

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**WILLEM DE KOONING RESİMLERİNİN SANATIN GERÇEKLİKLE
KURDUĞU İLİŞKİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Petek Yağmur TANYELİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2006

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**WILLEM DE KOONING RESİMLERİNİN SANATIN GERÇEKLİKLE
KURDUĞU İLİŞKİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Petek Yağmur TANYELİ

Danışman: Yrd. Doç. Mustafa OKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2006

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından RESİM-İŞ EĞİTİMİ Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Mustafa OKAN
(Danışman)

Üye : Doç. Birnur ERALDEMİR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜNAY

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../.....

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaklardan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

WILLEM DE KOONING RESİMLERİNİN SANATIN GERÇEKLİKLE KURDUĞU İLİŞKİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Petek Yağmur TANYELİ

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Mustafa OKAN

Aralık 2006, 126 sayfa

Yirminci yüzyılda gelişim gösteren sanat akımları, sanatçıya özgür düşünme ve dile getirme olanakları sağlamışlardır. Dışavurumculuk, Kübizm ve Soyut Sanat bu özellikleriyle incelenen akımlardır.

Dışavurumculuk’la toplumun genel özellikleri duyguların öncülüğünde verilmeye çalışılmıştır. Bu, sanatçıların özgün yaratım olanakları geliştirmelerini sağlamış, sanatçı içinde yaşadığı toplumun özelliklerini kendine özgü plastik dille ifade etmiştir.

Kübizm’le figür parçalanarak, mekan belirsizleştirilerek, üç boyutlu olanı iki boyutlu düzlemde gösterme yanılsamasının kırılması sağlanmış, yeni bir gerçeklik yaratılmış ve soyutlama yolunda önemli bir adım atılmıştır.

Soyut Sanat geçirdiği evrelerle, sanatta nesnel gerçekliğin sunulması anlayışının yıkılmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımla oluşturulan sanat ürünleri kendi gerçekliği ve varlık yorumu içinde değerlendirilmeye başlamıştır.

Willem De Kooning, bu akımların özelliklerinin görülebileceği ürünler veren sanatçılardan biridir. Sanatçı, soyut ve figüratif sanatın ilişkilendirilmesini sağlayan tipik bir örnektir. Sanatta soyutluk-somutluk olguları güncel sanatın tartışma konuları arasında yer aldığından sanatçının ürünleri ilgi çekici olmayı sürdürmektedir. Ürünleri daha çok bu niteliğiyle değerlendirilir.

Anahtar Kelimeler: Willem De Kooning, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat, Gerçeklik

ABSTRACT**THE ANALYSIS OF WILLEM DE KOONING PAINTINGS WITHIN THE
RELATION OF ART WITH REALITY****Petek Yağmur TANYELİ****Master Thesis, Department of Education of Art****Supervisor: Yrd. Doç. Mustafa OKAN****December 2006, 126 pages**

The trends of art that were in progress within the 21st century provided free thought and expression of it possible for the artist. Expressionism, Cubism and Abstract Art are of those trends which are examined with these characteristics.

In Expressionism, the general characteristics of the society were given by the helping hand of feeling. This led the artist to develop skills for unique creativity so that the artist had the chance to express the common attributes of the society on his/her own words.

By pulling the figure to pieces and making the place vanish, by the help of Cubism, it is achieved to correct the misinterpretation of showing three dimensional in two dimensions, a new reality is created and all that was a big step through abstraction.

The idea of presenting the objective reality was collapsed within phases that Abstract Art went through. Works of art brought about by this approach were treated within the boundaries of their own reality.

The artist is a typical model within the manner of relating abstract and figurative art with each other. The events of being abstract or figurative in art take place among the subjects of the arguments of the updated art. Thus the works of the artist have been still pulling attention. His works are generally evaluated through this characteristic.

Key Words: Willem De Kooning, Ekspressionism, Cubism, Abstract Art, Reality

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
RESİMLER DİZİNİ	iv
GİRİŞ	1

I.BÖLÜM

WILLEM DE KOONING RESMİNİN KÖKENLERİ

I.1. Dışavurumculuk'un Kısa Tarihi ve Gerçeklikle İlişkisi	2
I.2. Kübizm'in Kısa Tarihi ve Gerçeklikle İlişkisi	23
I.3. Soyut Sanat'ın Kısa Tarihi ve Gerçeklikle İlişkisi	44

II.BÖLÜM

SANAT AKIMLARININ WILLEM DE KOONING RESİMLERİNDE GÖRÜNÜŞ ÖZELLİKLERİ

II. 1. Dışavurumculuk'un De Kooning'de Görünüş Özellikleri	67
II. 2. Kübizm'in De Koonig'de Görünüş Özellikleri.....	85
II. 3. Soyut Sanat'ın De Kooning'de Görünüş Özellikleri.....	102

SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ.....	126

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1. Henry Matisse, “Şapkalı Kadın” (1905), 80 x 85 cm.....	6
Resim 2. Georges Roault, “Mösyö ve Madam Poulot” (1905), 70 x 52 cm	6
Resim 3. Maurice de Vlaminck, “Boulevard” (1905), 80 x 100 cm	6
Resim 4. Ernst Ludwig Kirchner, “Die Brücke Manifesto” (1906)	8
Resim 5. Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke için Afiş, (1913).....	8
Resim 6. Edvard Munch, “Çığlık” (1885), 35 x 25 cm	8
Resim 7. Edvard Munch, “Çığlık” (1893), 91 x 73.5 cm	8
Resim 8. Max Beckmann, Otoportre, (1922)	9
Resim 9. Ernst Ludwig Kirchner, “Pipolu Otoportre” (1905).....	9
Resim 10. Erich Heckel, “Yatan Çıplak” (1909), 96 x 120 cm	9
Resim 11. Max Pechstein, “İki Çıplak” (1909), 48.5 x 65 cm	10
Resim 12. Karl Schmidt-Rottluff, “Atölyede Ara” (1910), 76 x 84 cm.....	10
Resim 13. Ernst Ludwig Kirchner, “Model ile Birlikte Kendi Portresi” (1910), 150 x 100 cm	11
Resim 14. Ernst Ludwig Kirchner, “Gösteri Sanatçısı, Marcella” (1910), 100 x 76 cm	11
Resim 15. Vincent Van Gogh, “İki Çocuk” (1890), 51.2 x 51 cm.....	12
Resim 16. Paul Gauguin, “Arearea” (1892), 75 x 94 cm	12
Resim 17. Max Pechstein, “Açık Havada (Moritzburg’da) Yıkılanlar” (1921), 95 x 95 cm	12
Resim 18. Erich Heckel, “Köy Gölü” (1910), 56.5 x 73.5 cm	13
Resim 19. Emile Nolde, “Altın Buzağı Çevresinde Dans” (1910), 88 x 105 cm	14
Resim 20. Georges Rouault, “Düşkün Havva” (1905), 25.5 x 21 cm	15
Resim 21. Georges Rouault, “Palyaço” (1907), 60 x 47 cm	15
Resim 22. James Ensor, “İsa’nın 1889’da Brüksel’e Girişi” (1888), 256 x 378 cm	15
Resim 23. Lovis Corinth, “Kırmızı İsa” (1912), 129 x 108 cm	16
Resim 24. Max Beckmann, “Gece” (1918-19), 133 x 154 cm	16
Resim 25. Oscar Kokoshka, “İnsanın Trajedisi” (1908), 118 x 76 cm	17
Resim 26. Oscar Kokoshka, “Herwarth Walden’in Portresi” (1910), 100 x 69.3 cm ...	17
Resim 27. Wassily Kandinsky, “Münih’te Ermiş Ludwig Kilisesi” (1908), 67.3 x 96 cm... ..	18
Resim 28. Wassily Kandinsky, “Doğaçlamalar, 13” (1910), 120 x 140 cm	19

Resim 29. Wassily Kandinsky, “Der Blaue Reiter Yıllığı İçin Kapak” (1912), 27.9 x 21.1 cm	19
Resim 30. Franz Marc, “Küçük Sarı Atlar” (1912), 66 x 104 cm	20
Resim 31. Franz Marc, “Yaban Domuzları” (1913), 73.5 x 57.5 cm	21
Resim 32. Georges Braque, “Meyve Kasesi” (1908), 53 x 64 cm	25
Resim 33. Pablo Picasso, “Masa Üstünde Meyve Kasesi ve Ekmek” (1908-09), 164 x 132.5 cm	25
Resim 34. Edmond Fortier, “Malinke Kadını” (1906)	26
Resim 35. Pablo Picasso, “Profilde Kadın” (1906-07), 75 x 53 cm	26
Resim 36. Pablo Picasso, “Kadın” (1907), 119 x 93 cm	26
Resim 37. Fransız Kongo’dan Babangi Maskı, yükseklik 35.5 cm	26
Resim 38. Georges Braque, “L’Estaque’de Evler” (1908), 73 x 60 cm	28
Resim 39. Pablo Picasso, “Avignon’lu Kadınlar” (1907), 243.9 x 233.7 cm	28
Resim 40. Georges Braque, “Büyük Çıplak” (1908), 140 x 100 cm	30
Resim 41. Paul Cézanne, “Yıkılanlar”(1906), 208.5 x 249 cm	30
Resim 42. Paul Cézanne, “Bibemus Taş Ocağı” (1895), 65 x 80 cm	31
Resim 43. Paul Cézanne, “Sainte-Victorie Dağı ve Kara Şato” (1904-06), 65.6 x 81 cm	31
Resim 44. Georges Braque, “Estaque Viyadüğü” (1908), 72 x 59 cm	32
Resim 45. Pablo Picasso, “Horta De Ebro Barajı” (1909), 60 x 50 cm	32
Resim 46. Georges Braque, “Keman ve Palet” (1909), 91 x 42.8 cm	34
Resim 47. Pablo Picasso, “Gitarist” (1910), 100 x 73 cm	35
Resim 48. Georges Braque, “Mandolinli Kadın” (1910), 92 x 73 cm	35
Resim 49. Pablo Picasso, “Mandolinli Kız” (1910), 100.3 x 73.6 cm	36
Resim 50. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort” (1912), 30 x 38 cm	37
Resim 51. Pablo Picasso, “Şişe, Bardak ve Keman” (1912-13), 47 x 62 cm	38
Resim 52. Fernand Leger, “Ormanda Çıplaklar”(1908-10), 120 x 70 cm	39
Resim 53. Fernand Leger, “Balkon” (1914), 130 x 97 cm	40
Resim 54. Juan Gris, “Çay Fincanları” (1914), 65 x 92 cm	40
Resim 55. Juan Gris, “Kahvaltı” (1915), 92 x 73 cm	41
Resim 56. Robert Delanuay, “Perdelerin Arkasında Eiffel Kulesi” (1910), 116 x 97 cm	41
Resim 57. Robert Delanuay, “Eiffel Kulesi” (1911), 202 x 138 cm	41
Resim 58. Robert Delanuay, “Blériot’a Saygı” (1914)	42

Resim 59. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” (1912), 146 x 89 cm	42
Resim 60. Marcel Duchamp, “Hareketli Çıplaklar Tarafından Çevrilen, Kral ve Kraliçe” (1912)	43
Resim 61. Jean Metzinger, “Yıkılanlar” (1912), 148 x 106 cm.....	43
Resim 62. Albert Gleizes, “Limanda” (1917), 153.3 x 120.6 cm.....	44
Resim 63. Cladue Monet, “Gün Batımında Saman Yığınları” (1891)	49
Resim 64. Wassily Kandinsky, “Fabrika Bacalı Manzara” (1910), 44 x 54.5 cm	50
Resim 65. Wassily Kandinsky, “Doğaçlamalar 19” (1911), 120 x 141.5 cm	50
Resim 66. Wassily Kandinsky, “Kontrollü Doğaçlama: Füg” (1914), 129.5 x 129.5 cm	51
Resim 67. Wassily Kandinsky, “Karşılıklı Akord” (1942), 114 x 146 cm	52
Resim 68. Piet Mondrian, “Kırmızı Ağaç” (1908), 70 x 99 cm	53
Resim 69: Piet Mondrian, “Oval Kompozisyon (Ağaçlar)” (1913), 94 x 78 cm	54
Resim 70. Piet Mondrian, “Kompozisyon 6” (1914) 95.5 x 68 cm.....	55
Resim 71. Piet Mondrian, “Sarı ve Mavi ile Kompozisyon” (1932), 55.5 x 55.5 cm	56
Resim 72. Kazimir Malevich, “Bıçak Bileycisi” (1912), 80 x 80 cm	57
Resim 73. 0-10 Sergisi (1915).....	58
Resim 74. Kazimir Malevich, “Siyah Süprematist Kare” (1914-15), 79.6 x 79.5 cm ...	59
Resim 75. Kazimir Malevich, “Kırmızı Kare” (1915), 53 x 53 cm.....	59
Resim 76. Kazimir Malevich, “Suprematizm: Futbol Oyuncularının Boyasal Realizmi” (1915), 70 x 44 cm	59
Resim 77. Arshile Gorky, “İzdirap” (1947), 101.6 x 128.3 cm.....	62
Resim 78. Jackson Pollock, “1 Numara (1949)” (1949), 160 x 259 cm.....	63
Resim 79. Franz Klein, “New York” (1953), 201 x 128 cm	64
Resim 80. Barnett Newman, “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Mavi’den?” (1957), 245 x 543 cm	65
Resim 81. Mark Rothko, “Kırmızı-Kahverengi, Siyah, Yeşil, Kırmızı” (1962), 206 x 193.5 cm	65
Resim 82. Willem De Kooning, “Ayakta Duran İki Adam” (1938), 155 x 114.3 cm....	69
Resim 83. Willem De Kooning, “Oturan Adam” (1939), 97 x 87 cm	71
Resim 84. Willem De Kooning, “Camcı” (1940), 137 x 111.7 cm.....	71
Resim 85. Willem De Kooning, “Oturmuş Kadın” (1940), 137 x 91.5 cm.....	72
Resim 86. Willem De Kooning, “Oturan Kadın” (1943-44), 122.5 x 106.7 cm	73
Resim 87. Willem De Kooning, “Kadın” (1943), 122.5 x 89.5 cm	73
Resim 88. Willem De Kooning, “Kadın” (1948), 136.2 x 113.3 cm.....	75

Resim 89. Willem De Kooning, “Kadın” (1949), 152.4 x 121.5 cm.....	75
Resim 90. Willem De Kooning, “Kadın” (1950), 37.2 x 29.5 cm	76
Resim 91. Willem De Kooning, “Manzarada Figür” (1951), 83.8 x 39.4 cm.....	77
Resim 92. Willem De Kooning, “Kadın I” (1950-52), 192.7 x 147.3 cm.....	79
Resim 93. Willem De Kooning, “Kadın II” (1952), 150 x 109.2 cm.....	80
Resim 94. Willem De Kooning, “Kadın ve Bisiklet” (1952-53), 194.3 x 124.5 cm	81
Resim 95. Willem De Kooning, “Marilyn Monroe” (1954), 127 x 76.2 cm.....	84
Resim 96. Pablo Picasso, “Guernica” (1937), 350 x 780 cm	86
Resim 97. Willem De Kooning, “Ayakta İki Adam” (1939), 33.5 x 41.2 cm.....	87
Resim 98. Willem De Kooning, “Kadın” (1944), 116.8 x 81.2 cm.....	87
Resim 99. Willem De Kooning, “Kalplerin Kraliçesi” (1943-46), 117 x 70 cm	87
Resim 100. Willem De Kooning, “Pembe Leydi” (1944), 122.5 x 89.5 cm	89
Resim 101. Willem De Kooning, “Dalga” (1942-44), 122 x 122 cm	90
Resim 102. Willem De Kooning, “Pembe Melekler” (1945), 132 x 101.5 cm	90
Resim 103. Willem De Kooning, “İki Figür” (1946-47), 26.6 x 31.2 cm.....	91
Resim 104. Willem De Kooning, “Pembe Melek” (1947), 25.4 x 38 cm	92
Resim 105. Willem De Kooning, “Pembe Leydi (Eskiz)” (1948), 47 x 47 cm.....	93
Resim 106. Willem De Kooning, “İsimsiz Eskiz (Kadınlar)” (1948), 53.3 x 81.2 cm ..	93
Resim 107. Willem De Kooning, “İsimsiz (Üç Kadın)” (1948), 51.7 x 67 cm.....	94
Resim 108. Willem De Kooning, “Kazı” (1950), 203.5 x 254.3 cm.....	95
Resim 109. Willem De Kooning, “Kolaj” (1950), 56 x 76.2 cm	96
Resim 110. Willem De Kooning, “Kadın” (1953), 65 x 49.8 cm.....	97
Resim 111. Willem De Kooning, “Kadın” (1952), 74 x 49.8 cm.....	97
Resim 112. Willem De Kooning, “Gövdeler, İki Kadın” (1952-53), 48 x 61 cm.....	97
Resim 113. Willem De Kooning, “Ülkede İki Kadın” (1954), 117 x 103.5 cm.....	99
Resim 114. Willem De Kooning, “Kadın” (1964), 200.5 x 94 cm.....	99
Resim 115. Willem De Kooning, “Sandalda Kadın” (1964), 147.3 x 90.2 cm.....	99
Resim 116. Willem De Kooning, “Kadın” (1965), 202 x 90.2 cm.....	100
Resim 118. Willem De Kooning, “Kadın, Sag Limanı” (1964), 203.2 x 91.4 cm	101
Resim 119. Willem De Kooning, “Durgun Hayat” (1927), 81.5 x 61 cm.....	103
Resim 120. Willem De Kooning, “İsimsiz” (1931), 60.6 x 83.8 cm.....	103
Resim 121. Willem De Kooning, “Baba, Anne, Kız Kardeş ve Erkek Kardeş” (1937), 30.5 x 57.1 cm	104
Resim 122. Willem De Kooning, “İsimsiz” (1939-40), 21.5 x 32.4 cm	105

