemez. Bu yüzdendir ki lirizmi, sanat eğilimlerinde katkısı en önemli anlayışlardan kabul edebiliriz. Dadaizm'in, Popart'ın içinde yer alan tekrarları lirik soyutlamada görmek mümkün olmamıştır. Lirik soyutlamanın öznel tavrı, tekrar edilemez, çoğaltılamaz olması onu diğer sanat anlayışlarından ayıran belirgin özelliği olarak gösterilmiştir.

3.6. Lirik Soyutlamaya ve Sanatçılarına Genel Bakış

"Informel Soyutlama düzenine bağlanan sanatçılardan bazıları, uzak doğu ve antik yazı formlarından esinlenerek, epigrafik bir resim düzenine gitmişlerdir. Kaynağı kaligrafi olan bu akımın Avrupa'daki ilk öncüsü H. Michaux ve A. Manessler sayılır. 1933 yılında Uzak Doğu'ya giden sanatçı, Çin kaligrafisini inceleyerek yeni bir resim düzeni kurmuştur. 1934 yılında gene Çin'e giden M. Tobey ise bu zengin kaynağı resimlerinde içsel gereklilikten doğan, dokusal bir düzen kurarak kullanmıştır. Son zamanlarda sanat çevrelerini yakından ilgilendiren ve Tobey'i taklit ettiği söylenen Deluiggi'nin resimlerinde de aynı doku görülmektedir. Capogrossi'nin epigrafik düzenli tuvallerinde İse, değişime uğrayan harfler plâstik elemanlar olarak kullanılmışlardır. Son yılların sözü en çok edilen akımlarından olan Pop sanatta da bu elemanların daha değişik bir anlamda kullanıldığı görülmektedir. Herbert Read tarafından «Kaligrafik Ekspresyonizm» in gelişmiş bir şekli olarak gösterilen, «Soyut Ekspresyonizm» ise, çağdaş toplumun ruh gereksinmeleri ve estetik düşüncelerle birlikte, yüzyılın ilk yarısındaki Ekspresyonist akımla bağlantılar kurarak oluşmuştur. O da ilki gibi sanatçının iç yaşantısına ve bunalımlarına dönüktür. Ancak, ilkinden farklı olarak ve Kandinsky'nin lirik soyutlama düzenine bağlanarak, dış tabiat görüntüsünden tüm uzaklaşmıştır. Emillo Vedova'da görüldüğü gibi burada renkler, hiç bir dış motife bağlanmadan bir haykırış halinde tuvale geçirilir. Hans Homann ve W. Kooning, lirik bir soyutlama gerekliliği İçinde, zengin ve dokusal renk bloklarıyla ördükleri tuvalleri ile Soyut Ekspresyonistlerin en tipik sanatçıları olarak gösterilirler. İkinci dünya savaşından sonra, Kuzey Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan Karel Appel, Asger Jorn, Corneille gibi sanatçıların kurduğu «KOBRA GRUBU» da, Soyut Ekspresyonizmin etkilediği önemli bir sanat hareketi olarak görülmektedir" (Eti, 1969: 36).

Lirizm, aşk, ölüm, acı, hüzün, sevinç konularını ele aldığı gibi toplumsal sorunları içeren konuları da ele aldığı bilinmektedir. Toplumun savaş sonrası acılarını betimleyen, içselindeki hislerini açığa çıkaran lirik soyut eserler, sanatçının derinliklerinden gelen gizemi, coşkulu ifadesi ile anlam kazanmıştır. Robert Motherwel'in, İspanya savaşı ile ilgili hissettiklerini büyük ölçülerde gerçekleştirdiği resimlerinde toplumsal sorunları içeren lirik betimlemeler, vermiştir. Siyah ve beyazdan oluşan yapıtlar, daha çok yalın bir ifadeyle geometrik biçimlerden oluşmuştur. Genellikle kullandığı siyah renk, karamsarlık duygusunu hissettirmiştir. Nesnelerin soyutlanması toplumsal sorunun etkisini arttırarak, sanatçının ifade etmek istediğine ulaşmıştır. Lirizmin, doğduğu döneme baktığımızda halk söylemek istediklerini şiirsel anlatım yoluyla müzik eşliğinde söylemiştir. Duygu ve düşüncesini paylaşma imkânı yaratmıştır. Resim sanatındaki lirik yaklaşımlarda, toplumsal sorunların konu olması da lirizmin ortaya çıktığı dönemdeki tavrı ile örtüşerek bakış açısını oluşturmuştur.

3.6.1. Alfred Otto Wolfgang Schulze



Resim 10: Alfred Otto Wolfgang Schulze, Bu Şehrin her yeri, 1947.

“Sanatçı, Berlin’de doğdu (1913-1951). Schulze, fotoğrafla ilgilendi. Berlin’de Bauhaus’a girdi. 1933 yılında Paris’e gitti. Gerçeküstücülerle tanıştı ve otuzlu yılların geri kalan kısmında Wols takma adıyla, fotoğrafçı olarak çalıştı. Gerçeküstücü esinler taşıyan fotoğraf çalışması çeşitli moda dergilerinde yer aldı ve 1937 yılında Uluslararası sergi’deki moda pavyonunun fotoğraflarını çekmek üzere sözleşme yaptı. Savaştan dolayı fotoğrafçılığa son vermek zorunda kaldı. Otuzlarda özel olarak üzerinde çalıştığı mürekkep çizimleri ve şiirlerle uğraştı. Savaş sonrasında Paris’e döndüğünde, bu çizimler Sartre’ın çevresindeki varoluşçu ortamda etkili oldu. Wols’un ilk sergisi Aralık 1945’te Galerie René Drouin’de gerçekleşti. 1949 yılında yine orada Huit oeuvres nouvelles sergisinde, Dubuffet, Fautrier, Mathieu ve Michaux’yla birlikte yer aldı. Michel Tapié onun eserini, “un art autre” adını verdiği yeni bir estetiğin örneği olarak kabul etti ve 1952 yılında aynı başlığı taşıyan bir kitap yayınladı”(Wood, 2011: 635).

Wols, İnformal sanatın kurucusu olarak, dönemine ışık tutan teknikler geliştirmiştir. Resimsel lirizmin, öznelliğine en güzel örnekleri yansıtmıştır. Lirizmde Öz’e ulaşma, tanımlamalarına resimleriyle açıklık getirmiştir. Kompozisyonlarında yüzeyde rastgele boya dağılımı üzerinde çizgisel ve lekesel kontrolleri görülmüştür. Resimlerinde ilk bakışta kontrolsüz bir görsel ile karşılaşılsa da heyecanla anlık duygularla yoğunlaşarak resmi bitirmiştir. Renk anlayışında çok fazla rengi bir arada kullanmayarak daha çok akıtmalar ve damlatmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Boyanın akışkanlığı içinde lekelerle kontrol ettiği kompozisyonları resimsel lirizmdeki ifadeyi yansıtmıştır.

3.6.2. Hans Hartung



Resim 11: Hans Hartung, İsimsiz, 1963.

Hans Hartung, Paris Okulu temsilcilerindendir. Die Brücke grubunun etkisi resimlerinde görülmüştür. Daha sonraki döneminde, W. Kandinsky'nin doğaçlama eserlerinin etkisi altında çalışmalar üretmiştir. Soyut resme yönelerek, kalın çizgilerin ve lekelerin ağırlık kazandığı eserleriyle serbest biçimli kompozisyonların uygulayıcısı olmuştur. Ritmik, genellikle koyu renkte çizgisel biçimlerin düzeni içinde kompozisyonlar kurmuştur. Koyu renk alanlarına dönüşen yapıtlarında çizgiyi de kurguladığını görmekteyiz.1940'lı yıllarda, kaligrafik bir niteliğe bürünen eserleri, birbiri içine geçen, saydam ve renkli çizgilerin ritmini yakalamıştır. Eserlerindeki derinliği, koyu ve az renk uyguladığı yüzeyde hareketli kontrollü fırça vuruşları ile yaratmıştır.

"Hans Hartung'un resminde, lekeler doğal görüntü biçimlerinden tamamen bağımsız olarak bir kompozisyon için yeterli olmaktadır; demek ki lekeler, hiçbir nesne ve figür biçimlemesine alet olmamıştır. Resimdeki ara tonlu fon lekesi ortasında, insanda adeta uzay

boşluğu izlenimini uyandıran daha koyu tonda bir bölüm yer almıştır. Bu, kenarları ışıklı, orta bölümü karanlık olan derinlik etkili fon lekesi üstünde, içgüdüsel bir atılımla gerçekleştirilmiş, çizgisel, soyut yazılı motif yer almıştır. Çizgisel motifin, üstünde yer aldığı fon, eşit siyah-beyaz değerlere sahip değildir. Örneğin, resmin sağ ve sol altı daha açıktır. Demek ki, derin boşluk etkisi yapan fon lekeleri, değişik açık-koyu değerlerle oluşturulmuştur. Ayrıca ortadaki yazısal motife, yukarıdan aşağıya uzanan koyu, 'S' kıvrımı, derinlik etkili fona oturmuş, resimde ağırlığı olan bir öğedir. Ortadaki yazısal motifin çizgileri ise, genel olarak yukarıdan aşağı, sağdan sola ve soldan sağa olmak üzere bir defada gerçekleştirilmişler ve bu biçimde, bir yöndekiler diğer yöndekileri keserek resim yüzeyinde bir denge oluşturmuşlardır. Motifin koyu çizgileri, önce resmin merkezinde koyu fon lekesi üstünde başlatılmışlar, sonra karanlık orta kısımda yapısal, dinamik çizgiler durumuna getirilmişlerdir. Motifin kimi çizgileri de, tekrar resmi çevreleyen açık fon lekesi içine uzanmış ve atılım güçlerini yitirerek durmuşlardır. Bu yazısal motif çizgilerinin fona bağlanması için, sanatçının değişik koyu değerlere başvurduğu görülmektedir. Ortadaki yazısal motifi taşıyabilmesi için kompozisyonun fonunda, geometrik biçimli lekeye başvurulmuştur. Sonunda, kompozisyonel denge sorununun, sanatçıyı, üst motif altında yer alan geometrik bölüme ve bunun bağlantılarına sürüklediği gözlemlenebilmektedir" (Sezer: 11 -12).

Nolde, Kandinsky ve Kokosschka'dan etkilenerek, ilk soyut resimlerini ortaya çıkarmıştır. Franz Marc'ın hayvanların yazgısı isimli eserinden etkilenerek, grafiksel ve resimsel anlatımı soyut bir biçimde derinleştirmiştir. Daha sonraki dönemde ürettiği eserler, (suluboyalar) olgunluk dönem eserlerinin başarısına ulaşmıştır. Bu eserleri, Uzakdoğu yazılarına benzer nitelik göstermiştir. Lirik soyutlama anlayışta, öznelliğini doğal güçlerin belirtilerini özdeşleştirmiştir. Fon üzerinde şiddetli ve kesin biçimlerle yayılan dinamizmi hissettiren, çizgilerle kurulu kompozisyonları olmuştur. Genellikle koyu renklerle çalışan sanatçının

eserleri büyük boyutlarda da yer almıştır. Çizginin anlık coşkusunu yansıttığı görüldüğü gibi, renkte de kompozisyondaki siyah ağırlıklı çizginin, tasarlanmış bir fon üzerinde yaratımını göstermiştir.

3.6.3. Georges Mathieu



Resim 12: Georges Mathıeu, Lepanto'nun savaşı, 1959.

