

122019-5

LİRİK RESİM ve SANATÇILARI

Enis AKTAŞ

Yüksek Lisans Tezi

ESKİŞEHİR, 1997

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
MERKEZ KÜTÜPHANASI

T.C.  
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

## LİRİK RESİM VE SANATÇILARI

Enis AKTAŞ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd.Doç. Numan ARSLAN

ESKİŞEHİR-1997

## ÖZET

20.yüzyıl başlarından itibaren ekonomik-politik yapılaşmanın getirdiği değişim, toplumların tüm değerler sistemini altüst etmesiyle beraber kültür ve sanat yaşamında yeni oluşumlara neden olmuştur.

Bu araştırmada; Avrupa ve Türk resminde bu değişime paralel olarak, soyut sanat akımlarında yer alan sanatçılar ve oluşum sürecinde ortaya çıkan lirik dilde ürün veren sanatçılar incelenmiştir.

Soyut sanatın ortaya çıkışı tüm ayrıntılarıyla açıklanamaz belki ama Picasso ile Braque'ın 1909-1911 yıllarında yaptıkları resimlerde betimlemeye karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkmıştır. Delaunay, çözümsel kübizmin esnek geometrisinden aldığı öğelerle resimlerine belirgin bir güç, gerilim kazandırmıştır. Geometrik renk lekeleriyle oluşan belli incelikte lirik kompozisyonları 1912 yıllarına rastlar. 1912-1913'te şiirsel havayı geliştirir. Anlatımını, konusu belli olmayan renk ve eğri biçimlerle sağlar öyle ki, bunlara renk ve biçimlerin çağrıştırdıklarından başka temaları olmayan soyut resimler denebilir.

Kandinsky ile ana yönünü bulan soyut sanat, "yeni bir sanat ilkesinden yola çıkar". Bu ilke, sanatı artık doğanın ve nesnenin bir anlatımı olarak göstermez; doğanın sanatı bozduğuna inanır. Sanat giderek doğa ile ilgisini azaltarak, doğanın bir deformasyonu olur. Sanat yapıtı doğa ile ilgisi olmayan figür dışı (non-figüratif) bir düzen olarak anlaşılır. Soyut sanatın nesnesi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir.

İki ana non-figüratif oluşur:

1. Salt geometrik ve konstrüktif bir resim anlayışı
2. Yalnızca renk ve biçim ilgilerine dayalı bir resim anlayışı

Türk resim sanatındaki soyut gelişimler, geometrik non-figüratif çerçevede olmuştur. 1926-1930 yılları arası Avrupa'da eğitim gören sanatçılar yapıtlarında doğa biçimini koruyarak renkle ilgili bağımsızlıklarını vurgulamışlardır. Renk soyutlamasının anlaşılmasındaki gecikme, lirik non-figüratif anlayışın gecikmesine neden olmuştur.

Türkiye'de soyut grafik sınıflama şöyledir;

1. Geometrik soyutlamalar,
2. Lirik soyutlamalar,
3. Geometrik non- figüratifler,
4. Lirik non- figüratifler.

Resimsel lirizm, çağımız sanatçısının iç dünyasındanki fırtınaların, bir çeşit yazısal boya tuşlarıyla anlatımıdır.

Lirik soyutlama eğiliminde olan sanatçılarımız, geometrik non-figüratif resimlerde bilincine varılan, modlesiz, oylumlu biçimi yapıtlarında sürdürür. Bu hacim yani oylum boyasal anlatımdaki renk tonlarının zıtlığına ve farklılıklarına dayanır. Lirizm, serbest ve biçimsiz bir tutum değil, akılcı bir soğukkanlılığın yansımasıdır.

Ülkemizde başlayan non-figüratife, geometrik bir soyutlama ile girişimde bulunmuş ve sonra lirik, renkçi bir non-figüratife varılmıştır. Böylece Türk Resim Sanatında, hacimli, figüratife bağımlılık terkedilir ve modleye bağlı olmayan boya anlatımı, sanatsal değer olarak benimsenir.

Türkiye'de Dışavurumcu-Soyut sanat araştırmaları, akademik resme tepki olarak başlar ve çağdaş sanat akımlarına katılma düşüncesiyle bu eğilimde sanatçılar ürün verirler.

## ABSTRACT

The change in the societies caused by economical and politica movements, since the beginning of the 20th century, has brought new dimensions in culture and art, and value systems of communities have been subject to a rapid and striking change.

In this study, the artist of abstract art schools in the European and Turkish painting in accordance with this change and the artists producing art in lyric expression with in the period of changes, stated above, were analyzed.

How Abstract Art (or abstract art schools) arouse may not be explained; however, paintings of Picasso and Braque, between 1909-1911, revealed the problem of abstraction against description. Delaunay, taking the elements of elastic geometry of analytic cubism, created a remarkable power in his paintings. The first lyric compositions composed of geometric color blots were observed in 1912. In 1912-1913, poetic expressions developed. In such works, ekpressions were given through themeless colored crooked figures. So, such painings are the works of abstract notions that associate only color and figures.

Abstract Art found its way thanks to Kandinsky. It was also based on "a novel principle of art". This principle no longer considers art as a narration of nature and object; unlikely, it believes that nature spoils art. The connection between nature and art weakens and art becomes a deformed forms of nature. Works of art are perceived as non-figurative forms, having no relation with

nature. Objects of abstract art are the mathematical forms of color and lines.

There are two kinds of non-figurative forms:

1. Absolute geometrical and constructive painting,
2. An understanding of painting based on color and form.

In Turkey, development of abstract painting is observed in the frame of geometrical non-figurative forms. Turkish Artists who studied in different European countries between 1926-1930, emphasized the independence of color through keeping the nature forms as they exist. Delay in the color abstraction caused at the same time the delay of lyric non-figurative concepts.

Classification of abstract graphic in Turkey is as follows:

1. Followers of geometric abstraction,
2. Followers of lyric abstraction,
3. Followers of geometric non-figurative forms,
4. Followers of lyric non-figurative forms.

Illustrative lyricism is a kind of narration of painter's inner-world through colors.

Artists who have a tendency to follow lyrical abstraction have used the style of curlings with an understanding of geometrical non-figurative paintings. Such an understanding is based on the differences and contrasts of colors. Lyricism is not a free and unconscious attitude but a reflection of a rational courage in painting. In Turkey, non-figurative forms started with a geometric abstraction, and then they have continued to be lyric, colorful non-figurative concept. Thus, in Turkish painting, voluminous figurative dependence has been left and color expression independent from modle has become simply artistic.

Again in Turkey, research on Expressionist - Abstract Art has started with an understanding of Contemporary Art Movements and reacted to academic painting.

## İÇİNDEKİLER

RESİMLER DİZİNİ .....	x
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOYUT SANATIN BAŞLANGICI

1.1. AVRUPA'DA SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI .....	5
1.2. LİRİK SOYUT SANATÇILAR .....	8
1.2.1. JEAN-MICHEL ATLAN .....	8
1.2.2. BISSIERE .....	11
1.2.3. HANS HARTUNG .....	12
1.2.4. SERGE POLIAKOFF .....	17
1.2.5. PIERRE SOULAGES .....	21
1.2.6. VIERA DA SILVA .....	26
1.2.7. WOLS .....	30
1.2.8. ZAO WOU-KI .....	35
1.2.9. KUMI SUGAY .....	39
1.2.10. KEY SATO .....	42

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE SOYUT ANLAYIŞLAR

2.1. TÜRK RESMİNDE SOYUTU ANLAMA GİRİŞİMLERİ .....	45
2.1.1. GEOMETRİK SOYUTLAMACILAR .....	47
2.1.2. LİRİK SOYUTLAMACILAR .....	48
2.1.3. GEOMETRİK NON-FİGÜRATİFLER .....	51
2.1.4. LİRİK NON-FİGÜRATİFLER .....	54
2.2. ADNAN TURANİ'NİN SOYUTA VE SOYUTLAMAYA BAKIŞI .....	58
2.3. TÜRK RESMİNDE SOYUT ANLAYIŞTA ÜRÜN VEREN SANATÇILAR .....	64
2.3.1. ADNAN ÇOKER .....	64
2.3.2. FERRUH BAŞAĞA .....	67
2.3.3. SELİM TURAN .....	69
2.3.4. ÖMER ULUÇ .....	70
2.3.5. ADNAN TURANİ .....	73
2.3.6. ABİDİN ELDEROĞLU .....	75
2.3.7. ZEKİ FAİK İZER .....	75
2.3.8. ARIF KAPTAN .....	78
2.3.9. ZAFER GENÇAYDIN .....	78
2.3.10. TURAN EROL .....	80
2.3.11. BURHAN UYGUR .....	82
2.3.12. HAKKI ANLI .....	82
2.3.13. HÜSEYİN BİLİŞİK .....	84
2.3.14. MUSTAFA AYAZ .....	85

RESİMLER ÜZERİNE AÇIKLAMALAR .....	89
SONUÇ .....	90
KAYNAKÇA .....	91
EKLER .....	92

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1:</b> Hans Hartung .....	16
<b>Resim 2:</b> Pierre Soulages .....	25
<b>Resim 3:</b> Viera da Silva .....	29
<b>Resim 4:</b> Wols .....	33
<b>Resim 5:</b> Zao Wou-Ki .....	38
<b>Resim 6:</b> Kumi Sugay .....	41
<b>Resim 7:</b> Key Sato.....	44
<b>Resim 8:</b> Adnan Çoker.....	65
<b>Resim 9:</b> Ferruh Başağa .....	68
<b>Resim 10:</b> Ömer Uluç .....	72
<b>Resim 11:</b> Adnan Turani.....	74
<b>Resim 12:</b> Burhan Doğançay.....	77
<b>Resim 13:</b> Zeki Faik İzer .....	77
<b>Resim 14:</b> Zafer Gençaydın .....	79
<b>Resim 15:</b> Turan Erol .....	81
<b>Resim 16:</b> Burhan Uygur .....	83
<b>Resim 17:</b> Mustafa Ayaz .....	87
<b>Resim 18:</b> Mustafa Ayaz .....	87
<b>Resim 19:</b> Erdal Alantar .....	92
<b>Resim 20:</b> Melih Nejat Devrim .....	92

<b>Resim 21:</b> Burhan Uygur .....	93
<b>Resim 22:</b> Sabri Berkel .....	93
<b>Resim 23:</b> Zahit Büyükişleyen .....	94
<b>Resim 24:</b> Hasan Kavruk .....	94
<b>Resim 25:</b> Adnan Turani .....	95
<b>Resim 26:</b> Adnan Turani .....	96
<b>Resim 27:</b> Fikri Cantürk.....	97
<b>Resim 28:</b> Enis Aktaş .....	98
<b>Resim 29:</b> Enis Aktaş .....	99
<b>Resim 30:</b> Enis Aktaş .....	99
<b>Resim 31:</b> Enis Aktaş .....	100
<b>Resim 32:</b> Enis Aktaş .....	100
<b>Resim 33:</b> Enis Aktaş .....	101

## GİRİŞ

Sanatın amacı nedir? Bizi hangi yollardan etkiler? Sanatın iletişim yolları ne olmalıdır? Antik Yunanlılar bu sorulara yanıt aramışlar sormuşlar, buldukları yanıtlar da günümüze kadar geçerliliğini koruyabilmişler . Sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemiymiş, bunu da görünen dünyayı yansılama (taklit) ve ölküleştirme (idealize) yoluyla yapıyordu. Çağımızda incelenmeye başlayan uzak doğu ölkelerinin, ilkel insanların el sanatları, başka ilkelerin de olduğunu ortaya koyuyor, özellikle de, değişen ölçülerde öykünme yasasını pek hesaba katmıyordu. İnsan bir Afrika oyma işini beğendiği zaman, bu beğeni çoğunlukla doğal bir nesnenin çarpıcı bir biçimde işlenişine, o nesnenin biçimlerindeki anlatıcılık ve ritmik devingenliğine duyduğu tepkiden kaynaklanıyordu. Bu nesnelerin biçim ve renk yönünden iletişim gücü, görünen dünyayla ilgili olsun olmasın insanların kullanmaya başladıkları dilden, uzun dönemde daha güçlü, ilkel ama temelde şiirsel olan gizli bir ortak dile sahip oldukları ve sanatın da bu dilden, eskiden olduğundan çok daha kolayca yararlanılabileceğini gösteriyor. Bir sanat yapıtına birşey betimleme ya da anlatma işlevini yükleyerek bu duyumsal iletişim gücünden ödün vermek, insanın vurucu gücünü dizginlemesi gibi görünmeye başlayabilir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Modern Sanatın Öyküsü. s.56.

İnsan iki gözüyle bakıp gördüğü şeyler arasında bir seçme yapar, fotoğraf makinesi ise tek gözlü bir bakışı olup herhangi bir seçme yapmaz. Seçim yapamayan fotoğraf makinesi sadece görsel bir sonuç alır. İnsan gözü algıladığı şeylerle her türlü önbilgiyi birleştirir. Hem uzağı-yakını, sert-yumuşığı, sıcak- soğuk, hem rahatlık vereni, korkutani, güzeli-çirkini, hem hızlı-yavaş, durağan nesnelere görsel verilerle, bunların kavramsal yorumları arasında bir ayırım yapmadan görür. İnsan gözünün özellikle dokunma duyusuyla yakın bir bağı vardır; sanatçının görmesi ve yapması gözüyle elinin yakın bir işbirliğini gerektirir<sup>2</sup>.

Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Picasso ve Braque'ın, özellikle 1909-1911 yıllarında yaptıkları resimlerde betimlemeye (figürasyon'a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar<sup>3</sup>.

Gris, Delaunay ve Léger gibi ressam, Picasso ile Braque'ın yapıtlarından ayrı ayrı etkilendiler ve onlardan öğrendiklerini değişik amaçlarla kullandılar. Gris "Bireşimsel Kübizm"den geometrik, neredeyse armacılığı anımsatan bir sanat oluşturdu. Çizgisel desenlerle başlayan kompozisyonları, giderek cansız doğa resimlerine ve zaman zaman da soyutlamalara dönüştü. Gris'in resimlerindeki geniş yatık düzlemler çatışarak birbirlerini dengelerler. Bir düzlemdeki uzay ve hareket belirtisi karşılığını öbür düzlemde de bulur. Bunun yanı sıra, Gris'nin titiz düzen duygusu ve süsleme kaygısı, resimlerine dingin bir yetkinlik verir. Delaunay ise şiddetli renklerin anlatımcılığına öncelik vermekle birlikte, çözümsel kübizmin esnek geometrisinden aldığı öğelerle resimlerine belirgin bir güç ve gerilim kazandırmıştır. Bu ressamın Eiffel Kulesi dizisi (1910-1911) onun renk ve biçimlerle kişisel heyecanını nasıl dile getirdiğini; aynı zamanda da ele aldığı konuya nasıl inandırıcı bir biçimle betimlediğini gösterir. "Pencere" (1912) dizisinde ise gerilim ve heyecan,

<sup>2</sup> a.g.k., s.57.

<sup>3</sup> a.g.k., s.57.

resimlerin boyutlarındaki küçülmeye koşut bir biçimde azalır. Bu resimler, kuleyle öbür yapıların izlerini taşıyan yumuşak geometrik renk lekeleriyle meydana getirilmiş belli bir incelikte lirik kompozisyonlardır ve o dönemin en güzel, en etkili resimleri arasında yer alırlar. Bu resimlerin genel havası ve Delaunay'ın yöntemi, şaşırtıcı derecede Empresyonizmi anımsatır. Empresyonizm hayranlarının parlak renklerini ortaya çıkaran ayrı ayrı fırça darbelerini kabul ettikleri gibi, biz de bu renk lekelerini kabul edersek, sanatçının penceresinden gördüklerinin doğalcı bir betimlemesi olarak değerlendirilir.<sup>4</sup> Delaunay şiirsel havayı geliştirmeyi sürdürür. 1912-1913 yıllarında yaptığı bir dizi resim, anlatımını konusu belli olmayan renk ve eğri biçimlerle sağlar. Öyle ki, bunlara bir renk ve biçimlerin çağrıştırdıklarından başka temaları olmayan soyut resimler denebilir<sup>5</sup>.

Hollandalı ressam Mondrian, Kübizmle ilgi kurmadan önce, doğalcı bir ressam olarak çalışmıştır; Hollanda'nın dış görünümü dikey ve yatay çizgilerle bunların sağladığı yapılar ve bu toprakların özellikleri gerilimden esinlenmesine yol açar. Giderek bu öğeler dinamik etkileşimle uyum sağlar. Bir süre Fovist anlayışta resimler yapar. Renk çeşitlerini azaltarak, çizgisel yapılarla düzenler<sup>6</sup>.

Malevich'in "Tahta Rendeleyen Adam" (1912) tablosu onun "Yıkanan" adlı resminin ana çizgilerini kıvrımlı düzlemlere dönüştürüp, parlak renkler ve karşıt tonlarla belirgin hale getirir. Bu düzlemlerin yarattığı oylum (hacim) duygusu, düzlemlerin birbirleriyle çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmeleriyle dengelenir.

Zamanla Malevich'in yapıtları modern bir havaya bürünür. Bu değişmeye öncü şiirin etkisinin neden olduğu anlaşılır. Mayakovsky, Kinchenykh ve Malevich'ten daha genç bir takım Rus yazarları, mantıkdışı söz

<sup>4</sup> a.g.k., s.69.

<sup>5</sup> a.g.k., s.70.

<sup>6</sup> a.g.k., s.75.

oyunlarıyla yeni etkiler ve anlamlar ararlar. Bunlar yalnız beklenmedik anlamlar elde etmek için sözcükleri belli bir anlam tutarlılığı olmadan yanyana getirmekle kalmıyorlar, sözcükleri parçalayıp adı olmayan cisimlerin parçalarıymış gibi onları yeniden bir araya getiriyorlardı. 1913'te Malevich, Kinchenykh ve Matyushin adlı genç bir besteci ile "Güneşe Karşı Kazanılan Zafer" adlı operanın yazılmasında işbirliği yapar. Malevich'in resimlerindeki saçma özellikler daha da artar. Balık, yanan bir mum, merdiven, süngüler, kılıç, kilise gibi birbirleriyle ilgisi olmayan betimlemelerin ve bölünmüş sözcüklerin arkasına gizlenmiş biçimde yansıtılmıştır. Bunlarla İngiliz'in Moskova'da gördükleriyle bir ilgisi olduğu belirtilmek istenmiştir. Eğer İngiliz resminde tek başına gösterilseydi, bir ikona benzeyebilirdi. Çevresindeki nesnelere bir ikondaki azizin kimliğini ve özelliklerini belirten nesnelere anımsatır ve o figürü bir yaşantı simgesi durumuna sokar. Mayakovsky ve arkadaşları, sözcüklerin egemenliğine karşı çıktıklarını göstermek için boyalı kaşıkları, ceketlerinin yakalarına takarlar<sup>7</sup>.

Bu karşı çıkışlarla başlayan soyut sanat serüveni çağdaş sanat akımlarına yön vermiştir.

---

<sup>7</sup> a.g.k., s.80.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOYUT SANATIN BAŞLANGICI

#### 1.1. AVRUPA'DA SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI

İnsanlık bilim ve sanatta yepyeni bir dünyaya sürüklenirken düşün alanında da bu değişimlere paralel gelişmeler görülür. “İnsanlık hiçbir güzelliği, hiçbir düşünceye, hiçbir yönetime, hiçbir hayat biçimine sonsuza kadar bağlanamıyor. Hatta insanoğlu devamlı olarak en mantıklı olana bile itibar etmiyor. Öyle ki, arkaikten klasiğe, klasikten barok bir anlatıma geçiyor. Aynen doğanın yazdan kışa, kıştan bahara ve tekrar yazıya geçişi gibi. Hatta insan ebedi olana bile razı olamıyor. Bakıyorsunuz bir klasik akımı, bir romantik, bir romantiği bir gerçekçilik özlemi izlemiş. Gerçek en değerli addedildiği zaman alelâde kişilere, düşünörlere, sanatçılara, adeta bir ışık gibi görünöyor. Gerçek ve mantık terkedilemeyecek bir ideal olarak dünyayı sarıyor. Gerçekçi olmaktan vazgeçilir mi? Ama bakıyorsunuz bu da olmuyor. İnsan bu maddeci, akılcı kuruluktan katılıktan bıkmıyor”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Adnan TURANİ. *Çağdaş Sanat Felsefesi Bu Felsefeyi Geliştiren Etkenler*, Ankara, 1974, s.112.

20.yüzyılın başlarında hızla değişen dış dünya, toplumsal devrimler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler; insanın giderek doğal ortamdan uzaklaşmasına yapay bir teknolojik ortamın içine itilmesine neden olmuştur. Endüstriyel gelişmeler, kişiyi kendine bağımlı hale getirmiş, onu geleceğini yarınını düşünemez umutsuz bir insan tipine sürüklemiştir. Bu endişe kişide ruhsal sorunların birikimine neden olmuş, birikimin dışa vurulması da sanatsal biçimlere yansımıştır. Endüstrinin robotlaştırıcı baskısı, sanatçıyı toplumundan hatta yaşamından soyutlamaya götürmüş onu, iç dünyasına, bilinçaltı evrenine sürüklemesine, huzuru kendi iç dünyasında aramasına yöneltmiştir.

Sanatçı, bilinçaltının, iç yaşantısının, ruhsal gerginliklerinin yansıması figür ve nesneleredeki aşırı deformasyonlarda, soyutlamalarda ve hatta doğayla ilgisi olmayan soyut biçimlerde aramıştır. Psikolojik etkinin ön planda yansıtıldığı biçimleme, Batının geleneksel optik biçim algısını güzellikten uzaklaştırmıştır. Ekspresyonist biçimleme, optik görüntünün tam zıddı biçiminde yansıtılarak, insanın tüm yaşamına egemen olmasını vurgulamıştır. İnsan özgürleştirdiği halde onu kararsız, ilkel, sadist, saldırgan, isyankar, kayıtsız, beceriksiz, egoist, aşırı heyecanlı, duygusuz ve materyalist bir kimliksizliğe zorlayan endüstriyel gelişmeler; Ekspresyonist biçimlemenin düşünsel temellerini yaratmıştır.

Bilimde meydana gelen bu değişmelere paralel olarak düşünsel alanda da meydana gelen değişmeler insanı yeni bir tavır almaya yöneltmiştir. Bu tavır alma, düşünseldir optik duyumsal değildir. Bu tavır alma ile birlikte sanat yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut olarak karşımıza çıkmıştır.

Wasilly Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan "soyut-sanat", yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı artık doğanın ve nesnelere bir ifadesi olarak görmüyor, Kandinsky'nin deyimi ile, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve

nesnelerle ilgili olmayan, “kendine özgü” bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda, sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir “deformasyon”u (analitik kübizm) olur, daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal (speculativ-konstruktiv) bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı; giderek kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir nesneyi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir kurgusu olarak, bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılın sanat yapıtı, doğa nesnesi ile ilgisi olmayan, figürdışı (non-figüratif) bir düzen olarak anlaşılır. Yüzyılın yarısına kadar, çağdaş sanatın bu non-figüratif çizgide asıl oluşumunu sürdürdüğü rahatça söylenebilir. Burada non-figüratif sözcüğü olmayı ifade eder, yoksa nesnesiz olmayı değil. Figür deyince de, doğa ya da nesnelere varlığı anlaşılmalıdır. Bu anlamda, figürdışı sanat elbette figürsüzdür, çünkü onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir real-empirik varlık mevcut değildir. O, empirik duysal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit nesnesi olarak alır. Figürdışı sanat, bir soyut sanat olarak, empirik-duysal varlığı, nesnelere dünyasını, tıpkı fenomenoloji felsefesinde olduğu gibi, ‘parantez içine almakta’, ortadan kaldırmaktadır. Ama, doğanın ve nesnelere dünyasının figüratif olarak onun nesnesi olmamasına rağmen, bu figürdışı sanatın yine de nesnesiz olduğu anlamına gelmez. Onun elbette nesnesi vardır, ama bu nesne, bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen değildir. Onun nesnesi, sözgelisi; Malewitsch ya da Mondrian’da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir. Ya da Kandinsky’de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka nesnesi olmadığı gibi, bu nesnelere bizi kendilerine götüreceği bir empirik doğa da yoktur. Bir bakıma, onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik-sanatsal bir varlıktır.

