

**GÜNÜMÜZ TÜRK FİGÜRATİF RESMİNDE
DEVİNİM**

**Ertan Kavlak
(Yüksek Lisans Tezi)**

Eskişehir-1997

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ TÜRK FİGÜRATİF RESMİNDE DEVİNİM

Ertan Kavlak
(Yüksek Lisans Tezi)

Danışmanı: Yrd.Doç. İ.Halil TÜRKER

Eskişehir - 1997

ÖZET

“Günümüz Türk Figüratif Resminde Devinim” adlı Yüksek Lisans tezinde, toplumda endüstriyel teknolojinin egemen olduğu hızlı yaşama çağının, sanatçıyı nasıl etkilediği, bunu sanatına nasıl yansıttığı 20. yüzyıl sanatındaki evrelerle birlikte, günümüze taşınmasına ve günümüz Türk figüratif resim eğilimlerinin bu çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik boyutuyla ilişkili olarak, ne tür anlatım biçimleri arayışında oldukları araştırılmıştır.

Birinci bölümde, kavram olarak devinim, Paul Klee’nin de teorilerinden yararlanılarak anlatılmaya çalışılmış, devinimin; renkde, biçimde ve bir zaman içerisinde nasıl şekillendiği irdelenmiştir.

İkinci bölümde, daha çok 20. Yüzyıl Resim Sanatı’na genel bir bakış yüklenmiş, ve bu yüzyılda, devinimi temel bir çıkış noktası olarak benimseyen üç oluşumdan örnekler verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise; Türkiye’de, resim sanatının gelişim sürecinin devingen değerleri olarak, sanatsal gelişme kavramının düşünölmeye başlandığı cumhuriyet döneminden günümüze kadarki gelişim çizgisi genel bir çerçevede incelenmiş ve bu dinamik yapılanma içerisindeki sanatçılarımızdan örnekler verilmiştir.

ABSTRACT

This thesis study called “Today’s Turkish Figurative Painting” is the age of “fast living” of endustrial technology affects an artist’s life and his works. Besides, the phares of 20th century art which is transfered to today, today’s Turkish Figurative Drawing tendenesees and exspression forms related with rising technologic dimension are researched.

In Chepter 1, the notion of “motion” has been explained through Paul Kleen’s theories; and how motion has been formed in the course of time, shape and in colors.

In Chepter 2, three major happenings which accept “motion” as the starting point has been mainly discussed in the frame of 20th century’s painting.

In Chepter 3, the motinal development process of Turkish Painting Art beginning from the republic period up to now has been Studied in a general view; and the artist who belonged to this period has been presented.

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DEVİNİM	6
1.1. Paul Klee'nin Devinimi ve Devingen Dengesi	7
1.1.1. Devinim durumundaki biçimlerin simgesi	9
1.1.1.1. Topaç	9
1.1.1.2. Sarkaç	10
1.1.1.3. Çember	10
1.1.1.4. Renk (sürekli devinim)	11
1.2. Sanatta Renk- Biçim ve Akıl- Duygu Diyalektiği	13
1.2.1. Renkte devinim	13
1.2.2. Biçimde devinim	24
1.3. Zaman ve Hareketlilik	29

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYIL RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ	35
2.1. Fütürizm (Gelecekçilik)	36
2.2. İnfomal Sanat (Formsuz Sanat)	42
2.3. Action Painting (Hareket Resmi)	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE'DE RESİM SANATININ GELİŞİM SÜRECİNİN DEVİNGEN DEĞERLERİ	50
3.1. Türk Resminde Figür	52
3.1.1. Neşe Erdok	55
3.1.2. Alaattin Aksoy	57
3.1.3. Mustafa Ata	59
3.1.4. Alp Tamer Ulukılıç	61
3.1.5. Hakan Gürsoytrak	63
3.1.6. Halim Çeliker	65
 SONUÇ	 67
 KAYNAKÇA	 68
 EKLER	 70
EK 1	71
EK 2	87

Giriş

20. yüzyıl, 19. yüzyılda doğup gelişen demokratik parlamenter yönetimli ve makina endüstrisine dayalı ekonomili çağın, hızla farklılaşan bir devamıdır. Bu nedenle 19. yüzyılda yavaşlayan sanat akımları daha yoğun ve daha karmaşık bir biçimde toplumsal olayların içinde yerini almaktadır. Geçen yüzyılda başlayan halk iradesinin devlette yansımaları durumu, monarşik dönemlerden farklı bir toplum yapısının oluşmasına ve bunun da giderek gelişmesine neden olmuştur. Artık kişinin hür olarak kullanabildiği bir yerden bir yere gitme özgürlüğü, eskiden yalnız saraya ait olan haberleşme olanaklarının halka da sağlanması ve bunun dünya çapında gerçekleştirilebilmesi ve hatta telgraf ve telefon ile anında gerçekleştirilebilmesi, bağımsız düşünmeyi engelleyen saray ve kilise kurumlarının etkinliğinin kaldırılması, okuma ve yazmanın ilk ödün olmaktan çıkarılması ve halkın tüm kesimlerine eşitlikle sağlanması, plastik sanatlarda da önemli değişikliklerin meydana gelmesine neden olmuştur. Önce sıradan bireyin sanatsal görüşü ortaya çıkmağa, yani biçim kazanmaya başlamıştır. Tren ve otomobilin sağladığı büyük ulaşım olanakları, günlük gazetelerin, dergilerin ve hızla yapılan yayınların, kısacası matbaanın, yerel ya da bir ülkenin olayları ve görüşleri yanında aynı anda tüm dünyanın olay ve görüşlerini de yeryüzünün herhangi bir yanındaki halka duyurabilmesi, monarşik dönemlerin ancak 30 km. çapında bir çevre içinde etkinliğini sürdürebilen toplum bireyinden farklı bir insan tipi yaratmaya başlamıştır. Çimento ve demir ile çeliğin yapı sanatına girmesi, çok katlı yapıların yapımına olanak sağladığı oranda monarşik dönemlerin kent yapısı ve plan anlayışını da kökünden ortadan kaldırmaya başlamış ve insan; büyük kalabalıkları içine alan yüksek apartmanlarda yaşamaya yönelmiştir. Endüstri ile ilgili olarak kentler, eskisi gibi orta halli halkın yaşadığı merkezler olmaktan çıkmış ve fabrikalarda çalışan işçilerin oluşturduğu yerleşim bölgeleri haline gelmeğe başlamıştır. İşçi gereksinimleri yüzünden köylerden kentlere doğru başlayan göç, yeni, hızlı bir toplum yapısı ve yaşamı, üretim yarışının yarattığı büyük çekişmeler, pazar kapma politikaları ve kavgaları sonunda, insanlığı, tarihinde ilk kez görülen bir dünya savaşı ile karşı karşıya bırakmıştır.

Bu, aşığı yukarı 75 yıl içine sığabilen inanılmaz olaylar zinciri ya da karmaşıklığının sanatçıyı etkilemeyeceğı elbette düşünülemezdi. Sanatçı önce, sarayın ortadan kalkması ile yalnız kalmış, kentlerden köylere kaçmağa, hattâ giderek Uygardenen Batı dünyasından bile kaçarak Okyanusya adalarına sığınmaya başlamıştı. Öyle ki, daha yüzyılımızın başında hemen hemen tüm dünyanın bu yeni yaşantıyı, paylaşmaya yöneldiğı anlaşılmıştır. Bu nedenle, yüzyılımızın başında, sanatçı, kaçılabilir ya da sığınılabilir tek yerin kendi iç dünyası olduğunu keşfetti.

Böylece umutsuz, gözleri âdeta boşluğa bakan, ruhsal yönden perişan insan, kentin, toplumun, fabrikanın ve diğeri iş yerlerinin saatlere bağımlı kesin çalışma düzeni yüzünden, giderek robot gibi kesin ve tekdüze yapılması gereken hareketler yapmaya zorlandı. Dolaylı olarak ruhsal bakımdan son derece patlamaya hazır bir insan tipi ortaya çıktı. Bu duruma örnek olarak önce batının ilk endüstri toplumları oluştu. İşte, çağımızın bu ortamında yerini almak zorunda olan sanatçıda, aynen toplumda görüldüğü gibi bir özgürlük çığılığı biçimlenmeye başladı.

Oysa, makinanın sloganı, üretimi artırarak insanı daha az çalıştıracak ve mutlu edecek görüşlere dayanıyordu. Bu karşıt durum, giderek inanılmayacak sonuçlar vermeye ve insanoğlu, özgürlük tutkusunu dile getirdiğı oranda, makinanın kölesi olmaya başladı. Yani yaşamı, tamamen makınaya bağılı olan bir tutsak haline geldi¹. Endüstri ortamının, bireyi kendine köle etmesi ve onu yarınından endişe ettirmesi, bir gelecek korkusu içine sokması, onu geleceğı düşünmeden yaşama eğilimine götürmekteydi. Bu endişenin bireyde ruhsal birikimlere sebep olduğu düşünülürse, bir boşalma ihtiyacının da sanatta yeni olayların nedeni olması beklenebilirdi². İşte çağdaş dünyamızı adeta yöneten insan yapısı makina, giderek yaradanını kendi çarkları arasına aldı ve yaradan yaratılanın kölesi oldu. Bu durumda, hizmetkar olan yaradanın sanatı, iki alternatifte sahipti. Ya endüstriye hizmet, Ya endüstriye isyan. Bu iki tutum da sanatçının hareketinde gözlemlendi³.

¹ Sanat Tarihi Ansiklopedisi. Bates Yayınları. cilt: 2. s / 37.

² Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi (142). s / 107.

³ a.g.e., s / 95.

Toplumla birlikte aynı alinyazısını paylaşan sanatçı da, giderek artan bir hızla, önce kendini bu yaşama zorlayan maddeci dünyada gördüğü her nesne görüntüsünü resminden attı. Maddeyi yani nesneyi yapıtında parçaladı. Bu parçalama hırısı, yüzyılımızın başında resimde ve heykelde kendini gösterdi. Sanatçı ve ünlü düşünürler bu paraleldeki görüşlerini dile getirmeye büyük önem verdiler. Böylece monarşik dönemlerde nesne ve figürlerin yalnız dış görüntülerinin biçimlenmesine dayanan canlandırma anlatımı terkedilmeğe başlandı. Ayrıca artık sanatçı kimseye ödün vermiyor, kimse için sanatını yapmıyor, yalnız, kendini dış dünyaya karşı savunmak için, kendini anlatım gücünü bir silah olarak kullanıyordu. Bu nedenle sanatçı, içinde yaşadığı ortama, belki topluma, belki endüstriye, belki de hepsine karşı bir başkaldırma durumuna geliyordu. Bu nedenle ki, çağımızın sanatı, daha yüzyılımızın başından itibaren herşeye karşı bir “BAŞKALDIRMA SANATI” oluyordu⁴.

Umberto ECO, Açık Yapıt’ında: “Günümüzde, teknolojik uygarlığımızda nesneler çok yaygınlaşmış, çok karmaşıklaşmış, çok özerk oldukları için herhalde, kendimizi onların tehdidi altında hissediyoruz”⁵ der. Bu sanatçının kendi iç dünyasına yönelmesinin nedenini kısaca açıklamaktadır. 19. yüzyılın son çeyreğinden bu yana hızla gelişen endüstri bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın eseri olan endüstriden bir kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bilinçaltı, onun yeni sığınağıdır. İnsan, gene kendi bulduğu psikanaliz yoluyla, bilinçaltı denilen yeni bir evreni araştırmaktadır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda kaybettiği huzuru, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni dünyada arıyacaktı.

Bilinçaltı dünyası, 19. Yüzyılın son çeyreği içinde bilimsel araştırmalara konu olmuştu. Bütün sinirsel ve ruhsal bozuklukların bir aşağılık duygusuna dayandığı görüşü tıp için yeni bir ufuk olmuştur. Aşağılık duygusunu, genel olarak uzmanlar, endüstriyel hayatın yarattığına inanmaktadırlar. Bu ruhsal bozukluk üzerine, kişi pasif

⁴ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Bateş Yayınları, cilt: 2, s / 37.

⁵ Umberto ECO, Açık Yapıt, s / 176.

ya da aktif olarak tepkide bulunmaktadır. Pasif tepki zayıflıklara ve kendinden emin olmamalara, aktif tepki ise, daha çok başkaldırlara, kuvvet gösterilerine neden olmaktadır. 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki sanatçı için, birinci planda insanın ruhsal gerçeği yer almaktadır. Bu dönemde sanatçı, kendi bilinçaltının derinliklerini tedavi yoluyla, rüya yorumları ile ve hatırlamalarla keşfediyor ve sonra ruhsal dünyasına özgü bir dille kendiyle bir konuşma yapıyordu. Bu yoldan giderek hiç tanımadığı kendi bilinçaltını görölür hale getiriyordu. Böylece rüyalarına ait elemanları esrarlı bir simgesellikle gösteriyor; yani bilincin dışında oluşan ruhsal yaşantısını ortaya koyabiliyordu. İşte Dışavurumculuk ile gerçeküstücülük'ün biçimleri aradıkları kaynak bu yüzden insanın bilinçaltısı oluyordu⁶.

Endüstrinin elektronikleştirilmesi ile toplum hayatının daha da hızlı bir yaşantıya sürüklenişinin, insanın iç dünyasında aradığı huzuru bulamadığı bir zamana rastlaması, iç patlamaların şiddetini daha da artırdı. Bu nedenle Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında, Van Gogh, Gauguin ve Nabis'lerde görülen ve kendi içlerine kapanmadan doğan anlatımlar, Dışavurumcular'da ümitsiz bir acı, bir isyan, bir çılgılık karşılığı olan renklerle adeta patlama şeklini alıyordu. Bu hayal kırıklığı, aslında insanın hem çevresinden, hem kendi iç dünyasından beklediğini bulamayacağını kesin olarak anlamasından sonra doğan ümitsizliğin sonucu oluyordu. 19. yüzyılın son çeyreği içinde, sanatta içe dönük anlatımı Post - izlenimciler ve Nabis'ler yan-sıttılar. İç dünya ile ilgili hayatın, dış yaşantımızı etkileyen önemli bir kaynak olduğuna inanılması, böyle bir inanca çağın nasıl ihtiyaç duyduğunu gösteriyordu.

20.Yüzyıl Avrupasında; gelişen teknolojinin ve paralelinde hızlı yaşam biçiminin oluşturduğu içedönük patlamaların arttığı bir dönem yaşanırken, ülkemiz henüz, Batı toplumlarının ulaştığı teknolojik aşamaya ulaşmış değildi. Daha 1907'lerde maddeyi parçalamayı hedef aldıklarını belirten kübikçileri, biz, 1933'lere geldiğimiz yıllarda D Gurubu ile post - kübist bir eğilimin sözcülüğünü yaparak, avrupada gelişen 20. Yüzyıl sanatını büyük bir zaman farkıyla ancak takip

⁶ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s / 108, 111.

edebiliyorduk. Bu, Batı anlayışında Türk resim tarihinin henüz yeni olmasının yanı sıra, cumhuriyetimizin'de çok genç yaşta olmasının getirdiği, Türk kültüründeki kavramsallaşma eksikliğine, kavramlarla ilgili resim ve sanat deneyimlerine pek girilmemiş olmasına bağlanabilir.

Bu bağlamda, sanatsal gelişme kavramının yeni yeni sorgulanmaya başlandığı cumhuriyet döneminin Müstakiller ve D Gurubu'nun oluşum ve yapılanmaları çok önemlidir. Bununla birlikte Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern - evrensel programlara, öncekinden daha yatkın ve daha açık olan bir diğer dönem ise 1950'li yıllarda başlamış ve günümüze değin sürmüştür. Bugün ise; cumhuriyet döneminin, sanatsal oluşum safhalarının günümüzle kaçınılmaz bağlantı noktaları var ise de, yenilenen biçim anlayışları, ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla varlığını sürdürdüğü yeni bir dönem açılmıştır. Geçmiş deşelemekten çok, irdelleyip anlamak ve günümüzün Türkiye'sinin de modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesi olarak, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı olan resim sanatının, kimliğini kazanması yolunda günümüzün bilinçli bir iradeyle irdelenmesinin daha doğru olacağı şüphesizdir.

Günümüzü kavramak ve herşeyin hızla değiştiği bu günlerde, bu hızı yakalayıp anında tepki verebilmek, yeni sayılan Türk resim sanatı tarihimizin hiç bir evresinde günümüz kadar karmaşık ve zor olmamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DEVİNİM (Hareket)

Fizikte, bir cismin, bir başka cisme ya da bir referans sistemine göre yer değiştir-
mesi⁷, anlamında, ansiklopedik bir açıklama olarak devinim, herkesin anladığı
anlamda; bir yerden başka bir yere yapılan geçme işidir, diye tanımlıyor DESCARTES
ve ekliyor; gerçeğe göre hareketin ne olduğunu bilmek istediğimizde, ona belli bir öz
yüklemek için, hareket özdekin bir bölümüdür deriz, ya da bir cismin, doğrudan
doğruya ilişkide bulunduğu ve durgun olarak varsaydığımız cisimlerin yanında diğer
cisimlerin yanına geçmesidir deriz. Hareketin her zaman hareket ettirende değilde,
hareket edende olduğunu göstermek için de, “hareket bir yerden başka bir yere
geçmedir” diyor, “geçiren güç ya da etkidir” demiyor. Çünkü hareket için, durgunluğa
gerekli olandan daha fazla etki gerekli değildir.

Hareket algısında ise; gözler, hareketsiz bir nesneyi algılamak için hareket
ettiğinde, ağ tabakadaki görüntüler sanki nesne hareketli, gözler ise hareketsizmiş gibi
değişir. Ama göz kaslarına gönderilen sinyallerde beynin ağ tabakadaki görüntüyü
değerlendirmesinde rol oynadığından, nesne hareketsiz olarak algılanır. Göz kasları
üzerindeki normal denetimde bir aksama olduğunda ise, algı hataları ortaya çıkar ve
gözdeki istem dışı kasılma sonucunda nesne hareketliymiş gibi algılanır⁸. Diyalektik
açıdan incelediğimiz zaman, diyalektiğin her biçimde ortak bir özellik olarak, dural
(statik) olmayıp oluş ve dönüşüm halinde bulunan dinamikliği vardır. Mantık duraldır:
Mantıksal bir kanıtlama zihni hoşnut ediyor, ama sürüklemiyor. Oysa zihni sürüklemek
için, hareket halinde bulunan ve bizi hantallığımızdan çıkaran bir düşünce gereklidir.
Bunun içindir ki “her oluşum devinime dayanır. Sanat yapıtı, devinimden doğar; o,
belirli bir devinimdir, varlığı, devinimle, (göz kasları) ile anlaşılır der” Paul KLEE.

⁷ Ana Britannica, Ana Yayıncılık, Cilt: 10, s.386.

⁸ a.g.e., s.387.

Bu konuda fiziksel devinimden ayrı tutacağımız biçimsel sanatlardaki devinim, özellikle resimdeki devinim yön karşıtları, açık-koyu ve renk çatışkılıyla oluşur. Bu oluşuma, yaratmanın oluşundan ya da bir tablonun devinim ve dengesini koşullandıran oluşum mekaniğinden, geniş fizik ötesi görüşlerden ya da biçimsel niteliklerin sıkı özümlemesinden yola çıkan Paul KLEE'nin, "devingen denge" teorisindeki, noktanın zaman ve uzam içinde belli bir ritimle çeşitli yönlerdeki hareketiyle karada, suda ve havada türlü hareket ve denge sorunlarına nasıl yaklaştığına bakmamız ve kavramamız gerekiyor.

1.1. PAUL KLEE'NİN DEVİNİMİ VE DEVİNGEN DENGESİ

Paul Klee'ye göre her oluşum devinime dayanır. Klee'nin dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır. Doğan, ölen ve üreyen güçlerin oluşturduğu, sürekli oluş içinde bir dünya. İnsan onun bir parçası olarak evrensel dolaşımın içindedir ve bu oluşu sürdürür⁹. Evrensel oluş içinde her şeyin bir dünü olduğu gibi, bir yarını da olacağını düşünerek ve yaratma süreci sona ermedikçe, yaşadığı dünyanın olduğu gibi kal-mayacağını, yeni yeni dünyaların doğacağını anlayarak, "olası-dünyaları" tasarlıyordu. Kendisinde, doğanın sınırlı bir izlenimi yerine, doğuştan olduğu gibi, yaratmanın izlenimi iz bırakır. O zaman, nasıl şu anda, hemen hemen tamamlanmamış yaratılmayı düşünüyorsa, oluştan iyi tanıdığı uzayıp giden süre ile de, kendini gelecekteki dünya-nın, şimdi itelediği sınırlarını düşünmeye yetkili görür. Toprağın sınırlarındayken o, değişik görünüşü olan bu dünya, bir gün, başka bir görünüme girecek, diye söylenir. Fakat, soluğunu, başka gezegenlere taşıyınca, bambaşka biçimlere girebileceğini düşler.

Doğal yaratma yolları üzerindeki bu devinim kolaylığı, iyi bir sanatsal yaratma okuludur. Gelecekteki dünyanın sınırlarını düşünmeğe iten gezilerle, en gizli yanına değin kımıldayan ve böylece devingenleşen sanatçı, kendi yaratma yolları üzerinde, ilerleme özgürlüğünü elde eder¹⁰. Yaratmanın felsefesinde ise, biçimsel bir devinim olan doğuş, yapının temelini oluşturur.

⁹ Nazan - Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s.63. 64.

¹⁰ Paul Kelc, *Çağdaş Sanat Kuramı*, s.26. 27.

Yapıtlar, biçimin oluşumu olarak, özdeksel anlamda, temelde dışıldırler. Yapıtlar, biçimin spermatik (erkek tohumları) belirtmesi olarak, temelde erildirler (erkek cins).

Bu açıdan, yoğrumsal araçların alanını, ideal anlamda sınırlamak ve bunlarını kullanılmasında en büyük tutumluluğu göstermek gerekir. Madde dışı varlığın düzeni, araçların bolluğundan, kendini burada daha iyi ortaya çıkarır. Dokunulabilir olmayan (çizgi, ton, renk vb.) tasarımsal veriler yararına özdeksel verilerin (ağaç, metal, cam vb.) yoğun kullanımından sakınılmalıdır. Tasarımsal araçların özdekten yoksun olmadığı açıktır¹¹.

Son söz olarak; Paul Klee, şöyle der: Devinim, evrensel görüşle, doğallıkla, hiç bir koşul ve kayda bağlı olmayan ve sınırsız olarak kendine özgü hiç bir şiddetli sarsıntı göstermeyen bir ön temel öğedir. Yer toparlağındaki nesnelerin devinimsizliği, temel devingen (dinamik) öğenin belirli bir noktada kımıldamaz duruma gelmesidir. Bu yerinden oynamazlığı ölçü olarak ele almak bir tuzaktır.

Doğal bir gelişmeyle kıvamını bulan, yaratıcı duruma geldiğini görür ve kendi çevresinde dönerek devinime geçer.

Yaratıcı yolculuğun birlikteliğinin, belli başlı durakları şöyledir: Bizdeki ön devinim; yapıta yönelik, etkin, bir sonucu ileten devinim ve sonunda, yapıta yayılan devinimden başkalarına, izleyicilere geçiş. Ön-yaratma, yaratma ve yeniden-yaratma¹².

¹¹ a.g.c., s.48, 49.

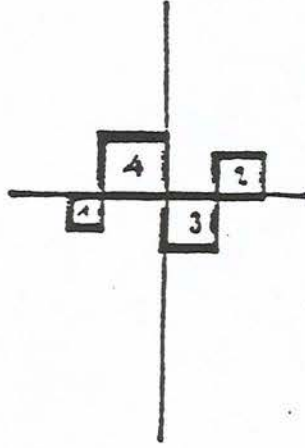
¹² a.g.c., s.50.

1.1.1. DEVİNİM DURUMUNDAKİ BİÇİMLERİN SİMGELERİ

(Devingen Denge)

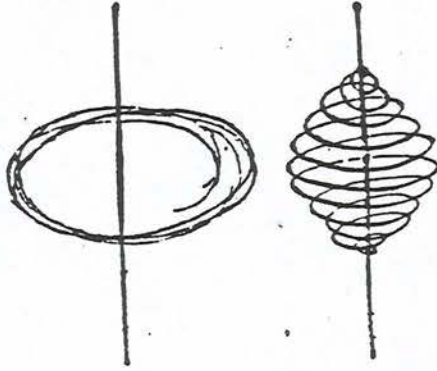
1.1.1.1. TOPAÇ

Topraksal dayanağı tek bir noktaya indirgenen düşey bir terazi sallanır ve ağırlık dağılımının daha keskin olmasına karşın, düşmesi kaçınılmaz duruma gelir (Şekil 1).



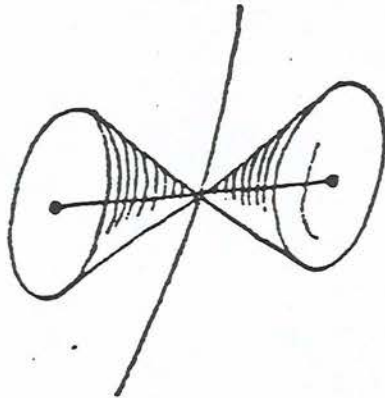
şekil 1.

Devinime sokulan yatay bir gereç, düşmekten kurtulmuştur; ve şimdi biz, bir topaça karşı karşıyayız (Şekil 2).



şekil 2.

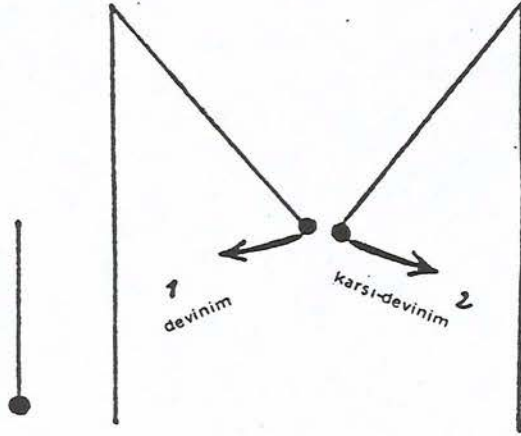
Bir çift topaç, gergin bir ip üzerinde, düşmeden dönüyor (Şekil 3).