"Georges Mathieu 1959 yılında soyut-lirik resim anlayışını şöyle tanımlamaktadır; Resimde önemli olarak vurgulanması gereken şey hızdır. Anlık spontan hareketle biçimler oluşturulur. Önceden düşünülen biçimler değil de, anlık oluşturulan biçimler esastır. Biçimler ve jestler önceden belirlenemez. Resimde yaratırken ikinci dikkat noktasının var olması gerekmektedir. Mathieu'nun resimlerinde "hız" çok önemlidir. Resim sanatının doğayla ilişkisinde hız betimlenmektedir. Hız, güzelliği tanımlayanlarla olan ilişkisi gibi ve bu sanat anlayışının dış dünya ile farklı ilişki bağı oluşturarak özgürleşmesi ile meydana gelen şeydir. Resim sanatında hız betimlemesinin yer alması eserin zanaat yanının asla olamayacağı, hız kavramının söz konusu olan sanat anlayışı lehine bırakılması anlamına gelir. Sanatçının da kopyacılıktan uzak eser yaratması gerekmektedir. Mathieu aynı düzeyde, belli ölçüde

yaratıcılıkla hızı aynı anlamda ifade etmektedir. Çok kısa bir zaman diliminde büyük ebatlarda resimlerini yaratmaktadır" (Belgin, 1994: 13).

Anlatımcı soyutlamanın, ilklerinden sayılan Mathieu, döneminin Geometrik-Soyutlama anlayışı sürmekte iken eserlerinde bunlara yer vermemiş, döneminin dışında yenilikçi araştırmacı ruhla üretmiştir. Resim tarihinin, Mathieu'nun yaşadığı döneme kadar sürüp gelen gelenekçi tavrı yıkmış, sınırsız yenilik arayışlarında kendisine stil yaratmıştır. Sanatçı Wols'un, eserlerinden etkilenerek yapıtlarında serbest biçimlere kaligrafik çizgiye yer vermiştir. Önceki yıllarda etkilendiği gerçeküstücülük ve kübizm akımlarını tam anlamıyla terk etmiş, hareketli soyut biçimlere yönelmiştir. Fırçasını yüzeyde hızla kullanan sanatçı, bazı çalışmalarını bir imza gibi resmetmiştir. Genellikle düz renk üzerine, farklı renklerle uyguladığı hareketli kaligrafisi, hızlı fırça vuruşlarından zamanla yarıştığı görülmüştür. Lirik soyutlamanın yaratıcısı olarak nitelendirilmiştir. Non-figüratif resim çalışmalarına yönelmiştir. Eserleri, soyut dışavurumculukla benzerlikler taşıyan, Serbest Biçimli Sanat akımına ait çalışmalar yaratmıştır. Anlık coşkulu duygularını tuale aktarmayı amaç edinmiştir. Tasarlanmış çalışmalar olarak yaratılmamıştır. Ruhsal etkileşimleri, izlenimlerini tek renkli zeminin üzerine kaligrafik anlayışta çalışmıştır. "Hız Estetiği" adlı yöntemiyle büyük boyuttaki resimlerinde, boyaya bez ile müdahale ederek lirik soyutlama eserler üretmiştir. Mathieu'nun, büyük tarihi resmi, Bouvine Meydan savaşı çalışmasını resmederken, elindeki iki fırçayı mızrak ve kılıçmış gibi kullanmıştır. Hızlı savaş halinde, bazen inişli çıkışlı bir kaligrafik serbestlikle tuval üzerinde fırçasını gezdirmiştir. Konularını, kendi kültüründen seçmiş, armalardan, tuğralardan yola çıkarak bunlardan esinlenerek kendi stilini oluşturmuştur. Kaligrafi düzenlemesinde resimler üretmiştir. Resimlerini çalışırken müziğe de yer vererek müzik ile uyum içinde giden fırçasıyla özgün eserler yaratmıştır.

3.6.4. Mark Tobey



Resim 13: Mark Tobey, İsimsiz, 1964.

“Tobey,(1890 -1976) yılları arasında yaşamıştır. Resim sanatı eğitiminde, suluboya ve yağlıboya tekniklerini incelemek için Chicago’da bulunmuştur. Bu dönemde, Chicago Sanat Enstitüsünü ziyaret ederek, geçmişin büyük sanatını keşfetmiştir. Frans Hals, John Singer Sargent ve Joaquin Valencia Bastida gibi sanatçıların eserlerinden esinlenmiştir. 1911 yılında Tobey, New York’a taşınarak bir moda dergisinde, illüstratör olarak çalışmıştır. İllüstratör olarak çalıştığı dönemde, kömür füzenle yaptığı portre çizimlerini de geliştirmiştir. 1918’lerde galerilerde açtığı sergilerle ün kazanmıştır. 1923 yılında, Çinli ressam Deng Kuy ile bir araya gelerek, Çin kaligrafisinin tekniklerini öğrenmiştir. Bu dönem, Tobey’in sanatı için büyük deney olmuştur. Avrupa’ya yaptığı gezilerde Louvre müzesini ziyaret etmiştir. Özellikle Doğu ülkelerine gezilere giderek, doğu sanatına olan eğilimi daha da artmıştır.

İspanya, Yunanistan, Türkiye, Lübnan ve Mısır'ada gezilere gitmiştir. Tobey, düzenli yurtdışına yaptığı seyahatler; İngiltere, Meksika, Hong Kong, Kyoto Zen Budist manastırıdır. Şangay Deng Kuy ile kaligrafi çalışmıştır. Çin, Japonya gezilerini tamamlayıp döndükten sonra çalışmalarında, 'beyaz yazı' tekniğini kullanmaya başlamıştır. Bu resim, tekniğinde değişik renkli arka plân üzerinde, çoğunlukla beyaz, hızlı kaligrafik fırça darbeleri kullanmıştır. 1940'larda 'beyaz yazı'tekniğini geliştirmiştir. 1940'lardan 1950'lere kadar Tobey, karanlık, kasvetli renklerle eserlerini boyamak eğiliminde bulunarak, kaligrafi tarzını da koruyarak, Onun 'beyaz yazı' tekniğini de sürdürdüğü görülmüştür. İnce beyaz fırça darbeleriyle bir kitle neredeyse tamamını kapsayan tekniğinde gelişim göstermiştir.

Avrupa'ya gezileri sırasında, lirik soyutlamacı ressamlardan, Georges Mathieu ve Wols gibi avant-garde sanatçıların sergilerinde bulunmuştur. Japon sanatındaki gibi, siyah mürekkep kullanarak yapılan eserlerin etkisinde kalarak, bir dizi çalışma üretmiştir. Venedik Bienali'ne katılarak, Büyük Uluslararası Resim Ödülü almış, Avrupa'da büyük ün kazanmıştır. Resimlerinin boyutu artmasına rağmen onun tarzı, detaycı kaligrafik çalışmaları, 1960'larda sabit kalmıştır. Daha sonraki eserleri, genellikle tek rengin tonları ile hazırlanan zemin üzerine, mürekkep yoğun fırça darbeleri ile ürettiği resimlerine devam etmiştir. Tobey'in resimlerinde, sık sık ince fırça hareketleriyle, oluşturduğu doğu kaligrafisiyle, renklerin yarattığı ritim onun stili olmuştur" (Anonim, 2009).

Tobey'in eserleri, Doğu sanatının etkilerini göstermiştir. Batının bilim, din, şehirler, uzay gibi kavramları, doğu kaligrafisiyle resminde lirik soyutlamalara kadar gelerek ifade edilmiştir. Bu yöntemle modern kentler, içi içe geçmiş ışıklar, örgü içinde insanların ritimleri resimlerinde yer almıştır.1930 yılının sonlarında Tobey, "çoklu alan" kavramlarıyla birlikte, koyu zemin üzerine lirik soyut kaligrafi, anlayışını geliştirmiştir. "Odak hareketli" bu teknikler, kaligrafik formlarla bileşim oluşturmuştur. Sanatçı yüzey üzerinde, formu parçalayarak, hareketli,

dinamik yazısal biçimler yaratmıştır. 1957 yılında Tobey, mürekkep ve suluboya çalışmalarında beyazı tamamlayıcı görerek, siyah formlarda kullanarak mürekkep odak noktalı eserler de üretmiştir. Saydam, lirik soyut doğal akışkanlığını izleyen kâğıt üzerine suluboya yapıtları modern anlayışı sergilemiştir. Bu eserler, boyanın doğal dağılımı ile fakat kontrollü renk uygulamalarını beyaz renkle nefes aldırarak tamamlanmıştır. Mürekkep çalışmalarındaki lekeciliği, bağımsız fırça sürüşlerinden suyun doğal akışkanlığı onun çalışmalarının belirgin öznelliği olmuştur. Siyah lekelerin ağırlık kazandığı eserler, grinin ve beyazın kontrolü ile son bulmuştur. Amerikalı ressam, soyut dışavurumculuğun öncüsü olmuştur. Doğu resim ve kaligrafisinin etkisiyle, bilinen soyut telkâri ve hat yapıtları ile rengi ve biçimi ışık süzülmeleri etkisi vermiştir. Sanatçı, hem mistik hem de kaligrafik tavrını modern anlayışta gösterebilmiştir. Bu yapıtların, bir kısmının esin kaynağı, Amerika'nın sürekli devam eden kentsel metropolleridir. Yaşamını sürdürdüğü bu metropollerin yansımasını da kaligrafik düzenlemeler ile göstermiştir.

3.6.5. Helen Frankenthaler



Resim 14: Helen Frankenthaler, Dağlar ve Deniz, 1952.

“Helen Frankenthaler, (1928-2011). Küçük yaşta Meksikalı ressam Rufino Tamayo’dan ders almaya başlayan Frankenthaler, 1949’da ise profesyonel olarak resimle ilgilenmeye başladı”(Britannica, 2014). “Soyut Ekspresyonizmin şiddetli savunucusu olan etkili sanat eleştirmeni Clement Greenberg ile tanışması ise resmini olduğu kadar hayatını da değiştirdi”(Glueck, 2011). “Bu vesileyle kariyerinde zirve noktasında olan Jackson Pollock gibi isimlerle de tanışma imkânı buldu. Pollock’un yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde geliştirdiği damlatma tekniğinden etkilendi. Frankenthaler, sık sık o ağır terebentin ile seyreltilmiş yağlı boyayı astarsız tuval üzerine sürerek, lekeler şeklinde emmesini sağlamıştır. Bu güçlü suluboyayı andıran çalışmaları, saydam etkisi ile renklerin tuvali doğrudan yaydırılmasıyla yaratılmıştır. Morris Louis (1912-1962), Kenneth Noland (1924-2010) renk alanı okulu sanatçıları tekniğinde ve Pollock’un çalışma tekniğinde çalışmalarına yön vererek özgün tekniğini oluşturmuştur” (Babington, 2005: 44-22-27). Hep yenilik peşindeydi. Soyut ekspresyonist arayışları yanında, renk alanı yaklaşımları ve özellikle lirik soyut denemelerinin ağırlık kazanması onun tekniğini zenginleştirmiştir. “Frankenthaler’in sanat kariyeri, 1952 yılında düzenlediği resim sergisi ile belirlenmiştir. Bu sergisinde yer alan Dağlar ve Deniz eseri, onun tekniğini gösterirken ün kazanmasını da sağlamıştır” (Britannica, 2010: 17).