Buna göre, figürdışı, iki ana yön de oluşuyor. Biri, salt geometrik, kavramsal bir resim anlayışı, öbürü de sadece renk ve biçim ilgilerine dayalı bir resim anlayışı. Bu anlayışın en önemli oluşumu da lirik soyutlamalardır.

## 1.2. LİRİK SOYUT SANATÇILAR

“Ne geometrik biçimcilik, ne enformel lekecilik... bu çift nitelikle tanımlanır. Ama bu akımı yalnızca olumsuzlamalarla tanımlamak yeterli değildir: Belirgin bir tavrı ve kesin amaçları vardır onun. Öznel bir şiirsellikle yüklü biçimlerle kendini anlatmak.

### 1.2.1. JEAN-MICHEL ATLAN

Devlet Çağdaş Müzesi, 1963 yılında bir, Atlan'ı anma sergisi düzenliyor, savaştan bu yana ortaya çıkmış en önemli ressamlardan birine ölümünden sonra saygılarını sunuyordu.

Atlan, tıpkı Wols ve De Stael gibi figür dışı sanatın zaferiyle sonuçlanmış o büyük savaşın kurbanlarından biri olmuştur ne yazık ki.

1913 yılında Konstantin'de, bir yahudi aileden doğan Jean-Michel Atlan, öğrenimi için Paris'e geldi. Evrenin bir açıklamasını bulacağını düşünerek felsefeyi seçti. Ama çok çabuk düş kırıklığına uğradı.

“Aşırı mutlak felsefeyle ilgilenmeye başladım. On dört yaşımda, batı felsefesinin büyüye yakın, gizemli bir anahtar, çağdaş ve Avrupalı görünümü altında evrenin ve güçlerin anahtarı olduğuna inanıyordum” der.

Atlan, yarı yolda “büyük adamı” terkedip bir sinagoga sığınır ve duaya kaptırır kendini.

Sonra sıra şiire gelir. Savaş sırasında yazılmış ve “Derin Kan” başlığı altında toplanmış bu şiirler, aslında resminin gerçek önsözüdür. Burada sözcüklerle betimlenenler, bu “gecenin kıyısında düşün kuşları” bu “taşlanmış ağaçlar”, bu “belleksiz ırmaklar”, bütün bu imgeler, ressam Atlan’ın biçimlerinin bir ön belirtisidir.

“Taşlanmış” sözcüğüne sık sık rastlanır şiirlerinde:

Tepelerin karında taşlaşmış kuşlar

Donup kalmış bir atılım gibi, aşı hala Sodom’un alevlerine çevriliyken, eti sağlam, pütürlü bir tuz halini alan Lot’un kadını gibi taşlaşmış bir şey vardır resimlerinde de, dinamizmlerine, barokluklarına karşın.

Atlan, şiirle resim arasında, ölümün sofasına girer. 1942’de, terörist zanlısı olarak tutuklandığında, yahudiliğinden ötürü kamplara gönderilmeye mahkumdu. O zaman deli numarası yapar ve savaşın sonuna dek Sainte-Anne psikiatri hastanesinde yatar. 1944’de şiirlerini yayınlar ve ilk sergisini açar. Figürasyonu şiddetli bir şekilde empresyonist, biraz “art brut”tur. Ama 1944-45’de sunduğu, tümüyle alışılmamış şeylerdir. Balçığa benzer birşeyin arasından belirsiz biçimler, macun çıkıntıları belirir çamur içinde fosilleşmeler gibi. Atlan, yapılaşmış bir resim yaparken, buna “serbest sanat” denecektir.

1945 yılında Atlan’ın yaptığı kimi biçimlerde helezon saplantısı vardı ve bu biçimler bir sürü burgaçlarıyla çiçekleri andırır.

1946 yılında yeni kurulan Denise-René Galerisi, Atlan’ın ikinci sergisini düzenler. Atlan, dar bir soyut sanat meraklıları çevresinde en umut verici sanatçılardandır.

Kolleksiyonlar ve galeriler dünyasında uzak kalan, salonlarda sergi açmayı reddeden, güneşte bir yer fethetme bahsini kazanmak için yalnızca özgürlüğüne güvenen Atlan, hırsla resim yapmayı sürdürür. Tuval ve boya alamayınca ikinci uğraşlar edinmek zorunda kalır. Falcılık, tuhafiyecilik yapar.

Atlan'ın resimleri, ilerde sanat tarihçilerinin inceleyecekleri evrelerden geçerek 1946 yılında, biçimlerini cansızlaştıran bir soyutlama eğilimi oldu. 1947-48'de bu zaafı şiddetle yendi. O dönem Atlan'ın biçimleri bir yılan, ejderha, gecekuşu, yırtıcı kuş, öfkeli timsah, yarı-figürleşmesine varacak kadar hayvanlaşırlar. Atlan'ın bütün resimleri dişler ve hayvan tırnaklarıyla doludur.

1956'da Atlan, ejder büyüklüğünde tablolar üzerinde tüm olanaklarını kullanır. Totemizmden söz etmek gerekir. Atlan anıtsala doğru gider ve Asurlulara yaklaşır.

Kendisinden pek çok söz edilecek resim nedir tam olarak?

Önce ritm. Biçim bulucusu olan ritm, bir Atlan resminde esastır. Dansa tutkun olan Atlan (son çözümde dansı felsefeden önemli bulur), resminden söz ederken, sık sık bu hareket sanatını arar. “Bir kör resim yapmayı sürdürebilir sanırım, ama kötürüm asla. Ben özellikle kollarımla resim yaparım. Dansçının izlediği içgüdüyü izlerim. Dansçı gibi, yüzeyimi özgürce kullanmalıyım; çarpışmalıyım, ne çok kolay, ne çok rahatsız edici olan bir maddeyle, ne çok kaygan, ne çok sert, ne kuru ve zayıf ne de çok yavaş kuruyan bir yüzeyle. İşte bundan dolayı tuvalimi hazırlarken, tüpten çıkan kalın bir boya sızıntısını, kömür kalemle yapılmış beklenmedik büyük bir eğriyi pastel kalemlerle ya da tebeşirle yapılmış renk lekelerini aynı anda kullanmak ihtiyacını duyarım” der. Böylece yeni bir teknik yaratır ve alışılmadık olduğu için uzun süre başına kakılır.

Resminin en çarpıcı farklılıklarından biri, o sırada yürürlükte olan etiketlerin hiçbirine uymamasıdır. O sırada soyut sanat sözcüğüne, üç aşağı beş yukarı geometriye eş, en azından doğayla tümünden ilişkisiz bir anlam yüklediklerini düşünürsek, gerçekten de soyut değildir. Figüratif de değildir. Gerçeküstücü, ekspresyonist de değildir. Oysa tüm bu akımlardan birşeyler taşıyordu. Bu resmin sınıflamasını zor kılan, izleyiciyi şaşırtan; aynı anda hem soyut hem figüratif, hem gerçeküstücü, hem ekspresyonist oluşudur. Yirminci

yüzyılı altüst etmiş akımların, dışavurumculuğun soyut sanatın, gerçeküstücülüğün olağanüstü bir sentezini yapar Atlan, farkına varmadan üstelik. Atlan gerçeküstücülükten otomatik yazıyı alır ve ilk “soyut dışavurumcular”dan biri olur.

Maddelere dayanan resim habercisi, jestüel resmin habercisi, barokizmin habercisi Atlan, çağının resmine büyük ölçüde damgasını vurur.

### 1.2.2. BISSIERE

1947 yılında Drouin galerisinde Bissière otuz yeni resmini ve yedi duvar örtüsünü gösterdiği zaman, yeteneği çok olgunlaşmış, hayat dolu, geleceği açık bir genç ressamın doğuşuna tanık oluyor gibiydik. Bissière o sırada altmış yaşındaydı. Savaştan önce parlak bir kariyer sürdürdükten sonra köye çekilen, 1939’dan 1945’e dek resmi terkederek bu ressam, değişime uğrayarak dönüyordu bize. O sırada geometrik basmakalıplığa düşen resmin canlandırılmasında katkısı olacaktı.

Bissière’in tarihsel önemi, çağdaş Fransız resminde yeni bir eğilimin yaratılmasına yardım etmiş olmasından kaynaklanır. Bu açıdan o, yeni bir ekibin Gustave Moreau’sundan çok daha önemlidir.

Bissière, savaştan önce, yapıtında ve öğretisinde orfizmin ve kübizmin bir çeşit sentezini deniyordu . Genç ressamın sorunu o sırada daha çok kübizmin ezici etkisinden ve gerçeküstücülüğün edebi cazibesinden kurtulmaktı. Bissière, hacimlerin ve kütlelerin anlamını, saf renkler tutkusunu öğretiyordu öğrencilerine. Manessier, Le Moal, Bertholle gibi öğrencileri olan Ranson Akademisi’nin çevresinde bir çeşit yeni akım oluşuyordu. Grubun ilk toplu gösterisi 1936’da Paris’te değil, Lyon’da Sonbahar Salonunda “Tanıklık” adı altında gerçekleştirdi. Kendini kabul ettirmiş, usta Bissière’in

çevresinde toplananlar: Manassier, Bertholle, Le Moal, heykeltari olarak da Etienne-Martin ve Stahly'ydi. Aynı grup, Bissière'siz. 1937 ve 1939 yıllarında Paris'te Breteau galerisinde sergi açtı. Savaş, "tanıklık" grubunu tümüyle dağıttı.

Ranson Akademisi'ndeki Bissière'in derslerinden ve "Tanıklık" grubundan ayrılıklara karşın, Fransız resminde yeni bir akım doğmuştu. Birer lirik figürdışı ve birer büyülenmiş manzaracı olan, hem geleneksel, figürasyondan hem de klasik soyutlamadan kopup küçümsenmiş izlenimcilerle bağlantı kuran bu ressam, doğa ve düzen duygusunu koruyorlardı içlerinde. Dünyayı canlandırış biçimleri eninde sonunda klasikti. Picasso ya da Mondrian'dan çok, Corot ve Poussin'e yakındılar. Zayıflıkları da bu açıklık ve ölçülülüklerinde yatıyordu. Yerli yersiz "Fransız geleneğinin ressamı" olarak tanımlanan bu ressam, Paris Okulu hakkında sınırlı ve yan tutan bir fikir verdiler dünyaya. Özellikle Birleşik Devletler, daha iyi alay edebilmek amacıyla, Paris Okulu'nu artık yalnızca bu ressamın hatlarıyla görmek istediler. Sanki Fautrier, Dubuffet, Mathieu ve Soulages ayın derecede Fransız ressamı ve aynı Paris Okulunun saygın temsilcileri değilmişler gibi!

Bissière 1965'de öldü. Köyde oturuyordu hala, Lascaux Mağaralarından birkaç kilometre ötede, resimlerinin "herkesin düşlerini aşabileceği renkli imgeler" olduklarını söyler. "İçini dökme gereksinimi"nden söz ederdi. Gerçekten de bir içini dökme resmidir onun resmi, huzurlu ve neşeli, panteistten çok Fransızken bir resim. Bissière'de son Bannard'ların mutluluğu vardır.

### 1.2.3. HANS HARTUNG

Hans Hartung'un yapıtının, çağdaş sanatın öncülerinden biri olduğunu belirtmeye bile gerek yok. Böylesine örnek, büyük önemi artık kimsenin

gözünden kaçmayan bir yapıtı övmek artık sıradan bir davranış. Hartung'un ressamı etkilediğini söylemek çok yetersiz olur. Onun önemi resimde yeni bir yol açmış olmasıdır. Bir sürü öğrencisi vardır. Taklitçiden çok daha iyi, onun örneğinden yola çıkıp başka yerlere varan gerçek (otantik) ressamlar yaratmıştır: Bir örnek göstermek gerekirse: Mathieu, Hartung'un çizgi bilimini kendine özgü öfkeci kargaşalara götürdü.

Fautrier serbest sanatın "babası" Hartung lekeciliğin (taşizm) habercisi olur.

Hans Hartung'un yapıtı, doğrudan ilk soyut sanatçıların yapıtlarının ardında yer alır. Ama Hartung, soyut sanatı kendi payına daha lisedeyken keşfetti. 1925 yılında Kandinsky'yle karşılaştığında yirmi bir yaşındaydı henüz. Sanatta Tinsel'in yazarı Kandinsky'nin kuramları kendi araştırmalarını da doğrulamışlardı ama, Hartung'un yolu büyüklerinin, "Bauhaus" sanatçılarının yolundan çok başkaydı.

Kokoschka, Nolde ve Franz Marc ifadeyi güçlendirebilmek için yüzleri çarpıtmayı öğretmişlerdi ona. Bu yorumları Hartung, lekelerle gerçekleştiriyordu. İfadecilerin (Dışavurumculardan) çok çabuk ayrıldı çünkü en figüratif desenlerinde bile konunun pek az önemi vardı. Yalnızca dinamik yapıydı önemli olan. Öyle ki kısa zamanda figürasyondan vazgeçti ve 1921-1922'de yaptıklarına, o zamandan sonra lekeci (taşist) denecektir. 1924'de, liseden mezun olduğu yıl, üç günlük Noel tatilinde kara tebeşirle, dinamizminin hızıyla bir dizi desen yapar. 1925-1927 yıllarında, Hartung'un grafizminin özü neredeyse bellidir. Babası 1924'den 1928'e kadar onu Leipzig, Dresden ve Münih akademilerindeki dersleri izlemeye zorlar. Hartung, yegane figüratif yapıtlarını o süre içinde, zorunlu olarak gerçekleştirir.

Paris'te Hartung'un kübist bir devresi olur. Ama genç ressam öğrenir duraldan 1934 yılının tualı, mavi düz bir yüzeyin üzerinde dinamik bir ters

leke olarak çatışan geniş bir leke ve “çiziktirme” biçiminde bir grafizm olarak ortaya çıkar. Hartung “klasik” sanatının özünü bulmuştur bile. Ama kimse onu tanımaz.

Soyut hareket “Soyutlama-Yaratma” grubuyla ilk atılımını yaptığı zaman, on yıldan beri soyut sanatçı olan Hartung sergiye çağırılmadı.

Hartung’un yapıtı, tamamen “yararlılık dışı”, karşılıksız ve yapımında mutlak bir özgürlüğe sahip bir yapıt olarak çıkıyordu ortaya. Üstelik o döneme dek görülmemiş bir özelliği vardı: ne temsili idi, ne de geometrik. Soyut bir yapıtı, ama soyutlaması yepyeni, ileride lirik soyutlama olarak nitelenecek bir soyutlamaydı. Action painting, enformel, taşizm (lekecilik) savaştan hemen sonra açılıp gelişecek olan bu akımdan kaynaklanacaktır hep. Son yıllarda genç resmin en büyük akımlarından biri haline gelen leke ve işaretler sanatı, bu ritmiyle ve soyut bir boşlukta gelişmiş çizgisiyle soyut olan sanat, bu yalnızca lekenin ve işaretin soyut olan sanatı; bu yalnızca lekenin ve işaretin gücüyle dinamikleşen poetika da, bu akımdan kaynaklanacağı gibi. 1939-1945 savaşı Hans Hartung için resim açısından altı ölü yıl olmamış olsaydı izleyici böylesine güçlü ve şaşırtıcı bir sanatı kuşkusuz daha önce tanıyacaktı.

Hartung’un bir “deli süpürge”yle resim yaptığını söylediler. Bu tanımlamanın yüz yıl önce Delacroix’nın atılımları için de kullanılmış olduğunu bilmeden. Tabii, Hartung’un ışıklılığı Çin-Japon hat sanatına benzetildi. Ama Hartung’un sanatı kesin olarak farklıdır uzak doğunun hat sanatından. Onun çizgisi çok daha bastırarak atılmış, hatta bazen boyanın içine kazınmış bir çizgidir. Kimi durumlarda hafif ve havai olsa da, yine de gayet serttir. İdeogramların dekoratifliğine asla düşmez. Onun çektiği çizgi, bazen bir yara gibi “acıtan” bir çizgidir.

İşaretleriyle düz fonların karşıtlığı, ilk dönemlerinde lekecilikinden caydığından beri Hartung’un yapıtının bir özelliği oldu hep.

Daha sonra Hartung, tual denemesinde, çizgilerin dinamik ritmini bilinçli olarak silik bir yüzey üzerinde doruk noktalara kadar götürdü. Çizgiler bir çeşit “tutamlar” ya da “demetler” oluvermişlerdi. 1955’den 1959’a kadar süren bu son devre. (Hartung 1959’da ve 1960’da çok az tual resmi pek çok desen yaptı)

Olgunluğuna 1946-1954’te varan Hartung’un yapıtında, fon üzerindeki çizgi kontrpuanına kuşkusuz lekenin izi ekleniyordu. Bir biçimdi bu leke aslında. Bu üç ögenin oyunu, eşsiz bir dinamizm oluşturuyordu. Ama ne yazık ki bu dinamizm, “demet” devresinde tekrarlanmıyordu artık. “Demet” devresinde fırçanın büyük coşkusunun tek kontrpuanı “nötr” fondur. Üstelik terkettiği çizgi, daha önce tablonun temel yapısıydı. Çizgilerin çeşitlemesiyle, farklı kalınlıktaki ve gerilimdeki hatlarla, hızlı ve yavaş, bastırarak ya da hafifçe değinerek çekilmiş hatlarla biçimlenen iç yaşamıydı. Hartung hayranlık uyandıracak derecede “kıvamında” bir resmin rahatını terkedip daha sevimsiz bir teknikle başka arayışlara yönelerek, ancak kutlayabileceğimiz bir yüreklilik gösterdi. Bu devreden sonra zaten bir başka yola, bir bulut, bir duman gibi grafizmsiz, tümüyle farklılıklardan oluşan tek renkli resim yoluna girişti.

Lekeci, çizgici, eylem ressamı, lirik dinamik Hartung, bilinçaltının ve düşüncenin o işaretler evrenini çok arşınlamış olan, otomatik yazıyı ilk deneyen ama hiçbir zaman gerçeküstücü olmayan Hartung (ama gerçeküstücülük asıl onunla ve onun neslinin diğer birkaç ressamıyla bulmuyor muydu gerçek ressamlarını.), hiçbir zaman malzemeye ve kalın boya tabakasına tav olmadı. Hep temizliği sevdi, rakiplerinin çoğunda olduğu gibi sıçratmalar, boya akıntıları yoktur onda. Hartung’un yeğlediği renkler açık yeşiller, kahverengiler, limon sarıları, mavi, siyahtır.

Hartung’un en büyük çağdaş desen ressamlarından biri olduğu, bu özelliği satır aralarında sezdirilmiş olmasına rağmen yine de vurgulamak gerekir belki.

Hartung, sahilde bulduğu elli adet yassı çakıl taşının üzerine resimler yaparken de bir bakıma Mas-d'Azil geleneğini sürdürüyordu. Dar tahta levhaların üzerine de birkaç minyatür resim yaptı.



**Resim 1:** Hans Hartung

Mutlaklığın peşinde olan ve bu nedenle çocukluğunda yıldırımın resmini yapmak isteyen Hartung'un resmi, her zaman çok yalındır. Rastlantı, kaos ve dinamizm, Hartung'un bir tablosunu anlatırken en sık yinelenen üç sözcüktür. Bu üç sözcüğün gündelik yaşantımızda da en sık kullandığımız sözcükler olması bir rastlantı değil. Hartung'un sanatı, doğaya ve olaylara atıfta bulunmadan bugünkü evrenselliğine vardı, çünkü yoğun ve keskin bir biçimde, devrini dile getiriyordu.

Ve şunu ekler Hartung: "Bilinmeyen, henüz -yaratılmamış- olanın bölgesine giriyoruz."

Hartung, bu henüz yaratılmamışlık bölgesinin sabırlı kaşifidir. Onu yarattıkça, yarattığı sırada keşfeder. Ama Hartung, yapıtında, iç devinimleri not eden bir çeşit deprembilim, yani bir ruhsal sergileme görülmesinden hiç hoşlanmaz.

"İç devinimler, ancak bir temel, bir kıskırtma olabilirler...Örneğin Bir çığlık, sanat değildir. Bir çığlık, hiçbir şey değildir henüz. Çığlığın sanata dönüşebilmesi için, tanımlanması çok zor bir takım kurallara uymak gerekir."

Sanatın çoğu kez yalnız çıplak bir çığlık olduğu bir dönemde, bu açıklama bir uyarıdır. Ve bu uyarının en lirik sanatçılardan biri olan Saulages'dan gelmesi güzeldir.

#### 1.2.4. SERGE POLIAKOFF

1906'da Moskova'da doğan Serge Poliakov 1924'de Paris'e geldi. 1937'ye kadar Londra'da yaşadı. Bir yıl sonra da Paris'e dönüp soyut ressam olarak ilk adımlarını attı.

O sırada kısa bir süreden beri Paris'te oturan bir başka Rus göçmeniyle (Kandinsky'yle tanıştı, çok önemli bir karşılaşma). Efsaneye göre, soyut

sanatın “bulucusu” Kandinsky, o dönem “Gelecek için Poliakov üzerine oynuyorum” demiş.

Poliakov, savaştan önce yarı-Fransız yarı Rus bir çiftle, Snoia ve Robert Delaunay’la da dostluk kurar, Lacasse ve Henri Poulaille’in “L’Equipe” adı altında topladıkları bir grup ressam ve yazarla görüşür ve Otto Freundlich’in kişiliği onu çok etkiler.

1939 yılında yaptığı resimler, Poliakov uslubunun bir taslağıdır artık. Bu resimlerde, kırmızılara ve sarılara eşit bir beğeni, renkleri anlatma eğilimi görülür. Ama Poliakov’un resmi, ancak 1949’da ressamın Danimarka’ya yaptığı bir yolculuk dönüşünde olgunluğunu verir.

Poliakov, pek çok soyut ressamın yaptığı gibi izlenimciliği, kübizmi ya da ekspresyonizmi sürdürmez. O saf renkten kaçır. Resimsel dünyasında bilinen biçimlerin hiçbirinin izi yoktur. Tuallerinde, doğaya yapılmış hiçbir gönderme seçilmez. Onun evreni, sessizliğin ve saf resmin evrenidir.

Hem, doğaya karşı duygusuzdur Poliakov. Daha Francnot Akademisindeyken, şövalelerin (resim sehpaları) düşey ve yatay çizgileri, onu çıplak modelden daha fazla ilgilendirirdi. Bugün de Deauville’e sahilde oturmak için değil, zamanını at yarışlarında geçirmek için gider. Karısı:

-Şu güneşin batışına bak, ne güzel dese

-Hıh! Monet çok daha iyisini yaptı! diye yanıt verir.

Britanya’da kendi resimlerine benzeyen kayalıklar gösterdiklerinde, şaşarak “Ne tuhaf” der. “Bu kayalıklar benim biçimlerimi almışlar.”