Resim 123. Willem De Kooning, “Ağıt” (1939), 102.2 x 121.5 cm	105
Resim 124. Willem De Kooning, “Zürih” (1947), 91.5 x 61.2 cm	106
Resim 125. Willem De Kooning, “Kara Cuma” (1948), 125 x 99 cm	107
Resim 126. Willem De Kooning, “Resim” (1948), 108.2 x 142.4 cm	108
Resim 127. Willem De Kooning, “Manzarada Kadın” (1954-55), 165.4 x 119.4cm ..	108
Resim 128. Willem De Kooning, “Kompozisyon” (1955), 201 x 175.5 cm	109
Resim 129. Willem De Kooning, “Gotham Haberleri” (1955), 175.2 x 200.5 cm	110
Resim 130. Willem De Kooning, “Paskalya Pazartesi” (1955-56), 244 x 188 cm....	111
Resim 131. Willem De Kooning, “Rosenberg Parkı” (1957), 203.2 x 177.8 cm	111
Resim 132. Willem De Kooning, “Montauk Karayolu” (1958), 150 x 122 cm	112
Resim 133. Willem De Kooning, “Havana’daki Varoşlar” (1958), 203.2 x 177.8cm .	112
Resim 134. Willem De Kooning, “Merritt Bulvarı” (1959), 203.8 x 179 cm	113
Resim 135. Willem De Kooning, “Zambak Gölü” (1959), 178.5 x 203.5 cm	113
Resim 136. Willem De Kooning, “Siyah ve Beyaz Roma” (1959), 141.5 x 101.5 cm	113
Resim 137. Willem De Kooning, “Siyah ve Beyaz Roma” (1959), 69.2 x 99.1 cm....	113
Resim 138. Willem De Kooning, “İrmağa Açılan Kapı” (1960), 203.2 x 177.8 cm...	114
Resim 139. Willem De Kooning, “İsimsiz” (1962), 203.2 x 177.8 cm	114
Resim 140. Willem De Kooning, “Bir Mobilyanın Manzarası” (1971), 203.2 x 177.8 cm	115
Resim 141. Willem De Kooning, “Kağıt Şapkalı La Guardia ” (1971), 203.2 x 177.8 cm	115
Resim 142. Willem De Kooning, “Adı Suya Yazılmış Emirdi ” (1975), 195.5 x 223.5 cm	116
Resim 143. Willem De Kooning, “Mobilyanın Manzarası ” (1979), 153 x 137 cm	116
Resim 144. Willem De Kooning, “İsimsiz V” (1980), 177.8 x 203.2 cm	117
Resim 145. Willem De Kooning, “İsimsiz VI ” (1981), 195.5 x 223.5 cm	117
Resim 146. Willem De Kooning, “İsimsiz VI” (1982), 203.2 x 177.8 cm	118
Resim 147. Willem De Kooning, “İsimsiz XVII” (1983), 203.2 x 177.8 cm	118
Resim 148. Willem De Kooning, İsimsiz , (1986), 203.2 x 177.8 cm	119

GİRİŞ

Yirminci yüzyılda sanat önemli değişimlere uğramıştır. Sanat gerçeği tanımlamak yerine gerçeğe yön verme, toplumsal sorunları tanımlama ve çözümleme görevini üstlenmiştir.

Yirminci yüzyıl sanat akımları etkilerini günümüze değin sürdürmüşlerdir. Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat ve diğer sanat hareketleri önemli tartışma alanları yaratmışlar, sanat yaşamında yoğun kaynaşmalar olmuştur.

Sanatçıların çeşitli anlayışlara da gönderme yapan ürünler vermesi bu yüzyıla özgü bir durumdur. Willem De Kooning bu durumun bir örneği olarak görülebilir.

Bu etkilenme biçimiyle ilgili tartışmalar bugünde sürmektedir. Dışavurum, soyut, soyutlama, iki boyutlu yüzeyde üç boyut etkisi yaratma sanatçının düşünme ve dile getirme olanaklarını besleyen kaynaklar olmuştur. Çalışmada Willem De Kooning'in ürünleri bu bağlamda incelenmeye çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

WILLEM DE KOONING RESMİNİN KÖKENLERİ

I. 1. Dışavurumculuk'un Kısa Tarihi ve Gerçeklikle İlişkisi

“İnsan’da yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; İnsan’da sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırta hem de altından geçirten bir geçit olmasıdır...” Friedrich Nietzsche

20. yüzyıl toplumsal yaşamı değiştiren önemli gelişmelerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Yüzyıl başında özellikle Orta Avrupa’da gelişmiş olan Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımı, resim sanatı dışında sinema, tiyatro, edebiyat gibi pek çok sanat dalında da etkisini göstermiş, anlatım olanakları açısından 20. yüzyıl sanatına önemli katkıları olmuştur.

Dışavurumculuk akımı, dönemin toplumsal koşullarıyla birlikte değerlendirildiğinde ancak doğru anlaşılabilir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük gelişme gösteren endüstri, aynı hızla büyük sanayi kentlerinin de doğmasına neden olmuştur. Tarıma dayalı üretimle köy yaşantısı süren insanlar, sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni sınıfsal ilişkiler ağı içinde, büyük sanayi kentlerinde yaşamaya başlamışlardır. Kentleşmeyle birlikte gelişen teknolojinin olumlu, yaşamı kolaylaştıran özelliklerinden yararlısalar da kent yaşamı, insanların kalabalıklar içinde yalnızlaşmasına, daha içe dönük yaşamasına neden olmuştur. Toplumsal yapıdaki bu değişim, dönem sanatında ifadesini Geç İzlenimcilik (Post-Empresyonizm) akımında bulur. Bu akım, içe dönük ve doğaya bağlı anlatımları içerir.

Hasan Bülent Kahraman(2002, 137), dışavurumculuk akımının oluştuğu dönem koşullarını şu şekilde ifade eder;

20. yüzyıl başı burjuva toplumuna ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı, burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği, sanayide ve bilimde meydana gelen değişmelerle nesnel gerçeğin dahi sınıandığı bir dönemi

oluşturuyor. Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının insan bilincini geniş ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren ve Einstein'ın madde, Freud'un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz.

Ernst Fischer, sanatın varlık nedeninin hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmadığını söyler. Ona göre, sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımlardan ayrılır. (Bkz. Fisher, 1993, 11) Fischer'in bu görüşü, Dışavurumculuğun ortaya çıktığı dönem Almanya'sının Birinci Dünya Savaşı öncesi kaos ortamı olduğu düşünüldüğünde daha net anlaşılacaktır. Bu toplumsal koşullar içinde yaşayan sanatçı, sanatsal ifade için kullandığı araçları değiştirmiş, çalışmalarını daha eleştirel bir yaklaşımla oluşturmaya başlamıştır.

Buna göre sanatçı, toplumun egemen kültürünün dışına çıkmaya çalışarak, onun kullandığı araçları, ifade tarzlarını reddederek eleştirel bir tavır geliştirmeye başladı. Yıldızoğlu'na göre, sanat anlayışındaki bu değişim, sanatçının toplumsal harmoniyi değil, kaosu, değişmeyi, çürümeyi, kapitalizmin felaket yaratma eğilimini, eşitsizliği, yoksulluğu konu edinmeye başlamasıyla ilgilidir. Bu süreçte, işçi hareketleriyle hızlanan sınıf mücadeleleri, Sovyetler Birliği'nin kapitalizme alternatif bir sistem olarak ortaya çıkmasının etkileri, toplumun genel özelliklerini, karmaşasını, gürültüsünü öne çıkaran ve buna uygun yeni teknikler arayıp bulmaya çalışan bir sanat anlayışının gelişmesini sağlamıştır. (Bkz. 1997, 91-92)

1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı ve öncesi gerginlikler, sanatçıların, yalnızca ışığın nesneler üzerindeki oyunlarını renklerle vermeye çalışan, İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı dışında bir üslup arayışına girme nedenlerini açıklar.

Gombrich, izlenimlere dayalı bir sanatın, ifade ve anlatım olanakları açısından sanatçıyı sınırlandırdığını belirtir. (Bkz. Gombrich, 1992, 40) “Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapıları ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış “yüzeyler” sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı.” (Sheppard, “Alman Dışavurumculuğu” derleyen Batur, 1998, 241)

Toplumsal dönüşümlerin etkilerini duygularının dışavurumuna öncelik vererek ifade etme olanakları arayan dönem sanatçılarına, Van Gogh ve Gauguin'in üslup anlayışının da katkıları olmuştur. Dışavurumculukla resimsel gerçeklik daha öznel yaklaşımlarla oluşturulmaya başlamış, bu da büyük dönüşümlerin yaşandığı yüzyılın başındaki sanatçılara alışılğıeldik, kalıplaşmış betimleme yöntemleri dışında anlatım olanakları sağlamıştır.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımı 1911'de "Avangard sanatın [...] sözcülerinden galerici Herwarth Walden" (Krausse, 2005, 88) tarafından isimlendirilmiştir. Dışavurumculuk, Fransızca'da "ifade" anlamına gelen "expression" kelimesinden türetilmiştir. "Walden, bu isimden gerçeğı görüldüğü gibi betimlemekten uzak tüm uluslar arası sanat akımlarını, örneğın kübizmi ve fütürizmi de anlıyordu." (Agy. 88)

Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarında ortaya koydukları özgürlükçü tarz, 20. yüzyıl sanat akımlarının çoğunda etkisini göstermiştir. Lloyd'a göre, 1914 öncesinde Fütürizm, Kübizm ve Soyut Sanat da içinde olmak üzere tüm modern sanat, 'Dışavurumculuk' başlığı altında tanımlanıyordu. (Bkz. 2000, 94) Günümüzde ise Dışavurumculuk akımı denildiğinde Fransız Fovları ve Alman Dışavurumcuları akla gelmektedir.

Genellikle Kübizm'le birlikte akla gelen ilkel sanatın modern resme etkileri, özellikle Afrika sanatı, aslında dışavurumcu sanat için de önemli olmuştur. Dışavurumcu sanatçıların ürünlerini dikkatle incelediğı Gauguin, modern dünyadan uzaklaşıp, Tahiti'de yaşamayı tercih etmiş, saflığı ve bozulmamışlığı arayan sanatçı, ürünlerinin çoğunu burada oluşturmuştur. Dışavurumcu sanatçılar içinde Fovlar ve Brücke grubu üyeleri, Afrika sanatının saf, bozulmamışlığıyla birlikte, biçimleri oluşturmada kullandıkları plastik dilin özelliklerinden de yararlanmışlardır.

Lynton, Matisse'in Vlaminc'le aynı zamandan başlayarak ilkel yapıt koleksiyonu oluşturduğunu, Picasso'nun da bu tür yapıtları Matisse'nin atölyesinde gördüğünü belirtir. Bunun yanı sıra Lynton, Brücke üyesi Kircner'in de ilkel sanata ilgi duyduğunu vurgulamıştır. Fovlar, Afrika sanatının tahta oymalarını Lynton'a göre, "son derece dramatik nesneler olarak görmüşler, önceleri yüzlerde figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık öğesi bulmuşlardı. Bu örneklerden

kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi.” (Bkz. Lynton, 1991, 29-30)

Dışavurumcuların ilkel sanata ilgi duyma nedeninin sanatçıların yaşadıkları toplumsal koşulların getirdiği tedirginlik olduğunu vurgulayan Bernard Myers, “o toplum yapısına bağlı bir zihinsel üretimin sonucu olan sanat yapıtını yetersiz görmelerinin çok önemli bir kanıtı” (Myers, (1957) “The German Expressionists: A Generation in Revolt” aktaran Kahraman, 2002, 140) olduğunu belirtir.

Dışavurumcu sanatçılar için, ilkel sanatın anlatım olanakları özgün plastik niteliğiyle önemli olmuştur. Sanatçılar, Afrika sanatındaki nesnenin üretiliş sürecini de ilgi çekici bulmuşlar, nesnel gerçekliğin algılanması ve yansıtılması sürecinde özgürleşmişlerdir. Bu anlayışla dönüştürüldükten sonra tuvalde oluşturulan nesnel gerçekliğin elemanları; “bir ölçüde –tuvaldeki gerçekliği ve ontolojik boyutuyla- mutlaktır. O mutlaklığın yeniden aşılabilmesi, ancak izleyenin tuvaldeki maddeyi kendisinde bir kez daha üretmesiyle mümkündür.” (Bann, (1970) “Experimental Painting” aktaran Kahraman, 2002, 141)

Kahraman, Afrika sanatının etkileriyle ‘içgüdüsellik’ özelliği de taşıyan dışavurumcu sanatın, mistik bir duyuşu da beraberinde getirdiğini söyler. Mistik olma nedenini de ilkelliğin yanı sıra dinsel olmasına bağlar. (Bkz. Agy. 141)

İlkel sanattan esinlenen Dışavurumculuk akımı için fovist sanatçıların yaklaşımları da önemli olmuştur. Fovizm çıkış dönemi düşünüldüğünde, Dışavurumculuk akımıyla aynı tarihsel sürece denk düştüğü görülür.

Fovizm kelimesi ilk olarak 1905 yılında Sonbahar Salonu’nda (Salon d’Automne) açılan bir sergi üzerine eleştirmen Louis Vauxcelles’in sözleriyle kullanılmaya başlanmıştır. Serginin, Matisse, Rouault, Vlaminck ve başka ressamlarında tablolarından oluştuğunu söyleyen Lynton, bu ressamların kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tuval üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmüş olması yüzünden Vauxcelles’in, ressamları vahşi hayvanlar anlamına gelen ‘Fouves’ (Fovlar) olarak tanımlandığını ve akımın ismini buradan aldığını belirtmektedir. (Bkz. Lynton, 1991, 26)

Sergideki resimlerin ortak özellikleri, sanatçıların konularını geleneksel betimleme yöntemlerine bağlı kalmadan sunmuş olmalarıydı. Sanatçılar, portre ya da manzara gibi o güne kadar resim sanatında pek çok örneği bulunan konuları seçmiş olsalar da, renk kullanımları, fırça vuruşları ve biçimleri oluşturmaya yönelik yaklaşımlarıyla bu bilindik konuları oldukça kişisel bir bakışla işlemişlerdir.



Resim 1: Henri Matisse, “Şapkalı Kadın”
1905, 80 x 85cm



Resim 2: Georges Rouault, “Mösyö ve Madam Poulot” 1905, 70 x 52cm,



Resim 3: Maurice de Vlaminck,
“Bougival” 1905, 80 x 100cm

Sonbahar salonundaki sergiden sonra ‘fovist’ olarak adlandırılan sanatçılar, Bir grup olarak etkinliklerini sürdürmemiş, farklı üslup arayışlarına girmişlerdir. Ayrıca bu sanatçılar çalışmalarını yeni bir üslup oluşturmak adına yapmamışlardı. Cabanne’a göre

bu sanatçılar, “yeni yollar açmayı, sanatta yeni bir sayfa başlatmayı da hiç düşünmüyorlardı. İstedikleri tek şey kendilerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmek ve onu en güçlü, en görkemli noktasına ulaştırmaktı.” (Cabanne, “Die Brücke” derleyen Batur, 1998, 230)

Fovların sergisiyle aynı yılda, 1905’te Dresden’de kurulan ‘Die Brücke’ (Köprü) grubunun sanatçıları ise daha devrimci bir ruha sahipti. Sanatçılar, ““bütün devrim ve kaynaşma etkenleri’ni (Schmidt-Rottluff) cezbetmeyi ve ‘kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüğü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran’ (Kirchner) herkesi bir araya getirmeyi amaçlıyorlardı.” (Agy. 230)

Grubun kurucuları, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt- Rottluff ve Fritz Bleyl olmuştur. Max Pechstein, Otto Müler, Emil Nolde gruba daha sonra katılmıştır. Genç Alman sanatçıların oluşturduğu Brücke grubu manifestosunu, Kirchner’in hazırladığı tahta kalıpla duyurmuştur.

‘İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiye bölünmüşlüğü kapılamadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir.’ Gençlik; kendini açıkça anlatan herkes, yerleşmiş her değere karşı çıkma. Bir görüntü olarak tahta kalıbın anlamı belirsizdi. (Lynton, 1991, 34-35)

Bildirideki bu sözler, yaratıcı ruhla daha özgür bir geleceğe çağrı niteliği taşısa da, grubun sanat konusunda nasıl bir yaklaşım içinde oldukları tam olarak anlaşılamamaktadır. Tahta kalıp, özenli bir şekilde hazırlanmamıştır. Kirchner kalıbı özellikle kabaca şekillendirmiş, yapılış aşamasının izlerinin baskıya da yansımaları istemiştir.

Resimlerinde “bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki ‘modern ruhsal yaşamı’” (Krausse, 2005, 82) yansıtmayı amaçlayan Edvard Munch, çalışmalarındaki güçlü ifadeleriyle birlikte, *Çılgılık* (1885) isimli çalışmasındaki özellikleriyle “yeni bir anlam kazanan tahta oymacılığının canlandırılmasına da önemli bir hız kazandırmıştır.”

(Richard, 1991, 29) İlkel Sanatın etkileriyle oluşturulan tahta baskılar, Brücke sanatçılarının sonraki yıllarında da sıklıkla kullandıkları bir teknik olmuştur. Tahta baskılar, dergi ve afişlerde kullanılmalarının yanı sıra, sanatçılar çoğu kez kendi portrelerini de bu teknikle oluşturmuşlardır.