şekil 3.

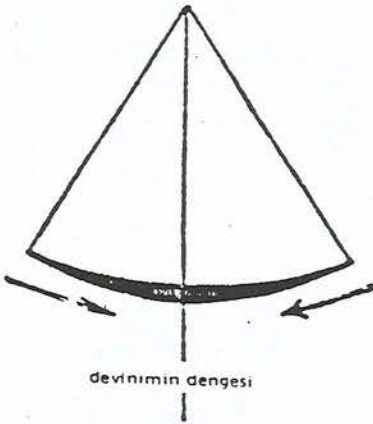
1.1.1.2. SARKAÇ

Çekül, bir geniş-gidiş devinimiyle sarkaç haline geliyor (Şekil 4).



şekil 4.

Sarkıl devinim ve karşı devinimden, devinim dengesi (Şekil 5), ya da taşıma noktası durağan, sarkıl salınımlı devingen biçim doğar (Şekil 6).



şekil 5.

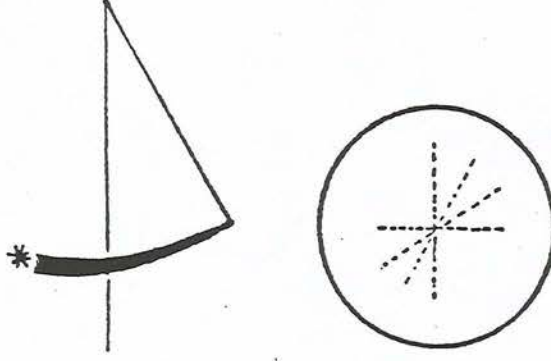


şekil 6.

1.1.1.3. ÇEMBER

Sonuncu devingen biçim, sarkacın itmesiyle yayılabilen bir biçimdir. Taşıma noktasındaki bu değişme yönü, devingen biçimlerle gösterilen yayılmaya yansır.

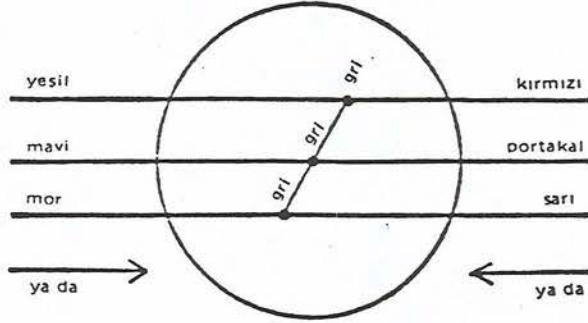
Varlığını ancak, yerçekiminin ortadan kalkmasıyla gösteren uzaysal biçim, devinim durumundaki biçimlerin en arısı olandır. Bu olgu, sarkacın ortasında oluşan, yalın bir devinim olarak, tasarlanmalıdır. O zaman sarkaç, devingen biçimlerin en arısı olan çember biçiminde, fırlayarak devinir (Şekil 7).



şekil 7.

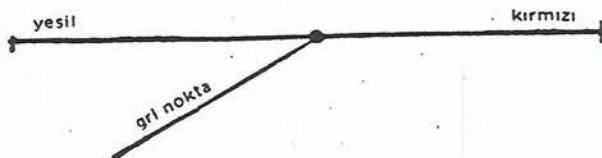
1.1.1.4. SÜREKLİ DEVİNİM (Renk)

Sürekli devinimin kurulması, ısınma ve soğuma gibi, karşıtların birliğini gerçekleştirir. Başlamak için böyle ($\rightarrow$) ya da böyle ($\leftarrow$) gösterilen devinim ve karşı devinim gereklidir (Şekil 8).



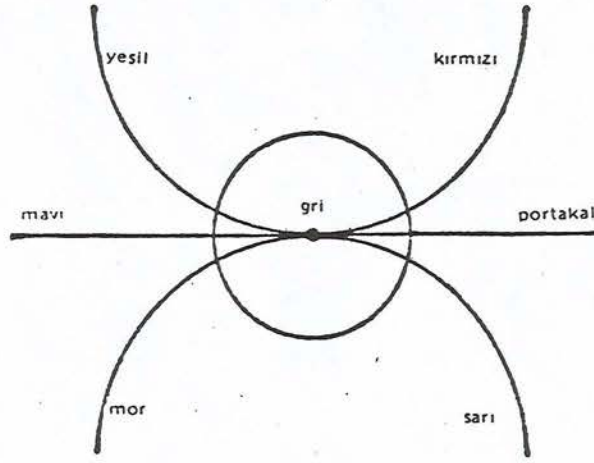
şekil 8.

Gri, görünüşü arlaşıp alanı daraldıkça, kuramsal olarak, bir noktayla sınırlanır (şekil 9).



şekil 9.

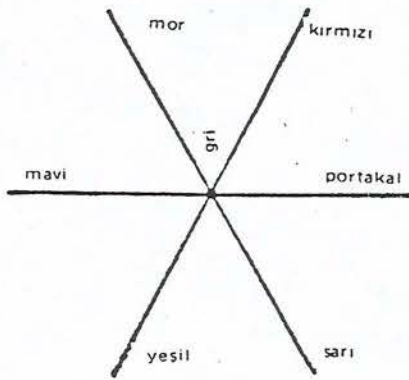
Daha arı olan aşağıdaki betimlemeye (Şekil 10) yönelinebilirse de, şimdi gri noktanın solunda yeşil, sağında bütünüyle kırmızı egemendir.



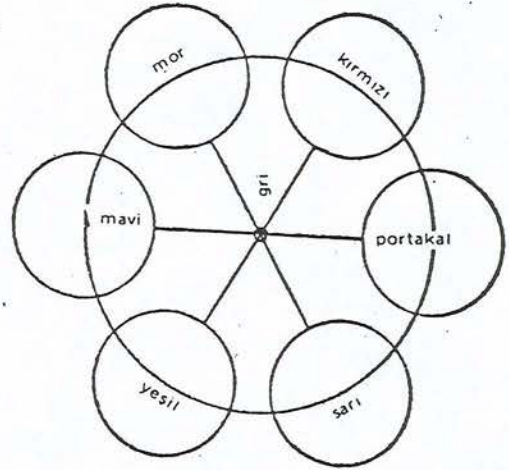
şekil 10.

Bununla birlikte yeşil-kırmızı ve mor-sarı yolların, mavi-kırmızı yolun karşısına konması (bak.Şekil 10) mantıksal olmadığı için, dış basamaklar, yanlamasına görünüşüyle gösterilmiştir.

Sonunda, devinim yönlerinin çok olduğu, (tayf) renklerin merkezine, okların gerekli olmadığı renksel karşı güçlere ulaşmış bulunuyoruz. Çünkü artık söz konusu olan “oraya doğru” olmak değil, fakat “her yerde” ve bundan dolayı da “orada” olmaktır (Şekil 11-12)¹³.



şekil 11



şekil 12

¹³ a.g.e., s.103...107, 119...121.

1.2.SANATTA RENK-BİÇİM VE AKIL-DUYGU DİYALEKTİĞİ

Biçimsel uyumun sağlanmasında ve biçim unsurlarının kompozisyonunda akla dayalı bir düzenin daima söz konusu olduğunu biliyoruz. Sanattaki renk-biçim, akıl-duygu diyalektiği, monarşik dönemlerde büyük zaman aralıkları halinde; 19. yüzyıldan bu yana ise, gelişmekte olan hızlı yaşama paralel olarak daha kısa zaman süreleri içinde oluşmaktadır. Öyle ki biz, sanatta durmadan değişen akımların biçimci-renkçi, akılcı-duygucu nitelikleriyle iç içe yan yana sert çatışmalar içinde bulunduklarına tanık oluyoruz. Günümüzde ise, aynı zamanda yaşayan akıl-duygu biçim-renk kaosu eserlere egemen olmuş görünüyor. Bu karşıtlık, yalnız sanatçılar arasında değil bizzat bireyler arasında bir çatışma, bir tartışma, devamlı bir huzursuzluk olarak gözlemlenebilmektedir.

Bu duruma göre, 20. yüzyılda ise bir tek sanatçının bile kendini tek bir anlayış düzeyinde tutamadığı anlaşılmaktadır. Çağımızın çaresiz insanı ise, bilmediği, anlamadığı ve çözemediği çevresinden edindiği kopuk izlenimlerini, yaşantısının bir yansıması olarak sanata getirmektedir¹⁴.

1.2.1. RENK'DE DEVİNİM

Renk, Paul Klee'ye göre; açık-koyu, beyaz ve siyah kutupların arasındaki “çıkış-inişler”in, alması bir devinimi olarak ortaya çıkar. Beyaz temel öge, niteliği gereği, ışık ve aydınlıktır. Her direnç, şimdilik, durgundur, devinimden yoksun her nesnede, en küçük canlılık olmaz. Böyle olunca, siyaha çağrıda bulunmak, savaşa itmek; ışığın tüm biçimsiz gücüyle döğüşmek gerekecektir. Optik dinamizm, art arda yayılan erkin nicelik ve niteliğine göre, göreceli bir gelişme ya da gerilemeye dayanır. Söz konusu olan, açık ile koyuyu kavgaya tutuşturarak görünür bir yükselme ve çekilme devinimi elde etmektir ve bu iki kutupta etkili bir olanak içerir. Zamanın yükselen, inen değişmesiyle birlikte, açıktan koyuya ve koyudan açığa doğru bir devinim oluşur. Beyazın belirli bir durum olmasına karşı, siyah, tersine, zamansal etkendir¹⁵.

¹⁴ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s.204, 205, 216.

¹⁵ Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı*, s.52.

Bu arada hemen göze çarpan iki büyük konu şunlardır:

1. renk tonunun sıcaklığı ve soğukluğu ile
2. açıklığı ya da koyuluğu.

Böylece hemen, her rengin dört ana tınısı ortaya çıkar: renk ya I. sıcaktır ve ayrıca 1. açık ya da koyudur, ya da II. soğuktur ve 1. açık ya da 2. koyudur.

Rengin sıcaklığı ya da soğukluğu, iyice genelde bakıldığında, sarıya ya da maviye eğilim demektir. Bu, bir anlamda, aynı yüzey üzerinde gerçekleşen bir farklılaşmadır: renk temel tınısını korur, ama bu temel tını daha maddi ya da daha gayrı-maddi bir nitelik alır. Yatay bir hareket söz konusudur ve sıcak unsur bu yatay yüzey üzerinde seyirciye doğru ilerler, ona erişmeye çalışır, soğuk ise seyirciden uzaklaşır.

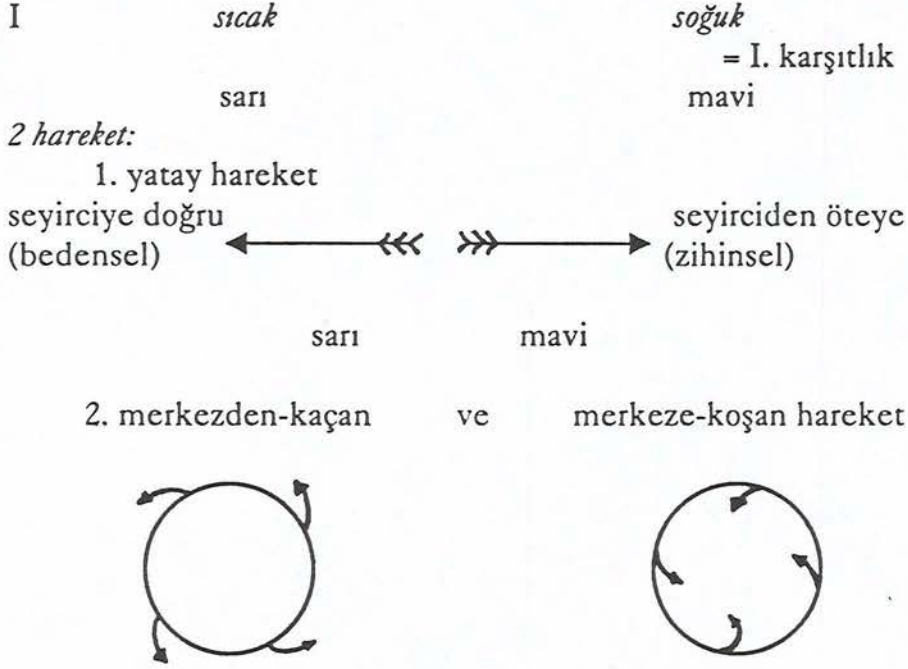
Başka bir rengin bir yatay hareketini sağlayan renklerin kendileri de aynı hareketle tanımlanırlar, ama onları içsel etkileri yönünden birbirlerinden kuvvetle ayıran bir hareketleri daha vardır: bu bakımdan içsel değer içindeki ilk büyük karşıtlığı oluştururlar. Demek ki rengin soğuğa ya da sığa eğilimi akla gelmeyecek büyüklükte bir içsel önem ve anlam taşır.

İkinci büyük karşıtlık beyazla siyah, yani dört ana tınının öbür çiftini doğuran renkler arasındaki farktır: rengin açığa ya da koyuya eğilimi. Bu sonuncu çift de seyirciye doğru ve seyirciden öteye aynı hareketi gösterir, ama dinamik biçimde değil, statik, donmuş olarak (Çizelge-1).

Çizelge I

Birinci karşıt çifti: I ve II

(ruhsal etki olarak içsel karakter)



II	<i>açık</i>	<i>koyu</i>
	beyaz	= II. karşıtlık siyah
2 hareket:		
1. direncin hareketi		
Sonsuz direnç ve buna rağmen olanak (doğum)	beyaz	Mutlak dirençsizlik ve olanaksızlık (ölüm)

2. merkezden-kaçan ve merkeze-koşan hareket,
sarıyla mavide olduğu gibi, ama donmuş biçimde

Sarıyla mavinin birinci büyük karşıtlığa katkıda bulunan ikinci hareketi merkezden-kaçan ve merkeze-koşan hareketleridir. Aynı büyüklükte iki daire çizilip birini sarıyla, ötekini maviyle doldurursak -daha dikkatimizi kısa bir süre bu daireler üstünde toplar toplamaz- sarının ışın yaydığını, merkezden bir hareket olarak neredeyse gözle görülür biçimde insana yaklaştığını farkederiz. Oysa mavi merkezde toplanan bir hareket geliştirir (kabuğuna büzülen bir salyangoz gibi) ve insandan uzaklaşır. Birinci daire fırlayıp göze batar, ikincisi gözü derine çeker.

Bu etki açıkla koyu farkı eklendiğinde daha büyür: sarının etkisi açıldıkça (yani beyaz katıldığında) güçlenir, mavinin etkisi koyuldukça (siyah katıldığında) güçlenir. Sarıyı (bu tipik sıcak rengi) soğutmaya çalışırsak, ortaya yeşile bakan bir ton çıkar ve hemen iki hareketinden de (yatay ve merkezden-kaçan) bir şeyler kaybeder. Böylece biraz hastalıklı ve duyu-üstü bir kimlik kazanır: gayret ve enerji dolu, ama dış dünyasının gerekleri sonucu bu gayretine ve enerjiyi kullanmasına engel olunan bir insan gibi. Mavi, bütünüyle karşıt bir hareket olarak, sarıyı frenler ve sonunda, kattığımız mavi iyice artınca, birbirine karşıt iki hareket birbirlerini karşılıklı olarak yok ederler: kesin bir hareketsizlik ve dinginlik olan, yeşil oluşur.

Aynısı, siyah katılarak koyulaştırılan beyaz için de geçerlidir. Beyaz kalıcılığından gittikçe kaybeder ve sonunda gri ortaya çıkar, ki manevi değer olarak yeşile çok yakın bir renktir.

Ne var ki yeşilin içinde maviyle sarı felce uğramış güçler olarak durmaktadır, gene etkin hale gelebilirler. Yeşilin içinde, gride hiç olmayan, canlı bir olanak vardır. Bu gride yoktur, çünkü gri salt, etkin (hareket eden) gücü olmayan renklere, hareketsiz direnç ile, direnç gösteremeyen hareketsizlikten oluşmaktadır (sonsuz kadar giden, sonsuz kalınlıkta bir duvar ve dibi olmayan, sonsuz bir çukur gibi).

Yeşili yaratan iki renk de etkin olduğuna ve içlerinde bir hareket bulunduğuna göre, daha sırf kuramsal olarak bile, bu hareketlerin karakterine bakarak renklerin zihinsel etkimesini saptayabiliriz; aynı şekilde, deneysel yoldan giderek kendimizi renklerin etkisine bırakırsak gene aynı sonuçlara varırız. Gerçekten de, sarının ilk hareketi, (sarının yoğunluğu artırılarak) rahatsız edici derecelere yükseltilebilecek olan, insana doğru yöneliş ve ikinci hareketi, sınırın üzerinden atlayış, kuvveti çevreye dağıtış, aynı zamanda, bilinç dışı olarak nesnenin üstüne saldıran ve hedefsizce her yana taşan her bir maddi gücün nitelikleridir. Öte yandan sarı, doğrudan bakıldığında (herhangi bir geometrik biçim olarak) insanı huzursuz eder, dırter, heyecanlandırır ve kendisinde dile gelen ve sonunda ruh üzerinde arsız ve sıkıcı bir etki yapan kaba-kuvvetin karakterini gösterir.

Sarı tipik bir dünyevi renktir. Sarı çok derine çekilemez. Maviyle soğuklaştırıldığında, yukarıda belirtildiği üzere, hastalıklı bir ton verir. İnsanın ruh durumlarıyla karşılaştırılacak olursa, çılgınlığın renkle canlandırılması gibi bir etki yapabilir ama melankolinin, hipokondrinin değil, bir öfke krizinin, gözödönmüşlüğün, kudurmuşluğun anlatımıdır. Hasta insanın üzerine saldırmakta, her şeyi kırıp yerle bir etmekte, fiziksel güçlerini her bir yana savurmakta, onları plansızca ve sınırsızca, hepten yok edesiye harcamaktadır. Bu aynı zamanda, yaz mevsiminin son güçlerinin cart renkli sonbahar yapraklarında delice harcanması gibidir: dinlendirici mavi, yapraklardan çekilmiş, göğe yükselmektedir. Delice güçleri olan ve bu güçlerinde derinleşme yeteneği hiç mi hiç bulunmayan renkler ortaya çıkmaktadır. Bu derinleşme gücüne mavide rastlıyoruz, hem de aynı biçimde, önce kuramsal olarak mavinin fiziksel hareketlerinde: 1. insandan uzaklaşma, 2. kendi merkezine doğru. Sonra gene aynı biçimde, kendi ruhumuzu mavinin (dilediğimiz herhangi bir geometrik biçim halinde) etkisine bırakınca. Mavinin derinleşmeye eğilimi o kadar büyüktür ki, özellikle koyu tonları daha yoğundur ve daha karakteristik biçimde içsel bir etki yaparlar. Mavi koyulaştıkça insanı o ölçüde sonsuzluğa çağırır ki, içinde saf-olana ve sonunda, duyu-üstü-olana duyulan özlemi uyandırır. Mavi göğün (alm. Himmel) rengidir. Himmel kelimesinin tınısını işittiğimiz zaman kafamızda canlandırdığımız biçimiyle göğün rengidir.

Mavi tipik bir göksel renktir. Çok derine inen bir biçimde, dinginlik ögesini geliştirir. Siyaha gömüldükçe insani olmayan bir yas sesiyle yüklenir. Ciddi, sonu olmayan ve olamayacak durumlarda sonsuz bir derinleşme olur. Açık tonlara gittikçe, ki mavi de açılmaya pek gelmez, daha kayıtsız bir karakter edinir, insana uzak ve kayıtsız bir tutum takınır: yüksek, açık mavi gökyüzü gibi. Demek ki, mavi ne kadar açılırsa tınısı o kadar azalır, ta ki susan dinginliğe dönüşene, yani beyaz olana kadar.

Sarı kolayca şiddet gösterir, büyük derinleşmelere dalamaz. Mavi zar-zor şiddet gösterir, büyük şiddetlere yümselemez. Her yönden birbirine tam karşıt bu iki rengin ideal dengesi yeşil renkte kurulur. Yatay hareketler karşılıklı olarak birbirini yokeder. Keza merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketler de birbirini yokeder. Dinginlik kurulur. Kuramsal yönden kolayca ulaşılabilir, mantıklı sonuç budur. Yeşil etkisi doğrudan gözümüze ve sonunda göz yoluyla ruhumuza ulaştığında da aynı sonucu elde ederiz. Bu gerçek çoktandır sadece hekimlerce (göz hekimlerince) değil, genel olarak bilinmektedir. Mutlak yeşil bütün renklerin içinde en dingingdir: hiçbir tarafa doğru hareket etmez ve ne sevinç, ne yas, ne tutku yan-tınısı içerir, hiçbir şey istemez, hiçbir tarafa çağırır. Hareketin bu sürekli yokluğu yorgun düşmüş insanlar ve ruhlar üzerinde iyileştirici etki yapan bir niteliktir, ama bir dinlenme süresi geçtikten sonra kolayca cansıkıcı olabilir. Yeşil tonlarının uyumu içinde yapılmış resimler bu savı destekler.

Sarıyla yapılmış resim nasıl ki hep zihinsel bir sıcaklık yayar, ya da mavi bir resim nasıl fazlasıyla serinletici gelirse (yani etkin olarak yapılan etkiler söz konusu, çünkü evrenin bir ögesi olan insan sürekli, belki de sonsuz hareket için yaratılmıştır), yeşil sadece cansıkıcı etki yapar (edilgin etki). Edilginlik mutlak yeşilin en belirleyici niteliğidir ve bu nitelik bir çeşit semizlikle, kendinden-hoşnutlukla belirlenir. Bu yüzden mutlak yeşil renkler aleminde, insanlar aleminde burjuvazi denen kesim neyse, odur: hareketsiz, kendinden hoşnut, her yöne doğru kısıtlı bir öge. Bu yeşil; şişman, çok sağlıklı, hareketsiz yatan bir inek gibidir: sadece geviş getirmeye yetenekli, ahmak, anlayışsız gözlerle dünyayı seyreden bir inek. Yeşil yaz mevsiminin ana rengidir, tabiatın yılın fırtına ve coşum çağı olan baharı atlatıp kendinden hoşnut bir dinginliğe gömüldüğü dönemin rengi (Çizelge II).

Çizelge II

İkinci karşıt çift: III ve IV

(fiziksel nitelikte, tamamlayıcı renkler olarak)

III	<i>kırmızı</i> <i>1 hareket</i>	<i>yeşil</i> zihinsel olarak ortadan kaldırılmış I. karşıtlık	= III. karşıtlık
-----	------------------------------------	---	------------------

Kendi içinde hareket



kırmızı

= Gücül hareketlilik
= Hareketsizlik

Merkezden-kaçan ve merkeze-koşan hareketler hiç yoktur.

Işıksal olarak karıştırıldıklarında = gri

mekanik olarak beyaz ve siyah katıldığında = gri

IV	<i>turuncu</i>	<i>mor</i>	= IV. karşıtlık
----	----------------	------------	-----------------

I. karşıtlıktan şöyle ortaya çıkar:

1. sarının kırmızı içinde etkin

öge olmasıyla

= turuncu

2. mavinin kırmızı içinde edilgin

öge olmasıyla

= mor

merkezden-kaçma
yönündekendi içinde
hareketmerkeze-koşma
yönünde

Mutlak yeşil, dengesi bozulursa, yükselerek sarıya dönüşür; bu arada canlanır, gençleşir, neşelenir. Gene, sarının katılmasıyla etkin bir güç işin içine girmiş olmaktadır. Öte yandan yeşil mavinin ağırlık kazanmasıyla derine indikçe bambaşka bir tınıya bürünür: ciddileşir, düşünceli denebilecek bir hal alır. Demek bu durum da da etkin bir öge katılmaktadır, ama bu öge yeşilin sarıyla ısınmasından bambaşka bir karakter taşımaktadır.

Açığa ya da koyuya gittikçe başlangıçtaki kayıtsızlık ve dinginlik karakterini korur, yeşil: açıldıkça kayıtsızlık, koyuldukça dinginlik tınısı güçlenir ki, bu da tabiidir, çünkü bu değişimler beyaz ya da siyahın katılmasıyla olmaktadır.

Sık sık renk dışı bir şey olarak görülen beyaz yakından bakıldığında, bütün renklerin maddi nitelikler ve cevherler olarak kaybolduğu bir dünyanın simgesi gibidir. Bu yüzden de beyaz ruhumuz üzerine büyük bir susuş etkisi yapar; bizim için mutlak olan bir susuştur bu. Bu, ölü olmayan, olanaklarla dolu bir susuştur. Ve olanak tanımayan bir hiçlik, güneşin sönmesinden sonraki ölü hiçlik, geleceği ve ümidi olmayan sonsuz bir susuş gibidir, siyahın içsel tınısı. Vücudun ölümden, hayatın kapanışından sonra susuşu gibidir. Siyah dışsal olarak en tınısız renktir, bunun için üzerinde bütün öbür renkler, hatta içlerindeki en tınısız bile, daha bir güçlü ve kesin tını verir.

Bu iki rengin arasındaki, mekanik karışım yoluyla kurulan denge griyi meydana getirir. Tabii ki bu yoldan ortaya çıkan bir renk dışsal tını ve hareket sunamayacaktır bize. Gri tınısız ve hareketsizdir. Ama bu hareketsizlik yeşilin dinginliğinden başka bir karakterdedir. Yeşil iki etkin renk arasında, onların ürünü olarak yer alırken gri ıssız bir hareketsizliktir. Bu gri ne kadar koyulaşırsa ıssızlık o kadar ağırlık kazanır, boğucu etkisi kendini gösterir. Açıldıkça da bir çeşit hava, gizliden gizliye ümit içeren bir soluk alma olanağı girer rengin içine. Bu, benzer bir gri yeşille kırmızının ışıksal yoldan karıştırılmasıyla doğar: kendinden hoşnut edilginlikle kuvvetli, etkin bir kızarmanın zihinsel karışımıdır .