Bana da “Yaşamım boyunca bir mahzende kalsaydım, aynı resimleri yapacaktım” demişti.

Ama Poliakov’un, düz renkli soyut geometrik ressamlarla hiçbir ortak yanı yok. Boyayı genellikle ince sürse de (son yıllarda, “kabartma” dönemleri de oldu), aşırı bir duyarlılık organik biçimlere hiç borcu olmayan bu yapıtı garip bir biçimde duyumsal kılar. Poliakov’un resminin gerçekleştirdiği mucize,

sessizliği anlatmaktır.

“Bir tablo suskun olunca başarılı demektir. Kimi resimlerim gürültüyle başlar. Patlayıcıdırlar. Ama ben ancak suskunlaştıklarında hoşnut olurum. Bir biçim görülmemeli, dinlenmelidir.”

Serge Poliakoff, resmine genellikle tualin üzerinde “kendi özel altın sayısının” karşılığı olduğunu söylediği bir kanaviçe yaparak başlar. Daha sonra kendini bırakıverir, değerleri arar ve çalışması sırasında bazen ilk kuruluşunu önemli ölçüde değiştirir. Sonra, boyalarını bir cam levhanın üzerinde karıştırarak birbirini izleyen tabakalar halinde (en fazla üç dört) boyamaya koyulur.

Poliakoff’un sanatını iyice kavrayabilmek için şunu bilmek gerekir. Bir sonraki resim hep ilk resminin bir devamıdır, ta ki sonunda, diziyi başlatan düşünce tümüyle tükenir. Birbirini tamamlayan bir çok resim böylece çıkar ortaya ve bir senfoni, oluştururlar. Sonra koleksiyoncular ya da müzeler, satışlarda onları dağıtırlar.

Bir konuşmasında

-Gerçek ressamların hepsinde boya, madde yaşar demişti Malevich’in ünlü beyaz fon üzerine beyaz karesi beni çok çarptı. Bir kez daha boyanın titreşiminin vazgeçilmez işlevini kanıtladı. Renk olmasa bile, boyanın yaşadığı bir resim, canlı bir resim olarak kalır.:

-Yumurta’yı ele al. Bu plastik bir biçimdir yaşam kabuğun maddesinde hissedilir. Sahte bir yumurta alsan, biçim aynıdır ama sahte kabuk bir yaşam izlenimi vermez.

Boşluk (espace), madde, sessizlik Poliakoff’un sanatının üç anahtarı.

Konuşurken sık sık “biçim” sözcüğünü kullanır. Sık sık “kozmetik biçimler”den söz eder. Ayrıca, “Biçimi yapan, çevresindeki boşluktur” der.

Geniş boşluklar, Poliakoff’un asla sert olmayan ama genellikle resmin

bütününden kesin bir şekilde ayrılan biçimlerini hafifletir. Çakışmalar, çok ince saydamlıklar, bu boşluğu hareketlendirir. Poliakoff'un iki yıl boyunca (1946-1948) tek renkli resme kendini kaptırmış olması şaşırtmayacaktır bizi. Ama tek renkli tuallerinin bile temeli, yine en sevdiği en azından en fazla kullandığı renkler olan kırmızı ve sarıydı.

Julien Alvard'ın "Soyut Sanat İçin Tanıklıklar" adlı anketini yanıtlarken Poliakoff, bir kez daha biçim saplantısını dile getiriyordu.

"Soyut, figüratiften farklı bir tekniktir. Özellikle kuruluş olarak . Gerçekten, soyut resimde gölge değerlerinin artık önemi yoktur. Fon nerededir bilinmez. Kompozisyonun her kısmı biçim sayılabilir. Sırasıyla ya majör biçim, ya da minör biçimlerdir, ya da müzikle karıştırmak istemiyorsak, temel biçim ya da ikinci derecede biçimler."

"Braque ve Picasso'dan sonra figüratif resmin düşüşü başladı. Dış evreni çarpıttılar ve onu bir hastalık gibi öldürdüler, ondan kopmak gerekiyordu, başka türlü yapılamazdı. Biçimler eskimişlerdi. O zaman daha içerilere doğru aramaya başladık, gözler boşlukta ve kozmosta yeni biçimler aradı... Şimdi gerçekten kendi kozmosumun içindeyim."

Poliakoff, geometrik soyutlamanın ve saf renklerin ilk modalarını yaşadıkları bir dönemde "kirli" denilen resimler çalışıyordu Yani 1948-1950 yıllarında. Geometrik soyutlama ve saf renkler onbeş yıl sonra op-art ve minimal art'la birlikte ikinci kez revaçta olacaklardı. Gerçekten resimlerinde bir kendini bırakmışlık vardı. O zamandan bu yana düzelttiği bu nitelik, o dönemlerde hüküm süren sistemli cilalamaya, karşı sağlıklı bir tepki oluşturuyordu. Bu resimler, Poliakoff'un bugün büyük ustalıklarla elde ettiği hafif maddenin titreşimine varmak için sürdürdüğü araştırmaların bir parçasıydı.

Poliakoff, renklerini peşpeşe tabakalar halinde sürer. Bu yöntem Mısır resmine kadar gider. Gerçekten de Poliakoff, Londra'da yaşadığı sıralarda bir gün, müze bekçisinin dikkatsizliğinden yararlanarak boyanın kaç kat

olduğunu anlamak için cesaret bulup bir oyma taş gömütün kabuğunu tırnağıyla kazıdığı söylenir.

“Her biçim bir denge gerektirdiğine göre değerleri uzun uzun ararım” diyor bana Poliakoff “Esas olan değerdir, renk değil. Van Gogh yeşil bir gök yapabilir, bu renk gökte olmasa da. Resim, değerleri doğru olduğu için başarılı bir resim olacaktır. Komşu renklerin değerlerinden dolayı, bu yeşil göğün değeri kesinlikle gerekliydi.”

Poliakoff’un sanatı gizli farklılıklardan kuruludur. Son derece basit olan biçimler çok ince egemen renklerle hareketlenirler, yalnız. Böylesi bir yoksunluk, Poliakoff’un sürekli ip üzerinde yürümesine, başarı çizgisinin dümdüz olmamasına neden olur.

### 1.2.5. PIERRE SOULAGES

Soulages, 1946 yılında Montpellier’e gelip ilk kömürkalem desenlerini gerçekleştirdiğinde; kağıt üzerine siyah, beyaz fon üzerine kahverengi, soyut resimlerini gerçekleştirdiğinde ve birkaç tual yaptığında, yalnızca yirmiyedi yaşındadır. O dönemin çok renkli resimler ile çelişen aşırı derecede karanlık ve yalın tualleri Surindépendants Salonunda farkedildiğinde (özellikle dostluk kuracağı Picabig ve Hartung tarafından), yirmi sekiz yaşındadır. Kağıt üzerine yaptığı soyut siyah-beyaz resimlerinden biri savaştan sonra büyük Alman kentlerini dolaşan ilk çağdaş sanat sergisi “Französischer abstrakte malerei” için afiş olarak çoğaltıldığında, yirmidokuz yaşındadır. Lydia Conti galerisinde açtığı ilk kişisel sergisiyle lirik soyutlamanın ustalarının arasına girdiğinde ise otuz. Anıtsal, güçlü, yapıları sağlamca kurulmuş ve kara bir ışıkla yüklü oldukları herkesçe söylenen tualleri Tate Gallery, Guggenheim Müzesi, Rio de Janeiro’nun Çağdaş Sanat Müzesi gibi saygın kuruluşlarca satın alındığında,

otuz dört yaşındadır. Yeryüzünün en büyük galerileri, Paris'te Louis Carré, New York'da Kootz, Münih'de Stangi, Londra'da Gimpel onun temsilciliğini üstlendiklerinde, Soulages otuz beş yaşındadır. Böylesine hızlı, böylesine kesin ve sürekli bir yükseliş öyle az rastlanır cinstendir ki, altının çizilmesi gerekir.

Paris Okulundaki lirik soyutlamanın öncülerinden birinin yeridir Soulages'in yeri, kağıt üzerine 1948'de yaptığı soyut resimlerin gerginliği konusunda bir fikir edinebilmek için, onları o günün koşulları içinde düşünmek yeterlidir. O sırada New York Okulunda Franz Kline, figüratif ekspresyonist ve jestüel (tavırsal) soyutlamaya ancak iki yıl sonra geçecektir.

Soulages çok çabuk karşıt bir yol seçti, başlangıç dönemindeki çizgiselliği (grafizm) terketti. Bu çizgisellik ona, el hareketlerinin yazıya aktarılışı olduğu için bir çeşit hareketin figürasyonu, yani bir küçük öykü gibi geliyordu. Ve bu öykücük figüratif olmasa da ruh durumunun bir çeşit kaydını aktardığı için, aynı derecede romantikti Soulages'a göre.

Tualleri, büyük siyah biçimlerinin ritminin de belirginleştirdiği bir ağırbaşlılık kazandılar. O zaman Soulages'in çocukluğunu Roman Sanatının bir yüksek makamında Conques'da geçirdiğini anımsadık. Büyük, siyah çizgilerinde eski çatı kirişlerinin sağlamlığı ve dayanıklılığı olduğu için, mimariden söz ettiler. Soulages'ın yeğlediği renk siyah olduğu için Camesfitzsimmmons 1954 yılında Birleşik Devletlerde Soulages üzerine yazılmış ilk büyük incelemede, "Pittsburgh Palette"ten söz etti.

1962 yılında kendisine sorular yönelten Pierre-Mitchel Braglio'yu şöyle yanıtlıyordu: "Beni ilgilendiren dalların deseni, onların boşluktaki hareketleriydi. İlk soyut resimlerinin burdan çıktığını söylediler. Resimlerinin onlara yakın bir biçemi varsa, bu neredeyse bir rastlantıdır.

Gerçekte Soulages, doğaya hiçbir gönderme yapmayan bir soyut ressamdır. Pek çokları gibi doğayı soyutlamaz, başkaları gibi rengi müzikleştirmez, süsleme niyetiyle de çalışmaz; kendini tümüyle salıverir tualin

üzerinde, nereye gittiğini bilmeksizin bir ilk fırça onu çeşitli gelişmelere götürür, yaptığıyla konuşur ve doğan biçimleri birbirleriyle konuşturur. Yavaş yavaş resim doğar, şiirselliğini bulur, kendi kendini “anlamlandırır”. Soulages, Klee ve rakipleri gibi anılarla resim yapmaz. Kafasındaki bir soyut taslağa uyarak çalışmaz. Kendi belirttiği gibi, ne aradığını resmi yaparken öğrenir. Kendine kullanma izni verdiği renk sayısını (bu oldukça sınırlı bir sayıdır) belirler.

“Soulages, yolunu tamamlar. Yani tualini boyar. Bunu biçemleyapar, çünkü o, sayısız karşılaşmaları, maçları, yarışları ve antrenmanları sırasında kendine biçem yaratmış bir şampiyondur.”

Soulages “Kaligrafik” döneminden sonra “kurulmuş” bir döneme geçti ve birkaç yıl önce resminin ana örneği gibi görünen büyük siyah çizgilerle ilişkiyi kesip lekeye, bazen bütün resmi “yiyen” yer kaplayıcı bir lekeye girişti. Soulages’ın kendini yenilemediğini söyleyenlere “Bir uçtan diğerine sıçramaktan daha iyi nasıl yenileyebilir insan kendini?” Bu geçiş zaten birden olmadı. Arada, kimilerinin hâlâ siyah görmekte ısrar ettikleri çok renkli (kırmızı ya da mavi), çok gürültülü resimleri var.

Soulages’ın resmi hareketin ve yazının ağır bastığı bir ilk dönem, sonra bir sertleşme ve kıpırdamazlık devresi, sonra dinamik ve coşkun bir dönem yaşadı, nihayet bugün bir dolgunluk ve dingin gelişme devresi yaşamaktadır.

Roger Vailland’ın bir oyunu için yapılmış bir dekordan söz ettik. Louis Jouvet 1951 yılında, Soulages’ı “Yetke ve Şan” adlı oyunun dekorlarını yaptırmak için çağırdı. Ama oyun Jouvet’nin ölümü nedeniyle izleyiciye sunulmadı. 1952 yılında Jeannine Charrad, Amboise’daki Leonardo da Vinci’nin doğumunun 500.yılıının kutlamaları için, bir bale oyununun dekorunu Soulages’a, diğerini Fernand Léger’ye ısmarladı. Yine 1952 yılında Soulages, bakır üzerine ilk gravürlerini (kaziresim) gerçekleştirdi. Bu çok güzel gravürler 1957’de taş baskılar ve guvaşlarla birlikte Berggurien Galerisi’nde

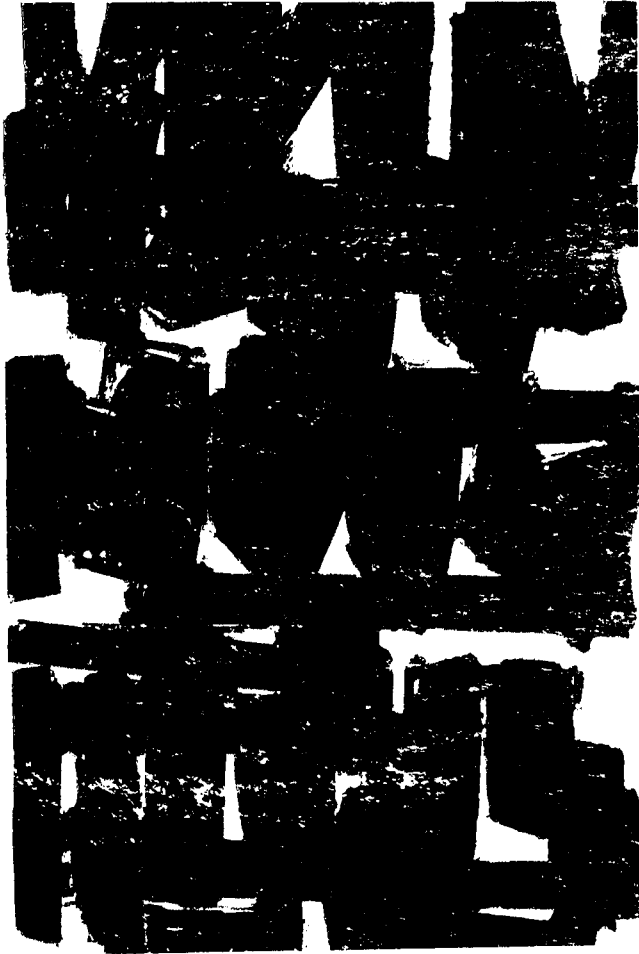
sergilediler.

Özellikle Paris Radyo Evi ve İsviçre’de Saint-Gall Üniversitesi, Soulages’ın resim taslaklarından kilimler dokuttu.

Madem Soulages’ın çeşitli yönlerini sergiliyoruz, kağıt üzerine çalışmalarının da başlı başına bir yapıt oluşturduklarını belirtmek zorundayız. Bir gelişme, ama tabii aynı zamanda değişmeyen nitelikler Soulages’ın sanatı hep an’ın sanatı, zamana meydan okuyan, zamanı bağlayan, zamana tuzak kuran bir sanat oldu, hâlâ da öyledir. Bu uzun boylu Ruğbi oyuncusunu andıran adamın resminde, narin, şık hiçbir şey yoktur. Buna karşılık büyük bir güç, soluk ve genişlik...

Desenleri geniş fırça ile çizilmiştir. Resim geleneğinde yeri olmayan pek çok aletle, nakışçı, tabakçı, marangoz gereçleriyle boyasını sürer. Dokusu ile etkileyen Soulages’ın resminde, madde farklarının büyük önemi vardır. Boyayı boya olduğu için sevdiği, onu ezdiği, yaydığı, hatta yer yer gizlenen bir rengi yeniden ortaya çıkarmak için kopardığı hissedilir. “Değişen maddeleri severim, maddelerin tuzağa düşürdüğü zamanı...” der.

Ve bu “siyahın” ressamın da yakınlarının çok iyi bildiği gizli bir tedirginliği ve huzursuzluğu da içeren bir atılım, güçlü bir yaşama sevinci görülmüyor mu? Bugün resimde kullanılması çok doğal karşılanan siyah, izlenimciler tarafından aşağılandığı gibi, 1945’den sonra da aşağılanmıştı. Siyahı çağdaş sanata büyük çapta yeniden sokanlardan biri Soulages oldu.



Resim 2: Pierre Soulages

Kimi zaman siyah, neredeyse bütün resmi kaplar, yapısal niteliğini yitirip istilacı renk olur. Ama Soulages'ın beklenmedik bir ışıkla bir toprak rengini, bir kırmızıyı, bir maviyi fişkirtarak resmi aydınlatma biçimi, onun karanlık evrenine gökyüzüne açılan pencereler kazandırır.

### 1.2.6. VIEIRA DA SILVA

Vieira da Silva bize dünyayı, gündelik dünyamızı, hatta görünürde banal bir dünyayı, örneğin, Saint-Lazare Garının dünyasını gösterirken bu gri dünya birden ışıldar. Vieira da Silva örümcek ağını çok değerli bir ipeğe dönüştürecek çiğ damlalarını kondurmasını bilir.

Kısaca Vieira da Silva'nın resim yapma biçiminde peri masalımsı birşeyler vardır. Yapıtı en harikulade, aynı zamanda en kadınımsı yapıttır. Bir gergef işi, bir çocuk şarkısı, Sindirella'nın Ayakkabısı ve Alice'nin Koridoru'dur. Evet, Vieira da Silva, zaman ve mekan ağırlığının duyulmadığı yeni bir Alice Harikalar Diyarı'ndadır. Aynı zamanda bu Güliiver'in, Kafka'nın, Borges'in dünyasıdır.

Vieira da Silva konularından birinin "kütüphaneler" olduğunu ve bu kütüphanelerin diğer bir bildik konusu "kentler"e hatta "taşlar"a eklendiğini düşünürsek, daha da şaşırırız.

Vieira da Silva'nın konularının tümü görüldüğü gibi bölünmüş sınırsız alanlar ve labirentler düşüncesine bağlıdır. Soyutlamaları ve şiirsellikleri ile, sanrıların oluştuğu düşsel bir evrenin ölçeğine yükselen konular. Bir çeşit aynalı labirent.

Bu imgenin döl yatağını bulmak kolay. Lizbon Maria-Eléna Vieira da Silva'nın 1908 yılında doğduğu gerçekten deniz kıyısında kütüphane gibi raflı bir kent olan, kimi sokakları birer geçit gibi dar, kimi sokakları yeraltı geçitleri gibi toprağa gömülüyor görünen Lizbon.

Vieira da Silva, onbir yaşında desen ve resim yapmaya başlar. Onaltı yaşında heykele girer. Yirmi yaşında Paris'e Bourdelle ve Despiau'da heykel öğrenimi görmeye gelir. Ertesi yıl Dufresne ve Friesle İskandinav Akademisi'nde resim öğrenecektir. Sonra Fernand Léger'nin atölyesinde daha çağdaş bir sanata yaklaşır. Hayter'in atölyesinde gravüre girer. Yirmi iki yaşındayken, o sırada otuzunda olan Macar ressam Arpad Szenes'e rastlar, evlenirler.

Jeanne Bucher çalışmaları ilgilenir, 1933 yılında ona ilk kişisel sergisini düzenler.

Azulejoslar üzerine birkaç söz söylenirse; bunlar biliyoruz, geleneksel Portekiz mimarisinde görülen mavi dikdörtgen çinilerdir. Hollanda için Delft yer taşları neyse, Portekiz için Azulejoslar odur.. Vermeer'in ve Mondrian'ın geometrisi için bu Delft karelerinden çok söz edildi. Vieira da Silva'nın bazı resimlerini karmakarışık şekilli bir bilmece gibi dolduran küçük kareler konusunda, Azulejoslardan söz edilebilir.

Kendisi bu küçük karelerle ilgili Guy Veelen'e başka bir açıklama verdi. "Resimde en uzun çalışma, fiziksel çalışma değildir. Bazen oldukça çabuk bitiririm bir resmi ama o bekleyiş saatleri yokmu? Bakış gezinir durur. Hiç. Tek yanıt yoktur. Bu kararsızlık saatleri gerçek bir karabasandır. İşte bu nedenle bir dönem küçük kareler dediklerinden yapmaya koyuldum. Bin tane ufak tefek şey sürükleyiveriyordu beni. Tualin üzerinde hep ekleyecek bir çizgim, dolduracak bir boşluğum oluyordu."

Vieira da Silva'nın resmi, Penelob'un bir kilimi gibi sabırla yapılmış bir iştir. Vieira da Silva yavaş ve sevdıyla çalışır. Birer imge oluverecek işaretlerini yavaş yavaş beliren, gizlendikleri yerden çekip alınması gereken bir iç hülyadan çıkartıyor gibidir. Doğabilmek için uygun bir ışığa gereksinimleri vardır bu işaretlerin ve Paris Işığı Vieira da Silva'ya özellikle iyi gelir.

Kimi zaman Vieira da Silva'nın yapıtını anahtar olarak Siena Resmi gösterilir.

Ressamlığının gelişmesini izlersek 1935 yılında uzak perspektifli, saydam kapıları olan bir boş oda görürüz. Burada mekan gerçeküstücüdür. Ama 1939'da küçük kareli bir işlemeyi andıran soyut bir resimle karşılaşırız. 1946 yılında 1935'in odasını buluruz yeniden, ama bu kez duvarlarında küçük kareler, danseden ve duvarlarla içiçe arlökenler vardır. 1949 yılında, raflarında kırmızı kitaplar olan bir kütüphane görürüz. Bu kütüphane, önünde sonunda oldukça figüratiftir.

Vieira da Silva, gerçeküstücülüğe yakın bir mekandan çıkıp (Kafka'nın Odası), bir başka alana ulaşmış görünür. Rene de Solier, Silva'nın vardığı alanı çok iyi açıklar. "Sözkonusu olan eski perspektife dönüş değil, kentsel mekanın keşfidir."

Saydamlığın etkisiyle beliren beklenmedik, bileşimlerinde Vieira da Silva, alışılmamış yığılmalar, yeni nesnelere keşfetmekten hoşlanır. Sık sık durur üstündeki bir meyve tabağının geri yollandığı, kestiği beyazlıkla yıkanmış bembeyaz bir masanın güzelliğini farkederek. Paris'in yumuşak, kadifemsi ya da başdöndürücü ışığına aşırı bir duyarlılık gösterir hep. Gözleriyle alır yer o ışığı, bir oburun yemeği yuttuğu gibi.

Silva'nın atölyesinin bu canlandırması ile resimleri arasındaki benzerliklerden nasıl etkilenmeyelim? Büyük sanatçılar da böyle bir benzerliğe sık sık rastlanır. Sonunda herşeyleri kendileri farkına varmadan, ana örnekleri ile birleşmiştir. İç dünyaları ile dış dünyaları artık birdir.

Satranç, yaşam ve ölüm oyunudur. Bu perspektif sayıklamasında kolleksiyoncunun odası, Gore du Norda benzer ve bu kesin resim adlarına sanatçı onlara gizli anlamlar yüklemek istememiş olmasına karşın, biz simgeleri sezeriz.