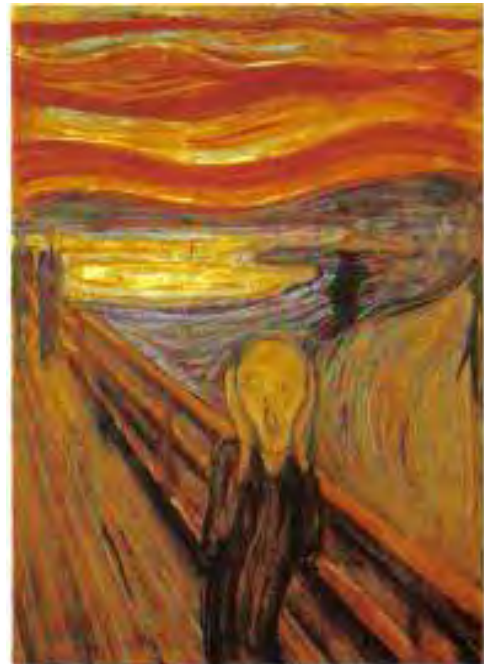
Resim 4: Ernst Ludwig Kirchner,
“Die Brücke Manifesto”, 1906



Resim 5: Ernst Ludwig Kirchner
“Die Brücke Afiş”, 1906



Resim 6: Edvard Munch,
“Çığlık” 1885, 35 x 25cm



Resim 7: Edvard Munch,
“Çığlık” 1893, 91 x 73.5cm



Resim 8: Max Beckmann
“Otoportre” 1922



Resim 9: Ernst Ludwig Kirchner
“Pipolu Otoportre” 1905

Friedrich Nietzsche ve felsefesi, Brücke grubu sanatçıları için oldukça önemli olmuştur. Hatta grup ismini de Nietzsche’nin ‘Böyle Buyurdu Zerdüş’ adlı kitabındaki bir bölümden almıştır. Lloyd, Nietzsche’nin vitalist (canlılık) felsefesinin, Die Brücke’ye bağlı sanatçıların ortaklaşa sürdürdükleri farklı, bohem yaşam tarzına da esin kaynaklığı ettiğini belirtmiştir. (Bkz. Lloyd, 2000, 102) Nietzsche, bu sanatçılar için dönemin değer yargılarından kurtuluşa ve yeni sorgulama biçimlerinin oluşturulmasına kaynaklık etmiştir.

Cabanne, Köprü ismini alan grup üyelerinin bu alış biçimine değinirken “Delacroix’nın, nesnelerin derin içeriğinin anlatımı ve sanatçının derin benliğinin yansıması olan renkten, yaratıcı ile izleyici arasında ‘atılmış bir köprü’ biçiminde” (Cabanne, “Die Brücke” derleyen Batur, 1998, 231) söz ettiğini bilip bilmediklerine vurgu yapmıştır.



Resim 10: Erich Heckel, “Yatan Çıplak”
1909, 96 x 120cm



Resim 11: Max Pechstein “İki Çıplak” 1922
48.5 x 65cm

Lynton, Kirchner ve arkadaşlarının sanat yapmaktan çok sanatçı gibi yaşamakla ilgilendiklerini, grubu bile bu yüzden oluşturduklarını, düşüncelerini paylaşan diğer sanatçılarla da bu nedenle bağ kurmaya çalıştıklarını söyler. Yoksul bir yaşam tarzı içinde yaşama nedenlerinin parasal sorunlardan kaynaklanmadığını belirtir. (Bkz. Lynton, 1991, 36)



Resim 12: Karl Schmidt-Rottluff
“Atölyede Ara” 1910, 76 x 84cm

Bu ortak yaşamın izleri, sanatçıların gurubun oluşumunun ilk dönemlerinde yaptıkları resimlerde görülebilmektedir. Plastik özellikleri anlamında birbirine çok yakın ürünler oluşturan Brücke üyeleri, kullandıkları ortak yaklaşım biçimleriyle bir yandan da burjuva toplumunun bireyci yaklaşımına eleştirel bir tavır da almış oluyorlardı.

Atölye çalışmaları sırasında sıklıkla yer değiştirerek çalışan Brücke üyeleri, bunun sonucu olarak ortaya çıkan hızlı biçim oluşturma kaygısı gütmüşlerdir. Bu yaklaşımın yansımaları, resimlerinde öncelikle kaba, ayrıntısız bir form anlayışının gelişmesine neden olmuştur. Resimlerinde dikkat çeken bir başka özellikte, mekanların perspektife büyük ölçüde yer verilmeden gösterilmesidir. Figürler deforme edilerek ve sadeleştirilerek betimlenmiştir.



Resim 13: Ernst Ludwig Kirchner
“Model İle Birlikte Kendi Portresi”
1910, 150 x 100cm



Resim 14: Ernst Ludwig Kirchner
“Gösteri Sanatçısı (Marcella)”
1910, 100 x 76cm

Kirchner'in 1910 tarihli *Model İle Birlikte Kendi Portresi*, bu üslubun görülebileceği çalışmalardandır. Parlak ve şiddetli renklerin karşıt renklerle birlikte kullanıldığı bu çalışmasıyla Kirchner, yüzeyleri ayrıntılara girmeden kaba bir anlatımla oluşturmuştur.

Kirchner ve diğer Brücke grubu üyeleri sanatlarındaki Fransız Fovları'nın etkilerini çoğu kez reddetmişlerdir. Öyle ki, resimlerinde Matisse ve Derain etkisinden sıklıkla bahsedilen Kirchner, bu uğurda “bazı tablolarının tarihlerini değiştirmeyi göze alıp bunların, örnek almış olduğu Fransız ressamlarının tablolarından önce yapılmış olduğu izlenimini uyandırmaya çalışmıştır.” (Cabanne, “Die Brücke” derleyen Batur, 1998, 232)

Lionel Richard ise bu konuya, Fovlar ve Brücke sanatçıları üzerindeki Van Gogh ve Gauguin etkisinden bahsederek açıklık getirmeye çalışmıştır. Richard, Fovlar gibi Brücke sanatçılarının da kendileriyle Van Gogh ve Gauguin arasında benzerlikler ileri sürdülerse de onların sanatın resimsel niteliklerine verdikleri önem nedeniyle Fovlardan ayrıldıklarını belirtir. Richard’a göre, Fovlar, Gauguin’den rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anlıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar. Doğanın derin varlığını abartmaya çalıştılar.” (Bkz. Richard, 1991, 16)



Resim 15: V. Van Gogh
“İki Çocuk” 1890, 51.2 x 51cm



Resim 16: Paul Gauguin “Arearea”
1892, 75 x 94cm



Resim 17: Max Pechstein
‘Açık Havada (Moritzburg’da) Yıkananlar’ 1921, 95 x 95cm

Yaz aylarını Moritzburg G ller Bölgesi’nde geçiren Brücke sanatçıları, doğanın bu derin varlığını, boğucu kent yağamından uzaklağarak, insanla doğa arasında bir bütünlüğün olduğu, “uygarlığın zorlamalarından kurtulmuğ bir yağam düğü içinde yağıyorlardı; bağka bir deyiğle kapılarının dibindeki Gauguin Tahiti’siydi burası.” (Wolf, 2004, 17) Resimlerinin konuları arasında yer alan manzaralarını izlenimciler gibi açık havada alığmığlardır. “Aradıkları ‘bozulmamığ’ ve ‘ zg r doğa’yı ancak böyle tuvale yansıtabileceklerini d ğ n yorlardı.” (Krausse, 2005, 87) Ancak onları İzlenimcilik’in ‘açık hava ressamlığı’yla aynı Şekilde değerlendirilmemelidir, çünkü onlar doğada oluğturdukları eskizlerini atölye ortamında kullanmayı tercih etmiğlerdir.



Resim 18: Erich Heckel “Köy Gölü”
1910, 56.5 x 73.5cm

Erich Heckel’in *Köy Gölü* adlı resmi, grubun manzara konusunu nasıl ele aldığını gösteren örneklerden biridir. Bu resim, doğa görünümlerini içermesine karėın, ressamın tercih ettiği özelliklerin vurgulanmasıyla oluğturulmuğtur. Kontrast renkler bir arada kullanılmığ, ığık gerçekçi bir anlayığla yansıtılmamığtır. Heckel, resimlerinde genellikle “doğal renklere tamamen kopmuğ ve geniğ, düz, renk alanı ve formları resmin dığavurumcu unsuru olarak kullanılmığtır.” (Agy. 87)

Gruba 1906 yılında katılan, bir ifti çocuğu olarak ıssız bir doğada büyüyen Emile Nolde da resimlerinde doğaya ait konuları iğlemiğtir. Nolde’un resimlerinin konuları arasında yalnızca doğa deneyimleri yoktur, dinsel içerikli, özellikle Hristiyanlığa ait öyküler de sanatçının iğlediği konular arasında yer alır.



Resim 19: Emil Nolde
 “Altın Buzağı Çevresinde Dans”
 1910, 88 x 105cm

Kahraman, Hristiyan kültür ve felsefesinin dışavurumcu sanat üzerindeki etkisinden bahsederken, Yahudi-Hristiyan kültürüne ait öğelerin anlam, içerik ve yorumunun dışavurumcu biçimlemede kullanıldığını, bu etkilerin dışavurumculuk akımına birikimlerinden yoğun olarak yararlandıkları Fovizm aracılığıyla girdiğini ifade etmiştir. (Bkz. Kahraman, 2002, 136)

Fovların arasında önemli bir yeri olan, sanatında Hristiyan kültürüne göndermelerde bulunan Rouault’un yaklaşımı, bu anlayışı oluşturan unsurları anlamamıza yardımcı olacaktır.

Kahraman, Rouault’un çıkış noktasının ve arayışının Hristiyan felsefesinin sevecenliği ve acıma duygusuyla ‘gerçeğin korkunç noktasını bulmak ve inançla üstesinden gelmek’ olduğunu belirtmiş ve bunun özünde mistizmin yattığını, bu arayışı yaratan etkenlerin de dönemin toplumsal koşulları olduğunu vurgulamıştır. (Bkz. Agy. 137)

Hristiyanlığa ait öyküleri başka dışavurumcu sanatçılar da kullanmıştır. “Beckmann çizdiği resimlere Hristiyan mitolojisine ait simgeleri yerleştiriyor, Corinth İsa’yı Kırmızı’ya boyuyor, Ensor, İsa’nın Brüksel’e girişini anlatıyor, Nauen iyi Samariyeli’yi işlemek gereğini duyuyordu.” (Agy, 138)



Resim 20: Georges Rouault
“Düşkün Havva” 1905,
25.5 x 21cm



Resim 21: Georges Rouault
“Palyaço” 1907,
60 x 47cm



Resim 22: James Ensor
“İsa'nın Brüksel'e Girişi” 1889

Dışavurumcu sanatçıların etkilendiği sanatçılardan biri olan James Ensor, “belirli bir akım ya da tarz içinde değerlendirilemeyecek yapıtlar üretmişti. Mantığın, sanatın düşmanı olduğuna inanan Ensor, grotesk figürler, iskeletler, maskeler ve soytarılarla örülü bir imgeler dünyası yaratarak, yaşamı korkunç bir karnaval olarak betimlediği resimleriyle tanınmıştır.” (Antmen, 2000, 28)

Dışavurumcu sanatçılardan çoğu Birinci Dünya Savaşı'na katılmıştır. Savaş sonrası pek çok sanatçı ruhsal bunalım yaşamış ve sanatları önemli değişimler göstermiştir. Bu

sanatçılardan biri Max Beckmann'dır. Savaş, Beckmann'ın sanatını hem biçim hem de içerik olarak değiştirmiştir. Yaşanan savaşın etkileri, figürlerindeki biçim bozmalarında ve bunları oluştururken kullandığı renklendirme anlayışının değişiminde görülebilmektedir. Sanatçının, “tuvale uyguladığı boya katmanları gitgide incelmış, akışkanlaşmıştır; daha ‘çizgiselleşen’ figürler ve yüzler, kendinden geçmişçesine çarpıtılmış duruşları ve yüz hatlarını yansıtır olmuştur.” (Wolf, 2004, 30)



Resim 23: Louis Corint
“Kırmızı İsa” 1912, 129 x 108cm



Resim 24: Max Beckmann
“Gece” 1918-19, 133 x 154cm

Sanatçının *Gece* adlı resmi bu durumun örneği olarak gösterilebilir. 1918'den sonra şiddet ve karmaşanın egemen olduğu Almanya'da siyasi cinayetler gündemdedir. Sanatçı *Gece* adlı resmiyle bu konuya dikkat çekmek istemiştir. Resim bu güncel olaylara gönderme yapmasının yanı sıra, resimdeki “boğazına ilmik geçirilmiş, bir kolu ise pipolu bir ‘şiddet teknokrati’ tarafından burkulan adamın gövdesiyle bacağın duruşu Çarmıhtan İndirilen İsa'nın duruşunu” (Agy. 30) anımsatmaktadır. Bu Kahraman'ın da değindiği gibi Beckmann resminin de Hristiyanlığa ait öğeleri içerdiğini göstermektedir.

1911 yılında Brücke sanatçıları Dresden'den ayrılarak Berlin'e gitmişlerdir. Kent, hareketli yaşamı ve kültürel olanaklarıyla Brücke üyelerine oldukça çekici gelmiştir. “Bu kentte Herwarth Walden ‘Der Sturm’ adlı galerisini yeni açmış, aynı adı taşıyan devrimci sanat dergisini yayınlamaya başlamıştı. Derginin editörlerinden biri Oscar Kokoschka'ydı.” (Agy. 18)



Resim 25: Oscar Kokoschka
“İnsanın Trajedisi” 1908,
118 x 76cm



Resim 26: Oscar Kokoschka
“Herwarth Walden'in Portresi”
1910, 100 x 69.3cm

Der Sturm (Fırtına), figürlerinde psikolojik özellikleri ustalıkla ele alan, bu nedenle de portreleriyle dışavurumcu sanat içinde öne çıkan Oscar Kokoschka'nın tanınmasını sağlamıştı ve “- kimileri Kokoschka'nın ‘gözlerinde röntgen ışınları’ olduğunu ve ruh çözümleyici sezgileri bulunduğunu söylüyordu- betimlenen kişilerin yüzündeki hastalıklı ruh haliyle birleşince *fin de siècle*'in (19. yüzyıl sonu) entellektüel havası, kapsamlı bir çözümlemeyle karşımıza çıkıyordu.” (Agy. 60)

Hareketli yaşamı ve kültürel olanaklarıyla Brücke üyelerine çekici gelen Berlin'de sanat dünyasında yaşanan çeşitli baskılar ve zorlu rekabetler karşısında grup dağılma noktasına gelmiştir. Birlikte çalıştıkları süre içerisinde “sanatçıların kişilikleri o denli belirginleşti ki, bir araya gelmeleri için herhangi bir içsel gereksinim” (Richard, 1991, 33) kalmamıştı. Bu etkiler Brücke topluluğunun çalışmalarına da yansımakta gecikmemiş, sanatlarında biçimi oluşturma anlamında da ayrılıklar yaşanmaya başlamıştır. “Son kopuşa da Kirchner'in neden olmasının ardından Die Brücke, 27 Mayıs 1913 günü dostlarına ve destekçilerine dağıldığını duyurdu.” (Wolf, 2004, 18) Lloyd, Alman Dışavurumcu resminin etkisinin geniş kapsamlı olmasının, bu akımın hem figüratif hem de soyut resmi içermesinden kaynaklandığını belirtir. (Bkz. Lloyd, 2000, 96) Die Brücke grubu akımın figüratif yönelimlerini temsil ederken, Wassily

Kandinsky öncülüğünde Münih'te kurulan Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) topluluğu, akımın soyut kanadını oluşturur.

Moskova'da hukuk öğrenimi görürken sanata olan ilgisi nedeniyle Münih'e gelen Kandinsky, eşi Gabriele Münter ile birlikte kurucularından olduğu 'Münih Yeni Sanatçılar Birliği'nden, sanatındaki soyut eğilimleri nedeniyle tepkiler alınca ayrılmıştır. Sanatçının bu dönem çalışmaları üç grup altında incelenebilir; "İzlenimler (sanatçıya göre 'dışsal nitelikli' izlenimleri yansıtıyordu), Doğaçlamalar ('içsel nitelikli' izlenimleri) ve Kompozisyonlar'ında bir yandan azıcıkta olsa resmin figüratif özelliğini korumuş, bir yandan da biçimleri ve renkleri kendi doğalarına özgü etkilerle yüklemişti." (Wolf, 2004, 52) Kandinsky, "doğal forma ya da temsile başvurmada, renk ve çizgi arasında ses ve temponun dili gibi yalnız başına durabilecek ortak bir dil" (Sadler, "Sanatta Ruhsallık Üzerine" önsözünden Kandinsky, 2005, 28) bulma arayışında idi.