Kırmızı, düşünöldüğü üzere, sınır tanımayan, tipik sıcak renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar; bununla birlikte, varlığını her yöne dağıtan sarının uçarılığı yoktur onda, bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denebilecek büyük bir gücü olduğunu duyurur. Bu kabarma ve kızarmanın içinde, genelde kendi içinde kalan ve pek az dışarı taşan, erkeksi denebilecek bir olgunluk vardır (bkz. Çizelge II). Ne var ki bu ideal kırmızı gerçekte büyük değişmelere, taşkınlıklara, farklılıklara sabır gösterebilir. Kırmızı maddi biçimleri yönünden çok zengin ve farklı bir renktir. Bir düşünün: Satürn kırmızısı, zincifre ya da vermiyon kırmızısı, İngiliz kırmızısı, vişneçürüğü ya da kökboya kırmızısı: en açıktan en koyuya kadar her ton! Bu renkte temel tonu oldukça koruyup tipik bir sıcaklık - soğukluk taşıma olanağı bulunuyor.

Açık, sıcak kırmızı (Satürn) orta-sarıyla belli bir benzerlik gösterir (pigmentleri bakımından da bir hayli sarı içerir) ve güç, enerji, atılım, kararlılık, sevinç, (haykıran) zafer vb. duygusu uyandırır. Müziksel olarak da boruların tınısını andırır, ama biraz da tuba (gücünü yüksekten alan şey) duyulur. İnatçı, insanın üstüne üstüne gelen, kuvvetli ses. Kırmızı, zincifre (doğal kırmızı) gibi orta ton olarak, keskin duygunun kalıcılığını kazanır: hep aynı ölçüde yanan bir tutku gibidir, kolayca gürültüye getirilemeyecek, kendi içinde güven bulmuş bir kuvvettir, ama maviyle söndürölmeye gelir: kızgın demirin suyla söndürölebilmesi gibi. Bu kırmızı hiç mi hiç soğukluk kaldırmaz, soğuk katılırsa tınısından ve anlamından kaybeder. Ya da, daha iyi bir deyişle: bu kaba-kuvvet ürünü, trajik soğutuş özellikle günümüzde ressamaların “kir” deyip kaçındığı ve hor gördüğü bir ton çıkarır ortaya. Haksız bir yargıdır bu. Maddi biçimde, maddi tasarım olarak, maddi varlık olarak kirin de, her başka varlık gibi, kendi iç tınısı vardır. Bu yüzden resimde kirden kaçınma bugün, aynı, “arı” renge karşı dün duyulan korku gibi, haksız ve tek yönlüdür. İçsel zorunluluktan kaynaklanan bütün araçların arı olduğu aslı unutulmamalıdır. Burada, dışsal yönden kirli olan içsel yönden arıdır. Başka yerde dışsal yönden arı olan içsel yönden kirlidir. Sarıyla karşılaştırıldıklarında, satürn ve zincifre kırmızısı benzer karakterdedir, ama insana doğru yönelmeleri çok daha zayıftır: kırmızı kızarır, ama daha çok kendi içinde kalarak: sarının biraz çılgın karakteri onda neredeyse hiç yoktur. Belki bu yüzden sarıdan çok sevilir: ilkel, halk kökenli süslemede sevgiyle ve bolca kullanılır, halk giysilerinde de

büyük yer tutar, öyle ki açıkavada, yeşilin tamamlayıcı rengi olarak özellikle “güzel” bir etki yapar. Bu sıcak kırmızı (kendi başına alındığında) genelde maddi ve çok etkin karakterlidir ve derinleşme eğilimi göstermez, aynı sarı gibi. Sadece, daha yüksek bir çevreye girince derinleşen bir tını kazanır. Siyahla koyultulması tehlikelidir, çünkü ölü siyah koru söndürür ve en aza indirir. Ama böylece, o küt, sert, pek hareket yeteneği olmayan kahverengi ortaya çıkar: bu rengin içinde kırmızı ancak duyulur-duyulmaz bir fokurdama tınısı verir. Gene de, bu dıştan sessiz tınının içinden yüksek sesli, kaba-kuvvet dolu bir içsel tını kaynaklanır. Kahverenginin zorunlu olarak kullanılmasından tarife sığmaz bir içsel güzellik doğar: kısıtlayış. Zincifre kırmızısının sesi tubaya benzer ve kuvvetli davul vuruşlarına paralel sayılabilir.

Aslında soğuk olan her renk gibi soğuk kırmızı da (vişneçürüğü gibi) çok derinleştirilebilir (özellikle vernikle). O zaman karakteri de bir hayli değişir: derinden kızarma etkisi büyür, etkin ögesi ise yavaş yavaş hepten kaybolur. Ama öte yandan bu etkin öge -örneğin koyu yeşilde olduğu gibi bütünüyle yok değildir, kendi içine geri çekilmiş, ama pusuda yatan ve içinin derinliklerinde bir yetenek gizleyen ya da gizlemiş olan bir şey gibi yeni, enerjik bir parlamanın sezgisini, beklentisini hissettirir. Bu noktada bu tür kırmızıyla mavinin derinleşmesi arasındaki fark belli olur: Kırmızı da bu durumda bile bedensel bir yan hissedilebilir. Gene de bir yanı vardır, viyolonseldeki tutkular anlatan, orta ve pes (arka) tonları andıran. Soğuk kırmızı açık renkliyse daha da çok bedensellik kazanır, ama arı bir bedenselliktir bu, ilk gençliğin arı sevinci tınısındadır, taze, genç, tamamen saf bir kız görünümündedir. Bu tabloyu, müziksel yoldan, kema-nın daha tiz, duru, şarkı söyleyen tonlarıyla ifade etmek kolay olur. Sadece beyazın katılmasıyla yoğunluk kazanan bu renk genç kızlarda giyim rengi olarak sevilir.

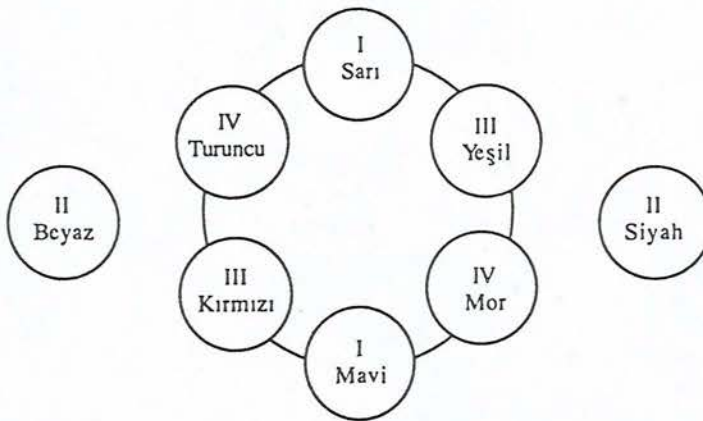
Sıcak kırmızı, kendisine akraba olan sarı katılarak yükseltirse, turuncu ortaya çıkar. Bu katışımla kırmızının kendi içindeki hareketi ışın yayma, çevreye akıp dağılma hareketinin başlangıcı olma yoluna sokulmuş olur. Turuncuda büyük bir rol oynayan kırmızı ise, bu renkte ciddilik çağrışımının korunmasını sağlar. Turuncu kendi güçlerinden emin bir insana benzer ve bunun için özellikle sağlıklı bir etki yapar. Tınısı Angelus’a çağıran orta boy bir kilise çanı gibidir, ya da güçlü bir alto ses, bir largo parçası çalan alto keman gibi.

Kırmızının insanın yakınına doğru çekilmesiyle nasıl turuncu oluşuyorsa, mavi katılarak geriye çekilmesiyle de mor oluşur; mor insandan uzağa kaçma eğilimindedir. ama temeldeki kırmızı soğuk olmak zorundadır, çünkü kırmızının sıcaklığı mavinin soğuluğuyla karıştırılamaz (hiçbir yöntem beceremez bunu), ki zihinsel alanda da bu böyledir. Şu halde mor, fiziksel ve ruhsal anlamda, soğutulmuş bir kırmızıdır. Bu yüzden hastalıklı, sönmüş bir tarafı (kömür cürufu), kederli bir tarafı vardır. Yaşlı kadınların elbiseleri için uygun bir renk sayılması boşuna değildir. Çinliler moru doğrudan doğruya, yas elbisesi rengi olarak kullanır. Tını bakımından İngiliz kornosunu, çoban kavalını, derin tonlarında ise ahşap çalgıların pes seslerini andırır (örneğin fagot).

Kırmızının sarı ya da maviyle birleştirilmesinden oluşan son iki rengin dengeleri az kararlıdır. Renkler karıştırılırken dengeyi kaybetmeye eğilim gösterdikleri gözlenir. İnsan bir ip cambazı gibi sakinimli davranmak ve sürekli olarak her iki tarafı terazilemek zorundaymış duygusunu hisseder. Turuncu nerede başlar, sarı ya da kırmızı nerede biter? Morun kesin biçimde kırmızıdan ya da maviden ayrıldığı sınır neresidir? Son olarak ele alınan renk (turuncu, mor) yalın, ilkel renk tonları alemindeki dördüncü ve son karşıtlıktır ve birbirlerine karşı üçüncü karşıtlığın renkleri (kırmızı, yeşil) gibi, yani tamamlayıcı renkler olarak konum alırlar (bkz. Çizelge II).

Büyük bir çember gibi, kendi kuyruğunu ısırarak bir yılan gibi (sonsuzluğun simgesi) altı renk, çiftler çiftler üç büyük karşıtlık oluşturuyorlar. Sağda ve solda iki büyük sessizlik yer alıyor; ölümün ve doğumun sessizliği (Çizelge III).

Çizelge III



Sadece yalın renkler üzerine yapılan bütün bu nitelermelerin çok geçici nitelikte ve kaba-saba olacağı açıktır. Aynısı renklerin nitelenmesinde sözü edilen duygular içinde geçerlidir (sevinç, keder vs.). Bu duygular da ruhun sadece maddi durumlarıdır¹⁶.

1.2.2. BİÇİM'DE DEVİNİM

Biçimsel bir devinim olan “doğuş”un, yapıtın temelini oluşturduğunu söyleyen Paul Klee, oluşmanın, (etkileyici neden, özdeksel neden durumunda) iki türünden sonuncusunun biçim olduğunu belirtir. Biçim, bugünkü anlamıyla, açıkça belli olmayan işlevleriyle birlikte, bir biçimdir. (Gestalt): Neredeyse, işlevlerin bir işlevi.

Biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde, noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu, oluş olarak, devinim olarak düşünmek gerekir. Onun varlığı evrimdir ve o, görünüşte, yalnızca kötücül bir görüntü, tehlikeli bir düş görüntüdür. Öyleyse biçim; devinim gibi, yapma gibi, eylem durumunda olduğu zaman, güzeldir. Biçim, bitmiş durgunluk, son durma olarak kötüdür. Biçim, noksansız bir ödev gibi, yetkin olduğu zaman kötüdür. Biçim, sondur, ölümdür. Oluş, yaşamdır. Öyleyse biçimi, oluştan daha az düşünmek gerekir. Önemli olan yolun üretken olmasıdır; oluşum, varlığın üstündedir. Klee şöyle devam eder; her nesne ölümcüldür. Geçmişten kalan, yaşamda süren “tın”dır. Tinsel erk, sanattadır: Sanata giren sanatsaldır. Hangi yönde çalışılırsa çalışılsın, özdeş salt gereklilik vardır¹⁷.

Klee, Bauhaus’da verdiği derslerini, “işlevden hareket eden biçimlendirme” temelli, düşünce etrafında toplar. Daha ilk derslerde yolunu açıklar: “Önemli olan biçim değil, işlevdir” der. Klee, önemli olan biçim değil, işlevdir derken dış kalıbın değil, gelişme sürecinin, canlının ve onun zaman süresi içindeki hareketinin (yürüme, yüzme, uçuş, vb.) onu ilgilendirdiğini söylemiş oluyordu. Sanatçı görünenle yetinmeyip, görünenin ardındaki sorunlar üzerinde düşünmeye başladı mı, işlev sorunlarını bir bütün içinde ele alarak çözümlemeye çalışacaktı.

¹⁶ Vasili Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, s. 66...78.

¹⁷ Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı*, s.49... 51.

Vasili Kandinski ise; sanat olma noktasına giden yolun başlangıç çizgisi olarak, resimsel besteye ulaşmada resmin elinde iki araç olduğunu söyler:

1. renk
2. biçim

Gerçek olsun-olmasın, nesnenin canlandırılışı olarak, ya da bir mekanın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak bağımsızca varolabilen, sadece biçimdir.

Kendi başına biçim, bütünüyle soyut da olsa ve geometrik bir biçime de benzese, kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip, zihinsel bir varlıktır. Bir üçgen (sivri, yatık, eşkenar olduğunu belirten nitelemeler olmadan) sadece kendine özgü zihinsel oluşumu olan böyle bir varlıktır. Başka biçimlerle bağlantıya girince bu parfüm ayrışır, tını veren ince farklar kazanır, ama temelde değişmeden kalır, nasıl ki gülün kokusu hiçbir zaman menekşeninkiyle karıştırılamazsa. Daire, kare ve bütün öbür mümkün biçimler de aynı böyledir.

Ne olursa olsun, dar anlamıyla biçim bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal olarak böyle tanımlanır biçim. Ama dışsal olan her şeyde -kendini kah kuvvetle kah zayıfça gösteren-bir de içsel taraf gizli olduğuna göre her biçimin içsel bir içeriği vardır. Demek ki, biçim, içsel içeriğin dışavurumudur. Bu da biçimin içsel tanımı olmaktadır. “Renk” yerine “biçim”i koyarsak sanatçı şu ya da bu tuşa (=biçim) basarak insan ruhunu amacına uygun biçimde titreşime geçiren el olur. Böylece, biçimlerin uyumunun sadece, insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kurulu olması gerektiği ortaya çıkar.

Biçimin sözü edilen iki yönü aynı zamanda iki hedeflidir de. Bu yüzden de dışsal sınırlanışı ancak, biçimin içsel içeriğini en anlatımlı yoldan görünür kıldığı zaman yeterince anlam kazanır. Biçimin dışsal yönü, yani sınırları -ki biçim bu durumda sınırlara araç olma hizmetini üstlenmektedir- çok farklı olabilir.

Ama biçim, taşıyabileceği bütün farklılıklara rağmen, iki dışsal sınırı hiçbir zaman aşamayacaktır; yani:

1. ya biçim, sınır olarak, bu sınırlama sayesinde maddi bir nesneyi yüzeyden ayırma, yani bu maddi nesneyi yüzey üzerine çizme, amacına hizmet etmektedir; ya da

2. biçim soyut kalmaktadır, yani gerçek bir nesneyi değil, bütünüyle soyut bir varlığı belirtmektedir. Böyle, kendi hayatlarını yaşayan, kendi etkilerini, itkilerini gösteren salt soyut varlıklar kare, daire, üçgen, paralelkenar, yamuk ve diğer, gittikçe karmaşılaşan ve matematiksel tanımı olmayan diğer biçimlerdir. Bütün bu biçimler soyut imparatorluğun eşit haklara sahip yurttaşlarıdır.

Bu iki sınır arasında sonsuz sayıdaki biçimler yer alır ve bu bu biçimlerin içinde her iki öge de vardır: ya maddi öge ağır basar, ya soyut öge.

Bu biçimler şu anda, sanatçının, içinden - yaratma sonucu ortaya çıkan - yaratılarının tek tek bütün öğelerini çekip çekip aldığı hazineyi oluşturuyor.

Sanatçıya bugün salt soyut biçimler yetmiyor. Bu biçimler ona kesinlikten çok uzak geliyor. Kendini bu şekilde, kesinlikten uzak şeylerle sınırlandırmak ise salt insani-olana kapanmak ve dolayısıyla anlatım olanaklarını yoksullaştırmak demektir.

Öte yandan, sanatta bütünüyle maddi bir biçim yoktur. Maddi bir biçimi büsbütün yansıtmak mümkün değildir: Sanatçı ister-istemez gözünün, elinin isteğine yenilir ve eli de gözü de bu durumda, gördüğünü fotoğraf gibi resmetmeyi amaçlayan ruhundan daha sanatsal yönelişlidir. Oysa, maddi nesneyi tutanağa geçirmekle yetinemeyen bilinçli ressam canlandıracağı nesneye mutlaka bir anlatım vermeye çalışır -bu çabaya dün idealize etmek deniyordu, sonra biçimlemek denir oldu, yarınsa kimbilir başka ne ad verilecektir.

Sanattaki bu, nesneyi hedef tanımaksızın taklit etme olanaksızlığı ve amaçsızlığı, bu, nesneden anlatım taşıyan yanlarını çekip alma amacı, sanatçının nesneye “edebi” renk verme ediminden salt sanatsal (ya da resimsel) amaçlara yönelme yolunun daha en başındaki çıkış noktasıdır. Bu yol bestesel-olana varır.

Biçimlerin uyumunun sadece, insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kurulu olması gerektiğini söyleyen Kandinsky, bu ilkeyi, “içsel zorunluluk ilkesi” diye adlandırır.

İçsel zorunluluk üç mistik temelden kaynaklanır, üç mistik zorunluluğun sonucu olarak oluşur:

1. Her sanatçı, yaratıcı olarak, kendine özgü olanı anlatmak durumundadır (kişilik ögesi);
2. Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, o çağa özgü olanı anlatmak durumundadır (içsel değerdeki biçim ögesi: çağın diliyle ulusun dilinden oluşur - ulus ulus olarak varlığını sürdürdüğü sürece);
3. Her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak, genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır (salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi: bütün insanları, halkları ve çağları kapsayan, her sanatçının eserinde, her ulusta ve her çağda görülebilen, sanatın ana ögesi olarak mekan ve zaman tanımayan öge).

Bu öğelerden sadece ilk ikisini derinlemesine bir bakışla kavramak üçüncü öğenin apaçık belirlediğini görmeye yetecektir. O zaman, aynı ruhun “kaba-saba” yontulmuş bir Kızılderili tapınak sütununa da, yaşayan bir nice, “modern” sanata da dopdolu biçimde can verdiği görülür.

Sanatta kişisel-olandan çok söz edilmiştir, bugün de halâ söz edilmektedir. Bu sorunlar ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, geçmiş yüzyıllar ardından, hele binyıllar ardından bakıldığında, belirginliklerini ve önemlerini yavaş yavaş kaybederler, nihayet hiçbir önemleri kalmaz, ölürler.

Sadece üçüncü öge, salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi, sonsuza kadar canlı kalır. Zamanla gücünü kaybetmez, gücü sürekli olarak artar. Bir Mısır plastiği bugün bizi kesin olarak, çağdaşlarını sarsabildiğinden daha çok sarısmaktadır: eser çağdaşlarına o zaman henüz yaşamakta olan zamansal ve kişisel belirtiler yoluyla bağlıydı ve sesi bu belirtilerin etkisiyle kısılmıştı. Bugün aynı plastiğin bize, üzerini örten örtülerden sıyrılıp gelen, sonsuz-sanat sesini duyuyoruz. Şu da var: “bugünkü” bir eser, içinde ilk iki öge ne kadar kuvvetliyse, tabii ki çağdaşların ruhuna giden yolu o kadar kolay bulacaktır. Dahası da var: bugünkü eserde üçüncü öge ne kadar kuvvetliyse ilk ikisi o ölçüde sönük kalır ve böylece de çağdaşların ruhuna girmesi zorlaşır. Bu yüzden, bazen üçüncü ögenin insanların ruhuna erişebilmesi için yüzyıllar geçmesi gerekir.

Kısacası, içsel zorunluluğun etkimesi ve dolayısıyla sanatın gelişimi zamansal-ve öznel- olanın içinde sonsuz ve nesnel-olanın durmadan anlatım bulmasıdır. Öte yandan, aynı zamanda, nesnelin öznele karşı giriştiği mücadeledir.

Örneğin bugün tanınmış biçim dünkü içsel zorunluluğun gerçekleştirdiği bir fetihtir ve özgürleşmenin, özgürlüğün belli bir dışsal basamağında durakalmıştır. Bugünkü bu özgürlük mücadeleye sağlama bağlanmıştır ve birçoklarına, her zaman olduğu üzere, “son hikmet” olarak görünmektedir Sanatçı ifadesi için her biçimi kullanabilir, yeter ki doğadan alınma biçimlerle yetinsin. Oysa bu talep de, bütün öncekiler gibi, sadece zamana bağlıdır; artık dışsal ifade haline gelmiştir, yani bugünün dışsal zorunluluğudur. İçsel zorunluluk açısından bakıldığında böyle bir kısıtlama konulamaz, öyle ki sanatçı bütünüyle, bugünkü içsel temele dayanabilir dışsal zorunluluktan kurtarılmış bu temel şöyle tanımlanacaktır: sanatçı anlatımı için her biçimi kullanabilir¹⁸.

18 Vasili Kandinsky. *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, s.54 64.

1.3. ZAMAN VE HAREKETLİLİK

Zaman ve uzam soyut iki kavramdır, bir estetik araştırma doğrudan doğruya zamansal ve uzamsal kendinde taşıyan yapılara yönelmek zorundadır. Ritm ve simge yapıtı yapıt yapan, yapıta yapıt olma özelliğini kazandıran iki temel öğedir. Her sanat bize gerçekliği bu iki temel kurucu etkenden giderek duyurur.

Doğada ya da dünyada ritm yoktur, doğada ya da dünyada devinim olan şey insan dünyasında ritme dönüşür. Doğayı ya da dünyayı ritmik bir yapıda algılamak insana özgüdür. Doğada ya da dünyada yetkin biçimler olmadığı gibi ritimlerde yoktur, yalnız devinimler vardır. Ritimler yetkindir, devinimler yetkin değildir. Biz devinimleri bir dönem içinde algılarız ya da devinimlere yetkin bir düzen ularız ya da devinimleri yetkinleştiririz. Ritm insan gözüyle görülmüş devinimdir. Ritm zamanda gerçekleşir, uzamda gelişir. Bu yüzden ritmi doğrudan doğruya zamansallıkla açıklamamız doğru olmaz. Ritmik düzen uzamda anlamını bulan zamansallıktır¹⁹.

Her ritmin, bir devinimin ya da devinimsel bir izlenimin insan duyarlılığıyla üst bir anlatım elde etmiş olan bir yansıması olarak, “ritm”in ne olduğuna ya da devinimle olan ilişkisine kısaca değinmek gerekliydi. Belli bir zaman diliminde ve bir mekan içinde hareket etmekte oluşumuza rağmen, sanat eserlerinin içlerindeki mekana, girmemize imkan olmasa bile, eserleri nasıl anlamamız gerektiği doğrultusunda önemli görünen ritm ve devinim ilişkisi, sanat eserlerinde, “zaman ve hareketliliğin” denenmesine neden olmuştur.

Bir sanatçı, eserine, zaman ve hareketliliği, sadece o eserin değişik kısımlarında görünen ilişkileri kontrol ederek dahi koyabildiğini bize nasıl gösterdiğine birkaç örnekle bakalım. Örneğin; Duchamp’ın, “Basamaklardan inen çıplak” (Resim 1) adındaki resminde, biçimin tamamını iyice göstermekten daha çok hatırlatacak şekilde bir betimleme vardır. Hareket halindeki figürün yalnız bir anlık görüntüsünü bize vererek bunu sağlıyor. Figürün her anındaki parçalanmış görüntüsünü, onun durur haline ait bilgimizden yararlanarak tasarlayabiliyoruz. Figürün değişik anlardaki durumuna dair deneyimimiz, helezon şeklindeki basamaklardan inişi süresince yalnız birtek anını görmekte oluşumuza benziyor.

¹⁹ Afşar Timuçin, *Estetik*, s. 209, 211, 213.

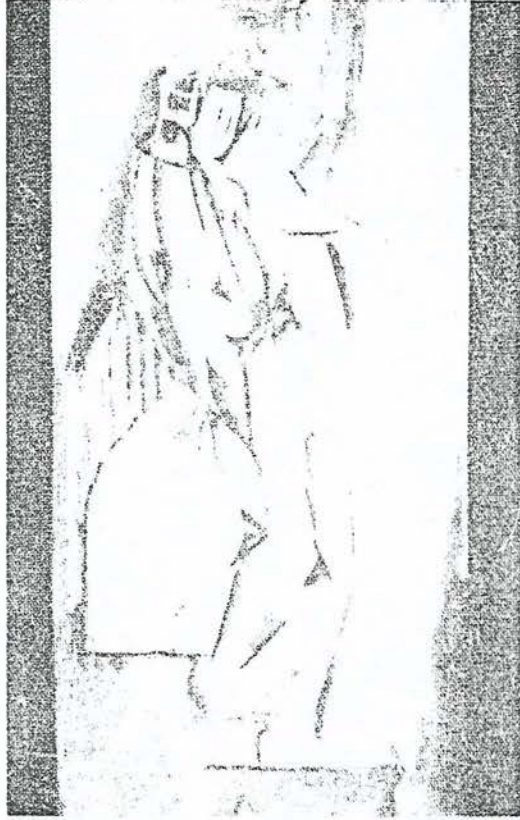


(Resim 1). Marcel Duchamp: **Basamaklardan İnen Çıplak. No. 2**, 1912.

Başlangıçta yaptığı resimle tamamladığı arasındaki (Resim 2) farktan Duchamp'ın, eserini geliştirirken hareket halindeki bir insan figürünün canlı doğasından kısmen yararlandığı neticesi, bir çözüm yolu şeklinde görülüyor. Duchamp'ın ikinci resme koyduğu her hareket safhası, insan vücudundaki hareketliliğin özel bir tek anına bağlı olarak betimlendiği kanısını bizde daha kesinlikle uyandıracak etkidir.

Bu safhalar resmin hemen bütün görünüşüyle ilgilidir. İki esere bir arada baktığımız zaman ikinci resimde figürün daha hızlı hareket ettiği hakkında aldığımız izlenim, kısmen Duchamp'ın figürdeki hareket parçalanmasını artırmış olmasındandır. İlk resimdeki figürün önümüzden geçerek helezon şeklindeki merdivenden inmekte oluşuna rağmen daha çok durur gibi görünmesi, herşeyden çok kendisiyle bulunduğu yer arasındaki ilişkinin başkılığındandır. Çünkü, önce resimde Duchamp, figürü yerleştirdiği döner merdivenin yapısıyla mekanını daha iyi belirlemiştir. Oysa Duchamp'ın ikinci resimde merdiveni bize gösteriş tarzı çok farklıdır. Bunda basamaklarda, daha önce gördüğümüz, kesinlikleri hareket halinde figür tarafından bulandırılmış gibi, parçalara bölünmüştür. Aslında, resmin yüzeyi çok dar bir açıdan görülmektedir.