Resim 3: Viera da Silva

Oysa görünümlere dayanarak, Vieira da Silva'da birşeyi şiirsel gerçekçilik isteği olduğunu da söyleyebiliriz. Thames görünürde besbelli iki yamaç arasında akan ve köprüsü olan bir ırmaktır. Kuşbakışlarıyla “Çamlar” (1963) besbelli bir dağdan inen ağaçlardır. Ama “İnsanlar”la (1962) “Çamlar”ı karşılaştırsak, ikisinde de bir yığın görürüz, neyin yığını olduğu belli olmayan, gözümüzün önündeki bir yığın izlenimi, bir sürü izlenimdir. Böylece “İnsanlar” ve “Çamlar” çok çabuk ana örneğe ve simgeye yükselirler.

1963 yılında Jeanne Bucher Galerisi'ndeki sergisi sırasında Vieira da Silva, kendisinden resmi hakkında açıklamalar isteyenlere kısa bir sunuş yazısıyla yanıt verir.

“Sergim, burada bulunan ve bulunmayan, yaşayan ve ölmüş bütün dostlarıma ithaf edilmiştir. Kimi zaman kendimden bir haber vermediğim, karşılaşmalardan kaçındığım için dalgın ve unutkan olduğumu sanırlar. Bu sergiyi aynı zamanda resmimi açıklamamı isteyenlere ithaf ediyorum. Resmimi açıklamasını bilmiyorum. Ya da bunu yapmaya utanıyorum. Belki burada guvaşlarda, girişimlerini, yuvarlanmalarımı, yanlış adımlarımı, çıkmaz sokaklarımı bir de dünyaya bir aşk iksirine benzeyecek (bağışlayın beni) birşeyler verme tutkumu görmek daha kolaydır.”

### 1.2.7. WOLS

Van Gogh nasıl en özgün yapıtlarını yaşamının son iki yılında gerçekleştirip, otuzyedi yaşında ölmüşse, Wols'da serbest ressam yapıtına ölümünden ancak altı yıl önce girişti. Ama nasıl Van Gogh'un yaşamının son iki yılı, bütün yaşamını özetleyip bu yaşamın patlamasını oluşturursa, Wols'un yaşamının son altı yılı da bütün çağdaş sanatı yeniden tartışma konusu eder, çağdaş sanata beklenmedik yeni bir yol açar. Bu kadar kısa zamanda Wols da tıpkı Van Gogh gibi herşeyi altüst etti. Vatandaşı Einstein bilimde ne kadar

önemliyse, Wols resim tarihinde o kadar önemli bir isim olacaktır. Zaten ressamın giriştiği biçimlerin parçalanması, Einstein'ın araştırmalarının sonucu olan atomun parçalanmasına denktir. Tabi bu paralellik sonradan kurulur.

Kimdi Wols? Bu yabancı, bu göçebe, bu erken yıpranmış sahte ihtiyar nereden geliyordu? Dostları Bryen'in ve Mathieu'nun kendisine duydukları hayranlık hiçbir zaman eksilmedi. Truffaut'nun Jules de Jim romanını filme alması ile ölümünden sonra başarılı yazar oluveren şaşırtıcı bir kişiliğe sahip büyük koleksiyoncu Henri-Pierre Roché, Wols'la savaş sırasında Fransa'nın güneyinde karşılaşır ve üç yılda kendisinden elli guvaş satın alır. Roché Wols'u banjosuyla Bach çalan köpeğinden, şişesinden ve piposundan ayrılmayan Lao-tse'ye büyük saygı duyup Konfiçyus'tan nefret eden "sünger gibi içki içen" bir adam olarak anlatır.

Fotoğrafçılık, mekanik, insanbilim konusunda da olağanüstü yetenekler gösteriyordu. Frankfurt'ta Afrika Bilimler Enstitüsü'nde Frobenius'un sonra Dessau'daki "Bauhaus"ta Gropius'un (orada Nies van der Rohe ve Moholi-Nagi'yle de konuşmaları olur), öğrencisi olan Wols, 1932 yılında Nazizmden kaçır ve Paris'e gelir.

Ondokuz yaşındaki bu delikanlı ilk suluboya resimlerini Klee'nin etkisinde kalarak yapar. Fransa'nın başkentinde Miro, Ernst, Tzarra, Léger, Arp, Giacometti Almanca öğrettiği Calder'le karşılaşır.

"Yaşamımdan kovduğum ilk şey bellektir." diye yazar.

Guvaşları ve suluboya resimleri yazdığı şiirlere paralel olarak tuttuğu bir günlüktür. "Ufak kağıt parçalarının aracılığı ile ufak tefek masalsi dünyalarımızı anlatıyoruz" der, acı bir alaycılıkla. Gerçekten Wols, herşeyden önce, Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautreamont, Novalis, Shelley, Artaut, Kafka, Faulkner ve Morgenstern'le beslenmiş bir şairdir. Düş-gemileri diye adlandırdığı şeylerle (Bir sandal yapıp içinde yaşamayı düşünüyordu), dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkmış bir şair. Sulu boyalarındaki gemiler tabi

Rimbaud'nun "Sarhoş Gemisi"nin ve Dante'nin "Sandalı"nin imgelerini ortaya çıkarıverir. Bu gemiler bazen kentlere yanaşırlar, Wols'un bir minyatür ressamı titizliği ve perspektifleri ile çizdiği sonra da canavarların önüne attığı kentlere. Düşsel bitkiler, tuhaf kişiler, fallizm (erkeklik organına tapınış). Wols'ın guvaşlarının dünyası, gerçeküstücülükle dışavurumculuk arasında yer alır. Desenleri ne kadar keskin ve kusursuz olurlarsa olsunlar, bu guvaşlar Wols'un dehasının ayarında değildirler. Beş yıl önce ölmüş olsaydı, Wols Klee'nin gölgesinde kalmış ufak bir usta olacaktı. 1932-1933 yıllarında yaptığı ilk suluboya resimlerinde açık hava sahneleri, düşünmüş kentler, seraplar, uçuşan periler görürüz. Ama çok yakında Klee'nin masalsı bahçesini canavarlar çiğneyecekti. Wols'un 1934-1936'da İspanya'da yaptığı hapse atılıp sonra da kovulunca kaybolan suluboya resimler hakkında hiçbir şey bilinmiyor. Ama herhalde Klee'yle Bosch arasında bir köprü kuruyorlardı. Böylece Wols, sevecen bir gerçeküstücülükten onu Grosz'a, Kokochka'ya, Ensor'a, hatta Otto Dix'e yaklaştıran bir dışavurumculuğu geçiyordu.

Wols farkına varmaksızın eserlerini yarattı. Kendini ressam diye tanımlamaz, kariyer yapmamakta inatla diretirdi. 1947 yılında karısının ve René Drouin'in düzenledikleri sergiyi polis tarafından yasaklatmaya çalıştı. Sergilerini önce köpeğiyle gezer, ona ciddiyetle her resmi gösterir sonra en iyi dostuyla ortadan kaybolurdu.

Wols'un gerçekten kişisel, eşsiz yapıtı, yalnızca 1946 yılının Ocak ayında, büyük tereddütlerden sonra tual üzerine yağlı boya resme girişmeye karar verdiği zaman başlar.

"Bir tuali boyamak için kolların, önkolların yaptıkları hareketler, ihtiras ve jimnastiktir, istemiyorum" diyordu.



**Resim 4: Wols**

Yağlıboyaya ve büyük boyutlara yanaşarak şiiri ve günlüğü terkettiğini, topluluk önüne çıktığını seziyordu herhalde. Guvaşları ile yağlıboya resimleri arasındaki kopuş mutlaktır. Wols önce öykücü imgeyi terkeder (düşlenmiş bir imge olsa da bu, gene de bir öykücüdür), kaosu seçer. İlk kez Yeni Gerçekler Salonu'nda birdenbire beliren bu yeni soyut ressam, hiç kimseye benzemez. Sergilediği bir tokat ve bir haykırış ve patlamadır, büyücünün barsaklara elini daldırmasıdır. Karşısında insan şaşırır, sarsılır, huzuru kaçar. Aynı anda garip bir rastlantıyla Pollock, New York'ta en çılgın dripping (akıtma) yapıyordu. Deneysel Okul bu iki coşkunluktan doğacaktı.

1 Eylül 1951'de öğle vakti saat on ikiye çeyrek kala birden ölür.

1958 yılında Wols'un yapıtının büyük bir retrospektif sergisi düzenlendi. Venedik Binealinde Ölüm sonrası zaferi başlıyordu.

Wols'un enformel'i bir çeşit otomatik yazıdır. Bu açıdan ilk yapıtlarındaki gerçeküstücü anlayışa bağlıdır. Ama gerçeküstücü estetiği fazlasıyla aşar. Gerçeküstücülüğü aşar, dışavurumculuğu aştığı gibi. Wols, ilk soyut dışavurumculardan Çin gizemciliğinden derin bir biçimde etkilenmiştir.

Gereksizdir

Tanrının adını anmak

ya da bir şeyi ezbere öğrenmek

Akılda, gökyüzüne doğru,

bir yolculuk olunca

ayrıntılar önemlerini yitirirler

ama hâlâ sevimlidirler.

İki sözcüklü bir dua

evreni ayakta tutabilir.

Kavranılamaz olan, her yere girer.

Wols

Özlu, titiz, keskin Wols gravürlerinde de öyleydi. Meslek yaşamının kısılığına karşın Kafka'yı (Ölülerin Konuğu, 1948) Antonin Artaud'yu (Seraphin'in Tiyatrosu) Jean Paulhan'ı (İskoç çobanı 1948 ve Paulhan'ın çevirdiği Çin Şiirleri) Jean-Paul Sartre'ı (Yüzler, 1948 ve Besinler, 1949) Camille Bryen'ı (Balina-Kent 1949) René de Solier'i (Doğallar, 1948) resimleyecek zamanı oldu. 1948-1949. En güzel resimlerini yine bu yıllarda gerçekleştirecektir.

Wols, efsanede Nicolas de Stael'in, Atlan'ın ve Franz Kline'in yanındadır. Onlar da Wols gibi yeteneklerinin en olgun çağında yıldırım çarpmışcasına birden ölmüşlerdir.

### 1.2.8. ZAO WOU-KI

Zao Wou-Ki, bir gün Cloude Roy'a "Picasso bana Picasso gibi desen çizmesini öğretmişti. Ama Cézanne bana Çin mizacına bakmayı öğretti" der.

1921 yılında Pekin'de doğan Zao Wou-Ki, on dört yaşında Hang-Çe'deki Devlet Güzel Sanatlar Okuluna girdi. Bu saygın okulda geleneksel Çin resminin tekiğini, hat sanatlarını, eski tunç heykelleri, seramikleri inceledi. Ama o, büyük dönemlerdeki Çin resmi kadar zengin ve doğrudan iletişim kurabilecek bir yirminci yüzyıl resmi düşlüyordu. Taklitçiliğe, arkaizme düşmeden böyle bir şeyi nasıl başarabilirdi?

Zao Wou-Ki, bunun yanıtını bulamadan Şangay'da sanat kitaplarındaki kötü baskılar aracılığıyla Avrupa resmiyle karşılaşır. Öylesine sarsılır ki, ülkesinin geleneksel resmine karşı duyduğu aşktan geriye hiçbir şey kalmaz. 1941 yılında Şangay'da açtığı ilk kişisel sergisi, garip bir saplantı. Picasso'nun sanatı üzerine hazırlanmış bir kitaptaki çingeneler ve neo-grec kişilerinden oluşuyordu tümüyle.

Zao Wou-Ki, garip bir biçimde bir “doğu sempaticanı”dır. Kendi olabilmek, çok eski Çin resminin sırrını yeniden bulabilmek için Paris Okulundaki ressam dostlarının örneğini izlemesi, soyuta geçmesi gerekecektir. Zao Wou-Ki figürasyonunu bırakarak Klee’nin bakış açısını yitirir. Kendini büyük Çin manzaracılarının ve hat sanatçılarının yörüngesinde bulur. Hat sanatı ve manzaracılık, Zao Wou-Ki’de kaynaşıp duyarlı bir bütün oluşturur. Resmi şimdi bir kuş uçuşu mu yoksa kaligrafik bir uçuş mudur? Rüzgarın uçurduğu bir ot demeti mi yoksa rüzgarın kendisi midir? Ya da dalgalar mıdır, güçleri ve düşleri şehvetli çizgiyi ve köpüğü özetlediği için doğu ressamlarının çok sevdiği o dalgalar.

Zao Wou-Ki, en ünlü çağdaş Çin ressamı oldu. Batı’da O, bir başına uzak dünyayı, Uzak Doğu’yla Uzak-Batı arasındaki iki uygarlığı birleştirebilme başarısını simgeler. Zao Wou-Ki, eski Çin bilgeliğiyle Batılı genç yağlıboya tekniğinin, Avrupalı çağdaş soyutlamayla manzaracı hat sanatçılarında görülen o çok eski yarı-soyutlamasının birleştiği kavşaktır. 1912 yılında Çin kültürü uzmanı Raphael Petrucci, eski Çin resmini “tek renkli resimle hemen ortaya çıkan biçimleri soyutlama, gitgide şematikleştirme, görüntüleri birkaç basit ve kaligrafik çizgiye indirgeme eğilimi”nden ötürü eleştirmiyor muydu? “Bir Avrupalı için” diye bağlıyordu Petrucci, “Çin ressamını gözüpek basitleştirmelerinde sonuna kadar izlemek güçtür. Bu basitleştirmeler bazen öylesine ileri giderler ki yönümüz şaşırırız”.

Zao Wou-Ki’nin ressamlık serüveni parlaktır. Güteryüzlü ve alçak gönüllülüğü olduğu için, “Millet bana tatlı davrandı” der. Millet önce 1949’da Creuze galerisinde açtığı ilk sergisinde bir tanıtma yazısı yazan Bernard Dorival’dır. Aynı yılın sonunda Henri Michaux, Zao Wou-Ki’nin taşbaskıları karşısında öyle büyük bir coşku duyar ki onlara bakarak bir dizi şiir yazar ve ressamı Pierre Galerisine tanıtır.

Zao Wou-Ki, yüz dolaylarında taşbaskı ve gravür gerçekleştirdi. Kitapseverler için iki ürün yayımladı. 1950 yılında Japon ciltli, Henri Michaux tarafından Okunan Zao Wou-Ki'nin Sekiz Taşbaskısı (bunlar Michaux'nun sözünü ettiğimiz şiirleridir); 1957 yılında, "Bahçedeki Arkadaşlar". Rene Char'ın Şiirleriyle Zao Wou-Ki'nin Gravürleri adlı ufak bir kitap, André Malroux'nun "Boti'nin Çekiciliği"nin resimlenmiş bir baskısı. Michaux, Char, Malroux: ne destek! 1952-1953 yılında Zao Wou-Ki, Rolland Petit'nin "İnci balesi" için bir de dekor yaptı.

Eskiden, figüratif bir ressamken defterler dolusu taslak çizerdi. Daha sonra yapacağı resimler için birer not gibiydi, bu taslaklar. Bugün artık hiç doğaya bakarak resim çizmez. Tatile çıktığında doğaya bakmaz bile. Herhalde resimlerinin doğasını ta derininde taşıdığı, beyaz tualin karşısına geçince ister istemez düşlerinin manzarasını buluverdiği için.

Resmi ve yaşamıyla ilgili en iyi yanıt olarak gördüğü Coang-tse'nin bir şiirini söylemeyi sever: "Okyanus'ta, kuş biçimine girebilen kocaman bir balık yaşar. Bu kuş havalandığı zaman, kanatları gökyüzünde bulut gibi açılır. Dalgaları sıyrarak Güney'e doğru üç bin stadlık yol gider, sonra altı ayda rüzgarın üzerinde doksan bir stad yükselir. Yukarda gökyüzüne görülen dört nala giden yabanıl at sürüleri midir? Uçuşan toz mudur? Varlıklara yaşam veren üfleyişler midir? Ya mavi? Gökyüzünün kendisi midir? Yoksa tarihlerin ve Şiirlerin bizzat varlığı, gökyüzünün gizlendiği uzak sonsuzun rengi midir yalnızca?"

"İnsanlar, diye yazıyordu rahip "resmin ve yazının işlevi yalnızca biçimleri ve benzerliği yansıtmaktır sanıyor insanlar. Hayır, fırça, şeyleri kaostan çıkarmaya yarar."



Resim 5: Zao Wou-Ki

### 1.2.9. KUMI SUGAY

1919 yılında Japonya’da doğdu. 1954’de Paris’e gelen Sugay, 1956’da Craven galerisinde düzenlenen sergisinden sonra, Japonya’nın simgesi gibi geldi bana. Samuray Japonya’sının değil, kabukilerin afacan Japonya’sının, dil çıkaran şeytanların Japonya’sının, söğüt gibi bükülmüş ama güleryüzlü köylülerin Japonya’sının.

Sugay, Orleans caddesinin oralarda, küçük bir bahçenin dibindeki zanaatçı atölyesindeki daracık atölyede, ufak tefek şeylerle, duvara astığı zarif balık ağı mantarlarıyla, ufak tahtalarla, inşa ettiği hareketli cisimlerle Japonya’yı yaşıyordu.

Çoğu Japon ressamının Asyalı gelenekçiler ve Avrupalılaştırmışlar olmak üzere ikiye ayrıldığı bir dönemde, Sugay, Japon nitelikleri olan ama geleneksel folklorla düşmeyecek bir sanat yapmaya kararlıydı

Resimlerine şiirsel adlar takıyordu. “Tutuklu Şeytan, Yüz, Kırmızı Şeytan, Kuş, Kadın” gibi. Ama bu adları resim bittikten sonra, resmin kendisinde uyandırdığı çağrışımlara göre bulurdu. Tuallerde seçilmesi olanaksız olsa da, resim adlarında şeytana (ya da cine) sık sık rastlanırdı. Yeğlediği biçimler arasında boynuz ya da diş gibi şeyler yer alırdı. Sugay, çocukluğunda kendisine sık sık büyük dişleri ve boynuzları olan kırmızı (çok kırmızı) bir şeytanın öyküsünü anlattıklarını söyler. Onu çok etkileyen bu masal, belleğinde hep canlı kalmıştı. Bir tualin üzerine kırmızı ve siyah renkler kondurur kondurmaz; elinde olmadan bu öyküyü anımsardı.

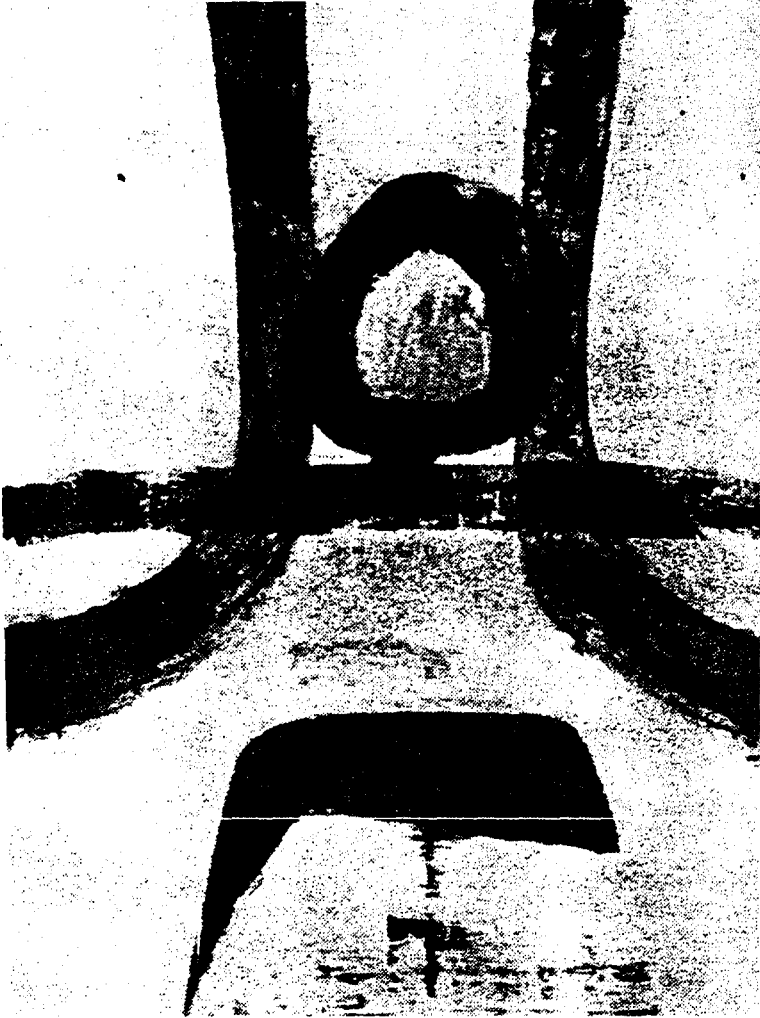
Sugay, herşeye rağmen, kırmızı resimler kadar beyaz resimler de sunuyordu.

“Resim yaparken”, “hep biçimi düşünürüm. Fazla renk kullanınca biçim daha kolay belirir. Düşüncenizi, pek çok sözcük kullandığımızda daha rahatça anlatabilirsiniz. Ama özdeyişlerle konuşmak zordur. Bütün düşündüklerimi kısıtlı olanaklarla anlatmayı başarmak isterdim.”der.

Böylece Sugay beyaz, ama beyazı yumuşak ve güzel ve yalnızca azıcık kırmızısı ya da siyahı olan resimler yapmayı başardı. Böylesine ince bir biçimle onca güçlü bir anlatıma ulaştığını görmek çok ilginçti.

Aslında Sugay, işaretlerle dile getiriyordu düşüncesini. Resmi o zaman bir çeşit alfabe oluştururdu ve bu alfabede kimi zaman Japon aile armalarındaki duruşlar seçilebilirdi. Sonra birden 1964’e doğru şeytan yok oldu. 1965’te son ışıklarını saçmıştı çevreye. Sugay’ın o yıl açtığı sergide resimlerin adları “Şeytanın Parmak İzi, Şeytanın Kapısı, Şeytanın Odası, Şeytanın Aynası, Şeytanın Defteri” vb. Ne oldu öyleyse Sugay’a? Bugün yaptığı soyut geometrik resme nasıl geldi? Anlaşılması güç. Sonunda Japonya’sını yitirdi mi Paris’te? Armalarını ve şeytanlıklarını taşımaktan bıkip, onlar, bugün bize sunduğu biraz abartmacı yapıyı oluşturan kurdelelerle, kıvrımlı kumaşlarla değiş-tokuş mu etmişti?

Sugay, işaretlerini de yontuya dönüştürdü. Çok sayıda çok güzel taşbaskılar gerçekleştirdi. Resminin de, egzotik çekiciliğini yitirmiş olmasına rağmen, güzel kaldığı gibi.



**Resim 6:** Kumi Sugay

### 1.2.10. KEY SATO

“Biliyor musun, taşların güzelliği zamandır. Zaman körletti onları. Hem, taşın yaşadığını unutma.”

Bu panteist-bilgelik sözlerini Key Sato çocukluğunda Şintoist bir rahip olan büyükbabasından duydu. Şintoist rahip en sıradan taşları toplar, onlara birer canlı varlıkmışçasına sevgi gösterirdi. Bu taş tutkusu Key Sato'ya geçti. Bir sürü çakıl, kaydırak taşı, kaya parçaları süsler Key Sato'nun atölyesini. İlgisini çekmeyen tek bir taş cinsi vardır: Değerli diye tanımlananlar. Key Sato, Etretat yakınında topladığı ilk bakışta hiçbir şaşırtıcı özelliği olmayan bir taş gösteriyor ve onu kırıyor. İçinin harikulade olduğunu görünce, hayretler içinde kalıyor.

Bu, Key Sato'nun sanatının bütün sırrının özetidir. O sıradan taş gözümün önünde kırması, güzel bir Doğulu üslubuyla resmini daha iyi anlaşılır kılabilmek için seçtiği yoldu.