Resim 27: Wassily Kandinsky
"Münih'te Ermiş Ludwig Kilisesi" 1908, 67.3 x 96cm

Kandinsky, 1911 yılında, Gabriele Münter ve onlarla aynı zamanda 'Yeni Sanatçılar Birliği'nden ayrılan Franz Marc ile birlikte Alexey von Jawlensky, August Macke ve Paul Klee gibi sanatçılarla 'Der Blaue Reiter' (Mavi Atlı) topluluğunu kurmuştur. Blaue Reiter sanatçıları, bakış açılarını, 1912 yılında bir sayı yayımlanabilen bir yıllık aracılığıyla ortaya koymuştur. Der Blaue Reiter yıllığı, "Rönesans-sonrası Batı sanatı dışında, her ülke ve çağdan resim, müzik, tiyatro alanlarını kapsayan ve sanat yapıtlarının illüstrasyonlarını sunan bir 'topyekün sanat yapıtı' (Gesamtkunstwerk) idi." (Lloyd, 2000, 108)



Resim 28: Wassily Kandinsky
“Doğaçlamalar 13” 1910, 120 x 140cm



Resim 29: Wassily Kandinsky
“Der Blaue Reiter Yıllığı İçin Kapak” 1912, 27.9 x 21.1cm

Kandinsky yıllık için sulu boya kapak tasarımları yapmıştı. Kandinsky yıllar sonra, “ikimizde maviyi seviyorduk; Marc atları, ben de binicileri...Adı da böyle ortaya çıktı” (Wolf, 2004, 19) diye açıklamıştır. Yıllığında önceliklerini duyuran Der Blaue Reiter’in Die Brücke topluluğu ile belirgin ayrılıkları vardır:

Büyük bir çağ başlıyor, başladı bile: Düşünsel “uyanış”, “kaybolmuş denge”nin yeniden kazanılması yönündeki eğilim, düşünsel filizlenmelerin kaçınılmaz zorunluluğu, ilk çiçeklerin açılış çağı. İnsanların şimdiye kadar görüp geçirdiği en büyük çağlardan birinin, Büyük Düşünsel Çağ’ın kapısında durmaktayız. Düşünsel ortamın, içindeki düşün tohumunun boy vermesi için gereken besini sağlayacak ve hatta şimdiden sağlamakta olan “yeni” unsurları, sözümona en yoğun gelişmenin, maddi alandaki “büyük zafer” in yaşandığı ve yakın yıllarda kapatmış olduğumuz 19. yüzyılda belli belirsiz oluşmaya başlamıştı. Sanat, edebiyat ve hatta “pozitif” bilimler bu “yeni” çağa yönelişin çeşitli aşamalarında bulunuyorlar. Ama hepsi onun egemenliği altındalar. Gerek bu yönelişle doğrudan ilintisi olan sanat olaylarını, gerekse düşünsel yaşamın başka alanlarında yer alan ve bu olayların aydınlatmada gerekli olan olgularını yansıtmak en büyük amacımızdır. (Kandinsky, Marc, “Mavi Süvari Almancağı” derleyen Batur, 1998, 234)

Yıllığın giriş bölümünde yer alan, topluluğun kuruluş amacını ifade eden bu sözler, Brücke üyeleriyle Blaue Reiter’in sanatsal duruşu arasındaki farkı göstermektedir. Daha çok ‘sanatçının bohem yaşam tarzı’yla ilgilenen Brücke üyelerinin “tensellikten, coşku ve tutkudan, dünyevilikten yana tutumu, Blaue Reiter sanatçılarının entelektüalizmiyle, tinselliğiyle ve ülküsel bir geleceğe olan inancıyla tümünden çatışmaktaydı.” (Lloyd, 2000, 96)



Resim 30: Franz Marc
“Küçük Sarı Atlar” 1912, 66 x 104cm

Sanatsal duruşları ne kadar farklı olursa olsun içinde yaşadıkları çağın değişiminin farkında olan sanatçılar, yeni bir sanat oluşturma gayretindeydi. Franz Marc bununla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir, “ben sanatla bilim arasında denge kuramadım ama, bu dengenin –bilimin hakkı yenmeksizin- bulunması gerekir. Çünkü Avrupa kültürünün temeli kesin sonuçlara ulaşmak isteyen bilime dayanır. Gerçekten kendimize özgü bir sanatımız olacaksa, bu sanat bilime karşı olmayacaktır.” (İpşiroğlu M. ve İpşiroğlu N. 1993, 35)



Resim 31: Franz Marc
“Yaban Domuzları” 1913, 73 x 57.5cm

Marc’ın bu görüşü, bilimin sanat için öldürücü etkilerinin ancak sanatın sınırlı bir şekilde tanımlandığında kabul edilebilir olduğunu vurgulayan Bazin’in görüşleriyle örtüşmektedir. Bazin bu konudaki görüşlerini, “insan ruhu çok yanlıdır, ve belli bir zamanda, olgular alanında olduğu gibi sanat ve fikir alanında da damgasını vurabilir. Bilimsel yaratış ve sanatsal icat, çağımızda, aynı yaşamsal enerjinin dile getirişleridir” (Bazin. 1998, 507) şeklinde belirtmiştir.

Marc çalışmalarıyla ilgili olarak bütün amacının; “resminde meydana gelen her renk ve form algısını zorunlu olmayan bir gereklilikle, içten bir şekilde tuvale yansıtmak” (Kunst, Des 20. Jahrhunderts, 1996, 448) olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının kurduğu özgün renk sisteminde “mavi erkek, sarı ise dişi ilkeyi simgeler; kırmızı renk ise şeylerin, ölü malzemenin rengidir. Marc’ın sanatsal gelişiminde Delauney’in eserleri

büyük rol oynamıştır. Marc'ın bunlardan esinlenerek 1914 dolaylarında yaptığı son eserlerde soyut resme yaklaştırmıştır.” (Krausse, 2005, 90)

Dışavurumcu sanatın mistik eğilimleri Blaue Reiter sanatçıları içinde de Kandinsky ve Marc'ın yaklaşımlarında gözlenebilir. Sanatçılar “Die Brücke sanatçılarının, Nietzsche'nin yaşamı evetleyen, vitalist felsefesinden esin almalarına karşılık; [...] teosofistlerin mistik eğilimli dinsel inançları da içinde olmak üzere çeşitli mistik, Romantik ve Simgeci kaynaklardan” (Lloyd, 2000, 108) esinlenmişlerdir.

Franz Marc'ın panteizmden esinlenen bir doğa sembolizmi yarattığını belirten Krausse, bu sistemde hayvanların sahiciliğin ve saflığın simgesi olarak kullandığını, Marc'ın gözünde hayvanların doğayla uyum içinde yaşadıkları için yaratılış düşüncesini temsil ettiğini ifade etmiştir. Krausse'ye göre sanatçı, cennetimsi bir dünyaya ilişkin ütopyasını yeni biçimlerle ve sembollerle dile getirmek istiyordu. (Bkz. Krausse, 2005, 90) Dönemin maddeci yaklaşımına, soyut, ‘tinsel’ sanatın karşı koyabileceği düşüncesinden yola çıkan Kandinsky;

kompozisyonlarında, aynı konuların daha önceki yorumlarında kolaylıkla ayırt edilebilen azizlerin ve meleklerin izleri görülür görülmez bir niteliğe bürünürken; sanatçı, figürlerini ‘soyarak’ en temel çizgisel formlarına indirger ve onları saydam ve opak renk katmanlarıyla ‘örter’. Böylece akıl yoluyla kavranamayan ve izleyicilerin sezgi ve coşku yoluyla yaklaşımlarını gerektiren bir resim dünyası koyar ortaya. (Lloyd, 2000, 108)

20. yüzyıl sanatında özellikle Soyut Dışavurumculuk akımı için, izleyicinin resme anlam kazandırmak üzere giriştiği işbirliği, resimle izleyici arasındaki iletişim gitgide daha önemli hale gelmiştir.

Paul Klee, ‘sanat görüneni yansıtmaz, görünür kılar’ demiştir. Onunla birlikte yirminci yüzyıl resim sanatına soyutlama anlamında önemli açılımlar getiren Blaue Reiter sanatçıları, Braque ve Picasso'nun nesnenin yapısından yola çıkarak ulaştıkları soyut dilin dışında (onların çabalarını takip ederek), renk ve ifadeyi kullanarak yeni bir soyut biçimsel dil oluşturmayı amaçlamışlardır. “Bu dönemde soyut resim daha çok iç-

yaşantıların dolaysız, dışa dökülmesi anlamına geliyordu.” (İpşiroğlu M. ve İpşiroğlu N. 1993, 35)

Sanat üzerine görüşlerini 1911’de ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ (Über das Geistige in der Kunst) adlı bir kitapta toplayan Kandinsky(2005, 97)’ye göre, sanatçı “sadece içsel ihtiyacı izlemeli ve onun sözlerini duymalıdır. O zaman, çağdaşları tarafından onaylanan ve yasaklanan araçların tümünü güvenle kullanacaktır.”

Kandinsky’nin ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ adlı kitabı ve Blaue Reiter Yıllığı’nın içindeki kuramsal metinler, modern sanatın geliştiği dönemde, sanatçıların yaklaşımlarının düşünsel boyutuyla kavranmasını sağlamıştır.

Alman Dışavurumculuğunun iki büyük eğilimi; Die Brücke ve Der Blaue Reiter hareketleri, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, 1945-1950’lerde, Karrel Appel, Asger Jorn, Corneille, Pierre Alechinsky, Jean Atlan gibi sanatçıların Paris’te oluşturdukları Cobra Gurubu, Willem De Kooning, Barnett Newman, Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell, Clyfford Stil, Mark Rothko’nun benimsediği Amerika’da gelişen Soyut Dışavurumculuk ve 1970-1980’lerde Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, David Salle gibi sanatçılarla Yeni Dışavurumculuk gibi özünde dışavurumcu eğilimler taşıyan akımlar üzerinde etkili olmuşlardır.

I. 2. Kübizm’in Kısa Tarihi ve Gerçeklikle İlişkisi

“Biz kübizmi geliştirirken, onu bilinçli olarak yapmadık; aksine biz sadece içimizde olanı ifade etmek istedik. Kimse bize bir program zorlamadı ve arkadaşlarımız, şairler, herhangi bir şekilde zorlamadan, kibar ve özenli bir şekilde bizim çabalarımızı takip ettiler.” Pablo Picasso

Kübizm’den önce resim sanatı, büyük ölçüde nesnel gerçekliğin sunulması anlayışına hizmet etmiştir. Kübizm’le birlikte sanatsal etkinlik, özgün yaratım olanaklarına kavuşmuştur. Kübist sanatçılar yaklaşımlarıyla doğaya bağlı resmetme anlayışının soyutlama yolunda kırılmasını sağlayarak, bu özgün niteliğin gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

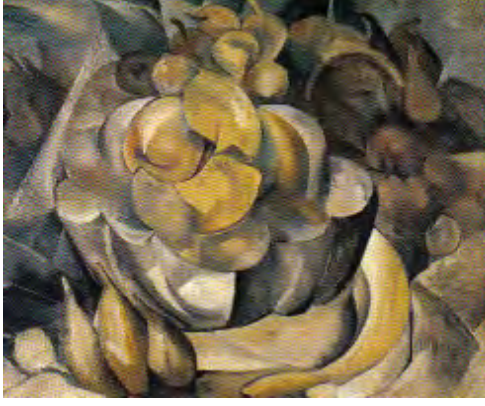
1906, 1907’de Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde ortaya çıkan akım, 1910’larda gelişme göstermiş, Analitik ve Sentetik dönemleriyle 20. yüzyıl resim sanatına büyük yenilikler getirmiştir. Perspektife dayalı mekan kurgusu, nesneyi tanımlamaya yönelik renk ve ışık-gölge kullanımlarını içeren geleneksel resmin oluşturuş yöntemlerinden farklı olarak, üç boyutlu olanı iki boyutlu düzlemde gösterme anlayışını nesneyi farklı açılardan görüldüğü gibi yansıtarak, parçalayarak, yeni bir resimsel gerçeklik yaratmışlardır. Kübizm izleyicinin de “resmin alımlanması (reception) sırasında da aynı entelektüel çabayı bekleyen ilk adım” (Kahraman, 1991, 60) olmuştur.

Kübizm’in ilk evresinde iki önemli resimle karşılaşılır. Pablo Picasso’nun *Avignon’lu Kadınlar* (1907) adlı çalışması ile Georges Braque’ın akıma ismini veren *L’Estaque’da Evler’* i (1908) yeni üslubun başlangıç yıllarını işaret etmektedir. 1908’de Georges Braque *L’Estaque Evler* isimli resmini bir dizi manzara resmi ile birlikte Sonbahar Salonu (Salon d’Automne) sergisine vermiştir. Serginin jüri üyelerinden biri olan Henri Matisse, sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles’e Braque’ın ‘küçük küplü’ tablolarını Sonbahar Salonuna verdiğini belirtmiştir. Braque aldığı olumsuz eleştiri nedeniyle sergiden resimlerini çeker, daha sonra Daniel-Henry Kahnweiler, galerisinde Kübizm’in başlangıcını işaret eden bu resimleri sergileyecektir. (Bkz. Ganteführer-Trier, 2004, 6-7)

Daniel-Henry Kahnweiler Kübizm’e Giden Yol (Der Weg zum Kubismus) adlı kitabında bu resimle ilgili olarak daha ayrıntılı bir tanımlama için, “yukarıda birleşen iki yükselen hat ve bunların arasında birkaç küp” (Agy. 6) ifadesini kullanmıştır. Akımın gelişim aşamalarını dikkatle takip eden ve Kübist sanatın manifestosunu yazan Guillaume Apollinaire ise 1912’de bunu “yeni resim kübizm olarak adlandırılır. Kübizm bu ismi binaların olduğu bir resimde kübik formları fark eden Henri Matisse’den bir alay ve taklit terimi ile almıştır” (Agy. 6) şeklinde ifade etmiştir, 1900’lerin başında Kübizm’in öncülerinden Braque ve Picasso benzer özellikler gösteren figürler, manzaralar ve natürmortlar resmetmiştir.

Kahnwailler, Braque ve Picasso’nun birbirlerini tanımadıkları sırada Kübizm’le ilgili denemelere başladıklarını belirtir. (Bkz. İpşiroğlu M. ve İpşiroğlu N. 1993, 45) Farklı anlayışta ürün veren bu iki ressamın, yeni yönelimlerinin benzerlik göstermesi

şaşırtıcıdır. Akımın başlangıç aşamalarında karşılıklı etkilenimin çok fazla rolünün olmadığını da göstermektedir.



Resim 32: Georges Braque,
“Meyve Kasesi”
1908, 53x64 cm



Resim 33: Pablo Picasso
“Masa Üstünde Meyve Kasesi ve Ekmek”
1908-09, 164x132,5cm

Tarihsel olarak bakıldığında Kübizm’in oluştuğu dönem, bilimsel atılımların ve devrim niteliği taşıyan önemli gelişmelerin yaşandığı bir süreci ifade eder. Bu çerçevede Bazin, ne kadar devrimci görünürse görünsün insan zihninin, yeni icatlara yöneldiği zaman, önceki kuşakların etkinliklerine dönüp bakma gereğini duyduğunu belirtmiştir. Fov’ların ve Kübist’lerin ‘savaş çılgılığı’nın ‘müzeleri depoya kaldırın’ olduğunu vurgulayan Bazin, sanatçıların yine de müzelere gidip önceki akımların etkinliklerini inceleme gereği duyduklarına, onların ele aldığı bazı gerçeklerden de yararlandıklarına değinmiştir. Bazin’e göre, sanat tarihinde hiç bir sanat akımı, modern sanat akımları kadar geçmişe göndermeler yapmamıştır. Modern estetiğin yaratıcıları; “Raffaello ve Rubens’in eserlerini küçümseyerek bir yana itiyor gibi görünseler de, buna karşıt olarak, Çin’e, Eski Yunanistan’a, Ortaçağ Roman sanatına, Kolomböncesi Amerikan ve hatta zenci sanatına tutkuyla ilgi duyuyorlardı.” (Bkz. Bazin, 1998, 509)

Bazin, sanatçıların klasik Antik çağ sanatıyla ilgilenmeme nedeninin, çağdaş sanatın Avrupa’nın yüzyıllar boyunca benimsemiş olduğu estetiğin tahrip edilmesi üzerine kurulu olmasından kaynaklandığını ve “çağdaş sanatın yaptığı göndermelerin, hem Ortaçağ’ın gerçekçilikle hiçbir zaman sınırlanmamış olan formel yaratış dehasına hem de halk sanatına” (Bkz. Agy. 530) yönelik olduğunu belirtir.

Bazin'in de değindiği gibi, modern resmin öncülerinden pek çoğu kendi coğrafyaları dışındaki kültürlere ilgi duymuştur. Daha önce de ifade edildiği gibi Fransız Fovları da ilkel sanatla ilgilenmiş, özellikle Afrika yerlilerinin heykel ve masklarını toplamaya çalışmışlardır.

Kübizm'in iki kurucusu Picasso ve Braque'da Afrika yerlilerinin sanatıyla ilgilenmişlerdir. Braque'ın Afrika masklarına merakı Picasso'nun koleksiyonerliğiyle birleşince zenci plastiğinin etkisi sanatlarına da yansımıştır.



Resim 34: Edmond Fortier
"Malinke Kadını"
(Bati Afrika) 1906



Resim 35: Pablo Picasso
"Profilde Kadın"
1906-07. 75 x 53cm



Resim 36: Pablo Picasso
"Kadın" 1907
119 x 93cm



Resim 37: Fransız Congo'dan
Babangi Maskı
uz.35.5cm

1906'da Edmond Fortier tarafından fotoğraflanan bir Malinke kadının imgesi ile 1906-07 kışında yapılan Picasso'nun *Profilde Kadın (Femme de Profile)* adlı resmi karşılaştırıldığında, fotoğrafın resim için doğrudan bir model işlevi gördüğü açıkça belli olur. Bu dönemde yapılan diğer eserlerde -*Avignon'lu Kadınlar* dahil- Picasso'nun Afrika sanatına bağlılığını göstermektedir. 1907 tarihli *Kadın* adlı resmin aydınlık ve parlak renklendirmesi bu dönem Picasso eserlerini diğerlerinden ayırır. Betimlenen kadının yüzü, merkezi olarak gösterilmiştir ve bir Afrika maskesi gibi kahverengi tonlarda boyanmıştır. Kadının başındaki süsleme fikri, Afrika kadınlarının geleneksel saç biçimini yansıtmaktadır. (Bkz. Ganteführer-Trier, 2004, 9)

Kahnweiller, Kübizm'in ortaya koyduğu yapıtlarla, insanın fiziksel dünyanın formlarının özüne ait bilgilerini görme ve dokunma duyularına yönelerek verdiğini ve Kübist resmin nesneler ile temel formlar arasındaki ilişkiyi göstererek nesnenin formunu algılamak için harcadığımız çabayı azalttığını belirtmiştir. (Bkz. Kahnweiller, 2000, 127)

L'Estaque'da Evler bir manzara resmi olmasına rağmen o döneme kadarki alışıldık betimleme yöntemleri dışında oluşturulmuştur. Braque'ın diğer manzaralarıyla birlikte bu resimde, sanatçının hayranlıkla resimlerini incelediği son dönem Cézanne resmiyle benzerlikler göstermektedir.