Duchamp, daha sınırlı göstererek, bu figürü üç safhada gördüğümüze bize telkin etmek sevdasındadır: merdiveni bize doğru inerken, tam görüş açımıza girdiği sırada figürün boyutlarını büyüterek, bir de merdivenin aşağıda kaybolan kısmına geçmek üzereyken. Figür, görüş açımıza giren ve çıkan bir nesnedir. Bizde, bize doğru yaklaşan, geçen ve kaybolan bir treni görüşümüze benzer bir etki oluşturur. Bu olaylar sırasında, trenin, sadece kendi gücüyle çok hızlı hareket edebilen bir nesne olduğu bilincine varırız. Yola çıktığı noktayla varacağı noktayı bilmediğimiz için trenin biçim yapısı, görsel bakımdan, bizim gözümüzde sırf hareketten ibarettir. Aynı şekilde, figürü ikinci resimde, mekanda bir noktadan öbürüne doğru hareket eden bir nesne halinde değil, yalnız hareketten ibaret bir figür olarak görürüz. Aynı şekilde, nasıl düdük veya çuh-çuh'lar bizim için trenin gücünü temsil ediyorsa, Duchamp da, hareket halindeki figürde kudret kaynağını işaret etmek için tualin sadece açık renk yerlerinde figürün ortasına doğru daire biçimi, noktalarla boyanmış, basit, grafik semboller kullanıyor.



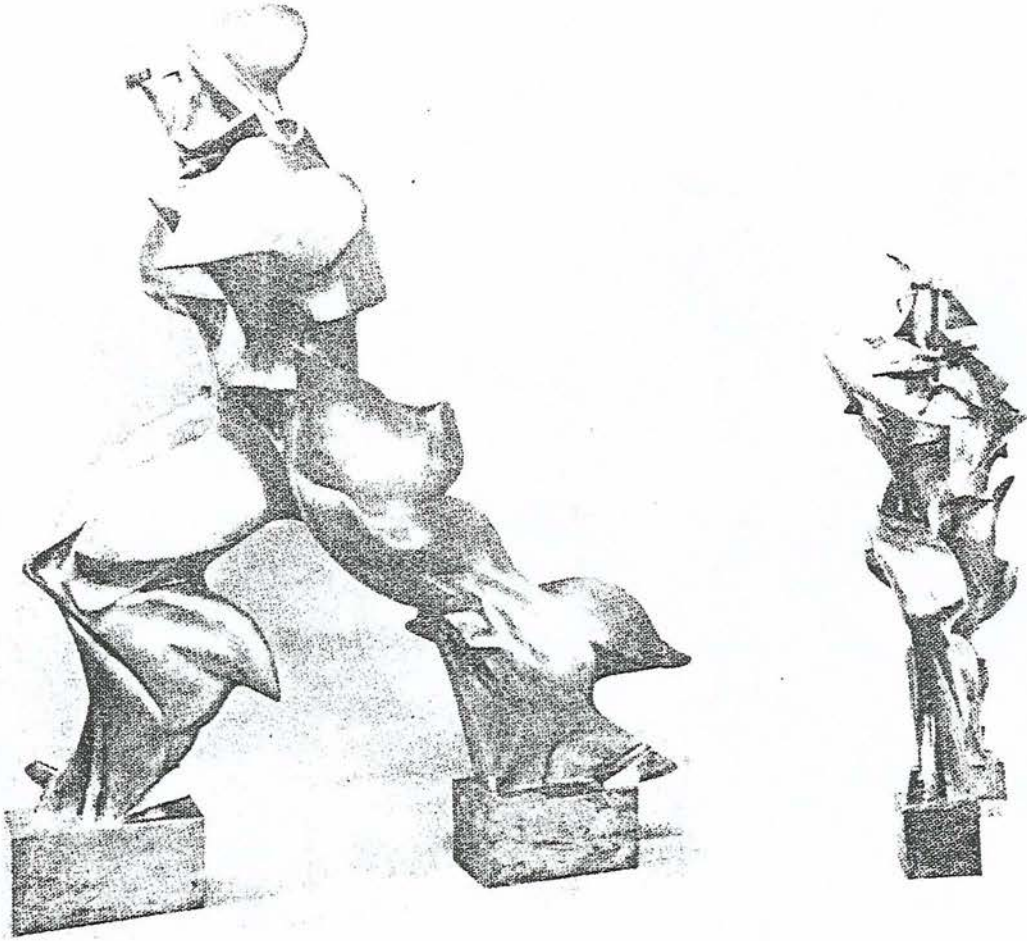
(Resim 2). Marcel Duchamp: **Basamaklardan İnen Çıplak. No. 1**, 1911.

Boccioni de Duchamp gibi, hareket halinde figürü şekillendirmek için zaman içinde belli bir anı ayırmamayı tercih etmiştir (Resim 3). Ama bunu bize heykelin katı malzemesiyle, kendiliğinden hareket edebilen bir nesnedeki toplu biçim görünüşünün sadece kısa bir anında gösteriyor. Bu figür, yalnız mekanda, heykel kaidesinin birbirinden ayrı iki kısmıyla belirlenip güçlendirilen iki, ayrı noktada özel bir biçim yapısı kazanmıştır. Hareket geçtiği anda sahip olduğu değişik biçimlerin daha sonra ulaşacağı andaki değişik biçimde... Boccioni figürün bu tek biçimini göstermekle bizi, hareket yeteneğindeki bir nesnenin kendisini belirlemeye yeterli tek bir görsel biçimi olmadığına inandırır. Yürüyen bir insan figüründeki devamlı şekil değişikliğini tam anlamıyla canlandırmaya olanak olmadığını biliriz. Ya, bu heykeldeki gibi, biçim yapısının yarı saniyelik durumunu verir, ya da yürüyüş sırasındaki biçimin sadece hayalini canlandırır.

Duchamp ve Boccioni eserlerini, yalnız onlardaki hareketin yüzü suyu hürmetine değil, asıl kendileri insan figürünün başlıca görüntüsü hareket olduğuna inandıkları için bu tarzda algılamaya bizi sevk ediyorlar. Çünkü bu sanatçılar için insan vücudunun gerçekliği, hareket yetisindedir; insan vücudunun görsel biçim yapısındaki gerçeklik, kendi kendini devamlı olarak dağıtıp yeniden kurma yetisine sahip olmasındandır. Her iki sanatçı, işte bu gerçekliği yakalamak gayretinde oldukları için sonuçta etkisi kurguya dayanmayan bir sanat eseri yaratmak istemişlerdir. Hareketliliğin etkisini betimleyecek veya hareket izlenimi yaratacak yerde, iki sanatçı, sanat eserinde, hareket etmekte olan figürün görsel biçimindeki gerçekliğini yaratmaya çalışmışlardır. Böylece resmin yüzeyinde veya heykelin kaidesinde çeşitli parçaları tekrarlanmış figürlerin, doğrudan doğruya zaman ve hareket oluşumuna ilişkin bulunduğu bizi inandırmışlardır. Boccioni ve Duchamp, oluş halinde veya olacak bir hareketi bize haber vermek istemiyorlar. Ama gördüğümüz heykel veya resmin hareket halindeki figürün görsel biçimlendirilişi olduğuna bizi inandırıyorlar²⁰.

Eseri gördüğümüz sırada bizce gerçek olan şey, onu yarattığı sırada sanatçı için gerçek olan şey değildir. Çünkü resim, sanatçı onu yaparken ne idiyse o olarak kalmıştır. Sanatçıyla eserinin tam uygunluğu bir sanatçının sanat anlayışında son safhadır. Bundan ötede alışverişimiz sanatçının eseriyle değil, anlayışıyla.

²⁰ Bates Lowry, *Sanatı Görmek*, s.219, 225, 226.



(Resim 3). Umberto Boccioni: **Mekanda sürekliliğin tek formu**,1913.

İKİNCİ BÖLÜM

2. XX. YÜZYIL RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

20. yüzyıl, 19. yüzyıldan devir aldığı sanat anlayışları ve hızla değişen akımlarıyla çok hareketli bir görüntü vermektedir. Bu sanat akımlarının, belkide tek ortak noktaları hepsinin, çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik boyutuyla ilişkili olarak, yeni anlatım biçimleri arayışında yarış halinde olmalarıdır.

20. yüzyıl sanatı, görselliğin bir anlaşılabilirlik olduğu ve anlatımcılıktan tamamen uzaklaştığı, kendi gerçeğini, kendi teorik ve uygulamalı eğilimleriyle anlatmak istediği, değişik akımların, değişik tarzlarıyla sunulduğu, bir arayış ve araştırma ortamında gerçeğini bulmaktadır. 20. yüzyılın bu gerçeği, çağın yaşamına etkin olan teknoloji ve bu teknolojinin getirdiği hız ve devinim gücüdür²¹.

Cézanne, Van Gogh ve Gauguin, 19. yüzyılın ikinci yarısında Paris'i terkettiler. Daha önce de Barbizon Okulu ressamı ile Corot ve Constable da büyük kentlerin gürültüsünden uzaklaşmışlardı. O zamanlar saray ve aristokrasinin giderek ortadan kalkması sonucu, eskiden soyluların yaşadığı ve devlet yönetiminin yerleşip geliştirdiği kentler yerine, fabrikaların yani endüstrinin, kurulmasına neden olduğu bir çeşit işçi ve memur kentleri kurulmağa başlanmıştı. Bu yeni endüstri kentlerine durmadan akın eden işçiler, son derece basit ve gösterişsiz çok katlı evlere yerleştirildiler. Endüstrinin yarattığı kentlerin üzerine kaplayan kara dumanları büyüyen kalabalıkların ve yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan fabrika, tren ve tramvayların gürültüsü ve büyük uygarlık sayılan bu yeni yaşantı biçimi, ilk toplumsal tepkilerin ortaya çıkmasına neden oluyordu. Ancak bu yeni endüstri uygarlığı, insanlara yeni bir huzursuzluğu da beraberinde getirdi. Bundan ilk olarak etkilenenler ya da bu huzursuzluğu duyanlar önce sanatçılar oldular. 20. yüzyılın kent mimarlığının öncüleri bu nedenle ilk görev olarak bu sevimsiz, gürültülü yeni kent atmosferini ortadan kaldırmayı ele almaya başladılar. Buralarını yaşanabilir, çekici yerler haline getirmeyi görev edindiler. Evlere

²¹ Dr. Engin Beksaç - *Avrupa Sanatı*, s / 115.

de, iyice düşünölmüş, araştırılmış, içinde yaşanılabılır, kullanılması ve ısıtılması kolay bir biçim vermeye çalıştılar. 19. yüzyıldaki evlerde olmayan ya da yeni yeni biçimlenen balkon, mutfak, banyo-tuvalet sistemini bulup geliştirdiler. Yüzyılımızın başından bu yana giderek artan elektrik ve motor gücü ile işleyen trafik araçlarına büyük yer veren kent ve kentler arası yollar, başka hiçbir çağda görölmeyen hava yolları, çağdaş yaşamada yeni bir ulaşım olanağı sağladılar. Arı kovani gibi işleyen çok katlı işyerleri, herbiri birbirinden ayrı, üst üste, yanyana dairelerden oluşan gökdelen evler, insanları birbirlerine yaklaştırdığı oranda, onları ruhen birbirlerinden uzaklaştırmaya başlamıştı. Kendi içine dönük, ruhen birbirlerinden uzaklaşmış insanlardan oluşan bir toplum yapısı ortaya çıktı. Yayın organları, gazeteler, dergiler, telefon ve telgraf gibi haberleşme araçları, dünyanın her tarafından olayları, bu yeni dünya insanına günü gününe, hatta saati saatine iletmeye başladı. Bu bitmeyen haberler, ulaşım araçları gürültüleri, içinde yaşanan kentlerin kalabalık uğultusu, trafiğin şaşırtıcı sürat ve pis kokuları, çevresinden kaçan, başını dinlemeye gereksinime duyan, içine dönük yani kapanık bir insan tipi de yarattı. İşte 20. yüzyılın sanatı, böyle bir ruhsal duruma sahip insanların toplumunda biçimlenmeye ve ortaya çıkmaya başladı.

Kendi içine kapanan insanın, sanatçının ilk tepkisi, kendini rahatsız eden dış dünyaya karşı oldu.

20. Yüzyıl Sanatında, dikkatimizi çeken ve bizi konumuz gereği, hareketin çözümlenmesi yoluyla elde ettikleri dinamizmi, çıkış noktası olarak almalarından dolayı, üç farklı oluşumdan (gelecekçilik, biçimsiz sanat, hareket resmi) örnekler vermek yeterli olacaktır.

2.1 FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK)

1908'de Picasso ve Braque'ın doğanın gerçeğine yönelik çalışmaları 20. yüzyıl sanatında önemli bir devrim yarattı. Fakat bu akım, sanatçının çevresine karşı gösterebileceği bir protesto ile oluşmamıştı. Fransa'daki bundan önce ortaya çıkan yabancı akımı da aynı gerekçeye dayanmıyordu. Yani bu iki akımda da toplumsal

değişimlerin yarattığı etkiler söz konusu değildi. Buna karşılık İtalya'da çağdaş endüstriyel olumsuzluklar Almanya'daki gibi değerlendirilmedi. Yani bir bunalım nedeni olarak sanatçılarca ele alınmadı. Aksine, bu Akdeniz yarımadasında çağdaş endüstriyel girişimleri destekleyen bir sanat akımı ortaya çıktı. Örneğin 1909'da İtalya'da bir GELECEKÇİLİK (futurisme) akımı, makinenin hareketliliğini benimseyen bir görüşle insanlığa yararlı olmayı amaçladı. Bu akımın temsilcileri makinayı ve onun hareketliliğini resimlerine konu olarak aldılar. Geleceğe bu açıdan bakarak iyimser bir tavır takındılar. Böylece endüstrinin hareketli yaşamını renk ve çizgi ile yansıtan yapıtlar ortaya koydular. Kısacası gelecekçilikte dinamizm, resme verilmesi gereken bir özellik oluyordu. Yani hareket, bu çağa özgü yeni bir boyut idi. Bu görüşe paralel olarak gelecekçi ressam, yapıtında bir hareketin oluşumunu resimsel olarak biçimlemek istedi. Bunun için resminde yer alan bir hareketin, bir sinema filmi ile çekilişinde görülen birbirlerinden az farklı görünüm ayrılıklarını resmeddiler. Böylece koşan bir atın, gelecekçi ressama göre bir değil yirmi ayağı oluyordu. Bir merdiveni çıkan, ya da dans eden bir insanın hareketlerinin tümü, bir ritm içinde, yanyana ve üst üste saydam bir biçimleme ile resmediliyordu. Kısacası, gelecekçi resim, zamana bağımlı bir hareketler dizisini saptamayı amaçlıyordu²².

“Gelecekçilik” akımı Paris'te yayımlanan Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti'nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor, geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu sözler arasında en kolayca akılda kalanı; güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği sözüydü²³. Marinetti'nin bu bildirisinden bir yıl sonra, 1910 yılında resim sanatçıları Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla Milano'da resim sanatı ile ilgili bildirilerini; Boccioni 1912'de Gelecekçi Heykeltraşlık Marinetti ve Mimar Sanat'Elia ile ortaklaşa, Gelecekçi Mimarlık bildirisini yayınlamışlardır.

²² Sanat Tarihi Ansiklopedisi - Bateş Yayınları, cilt: 2, s / 43 - 48.

²³ Norbert Lynton - Modern Sanatın Öyküsü - Remzi Kitabevi, s / 89.

Resim sanatçılarının bildirisinde, özetle, şu ilkelere yer verilmiştir:

Her türlü taklid formları hor görülmeli, özgün biçimler yansıtılmalıdır.

Ahenk ve güzel duygular hegemonyasına son verilmelidir. Rembrand'ın, Goya ve Rodin'in eserleri kolaylıkla yıkılabilir.

Sanat eleştirisi yararsız ve zararlıdır.

Bütün eski sanat konuları terkedilmeli, onların yerine gurur ve hızla dolu yaşam ifade olunmalıdır.

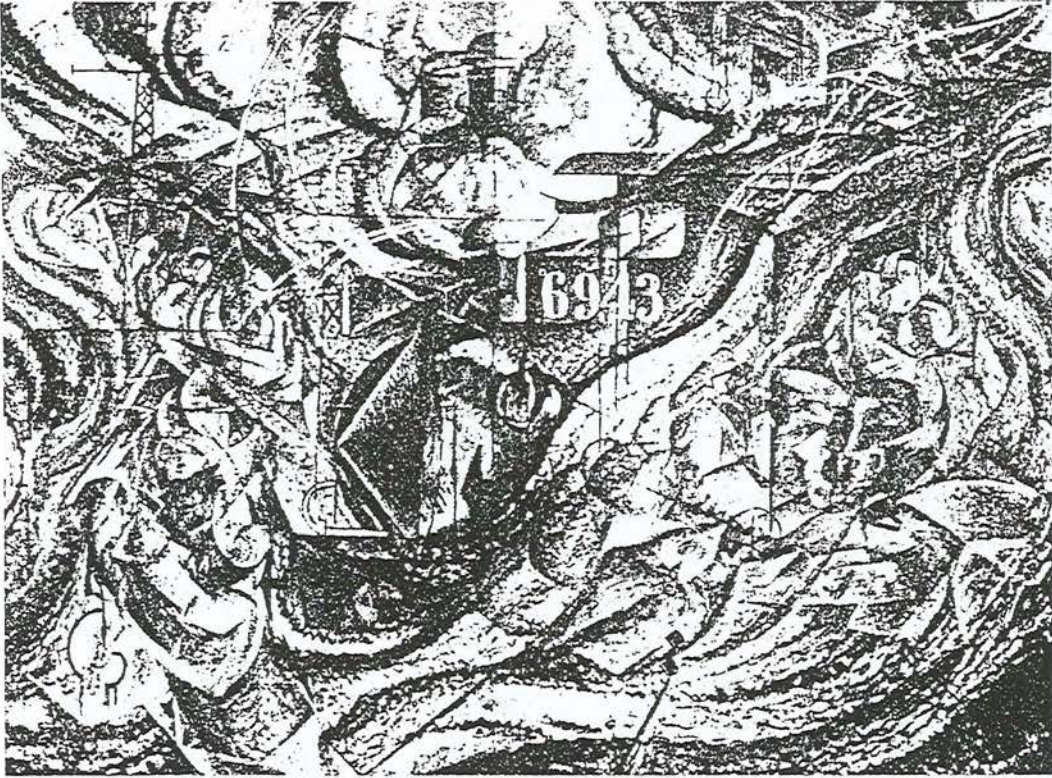
Yenilikçileri sindirmek için kullanılan deli sıfatı bir şeref ünvanı sayılmalıdır.

Hareket ve ışık maddeyi eritmelidir.

Gelecekçilik, özetle, sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetik öğeleri olan ahenk ve güzel gereksiz sayılmışlardır. Hız yapan bir motor bir şaheserden daha güzel görülmüştür. Geçmişe bağlılık (Passeizm) dinamizmi engellemektedir. Bu nedenle geleneksel konular bırakılmalı militarizmi, savaşı, şiddeti değerlendiren dinamik konular işlenmelidir. Geçmiş değerleri saklayan müzeler ve kütüphaneler yıkılması gerekli kuruluşlardır.

Fütüristlerin çok önem verdikleri hareket ve dinamizm iki tür uygulama ile elde olunur. Kübizm tekniği ile form elemanlara, plânlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz yada bir insan vücudu değişik açılardan görülerek, üstüste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekân ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımından Gelecekçilik ve kübizm ortaklaşa görüntü verirler. Kullanılan renkler puvantilistlerin çeşitli renkleridir²⁴. Aslında, Gelecekçilerin sanatı değişik ve deneyici nitelikteydi. Bu sanatçıların düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntemleri yoktu. Ama girişimleri geçerliydi ve elde ettikleri sonuçlar, dile getirdikleri tutkuların boyutlarına hiçbir zaman ulaşmasa bile, çok çarpıcıydı. Boccioni, grubun kuşkusuz en parlak sanatçısı olduğu gibi, önde gelen sanat kurucusuydu. Onun Ruh Durumları: Uğurlamalar (1911) adlı üçlü panosu (Resim 4), bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alan ve bu insanların kimini trenle uzaklaşırken, kimini de evlerine dönerken gösteren önemli bir yapıttır.

²⁴ Dr. Cahid Kınay - Sanat Tarihi - Kültür Bakanlığı Yayınları, s / 248, 249.



(Resim 4). Umberto Boccioni: **Ruh Durumları: Uğurlamar**: 1911.

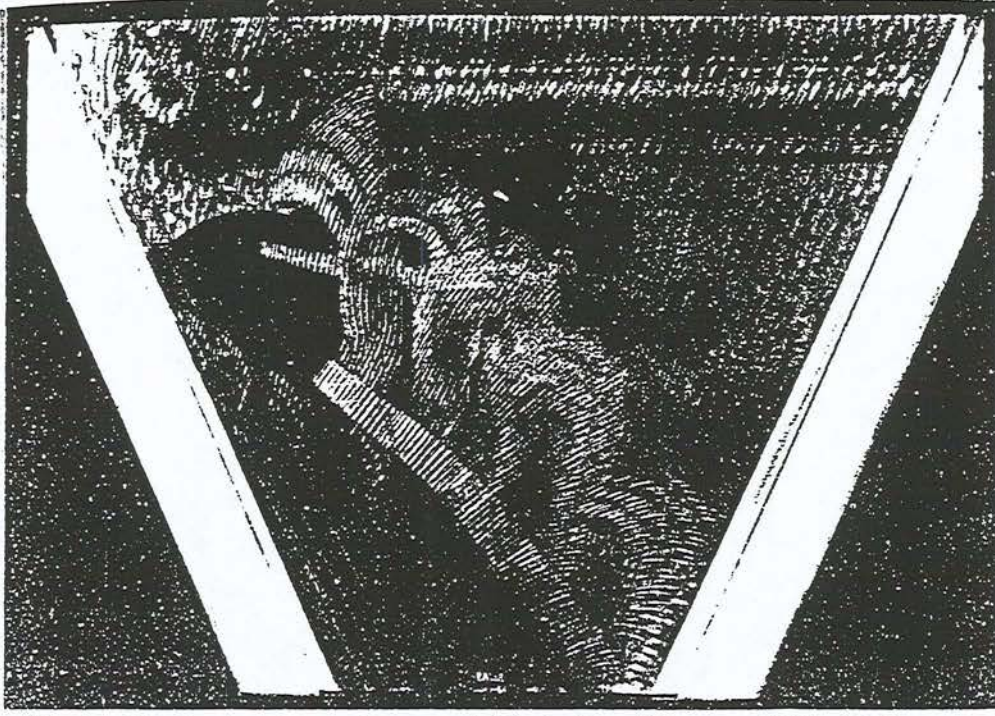
Tual Ü. Y. B., 70x96 cm. New York, Modern Sanat M.

(Nelson A. Rockefeller'in hediyesi)

Resmin kahramanı Victoria dönemi teknolojisinin önemli buluşlarından buharlı loko-matiftir. Lokomotifin biçimi, Kübist biçime uygun olarak resmin yüzeyine dağılmıştır, hemen göze çarpan numarası ise Picasso ile Braque'ın tablolarındaki harfleri ve sayıları anımsatmaktadır. Ne oldukları kolayca çözilemeyen figürler de Kübizmi çağrıştırmakla birlikte, Boccioni'nin köşeli değil, kıvrık, deniz kabuklarını andıran biçimler kullandığı dikkatimizi çeker. Bütünüyle bu tablo ele aldığı yaşantılar kadar kamaşıktır. Ruh Durumları: Gidenler'de konpartımanlarında oturan yolcularla trenin pencesinden görünüp kaybolan şehir manzaraları binbirine karışmış gibidir. Ruh Durumları: Kalanlar'da ise gene boş yuvarlak biçimlerle canlandırılan figürler, perdeyi andıran bir çizgi ormanından geçerek, hiçbirşey betimlemeden bir hüznün duygusu verirler. Kalanlar'da bu hüznün havası ile mekanik enerji bir aradadır. Üçlü panonun tümü bildirilerdeki saldırgan sözleri çağrıştırdığından çok daha ince ve insanca bir yaşantıyı ortaya koymaktadır.

Carra'nın Penceredeki Kadın (eşzamanlılık) tablosunda pencere (Resim 5), perde ve evleri anımsatan biçimler Delaunay'den izler taşır. Bu resimdeki tamamlanmamış, fakat katılığı ve saydamlığı ile açıkça biçimleri belirtilmiş çıplak figür Carrá'nın, léger'nin o dönemdeki son yapıtlarını da bildiğini gösterir. Ancak, resimdeki figürde oldukça çekici sedef rengi tonları bulunmakla birlikte, Carra'nın, Çözümsel Kübizm'de olduğu gibi, tek renk kullanma eğilimi olduğuna dikkatimizi çeker. İlk bakışta, resimdeki gerçek varlık, ressam (ya da bizimle) düşsel bir şehir manzarası arasında duran çıplaktır; fakat daha sonra, şehir manzarası asıl konu durumuna geçer ve çıplak figür, hayal gücünün araya soktuğu kışkırtıcı bir zevk ögesine dönüşür. Görülen ve duyulan yaşantı, aynı anda ve rol değiştirerek gözümüze ulaşır gibidir.

Giacomo Balla'nın yapıtları, daha çok bir eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanırları üzerinde odaklanıyordu. Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini, tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. Keman Yayının Ritimleri (1912) adlı tabloda (Resim 6), herşey bir kronofotoğrafta olduğu gibi görülür.



(Resim 5). Carlo Carrà: Penceredeki kadın (Eşzamanlılık). 1912.
Tual Ü. Y. B., 147x133 cm. Milano Dr. Riccardo Jucker koleksiyonu.