Döneminde gösterdiği resimsel lirizmle, sanatında yalın bir dil oluşturan Frankenthaler, hem renk alanı resmini hem de lirik soyutlama anlayışına katkı sağlamıştır. Lirizmin, öznel yaratımında gerçekleştirdiği eserleri, döneminde resim sanatında açılan yeni bir yol olmuştur. Renk alanı ve lirik bakış açısının birleştiği resimlerinde rengin uyum ve karışımında deneysel metodları görmek mümkündür. Doğa kaynaklı eserleri ile soyut resim arayışlarında sınırsız denemeler çalışmıştır. Marc Rothko’nun resimlerinden etkilense de, yüzey üzerinde resimsel lirizmi betimlemesi, Onu Rothko’dan ayırmış, öznel bakışını belirlemiştir. Düz yüzey

renk alanı içinde, yalın ifadeyle yer alan lirik yanı onu renk alanı resmi içinde hem farklı bir yere taşımış, hem de lirik anlayışı yorumlamasını sağlamıştır.

3.6.6. Camille Bryen



Resim 15: Camille Bryen, İsimsiz, 1955.

“Camille Bryen, resim sanatının en iyi soyut ressamı olarak yer almıştır. 1940-1950’li yıllar boyunca Paris’te sanat çevresinde lirik soyutlama anlayışında önemli eserler üreten ressam olarak anılır. Hümanist bakış açısını eserlerinde de göstermiştir. Dadaizm ve sürrealizmin hâkim olduğu eserlerinden sonra resim anlayışında farklılık göstererek, lirik soyut resimlere yönelmiştir. Doğa kaynaklı konularını maneviyat duygusuyla içselliğinde özümseyerek yansıtır” (Slavkova, 2013).

Bryen'in eserlerinde, lekecilik etkisi ile yansıtılmak istenen lirik yaklaşımlar, yenilikçi bir arayışı da göstermiştir. Taşizm etrafında kalmayıp, resimsel lirik betimlemeleri Onun resminde stilini yaratmıştır. Resimlerinde koyu lekesel yaklaşımlarla sürdürdüğü çizgi rahatlığı lirik soyutlamaların içinde yer alan çalışmalar üretmesini sağlamıştır. 1948 yılında sanatçılar, Georges Mathieu, Hans Hartung, Wols, Gérard Schneider ile birlikte ilk "Soyutlama Lyrigue" sergisine katılmıştır. Resmin yanında yazılar da yazan sanatçı, hayatı boyunca resim ve yazıyı birlikte sürdürmüştür. Genellikle az rengi bir arada kullanan ressam koyu çizgisel etkiler vermiştir. Taşizm'den beslenerek lirik soyutlamaya uygun biçim arayışları onda stilini yaratmasını sağlamıştır. Renk çeşitliliğine fazla yer vermeyerek, siyah ya da koyu renklerle yazısal arayışlarda bulunmuştur. Bu yazısal arayışların yanında, renkleri suluboya etkisinde bağımsız bir biçim almıştır. Yüzeyde yumuşak bir etki yaratarak, siyah çizgisel biçimlerin önüne geçmesine izin vermemiştir. Eserleri, lirik soyut anlayışa en güzel örnek teşkil etmiştir.

3.6.7. Morris Louis



Resim 16: Morrıs Louis, İsimsiz, 1959.

“1953-1954 yıllarında Washington’lu ressam Morris Louis, akrilik boyanın son zamanlarda geliştirilen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başladı. Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanıyor, boyanın tualine işlemesini ve dokularına kadar nüfuz etmesini sağlayarak, tualle dokusal bir bütün haline gelmesine çalışıyordu. İlk önce tatlı renk çeşitleri kullandı ve merkezi düzenlemelerle bunları birbirinin içinden geçirdi. Yapıtlarının doruk noktasına ulaştığı yıllar, 1960-1962 arasına rastlar. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan yapıtları ise Çubuklar diye bilinir. Her iki tür resimde de renk bütünlüğünü, renkleri birbirinden ayrı ya da birbirine bitişik olarak yerleştirmekle sağlamıştır. Bu da tümüyle denetlenemeyen bir süreç üzerinde geniş ölçüde kontrol gücünü gerektirir. Çubuklar insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken; Açılmış biçimlerin köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan bir manzarayı akla getirirler. Bu romantik kompozisyonlarda Newman ve Still’in belirtileri olduğu kadar, boyaları dökme eyleminde Pollock üslubunun izleri vardır. Ancak Louis her öğeye, yeni bir görev ve yeni bir kimlik vermiştir. Ressamın tüm kontrolüne karşın, akışan renklerin sanki kendiliğinden hareket ettiğini hissederiz. Bu tılsımlı, ancak sınırlı sanatta yalnızca boşluk ve hacim değil, zamanın kendisi de ve dolayısıyla trajedi de reddediliyor gibidir” (Lynton, 2009: 247 -248).

Louis’in stilinde, renk alanı izlenimi yanında akıtma tekniği ile boyanın dağılımı resimsel lirizmi oluşturmuştur. Renkçi anlayışı da dikkat çekmiştir. İki rengin tonlarının suluboya etkisinde dağılımı yüzeyi kaplamıştır. Bunun yanında zengin renkleri ile akıttığı boyanın dağılımı lirizmin doğasına ait betimlemeyi vermiştir. Yüzey üzerinde beyaz alan bırakmaya da özen gösteren sanatçı, kontrollü kompozisyon kurulumuyla ifade ettiği resimlerinde, rengi akıtarak doğallığı sürekli korumaya çalışmıştır. Tuvalde akıttığı boyanın renk çeşitliliği ile

birlikte ustaca uyguladığı akışkanlık, renklerin birbiri içine dağılımı doğal bir görüntüyü vermiştir. Louis'in stili tüm bunlara dayanarak oluşmasıyla, onu çevresindeki ressamlardan farklı deneyimlere götürmüş, kendi stilini şekillendirmesini sağlamıştır. Öncelikle beyaz tuvalin üzerine, ince tabakalar halinde sürdüğü dikey renkler üzerine indirdiği koyu tonları resimde bir perde görünümü vermiştir. Aynı anda hareket, rengin ritmik dağılımı, çizgi, ışık ve gölgeyi oluşturmuştur. İşlediği koyu tonlar ve resmin altında kalan açık tonlar resimlerinde derinlik hissini uyandırmıştır. Sürekli dikey çalıştığı kompozisyonları simetri yaratsa da boyanın akışkanlığını koruması bu simetriyi değiştirmiş doğal bir öznellik kazanmıştır. Renkli akıtma çizgilerden meydana gelen kompozisyonda ışık ön plânda uygulanan koyu akıtmalarla sağlanmıştır.

4. TÜRK RESİM SANATI

4.1. Türk Resim Sanatında Kaligrafik Etkiler

"Çağdaş Türk resmi kısa geçmişine karşın özgünlük arayışlarının yoğun olduğu bir süreç içindedir. Arayış kimi zaman Batı resim kavramlarını öğrenme/öykünme biçimine dönüşmüş, kimi zaman tarihsel kaynakların yorumuna gidilmiştir. Bu bağlamda İslâm kaligrafisinin Türk resminde yorumu her iki açıdan da incelemeye değer niteliktedir. Kaligrafi Türk resminde başlıca iki biçimde uygulanır. Yazı niteliği korunarak ve soyutlama temelinde. İslâm kaligrafisinin resimde soyutlayıcı bir unsur olarak kullanılışı 1940- 1950'lerde başlar. Bu dönemde Batı resmine paralel bir biçimde soyut resme olan ilgi artmış, öte yandan resimde Doğu Batı sentezi fikrini savunanlar açısından İslâm kaligrafisi teorik bir zemin yaratmıştır. 1960-1970'ler Soyut Ekspresyonizm'in Türk resminde yaygınlık kazandığı yıllardır. Bu dönemde kaligrafik anlatım saptanan sanatçılarda İslâm kaligrafisi, bilinçaltı, müzik, doğa, Afrika sanatı ve kimi zaman da Uzak Doğu kaligrafisi esin kaynağı olmuştur. Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Selim Turan, Hasan Kavruk, Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Lütfü Günay, Şadan Bezeyiş, Abidin Dino, Adnan Çoker, Fethi Arda, Erdal Alantar, Ferruh Başağa gibi sanatçıların 1960-1970'lere tarihlenen yapıtlarında genellikle lirik soyut/soyutlamacı bir anlayış temelinde kaligrafik anlatım saptanmıştır. Bu sanatçılar kimi zamanda doğa biçimlerinden yararlanmış olsalar da resimleme işlemleri genellikle belleğe dayalı görüntü imgelerine ve tual yüzeyinde boyanın organik oluşumuna bağlıdır. Ayrıca A. Elderoğlu, Z. F. İzer, A. Turani, N.Devrim, E.Alantar, S.Turan ve A. Çoker, bu gruptaki diğer sanatçılara oranla kaligrafik anlatım biçimini daha uzun süre benimsemiş görünmektedirler. Desen resmine yönelik çizgisel kaligrafilerin araştırılmasında ise Traje, Abidin Dino, Arif Dino ve Yüksel

Arslan'ın resimleri ayrı bir grup oluşturur. İslâm kaligrafisinin Türk resminde özellikle soyutlayıcı eğilimler temelinde boya, renk ve çizgi araştırmalarına önemli katkıda bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte özgünlüğe süreçte kaligrafik eğilimlerin tek biçim olmadığı da açıktır" (Dal, 2001: 55 -56).

"1950'li yıllarda soyut sanat uğraşlarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren Abidin Elderoğlu (1901- 1975) yapıtlarında geleneksel sanatlarımızdan olan hat sanatından aldığı öğelerle çağdaşlaşma arayışları içinde çizgisel temele dayanan soyut resimler yapmıştır. Düşünsel olarak yapıtlarını geleneksel tabana dayandırmaya çalışmış, çağdaş bir sentez yapmanın tüm kaygılarını taşımıştır. Resmin iç problemlerini her zaman ön planda tutmaya özen göstermiştir.

1930'larda figür ve ölü doğa resimleri yapmış, 1950'lerde giderek lirik soyut bir çizgi sentezine ulaşmıştır. Bu oluşumun temeli onun daha önce uzun zaman figür ve kompozisyon üzerine yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. İlk değişim işaretleri 1947'lerde başlamış lekeci ve yüzeyci bir anlayışın egemen olduğu soyutlama eğilimleriyle geometrik eğilimlerin belirlediği yüzeylerde, açık koyu değerlere önem veren ama fazla renge bağlanmayan bir üslup geliştirmiştir. Sürekli ve ritmik siyah çizgilerin oluşturduğu renk alanları fonda derinlik etkisi vermeye çalışmıştır. Bu fonlar üzerine siyah veya koyu ritmik eğri çizgilerle özgün biçimler yaratmış, bunları çiçek veya ağaç olarak adlandırmıştır. Sanatçı Türk kaligrafisinden esinlenmediğini yoğun ve dinamik bir kurgu içinde belirli plastik bir aşamaya ulaştıktan sonra bu kaligrafik ögelerin kendiliğinden ortaya çıktığını ifade etmektedir.