Çünkü Sato'nun resmi kesinlikle çekici, ilk bakışta hayal gücünü çarpan bir resim değildir. Alışılmış Japon resminin aksine onun hiçbir narin, kaligrafik, şık yanı yoktur. Aksine, bir fil derisi gibi yaşlı bir canlı deri gibi sert ve pürtüklüdür. Birçoklarının tersine açık bir kitap sayfası değil, kapatılmış, kilitlemiş bir kitaptır. Gizi, anahtarı bulmamızı sağlayacak büyüsel formülün içinde durur.

Özellikle bu açıdan Japon'dur, Key Sato'nun resmi. Batıda fazlasıyla lap cilalarının inceliğini, hat sanatının (kaligrafi) büyük ustalığını, uygulamalı sanatların süslülüğünü düşününüz ve No'nun yavaşlığını, ağırlığını, kapalılığını unuturuz. Alışılmış Japon mimarisinin geometrik biçimlerini düşünürüz ama her zaman, işlenmemiş, hatta kabuğuyla bırakılmış bir kirşin direk işlevini gören

eğri bir dalı, kısaca bütünü tınlatan “ilkel” bir notanın bu kusursuz hatları kırdığını unuturuz. Bütün şiirselliğini anlamak için o notayı keşfetmek gereklidir.

Key Sato'nun resmi No gibi çok az hareket gösterir. Neredeyse tek renkli (monokrom), biçimsiz, karıştıksızdır, saptanmış bir yapısı yoktur. Seramiğin özdeği gibi, alevin maddede dondurulduğu, taşlaştığı, varolduğu o harikulade Japon seramiği gibi düz renklidir. Ressam, maddeye, o coşkun, yüceleştirilmiş maddeye, heyecanlarını hapseder. Burada heyecanlarını duygusuz bir maskenin ardına gizleyen Japon gizliliği vardır.

Key Sato, ustalığın tuzağına (Japon kusursuzluğunda madalyonun ters yüzüdür ustalık) düşmemek için zor ve yavaş, kat kat ilerleyen bir resim yapmaya zorladı kendini. Resim, sonunda kabartma düzeyine erişir ama, bu zorlukla yükselmiş bir kabartmadır. Key Sato'nun bir tek yapıtını gerçekleştirmek için ne kadar zaman harcadığını, üst üste sürdüğu boya tabakalarını sayarak öğrenebiliriz. Bir ağacın yaşını öğrenmek için gövdesindeki dairelerini saydığımız gibi.

Sato, “Soyut natüralist (doğalcı) ressam” diye tanımlanabilecek bir ressamdır. Gerçekten doğayı yeni bir görme biçimi sunan sanatçıların akımındandır. Aylardan, ağaçlardan, topraklardan, duvarlardan, yapraklardan, göklerden, sulardan, ağaç kabuklarından oluşan “manzaracı” doğayla dopdoludur, Key Sato. Bu dopdoluluktan anılarının özünü oluşturan yapıtları fişkırr.

Key Sato, Paris'teki Japonlardan bir nesil yaşlıdır ve içlerinden bazılarına Japonya'da hocalık etmiştir. Kendinden küçüklerden daha yavaş tanınmışsa onlardan daha sabırlı ve bilge olduğu içindir. Japonya'da ünlü bir figüratif ressamken, Paris'te herşeyi yeniden gözden geçirme, herşeye sıfırdan başlama, yıllarca tam bir yalnızlık içinde çalışma yürekliliğini gösterdi. Böylece kendini tümüyle yenilemeyi ve bize, sonsuz bir zenginliği, güçlü bir şiirselliği, ince bir

ustalığı ve göz kamaştırıcı olgunlukta bir resim vermeyi başardı.

Key Sato'nun keyfi, ufak bir fırça ile yavaş yavaş çalışmaktır. Taşı çakı ile yontan bir işçi gibi. Her resminin üzerinde en azından iki üç ay çalışır. Her tabakanın kurummasını beklemek zorunda kalması, çalışmasını aşırı yavaşlığını açıklar. Hazırlık safhasında kimi resimlerini altı ay kurumaya bırakır. Öyle ki, nihayet izleyiciye gösterildiklerinde bir yıllık bir geçmişleri vardır bu resimlerin.

Kabartma resimler. Ama bu kabartmalara alçı, kazein, plastik maddeler karıştırılmamıştır. Yağlıboya hüküm sürer<sup>9</sup>.

## Resim 7: Key Sato

---

<sup>9</sup> Ragon, a.g.e., s.47-71.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE SOYUT ANLAYIŞLAR

#### 2.1. TÜRK RESMİNDE SOYUTU ANLAMA GİRİŞİMLERİ

Batıdaki Kübist parçalama, soyutlama bilincinden çok deformasyona yönelik bir çalışmadır. Oysa, salt soyut çalışma, Kandinsky'nin 1910'da yaptığı bir lirik-figürsüz resmi ile ortaya çıkar. Bu organik gelişiminin ne olduğunu, gerçek içeriği ile 1955'lerden sonra anlamaya başlarız. Çünkü bizde ilk soyut çalışmalar, geometrik-figürsüz bir biçimleme sınırı içindedir ve biz bunun, bilinen ve sonuçlanmış bir anlayış olduğunu dikkate almadan çalışırız. Bu duruma karşılık Kandinsky'nin ilk soyut resmi (ki bir kesinlikle geometrik bir soyut inşa değildir), onun Murnau dönemi 1908'den bu yana iki yıl sürer ve soyutlanmış dışavurumculuğa dayanan bir aşamasının sonucudur.

Resimsel anlayışımız, kendi toprağımızda oluşmuş düşünce ve uygulamalara bağlanmıyor ve hep Batıdan alınan kopuk filmler çözülüyordu. Bizdeki soyut resmin oluşumu, birbiriyle ilişkisiz değerlendirmelerle ilgilidir ve Batıda farklı zamanlarda oluşmuş biçimlemeler, adeta mantar gibi boy gösterirler.

Bugün Batının resimsel mantık düzeyi ve paralelinde çalışmaları olabilir ve yapılanları da anlayabiliriz. Soyut çalışmalar yolu ile, resimsel yaratmanın sınır tanımayan bir anlatım alanı olduğunu da anlama olanağı buluruz. Bu resimleme anlayışını, bizim geleneksel hat sanatımızla ilişkili bulanlar da olur.

Bizde ilk soyut girişimler, geometrik figürsüz çerçeve içinde olmuştur. Oysa, doğa biçimini korumakla birlikte renkle ilgili ilk bağımsızlıklar, gerçek anlamda 1926-1930 arası Avrupa'ya giden ressamlarımızın yapıtlarında görülebilmektedir. Ancak bu dönemin sanatçılarınca, bizdeki şahane doğa resminin beylik renkçiliği ortadan kalkmaya başlar. Çünkü, Ingres'ın biçim bozmaları ile Cézanne ve Picasso-Braque Kübizminin biçim bozma ve parçalama anlayışlarının dayandığı görüşler, 1926 öncesinin Avrupa'ya öğrenime giden kuşaklarımızca dikkate alınmamıştır. Kesin bir renk özgürlüğünün doğa biçimlerini parçalaması olayı ve bilinci ve bu yoldan soyuta varış, Türkiye'de oluşmamıştır.

Renk soyutlamasının anlaşılmasındaki gecikme, lirik figür dışı anlayışın geç kalmasına neden olduğu kabul edilebilir.

Ülkemizdeki çalışmaların daha çok biçim bozmalarına bağımlı kalması ve fov akımı ile dışavurumcu anlayışın oluşum nedenlerine inilmemesi, bizde lirik-soyutun da geç kavranılmasına neden olmuştur.

Renk soyutlaması fikrinin henüz pek akla gelmediği anlaşılabilir. Oysa, biçimsel deformasyonun babası sayılagelmekte olan Cézanne'da; onun bizzat katılaştırmak istediği biçimlerini, kullandığı renklerin nasıl ortadan kaldırdığı, bugün resim kitaplarının bilinen bir malzemesidir.

Batıda renkle ilgili sorunlar, ışık renklerini çözümleyen bilimsel araştırmalarla aydınlatılmaktadır. Örneğin Newton'un ve Chevreul'ün çalışmalarını Delacroix'nın Journale'inde okuruz.

1930-1955, renkçi çalışmalarıyla tanınan Arif Kaptan'ın ya da Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde, renkle nesneyi dağıtma niyeti saptanmaz.

Çünkü, biçim fırça lekeleriyle anlatımına dayanılır. Bedri Rahmi'nin Dufy sevgisi de renk ile ilgili deformasyona dayanmamaktadır. Portrelerindeki amacın, biçimde formasyonu olduğu, bugün daha iyi anlaşılır. 1950-60 arası fov ile dışavurumcu anlayış arasında soyutlamacı sanatçımız Zeki Faik İzer'dir.

Bizdeki soyut grafiğinde yer alanların sınıflaması şu biçimdedir:

- 1-Geometrik soyutlamacılar
- 2-Lirik soyutlamacılar
- 3-Geometrik non-figüratifler
- 4-Lirik non-figüratifler

### 2.1.1. GEOMETRİK SOYUTLAMACILAR

Türk resim sanatında figürü, geometrik bir özetleme ile soyutlayan geometrik soyutlamacılarımız, ilk soyut yapıtımızı verenler olmadılar. Örneğin, 1947'lerde "Aşk", yapıtı ile Ferruh Başağa, modleyi resminde bir kadın ve elbisesinin renkliliği, ya da hareketli bir figür biçiminin etkisi, sanatçı için bir çıkış noktası olabilir. Örneğin, Zeki Faik İzer, Sultanahmet Camii'nin kırmızı, turuncu, krom sarılı turkuaz yeşili, gök mavili vitraylarından, soyutlama bir resmin notlarını alabilmektedir. Eski yazımızı anımsatan bir figüratiflikten hareket ederek, kıvrak hatların figüratif kompozisyonuna gidenleri de saptamak zor olmaz. Abidin Elderoğlu, bu anımsamalarla çalışmalar yapmıştır. Lirik soyutlamalarda daha çok yapısal bir notun yer yer raslantı sayılabilecek çizgi ve lekeleri yer alır. Bu nedenledir ki, lirik soyutlamalarda konuya dayanan görüntüden çok, yazısal notlar ön plana çıkar. Bu özelliğin yansıdığı çalışmalar yapan bir sanatçımız da Ercüment Kalmık'tır. 1940'larda görülen o renkli, tuşsal manzara resmi sevgisi, lirik soyutlama çalışmalarında da gözlenir. Manzara soyutlamasında, balıkçı kayıkları, ağlar, budaklı ağaç direklerden

yapılmış çardaklar ve deniz kenarı yapılarından anımsanarak çırpıştırılmış düz renkli lekeler ve çizgiler, açıkça tanınabilmektedir. Bu lekesele çalışmalar, doğa sevgisinin daha bağımsız anlatımı için başvuru olan soyutlamanın sonucudur. Vişne çürükleri, turuncuları, krom sarıları, deniz ve prusya mavilerini, sıcak kahverengilerini ve tatlı yeşilleri, daha bağımsız olarak kullanabilme olanağı bulabilir. Soyutlama resimlerindeki renkler, daha yalın ve bağımsızdır. Eski çalışmaları ile lirik soyutlama çalışmaları arasında kesik bir sınır görmek olanaksızdır.

### 2.1.2. LİRİK SOYUTLAMACILAR

Türk resim sanatında, lirik soyutlama alanında sınıflanabilecek yapıtlar veya sanatçılarımız arasında Abidin Dino'da kimi çalışmaları ile yer alabilir. Örneğin; içinde siyah-mavi, kırmızı-mavi sıralamalarının adacıklar haline geldiği "Siyah Deniz"i, bunun bir örneği sayılabildiği gibi, 1977'de Ankara'da açtığı "Doksan Çiçek Dokunsan Çiçek" adlı sergisinin içerdiği resimlerde de soyutlama ağırlık kazanır. figüratif motiflerin adeta anlamsızlaşarak soyut bir dokuda verilmesi, giderek, vardığı anlatım soyutlamasının bu son resimlerinde ağırlık kazandığını yansıtır.

Yurt dışında çalışan Fahrünissa Zeid, 1948'de Paris'te yerleşince soyutlamaya yönelir. 1964'de Ankara Hitit Müzesi'ndeki sergisinde, heyecanlı, lirik soyutlama örnekleri vardır. O, yumuşak, sert görüntü etkileri veren bir boya durumunu benimser. Kendi iç dünyasının yansımaları, resimlerinde yer alır. "Melek Ayağı", "Hayaletler" ve "Boyalı Çerçeve" gibi çalışmalarında, soyut bir dokuya indirgelediği boyası, dikkate değer bir yenilik yansıtır.

Arif Kaptan'da ilk lirik soyutlamacılarımızdandır. André Lhote'un atölyesinde çalıştığı için, geometrik bir soyutlama içinde kimi doğa izlenimlerini ima eder. Gençlik yıllarında saptanan doğa sevgisi, geleneğinin soyutlamalarına da yön verir. Soyutlama resminde, eski İstanbul'un renkli, çiçekli avlularına açılan pencerelerin çerçeveleri içinde yer alan görüntüler, renkçi bir anlayışla bir çeşit doğa halısı haline dönüşür. Arif Kaptan'ın sevdiği resimsel lirizmde, büyük, etkileyici bir düz zemin ile, onun üzerinde yer alan küçük geometrik biçimli, zarif; renkli ara motifler, başlıca öğeleri oluşturur. Soyutlamaları üst üste yapılan değiştirmelere dayanır ve sonunda, çoğu kez kadife etkisinde boya dokusuna ulaşır. 1960'larda buruşturulmuş kağıtlar üzerine yaptığı strüktürel etkideki notların da manzara sevgisi yer alır.

Türk resim sanatında ilk soyutlamaya yönelenler arasında Hasan Kalmık'da 1953-1954'lerde çalışmalarını bu anlayışta sergiler. Kalmık, Lhote öğrenimi görmesine rağmen, konstrüktif kübizmin katılığına kapılmadı. Spatül ve fırça ile yaptığı strüktürel boyaların rastlantısal esprisine kendini kaptırarak doğa soyutlamasına gider. Resimlerinde konudan çok, boyasal güzellik ve dokusal espri birinci planda önemlidir. Bu çalışma, buluşa değin aramaya dayanır.

Mustafa Esirkuş geometriye başvurmadan soyutlamaya girişen bir sanatçımızdır. 1965'lerden sonra, içinde figürlerin ima edildiği boyasal dokulu soyutlamalar yapar. Kalın boya tabakasıyla siyah-beyaz değerli tuşlar yer alır ve renk sorunlarına yaklaşımın amaçlandığı anlaşılır.

Özdemir Altan 1966'lardan bu yana soyutlamaya yönelik çalışır. 1975'lerden sonra figüre dayalı, bir tür poster örneği çalışmaları bir yana, kimi pop etkilere rağmen, lirik soyutlama anlayışı içindedir. Soyutlamasında, renkli, geniş parçalı düz yüzeyler üzerinde yazısal, hamleli, cesur, kıvrak, sürprizli çizgiler yer alır. Dinamik, süratli bir etki yaratan fırça sürüşlerinde, zıt, etkili renkler daha çok siyah-beyaz değerli olup derin hacimler oluşturur. Tabanca

ile boya atmaya değin bir çok teknik olanaktan yararlanır. Popvari soyutlama çalışmalarında ise, hızla çarpışmış gıcır gıcır yeni otomobillerin dehşet verici durumları, nedense sevimli, zarif bir etki içinde gösterilmiştir.

Bu anlayışa yaklaşım arayanlar arasında olan Turan Erol'dan bir ara (1962-1965 arası) soyutlama bir manzarayı benimsemişti. Ancak, o, bu yoldan benimsediği boya soyutlamasını, Ankara gecekonduları ile Bodrum manzaralarının anlatımında kullanmayı yeğlemiş ve giderek tamamen figüratif, fakat kendine özgü bir manzara anlatımına yönelmiştir.

Devrim Erbil ise, 1962'lerden sonra lirik bir soyutlamada kendi kişiliğini arar. Ağaç motiflerinden ya da yapraklı dallardan giderek uzaklaşıp resimsel bir soyutlamaya ulaştığı bir dönemi vardır. 1963'lerde, kahverengi zemin üzerine bir hamlede yapılmış, kalın boyalı tuşların bir motif yarattığı resimde, aktif, yazısal bir soyutlama rneği verir. Giderek incelen, sulu, grafik etkili yazısal tuşlarla, kuşbakışı İstanbul planını soyutlar. Yazısal notlarını sürdüren Devrim Erbil, derinlik etkisinden uzaklaşmış ve bir çeşit halı gibi düz bir zemin resmine varmıştır. Bugün ise, düz bir yüzeye indirgediği resminde, bir ağaç ve ev düzenlemesi ile lirik soyutlamayı terkeder.

Büyük, soyut düz zeminler üzerinde birkaç yazısal notla, bir hamlede motife varmış gibi görünen mer Uluç'un resimlerinde, genel olarak figüre dayanan soyutlamalar yaratır. Bu anlatımda sonuç, çoğu kez bir defalık hamleye dayandığından başarı şansının rol oynadığı her yazısal deneme için oldukça tereddütlü durumlar geçirilebilir. Uluç'un hızlı fakat rahat sürümü enli fira darbelerinden oluşturulmuş resimleri, renkçi davranışları içerir.

Lirik soyutlamada rneklelerini veren sanatlarımızdan biri de Mustafa Ayaz'dır. Resimlerini kesin olarak doğa soyutlaması olarak değerlendirebiliriz. Non-figüratif görünümündeki ögeler, genel olarak soyutlama ögeleri pek bastırmaz. Non-figüratif ögelerin ıkışları, hep doğasal izlenimlere dayanır. Doğaya dayanan lekesele notlarını, çalışma sırasında soyut düz bir yüzeye

indirger ve işin sonunda renkçi bir duyarlılıkla düzenler. Soyutlama notları için bahane edindiği köylüler, halk dansları ve kimi köy görüntüleri ve figürleri, giderek soyutlanan leke ve çizgiler arasında adeta ortadan kaybolmuş gibi görünür. Klasik bir kompozisyon anlayışı ortadan kaybolmuş gibi gözükür. Klasik bir kompozisyon anlayışı ile yazısal figürler saptayan Ayaz, tuvallerini ikiye, üçe, dörde bölerek her biri için bunları çizgisel etki egemenliğinde kompoze eder. Bu akılcı tutuma karşın, son resimlerinde renkleri aydınlanmış ve çok aza indirgenmiş tuşları da, ona özgü bir kişiliği yansıtır olmuştur.

Lirik soyutlamacıardan Zafer Gençaydın renkçi bir tutum gösterir. Resimlerinde doğa ve figür soyutlaması için zorlama yoktur. Ancak doğasal öğeler, tanınırlıklarını yitirdiklerinden ilk bakışta non-figüratif, fakat dışavurumcu bir görüntüye dönüşür.

Lirik non-figüratif kimi sanatçılarımız da, yer yer bu soyutlama anlayışı içinde kimi çalışmalar yapar.

Lirik soyutlama anlayışında çalışmalar yapanlar arasına, Burhan Uygur'un sokulması yanlış olmaz. Ancak onun resimlerindeki figürün anlatımı oldukça soyutlanmış bir dışavurumculuğu da yansıtır. Aynı anlayışı, Süleyman Velioglu, Tamer ve Tangül Akakıncı ile Güngör Taner'de de görmek olanaklıdır.

Lirik soyutlama eğiliminde çalışan ressamlarımız, geometrik non-figüratif resimlerle bilincine varılan, modlesiz fakat hacimli biçimlenmeyi yapıtlarında sürdürür. Bu biçimlemede görülen hacim etkisi optik görüntülü mekan resimlemesindekine benzemez. Bu hacim, yeni oylum etkisi boyasal anlatımdaki renk tonlarının farklılığı ile zıtlıklarına dayanır.

### **2.1.3. GEOMETRİK NON-FİGÜRATİFLER**

Türk resim sanatında geometrik non-figüratifin içine getirildiği zemin,

Batıdakinden farklı olduğu gibi, gösterdiği gelişim de, alınıp getirildiği yerden farklıdır. Batıda Picasso-Braque kübizminin yolundan soyuta varılmış, dolaylı olarak nesnel görüntü öğeleri bu akımla ilgili yapıtlarında biçim yönünden parçalanmalarına rağmen tanınırlıklarını yitirmemişlerdir. Soyut anlatıma, nesnenin renk yoluyla parçalanarak varılmıştır. Bu anlayış moda etkisiyle, 1953'lerde Ankara ve İstanbul'da benimsenir. Bu nedenle rengin, non-figüratif anlayışın oluşumunda yarattığı ilginç olaylar yaşanmadan, aniden soyuta varılmıştır. Hem de yazısal, lirik non-figüratifle değil, Batıda çok sonra oluşan geometrik non-figüratifle.

Türk resim sanatında ilk non-figüratif çalışmaları yapanlardan Eşref Üren, Cemal Bingöl'dür. Cemal Bingöl kolajla bu işe başlar. Kolaj, boyasal anlatımdan konkr et anlayışa geçiş yolunda Fransız kübistlerince ortaya atılır ve kullanıldığı resimler figüratifir.

Oysa Cemal Bingöl, kolajdan soyut resim öğelerinde yararlanır. Giderek kolajdan vazgeçen Cemal Bingöl, resimlerinde statik, geometrik bir motifin oluşmasına yardımcı olarak son Şemsi Arel, geçmiş dönemlerinin geometrik düzenlemeleri paralelinde bir çalışma sürdürür. Arel, genellikle saman sarıları, gri zeminler üzerine resmettiği yazısal motifinin esinini, kesik uçla yazılan kursif yazılardan alır. Yazı endişesinin Hans Hartung vari bir hamlede yapılmış içgüdüsellikle ilgisi yoktur.

İlgi çekici olan eski yazımızın non-figüratif soyut özelliğinin, daha soyuta ilk girişimlerinde ressamlarımızdan çoğunun aklına gelmiştir. Bu çaba 1957'de Sabri Berkel'de görülür. Çizgisel arabeske getirilen yazılı resimde, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına yer verilir. İnşai, ritmik çizgi dokusu girift, mühür gibi katıdır. Çizgisel doku resminden lekese yüzey resmine gider. Son aşaması olan lekese damla formları, boyasal işlem olarak önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanır. Çalışmalarında rengin değil, siyah-beyaz değerlerin egemen oluşudur. O, içgüdüsel, ateşli, rastlantısal

notlara resminde yer vermemiştir.

Figüratif çalışırken birdenbire salt soyut anlayış içinde çalışanlar da vardır. İkinciler arasında sokulabilecek Cemil Eren, 1954’lerde kolajlarla işe başlar, daha sonra 1959’larda lekesele dikdörtgenlerin ritmik, yatay-dikey düzenlemesine dayanan kompozisyona önem verir. Tuval yüzeyinde dikdörtgen lekeler erir ve buluta benzer durum alır. Böylece Eren’in soyut resmi sona erer. Renk değil, siyah-beyaz lekeler egemendir. Strüktürel boya anlayışına yaklaşmadığı gibi, yazısal soyutlamaya da yer vermemiştir. 1966’larda aniden figürlü resme yönelir.

Geometrik non-figüratif alana, 1973’lerde çok başarılı Anadolu manzaralarını boyayan İsmail Altınok’da girer. Figüratif, lirik bir anlatımı yıllarca sürdürdükten sonra bir çeşit op-art geometrizmini benimseyen Altınok, aralıklarını atlamalı olarak eşit düzenlediği paralel çizgileri, aynı aralıklarda dik olarak kestirerek ritmik bir parçalanmanın olanak verdiği katı bir resme yönelir.