(Resim 6). Giacomo Balla: Keman Yayının Ritimleri. 1912. Londra,
Tual Ü. Y. B. 52x75 cm., Mr. ve Mrs. Estorick koleksiyonu.

Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok durumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. Resimde görsel yaşantının değişmesini gerektirecek duygusal bir yaklaşımdan iz yoktur. Resim bize müziği duyurmayı amaçlamamaktadır. Balla daha sonraki çalışmalarında hareketi çok daha kesin bir resim diliyle incelemektedir. Bir Otomobilin Hızı + Işıklar (1913) adlı çalışması (Resim 7), bir betimleme olmaktan çok, bir nesnenin hareketini yansıtan bir şema, nerdeyse tümüyle soyut bir tablodur. Aynı dizideki resimlerinde (örneğin, Otomobil ve Gürültü'de) Balla görsel öğelerin ötesine geçmiş, fakat kullandığı malzeme, kavramsal olmaktan çok sezgisel bir malzeme olarak kalmıştır.

Nesneleri ölçülü ve tutarlı ilişkiler içinde betimleme sanatı sayan resim geleneğine karşı çıkan bu sanatçılar, konularını hemen hemen her zaman çağdaş dünyadan seçmişler ve gerçek yaşantılardan yola çıkmışlardır. Belli bir ölçüde parlak ve canlı bir sanat yaratmayı da başarmışlardır. Neo - İzlenimcilik'le başlamışlar ve Kübistlerin nesneyi çözümlemek yolunda öğrendiklerini kullanmışlardır. Ne var ki bunun karşılığında kendileri de, hareketin çözümlenmesi yoluyla elde ettikleri dinamizmle, klasik anlamdaki Gelecekçilik'in Fransa ve Almanya'da savaşın patlamasıyla sona eren etkisini sürdüren bir kavram oluşturdular²⁵. Bunun ötesinde, aralarında önemli ayrılıklar ve anlaşmazlıklar olduğunu söylemeden edemeyiz. Bu yüzden, modern sanat akımları içinde akım denmeye layık tek girişim olan Fütürizmi tek yönlü bir sanat olayı olarak göremeyiz²⁶.

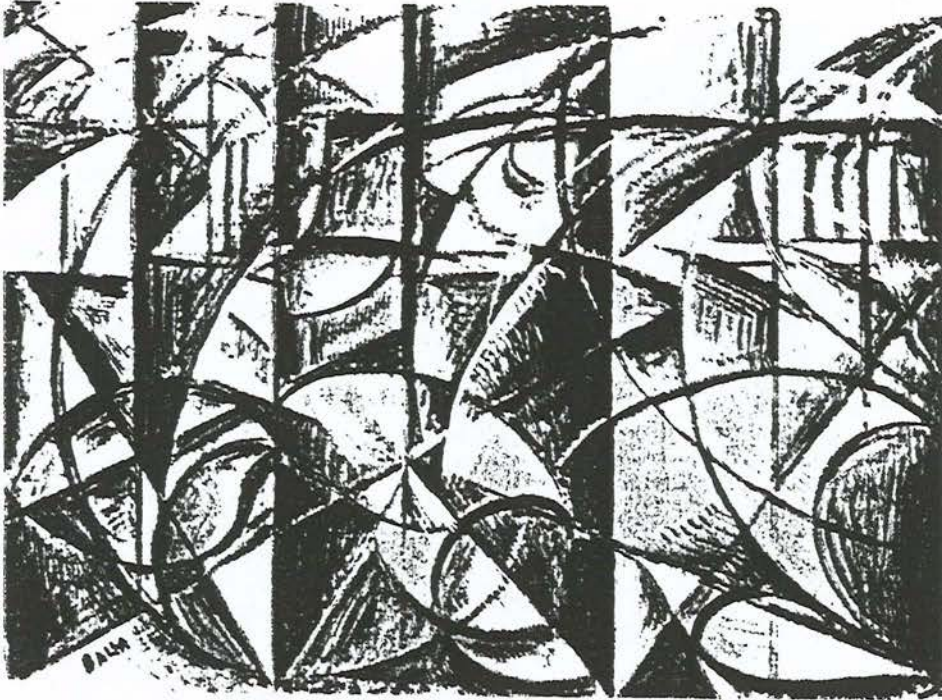
2.2. İNFORMEL SANAT (BİÇİMSİZ SANAT)

1945 - 1960 yılları arasında etkili olan Biçimsiz Sanat terimi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'te ortaya çıkan, soyut sanat akımları olan, Lirik Soyutlama, Gereççilik, Yeni Paris Okulu ve Lekecilik eğilimlerini kapsıyordu. Zaman zaman kaligrafik yanıyla ortaya çıkan belli bir kendiliğindenlik, resim gerecinin ya da farklı gereçlerin anlatım aracı olması ve figürasyonu kesinlikle reddetmesi Biçimsiz Sanatın belirgin özellikleriydi. Biçimsiz sanat gerçekliğin tanıklığını dışlamaz²⁷. Fransa'da

²⁵ Lionel Richard - *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* - Remzi Kitabevi, s / 35.

²⁶ Norbert Lynton - *Modern Sanatın Öyküsü* - Remzi Kitabevi, s / 90 - 96.

²⁷ *Sanat Dünyamız* - Avant - Garde 1945 - 1995, Bahar 1995, sayı 59, s / 16-18.



(Resim 7). Giacomo Balla: Bir Otomobilin Hızı + Işıklar. 1913. Chicago. Karton Ü. Kağıt ve Y. B. 50x70 cm.,Mr. ve Mrs. Morton Neumann kol.

Biçimsiz resim, ya da değişik bir biçimi olan Lirik Soyutlama, ilk plânda Alman kökenli Wols (Wolfgang Schülze) ve Hans Hartung, Fransız Jean Fautrier, Henri Michaux ve George Mathieu tarafından uygulanmıştır.

Wols jestlerle değerlendirilen kalın boyalı, bazen de grafik özellikler gösteren bir lirik abstraksiyon, taşızım uygulamıştır (Resim 8).

Hans Hartung (1904) da Wols gibi, Fransa'ya göçetmiş bir Almandır. Sanatçı, önceleri Kandinsky stilinde suluboya resimler yapmıştır. Bu suluboyaların oluşan resim tekniğinde örnek yeri olmuştur. Boya ile birleşen kıvrak, enerjik çizgiler psikolojik depresyonların dışı vuran görüntüleridir (Resim 9).

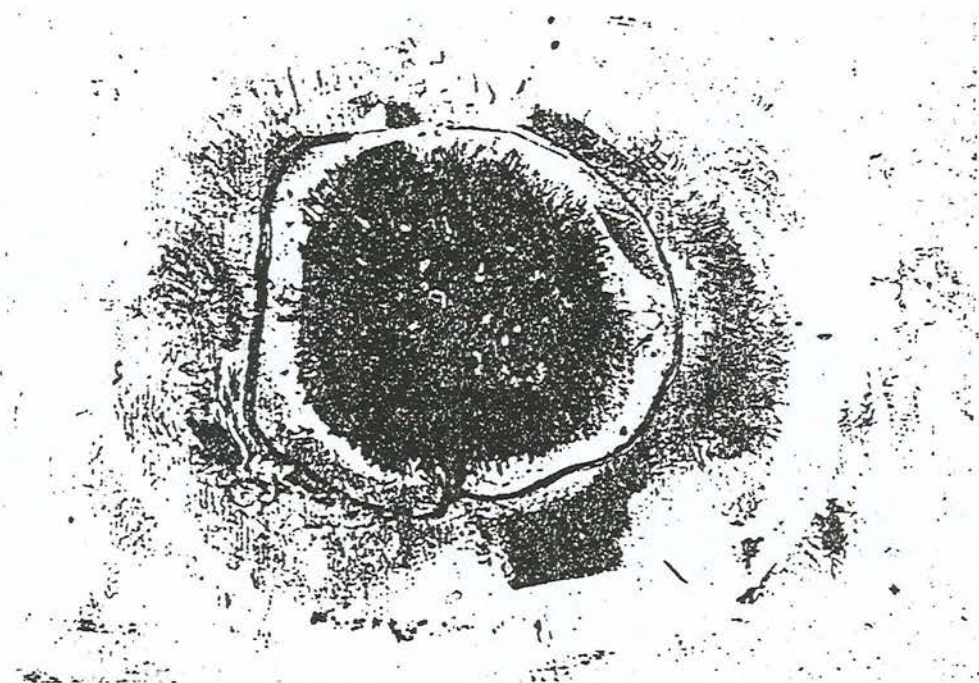
2.3. ACTION PAINTING (HAREKET RESMİ)

George Mathieu (1921) yeni Biçimsiz resme lirik abstraksiyon adını vermek suretiyle bu akımın bir tür teorisyeni olmuştur. Sanatçı Paris'de Wols'la ortaklaşa sergi açmış, Amerikalı sanatçılar grubuyla tanıştıktan sonra, kendine özgü olan action paintings (hareket resmi) çalışmalarına başlamıştır. Sanatçı resim sanatına hız ögesini getirmiştir. Geniş yüzeylerde, hiçbir kurala bağlı kalmaksızın, içten geldiği gibi ve tümüyle gestuel (içten geldiği gibi) bir davranışla bir baştan bir başa yaptığı boya-resimler (Resim 10),Jackson Pollock stilinde Hareket Resmi türünün serbest fizik jestle oluşturulmuş örneğidir²⁸. Hızla gelip geçen, anlık coşkularını tuale yine o hızla aktarmaya çalışan Mathieu, resimlerini bazen bir seyirci topluluğu önünde de yapmıştır. Mathieu'ye özgü bir tür aceleci anlatım biçimi, başlangıçta birbiriyle çatışan canlı olaylar dizisi gibi görünür (Resim 11). Ancak bu dramatik niteliği, yinelemeler bozabilmektedir. Dünyanın içinde bulunduğu durumla ilgili nihilistik (hiçlik) imalarda bulunmayı amaçlayan bu yapıtlar, bir süre sonra kişinin bencil duygularını tatmin etmekten fazla bir şey söylemez olurlar²⁹.

Renkleri yalnızca resimde, amaç olarak yanyana getirmek ve başka herhangi motif ve amacı bir yana itmek, resmin henüz ortaya çıkarılmamış sanılan bir yanı idi. Dikkatini fırçanın bıraktığı ize veya leke üzerinde yoğunlaştıran akıma, Fransa'da tache (leke) sözcüğünden türetilme lekecilik (Tachisme) adı verildi. Resimsel uygulamada denediği yeni yollarla ilgi uyandıranların başında Amerikalı Jackson

²⁸ Dr. Cahid Kınay - Sanat Tarihi - Kültür Bakanlığı Yayınları, s / 317-319.

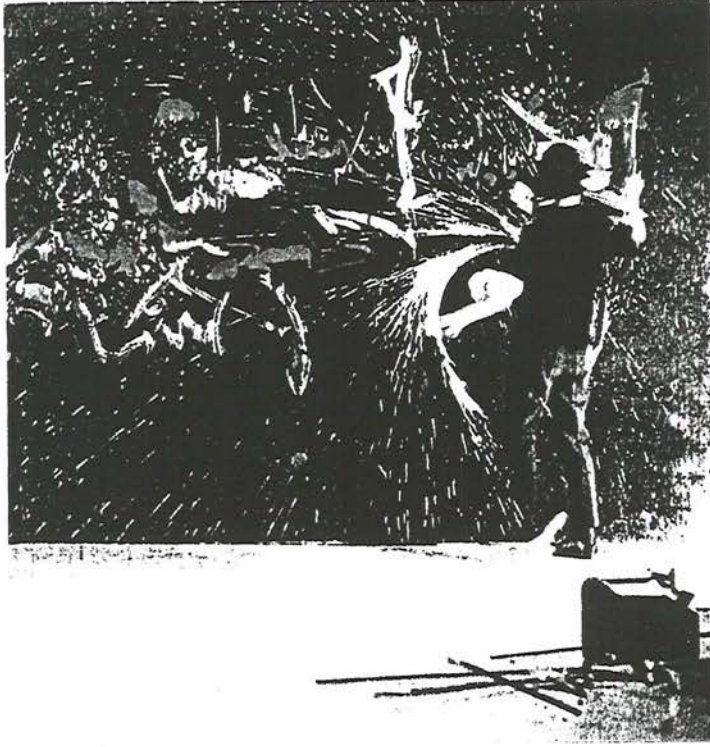
²⁹ Norbert Lynton - Modern Sanatın Öyküsü - Remzi Kitabevi, s / 268.



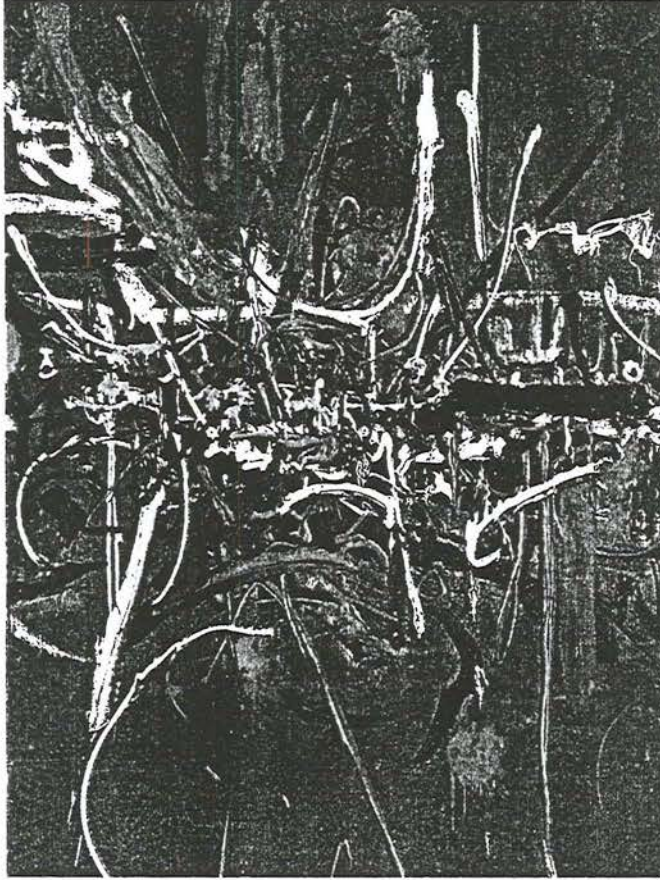
(Resim 8). Wols (Volgan Schultze), Büyük Mavi.



(Resim 9). Hans Hartung, Nocturne.



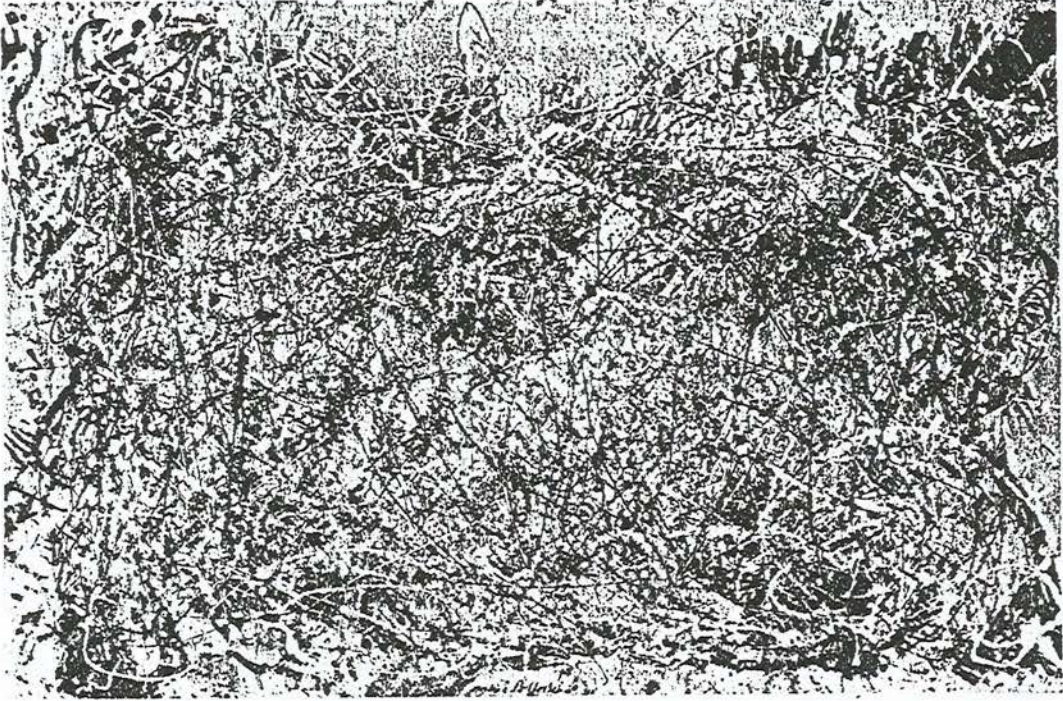
(Resim 10). George Mathieu, **Serbest Çalışma**.



(Resim 11). George Mathieu, **Detay**, 295x600 cm.,
Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi.



(Resim 12). Jackson Pollock, **No.14**. 1948. Westport,
Conn., Miss Katharine Ordway.



(Resim 13). Jackson Pollock, **No.1**. 1948. Tual Ü. Y. B. 172x223cm.
New York, Modern Sanat Müzesi.

Bu resim anlayışının arkasında, çağımızın ünlü düşünürlerinden John Dewey'in ve Henri Bergson'un yaşamda rastlantının büyük yeri olduğu görüşü de yansımaktadır. Bu durum, eğer Georges Mathieu'nün Paris'te felsefe öğrenimi de gördüğü gözönünde tutulursa, daha da önem kazanır. Ayrıca bu sanatçının belirttiği görüşlerinde de rastlantının yaşamda payı olduğuna inandığı ortaya çıkmaktadır. NICOLAS STAEL ile Amerikalı ARSHILE GORKY de bu akımın önde gelen ressamlarındandır. Lekecilik ve hakeket resmi, 1950 ile 1960 yılları arası Avrupa ve Amerika'da büyük etki yapmış ve büyük yaygınlık göstermiştir.

Lekecilerden ve hareket ressamlarından Mathieu dışında hemen hepsi ümitsiz bir sanatçı durumunda kalarak ya öldüler ya da intihar ettiler. Örneğin Arshile Gorky ile Nicolas de Stael bizzat yaşamlarına son verdiler. Pollock bir trafik kazası sonucu öldü. Fakat lekeci anlayış, kontrolsüz hareketler sonucu oluşan bir resim ile son bulduğundan, lirik bir anlatım ve bir psikolojik boşalma aracı olarak ressam olan ve olmayanca benimsenip birçok resim üretildi. Ve bu durum, lekeciliğin soyut dışavurumcu özelliğinin kısa sürede yitirilmesine de neden oldu.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE'DE RESİM SANATININ GELİŞİM SÜRECİNİN DEVİNGEN DEĞERLERİ

Sanatsal gelişme kavramının Türk sanatı üzerindeki etkisinin hissedilişi 1920'lerin sonları ile 1930'ların başları arasındaki bir dönemde başlar. Bu aşamaya gelinceye kadar, zaten çok kısa bir geçmişi olan Türk Sanatının en belirgin eğilimleri sırasıyla Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit gibi "İlkler" in temsil ettiği bir Gerçeküstücülük ile akademizm arasında gidip gelen bir biçimle, Çallı kuşağı sanatçılarının genel bir biçim olarak benimsedikleri İzlenimciliktir. Türk sanatçıların Batısal anlamdaki resim ve heykelle tanışma aşamasının ürünü olan bu biçimleri, 1933'de kurulan D Grubu'nun batıdan özetleyerek Türk Sanatına aktardığı, Kübizm uzantısallığında³², Yapısalcılık ve Dışavurumculuk gibi çeşitli biçimler arasında gidip gelen bir yaklaşımı temsil eden, 1928'de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile Andre Lhote'un akademikleştirdiği bir tür sentetik kübizmin ya da post-kübist bir eğilimin sözcülüğünü yapan D grubu gerek tarih gerekse anlam açısından Çallı Kuşağının izlenimciliğine oranla çok daha yeni sayılan bir düşünce ve biçim üretmişlerdir.

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara, öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem 1950'li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını da etkilemiş, birtakım farklılaşmalara yol açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde yapılan işlerle kaçınılmaz bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen biçim programları, ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemde resim sanatı, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki

³² Plastik Sanatlar Dergisi, Türkiye'de Sanat, Sayı: 21, s. 19.

yerini alma çabasının bir göstergesi, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı kazanmıştır. Şüphesiz bu sürecin daralıp ferahladığı çeşitli evreler vardır, fakat Türk resminin modernleşme temposu, liberal eğilimlerin gündemde kalmasıyla, bireysel biçem araştırmaları yönünden kesintisiz bir sürekliliği koruya gelmiştir.

Öte yandan sözü edilen dönem açısından Türk resim sanatının atılımcı, dinamik biçem çabalarıyla vardığı önemli sonuçlardan biri, biçimlendirme ve biçem etkinliğinin eğitim kurumu, yani akademi dışında gerçekleşmesi olmuştur. Resmi bir sanat kurumunda, eğitim görmüş ya da görmemiş sanatçılar, önceleri resmi atölye hocalarının tekelinde bulunan biçem etkinliğini, serbest ve duyarlı biçim çabalarının özgünlüğü ile ele geçirmiş ve ülkenin önemli sanatçıları arasında ön sırayı onlar almışlardır. Aynı zamanda sürekli bir etkinlik ve gelişme temposu ortaya koymuş olan bu sanatçılar, sözü edilen dönemde etkileşim dinamiklerini besleyen bir yaşantı ortamını da paylaşmışlardır.

Biçem savaşımalarını yurtiçi ve yurtdışında da sürdürmüş olan bu dönem sanatçıları arasında başta gelen önemli isimler; Orhan Peker, Cihat Burak, Ömer Uluç ve Yüksel Arslan oluşturmaktadır. Bu isimleri; resmi atölye ustası durumunda bulunan, kendilerini kurum çevresi dışında ve ünvanlarına sığınmadan kanıtlamış olan, Neşet Günal, Adnan Varınca, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Adnan Çoker ve Sarkis izler.

Daha önceki dönemlerde başlayan etkinliklerini gür ve dinamik biçem çabalarıyla sürdüren sanatçılar arasında başta gelenler, B.Rahmi Eyüboğlu, Fikret Muallâ, Sabri Berkel, Aliye Berger, Abidin Dino ve Nuri İyem'dir.

Şüphesiz belirgin bir modernleşme sürecini içeren bu dönem, sanatçıların yaşantı ve duyarlık ortamını paylaştıkları oranda, etkileşimin sınırlarını da genişlettikleri bir süre oluşturmaktadır. Çoğunluğu yurtdışında da deneyim ve görgü aşamaları geçirmiş

olan yeni bir sanatçı grubu da önemli etkinliklerini 1970'li yıllarda gerçekleştirmeye başlamışlardır. Burhan Uygur, Neşe Erdok, Mehmet Gülerüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak gibi isimlerden oluşan bu gruba Alâaddin Aksoy, Balkan Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan ve İbrahim Örs gibi isimlerin katılması mümkündür.

1980'li yılların, sanatçı isimleri arasında Bedri Baykam, Mehmet Gün, Şenol Yoroğlu, Mustafa Ata, Hale Arpacıoğlu'nu sayabiliriz.

Genelde 60, 70 ve 80'li yıllarda etkinlik serüvenlerine başlayan üç kuşak hareketinin birbirine kenetlendiği bu dönemin ilk hazırlıkları 50'li yılların ortasında gerçekleşmiştir. Gençlik bunalımlarının da yaşandığı bu ilk hazırlık evresi, daha sonraki deneyim ve tartışma ortamlarının coşkulu atmosferi içinde, dönemin başlangıçlarındaki dinamik temelin bir kaynak anısı olarak kalmıştır³³.

Yukarıda, üç kuşak hareketinde adı geçen sanatçı isimlerine ait resimler, incelenmesi açısından, EK 1 bölümünde ayrıca yer verilmiştir. Ayrıca Ertan Kavlak'a ait resim örnekleri EK 2 bölümünde sunulmuştur.

3.1. TÜRK RESMİNDE FİGÜR

100 yıllık bir geçmişle Türk resmi, başlangıcından beri figüratif ağırlıklı bir gelişme göstermiştir. Ya da bir diğer deyişle, Türk resminin büyük bir oranda figüratif olduğu söylenebilir. Bunun nedenleri; Türk Resim Tarihi'nin yeni olmasının yanında, Türk kültüründe kavramsallaşmanın henüz yeni yeni oluşmaya başlamasına da bağlıdır. Bu bakımdan resmimizde belirli dönemler dışında soyut çalışmalar fazla yaygın olmamış, kavramlarla ilgili resim ve sanat deneyimlerine pek girililmemiştir. Öte yanda, bugün tüm dünya figüratif resme bir dönüş yapmış, figüratif resim yeni bir önem kazanmıştır. Üstelik, figür yorumu, yeni kuşak Türk resminde de yeni bir ivme kazanmaktadır. Türk resminin çağdaşlaşması bugün genellikle bu yeni figür anlayışı içinde olmaktadır³⁴.

³³ Sezer Tensuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, s. 7...9.

³⁴ Jale N. Erzen, *Yeni Boyut, P.S.D. Türk Resminde Figür*, s.15.

Türk resmine figürün girişi bireysel düzeyde Osman Hamdi Bey ve genel olarak da Çallı Kuşağı ressamı ile başlamıştır. Yani figür Türk sanatçısının yağlıboya resim sanatıyla tanışmasından yaklaşık olarak 60/70 yıl kadar sonra ele alınabilmektedir ancak. Bu da başlıbaşına bir kilometre taşıdır. Çünkü yüzyıllardan beri gayri resmi bir şekilde sürdürülen bir suret yasağının ardından öyle birden bire figüre geçmek o dönem ve koşulları içinde üstesinden kolayca gelinebilecek bir şey değildi.