Geometrik non-figüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak alan Şemsi Arel (1906 -1982) rastgele ve içgüdüsel olarak değil, tam tersine bilinçli şekilde hat sanatından aldığı öğeleri resimlerine yerleştirerek kompozisyonlarını daha akılcı ve dengeli bir şekilde düzenlemiştir. Siyah renkle sarı, gri ve mavi zeminler üzerine

yazısal öğeleri yerleştirmiştir. Soyut resim alanında özgün çabaları olan ressamlarımızdan birisi de M. Şevket Arman'dır (1918-1979). 1950'li yıllarda Türk resminde başlayan soyuta yöneliş Şevket Arman'ı da etkilemiştir. Önceleri soyutlaştırılmış tek figür ve nü çalışmaları yapmış, 1960'lı yıllarda o da Abidin Elderoğlu ve Şemsi Arel gibi eski Türk kaligrafi geleneğini canlandıran ögeleri kıvrık bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüştürerek resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Siyah kalın çizgilerle şekillendirilmiş kaligrafik özellik taşıyan biçimlerin araları çok renkli armonik, pastel tonlamalarla boyanmış, yeşil, eflatun, pembe renkler üçgen ve daire gibi geometrik formların oluşturduğu alanları birbirinden ayırırken, resmin bütünü içinde bir denge sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Abidin Elderoğlu'nun yapıtlarındaki serbest lirik anlatıma karşı Şevket Arman'ın yapıtlarında daha disiplinli ve geometrik formları çağrıştıran biraz daha katı bir üslup hâkim olmuştur. Dik ve eğri çizgilerin şekillendirdiği kaligrafik özellikler içeren kurgusu içinde açık-koyu değerler ve biçim bağlantıları sıkı bir örgü bütünlüğü oluşturmaktadır"(Ersoy, 1998: 34 -35).

Türk resim sanatının, hat sanatı kaligrafisi ile resimleri buluşan sanatçı olarak Abidin Elderoğlu, kullandığı teknik ve üslubuyla lirik soyutlamanın etkili eserlerini yaratmıştır. Onun geçmiş döneminde ürettiği figür, doğadan kesitler, natürmortlar daha sonra resimlediği lirik soyutlamaları için katkı sağlamıştır. Batı sanatının özgür biçim arayışları ile Doğu sanatının kesin belirleyici siyah kontürlü betimlemelerinden, kendine özgü lirik anlayış oluşturmuştur. Resimlerinin doğası, Türk kültürünün, yaşantısının renginden üretilmiştir. Türk hat sanatı kaligrafisini, yine kültürünün doğasıyla bütünleştirmesi, Ona hem Türk sanatçısı olarak değer katmış, hem de Doğu sanatına Uluslararası boyut kazandırmıştır. Şemsi Arel ise, Türk Hat sanatı kaligrafisinden etkilenerek dengeli bir kompozisyon arayışına girmiştir. Geometrik yapılardan oluşturmaya çalıştırdığı hat sanatı kaligrafisi düzenlemeleri renklerin armonisi ile düz bir rengin üzerinde yaratmış olduğu lirik soyut anlatımı öznelliğini ortaya koymuştur.

Abidin Elderoğlu'ndaki rahat fırçanın yerini, titizlikle çekilmiş fırça almıştır. Şevket Arman'ın eserlerindeki, Hat sanatı tekrarları ve geometrisi dikkat çekmiştir. Tekrar gibi görünen bu geometrik kaligrafik düzenleme renk ve biçim farklılıklarıyla uyumu yaratabilmiştir. Serbest fırça yerine düzenli düz çekilmiş belirleyici kontür çizgilerini oluşturmuştur. Renkte göstermiş olduğu çeşitlilik ve uyum Onun resmini canlı kılmış, çizgisinde ise geometrinin içinde yakaladığı estetik öznelliğini göstermiştir.

4.2. Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler

II. Dünya savaşından sonra Uluslar, yaşadığı gelişim sürecinde toplumsal değişimler göstermiştir. Ekonomik gücü sağlayan ülkeler, sanat alanında da yenilenme ve değişim yaşamıştır. 20. Yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle Batı teknolojisinde ve sanayisindeki gelişmeler, özellikle ABD başta olmak üzere hız kazanmış, toplumsal bir kalkınma söz konusu olmuştur. Bu yenilenme ile birlikte sanatta, bu uluslarda gelişimi sağlayan temel unsurdur. Dünya ülkeleri, gerek ticaret gerekse ekonomik alanda yaygın ilişkilerin yoğunlaşması nedeniyle, sanat alanında da etkileşim süreci içine girmişlerdir.

"İkinci Dünya Savaşı sonrası "Paris Okulu'yla birlikte Soyut Sanat Avrupa'da yeniden güncellik kazanmıştır. Avrupa sanatını, özellikle Paris üzerinden yakından izleyen Türk sanatçıları arasında da Soyut sanat anlayışı, gerek o sırada yurtdışında olanlar arasında, gerekse de ülke içinde ilk çaba ve ürünlerini vermeye başlamıştır. Selim Turan'ın 1940'larda soyut resim denemeleri yaptığı bilinmektedir. Yine Fahrünnisa Zeid'in 1948 tarihli (non-figüratif) saf soyut işler ürettiği kayıtlarda görülmektedir. Ferruh Başağa soyut eserler üretmiştir, Adnan Çoker ve Lütfi Günay'ın "Sergi Öncesi" adı ile Ankara Helikon Sanat Galerisi'nde 1953'te Soyut bir sergi düzenledikleri ve yine birlikte aynı galeride (1954), ikinci

bir soyut sergi gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Bu sıralarda yurtdışında Paris'te bulunan sanatçılardan Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Alber Bitran, Mübin Orhon'da soyut sanat çabalarını sürdürmüşlerdir. Paris okulunun etkinlik sürecinde (1945-1960), daha önce figüratif çalışmaları ile tanınan birçok sanatçı bu dönemde Soyut sanata eğilim göstermişlerdir. Bu sanatçılardan bazıları Refik Epikman, Elif Naci, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Ali Hadi Bara, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Nuri İyem'dir. Bu sanatçılar, bir bölümü belli bir süreçten sonra figüratif anlayışlarına tekrar dönmüşlerse de Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid gibi bazıları da tüm çalışmalarını Soyut resim yönünde devam ettirmişlerdir" (Özsezgin, 2010).

"Türkiye, Batı teknolojisi ile birlikte gelişme göstermeye başladığı bu dönemde, sanat alanında da batıda görülen malzeme ve teknik yenilikleri takip etmiş, teknik ve malzemelerini aynı zamanda fikirsel yenilenmeyi de gerçekleştirmeye gitmiştir. 1945 yılından sonra Türkiye Cumhuriyeti rejim değişiklikleri yaşamış ve Çok Partili Demokratik rejim ile ülkelerin geleneksel, sosyo, ekonomik yapısı ile dengelerin sağlanmasına gidilmiştir. 1950'li yılların demokrasisinin, Türkiye'ye Batı'daki sanatsal gelişme ve yenilikleri izleyerek çok yönlü bir bakış açısıyla, yeni eğilimler getirdiğini söylemek mümkündür. 1940'lı yıllarda, Türk sanatında toplumsal içerikli eserler görülürken 1950'li yıllarda, Batı'daki modern sanat akımlarını izleyerek, resim sanatı da çok kısa sürede soyut akımların içine bu dönemde girmiştir. Türk sanatçılar, batının modern sanat hareketlerinin gelişimini izleyerek soyut sanatın yeniliklerini savunarak ülkelerinde sanat hareketleri ve grupları kurarak sanatçılar yenilenme sürecine girmiştir. Yeniler grubu ressamları 1952 yılında dağılma kararı vermişlerdir. Bunun nedeni de grubun üyelerinin soyut sanata yönelmeye baş göstermesidir. 1950 yılından itibaren, Türk resim sanatı farklı görüşlerin yan yana iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yanda ulusal niteliklerin ağır bastığı, diğer yanda evrensel anlamlı

bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır. Yöresel ve Ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar Batı'dan öğrenilen tekniklerle Türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışırken, geleneğin çağdaş yorumunu içeren bizim insanımızı ve bizim toprağımızı görsel olarak anlatmak istemişlerdir. Öte yandan 1950 yılından sonra Uluslararası ilişkilerin sıklaşması, kültür ve sanat etkileşimleri, iletişim araçlarının ve yöntemlerinin çağın dinamizmine uygun biçimde hız kazanması, sanatı da artık salt kendi çevresi ve kültürü ile kısıtlayamayacak duruma getirmiştir. Uluslararasındaki kültür ve sanat yarışı sanatçılarımızı da etkilemiş, kendi kişilikleri doğrultusunda yaratıcılıklarını özgünlük ve yenilik kavramları üzerinde yoğunlaştırmalarına sebep olmuştur. Artık Batı'dan edinilen bilgi ve teknikleri kalıplar şeklinde uygulamaktan uzaklaşarak günümüzün çağdaş Türk sanatını oluşturmaya başlamışlardır. Günümüz Türk sanatçıları yerel sanat olgularını da çok fazla dışlamadan ortaya koyacağı sanat yapıtının Çağdaş yaratımlara ters düşmemesine de özen göstererek, bir bakıma bu iki yönelişin sentezini de oluşturma çabası içindedirler.

1950 yılından sonra, sanat alanındaki bu oluşumların meydana gelmesinde toplum bilincinin de oluşmuş olmasının büyük rolü vardır. Sanatçılar, Türk toplumunun toplumsal koşullarını göz önünde bulundurarak kendilerine özgü anlatım dili kullanmışlardır. Batı'nın resim sanatındaki üslup yeniliklerini de alarak özgün eserler üretmek çabasındadırlar. Türk resim sanatının gelişim sürecinde göz önünde bulundurulan bu dönem belki de Türk resim sanatının en önemli düğümü haline gelmiştir. Bu dönemde Türk ressamlarını belli eğilimler çevresinde göstermek yanlış olur. Sanatçılar, kişisel seçimleri ile akım ve eğilimlerle sınırlı kalmayıp üretmişlerdir. Farklı eğilimlerin çeşitliliğinden faydalanarak yaratımlarını gerçekleştirdiler. 1950 Çok Partili Özgürlükçü Demokratik yönetimin sağlandığı yıllarda Türkiye ekonomik ve toplumsal gelişme, değişme göstermiş sanatta bu çok yönlü değişime özgürlükçü anlayışa odaklı sürdürülmüştür. 1940'lı yıllarda toplumsal konulu resimlerin

yerini 1950'lerde soyut sanata yönelme almıştır. Soyut sanata doğru yöneliş, yeni bir döneme duyulan ihtiyacın da belirtilmesi niteliğindedir. 1950 yılına kadar, izlenimci anlayış benimsenmiş, Türk resmini uzun bir süre etkilemiştir. Şematik kübizm de izlenimcilikten sonra etkileyen bir anlayış olarak Türk resim sanatının içine girmiş, ressamlar geleneksel yapılanmadan da vazgeçemeden modern çağına ait şematik kübizm ile birlikte sağlanmış estetik anlayış oluşturulmuştur. Çağın bu yenilenme sürecinde Türk resminde 1949 yılına gelen zamanda Ferruh Başağa'nın "Aşk" isimli resmi soyut eğilimlere ilk örneklerdendir. Yine bu dönemlerde Refik Ekipman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeyd soyut sanata yönelerek çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Türk resminde uzun yıllar eserlerde yer alan figüratif resim anlayışı, bazı sanatçıların çalışmalarından bütünüyle çıkarak yerini şiirsel betimlemelerle yüklü anlatıma bırakmıştır. Bazı sanatçılarda da geometrik soyut anlayış ile Türk resminde yeni bir yapılanma yerini almıştır" (Ersoy, 1998: 33).