Nonhoff, Braque'ın 1906 yılında Cézanne'ın da bir dönem yaşayıp ürünlerini oluşturduğu Marsilya yakınlarındaki *L'Estaque*'ta yaşadığını belirtmiştir. Nonhoff, Braque'ın bu yerleri Cézanne gibi görmeye çalışarak incelediğini ve resmettiğini vurgular. (Bkz. Nonhoff, 2005, 88) Bu küçük balıkçı köyü Braque'ın Kübizm'in ilk evresini oluşturan manzaraları yanında akıma ismini veren *L'Estaque'da Evler* çalışmasını yaptığı yerdir.

1908 tarihli *L'Estaque'de Evler*, resmin alt ön bölümü boyunca çapraz biçimde yerleştirilmiş bir ağaçla birlikte, çatılar ve bina cephelerinin vurgulandığı bir manzarayı gösterir. Yeşil düzlükler ve köy görünümü perspektife dayalı, basitleştirilmiş bir anlayışla gösterilmiştir. Bu resimde, Cézanne resimlerini de hatırlatacak renk kullanımı ve biçim oluşturma anlayışı gözlenmektedir.



Resim 38: George Braque
“L’Estaque’da Evler”, 1908, 73 x 60cm

Picasso ve Braque’ı tanıştıran, Paris ve çevresinde pek çok ressam ile arkadaşlığı olan Apollanaire olmuştur. Bu dönem Picasso’nun büyük boyutlu, Kübizm’in ilk evresinin diğer önemli resmi *Avignon’lu Kadınlar*’ı tamamladığı dönemdir.



Resim 39: Pablo Picasso “Avignon’lu Kadınlar” 1907, 243,9 x 233,7cm

Resim Picasso'nun sanatını destekleyen arkadaşları tarafından şaşkınlıkla karşılanmış, Braque bile bu resim için “bu bize üstübu yedirmek ya da petrol içirmek istemen gibi bir şey!” (Berdanac ve Du Bouchet, 2004, 46) demiştir. Resim içeriğinden çok, figürlerin yorumlanış biçimi ve mekanın parçalanması ile şaşkınlık yaratmıştır.

Braque ve Picasso'yu Kübizm'in ilk aşamalarında da destekleyen isimlerden biri olan, Alman galerici Kahnweiller ‘Kübizme Giden Yol’ adlı kitabında bu resmin temel işlevlerinin, üç boyutlu görünümüleri, iki boyutlu yüzey üzerine yerleştirmek, onları bu yüzeyin bütünlüğü, birliği içinde kavramak olduğunu vurgular, bunun yanı sıra biçimleri oluştururken kullanılan rengin de betimleme amacıyla değil, bu amaca hizmet için kullanıldığını belirtir. Kahnweiller, bu kullanımların eksiksiz ve en üst düzeyde ‘yansıtmak’ ve ‘kavramak’la gerçekleştiğini ifade eder. Formun “ışık-gölge kullanımıyla öykünülmesi değil, üç boyutlu olanın düz bir yüzey üzerinde çizilerek betimlenmesi, hoş bir ‘istif’ değil; uzlaşmaz, organik olarak belirtilmiş bir yapı, ayrıca renk sorunu ve daha da önemlisi, bütünün alaşımı, bütünün uzlaşımı” (Kahnweiller, 2000, 112) sorunlarını içerdiğini belirtmiştir.

Sanatsal tartışmalar, atölye çalışmaları, önceki çalışmaların değerlendirilmesi ile Picasso ve Braque'ın arkadaşlığı gelişirken Kübist akımın önemli diğer çalışmaları da ortaya çıkmaktadır. Picasso'nun yenilikçi tavrı konu içeriği anlamında Braque'ın resimlerine de yansımıştır.

Braque'ın 1908'de tamamladığı *Büyük Çıplak* isimli çalışması bu etkileşimin önemli örneklerinden biridir. Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar*'ı ile karşılaştırılan bu resmi ile Braque'ın konuya yaklaşımı, figür ve mekanın yorumlanması dışında rengi kullanım şekliyle de ilgi çekicidir. Braque bu resminde rengi, betimleme işlevinden çok formları organize etme amacıyla kullanmıştır. Böylece geleneksel resmin betimleme amacına hizmet eden renk kullanımı, bu işlevinden kurtulmuştur. Bunun yanı sıra, Kübizm'in renk kullanımıyla ilgili olarak Picasso; “Kübizm şundan başka bir şey değildir; önemsiz gerçekliğin bütün kavramlarını dışlayarak, resimleme için boyama yapmak. Renk, biçimi resmin derinliği içinde duyumsatmak adına bir rol oynar” (Ganteführer-Trier, 2004, 11) ifadesini kullanmıştır.



Resim 40: Georges Braque “Büyük Çıplak”, 1908, 140x100 cm

Braque’ın ve Picasso’nun Kübizm’in ilk döneminde yaptıkları resimler, gerçekliğin daha akılcı ve çözümleyici yollarla betimlenip kavranması gerektiğini göstermişlerdir. Bu resimlerde görülen özelliklerin pek çoğu kendilerinin de hayranlıkla takip ettiği Cézanne’ın son dönem manzaralarında ve *Yıkanaanlar* adlı bir dizi resminde görülebilmektedir.



Resim 41: Paul Cezanne:
“Yıkanaanlar”, 1906, 208,5 x 249 cm

Cézanne, son dönem çalışmalarında resmin yapı sorunuyla ilgileniyordu. Nesneleri duyusal görünüşleriyle sunmak yerine, biçimsel varlıklarını sağlamlaştırmak istiyordu.

Cézanne, 1904'te, arkadaşı ve öğrencisi Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta dış dünya'yı nasıl kavraması gerektiğini şu ünlü sözlerle dile getirir; “doğa silindir, küre, koni gibi biçimlerle perspektif kurallarına göre yorumlanmalı; öyle ki, bu hacimsel biçimlerin derine kaçan çizgileri, ortak bir noktada birleşebilsin; ufuk çizgisine doğru uzanan paralel hatlar, doğadan bir kesit oluştursun” (Bernard, 1997, 61)



Resim 42: Paul Cezanne. “
Bibémus Taş Ocağı”, 1895, 65 x 80

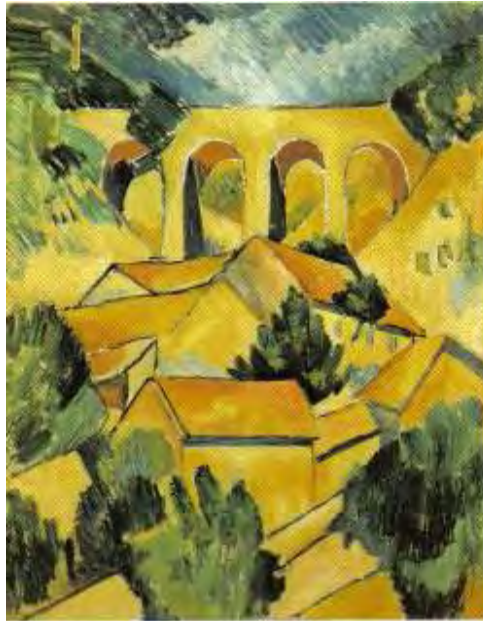


Resim 43: Paul Cezanne
“Sainte-Victoire Dağı ve Kara Şato” 1904-1906, 65,6 x 81 cm

“Cézanne, küp sözcüğünü hiç kullanmadı; ancak *Saint-Victorie Dağı* ve *Kara Şato* daki bazı evler, gerçekten küp biçimindedir; ağaçlar silindir şeklindedir; dağın kendisiyse kütle, bünve ve hacim izlenimi uyandıracak şekilde üst üste konulmuş düzlemlerden oluşmuştur.” (Serullaz, 1991, 77)

Tunalı’ya göre bu yaklaşım, doğanın görünen bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. (Bkz. Tunalı, 1996, 123)

Böylece oluşturulan resim, görünen gerçekliğı betimlemek yerine, zihinsel bir çabanın ürünü olmaktadır. Bunu Picasso kendisiyle yapılan bir söyleşide şu şekilde ifade etmiştir; “Kübizm’deki amacım, resim yapmaktan daha fazla bir şey değıl. Kendimi nesnel gerçekliğe köle etmeksizin, sadece düşüncelerime bağlanmış bir yöntemle, gereksiz gerçeklikten arındırılmış yeni bir ifade tarzı arayarak resim yapmak.” (Ashton, 2001, 82)



Resim 44: Georges Braque
“EstaqueViyadüğü”, 1908, 72 x 59cm

Picasso ve Braque ‘ilk dönem Kübizm’i (1906-1907) olarak adlandırılan bu dönemde insanlara görünen gerçekliğı değıl, Kahraman’a göre, “ressamın ‘tercih’ ettiğı bir gerçekliğı ve resmin iç gerçekliğini göstermişlerdir.” (Kahraman, 1991, 60)

İlk dönem Kübizm’inde yapılan resimler, perspektif, form oluşturma anlayışı ve doğaya bağıl olmayan renk kullanımlarıyla öne çıkmaktadır. Sanatçılar yüzeyi

kurgularken resmettikleri objeleri farklı açılardan görüldüğü haliyle ele almışlardır. Ganteführer-Trier, bu yaklaşımla birlikte resimlerin konularının sanat konularına dönüştüğünü ifade eder. (Ganteführer-Trier, 2004, 16)



Resim 45: Pablo Picasso
“Horta de Ebro Barajı” 1909, 60 x 50

Kübizm’in 1909-1911 yılları arasındaki dönemi Analitik (Çözümsel) Kübizm olarak adlandırılır. Kübizm’in bu döneminde Picasso ve Braque nesnelerin yapısal özelliklerini vermekten çok, yeni bir resimsel dil arayışına yönelmişlerdir. Bu nedenle resimlerin konuları genellikle şişe, bardak, müzik aletleri (mandolin, keman), kitap gibi nesnelerden oluşan natürmortlar ya da portreler olsa da bunları sıklıkla modele bakmadan resmetmişlerdir.

Kübizm bu dönemde de nesnel gerçeklikten bütünüyle kopmamıştır. Nesne doğadaki haliyle ya da görüldüğü ortamın bütün bilgisiyle sunulmasa da izleyen, bu yeni dille oluşturulmuş tuvalerde tanıdık parçaları bulabilir.

Kübist sanatçının Analitik dönemde nesneyle ilgisi Tunalı’ya göre, varlık yorumunda yasasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Daha önce insanla doğa arasındaki ilgiyi kuran ‘izlenim’ (imression), şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. (Bkz. Tunalı, 1996, 165) Brion’sa, İzlenimci’lerde egemen olan görme duyusuna karşı, Kübist’lerin duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın

gücünü ortaya koyduklarını belirtir. (Bkz. Brion “Meisterwerke der Modernen Malerei” aktaran Tunalı, 1996, 165)



Resim 46: Georges Braque
“Keman ve Palet”, 1909, 91 x 42,8 cm

Bu dönem yapılan resimlerde nesnelerin, birden çok odak noktası oluşturduğunu, bu yaklaşımın giderek öykülemeyi ortadan kaldırdığını belirten Kahraman, böylece kurgunun da bir öneminin kalmadığını ifade etmiştir. (Bkz. Kahraman, 1991, 60)
“Resim bir dünyayı anlatmak, temellendirmek için yapılmıyordu. Resim artık zihinsel bir çabaydı. Resim kendi varlıkbiliminin getirdiği sonuçları temellendirmek gerekirse tartışmak ve çözümlemek için oradaydı.” (Agy. 60)

Analitik Kübizm’de nesneler gerçek renkleriyle ilgisi olmayan tek bir rengin kullanımıyla oluşturulmuştur. Biçim arayışı ön planda olduğu için renklendirme arka

plana atılmıştır. Sanatçılar, rengin duygusal etkiler oluşturabileceğinden hareketle kahverengi ve gri tonlarını tercih etmişlerdir.

Analitik Kübizm’de çıkış noktası doğadır. Kübist sanatçının doğayı bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlık olarak gördüğünü belirten Tunalı sanatçıların doğayı ele alışı şu şekilde ifade etmiştir, “Kübist sanatçı bu [...] elemanlar varlığını, bütünlüğü olan düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama, meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır.” (Bkz. Tunalı, 1996, 169-170)

Tunalı’nın değindiği, Kübizm’in analitik dönemindeki varlık yorumuna örnek olarak gösterilebilecek çalışmalardan biri, Picasso’nun 1910 yılında tamamladığı *Gitarist* adlı resmidir. Kahverengi ve bej tonlarının hakim olduğu bu çalışmasıyla Picasso, yaklaşımın en soyut örneklerinden birini vermiştir. Resimde izleyenin figürü seçebilmesi oldukça güçtür. Ancak dikkatle incelendiğinde görülebilecek figürün parçaları, bütün yüzeye dağıtılmıştır. “Figür ve onu çevreleyen hava, bilinen yapılarından soyutlanarak bir ve aynı varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir.” (Yılmaz, 2006, 46)



Resim 47: Pablo Picasso “Gitarist”
1910, 100 x 73 cm



Resim 48: Georges Braque
“Mandolinli Kadın”, 1910, 92 x73 cm

Analitik Kübizm’in bu soyut çizgiye yakın ürünlerinden biri de Braque’ın 1910 yılında yaptığı *Mandolinli Kadın* adlı resmidir. Bu resimde figür yine kübik parçalama işleminden geçirilerek olu turulmu tur. Bu oldukça soyut bir görünümün oluşmasına neden olmaktadır. Mekanda derinlik verilmeyerek, figürün parçaları arasında eritilmiş, belirsizle tirilmi tir. Planlar perspektife göre kurgulanmamı tır. “Bir yerde ön planda görülen bir   e, yanındaki başka bir   eyle kesi erek hemen arka plan haline dönüşebilmektedir.” (Krausse, 2005, 94)

Picasso ve Braque, Analitik Kübizm ile resimlerinde nesnel gerçekliğin bilgisini en aza indirgemi , kullandıkları soyuta yakın biçimsel dille nesnelerin özüne ulaşmak istemişlerdir.

Nesnelerin özünü kavramak için Kübizm’in düşünceden hareket ettiğini belirten Tunalı, Bu kendine özgü d   n   biçiminin, nesneleri, varlığı onların objektiv düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutla aca ını vurgular. Tunalı’ya göre, bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alı ılmı , biçimsel düzeni yitirecek, biçimi bozulmuş, deforme olmuş yeni bir düzen olacaktır. (Bkz. Tunalı, 1996, 167)



Resim 49: Pablo Picasso “Mandolinli Kız”
1910, 100,3 x 73,6 cm

Sanatçıların üslup arayışları 1911- 1914 yılları arasında önemli değişimler göstermiştir. Bu dönemde resmi oluşturmak için yalnızca boya kullanmamış, gazete kağıtları, muşamba, duvar kağıdı gibi malzemeleri tuvallerine yapıştırmaya başlamışlardır. Kübizm'in bu dönemi Sentetik (Bireşimsel) Kübizm olarak adlandırılır. Sanat dışı malzemelerin yüzey üzerine yapıştırılması olan 'Kolaj' tekniği (Fransızcada papier collé 'yapıştırma kağıt', İngilizcede collage olarak kullanılır) bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Altan Adalı 'Kolajın Tarihsel Oluşumu' adlı makalesinde, Kübizm'in analitik döneminde objeleri incelemek için parçalama eğiliminin görsel gerçeğin resimle olan uzaklığını güçlendirdiğini ama yine de Kübizm'in doğayla ilişkisini kesmediğini ifade etmektedir. Adalı, kolajların bu çağrışımları yalnızca göz aldanması ile değil gerçek görünüşleriyle sağladığını ve soyut kompozisyonlara giren gazete kupürleri, ambalaj kağıtları gibi malzemelerin bütüne insancıl bir yaşantı parçası da eklediğini belirtir. (Bkz. 1996, 67)

Analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm'in bir prensip karşıtlığı içinde bulunduğunu ifade eden Tunalı ise, birinin çıkış noktasının doğa ve doğa biçimleri olduğu halde öbürünün düşünce dünyası ve geometri olduğunu, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmada Sentetik Kübizm ile önemli bir mesafenin katedildiğini belirtir. (Tunalı, 1996, 172)



Resim 50: Pablo Picasso
"Bambu Sandalyeli Natürmort" 1912, 30 x 38cm

Picasso, ünlü *Bambu Sandalyeli Natürmort*'unu yaparken çalışmasının büyük bir bölümüne muşamba yapıştırmış, gazete, pipo ve bardak gibi nesneleri ise boyayla oluşturmuştur.

Sentetik Kübizm anlayışıyla oluşturulan çalışmaların büyük çoğunluğu daha çok yatay ve dikey geometrik parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş soyut kompozisyonlardır. Yüzey üzerine eklenen gazete, muşamba gibi malzemeler çalışmanın bir parçası olarak artık bir estetik değer de taşımaya başlamışlardır. Bu parçalar soyut denebilecek kompozisyonların içinde kendi gündelik gerçekliklerine gönderme yapsalar da, bu kolajlar herhangi bir şekilde öykü anlatmamışlardır.