Bu kilometre taşlarının temel oluşturduğu günümüze bakarsak, yeni figüratif sanatçılar büyük biçim farklılıkları içinde çalışmaktadırlar. Bugün Batıda olduğu gibi, Türk resminde biçim bir akım ve yaklaşım türü içinde sanatçıyı bağlayan genel bir biçim ortaklığı olmaktan çıkmış, kişisel bir kendini anlatış tavrı olmuştur. Bu bireysellik resme belirli bir çeşitlilik getirirken, izleyici ile birçok sanatçının katıldığı ortak bir üslubun ve anlatım dilinin kurabileceği ilişkiyi, ya da sağlayabileceği yoğun ilgiyi bulamamaktadır. Böylesine bireysel bir yaklaşımın zorluğu sanatçı için önemli olan bir sorunu izleyici ile paylaşabilmesidir. Öte yanda, yeni figürasyon sanatçıları konularını, izleyici ve toplum için daha can alıcı, dolaysız olarak izleyicinin psikolojisine daha etkili olabilecek alanlarda aramaktadırlar. Bunlar, ya psişik bir dünyanın gerçekleri, ya da toplumsal değerleri gündeme getiren konular olmaktadır.

Atak, dramatik, trajik, gerilimli, karabasan bir atmosfer içinde sunulan figürler, ya da Nur Koçak'ta olduğu gibi soğuk ve tarafsız bir teknikle siyah-beyaz aktarılan bir aile grubu, Balkan Naci'de olduğu gibi zamanın trajik sessizliği içinde tanıtılan kişiler izleyici ile iletişimi bu anlatım sivriliği içinde bulurlar. Bugün Batıda olduğu gibi Türk resminde de serinkanlılıkla sunulan gerçekler serinkanlılığın dayanamayacağı bir gerilim ve şiddettedirler. Mustafa Ata, Alaattin Aksoy, Öğün Bakır ya da Komet'te olduğu gibi düşlerin ve psişik dünyanın keskin gerçeği kişisel simgelerle bir gizem kazanır. Ya da Neş'e Erdok'un sokaklarda yaşanan gerçeklerden özümlediği figürler, anıtsal bir kurgu içinde gerçeküstü bir nitelik elde eder. Hale Arpacıoğlu, Şenol

Yorozlu ve Mehmet Gülerüz’de tekniğin akıcılığı ve renk canlılığı gerilimli bir figüre estetik bir yumuşaklık getirir. Özdemir Altan’ın endüstriyel dekoru içinde insan klinik bir atmosferde yabancılaşmıştır. Hüsamettin Koçan’ın resimlerinde psişik bir sürecin bilinmeze götürdüğü figür ya da Ergin İnan’ın resimlerinde figürün bir organizma olarak sürecini gösteren deformasyonlar izleyiciyi sanatçının kişisel dünyasına sokuyorsa da, evrensel kavramlarla karşı karşıya getirmektedir. Türk resmi bugün böylesine bir yorum gücü kazanmıştır. Ancak, bu kişisel çıkışların Türk resmine ortak olarak ne gibi bir yön verdiği de sorulabilir. Bugünün resmi yarın için nasıl bir öğreti kaynağı olabilecektir? Figür yorumunda kazanılmış olan özgürlük ve içerik yoğunluğu ve biçim çeşitliliği kuşkusuz resmimize bir ivme kazandırmaktadır. Ancak resim tarihimize baktığımızda bugün için en önemli eksiğin, duygusallığa, biçim arayışlarına kaçmayan, biçim kadar içeriğe öncelik tanıyan bir gerçekçilik olduğu söylenebilir. Bugüne kadar geçirilen deneyimler, elde edilen biçimsel birikimler ve bugünün içeriksel çeşitlenmesi ve biçim zenginliği içinde çağdaş bir gerçekçilik resmimize gerekli kurgu ve içerik gelişmişliğini sağlayabilir ancak. Türk resmindeki erken deneyimlerin içten ve gözlemci tavrının resmimizi nesnel bir gerçekçiliğe götürmesi beklenebilecekken, aksine Türk resmi biçim arayışları içine girmiştir çoğu kez. Figür resminin bu bakımdan yeterince güçlenemediği söylenebilir. Oysa, bugün eksikliği hissedilen çağdaş ve nesnel bir gerçekçilik Türk resminin gelişim sürecini tamamlayabilecektir³⁵.

Günümüz Türk Figüratif Resmi’nde büyük biçim zenginliği içerisinde çalışmalarını sürdüren sanatçılardan bazılarını, figüre getirdikleri farklı yorum ve içerik zenginliği açısından, çağdaş ve nesnel gerçekliğin incelenmesine olanak verdikleri düşünülenerek geniş bir çerçevede ele almak yerinde olacaktır.

Farklı dönemlerde gündeme gelmiş olsalar da, bugün aynı ortamı paylaşan; N. Erdok, A. Aksoy, M. Ata, A. T. Ulukılıç, H. Gürsoytrak, H. Çeliker’in, resimlerinde ki devinimin, biçim farklılıklarında buluştukları ortak noktalarından birisidir denebilir.

³⁵ a.g.e., s.22.

3.1.1. NEŞE ERDOK

Erdok'ta söz konusu olan enstantane, zamanın sürekliliği içinde herhangi bir an'a müdahale değil, kurgusal olanı vurgulama isteminden kaynaklanmaktadır hep. Öyle ki, jestin gerçekliği, figürün yerini almış gibidir artık. Ayrıca zamana salt jest adına kısmi müdahale, yalnızca figürün kendisi ile devinimi arasında yapay bir sınır çizgisi oluşturmakla kalmayıp, başta figürün gerçek varlığı olmak üzere, zamana bağımlı mekânın da mutlak bir imgelem ürünü olduğunu göstermektedir. Böylece, bir alev dalgası gibi her şeyi yalayıp geçme olanağı bulan Erdok duyarlılığı, tüm resme kendi ağırlığını koymaktadır. Sonuçta; görünür dünya, sadece ben'i taşıyan bir potkaldır (içinde mektup olan ağzı mühürlü şişe).

Tiyatral bir mizansenin çağrıştıran bu yakalanmış an, bireyin kendi seçimiyle zamana el koyup, onu göreceli olarak durdurmasından başka birşey değildir. Yalnız zamana değil, devinime de müdahale söz konusudur. Erdok'ta. Erdok için figür, resmin düzenlemeye ilişkin yapısında, tıpkı çizgi, renk vb. sentaktik (sözdizimi) yapının herhangi bir ögesi gibi, sebeptir yalnızca; öykü anlatmıyor, olsa olsa bizim anlatmaya kalkışacağımız öyküleri yönlendirmek üzere, kendi kişisel yorum hakkına sahip çıkıyor; hepsi bu.

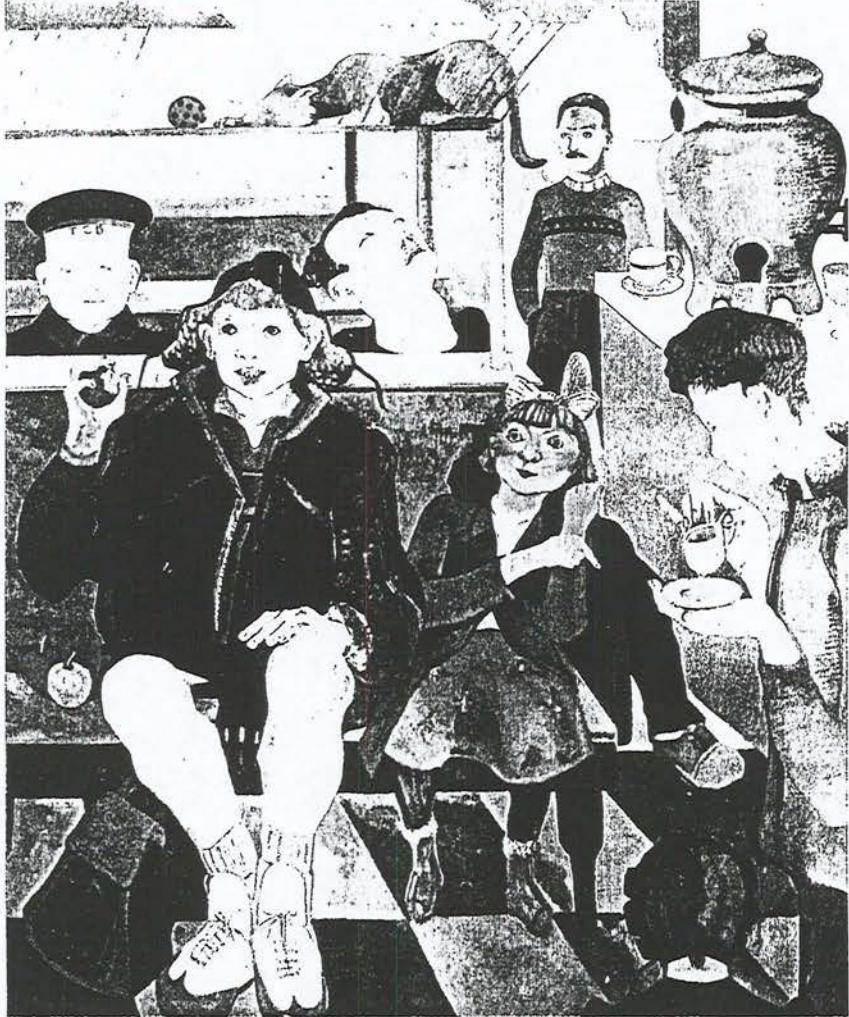
Erdok'un resminde bulduğumuz her anlam, henüz irdelemeye fırsat kalmadan, bir başka anlama devrediyor yerini; çok geçmeden, resimde aradığımız anlamın bu geçişlerden başka birşey olmadığını görünce, şimdilik kaydıyla bunu bırakıp, Lacan'a hak veriyoruz: "Anlamı ayakta tutan, öteki anlama göndermeden başka bir şey değildir."³⁶

Erdok'un resminde biçim ön plandadır. Zaman içinde belli bir anı şekillendirmek için figürün kendisi ile devinimi arasında gidip gelen göz, izleyeni imgelem dünyasına çekmektedir. Bu noktada; zamana bağımlı mekânın da içinde bulunduğu hareketi, gözün resim yüzeyinde dolaşmasıyla sağlamaktadır.

³⁶ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, s. 163...165.



"SANATÇININ KENDİ PORTRESİ", 1987, 200x150 cm., tuval üzerine yağlıboya



"KADIKÖY VAPURUNDA SABAH", 1993, 180x150 cm., tuval üzerine yağlıboya

3.1.2. ALAETTİN AKSOY

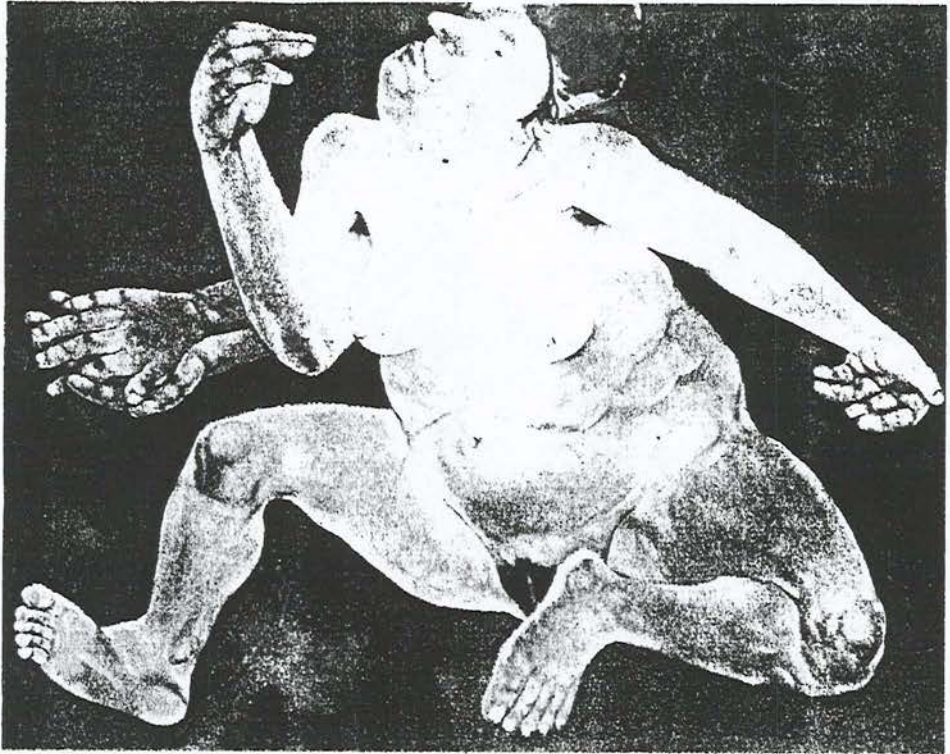
Resimlerindeki “insan”ın çoğu zaman bir kaçıışı yaşadığını ve bu nedenle de, zamanın onlar için gerekli olmadığını, onların varoluşun herhangi bir durumunda yaşadığını söylüyor, Alaettin Aksoy ve ekliyor: “Durağan şeylerden hoşlanmıyorum.. Hareket benim için yaşamak arzusu anlamında. Rüzgar enerjisinin bir durumu gibi. Yahut da varoluşun tek şartı olan enerji rüzgara mı dönüşüyor yoksa”.

“Güzel ve çirkin kavramı kendi genetik yapımıza, yaşadığımız çağın kültürel ve estetik kaygılarına göre bir tanımlamadır. Eğer resimlerimdeki insan bu değer yargılarının dışında kalıyorsa bu sadece “insanlık durumu”nun saptanmasındaki anlatımın güçlendirilmesi endişesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, anlatımın bu şekilde, olması gereğini getirmez. Sadece ben böyle anlatıyorum. Burada figürlerin hareket ve davranışlarında, mimiklerinde, tiplerinde “insanlık durumunun” bir durumunu saptama isteği söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda “O” insanın hangi çağda yaşadığı, hangi sosyal çevre içinde, hangi ülkede yaşadığı beni öylesine pek ilgilendirmez. Aslolan, geçmişte, şimdi ve gelecekteki insan varlığının “yaşam” dediğimiz doğumdan ölüme değin hayat serüveninin herhangi bir dönemindeki herhangi bir anının saptamasını yapabilmek. O’nu açıklamaya veya tanımlamaya çalışmak, ama kesinlikle “Budur” demeden yapmak”.

Alaettin Aksoy’un resimlerinde de biçim öne çıkıyor ve imgelemimizi zorluyor. Renkde; bu dinamik biçimdeki figürleri destekliyor, bazen de şiddetini artırıyor. Resim yüzeyine yayılan parçalarla ve figürlerle gözü resim düzleminde dolaştırarak “zaman ve harekliliği” bir ritm düzeninde algılamamızı sağlıyor.



"Yaşlı Fahişe", 1990, 89x116



"Kırmızı Boneli Kadın", 1988, 114x146

3.1.3. MUSTAFA ATA

Mustafa Ata, esasında bir figürücü ressam olupda temelinde fovizm yatan bir Dışavurumcudur. Aynı zamanda kütleleri dağıtan, renk kümelerini parçalayan, sonra yeniden toplayıp küteselleştiren, renk şeritlerini tek tek sarıp yeniden yumak yapan, sonra yine lime lime eden ve doluştıran, rengin şiirselliğini, tinselliğini, psikolojisini, konuyla ve içelikle bağını araştırıp duran bir renkçidir de. Figürlerin her bir beden parçasını kesip biçtiği, kaslarını ayırdığı, liflerini çözdüğü, yüzlerini sildiği ve doğal bedensel renkleri alev kırmızısına, şiddet sarılarına, ölüm morlarına, cinayet, ihanet, tutku, keder ve coşku renklerine dönüştürdüğü halde yine de deformasyonu figürü bozmayacak biçimde abartısızca kullanmaktan yana olduğunu iddia ediyordu.

Öte yandan, zaman varoluş ve devinim gibi kavramlarını karşıtlarıyla birlikte, en uç noktasına dek gerilmiş olması, düşünceye ancak duyu içeriği ile ulaşabileceğinin bilincindeki bu yapıtlara -kendi varlık gerekçesini herşeyin üstünde tutması açısından- ayrı bir değer katmaktadır; çünkü, protestosunun, gereçle hesaplaşma olanaklarıyla sınırlı olduğunu bilen Ata, böylece, dolaylı yoldan söylenebilenin, dolaysızdan daha etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Mustafa Ata'nın resimlerinde devinimi sağlayan, katışıksız renk kullanımıdır. Uzun, dolambaçlı renk sürüşleriyle, zamanı sürüklemektedir peşinden. Onun resimlerinde zaman ve hareket uzun bir yoldur durmadan devinen.

3.1.4. ALP TAMER ULUKILIÇ

Alp Tamer Ulukılıç, yaşantı içeriğini resmin atmosferine dönüştürme konusunda özel yeteneğe sahip az sayıdaki sanatçılardan biridir. Dolayısıyla baktığı her şeyde ayırımına varmadan, kendisini sahneliyor, hep. Korku, şiddet ve yalnızlığın kol gezdiği bir dünyada hiçbir şey iletişim kopukluğundan doğan boşluğun yerini alamıyor. Öyle ki, iletişimsizliğin böylesine somut ve karşı koyulmaz gerçeklik kazandığı bu ortamda, an'ın dondurulmuş olması bile, zamana müdahaleden çok, protezfigür'lerin varolabileceği zorunlu mekâna dönüşüyor sonuçta. Ulukılıç için kurmaca olan sanat yapıtı değil, yaşamın kendisi; bu yüzden, hiçbir şeyin kendi görünüşünden öte bir gerçekliği olmadığı düzende, kurtarılmaya değer tek şey olarak görüntüler dünyası kalıyor geriye.

Ulukılıç'ta yalnızca yaşantı içeriğine göre aktarılan durumlar vardır; görüntü, resmedilenin gerçekliğe kavuştuğu alan ise, bunun dışında bir müdahaleye gerek yoktur; aktarmak, müdahale sonucu kotarılmış gerçeğe el koymaktır çünkü. Ulukılıç'ın figürlerindeki organların konum ve yönü çoğu zaman keyfidir; sağ ve sol bacak birbirine karışabildiği gibi, cehpeden görünen bir insanın ayakları da arkaya dönük olabilir rahatlıkla. Ulukılıç'ın renkle böyle pervasız bir biçimde diyaloga girmesinin ardında yatan neden, renklendirme değil, dile getirilen için cayılmaz bir anlatım aracıdır onda. Renk olmasaydı Ulukılıç'ın tüm iletişim kanalları kapalı olurdu her halde; çünkü resme aşık değil, muhtaçtır O.³⁷

Anlatım aracı olarak kullandığı renk, ayrıca devinimi sağlayan bir elemandır da onun resimlerinde. Kullandığı figürler belli bir anın dondurulmuş pozları olsada, kullandığı renkler onları bulundukları monotonluktan çıkarır ve çığırkan bir devingenliğe sürükler. İzleyiciye; koyu - açık dengesini hesaplıca, ani bir refleks biçimiyle göndererek, resimdeki geliş - gidişleri, renklerin bağrıtlarıyla karıştırarak izleyiciyi yormayan bir hareketin içine sürükler.

³⁷ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, s.211, 212.



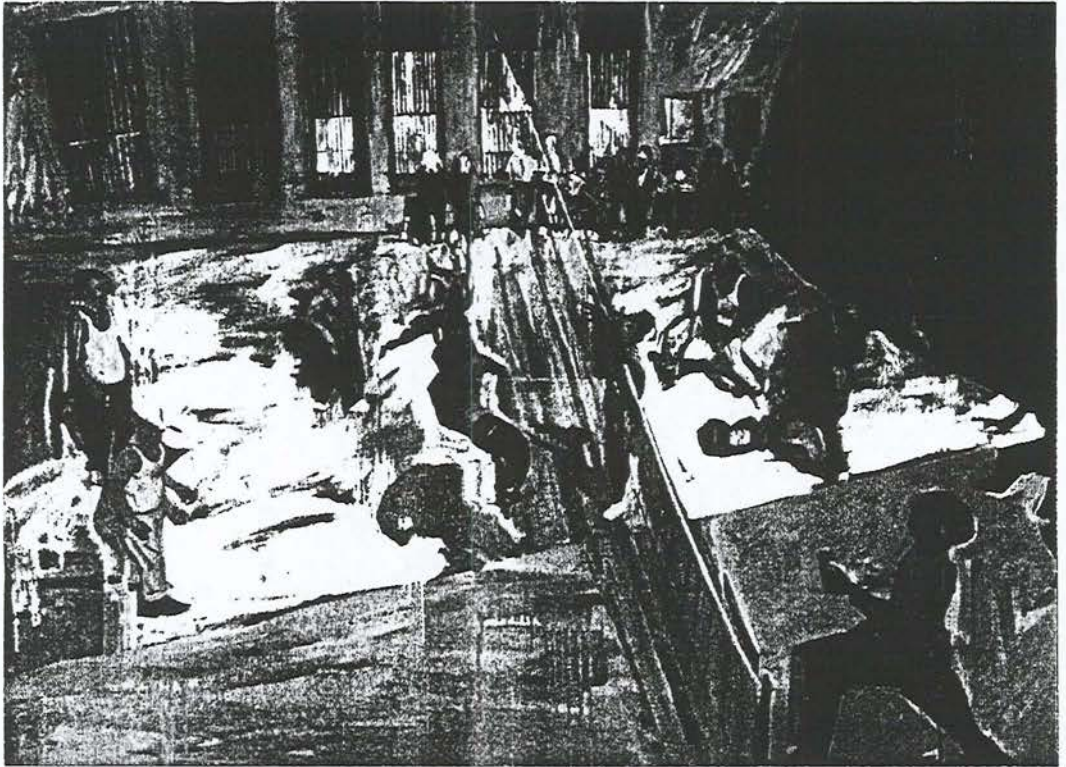
A.T. Ulukılıç, Adsız, 100x120cm,
T.Ü. Akrilik, 1993.



A.T. Ulukılıç, "Anne ve Çocuk",
100x120cm, T.Ü. Akrilik, 1994.



HEYBELİADA'DA PAZAR
'96 TUAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA
130X162



"HÜRRİYETİMİZ KANADIMIZ ALTINDADIR"
1995 TUAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA
110X145
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ GSF KOLEKSİYONU

3.1.6. HALİM ÇELİKER

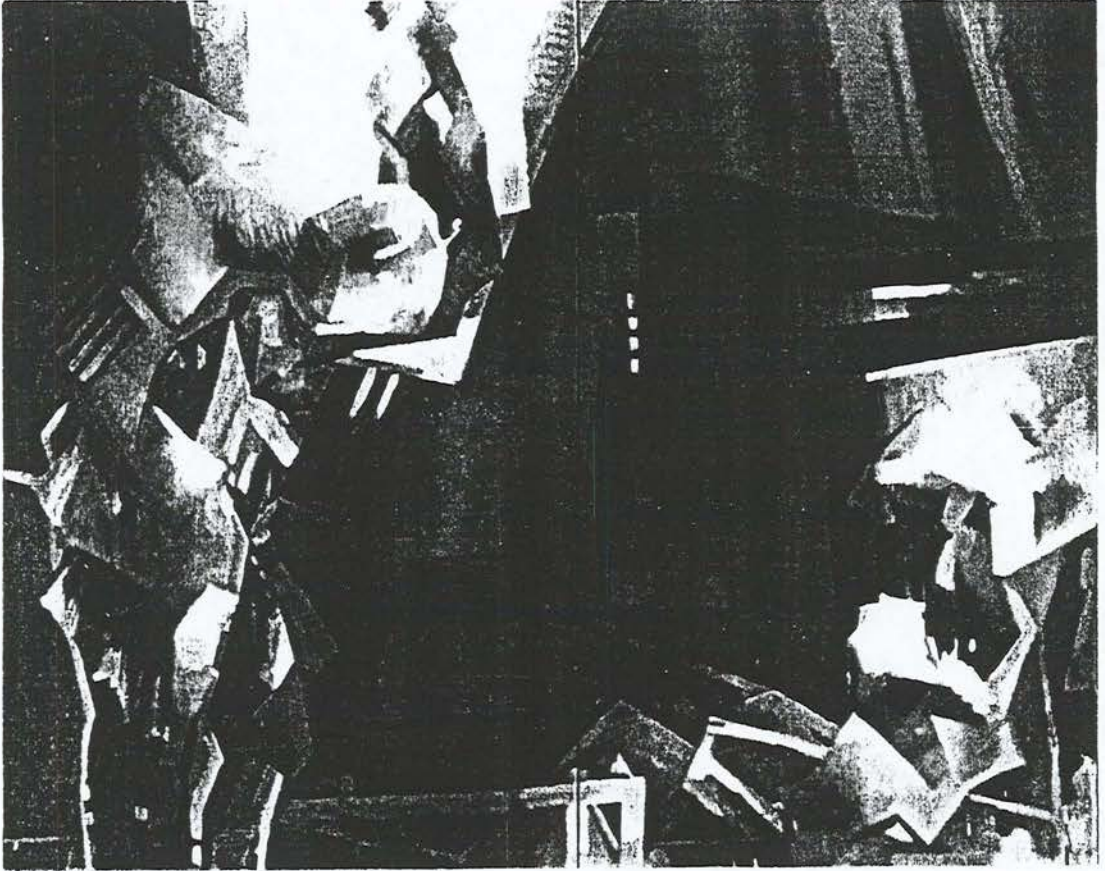
Halim Çeliker'in resimlerindeki insanların oluşumunda sarmal bir tavır vardır; katı -tutucu, gerçekçi bir tavıra yaklaşımdan çok, romantizme yaklaşan bir tavidir bu. Onun çabası, yüzey boyuta ulaştırılırken, aynı zamanda harekete ve enerjiye de göndermelerde bulunmaktadır. Resmin yüzeyinde, düzlemlerin kıvrımlarını, hatta belli belirsiz ilerlemelerini bile duyumsayabiliriz.

Halim Çeliker'in resimlerinde kendi deyimiyle; hareket bağlamında dondurulmuş anların görüntüleri bulunmaktadır. Zaman ise genellikle tercih edilen “geniş zaman” oluşumları üzerinde genişlemektedir.

Resimlerindeki parça ve yüzeylerin üstüste, kaydırılarak katmanlaştırılması “Gelecekçilerin” yaklaşımına yakın bir tavrın duyumunu vermeye başlar. Fakat onun amacı salt bir hareketi vermek değil, figürün o salt desen olma haline son vermektir. Onun için renk, biçimden sonra gelmiş, hareketi aradığı yer, biçime yüklediği biçim kaygısının içinde olmuştur.