4.3. Türk Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler

Türkiye Cumhuriyeti, değişen dünya politikaları ile birlikte siyasal yapılanmasında Çok Partili Döneme geçişiyle (1950) devlet politikasını da değiştirmiştir. Ekonomik değişme, kapitalist sistemin egemen olmasına neden olmuş, özel sektör kuruluşları ağırlık kazanmıştır. Buna bağlı olarak ekonomik gelişme, sanayideki gelişmeler toplumsal değişmeyi getirerek, değer yargılarında, geleneksel ve kültürel yapıda yeni bir döneme girilmiştir. Bu dönemde, Batı ülkelerinin sanatsal anlamda yaşadığı yenilik ve değişimler bütün dünya ülkelerini etkilemiştir. Türkiye'de, kültürel ve sanat alanında Batı'yı takip ederek, yurt dışına sanat

eğitimi için sanatçılar göndermiştir. Çağdaş sanat akımlarını Türkiye'ye kazandırmış, sanatın gelişmesi ve yenilikçi bakış açısı oluşturmasını sağlamıştır.

Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Hakkı Anlı gibi önemli Türk ressamları, Avrupa'ya uzmanlık eğitimi için gönderilmiştir. Paris'te eğitim alan bu sanatçılar, lirik soyut sanat anlayışı üzerine yoğunlaşmıştırlar. Nejat Melih Devrim ve Fahrünnissa Zeid, Selim Turan Türk hat sanatı kaligrafisinden hareketle lirik soyut eserler üreterek, Paris'te sergiler düzenlemişlerdir. Türk sanatına Uluslararası ün kazandırmışlardır.

Figüratif ve ölü doğa kompozisyonları, yerini giderek lirik-soyut çizgisel sentezine bırakmıştır. Bu üslubun temeli, geçmişte sürdürülen figüratif ve ölü doğa çalışmalarından gelmiştir. Türk Resim Sanatındaki bu değişimler ilk olarak 1940'lı yıllarda başlayarak lekesel yüzeyci bir anlayış ile geometrik soyutlama eğilimleri ile başlamıştır. Yüzey üzerinde belirli bir ritim ile siyah çizgisel çalışmaların doğadan ağaç, çiçek olarak soyut betimlemeleri lirik-soyut eğilime basamak olmuştur. Abidin Elderoğlu'nun eski Türk yazısı ile buluştuğu doğadan, dış dünyadan betimlemeler lirik-soyut ve soyutlamaya örnek olarak gösterilmiştir. Önceleri yaptığı ritmik, çizgisel doğadan betimlemeleri çiçek, ağaç ya da figüre benzeyen resimleri lirik-soyutlama araştırmalarından oluşmuştur. Daha sonra eski Türk yazısı ile buluştuğu dönem sonrası kaligrafik kompozisyonları önem kazanmıştır. Resimlerinde geometrik non-figüratif bir üslup belirleyen Şemsi Arel, daha sonra eserlerinde geometrik soyut yazı formlarına yer vermiştir. Hat sanatından bilinçli olarak etkilenmiş ve renkli geometrik dengeli yazı kompozisyonları oluşturmuştur. M. Şevket Arman'ın eserlerinde ise önceleri hüküm süren figüratif yapı yok olmuş, yerini soyut çalışmalar almıştır. Eski Türk kaligrafi geleneğinden etkilenerek, kıvrak fakat geometrik-yazınsal formlar oluşturarak üretmiştir. Renk anlayışındaki çeşitlilik ile birlikte kurduğu geometrik yazı arayışları dengeli bir kompozisyon oluşturmasında etkili olmuştur. Mantıksal düzenleme anlayışı ile yarattığı

kompozisyonları düşünerek tasarlanarak yapılmıştır. Tesadüflere yer vermeyen eserleri Türk resim sanatının lirik-soyut resim için en güzel örneklerini teşkil etmektedir.

4.3.1. Abidin Elderoğlu



Resim 17: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1972.

Abidin Elderoğlu'nun üslubu, Doğu sanatının çizgisel değerlerinden ve Uzakdoğu sanatının fırça esnekliğinden etkilenerek özgünlüğünü oluşturmuştur. Doğu sanatının resimsel biçimlemede ve teknik yönde geliştirdiği yöntemlerden faydalanmıştır. Çizgi anlayışındaki kıvrak yapı, renk yüzeylerindeki düzenlemeler Doğu sanatını çağrıştırmaktadır.

"Fauvist" tavır sergileyerek, renk ve biçim anlayışında karşıt betimlemelerin dengesini korumuş, açık-koyunun etkisi ile içselliğinin lirik soyut anlatımını çağdaş ilkeleri içinde

özgünlüğünü bulmuş ve geliştirmiştir. Soyutlamalarındaki dinamik yapı, figür anlayışında yakaladığı ritm, renk armonisiyle anlam kazanmıştır.

“Elderoğlu Türk kaligrafi sanatının etkisinden yola çıkarak üslubunu geliştirmedi. Tersine üslubunun biçimlenmesi sonucu kaligrafi ile buluştu. Türk resmi içinde Elderoğlu, gelenekle çağdaş yorumun başarılı birleşimini gerçekleştiren ilginç ve yaratıcı bir sanatçı, ulusal resmimizin değerli bir ustası olarak her zaman anılacaktır. Tabiata en çok bağlı kaldığı sıralarda bile sembolik konuları tercih etmiş olması, Elderoğlu’na sanat hayatının başlangıcından beri kompozisyonda ve inşaacılıkta ustalaşma imkânını vermiş. “yıllar geçip resimleri soyutlaştıkça, bu ustalığın değeri kendini daha çok belli ediyor.” “Birçok yeni ressamlarda görüldüğü gibi tabiattan bir silkinişte kurtulma gayreti yok Elderoğlu’nda. Elderoğlu’nun sanatında soyutlaşma, tabiatı yıllar boyunca acelesiz, adım adım sadeleştirme yoluyla sağlanan bir oluş.” Abidin Elderoğlu’nun sanatında başlıca iki temel öğe göze çarpıyor; Eşya tutkunu bir insanın duyarlılığı ile halı ve duvar süslerindeki S kıvrımlı klâsik Türk üslubundan yararlanan plânlı bir teknik” (Erbil, Büyükişleyen, Sağdıç, 1984: 40 -41).

Paris’te aldığı eğitimden sonra, Avrupa’nın etkileşimleri ile yarattığı lirik soyutlama insan figürleri, manzaralar ve soyut biçimleri özgün üslubunun ortaya çıkmasında çok büyük etken olmuştur. Eserlerinde, sembolizm etkisinin de yer aldığı öne sürülse de, yakaladığı plâstik dilde ki yalınlığı, oynak hareketleri, doğudan aldığı sanat ve duyusallığı ustalıkla yansıtılmıştır. Abidin Elderoğlu, Türk sanatını taklit etmekle kalmayıp, lirik soyutlamaya yönelen çalışmalar da yaratmıştır. Ülkesinin tarihine, o dönemdeki sanatına, eserleriyle yeni bir dil eklemiştir. Türk resminin ve kendi resminin gelişmesi için kuramsal ve düşünsel kavramlar üzerinden alternatif yollar, farklı düşünceler üretmiştir. Asya ve Doğu sanatına özgün biçim anlayışı resminde görülmüştür. Arabesk çalışmalarında, eğri çizgi arayışlarının ahenginin çözümlenmesine gitmiştir. Birçok resminde oluşturduğu kıvrak fırça hareketlerini,

ritmik bir yapıda yakalayıp yaratmıştır. Bu çalışmalarında doğanın içindeki duyusallığı incelemiş ve bu kavisleri varılan sonuç şeklinde geliştirerek resminin içerisinde yer vermiştir. Elderoğlu, yaptığı yurt gezileri sırasında doğa ile iç içe kalarak yapmış olduğu gözlemlerde, soyut oluşumların var olabilmesinin doğadan kaynaklanacağını tespit ederek, çözümlemiştir.

"1955 yılından sonra yaptığı eserlerinde, çizgilerinde yakaladığı ritim ve renk anlayışında yüzey sadeliği belirginleşir. Sanatçı, siyah veya koyu tonlarda eğri çizgilerden oluşan çizgisel ritim özgün biçimler olan ağaç, çiçek betimlemelerine yer vermektedir. Amacı çizgi ritminden oluşan özgün soyut biçimler yaratmaktır. Bu denemeleri Onu, soyut resimden kaligrafiye ulaştırır. Fakat Elderoğlu'nun sanatı kaligrafiden hareketle değil de, yazıyla buluşmuştur. 1965-67 yılları arasında Hat sanatına göndermelerde bulunur. Fakat yine de Hans Hartung ve Georges Mathieu'nun sanatıyla daha iyi çözümlenmektedir. Doğadan yola çıkarak resmettiği yapıtlarında ki ustalıkla sergilediği serbestlik, akışkanlık, anlık duyusallığı özgünlüğü sanatının en güzel örnekleridir. 1960'lı yılların son dönemlerindeki ve 1970 yıllarındaki çalışmaları düş gücünden yola çıkarak vardığı biçimsel soyutlamaları ana renklerden oluşan renk anlayışıyla yalın fakat coşkun lirik soyutlamalar yaratmaktadır. Abidin Elderoğlu'nun bildirdiği şekilde "Benim sanatım", resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla müzikten seslerin, işlevlerine göre uygulanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım koyuluk gibi plâstik öğelerin etkinliklerine dayatılmış ve böylece oluşmuştur. Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemek içindir. Sorun, konudan sıyrılmak, konusuz plâstik bir müzikalite sağlamaktır. Amaç bir kaos yaratmaktır. Buysa, eşyayı bu yolda uygulamak, örgütlemek, onlara bir görev vermek ya da bu görevlere uygun etkin plâstik elemanlar yerleştirmektir. Günümüze kadar, konu ile oluşmuş ve gelişmiş bir sanat dünyası bulunuyordu ve biz onlara hayranlığımızı beslemişsek te, bu duygusal değer salt konuya dayanmış değildir. Konu, gerçek sanat duygusunu ve anlayışını zayıf düşürüyor. Sanatın

kendine özgü saf duygusallığı özgür kalamıyor. Gövdenin ağırlığı daha yükseklere uçmaya engel oluyor. Ben bunu böyle gördüm ve öyle anladığım için bu yolda çabalamayı inançla sürdürdüm. Güzellik ve sanat duygusunun an ve özgün anlamı doğadan, insan varlığından ve ruhsal yasalardan kaynaklanmaktadır. Konudan sıyrılarak soyut bir sonuca varmak için de bu temelden ayrılmak mümkün değildir. Doğadan ve ruhsal yasalardan bilinçaltında beslenerek gelen niteliklerin kuramlarla bilinçli olarak yansıtılabilmesi yaşadığım çağın sanat dünyasında açıklığa kavuşmuştur. Bu gün sanatçı her öğeden yararlanıp yepyeni bir kaos yaratabilir. Yeter ki kuramlar iyi kavranabilsin, yol iyi seçilsin. Sanatım Uzakdoğu'ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşumda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendiği şeklinde ifade etmektedir" (Erbil, Büyükişleyen, Sağdıç, 1984: 69).

4.3.2. Mübin Orhon



Resim 18: Mübin Orhon, Delacroix'ya Saygı, 1963.