Geometrik non-figüratif anlayışla çalışanlardan Halil Akdeniz’e de değinmek gerekir. 1969’lara değin bir tuş anlatımı içinde yaptığı figüratif resimlerden, sonra geometrizmaya yönelir. Kesim, geometrik, düz renkli yüzey ve çizgilerini giderek yatay-dikey yönlerde düzenler. Duygusal renk geçişlerine önem vermez, duygusuz denebilecek bir disiplinle salt resme yönelir. Hacimsel atmosfer derinliklerinden kaçınan Akdeniz, genel hatlarıyla Malewitsch, Mondrian paralelindeki denemelerini sürdürür.

“D Grubu” ressamlarından Elif Naci’de 1960’lardan sonra geometrik bir soyutlamayı benimseyen çalışmalar yapar. Renkçi bir yaklaşımdan çok, siyah-beyaz değerler üzerine oturan bir yüzey parçalanmasına yönelir.

Önceden benimsenmiş, geometrik bir biçim biriminin, sıralanmasına dayandırılan bir çeşit non-figüratif anlayış da Gencay Kasapçığıl’dır. Biçimsel birim için fasulye ya da nohut tanelerini kullandığı gibi bunların yerine, yer yer fırçayla yapılmış renkli notları da değerlendirir. Kasapçığıl’in dekoratif düzenle

yetindiği söylenir.

Geometrik non-figüratif bir tutumla çalışanlar arasında, akrilik boya ile 1975'lerden bu yana dikkati çeken Bekir Sami Çimen'den söz etmek gerekir. Resimlerinde, birbirinden farklı kalınlıklar gösteren yatay ya da dikey çizgilerin yarattığı soyut bir evren biçimlenir. Katı bir geometriye rağmen, resimlerindeki ritmik, çizgisel sıralama, limon sarıları ve çimen yeşilleri içinde şiirsel bir etki yapabilir. Hüseyin Bilişik, Abdurrahman Öztoprak geometrik bir soyutlama eğilimindedir.

#### 2.1.4. LİRİK NON-FİGÜRATİFLER

1945'lerde, Paris'e giden ressamlarımızdan Nejat Devrim ve Selim Turan, soyut resme yönelirler. Fahrünnisa Zeid ise, 1948'de ilk soyut resmini yapar. Nejat Devrim, parçalama işlemine, ilk girişimden hiçbir şey kalmayınca değin devam edilmesi görüşündedir.

Bu parçalama işlemine "çılgınlığa varıncaya değin" devam edilmesini gerekli görür. Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşıçı durumunda görünen o, boyasal öğelerin durulup motifsel görüntü olmasına dek çalışır. Lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalamaya dayanır. Selim Turan bizdeki ilk lirik figürsüzlerdendir. Nejat'ın çalışmalarında ön fikrin, akılcı, taslakçı anlayışın, dış etkinin önemi olmayacağı açıktır. Bu görüşde gravürleri de vardır.

Selim Turan'ın da çalışmalarında aynı boyasal savaş saptanır. Bu lirik, boya savaşında tuvali görmeden sonuca ulaşmak serüvenden farksız olduğundan, bol yapıt vermeyi düşünmek, hayalcilik olmaktadır. Hiçbir dış etki sanatçıya yardımcı olmaz ve kendi gücü ile yalnız kalır. Lirik çalışma, keyfi bir sarhoşluk gibi görünmekte ise de, her fırça tuşundaki strüktürel etki ağırlığının

kompozisyonda yerini bulması söz konusu olduğundan, sonuçta, sanatçı, tereddütte kalabilir. Üst üste yapılan çalışmalar, kesin olarak sanatçının kişisel kararlarının olumlu grafiğine dayanır. Son zamanlarda Selim Turan yorumcu anlayıştan, arayışa dayanmayan bir figür resmine yönelir.

Yer yer lirik özellikler gösteren Abidin Elderoğlu'nun çalışmaları, Sabri Berkel ve Şemsi Arel'deki gibi, aslında resmetmeye dayanan yazısal bir soyutlamaya başlar. 1955-1960 yılları arasında katı bir geometrizm ile soyutlamaya girer ve önceden hazırladığı çizgisel taslakların resmedilmesine dayanan bir renklendirme ile yetinir. 1965'lerden sonra, giderek taslağa dayanmayan ve lirik özellikler gösteren çalışmalar yapar. Boyasal işlemlerinde aydınlık bir renkçilik de gözlenir. Goblen halılar için taslaklar da yapmıştır.

Çok yönlülük gösteren Bedri Rahmi Eyüboğlu resimlerinde lirik bir soyuta zaman zaman itibar etmiştir. Kararlı olmasa da, 1959-1960'lardan sonra soyut çalışır. Reis'in soyut yapıtlarının boyasal ağır dokusu, ortak bir özellik olarak saptanır. Soyutlamaların arkasında, folklorik motif ve yazılarda yer alır. Tam bir non-figüratif özellik onun çalışmalarında yok denebilir. Figürlü resimlerindeki renkçiliği aynen yansır. Boyasal doku zevki, rölyef halindeki tuşlarını kullandığı kumlu yüzeylerde görülür. Yeniliğe ilgi duyar, etkilenir bir kişiliğe sahiptir. Soyut çalıştığı bir dönemde, birden Aşık Veysel'in geometrik yüzeylere indirgenen portresini resmeder. Canlı ilgilerinin, resimlerinin anlayış düzeyini bir anda değiştirir.

Eren Eyüboğlu, resimlerinde lirik anlamda bir non-figüratife, eşinden önce başlar ve bu sevgisini sürdürür. Lirik anlatım, boyasal bir yüzey dokusuna indirgenir. Bir motife doğru gelişme göstermeyen çalışmaları, yazısal etkileri de içerir.

Ferruh Başağa resimlerinde ilk soyutlama çalışanlar arasındadır. Son çalışmaları lirik figürsüzdür.. "Soyutlama" adını verdiği çalışmalar kesin boya strüktürlerinden oluştuğundan soyutlama sayılmaz. Zengin bir boya dokusu

değerlendirilmek istendiğinden, motifsel kompozisyona önem verilmemiştir. 1947’de yaptığı “Aşk” adlı resmi, ilk soyutlamasıdır. O resminde, figürü soyutlama çabaları oldukça açıktır. 1951’deki soyut anlayışına, geometrik non-figüratifle girme çabalarını saptarız. Başağa’nın lirik soyut çalışmasında, kalın tabakalar halindeki pas yeşilleri ve kahverengiler dikkate alınır, renkçi tutumu benimsemediği çıkarılabilir.

1953’lerden 1970’lere değin süren yoğun soyut ilgisi, Nuri İyem’i de etkiler. İyem’in soyutu değerlendirişi, eskiden yaptığı figür resmi deneyimlerinin dışına taşan boyasal bir yeniliği içermez. Daha çok non-figüratif dışgörüntüye ulaşmış, manzara ve nesne soyutlaması sınırlarında kalır. 1967’lerden sonra yine eski figürlü resmine devam eder.

Lirik soyut anlatımın, yazısal özellikler taşıyan boyasal savaş olduğuna değinilmiştir. Fransızların motifsel lekeçiliği ile Amerikalıların motifsiz, rastlantısal lekeçiliği de yine bu anlayış içinde sınırlanır. Türk resminde lirik non-figüratif resim yapımlarda da bu görülür. Non-figüratife girenler, Batıdaki gelişime uygun olarak lirik bir soyutlamadan ulaşırlar. Bu oluşum yolu, doğal, zorlamasız ve rengin nesnelere parçalayan yazısal notlarıyla, bağlantılarının yarattığı resimsel dokuya dayanır. Soyutlamadan soyuta geçiş, doğal bir oluşumdur. Willy Baumeister’in 1955’lerde Stuttgart Akademisi’nde “Sakın kendinizi zorlamayın. Bırakınız, çalışmanız organik olarak gelişsin. Yoksa, kendinize olan inancınızı yitirirsiniz ve devamlı olarak dışardan etkilenerek kendinizi bulmanızı zorlaştırırsınız” sözü, aslında moda dayanan ve durumunuz dolayısıyla bizde sık görülen etkilenmeleri de geçersizleştiriyordu. Baumeister’in, organik gelişime önem vermesi, bu nedenle sanırım sağlam bir gerekçeye de sahiptir.

Turan Erol bir yazısında: “Kuşkusuz gerçek soyut resmin en taze ve güçlü örneklerini Ankara’da Adnan Turani, İstanbul’da Adnan Çoker vermekteydiler. İkisi de yurt dışında geçen uzunca süreli öğrenimlerini 1960

yılına doğru tamamlayarak dönmüşlerdi. Bu ressamalar, önceden bilinen hiçbir nesnel motiften hareket etmeden tuval üzerinde boya ile çetin bir hesaplaşmanın sonunda biçimi elde ediyorlardı” diye kendi gözlemine saptar.

Erol’un bu kanısı, kuşkusuz 1953’lerdeki soyutlamadan 1955-1956’lardaki motifsel lirik non-figüratif anlatıma nasıl varıldığını yansıtmaz. 1975’lerden bu yana lirik non-figüratif değerlendirmeler yanında lirik soyutlama notlarda aynı yöndeki anlayış içinde yer alır.

Adnan Çoker’in daha önce 1953-1954’lerde geometrik non-figüratif anlayışla soyut çalıştığını biliyoruz. Paris’te ve yurda döndükten sonra, büyük yazısal tuşların dokusunu gösteren çalışmalar yapar. Motifsel bir özetleme görülmediği gibi, renkçi de değildir. Siyah, prusya mavilerinin karışımı, beyazın egemen olduğu yazısal notları içerir. 1970’lerden sonra ise, Çoker, geometrik biçimler içine yazısal notlarını koyar, tuval yüzeyini akılda kalacak bir motife ulaştırır.

Yazısal fırça notlarından oluşan resimlerde Fethi Arda akla gelir. Yazısal tuşlu, cesur, lirik non-figüratif anlatımı, gerçekçi bir değerlendirme ile Çoker paralelindedir. Tuval yüzeyinde bir motife varmaz, fırça serbestliğinin heyecanlı yazısal dilini benimser. Ancak motif amaçlanmayınca, ortaya çıkan, tek planlı fırça dokusu olur. Tek planlı çalışma, bizde, Başağa’nın ve Eren Eyüboğlu’nun soyut çalışmalarında da gözlerin boya dokusunun rölyefine rağmen, hacim endişesine yer verilmez, akılcı bir kompozisyonda amaçlanmaz.

Lirik, non-figüratif anlatım savaşı sonunda ortaya çıkan boyasal-yazısal notlar arasında bağlantılar kurulur ve bantlar sanatçıya esinlettiği motiflerdir. Bu boyasal oyun, lirik sanatçıların yapıtlarını ilginç motiflere götürür.

Bizde lirik anlatımı motife vardiğeranlar arasında Hasan Kaptan yer alır. 1960-1961’lerde manzara soyutlamasından kendine özgü, derinliksiz notlarla düzenlemiş, büyük, geometrik biçimlerin kompozisyona motiflerine varır. Lirizm, serbest ve sarhoş bir tutumun değil, akılcı bir soğukkanlılığın

yanılsamasıdır. Büyük yüzeyler halinde özetlediği geometrik motiflerini, pastel renkleri ve pek gösterişli olmayan tuş anlatım içinde biçimlenir.

Muammer Bakır'da 1962'lerden itibaren lirik soyut resimler yapar. Giderek serbest fırça anlatımından, gene non-figüratif olan, strüktürel, fakat siyah-beyaz yüzey resmine yönelir.

Sulandırılmış yağlıboya ile yapılan soyut lekecilği benimseyenler arasında Mübin Orhon görülür. Bu anlatımda bir defalık olan taze leke benimsenir. Salt lirik-soyut çalışır. Yine lirik-soyut anlatımı benimseyenlerden Erdal Alantar vardır. Zahit Büyükişleyen ve resimleri de bu anlayıştadır<sup>10</sup>.

Fikri Cantürk

Mustafa Ata, Habib Aydoğdu, İbrahim Çiftçioğlu, N. Jale Erzen, Mehmet Güteryüz, Nihat Kahraman, Muharrem Pire, Cuma Ocaklı'da görmekteyiz.

## 2.2. ADNAN TURANİ'NİN SOYUTA SOYUTLAMAYA BAKIŞI

“Benim için içerik meselesi üslup meselesidir... Ressam kendi resimsel mantığını çalışarak bulmalıdır. İşte bu içeriktir.”

-”Bir insanın organik çalışması, onu muhakkak başka bir yere götürür.” der Baumeister. “Eğer organik bir çalışma yapmıyorsanız, o zaman bir ondan, bir bundan etkilenirsiniz ve bir yere varamazsınız” der. Atölyesini duvarına: “Biz öğrenciyiz, deney yapıyoruz, sanatçı değiliz” diye yazdırmıştır.

-“Baumeister'in “sizin çalışmanız, giderek sizi soyuta götürebilirse, götürür” derdi. “Eğer götüremezse, bilin ki sizin resimsel çalışmalarınız henüz boya ve desen bakımından yeterli değildir.” Bu işin, resmin taleplerini sanatçının duymasına bağlı olduğunu belirtirdi. Daha 1953'lerde, boya ile yapılan çalışmaların sağladığı görüşler sonucu, tuvalime almaya çalıştığım nesne

<sup>10</sup> Nurullah BERK-Adnan TURANİ. *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*. s.167-217.

biçimlerinin dağılmaya başladığını gözlemlemiştim. Boya çalışmalarında, renge karşılık vermenin nesne biçimini dağıttığına değinirdi. Münih Ekspresyonistlerinde biçimin dağılması böyle olmuştur, derdi. Gerçekten Kandinsky'nin Münih civarında Kurucu'da (1908-1910) yaptığı resimlerde bu gelişme aynen gözlemleniyordu. 1953'de bir orkestra resmi yapmıştım. Burada konu biçimi hemen hemen soyuttu. Bu resimde nota sehpaları üzerindeki beyaz nota partiyonları, müzisyenlerin siyah kostümlerini, müzik aletlerinin sarılarını, tuvali dikey olarak üçe ayırdığım turuncu, yeşil ve mor zemin üzerine lekeler olarak düzenlemeye başlamıştım. Yani bir sistem kuruyordum. Bu sistem o resme göre düşünülmüştü. Soyutlama ortaya böyle çıkıyordu. Bundan sonra da büyük bir figür boyamıştım. Burada da bir başka sistem uyguluyordum. Tuvali büyük karşıt renk parçalarına bölmüştüm. Böylece nesne değil, büyük renk karşıtlığı esas alınıyordu. Kısacası sonuç, renge renkle karşılık verme, soyutu ortaya çıkarıyordu. Daha doğrusu, alt yapı, yani kuruluş istemi soyut oluyordu.

-Bu gerçekten yola çıkan bir soyutlama. Soyut ilkedden, soyut düzenden başlayıp da gelişen bir resim değil.

-Tabii, bu organik bir oluşum sonucu ortaya çıkıyordu. Yani başkalarının yaptığı gibi yapılan bir taklit değil. Dresden dışavurumcuları hiçbir zaman soyuta varamamışlardır. Soyut resim olayı, Münih'teki Der Blaue Reiter grubunda söz konusu olmuştur. Biz bu grup ressamlarının renk sorunlarıyla uğraştıklarını biliyoruz. Die Brücke Grubu akıldan çalışıyordu. Ancak bu psikolojik resimlerde nesne biçiminin kaybolması görülmedi. Esasen böyle bir niyet de onların aklına gelmedi. Çünkü onlar, nesneyi hala modle ederek biçimlendiriyordu. Oysa Der Blaue Reiter grubundan bazılarının çalışmalarında modle bir kenara itilmeye başlandı. Modle işlevini yitirince, geriye çizgi ve yüzeyler kalıyordu. Bunlar da farklı renklerde ortaya çıkıyordu. Ayrıca irticali bir anlatım durumu beliriyordu. Bu irticalik de kaligrafiyi ön plana çıkarıyordu.

-Kaligrafi, fırça darbesi ile ilgili mi?

-Aslında kaligrafiyi, bir fırça darbesi olarak kabul etmek zor. Kaligrafi sorunu, bu noktada boyasal bir yazı, lekesel bir yazı. Nesne biçimi ile değil, tablo, resim yapısı ile ilgili soyut bir buluş. Bu nedenle kaligrafiyi bir nesne biçimi ile ilgili görmek yanlış oluyor. Çünkü kaligrafi hiçbir zaman doğasal biçimde çözümlenemiyor. Bu nedenle ancak ilginç bir serüven sonucu ortaya çıkabiliyor. O bir buluş oluyor. Bu yüzden kaligrafi, figüratif biçim mantığına ters düşüyor. Resim soyutlama da olsa sorun aynı. Sanatçının muhakkak bir buluş yapması gerekiyor.

-Böyle bir gelişim çizgisine daha kolay girebilmenizde, Almanya'daki Ekspresyonizm'in içinde olmanızın mı, yoksa kültürel kökenlerin mi nedeni vardı?

-Almanya'da bulunduğum sıralarda böyle bir düşünce atmosferinin olduğunu söylemem olanaksız. Ben bu görüşlere çok yönlü olarak yaptığım çalışmalar sonucu varmışımdır. Örneğin 1955'de lito taşı üzerine tuşe mürekkebi ile lekesel çalışmalar yaptım. Burada yazısal, daha doğrusu içgüdüsel fakat leke bakımından bilinçli bir çalışma sözkonusu idi. Ama burada boya dağılımı, süratli yazısal anlatımın esprisine uygun olarak yer yer boşluklar da kazanıyor ve sonuçta ilginç, kaligrafik bir biçim ortaya çıkıyordu. Dikkat edilirse, buradaki işlem, yüzeyin türü dikkate alınarak yapılıyordu. Bu nedendir ki, soyutlama iradesi burada tamamen zayıflamaktadır. Sonuç görüntü olarak canlı, ilgi çekicidir. Buradan hareketle o sıra yirmi kadar lito yaptım. Hamburg'a gidince de aynı yoldan renkli litolar gerçekleştirdim.

-Peki, resimdeki içerik sorununu nasıl ele alıyorsunuz? Sizce böyle bir sorun var mı?

-Tabii, hatta sorunun en can alıcı noktası burada. Benim için içerik meselesi, üslup meselesidir. Bir yapıtı incelerken, onun nasıl yapıldığına özellikle dikkat ederiz. Bu öyle bir bakışta çözümlenecek bir görüntü değildir. Bu derinliğine bir resimleme olayıdır. Ve son derece çok yönlü bir işlemdir.

Resimde, boyanın dimağla birlikte aynı anda oluşan, yani aynı anda yapılan biçimler kompleksinin organik yapısı önemli. Bu husus, Çin ve Japon ressamlarının Zen mezhepli olanlarının manzaralarında da söz konusu. Onları da inceleme gereği duymuşumdur. Böylece inandım ki, biz önceden düşünüp, taslaklar yapıp, resme gidersek, organik yapı spontan yani kendiliğinden oluşmuyor. Ve sonuç ölü olarak görünüyor. Picasso der ki, “Ben taslağa inanmam. Çünkü taslaktan geriye ne kalıyor ki”. Kısacası, resim, organik olarak tablo yüzeyinde oluşsun ve durulsun ve ondan sonra belirli bir biçimin egemenliği belli biraz da akli olarak düşünülüp düzenlenebilir. Ancak düşünceye dayanan kompozisyonellik, hiçbir zaman canlı, organik bir bünyeyi getirmemektedir. Ben tüm çalışmalarımı bu görüşle oluşturdum. Braque, “.... ressamın işi, boya kutusunun içindedir” der. Her resmin oluşum mantığı ayrıdır. Bu nedenle resim, kanımca bir tasvir değildir. Yani desen çizip içini doldurma, resim değildir.

-O vakit içerik, sanatçının o anda dolaysız olarak aktardığı bir ruh hali mi? Yani içerik üsluptur diyorsunuz?

-Tabii, yalnız ruh hali değil. Burada sanatçının kendi yapıtı ile olan diyalogu, konuşması söz konusu. Ayrıca, konununda burada incelenip tahrir olduğu ve yeniden oluşum mantığına göre yeniden biçimlendiği de görülebiliyor. Bu nedenle içerik, tabloda son görülen biçim değil. İçerik resmin başından sonuna kadar olan biçimleme süreci. Sonunda oluşum başından sonuna kadar biçimleme savaşı görülüyor. Yalnız son bir tablo görüntüsü kalıyor. Aynen bir binanın inşaatında olduğu gibi, yapıyı yapmak için iskeleler, kumlar, taşlar, kireçler, tuğlalar, görünmeyen elektrik, su, havagazı yolları vb. Bina bitince yağın döküntü, iskeleler hepsi kaldırılıyor. Ortaya bir yapı çıkıyor. İşte o yapı mantığı burada önemlidir. Tablodaki sonuç, yalnız bir görüntü, mimari planlamada önceden bilinmeyen bir yağın proje eksikliğinin yapım sırasında çözümlendiğini unutmamak gerekir. Kaldı ki resimde, bu ön planlama

da mimarlıktaki kadar geçerli değildir.

-Bu inancın soyut oluşumcularla da çok yakın bir ilişkisi var.

-Tabii benim resmimde lirik ekspresif yönün ağır bastığı Michel Ragon'da yazmıştır. (Cimaise'de)

-Resmin gelişimi, dönüşümleri, kendi iç dinamiğine mi bağlı?

-Tabii. Mesela benim bir sarı etki yapan bir resmim vardı. Bir kadın figürü var, yastıkta. O resmi 6 ayda yaptım. Her çizgi ya da leke kaligrafisi, serbest ve spontan. Kendiliğindenlik ile çizilmiş boyanın, tablo yapısına tutunması gerekir. Örneğin: Philip Gouston, gerçekten büyük bir sanatçı, çok yönlü. Bu sanatçıya ben hak veririm. Tüm yaşamını verdiği halde yılda on tane resim yapamamıştır. Ya da Soulage'ı alınız. Son derece kolay, birkaç matiyerli kalın çizgiden oluşuyor, resmi. Ama insaf etmek gerekir. Bir yığın tuval, sonunda bir tane başarı için kaldırılıp atılıyor. Aslında Soulage'da organik oluşum süreci kısa. Ancak genel olarak soyut ya da soyutlama anlayışındaki ekspresyonistler, fazla uzun süreli çalışmıyorlar. Ben işte bu noktada onlardan ayrılıyorum. Çünkü benim çalışmamda, boyanın kaligrafik yazısının tablo kompozisyonuna tutulması onlardan farklı etkenlere bağlı oluyor. Kanımca durum biraz farklı. Daha önce söylediğim gibi organik oluşum mantığına kesinlikle bağlanmak gerekir. Sonra oluşumu etkileyen kaligrafik çizgisel ya da lekesel rastlantıların ilginç sürprizleri de var. Bu husus kişisel çok yeni buluşlar da getirebiliyor. Hatta bu hususa gönül bağlamış nice doğulu sanatçı da gözlemlenebiliyor.

Bir çizginin, bir lekenin, bir boyasal kaynaşma durumunun ya da kimi benzer motiflerin oluştuğuna tanık oluyorum. Ancak gene de organik yapı hep değişik. Esasen eğer takılma olursa hemen teknik değiştirmenin getirdiği ufuk açıcı yeniliklerle bu takılmayı atlatırım. Gravür, suluboya, pastel, desen çalışmaları bu dönem değiştirmelerinde etkili oluyor sanıyorum. Onun için

desen çalışmayı çok severim.