H. Çeliker, "Ufkun Ötesi", 125x200cm,
T.Ü.Y.B., 1994.



H. Çeliker, "İki Figürlü Kompozisyon",
150x190cm, T.Ü.Y.B., 1993.

SONUÇ

Kendi iç dünyasına kapanarak suskunluk içinde olmaya, yüzyılımızın başlangıcında bir tepki doğdu. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek kalmasına karşı olan ve adeta isyan edercesine içten taşan bir bağırma biçiminde hayata ve sanata egemen oldu. Bu, insanın içine de, dışına da nefretle bakan, ruhsal bir iç yaşantısının ayaklanması idi. Böylece bir taraftan Sartre'ın Varoluşçuluğu; diğer yandan Camus'nün; Homme Révolté (Başkaldıran insan) ı yeralacak, elbet bunun gibi, bir tarafta Pop-Art, diğer taraftan hiçbir nesneyi görmeyen Non-Figüratif (figür olmayan) sanat olacaktır. Bu durumda çağımızın bireyi ya pragmatist olacak ve yaratılan ortamda yaşayacak, ya da başkaldırmaya devam edecekti.

Bütün bu eserler endüstri köleliğine, hayatın katı kurallarına, iğrençleşmiş endüstri Kitsch'liğine pervasız bir başkaldırma, bir ayaklanma idi.

Sanatsal gelişme kavramının Türk Sanatı üzerindeki etkisinin hissedilişinden buyana yaklaşık olarak elli yıl geride kalmış, sosyo - ekonomik yapıda görünen önemli değişimler, düşünce ve yaşam tarzını etkilemiş, sanatçıyı da dinamik bir yapılanma sürecine sokmuştur. Herşeyden önce bu yapılanma tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de biçem farklılıklarında görülmüştür. Biçem zenginliğinin temelini oluşturan devinim yön karşıtları, açık - koyu ve renk çatışkısıyla oluşmuş, figüratif resimde kendini daha çok biçimde göstermiştir.

Bu noktada eserleri nasıl algılamamız gerektiği doğrultusunda önemli görünen ritm ve devinim ilişkisi, sanat eserinde "zaman ve hareketliliğin" denenmesine yol açmıştır.

KAYNAKÇA

- BEKSAÇ, Engin. : **Avrupa Sanatı**, İstanbul, 1994.
- DESCARTES. : **Felsefenin İlkeleri**, Çeviren: Mesut Akın, Ocak-1992, İstanbul.
- ECO, Umberto. : **Açık Yapıt**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, 1992.
- ERGÜVEN, Mehmet . : **Yoruma Doğru**, İstanbul, 1992.
- Foulquié, Paul. : **Diyalektik**, Çeviren, Afşar Timuçin, İstanbul, 1975.
- GOMBRICH, E.H. : **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, İstanbul, 1984.
- İPŞİROĞLU, Nazan - Mazhar. : **Sanatta Devrim**, İstanbul, 1993.
- KANDİNSKY, Vasili. : **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çeviren: Tevfik Turan , İstanbul, 1993.
- KINAY, Cahid. : **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- KLEE , Paul . : **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çeviren: Mehmet Dünder, " Sanat Kuramı" dizisi: 3.
- LOWRY, Bates. : **Sanatı Görmek**, Çeviren: Necla Yurtsever - Zahir Güvemli, İstanbul, 1972.
- LYNTON, Norbert . : **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevirenler: Cevat Çapan - Sadi Öziş, İstanbul, 1982.
- RICHARD, Lionel. : **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy Usmanbaş, İstanbul, 1984.

TANSUĞ, Sezer.

: Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul, 1990.

TİMUÇİN, Afşar.

: Estetik, İstanbul, Ekim - 1993.

TURANİ, Adnan.

: Çağdaş Sanat Felsefes, İstanbul, 1974.

S.D. Avant-Garde 1945-1995, Bahar 1995,
say: 59

Sanat Tarihi Ansiklopedisi. İstanbul, 1980.

S.D. (Dada ve Gerçeküstücülük), 53. sayı,
özel eki.

P.S.D. Yeni Boyut, Jale N. Erzen, 3 /26,
Kasım- 1984.

P.S.D. Türkiye'de Sanat, sayı:21,Kasım/Aralık
1995, İstanbul. Sayı: 17, 19, 12.

A.B. Genel Kültür Ansiklopedisi, cilt: 10,
1986, İstanbul.

P.S.D. Yeni Boyut, 3/22, Nisan - 1984.

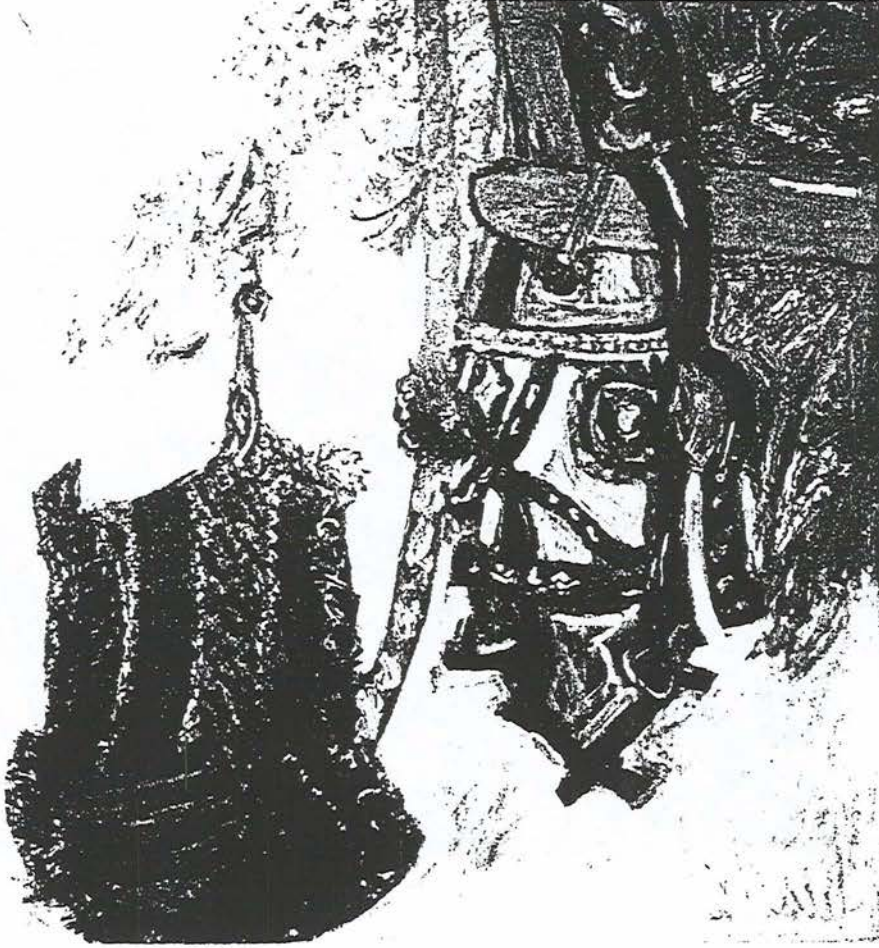
G.S.D. Genç Sanat, Ekrem Kahraman, sayı:6,
Şubat - 1995.

Sanat Çevresi, Özkan Eroğlu, sayı: 225-226,
Temmuz-Ağustos, 1997.

EKLER

EK 1	Adı geçen sanatçılardan resim rnekleri	71
EK 2	Ertan Kavlak’a ait resim örnekleri	86

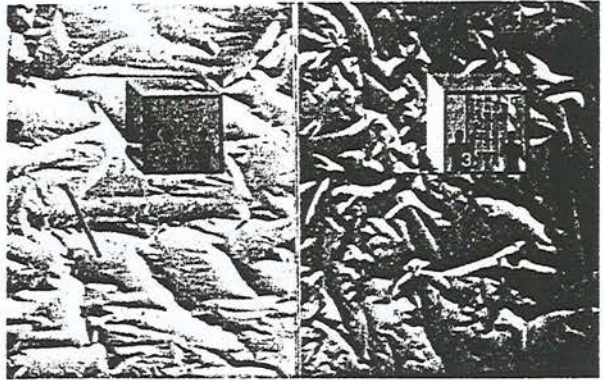
EK 1



O. Peker, "Atlar", 100x94cm,
T.Ü.Y.B.

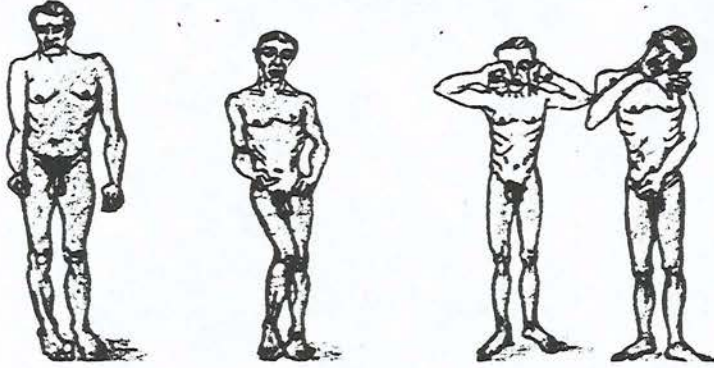
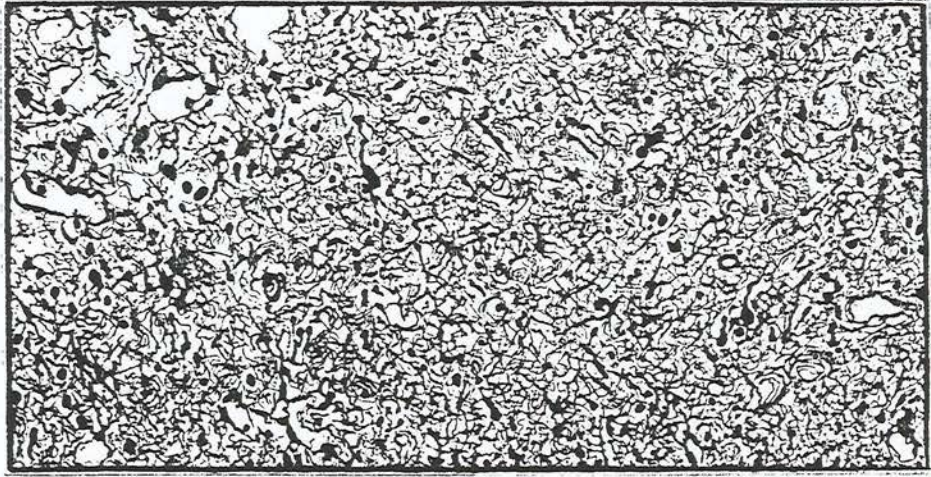


S. Berkel, 40x50cm, T.Ü.Y.B.



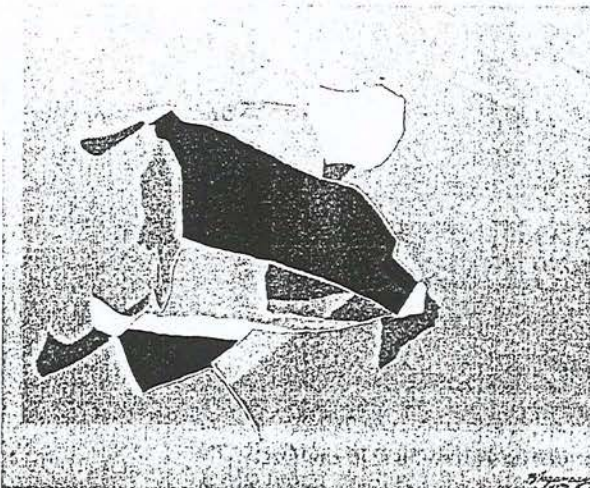
Ş. Aysan, 50x61cm, 1972,
Pano Ü. Akrilik.

EK 1



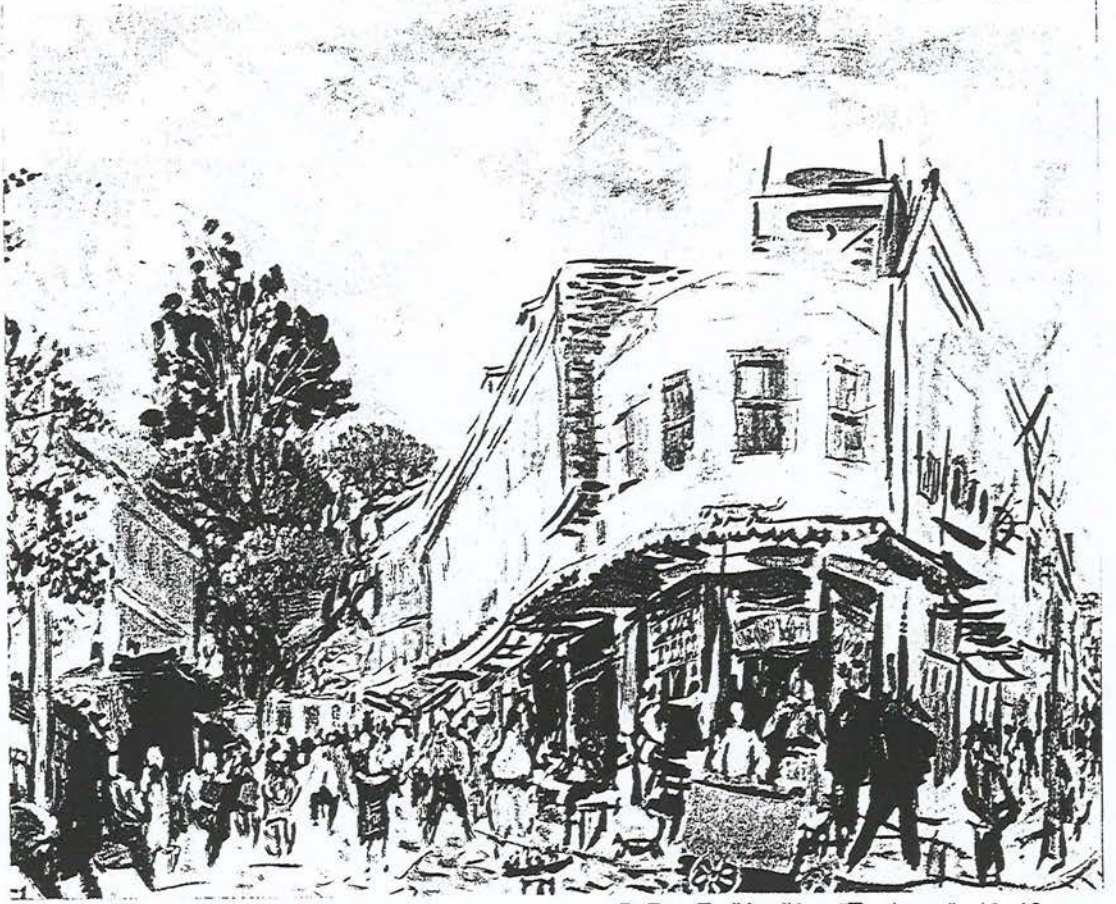
2. June 1989
(1989-1990)
Y. Arslan

Y. Arslan, 1989,
34.7x40cm.

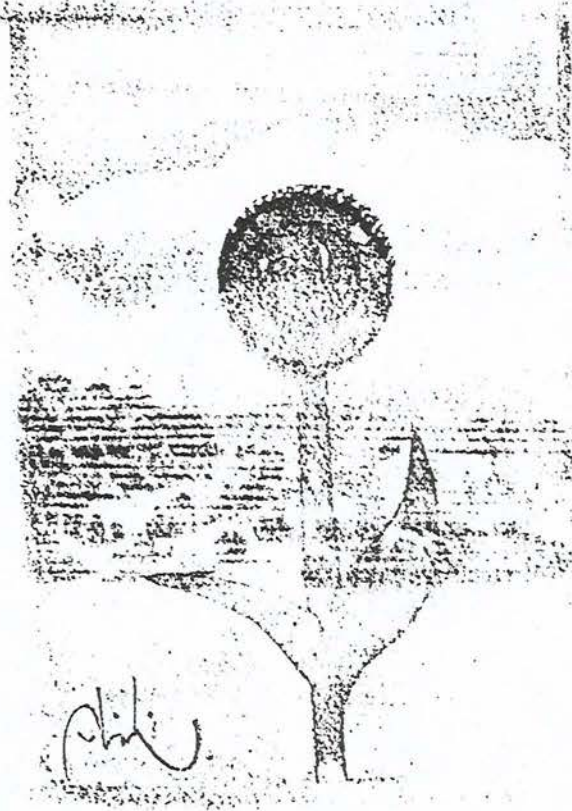


B. Doğançay, 60x73cm, T.Ü. Akrilik.

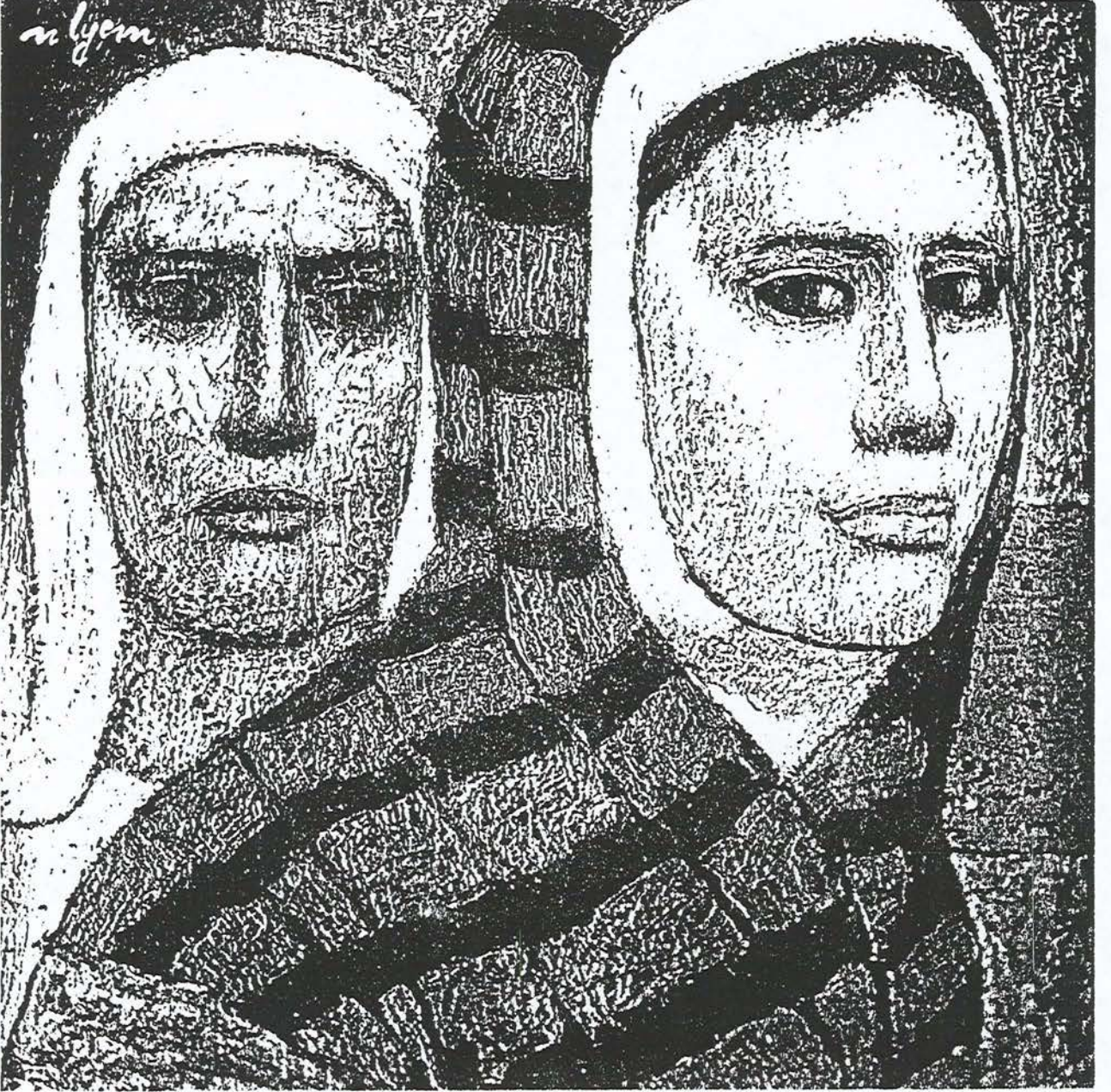
EK 1



B.R. Eyüboğlu, "Tophane", 40x48cm,
Duralit T.Ü.Y.B.

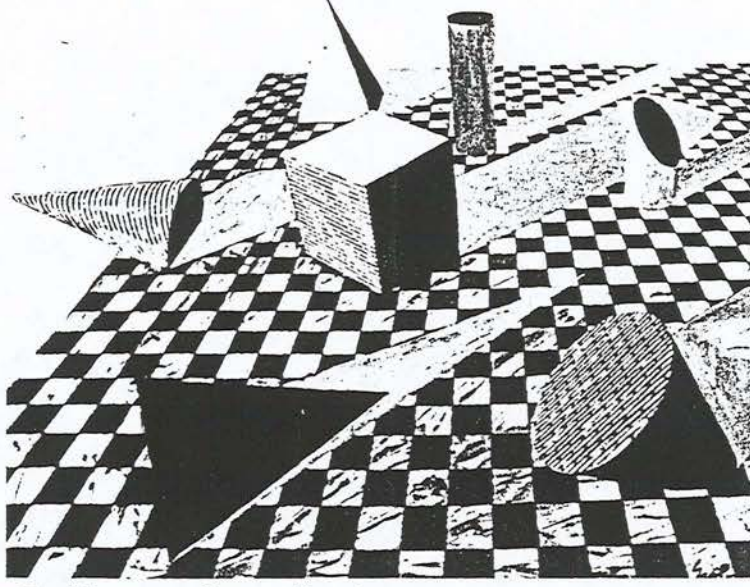


A. Dino, "Mor Çiçek",
47x35cm, T.Ü.Y.B.



Nuri İyem, tuval üzerine yağlıboya, Umit Atay koleksiyonunda

EK 1



E. Akyavaş, Soyut düzenleme,
T.Ü.Akrilik.



Ömer Uluç, Figür, 1983, kağıt üzerine akrilik, 70 x 50 cm.