“Çağdaş Türk Resminin gelişim çizgisi içinde “öncesiz- sonrasız” bir konuma sahip olan Mübin Orhon, 1949 -1981 tarihleri arasında çağcıl, içinde yaşadığı duygu-düşünce fırtınalarını anlatan, aktaran değil, sadece “duyumsatan” çalışmalar gerçekleştirdi. Paris’te, II. Dünya Savaşının ardından hemen hemen her sanat alanında yaşanan “özgürleştirici havanın” etkisinde resim yapmaya başlayan Mübin Orhon, çalışmalarını başından beri kendi bildiği doğrultuda ve çağdaşlarıyla kurduğu ilişkilere göre sürdürmüştür.

1950 yılları çeşitli sanat akımlarının kendini gösterdiği dönemdir. Resim sanatının çalkantılı bu döneminde, sanatçıların kendilerine bir yön belirlemeleri zorlu yoldan geçmekteydi. Mübin Orhon’ da böyle bir dönemde üslubunu belirlemiş ve kendisine bir yol çizmiştir. Paris’te, sanat çevrelerinde daha çok Marx’çı düşünce hâkimdi. Fakat Orhon Kafka’yı kendisine daha yakın bulmuş ve etkilenmiştir. Toplumsal sorunlara duyarsız değildi. Fakat kişisel bunalımları onu Kafka ile buluşturuyordu. Paris görsel sanat ortamı, “geometrik kökenli soyutlama” ve “lekesel soyutlama” arasında gidip gelen bir savaşım göstermektedir. Mübin Orhon’un, ilk dönem çalışmalarında geometri etkisini sürdürmüştür. Geometrik kompozisyonlarında dış dünyadan bağımsız hareket ederek, geometrik şekillerin kendi içindeki dengesini gözetmektedir. Soyut sanatın kavranması için kendine özgün yöntemler geliştirmiştir. Mübin Orhon’un resimlerinde dış dünyadan nesneler görmek mümkün değildi. Gözle görülür verilere rastlanmamaktaydı. Kendi iç dünyasının tedirginliklerini, hislerini yansıtmıştır. Eserleri var olma nedenini vermiştir. Konu, soyut resmin kendisidir. Kırmızı ya da farklı renklerde boyadığı geniş yüzeyler bazen şeritlerle ayrılmaktadır. Kendine özgün bir dil, anlatım yolu geliştirmiştir. Olgun renkleri yakalayarak, yalın duygu anlatımlarını yaratmaktadır. Gökyüzü, su, boşluk ve renk coşkulu bir anlatımla yitirilmişliği anlatır gibidir. Renk ile devinim yaratımları Türk Sanatında bu biçimde atılım ilklerindendir.

Mübin Orhon soyut sanata olan inancını şöyle aktarmaktadır; “Bence resimde mühim olan resmin muhtevası ve bu muhtevanın ortaya çıkarılışında kullanılan vasıtalardır. Bu vasıtalar ve muhteva ressama yahut onun malı olduğu nisbet de ressam muvaffak olmuştur. Buradan yeni resim peşinde koşmanın sebebini çıkarabiliriz. Yeni resim yapacağım diye boya sürmek hatalıdır. Mesele: Ressam/Resim mücadelesinin hakiki bir yaratışa sürüklenmesindedir. Yeni modern resim zaman/muhit içinde değişmektedir. Fikrimce, devrimizin dinamik hayatını karşılayacak ve ileriki hayatımızın ihtiyaçlarına cevap verebilecek eserlerinin çıkmasının hazırlanmasına en büyük imkânlar en zengin memba abstre pür sahasında 40 seneden beri yapılmakta olan araştırmalar ve eserlerdir. Resimde uzun müddet aradığım dinamik ritmleri, lojik passiyon kombinezon içinde verebilmektedir. Bence dinamik oluşu sonuna kadar itebilen mücerret eserler müşahhas hakikati verebilir. İnsan hayatını en yüksek zirvesine varabilecek eserler dış âlemin müşahhas eşyasında değil fakat iç âlem ve plastik titreşmenin verdiği hiçbir surette figüre izi bırakmayan renk-forme anlaşmalarıdır. Ancak bu sayede resme varılmış olunabilir. İnsani, milletler arası mahiyette en derin noktalarına kadar ifade edebilecek resim lisanı mücerret lisanıdır. Resim ressama hastır, ferdidir.

1956 yılından sonra yaptığı çalışmalarında, fırça ve spatülle boya yoğunluğunu bazen fazla bazen de az vererek hatta boyanın sıvı bir şekilde kalarak akmasını sağlayan renk alanları oluşturmaktadır. İmgeleri hazır olarak vermektense, anlatımında yeni bir dil geliştirerek anlam kurmada yenilik yaratmıştır. Resimlerinde gökyüzünü andıran görüntü, yoğun ışık belirtilerinin yanında renk armonisiyle attığı fırça darbelerinin oluşturduğu dokular, farklı yüzey görüntüsüyle karşılaşılmasını sağlamıştır. Lekesel soyuttan daha farklı arayışlara yönelmiştir. 1960 yılından sonra eserlerinde, farklı arayışlarını sürdürerek guvaş ve akrilik tekniklerinde çalışmıştır. Boyayı incelterek, akmasını sağlayan renklerin açık, orta ve giderek

koyu tonlarını betimlediği, boyanın yüzeyde akmasını da sağlayan kompozisyonları yaratmıştır. Şiirsel bir yanı olan soyut çalışmalarında çağdaşlarının da etkisi büyüktür.

Amerikalı ressam Sam Francis'in çalışmalarındaki akıtma tekniği, Mübin Orhon'un eserlerinde de görülmektedir. Akıtma tekniğiyle kompozisyonda farklı bir dokuyu, akışkanlığı ve ahengi yakalamıştır. Sanatçı, boyanın akıtılması ile rastlantısal değil, kurgusal bir yüzeyi ifadeyi amaçlamıştır. Mübin Orhon'un resimleri,1970 yılından sonra monokrom olarak tanımlanan bir döneme geçmiştir. Renklendirdiği resim yüzeylerini belli belirsiz geometrik biçimlerle kazıyarak dağınık bir görüntü oluşturmuştur. Mekân-boyut ilişkisinde karşıtlıklar kurgulayarak kullandığı şiirsel anlatım, fırçayla bir araya getirilmiş renk yüzeyleri, Onu Mark Rothko'ya yakınlaştırır. Fakat resimlerindeki heyecanlı fırçası ya da heyecanla kazıdığı arayışlar yüzey üzerinde azda olsa hareket vererek onu, Mark Rothko'dan ayırmıştır. 1976-1981 yılları arasındaki eserlerinde gönül gözünün, hislerinin, anlık duyguların, iç dünyaların, acıların en etkili olduğu hissedilmektedir. Mübin Orhon'un resimlerinde, yüzeye yayılmış rengin içindeki çizgileri belli belirsiz bir kareyi, ya da izleyiciyi dramatik, boşluk duygusuna çekmektedir. Son yıllardaki çalışmalarında ise, sonsuzluk duygusunu uyandırmaya çalışmış gibidir. Sanatçı, Çağdaş Türk Resminin gelişme sürecinde rastlanmayan eserler üretmiştir" (Sönmez, 2011: 23-35).

Mübin Orhon, eserlerindeki yenilikçi tavrı ile dönemindeTürk sanatını Paris'te temsil eden ender ressamlardandır. Paris'te o dönemde, daha soyut sanat çevresinde yeni oluşum gösterirken, Orhon'da lirik soyut betimlemelerini uygulamıştır. Kendi iç dünyasına çekilerek, resim yapmayı sürdüren sanatçının resimlerinde de bohem hayatı görülmüştür. Kullandığı renk itibarıyla da hüzünlü bir şiiri soyutlayan sanatçı etkili eserler yaratmıştır. O dönemde çevresinde etkilendiği sanatçılar olmuştur. Fakat sanatçı özgünlüğünü ortaya çıkarabilmiştir. Şiirsel soyuta varan resimleri gerek renk olarak, gerekse fırça anlamında lirizmin en güzel

ifadesini yakalamıştır. Çevresinde etkilendiği sanatçılardan başka, resmine öznelliğini katarak çalışmalarını sürdürmüştür. Örneğin; akıtma tekniğinden etkilenmiş, fakat onun resmindeki akıtmalar, onun öznelliğini yansıtan fırçası olmuştur. Az renk kullanımı ile modern anlayışta sürdürdüğü ışık ustaca işlenmiştir. Rothko'dan etkilenmiş fakat yine fırçasındaki ritmi sürdürerek özgünlüğünü korumuştur. Genellikle tek rengin tonları üzerinden çalışarak, özgür fırça hareketleriyle lirik soyut anlayışın şiirsel yanına da değinmiştir. Eserlerinde her ne kadar yüzey tek renkmiş gibi görünse de resimlerinde, zeminden gelen aydınlatıcı renkle ışığı yansıtmıştır.

4.3.3. Nejat Melih Devrim



Resim 19: Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1952.

1940'lı yılların başında soyut sanata ilgi duymuştur. Arap harflerine ve İslâm sanatının soyut biçimlerine yönelerek sanatına katkı sağlayan etkileşimlerde bulunmuştur. İtalyan primitifleri, Bizans mozaiklerinin etkisinde kalarak resimlerinde çeşitliliği sağlamıştır. 1950 yılında soyut sanata tam anlamıyla yönelmiştir. Eski Türk Kaligrafi ve Hat sanatından etkilenerek, soyut ifadelerinde özgün eserler üretmeyi başarmıştır. Daha bu yıllarda sanatçı, Fransa ve diğer ülkelerde uluslararası sergiler gerçekleştirerek, Bizans Sembolizminden etkileşimleri ile mekân resim üslubunda çözümlenmiştir. Amerika'ya yaptığı seyahatlerden, gerekse Türk sanatı kaligrafilerinden, ritimsel öğeleri resimlerinde işlemeye başlamıştır. Soyut dışavurumculuğu benimseyerek eserlerinde alt yapı oluşturmuştur. Daha sonra bu çalışmaları ritimsel yapıyla, yumuşak fırça sürüşlerini birleştirerek lirik soyutlamaya yönelmiştir. Eserlerinde, sıcak renklerle yakaladığı hareket daha da belirginleşmiştir. Resim yüzeyinde sağladığı yumuşak fırça sürüşleri lirik soyut betimlemelerine en etkili eserlerdir.

"Nejat Melih Devrim, 1960'lardan başlayarak ve 1970'ler boyunca giderek çizgiden uzaklaştı, canlı, ışıltılı renkler ve geniş, coşkulu fırça vuruşlarıyla daha lirik ve lekeci bir anlatıma yöneldi. 1980'lerden sonra Devrim'in kimi kompozisyonlarında yeniden çizgiden ve kaligrafik imgelerden yararlandığı görülür. Sanatçı hiçbir akımın izleyicisi olmadan kendi iç dünyasını, renk ve ışık aracılığıyla yansıtarak özgün bir anlatım geliştirmiştir" (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007).