Braque'ın amacının, bir noktayı vurgulamak ya da öne çıkarmak olduğunu belirten Kahraman, sanatçının, resimde yer alan bir nesneyi imleyen, ona göndermede bulunan figürünün aslında bir dergiden kesilip, buraya yapıştırılmış bir fotoğraftan kopya edildiğini, dolayısıyla da resimle nesnel gerçeklik arasında birebir uyum olduğu gibi, resmin nesnel gerçeğin bir uzantısı olduğunu ifade etmektedir. Picasso'nun ise, birbirinin üstüne binmiş soyut görüntüleri, nesnel gerçeklikten tümüyle koptukları ve bilinen anlamlarını bitirdikleri yerde bütünün çevresinde topladığını ve onun ayrılmaz bir parçası haline getirdiğini belirtir. Kahraman'a göre böylece anlamsızla-anamlı, nesnelle-öznel, bütünle-parça aynı resimde birlikte var olabilmektedir. (Bkz. Kahraman, 1991, 62)



Resim 51: Pablo Picasso
“Şişe Bardak ve Keman”, 1912-13, 47 x 62cm

Kahraman'ın yaklaşımına örnek olarak Picasso'nun *Şişe, Bardak ve Keman* isimli çalışması gösterilebilir. Çalışmada keman bir bölümü çizilmiş, bir bölümünde de bir muşamba parçası kullanılmıştır. Kemanın bir parçası haline getirilmiş gazete parçası üzerinde bardak işareti vardır. Sol tarafta gazeteden kesilmiş bir şişe ve gazete 'Journal' kelimesi yapıştırılmış, gazetenin kendisi çizgilerle gösterilmiştir. Bu resimde “her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete) verilmiştir.” (Lynton, 1991, 64)

Sentetik Kübizm döneminde oluşturulan çalışmalar, Picasso'nun *Şişe Bardak ve Keman* adlı resminde de görüldüğü gibi nesnel gerçeklik-resimsel gerçeklik tartışmalarında önemli açılımlar sağlamışlardır. Bu dönemin resimleri “bir kurgunun dolaylarında gelişmiyordu; hiçbir biçimde, resmin dışavurduğu bir ‘şey’ yoktu. Resim kendisiyle birlikte var oluyordu yalnızca kendisine yaslanıyordu. Üstelik, bütün bunlar nesnel gerçekle soyutun henüz birbirinden kopmadığı bir dönemde gerçekleştiriliyordu.” (Kahraman, 1991, 62)

Picasso ve Braque'ın düşünceleri, soyutlama yolunda giriştikleri çabalar pek çok sanatçı tarafından benimsenmiş ve uygulanmıştır. “Bu akımın iki uygulayıcısı dışında belki de en önemli sanatçısı olan Juan Gris'in ‘Dünyayı betimlemenin yepyeni bir yolu’ diye tanımladığı bu yeni görsel dil, Léger, Robert ve Sonia Delaunay, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Roger de la Fresnaye, Jean Metzinger gibi sanatçılar tarafından da benimsenmiş ve geliştirilmiştir.” (Antmen, 2000, 44)



Resim 52: Fernand Leger
“Ormanda Çıplaklar” 1908-09, 120 x 70cm



Resim 53: Fernand Léger “Balkon” 1914
130 x 97cm

Resimlerinde figürden uzaklaşmayan Fernand Léger, doğa, modern kent yaşamı ve son dönem resimlerinde de makine parçaları gibi teknolojik elemanları kullanmıştır. Léger, “kenti, kalabalığı ve sanayileşmiş görünümüyle bir canavar gibi yansıtan on dokuzuncu yüzyıl yaklaşımına karşı, olumlu yanlarıyla ele alıyordu. Léger’in bu yaklaşımında, kentleşmeyi insanoğlunun en büyük başarısı sayan on yedinci ve on sekizinci yüzyılların görüşünün yankıları vardır.” (Lynton, 1991, 99) Resimlerinde, genellikle sağlam bir yapıyla oluşturduğu biçimleri, aynı zamanda derinlik etkisi yaratacak şekilde renklendirmiştir.



Resim 54: Juan Gris “Çay Fincanları” 1914, 65 x 92 cm

Sentetik Kübizm içerisinde de önemli çalışmaları olan Juan Gris, kuramsal yaklaşımlarıyla da, Kübizm'i oluşturan teorik düşüncelerin gelişimini sağlamış, 'çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam' sözüyle, sentetik kübizmin görünenin ardındaki gerçeklikle ilgili özelliklerini vurgulamak istemiştir.



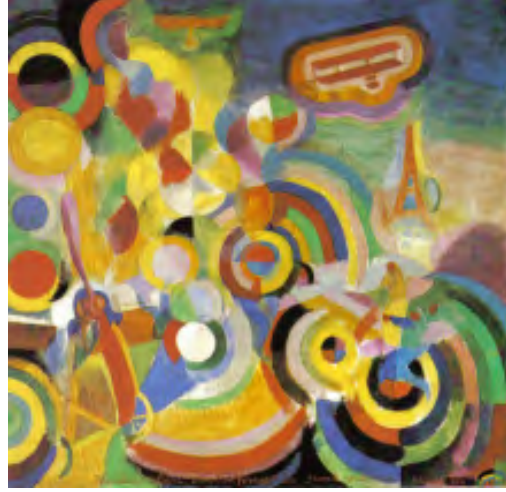
Resim 55: Juan Gris "Kahvaltı"
1915, 92 x 73cm



Resim 56: Robert Delanuay
"Perdelerin Arkasında Eiffel
Kulesi" 1910, 116 x 97cm



Resim 57: Robert Delanuay "Eiffel
Kulesi" 1911, 202 x 138cm



Resim 58: Robert Delanuay
“Blériot’ya Saygı” 1914

Picasso ve Braque’ın Kübizm’i, “teknoloji ve şehir hayatının özendirdiği ve ortam hazırladığı, o zamana kadar gizli kalmış geniş bir geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasına yardım etmiştir.” (Lynton, 1991, 66) Delanuay’ın Paris’teki Eiffel Kulesi’ni konu alan bir dizi resminde, manzarayla birlikte ele alınan bu geometrik yaklaşımın örneklerini vermişse de, sanatçının Resim 58’te görüldüğü gibi, geometrinin belirginleştiği, parlak, kontrast renkleri bir araya getirerek kullandığı soyuta yakın denemeleri de olmuştur.



Resim 59: Marcel Duchamp
“Merdivenden İnen Çıplak” 1912, 146 x 89cm

20. yüzyıl sanatı içerisinde özellikle ‘ready made’(hazır nesne)leriyle tanınan Marcel Duchamp’ın, ‘Merdivenden İnen Çıplak’ adlı resmi, Kübizm’in zaman kavramını nasıl ele aldığını gösteren örneklerden biridir. Sanatçının çalışmasında merdivenden inerken betimlediği figürü, aynı zamanda bıraktığı izle zamanı da vurgulamaktadır.



Resim 60: Marcel Duchamp “Hareketli Çıplaklar
Tarafından Çevrilen Kral ve Kraliçe” 1912



Resim 61: Jean Metzinger “Yıkılanlar”
1912, 148 x 106



Resim 62: Albert Gleizes
“Limanda” 1917, 153.3 x 120.6

I. 3. Soyut Sanat’ın Kısa Tarihi ve Gerçeklikle İlişkisi

“Dünya (bu günkü gibi) ne kadar korkunç olursa, sanat da o kadar soyut olacaktır.”
1915, Paul Klee

Yirminci yüzyıla gelinceye kadar resim sanatında tüm yöntemler, izleyenin doğayla bağ kurabildiği ölçüde kendi gerçekliğini oluşturabilmiştir. Böylece tasarlanan sanat ürünü, öncelikle görünen gerçekliği, benimsediği sanatsal üslupla betimleme görevini üstlenmiştir.

Önceki bölümlerde değinildiği üzere Kübizm ve Dışavurumculuk akımları, o güne kadarki görünen gerçekliği betimleme anlayışının tersine, geçirdikleri evrelerle resim sanatına soyutlama yolunda açılımlar sağlamışlardır. Kübist sanatçılar nesneyi, fiziksel

özelliklerini inceleyerek parçalamış ve tuvale birden fazla odak noktası oluşturacak biçimde yerleştirmiş, Dışavurumcu sanatçılar ise, nesnel gerçekliği, duygularının dışavurumuna öncelik vererek, rengin ve ifadenin olanaklarıyla tuvalerine taşımışlardır. Bu sanat akımları, resimsel gerçekliği oluşturdukları doğadan tam olarak uzaklaşmamışlardır.

Ernst Fischer(1993, 8), insanın dünyayı alımlamasında vazgeçilmez bir araç olan sanatın, “gerçekliğin tümüyle birleşme aracı, bireyin kendi dışındaki evrene açılan yol, kendini kendi olmayanla bir görme isteğinin bir belirtisi olarak tanımlamanın” sanatın hayatın yerini tutma işlevinin, sanatın gerekliliği açısından sınırlı bir yeterlilik olduğunu ifade eder. Fischer sanatçının ürününün, “gerçekliğin bir biçime girip sanat yapıtı olarak ortaya çıktığı oldukça bilinçli, ussal bir eylem” (Agy. 9) olduğunu belirtir.

Modern resim, soyut sanatın gelişmesiyle birlikte tamamen usun ürünü olur, doğaya değil düşünceye dayanır. “Söyleyeceği şeyi dolaylı birtakım figürleri tasvir etmekle değil de, doğrudan doğruya [...] form ve renk münasebetleri içinde söyler. Böyle bir kompozisyonda dile gelen şey, artık tasvir edilen kelimelerin kendileri değil de, nesnelerin tasvir yoluna başvurmada özleridir, mahiyetleridir.” (Tunalı, 2002, 129-130) Tunalı’ya göre, nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat bu soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girecektir. (Bkz. Tunalı, 1996, 122) Bu ussal eylemi içinde sanatçı, yirminci yüzyıla gelindiğinde gerçekliği yeniden kurmanın yollarını aramıştır.

Bu Avrupa sanatında egemen olan objeye dayalı resmetme anlayışının yıkılmasını sağlamış, farklı bir varlık yorumunu da beraberinde getirmiştir. Tunalı’ya göre bu varlık, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak ‘suje’ olacaktır. 19. yüzyılın objective-materialist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini subjectivist bir gerçeklik kavranışına bırakmıştır. (Bkz. Agy. 121)

Soyutlama işleminin düşünsel amaç uğruna gerçekleştirileceğini söyleyen Susanne Katherine Langer, gerçek sanatın tümüyle soyut olduğunu ifade eder. Langer’e göre, resim ve heykel sanatında yapılan soyutlamalar, Mısır ya da Çin sanatı gibi yüzyıllar önce ortaya çıkmış herhangi bir sanatsal geleneğin soyutlama anlayışından çok da farklı değildir. (Bkz. Langer, “Bilimde Soyutlama ve Sanatta Soyutlama” derleyen Yılmaz, 2004, 228)

Langer'ın görüşünü paylaşan Mehmet Yılmaz da, tarih öncesi insanın mağara duvarlarına yaptığı hayvan resimlerinin niteliğinden bahsederken, bu resimlerin de aslında soyutlama içerdiğini belirtir. Yılmaz(2006, 56)'a göre, “mağara duvarındakiler dahil, bütün resimler aslında doğal nesnelerin, onlar hakkındaki birikimlerin görsel dile çevrilmiş soyutlamalarıdır.” Yılmaz, modern sanatın nesneyi aşıp, onun özüne, ‘asıl şey’e ulaşma çabasının Platon’a dayandığını söyler ve düşünürün görüşlerini şu şekilde özetler:

Gözlerimizle gördüğümüz bu dünyadaki nesneler, göremediğimiz başka bir dünyadaki *idealar*ın temsilleridir, görüntüleridir Platon’a göre. Platon, *ideayı* eski Yunanca’da ‘biçim’ (form) anlamına gelen *eidos* terimiyle eşanlamlı kullanmıştır; ancak hepsi birer *ilkörnek* olan *idealar*, bildiğimiz anlamda maddi varlıklar değildir. *İdealar*, ona göre, zihinden bağımsız varlıklardır ve ancak düşünce yoluyla kavranabilir. Biz onları düşünsek de düşünmesek de vardırılar; bu yüzden varlıkları nesneldir. (Yılmaz, 2006, 57)

Wilhelm Worringer(1983, 47)’e göre “uygar ulusların sanat istemlerinin başlangıçtaki eğilimi, obje’yi, dış dünya nesnelerini ilkin görelî kılan belirsiz algı elemanlarından soyutlamak [...] ve kapalı maddi bireyliğinin zorunluluğu içindeki obje’den haz duymaktır.” Soyutlama içtepisini özdeşleym ihtiyacının karşı kutbu olduğunu belirten Worringer’e göre doğayı taklit etmekle ilgisi olmayan ilksel sanat içtepisi, evrenin karışıklığı ve belirsizliği içinde huzur imkanı olarak soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla geometrik soyutlamayı kendiliğinden yaratır. Bu geometrik soyutlama, insan için dünyanın zamansallığı ve tesadüfiliğinden kurtulmanın yetkin ve biricik düşünülebilir ifadesidir. (Bkz. Agy. 50)

Worringer’le aynı görüşü paylaşmayan Turani’ye göre ise, soyut öğelerin ilk olarak görülebileceği ilkel sanat ürünlerindeki geometrizm ve doğa biçimi stilizasyonu ile çağımız sanatının biçimlerinin geometrikleştirmesi ya da biçim stilizasyonları birbirlerinden oldukça farklıdır. Turani, ilkel topluluklarda görülen geometrizmin, doğa biçimlerinin gösterilmesi için kullanılan stilizasyon ve resimsel öğelerin kuruluş amacının, organizasyonunun büyük ölçüde kavram sembolizmine dayandığını, günümüz sanatında görülen soyut geometrizmin ise, doğa ya da kavram sembolizmiyle açıklanamayacağını belirtir. (Bkz. Turani, 2003, 95- 96)

Turani'nin de belirttiği yüzyıl başında, 'kavram sembolizmine dayanmayan' sanat görüşü olan Soyut Sanat ürünlerini oluşturmaya yolunda girişilen deneyler, aynı zamanda betimlemeye karşı girişilen çabaları da ifade etmektedir.

Soyut resim, kavramın kendisinden de anlaşılabilceği gibi, bir soyutlama işlemini içermektedir. Bu soyutlama işlemi, seçilen formun gerçekte görüldüğü halinden bağlantıları koparılınca kadar sadeleştirilmesi, biçim bozumuna uğratılması ya da gerçeklikten bütünüyle uzaklaştırılması işlemlerini içerir. Vickery ise, bazı sanatçıların soyutlama işlemini derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeği görsel bir biçimde arayışın vardığı sonuç olarak gördüğünü belirtir. (Bkz. Vickery, 2000, 168)

Picasso ve Braque, nesneleri tanınmayacak hale gelinceye kadar parçalayıp, geometrik bir işlemde geçirerek tuvale taşımışlardır. Bu soyutlama işlemini oluşturan düşüncelere kaynaklık eden sanatçı ise Cézanne'dır. Cézanne'ın doğayı, silindir, koni ve küre olarak ele alan bakış açısı, nesneleri duysal olarak değıl, düşünceyle kavradığının göstergesidir. "Cézanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor, tersine, onu, kurduğı bu düşünsel soyut dünyayı 'doğaya koştur' olarak" (Tunalı, 1996, 124) temellendirmek istiyordu.

Mondrian, "ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni 'biçim verme'ye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni bir biçim verme olur" demiştir. Aynı zamanda, bu resmin eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükseldiğini ve bütünüyle yeni bir biçim verme olduğunu belirtmiştir. Cézanne'ın kaynaklık ettiğı bu bakış açısıyla oluşturulan yeni resim (soyut resim) Mondrian'a göre, kendini salt resme özgü bir biçim verme aracı ile ifade etmeye çalışır. Resim 'sanat yapma yolu'nda biçim verici bir eylem olur. Derin ve geniş anlamında, biçim verme, yalnız 'bir yapıtın yasal birlikli' bir obje olarak biçimlendirdiğı şeydir, bundan daha fazla bir şey değıl. (Bkz. Mondrian, (1925) "Die Neue Gestaltung" aktaran Tunalı, 1996, 124)

Resimlerinden nesnel gerçekliğin elemanlarını eleyen ilk ressam Wassily Kandinsky olarak bilinir. Bu da onun Soyut ya da Non- Figüratif sanatın öncüsü olarak anılmasını sağlamıştır. Tunalı, non-figüratif sözcüğünün objesiz olmayı değıl, figürsüz olmayı

ifade ettiğini söyler. Figürün doğa ya da nesneler varlığı olarak anlaşılması gerektiğini de ekleyen Tunalı, bu anlamda non-figüratif sanatın figürsüz olma nedeninin onun ilgi kurduğu bir doğa ve real-empirik varlığın mevcut olmamasından kaynaklandığını belirtir.

Tunalı(Bkz. 1996, 176)'ya göre empirik-duyusal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit obje'si olarak ele alan non-figüratif sanat; bir soyut sanat olarak, empirik-duyusal varlığı, nesneler dünyasını, tıpkı fenomenoloji felsefesinde olduğu gibi, 'parantez içine almakta', 'ortadan kaldırmakta'dır. Ama, doğanın ve nesneler dünyasının figüratif olarak onun obje'si olmamasına rağmen, bu, non-figüratif sanatın yine de obje'siz olduğu anlamına gelmez. Tunalı bu sanatın da bir obje'si olduğunu, ama bu objenin bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen olmadığını belirtir. Onun obje'si, söz gelişi, Malewitsch ya da Mondrian'da olduğu gibi, renk ve çizgilerin düzenidir, ya da Kandinsky'de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka obje'si olmadığı gibi, bu obje'lerin bizi kendine götüreceği bir empirik doğa da yoktur. Bir bakıma, onların varlığı kendi başına bir varlık, *estetik-sanatsal* bir varlıktır.