EK 1

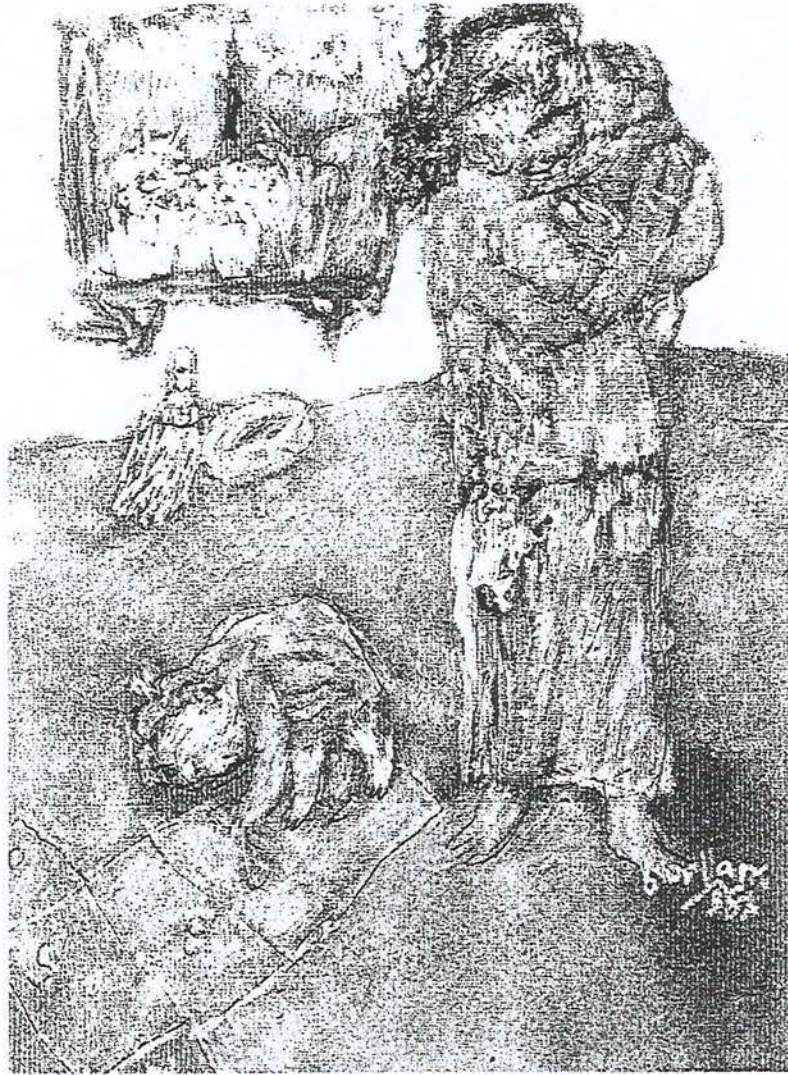


A. Berger, "İstihsal", 1954.



T.K. İncedayı, "Köpek Yarışı",

EK 1



B. Uygur, "Zührenin Anısına"

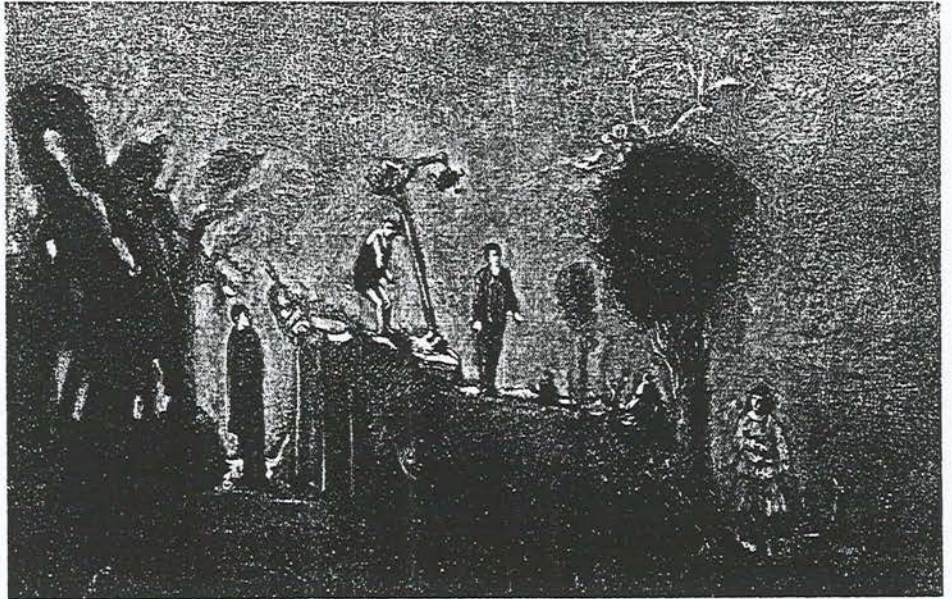


N. Koçak, "Mutluluk Resimlerimiz",
10.4x14.6cm.

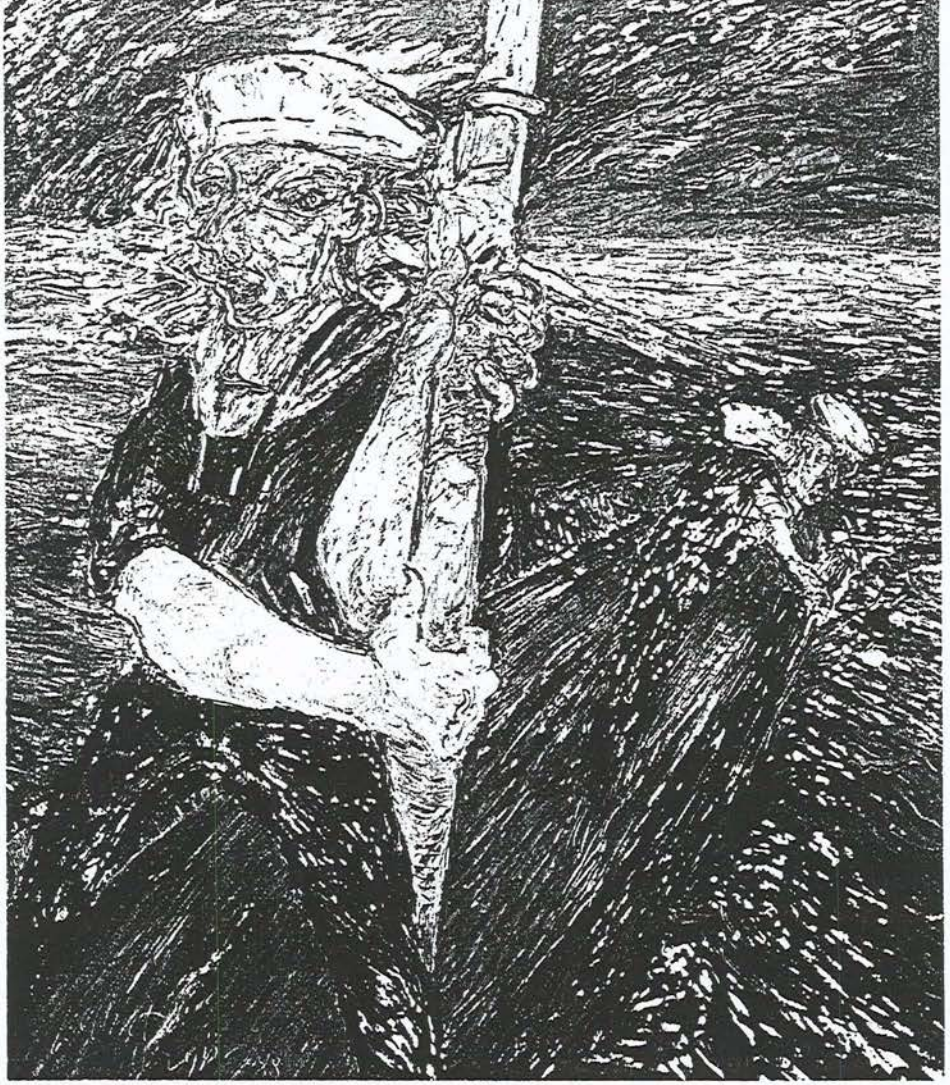
EK 1



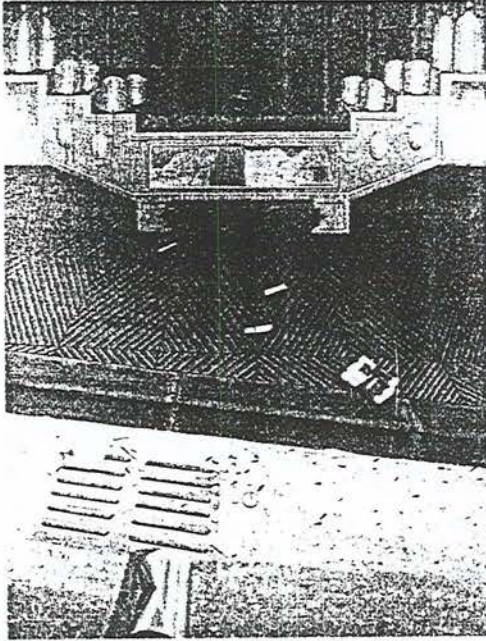
Ögün Bakır, "Adem ile Havva",
100x110cm, T.Ü.Y.B., 1985.



Komet.

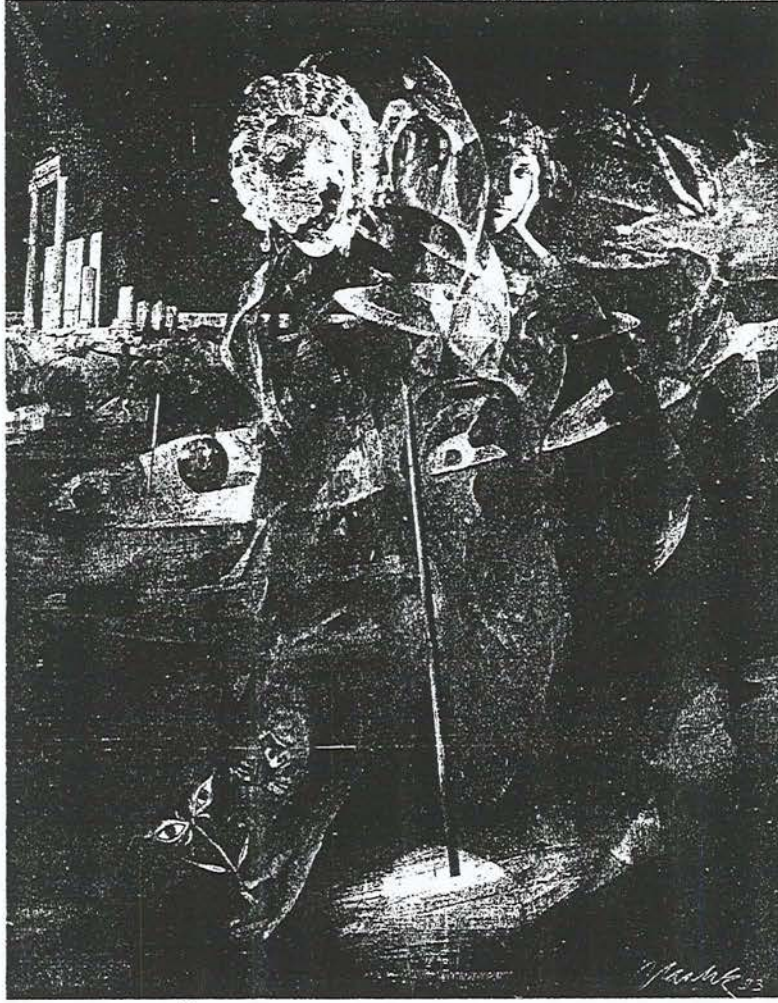


M. Güteryüz.



İ. Örs, "Boyacı Sandığı", 130x100cm.

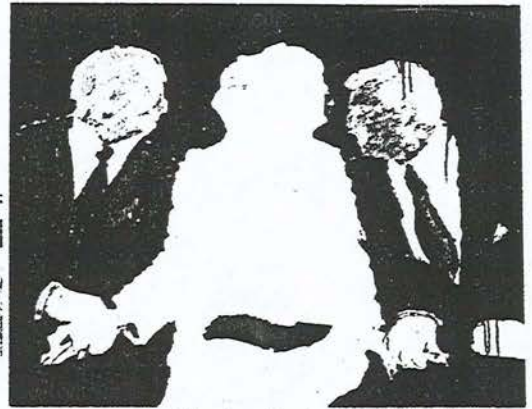
EK 1



U. Varlık, "Üçüncü göz", 146x114cm,
T.Ü.Y.B., 1993.

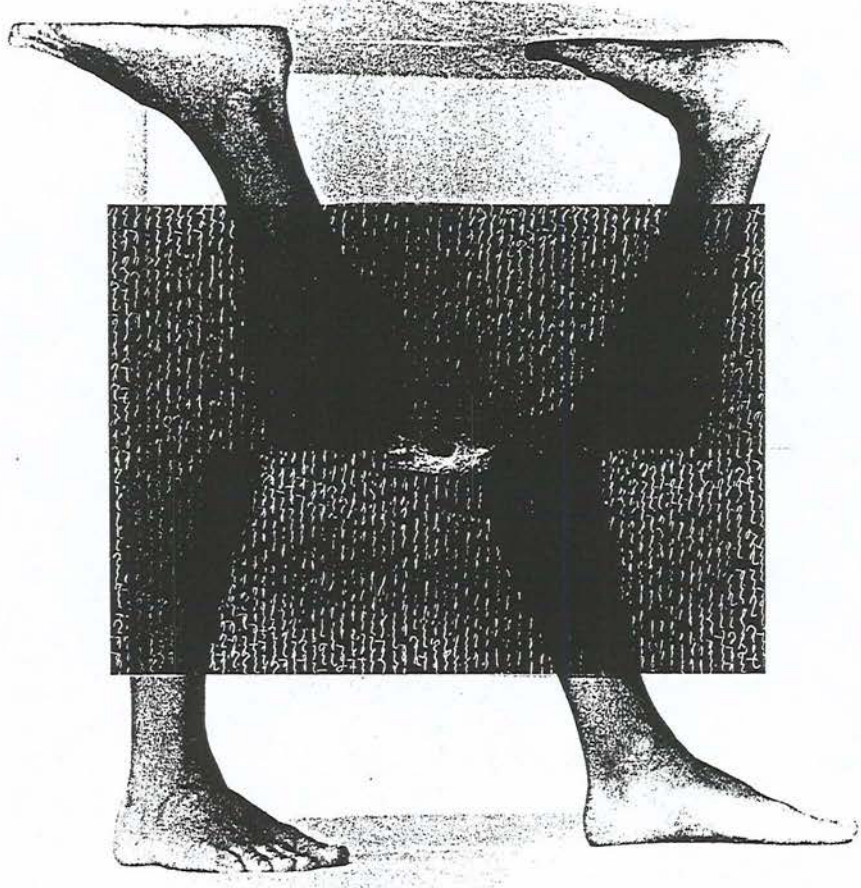


H. Arpacioğlu, "Kadın", 121x113cm.

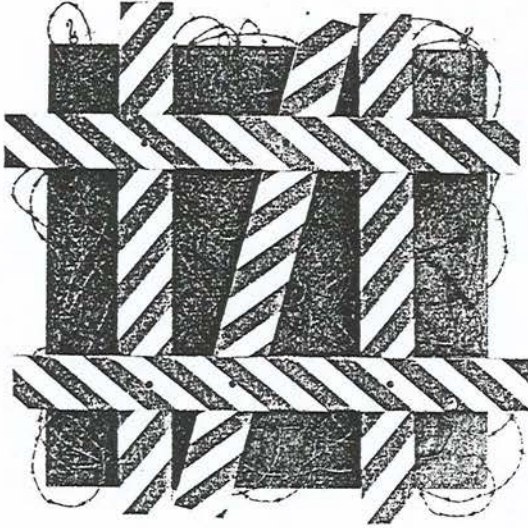


Ş. Yoroğlu, "Figür Grubu", 32x53cm.

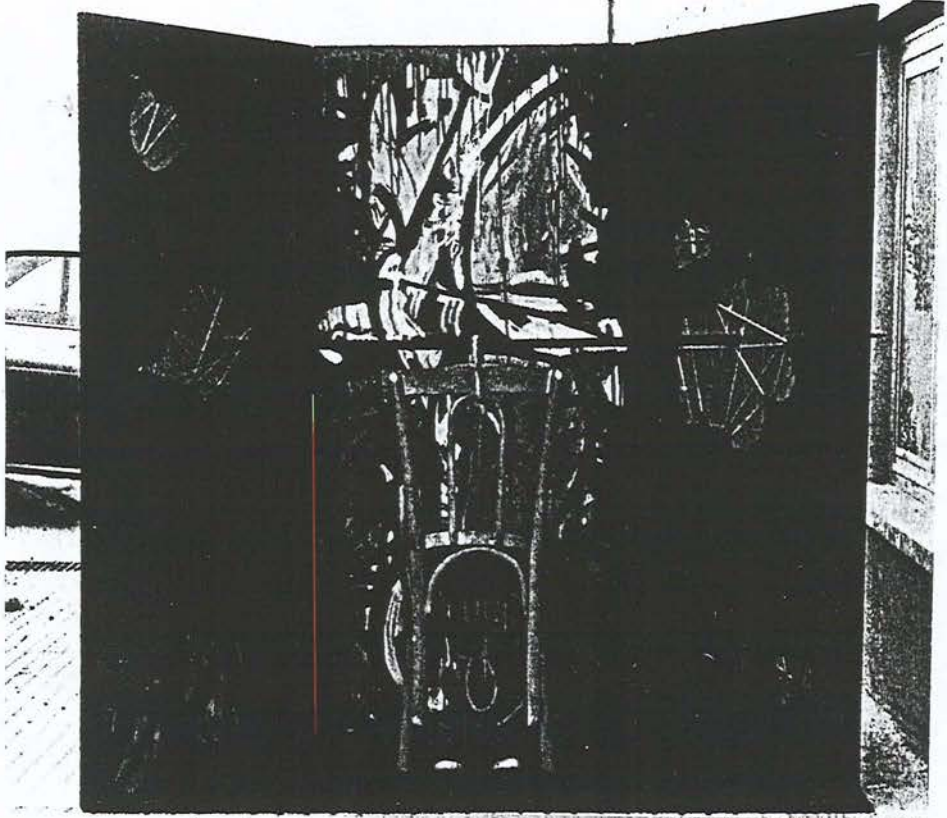
EK 1



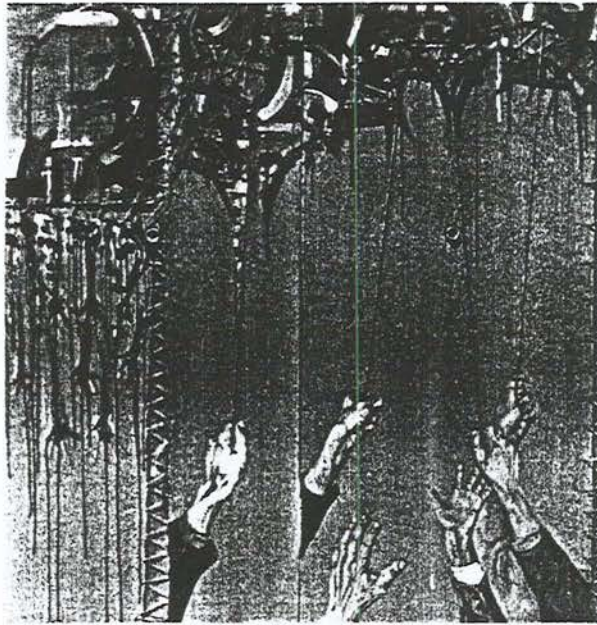
B.N. İslimyeli, "Arayıcı" 1, 30x42cm,
fotoğraf,asetat,kolaj,1995.



A. Gürman, "Dikenli Engel",
140x140x10cm,

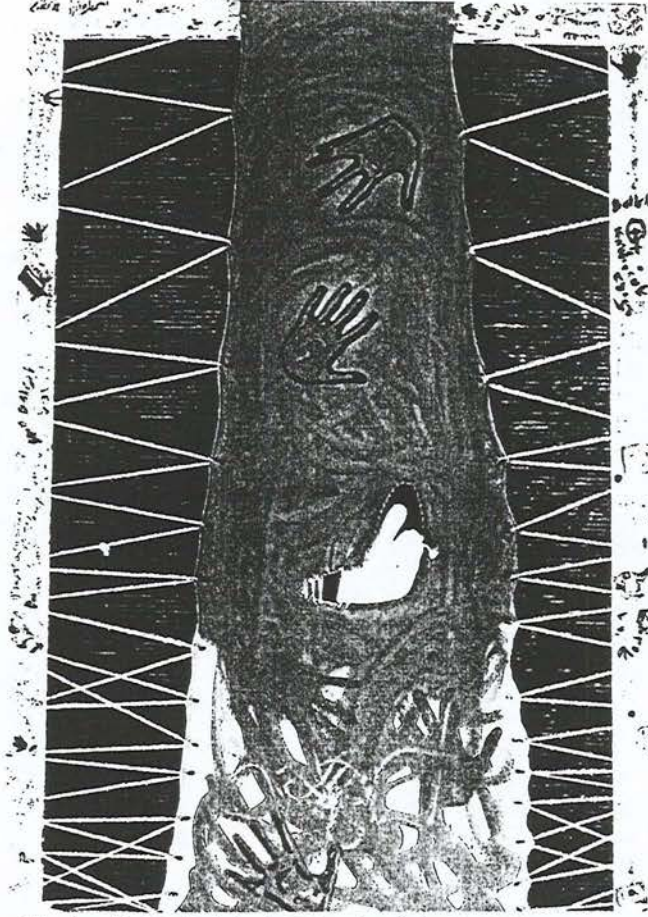


"Bir İpin Ucunda Asılı Duran İzlerin Gölgesindeki Yaşamımız"
1996, T.Ü.A.-Y.B.-K.M., 180x240cm. (Enstalasyon)



"Ellerin Ördüğü İzler" 1997,
T.Ü.A.-Y.B.-K.M., 167x160cm.

EK 2

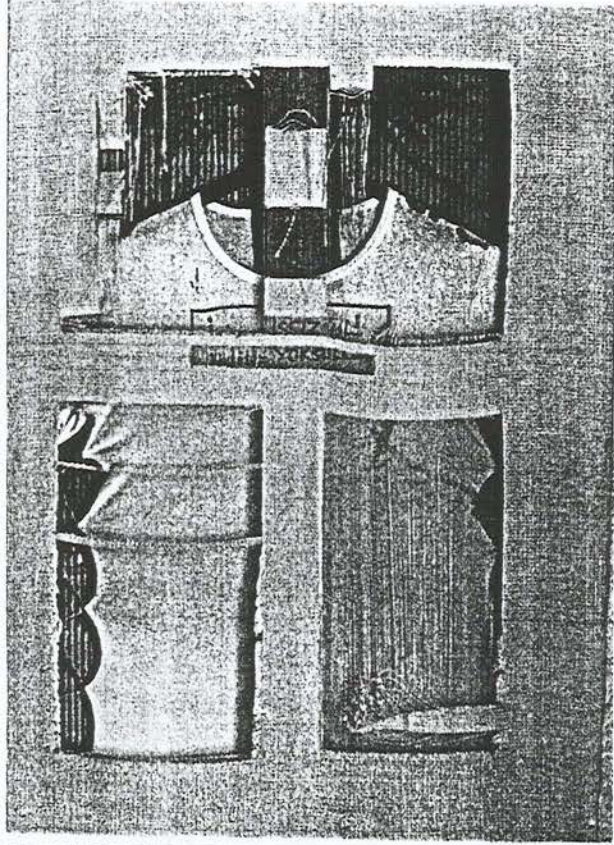


"Ellerin Ördüğü İzleri Gölgele İzler" 1996,
T.Ü.A.-K.M., 150x100cm.



"İzlerin Gölgelelerini Gölgele İzler" 1996,
T.Ü.A.-K.M., 145x119cm.

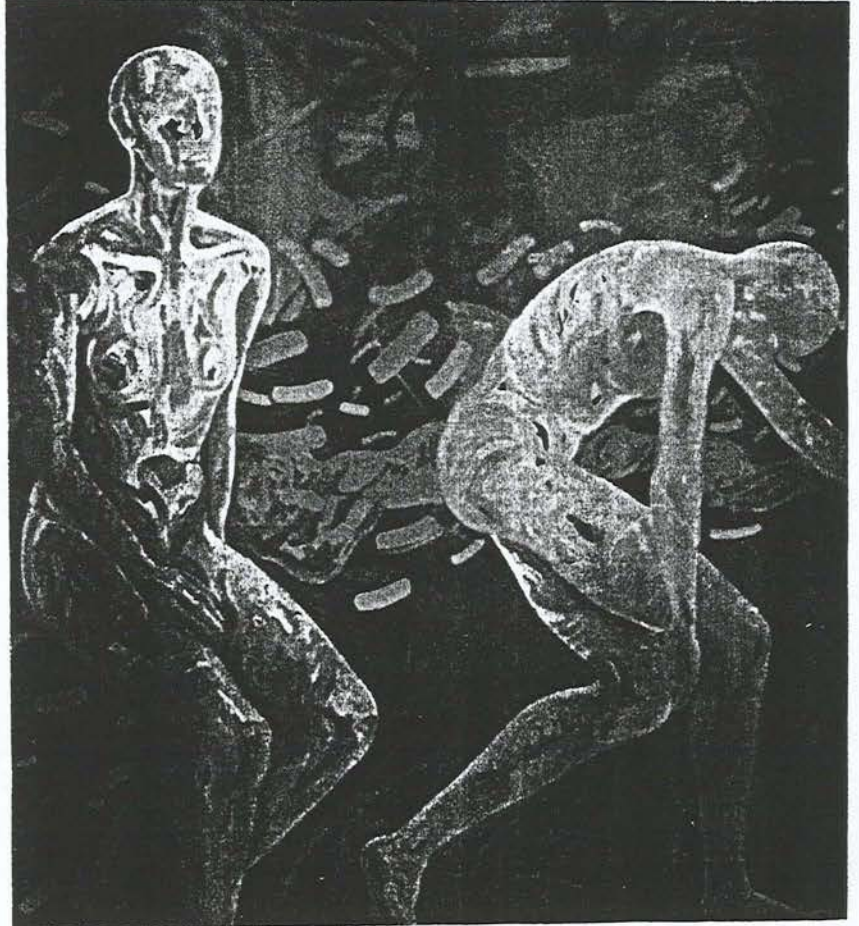
EK 2



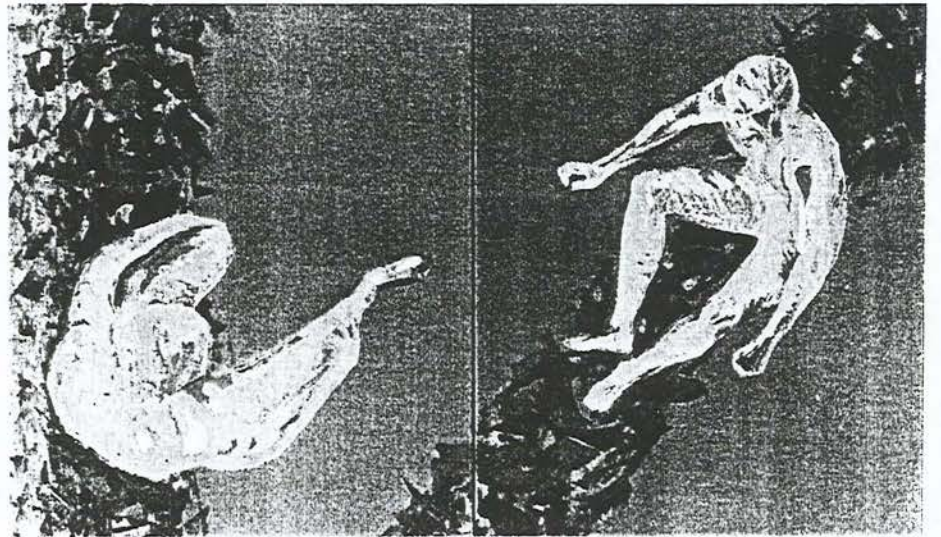
K. Malzeme, 1996, 100x70cm.



K.Ü.A.-Y.B., 1995, 100x70cm.

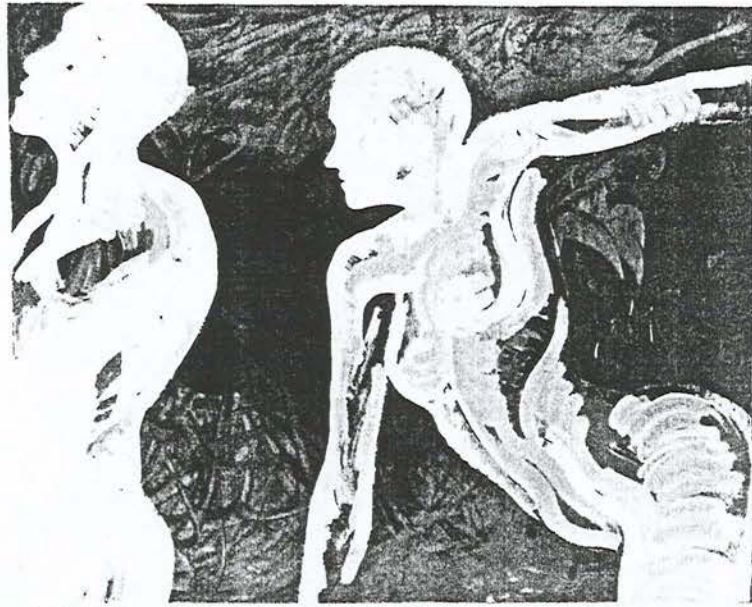


"Şimdideki Sonrasızlığa Yolculuk" 1995,
T.Ü.Y.B., 160x145cm.



T.Ü.Y.B., 1995, 50x80cm. (Diptik).

EK 2



T.Ü.Y.B., 1995, 100x123cm.



T.Ü.Y.B., 1995, 100x120cm.