Nejat Devrimin resimleri, Fransız resminin ve Doğunun gelenekleriyle beslenmiş soyut lirik anlayışı oluşturmuştur. Sıcak ve canlı renklerle natürmortlar, portreler, peyzajlar da çalışmıştır. Osmanlı Hat sanatından, Bizans sanatından etkilenerek boşluk ve ritim sorunlarına yeni çözümler getirmiştir. Renkli ve taşkın oryantalizm resimlerinde daha fazla belirginleşir, coşkunluğu da her zaman korumuştur. Nejat Devrim'in eserleri, Fransa ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde sergilenmiştir. Yapıtları, Avrupa koleksiyonlarında yer almaya

başlamıştır. Bu dönemde sanatsal yaratının en yüksek düzeye ulaştığı Paris'te sanatını çok daha iyi noktalara taşımıştır. İzlenimlerinden yola çıkarak soyut tarzı tam olarak benimsemiştir. Resimlerinde müzikal bir ritim hissedilir. Canlı coşkun esneklikle devam eden fırçası doğu esintileri ile batıyı birleştirmiştir. Sanatçının resimlerinde, soyutlamanın ötesinde ışığın öncülüğüne yer verip, doğayı insan ruhuna ılık esen bir rüzgâr hissiyle renkleri biçimleri taşımıştır. Lirizmin doruğuna ulaşacak biçimde hislerini ve gözlemlerini yazıya dökmüştür. Düşlerin, hayallerin, gizemin birleştiği şiirsel bir dil kullanmıştır. Nejat Devrim, soyut sanatta sınırsızca üretkenlik sağlamış ve bu alanda eserlerinin en iyi örneklerini göstermiştir. Geleneksel ve tarihsel köklerden güç alarak etkilendiği, her resminde görülmüştür. "Sanatında Oryantal Kaligrafi" tanımını söylemiştir. Renklerinde armoni çeşitliliği yaratarak dinamik bir kompozisyon kurmuştur.

4.3.4. Devrim Erbil



Resim 20: Devrim Erbil, İstanbul, 2013.

Devrim Erbil, renkleri doğadan bir parçaymış gibi ele alarak, yine lirik soyutlamalarıyla tabiatla buluşturmuştur ve resimlerinde renk, içsellik kazanarak yaratımı oluşturmuştur. Geometrik biçimsel düzenlemeler, Anadolu insanının yaşam biçimini gözler önüne sermiştir. Bu geometrik düzenlemenin içinde işlediği konular, yer yer çizgiyle birleştirdiği anlatım, Anadolu insanının yaşamını, hüznünü, sevincini hissetmemizi sağlamıştır. Paul Klee'den esinlendiği görülse de Lirik soyut ve soyutlama resimleri, Türk kültürünün yaşantısını verirken, geometrik düzenlemeleri oluşturan resimleri, geometrik düzenlemelerden dokunan halı ve kilimlerinde de uygulanmıştır. Doğadan ve Anadolu kültürünün yaşamından betimlediği geometrik bezemeleri, Türk kültürünün bir parçası olan halı ve kilimlerde anlam kazanmıştır. Giderek çizginin ağırlık kazandığı resimlerinde yine doğayla bütünlüğünü sürdürmüştür. Mavi renk ile anlam kazanan derinlik hissi, gökyüzü, deniz ve kuşlardaki çizgisel işleyişi hüzünlü bir şiiri anımsatır. Çizgisel geometrik kuşlar resimlerinde, tüm İstanbul'u kapsayarak göçün sürekliliğini haber verircesine dağılmıştır. Doğadan gösterdiği imgelere, yine lirik soyutlamalarıyla doğallık yüklediği yaratımıdır.

Türk Minyatürünün etkisiyle, kurguladığı uzaktan görünen İstanbul resimleri, çizgisel işlenen kuşların ritmi ile uyum içinde verilmiştir. Çizgilerindeki ruhun çığlığı kuşlarla çoğalmış, resmin içinden çıkacakmışçasına ritmik dengeyle anlatılmıştır. Az renkle fakat çizgideki ritim işleyişleri, İstanbul'un devinimiyle uyum içinde yer almıştır. Devrim Erbil'in ağaç betimlemelerindeki çizgi duyarlılığı lirik soyutlamanın doğadan koparılmış bir parçası gibidir. Doğadan koparılmış bu parçaya gizil bir ruh kazandırmıştır. Aynı zamanda Devrim Erbil'in öznelliğindeki bir bakışta, lirik soyutlamanın inceliği hissettirilmiştir. Doğa ile kurduğu bağ, kuşları, ağaçları, karşıdan görünen İstanbul'un şiirini renklerle, insan ruhuna dokunan çizgileriyle anlatmıştır. Devrim Erbil'in ağaç biçiminden yola çıkarak lirik soyuta götürdüğü resimleri, Türk resim sanatına uluslararası bir boyut kazandırarak basamak olarak

görülmüştür. Yüzey üzerinde farklı açılarda veya paralel çizgilerle, oluşturduğu kompozisyonlar renk ve biçim ile hareket kazanarak lirik soyutlamacı üslupta betimlemeler işlemiştir.

“Devrim Erbil, sanatın soyuta yönelik bir süreç içerisine girdiğini belirtiyor ve resimlerinde yaygın olarak etkisini duyuran doğa motiflerinin ağaçlar, kuşlar vb. gerçekte soyut bir resim düzenine ulaşmakta aracı olmanın ötesinde fazla bir katkıları bulunmadığını vurguluyordu. “Aslında ben kuş, ağaç resmi yapmıyorum.” diyordu. Onu ilgilendiren, bu doğa elemanları yoluyla kuşların bir araya gelmelerinden meydana gelen “bulut” ve “ritmik yapı” onların kanat çırpınışlarındaki “titreşimlerdi” (Özsezgin, 2004: 29-30).

“Kuşlarla birlikte yeni bir doğa çeşitlemesine giren Erbil, bu kez çok daha hassas ve sonuçları açısından önemli bir soruna el atmıştır. Nitekim sanatçının söz konusu resimlere “Ritimsel Soyutlama”, “Doğa ve Ritim Çeşitlemesi”, “Titreşim” vb. verdiği adlar, neyle hesaplaşmaya giriştiğine ilişkin ilginç ipuçları vermektedir bize. Devrim Erbil’deki ritim tutkusunun, zaman kavramıyla iç içe bulunan müzikle değil, doğrudan doğruya doğayla ilgili bir gerçeğin etkisinde oluştuğunu görüyoruz. Öyle ki, varlığı çepeçevre kuşatan evrensel bir yasallığın ritmidir bu. Güneşin doğup batmasından, mevsimlere; nefes alıp vermekten, doğum ve ölüme kadar saymakla bitmeyecek ritimsel olaylardır. Söz konusu olan Besbelli: Böyle bir perspektiften algılanan doğanın resimdeki izdüşümü ritimdir; ve burada önemli olan zamanın değil, zamanla var olan kaçınılmaz dönüşüm ve tekrarlara ilişkin duygulanımın (affektion) görsel kılınmasıdır. Bunun da ötesinde, Erbil’deki ritim tutkusunu, müzikte gündeme gelen ritimden ayrı düşünmeyi zorunlu kılan bir başka somut gerekçe daha var: Renk” (Ergüven, 1992: 176).

4.3.5. Zeki Faik İzer



Resim 21: Zeki Faik İzer, Kayalar ve Dalgaların Dansı, 1970.

“1930’larda genç Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşanan çağdaşlaşma hareketleri sonucunda, güzel sanatlar da devlet tarafından destekleniyordu. 1933 yılında Ankara Halkevi, Cumhuriyet’in 10. Yılı dolayısıyla bir İnkılâp Sergisi düzenlendi; zamanın Maarif Vekili Reşit Galip Bey, tüm ressamlardan bu konu çerçevesinde eser vermelerini istedi. Paris’ten yeni dönmüş olan 28 yaşındaki Zeki Faik, taze birikimlerini değerlendirerek çok figürlü İnkılâp Yolunda tablosunu yaparak sergiye katıldı. Tablonun esin kaynağı, Eugéne Delacroix’nın Halka Önderlik Eden Özgürlük (1830) adlı ünlü tablosuydu, ancak Zeki Faik’in kendine özgü kıvrak çizgileriyle farklı bir yorum ortaya konmuştu.

1933 yılında Cihangir’deki evinde bir sanat toplantısında arkadaşları Nurullah Berk, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu ile birlikte, Cemal Tollu’yu ve Abidin Dino’yu da aralarına alarak Türk resim

tarihine yepyeni bir soluk getirecek olan D Grubu'nu kuran Zeki Faik İzer, böyle özgür bir sanatçılar grubunun, sanatı yaymaya hizmet edeceğine inanıyordu.

1946 yılının sonunda Paris'te, Palais de Chaillot'da, ONESCO tarafından düzenlenen Uluslararası Sanat Sergisinde komiser olarak görevlendirilen İzer, burada aynı zamanda Nurullah Berk ile birlikte Cernuschi Müzesinde Modern Türk Resim Sergisini açmıştı. Sanatçının Paris'e bu gidişi, sanat yaşamının dönüm noktalarından biri olmuştu: Zeki Faik, bu kez burada resimde soyutla karşılaşmıştı. Bu arada sergilerde büyük ilgiyle izlediği Wassily Kandinsky'nin yapıtlarından etkilendi, düşünceleri değişik bir yöne yoğunlaştı. Sanatçıya göre, gerçek abstraksiyonu tanıtan Kandinsky'nin, Rubens'in resmine ters bakarken orada resmin güzelliğini görerek tüm bilinciyle abstraksiyonu duyarak keşfetmesi, yeniliğe her zaman açık olan Zeki Faik'in bilincine, imgeler dünyasına silinmez biçimde yerleşmişti"(İrepoğlu, 2005: 49-51-85). Resimlerinde yer alan figüratif unsur, yerini soyutlamalarla birlikte beraberinde lirik soyuta bırakmıştır.

Zeki Faik İzer'in resimleri, Hat sanatı ile buluşarak, kaligrafik unsurlara da yer vermiştir. Kompozisyonunda dengeyi sağlayarak oluşturduğu coşkulu anlatımlar, renklerin armonisi ile siyah ağırlıklı, kısmen de kullandığı renklerin en koyusu kaligrafik formları yaratmıştır. Renk ile sağladığı ışık resimlerinde ritim içinde yer almıştır. Doğaya olan tutkusuyla resmettiği kuşlar, konulu Lirik soyutlamaları en güzel örneklerdendir. Sanatçı, gözlemleri sonucu oluşturduğu doğadan parçaları, duyusallığıyla içselleştirmiştir. Onun çalışmalarında bir ırmağın aktığını hissedebilirsiniz. Etkili bir uyum, ritim, denge gerek renk ile gerekse çizgiyle verilmiştir. İzer, resimlerinde kendi kültürüne yer verdiği çağdaş yaklaşımları kadar, Paris'e yaptığı gezilerdeki gezdiği sergilerden etkilenerek Dunhang halı çalışmalarına da modern bir bakış sergilemiştir. Hatta bunlar için özel özgün çizimler yapmıştır. Kuşlara olan tutkusu Onu, halılar içinde kuş soyutlamaları çizimleri ve renk uyarlamalarına götürmüştür. Zeki Faik, Türk

sanatının lirik soyut anlayışı benimseyen ve çağdaş bakışı her zaman esas alan sanatçılarındandır. Kendinden sonra gelen Türk ressamlarının önünü açmış, sanatta temel yaratıcılık unsuru olan Lirik anlayışa öncelik vermiştir.