-Bu desenler her halde analitik değil. Yoksa anlatımcılığı analiz ile mi yürütüyorsunuz?

-Çalışmamın organikliği nedeniyle konusal anlatımcılığa gerek görmüyorum. Desenlerim eskiden optik görüntüye bağımlı, modlesiz fakat yer yer analitik bir yapıda idiler. 1940'lardan 1954'lere değin kuru farklılıklarla dikkatli, ince, bütünü dikkate alan desenlerden, giderek daha kararlı fakat rahat, büyük formlu çalışmalara doğru gitmişimdir. Modleli çizimler daha doğrusu ışık gölgeli çizimlere hiç yanaşmadım. 1954'lerden sonra kaligrafik yapıdan desenler ve giderek soyut guaj ve suluboya desenler de yaptım. Kaligrafik soyut ve soyutlama organik yapıları desenler çizdim. Bunu Ben Nicholson'da da gördüm. Biliyorsunuz o geometrik soyutlama yapıyor. Ama doğadan manzara çalışmalarını hep sürdürüyor. Çizginin duyguya dayanan ve doğayı derinden yakalayıp gelen, fakat organik olarak bütünü gözden kaçırmayan bir desen anlayışını benimsiyorum. Çalışırken modelin gözüne bakmam. Modelin dışına bakarım. Böylece geniş hatlar görürüm. İnsan nesnelerin bütününe çevresi ile görebiliyor. Çizdiğim desene de bakmam. Bakarsanız kavradığımız izlenimi derhal yitirirsiniz. Aksi takdirde renklilik mantığını yakalamak zorlaşıyor. Zaten insan modele bakınca gözü alışıyor. Jean Du Buffet, insanın dikkatinden söz eder ve, "insanın yüzüne dikkatle bakınca ne görebilirsiniz ki" der. "İnsandaki bütünü, ona bakmakla göremezsiniz ki" diye ilave eder.

-Bu felsefi anlam da taşıyor.

-Herhalde. Zaten biraz da düşünür olmak gerekiyor. Benim yazıp çizmemde biraz bu nedenle. Zaten yazınca insan düşüncelerini kontrol edebiliyor. Onun için yazmak zorunda da kaldım. Gereksinim duyduğum için,

hem okudum, hem de yazdım. Sanatçının tarihiyle gereksinim olarak ilgilendim.

Sorun doğayı değil, resimsel biçimdeki doğayı yakalamaktır. Bu da, bu alandaki kültür birikimi ile gerçekleşir. Bizde boya kültürü ile ilgili deney birikimi herhalde az. İşte çalışmalarım bu kültüre katkı içindir. Sonuç ağır ağır gelecektir, ama kesinlikle gelecektir. Çünkü geçmişteki deneyler bunu gösteriyor<sup>11</sup>.

## 2.3. TÜRK RESMİNDE SOYUT ANLAYIŞTA ÜRÜN VEREN SANATÇILAR

### 2.3.1. ADNAN ÇOKER (1928- )

Türk resminde geometrik-soyut anlayışın önde gelen temsilcisi olan Çoker, soyut sanata olan ilgisinin ilkokul çağında kaligrafiyi tanımakla başladığını belirtir. Akademideki öğrencilik yıllarında, Kübizm'e dayalı çıplak etüd çalışmalarında 1951 yılından sonra geometrik-soyut araştırmalara başlar. Çizgi ve biçim dengesini aradığı bu çalışmalardan sonra 1952-1953'de çizgisel ritm arayışı soyut çalışmalarına egemen olur.

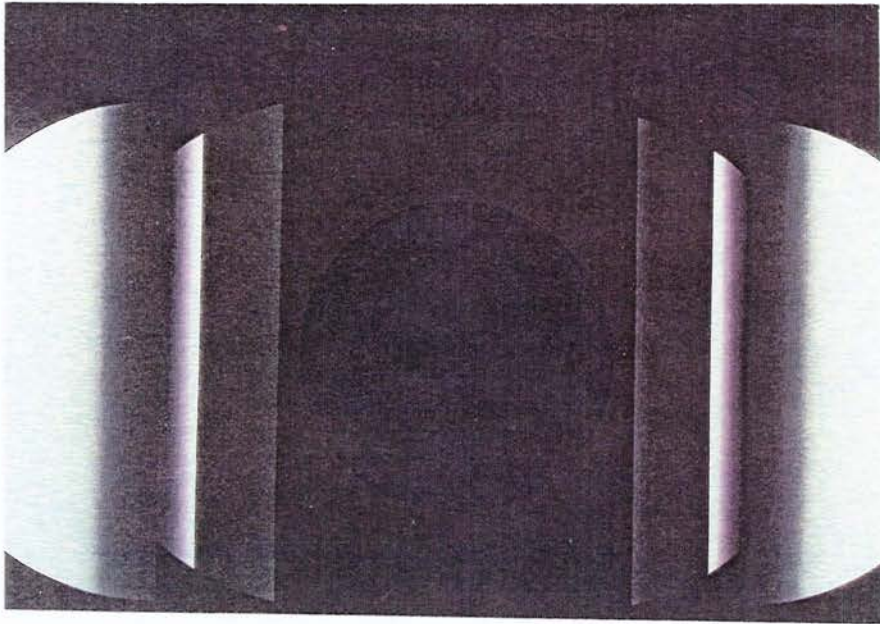
1953'de geometrik-soyut anlayıştaki siyah-beyaz yapıtlarıyla, Lütfü Günay ile birlikte, Türk resmindeki ilk soyut sanat sergisini gerçekleştirir. "Sergi Öncesi" adını verdikleri bu sergi ile ilgili yayınladıkları bildiride sanatçılar, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgularlar.

Çoker 1954'de yazısal eğrilerle düzlemlerin karşılaştığında espas ve ritm sorununu irdelemeye başlar. Aynı yıl İstanbul'da yapılan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi'nde sergilediği tabloları ile eleştirmelerin dikkatini çeker.

1955-1960 yılları arasındaki Emprovizasyon adını verdiği yapıtlarını, müzik eşliğinde oluşturur. Müziğin ritmi, aradığı bu geometrik-soyut

<sup>11</sup> P.S.D. Boyut Dergisi, Sayı:2. s.10-15.

yapıtlarında Caz Müziğın doğaçtanlığında var olan bireyselleşmesi içgüdüsel fırça darbeleri ile koyu fon üzerinde işler. 1950 sonlarında ritm ve espas, kaligrafi ve espas sorunlarını yeniden ele alır. Boşlukta kaligrafik çizgi ve lekelerin ritmini araştırdı.



**Resim 8:** Adnan Çoker

1960'dan 1964'e kadar sürdürdüğü dışavurumcu-soyut döneminde ise, tek rengin tonları ya da az renkle ve özellikle de mavi ve Rembrandt renkleri ile siyah-beyazı kullanır. Geniş kol hareketleriyle, spontane fırça vuruşları tablolarında egemen olur. Bunlarda boyayı üst üste ve kalın kullanır ve dokusal etki sağlar. Ayrıca, üç tondaki çini mürekkebi ile yaptığı jestüel resimlerinde, yazısal eğrilerle coşkunu dile getirir. 1964'den sonra boya maddesini önemsemediği bir dizi asılmış, kaşsız vücutlar işler.

1965'de yaptığı kolaj çalışmaları, onun "Yapısal Resim" olarak adlandırdığı yeni dönemi için hazırlık aşaması olur. Konstrüksiyonu egemen kıldığı çalışmalarında içten dışa doğru gelişen bir hareketlilik içinde, plan farklarını değerlendirir. İnsan vücut ve el biçimlerinden hareketle oluşturduğu dinamik yapıları, geniş fırça darbeleri ve kalın boya tabakası ile koyu fon üzerinde işler. Genelde siyah fonu espası anlatabilmek için tercih eder. Amacı zihinsel olarak kavranabilen bir espas yaratmaktır.

1968'den sonraki "Yapı-simetri" adını verdiği resimlerinde, geometrik düz yüzeyler, giderek simetrik ve geometrik formlara dönüşür. İçlerinde lirik-soyut lekeler yer verir. Zamanla bu lekeler, Malevitch ve Leger'in yapıtlarındaki gibi ışıpta modle olmuş biçimleri yansıtır. Özellikle Selçuklu ve Klasik Osmanlı mimarisi'nden esinlendiği kubbe, sütun, alınlık gibi formları minimalize ederek, koyu fon üzerinde simetrik olarak düzenler. Çoker'e göre bu anlatım biçimi; soyut-dışavurumun doğurduğu kaosun bir sınıflandırması olur. "Mimari-çerçeveleme-anıtsallık" yeni şemalarla resimlerinde yer alır. "Burada kalıp biçimlerden sözedilirdi, geometriden çok ve böylece sanatçı, soyut biçimlerle somutun varlığını duyurmak ister. Bu durum obje olmadan obje yaratma isteği olarak ortaya çıkar. Yapıtlarındaki kalıp ve askı biçimler birbirinden uzaklaştıkça simetrik gerilim yaratırlar. 1968'den sonra simetriyi egemen olarak uygulayan sanatçı; "açık-simetri", "kapalı simetri", "simetrik

geçiş” ve “mutlak simetri” gibi yapıtlarıyla simetrik düzenin çeşitlemelerini ortaya koyar.

Minimalist anlayışı, 1968’den sonra, günümüze kadar geliştirerek sürdüren Adnan Çoker, 1981 ve 1988 yıllarında yaptığı “Minimal I” ve “Minimal II” sergileri ile anlayışının çeşitli örneklerini sergiler. 1985 tarihli “Malevitch’e Saygı” adlı yapıtı ile Minimalizmin uç noktasına ulaşır. Sanatçı siyah fon üzerinde kullandığı pembe ve morumsu renklerle, arık biçim, arık renk dengesini kurar. Yapıtlarıyla anıtsal kaynaklarımız ve evrensel değerlerin çağdaş düzeyde bir sentezine giderek Türk resminde “Anıtsal Yapı Resim” ilişkisini ortaya koymaya çalışır.

Adnan Çoker, resmin bir düşünce işi olduğunu, 1953’deki ortak sergi bildirisinde dile getirir, araştırmacı, daima yenilenmeyi öngören sanatçı kişiliği onu bugünkü gelişme çizgisine ulaştırır. Sanatındaki soyut anlatım tarzı, ritm ve espas sorunlarını çözmeye yöneliktir. Ancak geometriyi, mimariyi, simetriyi, dengeyi, dinginliği ve potansiyel hareketliliği, az biçim ve rengi, arınmışlık ve müzik eşliğinde uyguladığı düşünseli içeren yapıtlarında sanatını çağdaş bir anlatımla dile getirir.

### 2.3.2. FERRUH BAŞAĞA (1915- )

Ferruh Başağa, bugünkü geometrik-soyut sanat anlayışının prototipi diyebileceğimiz bir anlatımı 1955’deki çalışmalarında gösterir. Yüzeyde yatay ve eğri, diyagonal çizgilerin kesişmesinden oluşan geometrik bölüntülerin, Fütürizmi çağrıştıran ritmik yapıdaki kurgusu, resimlerinde egemendir. 1960’larda ise bir süre boyanın kalın ve üst üste kullanıldığı tekstür araştırmalarına yönelik yapıtlarında; tek rengin egemen olduğu lirik-soyut bir anlatım ortaya koyar.



Resim 9: Ferruh Başağ

Başığa'nın 1970'den günümüze uzanan geometrik-soyut anlayışı; yatay ve eğri çizgilerin, diyagonal çizgilerle kesişmesinden oluşan bölüntülerin yarattığı geometrik düzeni tek ya da iki rengin yakın ton değerleriyle işlendiği renkten çok bir ışık armonisini ortaya çıkarır. Çağın dinamizmini ve insan düşüncesinin çok boyutlu yapısı, insan duyarlılığı, renk ve ışık çeşitlemeleriyle anlatıma girer. Sanatçı, 1970'lerde yaptığı soyut-geometrik düzenlemelerinde; 1950'lerdeki yapıtlarında da görüldüğü gibi tabloya yerleştirdiği yarı-soyut motif ya da figür (bu figür çoğunlukla güvercin'dir) ile, sembolik bir anlatıma da yer verir.

1952'den sonra, mozaik ve seramik tekniklerinde gerçekleştirdiği duvar resimleri ile vitray ve rölyef çalışmaları, 16 büyük resmi ve özel kuruluştta yer alır.

### 2.3.3. SELİM TURAN (1915- )

1941 Yeniler Grubu'nun kurucu üyelerindendir. 1947'de Fransız ateşesi Camile Bergeu'nun verdiği bursdan yararlanarak Paris'e gider. Soyut sanatçıların yapıtlarının olduğu "Realites Nouveles Sergileri"ne katılır. 1941'de ilk kişisel sergisini Galen'e Breteau'da açar. Akademi Ronson'da öğretmenlik yapar.

Paris'te yaşadığı sürece, prefabrik 10 okul için duvar resimlerini 2 öğrencisi ve 2 arkadaşı ile birlikte gerçekleştirir. Bu çalışmalarını Fransa'nın değişik bölgelerinde uzun yıllar yineler. Metal heykeller yapmak için gemi tezgahlarında çalışır.

İzlenimci anlayışı benimseyen Feyhaman Duran'la yağlıboya çalışmasına karşın, yaz atölyesinde tanıdığı Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin Kübist ve Konstrüksiyona önem veren anlayışlarından etkilenmiş, konstrüksiyona dayalı çalışmalar yapar. Çalışmalarını eleştirdiği Leopod Levy ona "İyi konstrüksiyon yapıyorsun... fakat asıl önemli olan görüntünün güzelliğini vermek... amaç

gerçek bir görüntünün ilahileşmesi” der. Böylece Levoxy sanatçıyı kendi görüşleri doğrultusunda etkilemeye çalışır. 1941’de Muğla, Milas ve Bodrum’daki çalışmalarında konu aldığı “Bursa Pazarı”, “Süngerciler”, “İncir Sandıklayanlar”, vb. yapıtlarında günlük yaşantı gerçeğine yer verir.

Selim Turan Paris’te Hans Hartung Prierre Soulages, Jean Bazaine, Auguste Herbin gibi soyut sanatçıları yakından izler. Hartung’un resimlerinin ön çalışmalarına yardımcı olur, Soulages ise ona çalışma olanağı vermek için bir çok resmini satın almıştır. Her iki sanatçının da Doğu Kaligrafisi etkili çalışmaları onu etkilemiştir. Kaligrafik soyutlanalara başlayan Selim Turan üzerinde Paris sanat ortamının Doğu’ya yönelen tavrı da etkili olur. Doğu sanatçıları ve özellikle kaligrafisinden hareketle lirik-soyut anlayışta yapıtlar ortaya koyar. La Pevue Moderne Dergisi, onun soyut anlayışının, Doğu sanatları ve Anadolu folkloründen kaynaklandığını dile getirir.

Özgür renk kullanımı ve içgüdüsel fırça tuşlarıyla yapıtlarında yapısal bir ifadeye gider. Hartung’u anımsatan kalın çizgisel fırça darbelerine karşın, sanatçı, yoğun bir dinamizmi yansıtır. Geniş kol hareketleriyle oluşturduğu deha yazısal eğrilerin yarattığı devinim ve üst üste kullandığı boya dokusu ile anlatımına lirizm katar.

Soyut çalışmaları yanında figüratif yönde de yapıtlar gerçekleştirir. Arasında fark görmediğini belirtmesine karşın uluslararası bir sanat akımı olan lirik-soyut anlayışta, yurt içinde, dışında tanınmış bir sanatçımız olup, biçemi ile Türk soyut resmine katkıda bulunur.

#### **2.3.4. ÖMER ULUÇ (1931- )**

1950’de Nuri İyem’in atölyesinde çalışır. Bu atölyedeki amatör sanatçıların oluşturduğu “Tavanarası Grubu” ile soyut sanat araştırmaları



Resim 10: Ömer Uluç

### 2.3.5. ADNAN TURANI (1925- )

Cours de Soire'de desen çalışmaları yapar. Akademi'de Leopold Levy'i tanır ve ondan etkilenir. İlk yapıtları portre türündedir.

1945'de Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Refik Epikman ve Malik Aksel'in öğrencisi olarak onlardan yararlanır. 1959'a kadar Münih, Stuttgart ve Hamburg Güzel Sanatlar Akademi'lerinde Fransız Nagel, Henninger, Baumeister ve Trokes gibi hocalarla çalışır.

1940'a kadar optik görüntüye bağımlı fakat zaman zaman analitik yapıyı gösteren çalışmalardan sonra, 1954'e kadar da bütünü ihmal etmeyen büyük formlu desenler ortaya koyar. 1954'de Lito taşı üzerine tuşe mürekkebi ile gerçekleştirdiği lekesele çalışmaları onu yazısal sonuçlara götürür, kaligrafik çizgiler ya da lekesele rastlantıların oluşturduğu motifsel lirik-soyut anlatıma girer. 1958'den sonra kesin bir non-figüratif anlatımı; 1970'lerden sonra ise gerçekleştirdiği kaligrafik ve soyutlama organik desen çalışmalarını, 1975'e kadar sürdürür. Bu tarihten sonra yapıtlarında, lirik-soyut anlatımla birlikte, lirik-soyutlamalara yer verir. Michel Ragon, un resminin lirik-ekspressif yönünün ağır bastığını belirtir. 1970'lerden sonra, üslubunda belirlediği geniş fırça hareketleriyle oluşan boya katları ve bu katlar arasında yer verdiği yazısal motifleri ince ve doğaçtan bir dışavurumla; bir eğri çizgiler sistemi olarak ortaya koyar. Özellikle halı, kilim ve seccade motiflerinden esinlenen lirik-soyut çeşitlemelerinde; bir rengin tonları ya da komşu renklerle oluşturduğu fon o rengin kontrastı ile dengelenir.

Türk resim sanatında, lirik-soyut anlayışın önde gelen temsilcilerinden biri olan Turani'nin resmi ve özel koleksiyonlarda yapıtları bulunmaktadır.



Resim 11: Adnan Turani

### 2.3.6. ABİDİN ELDEROĞLU (1901-1974)

1932’de ilk kişisel sergisini gerçekleştiren Elderoğlu’nun birçok ödülleri bulunmaktadır.

Türk resminde 1960 sonrası dışavurumcu-soyut sanat anlayışının önemli temsilcilerinden biri olan Elderoğlu, 1945’lerde lekeci bir anlatımı gösterir. 1950-1960 döneminde eğri çizgi-düz yüzey karşıtlığında ortaya koyduğu soyutlamalar, 1950 sonlarına doğru eğri çizgi örgüsünün zaman zaman kalınlaşan yapısı içinde ele alınır. İçgüdüsel bir anlatımla ortaya çıkan kalın siyah çizgilerin oluşturduğu yüzeyler; asal renklerin tok, olgun değerleriyle işlenir. Ritmik yapılı çizgilerin çerçevelediği düz yüzeyler, Batı dışavurumcu sanat anlayışında, Doğa duyarlılığı ile kaligrafik bir ritm içinde ele alınmasını yansıtır. 1970’lerdeki resimlerinde ritmle çizgilerin ortaya çıkarttığı biçimler, fonda renkli geometrik yüzeyler üzerinde yer alır.

### 2.3.7. ZEKİ FAİK İZER (1909-1988)

İzer, Paris’teki yıllarında Lhote atölyesinde çalışır, 1929-1933 arasındaki dönemde form araştırmaları yapar. H.Matisse’in renk anlayışının etkisinde kalır, Friesz’in lirizmi ise onu büyük ölçüde etkiler. 1937’den sonra Akademi’deki afiş atölyesindeki görevi sırasında, yeni bir araştırma dönemi geçirir. Sathı kompoze etmek, modlesiz ve düz sath haline getirilmiş formlar ve çizgide, afişe gerekecek sentezi aratmak bakımından bu dönem onun gelişmesine katkıda bulunur. Toulouse Lautrec ve Pierre Bonnard’ın resim anlayışları kadar, afiş sanatındaki düşünce ve uygulamalarının da kendisine yararlı olduğunu belirtir. 1938’den sonra çizgi ve renk yüzünden daha cesur uygulamalara giden sanatçı, yeni Empresyonist ve Fov etkili çalışmalar yapar. İzer’in 1946-1947’de “Müzik” yapılı figür formlarıyla, pastel renkler

egemendir. Biçeminin en önemli özelliği, çizginin ritmik yapısıyla desenin öne çıkmasıdır. “Ritmi desende buldum” diyen sanatçı, renk kullanımında da çizgisel ritmi, coşku, ışıklı renk serpiştirmeleri biçiminde yansıtır. 1956 tarihli “Elektrik Enerjisi”, renkli çizgisel ritmlerin, figür ve biçimlerdeki coşkulu kullanımını yansıtır. Bu tarihten sonra doğa soyutlamalarıyla, saydam, parlak renkleri ve dağılmış biçimlerle lirik anlatımı, “Çiçekler”, “Balık ve Kuş” vb. yapıtlarında dile getirir.

1957’de ilk lirik-soyut çalışmasını, “Sultan Ahmet Camii’nin Camları” adlı yapıtı ile ortaya koyar. 1963’deki “Misso Solemnis” adlı çalışmasında Beethoven’in aynı adlı dini eserinden esinlenir. Bu yapıttaki lirizm, renk uyumu ve ritmsel coşku bize Beethoven’deki dinsel coşkuyu yaşatır. 1974-1975’de kolaj tekniğindeki form araştırmalarından sonra, 1976-1980 yıllarında, doğadaki ritmi yakalayan, çizgi çalışmalarını önce realist, sonra serbest ve renkli anlatımla ortaya koyar. 1982’den sonra ise altı halı çalışması gerçekleştirir. Kolaj çalışmalarındaki renk, desen, form ve ritmin etkisi vardır bu çalışmalarda. “Selçuklu Kartalı”, “Kelebek ve Rüzgarlar” vb. konularda yaptığı halı yapıtlarında, kartal ve kelebeğin form ve ritmi sanatçıya esin kaynağı olur. 1971-1984 yıllarında Paris’te yaşayan İzer, hangi teknik, tür ve anlatımda olursa olsun, devingen kompozisyon düzeni, ritmik çizgi yapısı ve fırça darbeleri, coşkulu saydam renkleri ile lirik anlatımdaki biçimini ortaya koyar.



Resim 12: Burhan Doğançay



Resim 13: Zeki Faik İzer

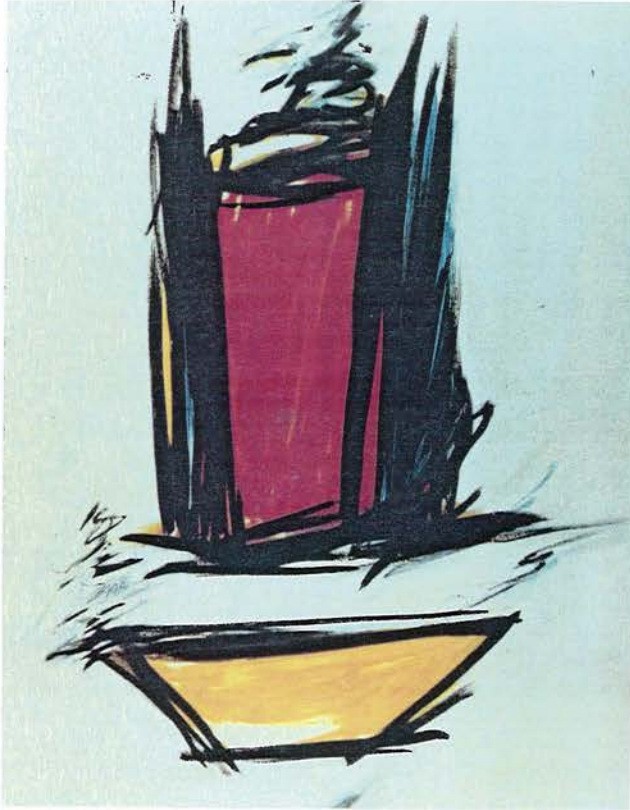
### 2.3.8. ARİF KAPTAN (1906-1982)

1947'de Paris'te, Lhote ile çalışan sanatçı, dönüşte Kübizm'den esinlenen geometrik düzenlemelere yönelmiştir. Bu anlatımda dengeli ve ahenkli çalışmalar ortaya koyar. 1949'da yaptığı bazı çalışmalarında, figür ve nesnelerin geometrik bir şematizm içinde işlendiği görülür. 1950'den sonra, Kübizm'den hareketle soyut anlayışa geçer. Türk süsleme sanatının renk ve biçimlerini kendine kaynak olarak seçen Kaptan, bu sanat dallarının özelliklerini inceleyip Batı resmi ile bütünleşerek, Türk resmine ulusal bir karakter verilebileceği görüşündedir.