Modern resmin bu arayışları içinde değerlendirilen sanatçılardan biri olan Kandinsky, soyut resim denemelerine başlamadan önce, çalışmalarını, dikkatle takip ettiği Fovist sanatçıların da etkisiyle renkçi bir anlayışta sürdürmüştür. Kandinsky, "renklerin tıpkı müzik notalarında olduğu gibi belli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için, resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de tamamen atmak istiyordu." (Yılmaz, 2006, 63) Soyut resim denemelerine 1910'lu yıllarda başlayan Kandinsky, bir sergide gördüğü Monet resminin uyandırdığı izlenimleri şu şekilde ifade etmiştir:

Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan

konunun artık önemi kalmamıştı benim için. (İpşiroğlu M. ve İpşiroğlu N. 1993, 48)



Resim 63: Cladue Monet
“Gün Batımında Saman Yığınları” 1891

Serullaz, İzlenimci sanatçı Monet’nin son dönem resimlerinde, nesnel biçimde algılanıp ortaya konulan görsel gerçekliğin öznel bir biçimde sunulduğunu ve soyut resme çok yaklaştığını belirtir. (Bkz. Serullaz, 1991, 139)

Serullaz’ın bu ifadesinden Monet’nin bu dönem resimlerini soyutlama anlayışına varmak üzere kurguladığı sonucu çıkmamalıdır. İzlenimcilerin, ışığın etkileriyle oluşan renk geçişlerini araştırmaya yönelik anlayışları, soyut izlenimi uyandıracak görünümeler oluşmasına neden olabilmektedir. Kandinsky’nin gördüğü Monet resmi de, muhtemelen bütün izlenimci özelliklerine rağmen, bu özellikleriyle sanatçıda soyut izlenimin oluşmasına neden olmuştur.

Kandinsky’nin resimlerinden nesneyi çıkarmak istemesinin bir başka nedeni de “hayli dindar biri olarak, materyalizme karşı olmasıydı (Sovyetler Birliği’ni terk etmesinde bunun çok etkisi olmuştu). Hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre, sanat da bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı.” (Yılmaz, 2006, 63) Kandinsky, Pozitivizm ve materyalizmin yenileceğine, bunların yerini de ‘maneviyatçılığa’ dayalı yepyeni bir yaklaşımın almasıyla yeni bir çağın başlayacağına inanmaktaydı. (Bkz. Wolf, 2004, 52)



Resim 64: Wassily Kandinsky "Fabrika Bacalı Manzara" 1910, 44 x 54.5cm

Kandinsky(2005, 117)'ye göre, somut nesnelerden soyut dünyaya yönelmedeki ilk adımlardan biri üçüncü boyutun reddi yani "resmi tek bir düzlemde tutma girişimidir. Model yapma bırakılmıştır. Böylece somut nesne daha soyut bir hale getirilmiş ve ileri doğru önemli bir adım atılmış olur....Resmi, tuvalin maddesel düzlemiyle ifade edebilecek ideal bir düzleme getirme girişimleri yapılmalıdır."

Kandinsky, resimlerindeki soyutlama işlemini şu şekilde gerçekleştirdiğini söyler; "aynı resmin içinde nesneleri bir ölçüde erittim ki ilk bakışta hepsi birden tanınmasın ve izleyici bu ruhsal izleri yavaş yavaş yaşasın, hepsini birer birer algılasın. Resmin bazı yerlerinde bütünüyle soyut biçimler kendiliğinden belirdi." (Wolf, 2004, 52)



Resim 65: Wassily Kandinsky "Doğaçlamalar 19" 1911, 120 x 141.5cm

1910 yılına kadar resimlerinden figürü çıkarmayan sanatçının bu çalışmalarında rengi betimleme amacıyla kullanmamış “yeni bir algılama biçimine yönelen resmin taşıyıcı ögesi olarak geliştirmiştir. 1913’e kadarki yaratım sürecinin ürünü olan resimleri doğadan aşırı duygusal esinlemelerle ‘doğaçlama’ yapılan resimleridir.” (Krausse, 2005, 91)

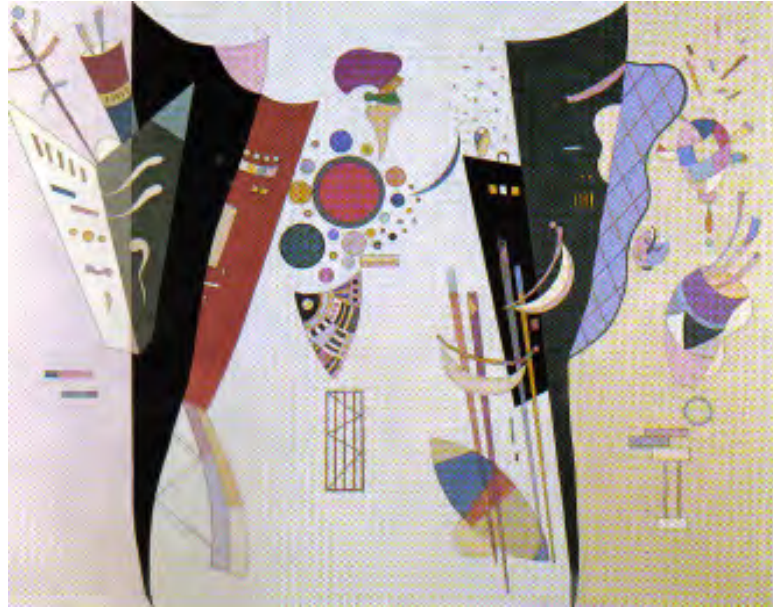
Önceki bölümde ifade edildiği üzere, Kandinsky’nin Franz Marc ile kurdukları Der Blaue Reiter topluluğunun amacı da sanatı görüneni yansıtmaya işlevinden kurtarmaktı. İzleyicisine onunla iletişim kurma olanağı sağlayacak bir resim dili arayışında olan topluluğun sanatçılarından Kandinsky, resmin bu iletişim sürecindeki işlevini “sanatçı-eser-izleyici zinciriyle tanımlıyordu, [...] yeni ve iletişimci bir resim sanatı için müziği ve armoniyi örnek almıştı. Seslere benzettiği renkler birleşerek bir ritm oluşturacak, renk akordları meydana gelecek, bunlar seyircide armoni duyguları oluşturacaktı.” (Agy. 91)

Kandinsky’ye göre “bir resmin her şeyden önce renk ve biçimlerden meydana gelmesi, tıpkı bir müzik kompozisyonunun sözlerden önce seslerden meydana gelmesi gibi bir şeydi.” (Yılmaz, 2006, 64)



Resim 66: Wassily Kandinsky
“Kontrollü Doğaçlama: Füg” 1914, 129.5 x 129.5cm

Daha içten bir anlatım yaratabilmek amacıyla, müzik notalarıyla yarışabilecek bir görsel öğeler grameri oluşturmaya çalışan Kandinsky, ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ adlı kitabında, mavinin düşsel bir dünyayı, kırmızının maddi dünyayı, sarının ise çok tiz sese denk düştüğünü vurguluyordu. Böylesine bilimsel kesinlikte yazmasına karşın, renkle ilgili düşünceleri tartışılabilir bir öznelliktedir ve dönemin gizemci düşünürlerinin, örneğin teosofistlerinin genel düşüncelerine yakındır. Teosofistler, renk ve formun da, tıpkı müzik gibi, ruhu zenginleştiren titreşimler uyandırma gücüne sahip olduğu inancındaydılar. (Bkz. Vickery, 2000, 170-171)



Resim 67: Wassily Kandinsky
“Karşılıklı Akord” 1942, 114 x 146cm

Kandinsky ve Mondrian, içsel duyularının önceliğinde soyutlama gerçekleştiriyorlardı. Bu anlayışın oluşmasında teosofik düşüncelere olan eğilimlerinin de payı vardır. Çalışmalarında üçgen ve haç gibi geometrik simgeleri, yatay ve dikey çizgileri kullanan Mondrian, bunları teosofik metinlerin yol açtığı düşüncelerle kurgulamıştır.

Bu metinlere göre, yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgiler ise dünyeviliği ve kadını temsil etmektedir. Yatay ve dikey çizgilerin çaprazlanması ise, tek, mistik hayatı, ölümsüzlüğü göstermektedir. (Bkz. Vickery, 2000, 170) Mondrian resminin son dönemlerinde görülen renklendirilmiş dörtgenlerin ya da çizgilerin kurgulanmasına da bu teosofik düşünceler kaynaklık etmiştir.



Resim 68: Piet Mondrian
“Kırmızı Ağaç” 1908, 70 x 99cm

1911-1914 arası dönemde Kübist tarzda resimler yapan Piet Mondrian’ın ilk soyutlama denemeleri, ağaçları yalınlaştırarak ele aldığı çalışmalarıdır. Mondrian resmi, bir sanatçının doğal biçimlerden soyuta varışının görülebileceği örnekler olarak da incelenebilir. Kendisi Kübizm’den ayrılışını ve soyut anlayışını arkadaşı Sweeney’e yazdığı mektupta şu şekilde ifade etmiştir:

Biliyorsunuz ki, Kübizm’in niyeti, -başlangıçta kesin olarak- oylumları ifade etmektir. Üç boyutlu oylum (doğal olanı) demek ki mevcuttu. Bu gene gösteriyordu ki, Kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlaşmaya gidiyordu, fakat soyut değildi. Bu benim soyutlaştırma anlayışına zıttı. Benim soyut anlayışına göre, oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satıh’a hizmet ile hacmi tahrip etmeye vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmektir. Ben bunu, yüzeyleri boydan boya kesen hatların yardımı ile yaptım. Fakat yüzeylere pek o kadar dokunulmuş olmadı. Nihayet yalnız çizgiler çizdim ve bunları renklendirdim. Şimdi biricik problem bu çizgileri aynı şekilde karşılıklı kontrastlarla yok etmektir. (Turani, 2004, 606)

Soyut Sanatı daha iyi, uyumlu bir dünya hayaline ulaşmak için bir aracı olarak gören sanatçılara göre buna varabilmek için, “sanatın kendisi de uyumlu, net ve saf olmalıydı. [...] bu sanat toplumsal bir etki yaratabilmek için hayatın içine girmek, müdahale etmek zorundaydı.” (Krausse, 2005, 97) 1917’de Hollanda’da, Theo van Doesburg’la De Stijl (Üslup) grubunu kuran Mondrian’la, 1919’da Wiemar’da Walter Gropius’un kurduğu mimarlık ve tasarım okulu Bauhaus’ta derse giren sanatçıların idealleri de bu yöndedir.



Resim 69: Piet Mondrian
“Oval Kompozisyon (Ağaçlar)” 1913, 94 x 78cm

Theo van Doesburg’la Mondrian, gruplarıyla aynı adı taşıyan dergi aracılığıyla Yeni-Plastikçilik (Neo-Plastisizm) adını verdikleri sanat görüşlerini geliştirmişlerdir. Mondrian, Neo-Plastisizm’le ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır; “Neo-Plastisizm, kişisel bir görüş olarak anlaşılmamalıdır. Neo-Plastisizm, eski ve yeni bütün sanatın mantıklı bir aşamasıdır. Onun yolu herkes için açık olup, bir prensip olarak kullanılması gerekir.” (Turani, 2004, 606) Dergide sanata ilişkin görüşlerini açıklayan sanatçıların savunduğu sanatın ya da estetik görüşün ne olduğu sorusuna ‘konstruktif soyut’ olarak yanıt verilebileceğini belirten Tunalı’ya göre, Neo-Plastisizmin önerdiği soyut anlayışı, diğer (örn. Kandinsky) çağdaşı soyut anlayışlarından ayırır. (Bkz. Tunalı, 1996, 178) Haftmann, De Stijl’de ‘soyut’un mutlak olarak anlaşıldığını belirtir. Kandinsky’de biçimin henüz bireysel bir duygu işareti olma niteliğine sahip olduğuna değinen Haftmann’a göre De Stijl’de ise kompozisyon, ‘biçimlendirilen ifade’ ve yapıt,

biçimlendirilen ‘obje’dir ve soyut biçim, kendi başına var olan bir realite olarak kurulmaktadır. (Bkz. Haftmann, (1954) “Malerei im 20. Jahrhundert” aktaran Tunalı, 1996, 178)

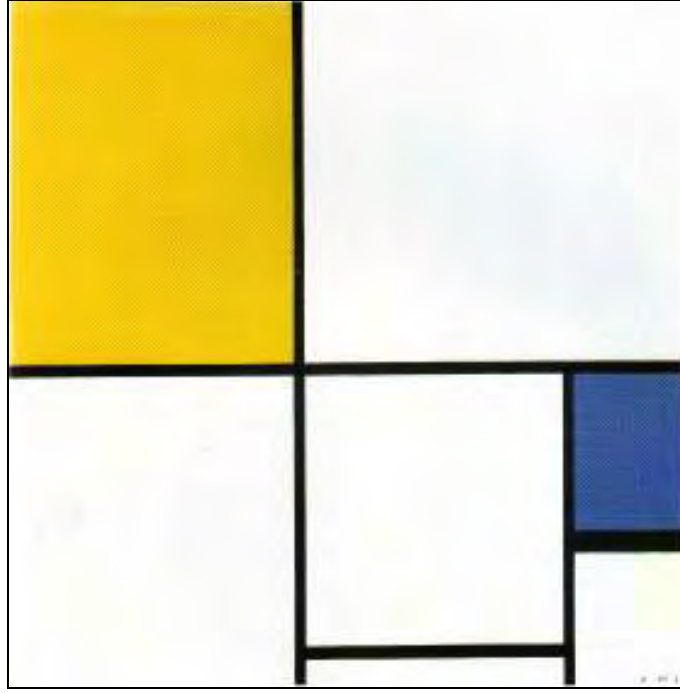


Resim 70: Piet Mondrian
“Kompozisyon 6” 1914 95.5 x 68cm

Mondrian, yatay ve dikey olarak yerleştirilmiş dörtgenlerini renklendirirken genellikle sarı, mavi ve kırmızıyı kullanmıştır. Siyah çizgileri yüzeyin bütünlüğünü bozmayacak şekilde yine sade bir anlayışla bu renkli dörtgenlerin arasına yerleştirmiştir. Mondrian resminde “renk de, bir yapı elemanı olarak varlık düzenine katılır, [...] renk artık duyuşal niteliğini yitirerek, bir biçim elemanı olmanın dışında başka bir fonktion’u üstlenmez.” (Tunalı, 1996, 181)

Resimlerinde renklendirme derinlik etkisi verilmeden yapılmıştır çünkü sanatçıya göre, heykel ve mimari gibi tasarımlara ait üç boyutluluğun, iki boyutlu bir düzenleme içinde yeri yoktur. Tuval bir düzlemdir, resim oluşturulurken hacim yanılsamasına gerek duyulmamalıdır. Yalın bir dille oluşturulan resimlerinde hareketliliği koruyabilmek için dörtgenlerini asimetrik bir biçimde yerleştiren sanatçının son dönem çalışmaları bu anlayışla oluşturulmuştur.

Krausse, resmi her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlayan Mondrian'ın yine de resimlerinin geometrik yapısıyla sabit ve saf bir gerçekliği yansıtmak, gerçeğin hakiki yüzünü yakalamak ve doğal biçimlerin ardında yatan ebedi biçimlere ulaşmak istediğini belirtmiştir. (Bkz. Krausse, 2005, 98)



Resim 71: Piet Mondrian
“Sarı ve Mavi ile Kompozisyon” 1932, 55.5 x 55.5cm

Lynton, Mondrian resminde insanın sürekli olarak resimsel ifadeyle ilişki içinde olduğunu, gizli kalmış, tanımlanmamış, yorum bekleyen hiçbir şeyin olmadığını söyler. (Bkz. Lynton, 1991, 217) Lynton'a göre bu resimler “dünyanın, ne olduğu belli olan, en açık resimleridir, bu yüzden de soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar; bu sanat ‘sanki,’ ya da ‘evvel zaman içinde’ gibi düşüncelere hiç yer vermez. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür.” (Agy. 217)

Soyut sanatın öncüleri düşünüldüğünde akla gelen ilk isimlerden biri de Kazimir Malevich'tir. Malevich, “1912 yıllarına doğru, soyut ve stereometrik nitelikte bir resim anlayışına varır. Bu anlayışın özelliği, onun resmi, bir mimari yapı olarak görmesidir. Bu bir anlamda konstrüktiv bir resim tarzıdır ve bir bakıma Malevich'in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğunu da gösterir.” (Tunalı, 1996, 182)

İlk dönem çalışmaları Kübist anlayışın özelliklerini taşıyan Malevich, bu çalışmalarını kübist-fütürist olarak tanımlamıştır. Fütürist niteliğini bu resimlerin makineler ve kentlerdeki sanayileşmeyi içeren konuları tercih etmesinden kaynaklanmıştır. (Bkz. Vickery, 2000, 177)



Resim 72: Kazimir Malevich
“Bıçak Bileyicisi” 1912, 80 x 80cm

Sanatçının bu dönemdeki ürünleri Leger’in çalışmalarını anımsatır. *Bıçak Bileyicisi* adlı resmi bu özelliklerin görülebileceği örneklerden biridir. Sanatçının bu çalışmasında yoğun olarak gözlenen figürün yoğun bir parçalanmayla gösterilmesidir. Kübizm’in zaman kavramını işleyişini anımsatacak şekilde figürün hareketi farklı perspektifleri de birleştirecek şekilde üst üste gösterilmiştir.

Malevich’in ‘Süprematist’ olarak adlandırdığı soyut çalışmaları, ilk olarak 1915 yılının Aralık ayında St Petersburg’da düzenlenen *Son Fütürist Resim Sergisi 0-10*’da görülmüştür. (Bkz. Gooding, 2001, 14) Malevich sergide, “beyaz zemin üzerine boyanmış renk düzlemlerinden oluşan, soyut otuz dokuz resimle, yeni bir soyutlama biçimine yönelen çarpıcı bir atılım” (Vickery, 2000, 177) ortaya koymuştur.