"Zeki Faik İzer, bir görüşmesinde; "Özellikle de biçim anlayışlarına ilgi duyuyorum. Tibetli ressamların öteden beri kullandıkları bir biçim anlayışları varmış, bunu bir yerlerde yeni okudum. Bakınız çizerek anlatayım. Şimdi doğadan bir figür çiziyorum, doğaya bakarak değil, ancak birikimlerim sonucunda bilincimde var olan bir çıplak figürdür bu. Bu, çizgiyle ya da başka bir yöntemle yapılabilir. Şimdi de soyut bir şeyler çiziyorum, bu biçimler doğada yoktur. Benim o andaki duygularımla yaratılmıştır. Bunun aynısını bir kez daha yapmam olanaksız. Yapabilirim, benzetmeye çabalayabilirim, ya da büyüterek tekrar çizebilirim ama yine de aynısını renkle, tuşla da espas sorununa parmak basılabilir. Ancak ben espas yapacağım diye yapmıyordum. Bu sanatçının duyarak yarattığı bir şeydir." diyerek düşüncelerini dile getirmiştir. Resimlerindeki renkle ilgili de şöyle bir açıklama getirir; Her resmimde farklıdır. Eğer ışık-gölgeye önem verirsem ister istemez rengi azaltırım. Tersi olursa renk azaltılabilir. Ancak benim de bazı zaaflarım, alışkanlıklarım var. Örneğin; bir renk koyuyorsunuz. Bu seçtiğiniz renk yanına bir başka rengi çağırıyor. Bu size karşın oluşuyor. Benim istediğim değil, resmin istediğine göre gerçekleşiyor bu davet. Resim sanatında renk başlı başına bir sorundur. Pointtilistler yıllardır kullanılan rengi bilimselleştirdiler. Ancak onlardan önce Delacroix onların ulaştıkları sonuçlara zaten ulaşmıştı. Renk beni her zaman ilgilendirmiştir. Bonnard da renkle ilgilenmiş ama zamanı gelince bildiklerine tekme atmayı da bilmişti. Yalnız önce bilinmelidir ki, yadsınabilsin" (Beykal, 1984: 19 -20).

SONUÇ

Özünde, resimsel lirizmin ele alındığı bu çalışma, lirizmin düşünselliği ve resmin yaratım sürecinde üsluba açıklık getirilerek lirik resim anlayışı içeriğini kapsamaktadır. Çağdaş resim sanatının tarihsel gelişimi ele alınarak, lirizmle birbirine katkı sağlayan, dışavurumculuk akımı ele alınarak, geçirdiği siyasal, düşünsel, üslupsal aşamalar incelendiğinde, lirizmin doğduğu dönemdeki toplumsal durumla aynı sorunsalı yaşadıkları görülmektedir. Çalışmamda dışavurumculuk akımı araştırılmış ise de, lirizmin resim sanatındaki üslup özellikleri, tarihi gelişimi, sanat akımlarına katkıları üzerinden ilerlemiştir.

Amacım, resim sanatının tarihsel sürecinde, resimsel lirizmi, çağdaş sanat akımı dışavurumculukla üslup yakınlığı bağlamında, su yüzeyine çıkarmaktır. Sanatın, tarihsel sürecinde M.Ö. zaman dilimine denk düşen insanlığın sanat dili lirizmin, çağdaş sanat akımlarına olan hem düşünsel, hem de üsluplara katkısını önemle belirtmektir.

Çalışmamda tarihsel süreçle birlikte, sanatın soyut eğilimlere girmesi ile soyut dışavurumculuğu ele alarak, sanatçıları ve resimsel lirizm oluşumunun, biçimsel, düşünsel etkileşimlerini, katkılarını belirterek, lirik soyut-soyutlama incelenmiştir. Soyut dışavurumculuk ile lirik soyut-soyutlamacı tavrın birbirine katkıları ayrıldıkları noktalar, lirizmin soyut eğilimlere katkısı belirtilmiştir. Bu da resimsel lirizmin, modern resim sanatı sorunsalına, nasıl ışık tuttuğunu gözler önüne sermektedir. HWPSMTB adı ile lirik soyut üreten ressamlar (Hans Hartung, Wols, Francis Picabia, François Stahly heykeltraş, Georges Mathieu, Michel Tapie ve Camille Bryen). 1948 yılında, Lirik manifesto ile yayınlayarak resim sanatındaki lirik soyut gelişme belgelendirilmiştir. Bu sebeple, resimsel lirizmin üslubunu ve estetik anlayışını ortaya koymak, çağdaş sanata katkılarını belirtmiştir. Lirik soyut sanatın yaratıcılığın bir parçası olduğunu, üretkenlik sağladığını da söylemek gerekir. Resim

sanatında soyut eğilimlerin, lirizmden beslendiği belirtilerek, kaligrafinin etkisi de belirtilmiştir. Soyut resme, yelken açmış olan lirik soyut, çağdaş resmin sınırsız deneyimlerini göstermektedir.

Dünyada resim tarihi gelişmelerini, yaşadığım coğrafyada etkilerini göstermek gerekirdi. Avrupa sanatı resimsel gelişmeler, Türk resim sanatını da etkilemiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı, çağdaş resmi doğurmuş, Avrupa'ya giden ressamlarımızın getirdiği yenilikçi sanat adımlarıyla, sanat alanında hızlı gelişmeler sağlanmıştır. Bu getirilen yeniliklerden birisi de lirik anlayıştır. Avrupa'da sanatçılar, Wols, Georges Mathieu ile başlayan lirik betimlemeler, Abidin Elderoğlu, Nejat Melih Devrim gibi ressamlarla da, Türk resim sanatına kazandırılmıştır. Türk sanatı soyut eğilimlerini besleyen temel ögelerden biri de lirik soyutlamadır.

Yaratıcılığın temel taşı olarak gördüğüm lirizm, çalışmamda da incelediğim gibi, tarihsel süreci çok eski tarihlere dayanan halkın sanat dili olarak ortaya çıkmıştır. Sanat yaratıcılığını, besleyen bir özellik göstermektedir. Lirizmin, çağdaş sanat akımlarını, Türk resim sanatını geliştirdiğini düşünerek, önemle belirttiğim incelemelerimin katkı sağlayacağını umut ediyorum.

KAYNAKÇA

Aldrich, L. (1969). *Young Lyrical Painters, Art in America*, v.57, n.6, pp.104 -113.

Altar, C. M. (2009). *Sanat Felsefesi Üzerine,* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Anonim, (1987). *Türkiye'de ve Almanya'da ağaç baskı resim sergisi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara Alman Kültür Merkezi.

Anonim, (1993). *University of Nebraska Lincoln, Sheldon Museum of Art.*

Anonim, (2009). *Lyrical Abctraction: Selections from the Permanent Collection, Boca Raton Museum of Art*, retrieved June 17.

Anonim, (2009). *Philip Cooper. Grove Art Oneline. Oxford University Press.*

Arnason, H.H. (1968). *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture.* New York: HN Abrams. pp:167.

Ashton, D. (1970). *Young Abstract Painters: Right On! Arts* v.44, n.4, pp.31-35.

Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ametoğlu, Ü. Denli, S. (2013). *Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Cilt.3, (Sayı: 8). s:173 -188.

Artun, A. (2011). *Mübin Orhon, Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu* 2. Baskı, Galeri New, Sanart, Ankara. s:111.

Atakan, N. (1998). Arayışlar Resimde ve Heykelde Altarnatif Akımlar (1. Baskı). (Çeviren: Z. Rona,). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Babıngton, J. (2005). *Against the grain: the woodcuts of Helen Frankenthaler". Artonview* 44: 22–27.

Batur, E. (2009). Modernizmin Serüveni (8. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Belgin, T. (1994). Zeki Arslan 11.12.1994- 15.01.1995 Dortmund Ostwall Müzesi Sergi Katoloğu, İstanbul: Mas Matbaası.

Bellamy, R. (2009). *Archives of American Art*, retrieved February 1st.

Beykal, C. (1984). *Zeki Faik İzer, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi,* sayı: 3 -27.

Carroll, N. (2012). Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş, (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çelgin, G. (1990). Eski Yunan Edebiyatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dal, EY. (2001). 20. yy İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk, Turkish Art in The second of The zoth century (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Demirci, TT. (2010). *Modern ve Postmodern Sanat Akımları. Surrealism.*

Erbil, D. Büyükişleyen, Z. Sağdıç, O. (1984). A. Abidin Elderoğlu, (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Erdemci, F. Germaner, S. Koçak, O. (2007). Modern ve Ötesi.

Ergüven, M. (1992). Yoruma Doğru (1. Baskı). İstanbul.

Eroğlu, Ö.(2009). *Soyut Dışavurumculuk. Fotoritim arşiv.*

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı, İstanbul: bilim sanat galerisi*. s: 192.

Eti, S. (1969). *1945 Sonrası Günümüz Sanatı*, İstanbul: *Mimarlık,* Ocak 63 sayı. s: 34 -37.

Fehleman, S. (1991). *Ekspresyonizm ve sonrası, Sanat Çevresi*, s: 157.

Guılbaut, S. (1992). *Expressionism and the Modern Experience by Stephen Polcari. The American Historical Review, Oxford University Press.* v.97, n. 5.p.1491.

Guılbaut, S. (2009). New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı (1. Baskı). (Çeviren: E. Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Hançerlioğlu, O. (1977). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heartney, E. (2008). Sanat Bugün, (Çeviren: O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hollıngsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul.

İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M. (1977). Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi (1. Baskı). İstanbul: Karaca Ofset Basımevi.

İrepoğlu, G. (2005). Zeki Faik İzer (1. Baskı). (Çeviren: M. Işın) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Kandınsky, W. (1955). Rückblick. Woldemar Klein Verlag. Baden-Baden-Deutschland. s:46.

Kandınsky, W. (2005). Sanatta Ruhsallık Üzerine (2. Baskı). (Çeviren: G. Ekinci) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kıyar, N. (2012). *Kybele'nin Sanat Nesnes Olarak Kullanımı, Willem De Kooning, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, s: 368.

Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Modern'e, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Lewıs, B.I. (1993). *German Expressionism: Primitivism and Modernity by Jill Lloyd. The American Historical Review, Oxford University Press*. v.98, n.1.pp: 194 -195.

Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü (4. Basım). (Çeviren: C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özsezgin, K. (1982). *1972 -82 Türk resim sanatında yeni bir arayış dönemi oldu, Milliyet Sanat Dergisi,* (sayı:57).

Özsezgin, K. (2004). Devrim Erbil (1. Baskı). İstanbul: Artdepo Yayıncılık.

Özsezgin, K. (2010). Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, d-grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu, Soyut Eğilimler, Bağımsız Gelişmeler (1.basım). İstanbul: Mas Matbaacılık.

Pelvanoğlu, B. (2012). Devrim Erbil. (1. Baskı). İstanbul: Olcay Art.

Persın PG, Ragon MD, Ragon, PD. (2006). Flight lyric, Luxembourg, Paris and Skira, Milan, 280 p.

Ratclıff, C. (1969). *The New Informalists, Art News,* v.68, n.8, p.72.

Rıchard, L (2005). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (4. Basım). (Çeviren: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1.Baskı). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Sezer, C. (1997). *Soyut resimde yüzeyin çizgisel düzenlemesine yönelik analizler. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* sayı: 9(1),

Slavkova, I. (2013): http://www.waikato.ac.nz/research/outputs/ sustainability.shtml).

Thomas, B. (2010). *Hess on Larry Aldrich,* Retrieved June 10.

Topouzıs, K. (2000). Antik Yunan Lirikleri Lirik Yazıtlar (1. Baskı). (Çeviren: K.C. Çetinkaya). Ankara: Öteki Yayınevi.

Tunalı, İ. (1992). Felsefenin Işığında Modern Resim (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1983). *Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, (sayı: 2/18).

Turani, A. (2011). Çağdaş Sanat Felsefesi (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wolf, N. (2005). Dışavurumculuk (1. Baskı). (Çeviren: M.T. Yalım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wood, C.H.P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (1. Baskı). (Çeviren: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.