“Sırmalı Kompozisyon” adlı yapıtı Türk resminde ödül alan ilk soyut çalışmadır. Doğa soyutlamalarına da önem veren sanatçı, 1957-1962 yılları arasında Paris'te çalışmış, dönüşte buruşturulmuş kağıtlar üzerine soyut düzenlemeleri suluboya tekniği ile gerçekleştirir. Geometrik ve lirik-soyut çalışmaların 1970'lere kadar devam eden Kaptan, 1978'deki sergisinde soyut ve somut çalışmalarını birlikte sergiler. 1980'den sonra da peyzaj ve natüremort yapıtlarıyla ışıklı, samimi doğa çalışmalarına döner. Bunlardan “Göksu'da Kahve”, ve “Güller” tanınmış örneklerdir.

### 2.3.9. ZAFER GENÇAYDIN (1941- )

Zafer Gençaydın önceleri Cézanne hayranı olarak, onun etkisinde çalışır. Doğayı figüratif ve lekeci bir anlatımla işlediği çalışmalarını 1970'lere kadar sürdürür. Sanatçı, günümüzde belirginleştirdiği biçimin ilk örneklerini 1975 yılında verir. İnsan ve doğadan yola çıkarak oluşturduğu yapıtlarında, toplum-insan, doğa-nesne arasındaki çelişkiyi ve toplumsal olayların dramatik yüzünü dışavurumcu öğelerle, soyut bir anlatım içinde dile getirir. Tablolarında, Jestüel çizgilerin yarattığı dinamizm ile asal düz renklerin koyu lekeler içinde yarattığı gerilim, duygusal yoğunluğu yansıtır. İfade aracı olarak kullandığı siyah, derinliği olan soylu bir renktir sanatçı için.



**Resim 14:** Zafer Gençaydın

“Bir ekole sıkışıp kalmak görüşünü benimsemiyorum, ancak ekspresif tarafım olduğunu sanıyorum” diyen Gençaydın’ın anlayışını temellendiren esas olgu, görüntünün ardındaki gerçektir. Sanatçının, lirik-soyut olarak nitelendirdiğimiz biçeminde, önde gelen öge çizgidir ve atak vuruşlarla çizgisel anlatım egemendir.

### 2.3.10. TURAN EROL (1927- )

Turan Erol “On’lar Grubu” sanatçılarından olup Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun renkçi ve lekeci eğiliminden etkilenir. Hocasının çizgi, leke, renk, benek görüşünü benimseyen Turan Erol, Türk resminde leke öğesini en iyi değerlendiren birkaç sanatçı arasında yer alır.

1960’lı yıllarda Kübizm’in etkisini figür soyutlamaları ve figürü kesin düz çizgilerle geometrik bir şematiken içinde işleyerek yansıtır.

1962-1965 arasında lirik-soyuta varan bir anlatımı yağlıboya ve gravür çalışmalarıyla ortaya koyar.

1960’larda figüratif-soyut anlatım karşıtlığında çözümler arayan Erol, yöresellik eğiliminin etkisiyle, Anadolu doğasını lekeci bir yorumla işler. Ankara gecekondularını, bozkırını konu aldığı yapıtlarında, özgün yorumlara ulaşır.

1970’lerde açık tonda geniş lekelerle küçük alanlarda çarpıcı renk kullanımı, küçük spontane benekler ve yumuşak, ritmik yapılı çizgilerle lirik-soyutlama anlayışı yapıtlarında egemendir. 1970 sonlarına doğru mekanlaşma düşüncesi ile birlikte gelişmesini sürdüren lekeci anlayış, anlatımındaki lirizmi arttırır. Bodrum resimlerinde açık lekenin egemenliği ile beyazın bütün niteliklerini tablolarında yansıtır. Üç ton lekeyi böylesine başarı ile dengeleyen sanatçı, renkçi yanını da ihmal etmez. Rengi güçlü bir duyarlılıkla ve çarpıcı biçimde yerleştirir. “.... renkle düşünen ve gerçekleştiren çok az ressamımızdan biri olur.”



**Resim 15:** Turan Erol

### 2.3.11. BURHAN UYGUR (1940-1992)

1969'da Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olur. 1900'lerin yeni-figürasyon eğilimi içinde yer alan sanatçı, Mehmet Gülyüz, Utku Varlık, Komet... vb. biçimsel çözümlere yönelir, toplumsal ve ruhsal yaşantıyı gizemli bir anlatım içinde kişiliğini vurgulayarak yansıtır. Fantastik yapıtlarında insanın içyaşam gerçeklerini dile getirir. Figürleri betimleme tarzı, iç dünyasının verileri ve çocuksu duyarlılığını gösterir. Yaşama bütünleşen yoğun bir duyarlık ve algılama gücü onu figür ilişkilerinde çeşitli yorumlara ulaştırır. Resimleri bir sis gerisinden görülen imgelerdir. Renkleri yakın değerler halinde kullanan sanatçı, leke dokularını içsel bir patlama biçiminde ortaya koyar. Onda her çizgi, her renk ve leke anlamlıdır. Cihat Burak, onun resimleri için: "Şöyle bir resim yapmak için herşeyimi verirdim" der.

Burhan Uygur, resimlerinde görsel değerlere verdiği önemle, insan sevecenliğinin ve acıma duygusunun evrensel boyutlarını sergiler.

### 2.3.12. HAKKI ANLI (1906-1991)

Hakkı Anlı, 1947 yılında Paris'e gider. Orada Jean Metzünger atölyesinde çalışır. Zadkine, Archipenko, Hartung, Poliakoff gibi Kübist ve soyut anlayışlarda çalışan sanatçılarla tanışır. En çok Picasso'dan etkilenir. "Picasso'ya Saygı" adlı bir çok nü çalışmasını Kübist anlayışla gerçekleştirir. 1951'de Türk resminde Sentetik Kübizmin önemli bir temsilcisi olur. Metzinger, onun "Gitarist" ve "İki Figür" adlı çalışmalarını başarılı olarak değerlendirir. İsmail Hakkı Oygur, Paris Okulu'nun ona kişiliğini kazandırdığını ve anlayışını geliştirdiğini belirtir. Sanatçı 1954'e kadar bu esprideki çalışmalarında konstrüksiyona önem verir ve belli bir soyutlama aşaması yaşar.



**Resim 16:** Burhan Uygur

1960'larda lirik-soyut yapıtlar gerçekleştirir. Geniş kol hareketlerinin içgüdüsel fırça darbeleriyle oluşturduğu düzenlemelerinde tek rengin açık-koyu tonlarını ve karşıt renkleri kullanır. 1960 sonlarında açık fon içinde koyu lekeli figüratif soyutlamalarda lekeye karşı figür hacmini arayan açıklı-koyulu işleyiş tarzında yine fırçayı çizgisel ve uzun hareketlerle kullanır. Tek rengin tonlarıyla oluşturduğu bu tek, ikili, üçlü figür düzenlemelerinde seksüel simgeciliği dramatik bir anlatımla yansıtır. Bu anlatımla, düz tek renkli özellikle de çiğ sarı, bazen grileşmiş kırmızı ve eflatun yüzey üzerinde figürü hırçın fırça vuruşları ve tüm tualı kaplayacak biçimde deformasyona sokarak işler. Açık-koyu, düz ve dokulu yüzey karşıtlıkları içinde "Uçuş", "Secde", "Gulyabani", "Düşüş", "Sabah Tuvaleti" vb. yapıtlarında figürler enerji yüklü, güçlü yapıları içinde yoğun bir birikimi yansıtır. Ancak mekanın sonsuz boşluğunda, insan vücudunun gizemini, tek figür ya da birleşen figürlerin oluşturduğu kütesel yapı içinde, en ilkel ve doğasal yaşama arzusunu yansıtacak biçimde işler. İnsanı, salt insan kavramında, öz tutku arzularının gizemli yaşamıyla "maddenin tine duyduğu tutku ile tinin maddeye duyduğu arzunun çifte manyetik akışının kendi üzerinde döne döne akışını" dile getirir. Çağdaş Türk resminin tanınmış temsilcilerinden biri olan Hakkı Anlı, kendine özgü anlatım tarzı ile insanoğlunun iç yaşam dramı ve kendi varlığının tüm sevgi ve yoksunlukları, güç ve zafları ile gizemini anlatır.

### 2.3.13. HÜSEYİN BİLİŞİK (1923- )

Hüseyin Bilişik, önce izlenimci anlayışı benimser, sonradan non-figüratif araştırmalara yönelir. Bunu soyut düzenlemelerin ağırlık kazandığı çalışmalar izler. Daha sonra ise figüratif soyutlamalarla yarı-soyut anlatımla yapıtlar gerçekleştirir. Sürekli kendini yenilemek düşüncesinde olan Bilişik, "Bağımsız,

bir tarz uyguluyorum. Bu tarz benim tarzımdır” der, hiçbir ekol ve sanatçıya bağlı kalmadan duyuş ve düşünüş tarzını özgün yorumlarıyla ortaya koyar.

1989'dan beri Pop Sanatı ve Kavramsal Sanat Eğilimli soyut düzenlemelerinde, yüzey geometrik bölüntüler içinde oluşturduğu lirik-soyut, geometrik-soyut ve düz yüzey figür karşıtlığını içeren yorumlarıyla; kavramsal sanata ulaşan ve çok boyutlu düşünce dinamizmini veren anlayıştaki çalışmalarını sürdürür.

#### 2.3.14. MUSTAFA AYAZ (1938- )

Yapıtlarında kadın gerçeğini vurgulamak isteyen Ayaz, kadın temasını, kentte ve gecekondü çevresinde yaşayan kadın karşıtlığında ele alır. Kadının toplum içindeki konumunu ve kimlik arayışı ile toplumun değer yargılarından kaynaklanan baskı ve kişisel kaygılarını gözlemleyen sanatçı, bunu kendi iç yaşam gerçeklerinde yarattığı çelişkilerin değişik yorumlarıyla ortaya koyar. Yaşantımın bir çeşit öyküsü dediği tablolarında, düşgücünün dışavurulmasını gerçekleştirir. Çünkü yaşanmış anıların sanatçının içsel yaratma gerçeğinden doğan usdışı bir anlatımıdır bunlar. Belleğinde yer etmiş onları kalıcı kılmak ve onları tekrar yaşamak için resimsel dili kullanır.

Kadın dünyasının anlaşılması zor gizemli yapısını, özellikle çağdaş kadının kimlik arayışı ve ruhsal çalkantılarını kendi düş ve fantezileri doğrultusunda yoğun bir anlatım gücü ile ortaya koyar. Soyutlama ve deformasyon dışavurucu anlatımında başvurduğu iki yöntemdir. Gecekonduda yaşayan kadını olduğu kadar kimliksiz, çıplak kadın figürlerini de çizgisel bir arınmışlık içinde ya da lekeci bir anlayışla yorumlar. Yarı çıplak modellerinde ise, kadınımsı narin ve duyarlı yapıyı soyutlama ögesine yer vererek, fakat çizginin öne çıktığı bir anlatımla sergiler. “Erkek düşünde kadının güçlüğünü renkliliğini ve bazen gizemli farklılığını dile getiren tek ressamımız belki de

Ayaz'dır." Figürlerin gerisinde bazen kitlesel yapıya ulaştırdığı, yoğun devinim içinde figür soyutlamalarını içeren birbirleriyle ilişkili içgüdüsel çiziktirmeler, sanatçıya özgü bir sentez oluştururlar; kadının iç dünyasını anlatan, gizemli olduğu kadar karmaşayı da yansıtan bu işleyiş Mısır Papirüs resimlerindeki figürler arasına yerleştirilmiş hiyeroglif yazıları ya da Osmanlı minyatürlerini anımsatırlar, konuyu desteklemeye yönelik oluşları ile.

Ayaz'ın yapıtlarında çizgisel anlatım egemendir. Ancak çizgilerindeki ritmik yapıyı, rengi kullanımında, figür ve biçimleri yorumlayışında da gösterir. Düz yüzey, uzaysal bir boşluk içinde yer alan kadın figürleri açık-koyu, çizgi-leke karşıtlıkları yanında böylece soyut-somut biçim karşıtlıklarını da içerirler. Yüzey, hacim, çizgi, leke, renk ve geometrik yüzeyler anlatımının ana öğeleri olmaktadır. Her tabloda yeni bir kişilik içinde ele alınan çizgisel anlatımdaki kadın figürleri, lekesele kadın silüetleriyle karşıtlık yaratırlar. Fırçayı kalem gibi kullanarak iç yaşantısını tuvale yazar.

1960 başlarında lekeci anlatımdaki figür soyutlamalarını ve biçimleri, soyut renk lekeleri ile dengeleyen sanatçı, 1970'li yıllarda leke öğesini içgüdüsel hızlı bir işleyişle kitlesel yapıyla figür soyutlamalarında yansıtır. Bu yıllarda Anadolu folklorünün etkisini de gösterir. Fonda oluşturduğu kare bölüntülerle ise mekanı vurgular.

1980'lerde fondaki bu eşit kare bölüntüler, içleri ritmik figür soyutlamalarıyla dolgulanmış, fonlar düzenlenmiş, olayı destekleyen simgesel figür ve biçimler ön plandaki figürler çevresinde yoğunlaşır. Simgesel, fantastik figür ve biçimler Chagall'ı çağdıştıran renkli portreler, antik formlar, düşgücünün boyutlarını sergiler. Düz geometrik yüzeyler, üzerlerindeki hareketli formlarla dengelenir. Çoğu tablosunda kendi portresini çizgisel ya da düz renkli olarak olayın yanbaşıında işler. Fakat daima çağdaş, özgür kadına, gerisinden onun bakışıyla bakar.



Resim 17: Mustafa Ayaz



Resim 18: Mustafa Ayaz

Son yapıtlarında geometrik formlarla anlatımına yeni bir boyut katılır. Her yüzü farklı bir asal renge (tok, doymuş, parlak, canlı) boyanmış bu formlar, iki karşıt kadın soyutlaması arasına yerleştirilmiştir. Yokluk ve varlık karşıtlığı içinde ele alınan figür soyutlamaları, iki değişik kültür deneyiminin farklı dünyasını yansıtırlar. Bu figürlerle kadının yalnızlığını, bastırılmış ve özgür kadın dünyalarını dile getirir.

Ayaz, dışavurumcu-sürrealist sanat anlayışında sembollere yer verir. Onun dışavurumcu tavrı; içgüdüsel çizgi, soyutlama ve deformasyon, canlı, parlak renk ile belirir. Sürrealist öğelerle, fantazileri anlatımını zenginleştirir. O'na Türk resminin Chagall'ı demek doğru olur. Belirsizlikler, kadın gerçeğine ulaşma arzusu, kendi portresi ya da figürü ile çağdaş kadın arasındaki ilinti, ona ulaşma isteği, oraya yerleştirdiği Anadolu kadını ile düşlerinin gerçekleşmesi mümkün olamamıştır.

Mustafa Ayaz, kendine özgü anlatımı ile Türk resminde en kişisel düşgücü ile çeşitli karşıtlıkları incelediği yapıtlarıyla, özgün yoruma ulaşmış bir sanatçımızdır. Yurtiçi ve dışındaki koleksiyonlarda çok sayıda yapıtları bulunmaktadır<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> BERK-TURANİ, a.g.e., s.215-250.

## RESİMLERİM ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Resimlerimde yaşadığımız dünyada sürekli değişen çevre, insan, insan ilişkileri ve bu süreç içinde yaşamımda gözlemlediğim iletişim kopukluğu yalnızlaşan insanın birey olma çabası, kendini var edebilme sürecinde çektiği sancılar resimlerimin çıkış noktası oldu.

Günlük yaşamda karşılığımız nesnelere olaylarla ve ilişkileriyle birlikte ele alarak soyut bir mekan kurarak her bir plastik öğeye kavramsal anlamlar yükleyerek ve küçük kıpırtılar beraber oluşmamış lekesele ve çizgisel insan figürleri ve duygusal formları resimlerinin temelini oluşturur.

Katıksız parlak mavilerin, kırmızılının, sarıların arasındaki renk arayışı renk zıtlarına dayalı gerilim. Yüzeyde boyası yer yer silip kazıyarak veya üst üste bindirerek düzlem ve ayrıntı dengeleri hesaplanarak şiirsel bir akıcılıkla kıpırtılar arasına birbiriyle anlamlaşan insanı serbestçe yerleşmek yanılsamalı bir derinlik duygusu ve mekan anlayışına dönüşür.

Bu resim serüveni sürekli değişerek yeni biçimler plastik tatlar eklenerek gelişerek devam etmektedir.

## SONUÇ

20.yüzyılın başlarından itibaren ekonomik-politik değişimler toplumsal yapılaşmalarda da yeni oluşumların doğmasına neden olmuştur.

Endüstrileşmenin getirdiği kentsel çevre insanı hızla yalnızlaştırmıştır. Sürekli değişen değerler dünyası karşısında sanatçı kendi iç dünyasına kapanmış bilinçaltı yüklemeleri ile sanatsal kaygılarını birebir ilişkiye çevirmiştir.

Endüstrileşmenin beraberinde getirdiği yabancılaşma sorunu ile çevresinde algıladığı nesnelere dünyasına gözlerini kapatarak, ya onları yok saymış ya da nesnelere değiştirip bozarak kendi nesnelere aratmıştır. İç dünyasının getirdiği karmaşaları nesnelere arındırarak soyuta ve soyutlamalara ulaşmıştır. Sanatsal kaygılarını soyut öğelere yükleyerek dış dünyayı ve kendini anlatabilmek için daha çok şey söyleme gereksinimi duymuştur.

Dünyayı anlamakta ve anlatmakta çektiği sıkıntı sanatçıyı bu değişim süreci içine girme zorunluluğunu getirmiştir.

## KAYNAKÇA

- LYNTON, Norbert : **Modern Sanatın Öyküsü.** Çeviren: Prof.Dr.Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş, 1982.
- RAGON, Michel : **Modern Sanat.** Çeviren: Vivet Kanetti.
- TURANİ, Adnan : **Çağdaş Sanat Felsefesi. Bu Felsefeyi Geliştiren Etmenler.** Ankara. 1974.
- TURANİ, Adnan-  
Berk, Nurullah : **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi,** İstanbul. 1981.  
Boyut Sanat Dergisi, , Sayı: 2, Ankara, 1983.  
Plastik Sanatlar Dergisi, Ankara, 1985.

## EKLER



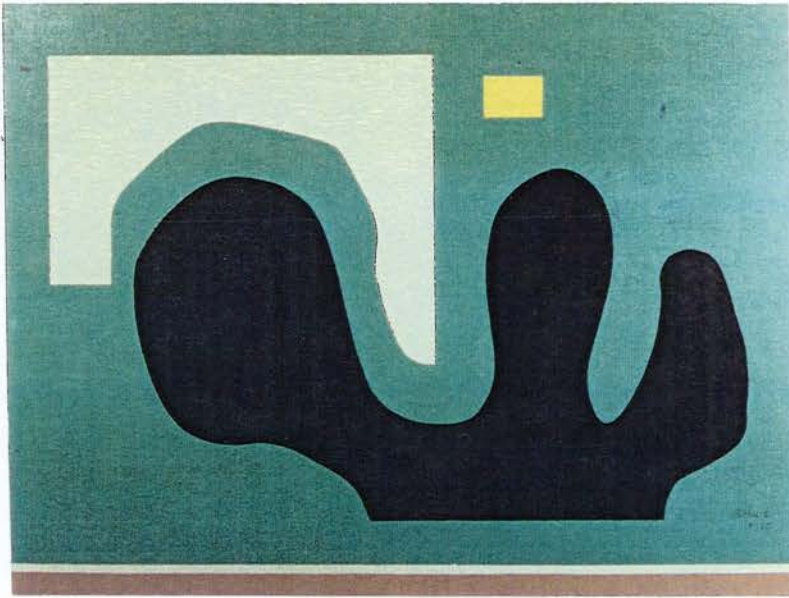
**Resim 19:** Erdal Alantar



**Resim 20:** Melih Nejat Devrim



Resim 21: Burhan Uygur



Resim 22: Sabri Berkel



Resim 23: Zahit Büyükişleyen



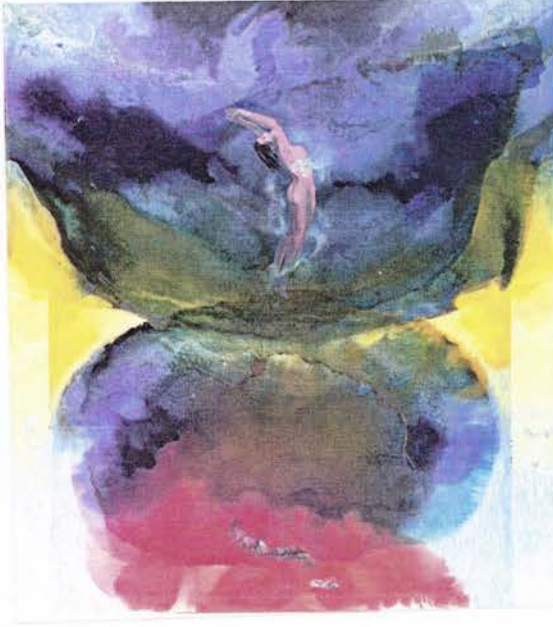
Resim 24: Hasan Kavruk



Resim 25: Adnan Turani



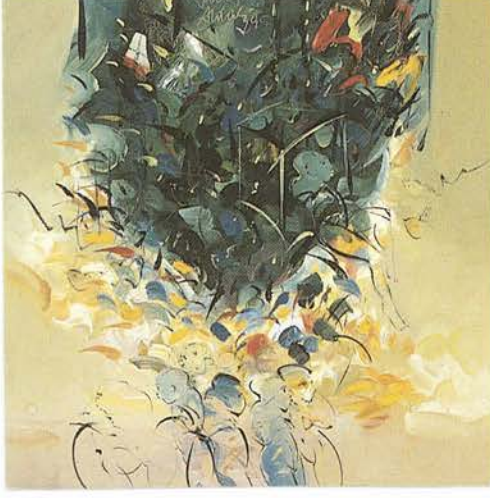
Resim 26: Adnan Turani



Resim 27: Fikri Cantürk



Resim 28: Enis Aktaş



**Resim 29:** Enis Aktaş



**Resim 30:** Enis Aktaş



**Resim 31:** Enis Aktaş



**Resim 32:** Enis Aktaş



Resim 33: Enis Aktaş