Malevich soyut resim anlayışının ne Konstruktivizm ne de Kübizm olduğunu, resmi yabancı olduğunu düşündüğü elemanlardan arındırmak anlamında buna belki ‘pürizm’ denebileceğini belirtmiştir. Buna göre, “resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir ‘sıfır noktası’na götürmek

ister....Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde dikdörtgen olarak biçim kazanır.” (Bkz. Tunalı, 1996, 182)



Resim 73: 0-10 Sergisi 1915

Sergideki resimler dörtgen biçimlerden oluşmaktaydı. Bu dörtgenler, sanatçının daha önceki resimlerinde gözlendiği gibi geometrik biçim soyutlamaları değildir. Malevich’in sığınabileceği son biçim dediği ‘kare’, geçmişle köprüleri atan ve yeni sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simgedir. (Bkz. Yılmaz, 2006, 71)

Malevich’in katkısız resim yapma edimi olarak gördüğü ‘Süprematizm’i ‘nesnel olmayan resim’ şeklinde tanımlamıştır. Malevich bu resimlerin bazılarında dördüncü boyut olarak adlandırılan düşünceyi de barındırmaktadır. Rusya’da önem kazanmış bu mistik düşünceye göre dördüncü boyut; ‘ölümden sonra ruhun gerçek dünyasına kaçışı sağlayan yeni bir bilinçlilik’tir. Malevich’in 1915 tarihinde tamamladığı *Siyah Süprematist Kare* adlı resmi gibi soyut ya da Süpermatist resimlerin temelinde bu tür bir düşünce yatmaktadır. (Bkz. Vickery, 2000, 177)

Sanatçının en çok tanınan çalışması *Siyah Süprematist Kare* adlı resmidir. Malevich bu resmi için şu ifadeyi kullanmıştır; “hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte tamamen bunu ortadan kaldırmak istedim.” (Krausse, 2005, 97)



Resim 74: Kazimir Malevich
“Siyah Süprematist Kare” 1914-15, 79.6 x 79.5cm



Resim 75: Kazimir Malevich
“Kırmızı Kare:”
1915, 53 x 53cm



Resim 76: Kazimir Malevich
“Suprematizm: Futbol Oyuncularının
Boyasal Realizmi” 1915, 70 x 44cm

Sanatçı bu resminden sonrada Süprematist olarak adlandırdığı resimlerini yapmaya devam etmiştir. Farklı büyüklüklerdeki dörtgenleri yine düz yüzeyler üzerinde gösteren sanatçı, bu dörtgenlerinde genellikle tek renk kullanmıştır. Tek renkli resimleriyle Malevich, “tabloyu resim sanatının tüm bileşenlerinden arındırarak, betimleme, kompozisyon, perspektif gözbağcılık, temsil edici teknik ve renk uyumu sınırlarını aşmış ve Minimalizmin her türlü biçimine el veren bir indirgemeye ulaşmıştır.” (Heinich, 2000, 191)

Birinci Dünya Savaşı’ndan önceki yıllarda etkinliklerini göstermeye başlayan Soyut Sanat’ın oluştuğu dönem, “bir çok bakımdan, soyut resmin tarihinde belki de en önemli dönem olmuştur. Daha sonraları, uzun yıllar, ilk başlardaki öncüler taklit edilmiş, gerçek yaklaşımları tam olarak anlaşılamamış, sahte soyut resimler” (Vickery, 2000, 180) yapılmıştır.

Soyut Sanat, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından yeni iki eğilimiyle tekrar canlanır. Bu eğilimler, Franz Klein, Willem De Kooning ve Jackson Pollock’la anılan ‘Hareketli Soyut’ ve daha çok Mark Rothko ve Barnett Newman’la anılan ‘Renk Alanı Resmi’dir.

Bu iki eğilim sanat tarihi içerisinde dışavurumcu nitelikleriyle birlikte Soyut Dışavurumculuk başlığı altında incelenir. Burada akımın daha çok soyut niteliğinden bahsedileceğinden Soyut Sanat başlığı altında ele alınmıştır.

Sanat akımlarının oluşumları incelendiğinde, pek çok akımın oluştuğu ve geliştiği ülkelerin Avrupa ülkeleri olduğu görülür. İkinci Dünya Savaşı sonrası çoğu sanatçı, baskıcı politikaların yönetimde yer alması nedeniyle ülkelerini terk etmek zorunda kalmış, Amerika da bu sanatçılara kucak açan ülkelere biri olmuştur. Soyut Dışavurumculuk akımının öncülerine bakıldığında da pek çoğunun, Avrupa kökenli sanatçılar olduğu görülür.

Soyutlama anlayışına yeni açılımlar getiren Soyut Dışavurumculuk, dönem Amerika’sının kültür ihracı anlayışına da hizmet etmiştir. Soyut Dışavurumculuk anlayışının özgürlükçü yaklaşımı, özgürlükler vadeden Amerika Birleşmiş Devletleri’nin “soğuk savaş boyunca [...] propagandacı politik yapısına pek uygun düşmüştür.” (Yard, 1997, 50)

1950 öncesi Amerika halkının sanata ilgisi, reklam endüstrisinin yarattığı popüler kültür öğelerinin pek de ötesine geçmemektedir. 1933 yılında yayınlanan bir başkanlık raporunda, halkın ilgisi incelenmiş, halkın çoğunluğuna göre “plastik sanatlar reklam ve endüstriyel kullanımlarının dışında var olmamaktadır” (Stevens ve Swan, 2005, 123) sonucu çıkmıştır.

1945-50’li yıllar arasında gelişim gösteren Soyut Dışavurumculuk akımının, böyle bir gerçekliğin üzerinde nasıl yükselişe geçtiği düşünüldüğünde, soğuk savaş döneminde hükümet politikalarının rolü ortaya çıkmaktadır. Buna bir de Amerika’da o dönem hükümeti oluşturan grubun muhafazakarlardan oluştuğu eklenirse yükseliş daha da şaşırtıcı bir hal almaktadır.

Hükümet desteğini, ‘Federal Sanat Projesi’ adı altındaki projelerle yapmasının yanı sıra, galeriler, sanat dergileri ve müzeler aracılığıyla da yapmıştır. Örneğin Soyut Dışavurumcu sanat anlayışının gelişiminde önemli bir yeri olan Modern Sanat Müzesi’nin (‘Museum of Modern Art,’ ‘MOMA’ Amerikan sermayesinin önemli ailesi, Rockefeller’lar tarafından destekleniyordu) yöneticileri, çoğunlukla hükümette ve CIA’de görev almış kişilerden oluşuyordu. Müze, soğuk savaş döneminde kültür politikasının bir aracı olarak özellikle Hareketli Soyut sanat eğiliminin destekçisi olmuştur.

Özer Kabaş, 1976 yılında hazırladığı ‘Tüm-Çevresel Gerçekçilik’ başlıklı sanatta yeterlik tezinde bu konuya da değinmiştir. Kabaş, Hareketli Soyut ile soğuk savaş arasındaki ilişkinin Amerikan sanatında beğeni koşullayıcısı MOMA’nın uluslararası programında açıkça görülebileceğini, CIA’in de yardımıyla Amerika’nın, anti-komünist ideolojik temellerle, ‘kültürde askeri disiplin uygulayan komünist blok’a karşı özgür toplum imgesini dünyada perçinlemek üzere Hareketli Soyut eğilimini kullandığını belirtir. (Bkz. 71-75) Soyut Dışavurumculuk akımının başarısı, soyutlama anlayışına getirdiği yaklaşımların dışında bu gerçekliklerle birlikte değerlendirilmelidir.

Kahraman, Amerikan Soyut Dışavurumculuk’un çıkış noktasında geriye bakmaktan, geçmişe bağlanmaktan ve geçmişle hesaplaşmaktan kaçınmadığını belirtmektedir. Kahraman’a göre Soyut Dışavurumculuk, bütün gelişim çizgisi içinde, tüm sanatçılarıyla birlikte resmi bir içsel sorun ve o içsel sorunun algılanması, o soruna

yönelik yanıtların ve önerilerin geliştirilmesi olarak görmüştür. Sanatçılar resmi hiçbir zaman ve biçimde, resmin ötesindeki bir şeyi amaçlayarak ve hedefleyerek oluşturmamıştır. (Bkz. Kahraman, 1991, 64)

Eleştirmen Harold Rosenberg 1952’de Soyut Dışavurumculuk için şu ifadeyi kullanmıştır; “harekete geçmek için oluşturulan tuval -tekrar üretmek, tekrar tasarlamak, analiz etmek ya da gerçek ya da hayali bir objeyi açıklamaktan ziyade- bir Amerikan ressamından diğerine görülmeye başladı.” (Gooding, 2001, 66)



Resim 77: Arshile Gorky
“Izdırap” 1947, 101.6 x 128.3cm

Soyut Dışavurumculuk’un önemli ilk eğilimi Hareketli Soyut (Action Painting) ‘eylem-aksiyon resmi’ olarak da anılır. Daha çok Pollock ve De Kooning’in resimlerinde kendini gösteren bu soyut nitelikli eğilim, Pollock’un boyayı akıtarak oluşturduğu tuvaleriyle, De Kooning’in hareketli fırça kullanımıyla oluşturduğu tuvalerinde ortaya çıkar. Bu sanatçıların tuvalerinde, sanatçının resmini oluştururkenki hareketleri o kadar belirgindir ki tuval, sanatçının ‘resim yapma eylemi’nin görülebileceği bir belge olur. Sanatçıların çalışmalarının Hareketli Soyut olarak adlandırılmasının nedeni de, bu öne çıkan ‘resim yapma eylemi’dir.

Lynton(1991, 234)'a göre böylelikle ortaya çıkan resim, “doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil edilen şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan” bir yüzey olmuştur.



Resim 78: Jackson Pollock
“1 Numara 1949” 1949, 160 x 259cm

Pollock, yere serdiği büyük boyutlu tuval bezinin üzerinde gezinerek boyayı damlatarak (drip paint), akıtarak kullanmıştır. Sanatçının boyayı kullanım yöntemi sonra pek çok sanatçının kullanacağı bir yöntem olmuştur. Resimlerini herhangi bir merkeze odaklanmadan oluşturan sanatçı, tercih ettiği renkleri bütün yüzeyde üst üste gelecek şekilde, kalın boya tabakaları oluşturacak kadar kullanır. Çalışmaları, benzer etkilerin bütün yüzeyde, odak noktası oluşturmayacak şekilde kullanılması anlayışının (all over) örnekleridir. Bu resim tarzı bir başka Soyut Dışavurumcu sanatçı olan Tobey’de de görülmektedir. Pollock çalışma anlayışını şu şekilde ifade etmiştir;

[...] çizimlerden veya renkli eskizlerden çalışmam. Benim resmim dolaysızdır. Resmin metodu bir ihtiyaçtan çıkan doğal gelişimdir. Duygularımı çizmektense ifade etmek isterim. Teknik sadece bir ifadeye ulaşmanın bir yoludur. Resim yaparken ne yaptığıma dair bir fikrim vardır.

Boyanın akışını kontrol edebilirim: Bir kaza olmaz, bir başlangıç ve sonun olmadığı gibi. (Pollock, 1998, 73)

Pollock boyayı akıtarak kullanırken Franz Klein, siyah-beyaz tuvallerinde geniş fırça hareketleri kullanmıştır. Büyük boyutlu tuvalerin karşısında izleyen fırça hareketlerini takip ederse, bir anlamda sanatçının resmi oluşturma sürecine tanık olabilecektir.



Resim 79: Franz Klein
“New York” 1953, 201 x 128cm

Sanatçıların Hareketli Soyut çalışmalarla amacı da resmin eylemsel yanını vurgulamak, izleyeninde resimde herhangi bir hikayelendirme aramaksızın resmi resim olarak algılamasını sağlamaktır. De Kooning’de, Klein gibi hareketin öne çıktığı, siyah-beyaz resimler yapmıştır. Sonraki bölümlerde inceleneceği üzere *Kadın* serisi gibi figür içeren resimlerinde de eylemi vurgulayan fırça hareketleri gözlenebilir.

Soyut Dışavurumculuk akımının diğer eğilimi Renk Alanı Resmi’nde soyut anlayışı oldukça farklıdır. Eylemin vurgulanmasını isteyen Pollock, De Kooning’den farklı olarak tuvalin yüzeyi, neredeyse sanatçısının izleri belli olmayacak şekilde, -isminden de anlaşılacağı üzere- renk alanlarının düzenlenmesinden oluşur.

Renk Alanı Resmi'nde sanatçılar daha çok tuval boyunca devam eden düz renk alanlarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu onlara figürü hatırlatacak her şeyin tuvalden kaldırılması olanağını vermiştir.



Resim 80: Barnett Newman
“Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Mavi'den? ” 1957, 245 x 543cm

Newman'ın resimlerinde “zaman ve mekan anlamını yitirmiş gibi görünür.” (Krausse, 2005, 110) Dev boyutlardaki tuvallerinde renk bir uçtan diğer uca bütün yoğunluğuyla izleyenle buluşur. Newman, “izleyicinin resmimin karşısında kendi mevcudiyetini hissetmesini istiyorum” (Agy. 110) demiştir. Sanatçı, tuvallerinin boyutlarıyla bu etkiye ulaşmaya çalışmıştır.



Resim 81: Mark Rothko
“Kırmızı-Kahverengi, Siyah, Yeşil, Kırmızı” 1962, 206 x 193.5cm

Mark Rothko, Newman'dan farklı olarak kenarları belli olmayan, yumuşatılmış renkli dörtgenleriyle izleyiciyi içine alan bir derinlik vermeye çalışmıştır. Rothko'nun da resimleri oldukça büyük ölçeklidir ve bu resimlerin karşısında izleyici kendini “renkle çevrili hissetmektedir.” (Agy. 110) Rothko resimlerinin “gerçekçi olduğunu ve ‘temel insan duygularını’ -trajedi, sevinç, kötü kader- ifade ettiğini iddia etmiş ve ‘sadece renk ilişkileri ile hareket etmenin’ ‘önemli noktayı kaçırmak olduğuna’” (Gooding, 2001, 72) itiraz etmiştir.

Rotko, bu resim anlayışına 1940'larda ulaşmıştır. Sanatçının o tarihten sonraki ürünleri bu anlayışın farklı çeşitlemeleri gibi görünür. Genellikle iki ya da üç renkle oluşturduğu tuvallerindeki renkler flu bir etki bırakacak şekilde kullanılmıştır ve dinginlik hissi yaratmaktadır.

Avrupa'da oluşturulan Soyut Sanat akımı, sanatçıların çalışmalarında da görüldüğü gibi, 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da Soyut Dışavurumculuk'un Hareketli Soyut ve Renk Alanı Resmi eğilimleriyle canlanarak, getirilen açılımlarla sürekliliğini korumuştur.

II. BÖLÜM

SANAT AKIMLARININ WILLEM DE KOONING RESMİNDE GÖRÜNÜŞ ÖZELLİKLERİ

II. 1. Dışavurumculuk'un De Kooning Resminde Görünüş Özellikleri

1904'te Hollanda'da doğan Willem De Kooning, yirmi iki yaşındayken Amerika'ya gelmiştir. Hollanda'da Rotterdam Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiş olan De Kooning'in Amerika'ya geldiğinde bu ülkenin sanatı ve sanatçılarıyla ilgili bir fikri yoktu. Daha sonra Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun gelişmesinde önemli bir rolü olan sanatçı, bu ülkeye yüksek sanatsal ideallerle gelmemiştir.

De Kooning, çalışmaları Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde değerlendirilse de, aslında sanatının tek bir akım dahilinde incelenemeyeceği ender sanatçılardan biridir.

Sanatında figürden tam olarak uzaklaşmayı hiç düşünmemiş olan Willem De Kooning, Soyut Dışavurumcu sanatçılarla hareket ettiği zamanlarda da “kendi soyut resimlerindeki anatomik çağrışımlar, bu grubun üyeleri tarafından genel olarak desteklenen, objektif olmayan stilden ayrılmaktadır.” (Yard, 1997, 8) De Kooning, Soyut Dışavurumcu sanatçılar arasında figürden uzaklaşmamış olması nedeniyle yalnız kalmıştır.

Sanatçının en çok tanınan ürünleri, *Kadın* isimli bir dizi resimdir. Sanatçı kadın figürünü pek çok kez işlemişse de, özellikle 1950-55 yılları arasında oluşturduğu kadın resimleri, onun en çok bilinen çalışmaları olmuş, bu resimlerinde, figürü ele alış tarzıyla da Soyut Dışavurumcu akımın en önemli isimleri arasında yerini almıştır.

Onun sanata yaklaşımını daha doğru anlayabilmek için, bütün üretim süreci incelenmelidir. O, sanatı belirli gelişim basamakları içinde değerlendirilmeye çok da uygun olmayan sanatçılardan biridir. “*Kadınlar* onu popüler düşüncede tanımlıyorken, [...] bu eserlerinden, birincil ve Kooning'in kariyerinin en iyileri arasında olduğundan bahsederek [...] onlar üzerine saplanıp kalmak, bütün çabanın anlaşılmasını bozabilir, sarsabilir ve doğrusu onun sanatının özünü saklayabilir.” (Garrels ve Storr, 1996, 9)

De Kooning'in sanatını destekleyen isimlerden biri olan Thomas Hess, 1968'de New York Modern Sanat Müzesinde, sanatçının kariyerinin izlenebileceği retrospektif bir sergi düzenlemiştir. Serginin kataloğunda sanatçının çalışmalarına genel bir bakış sağlayabilecek bir tipoloji oluşturmuştur. Bu tipolojiye göre,

- 1- İlk yüksek-kurgulu renkli soyutlamalar, 1934-1944
- 2- İlk figürler (Erkekler), 1935-1940
- 3- İlk figürler (Kadınlar), 1938-1945
- 4- Renkli soyutlamalar, 1945-1950
- 5- Siyah ağırlıklı beyaz soyutlamalar, 1945-1949
- 6- Beyaz ağırlıklı siyah soyutlamalar, 1947-1949
- 7- Kadınlar, seri II, 1947-1949
- 8- Kadınlar, seri III, 1950-1955
- 9- Soyut şehir manzaraları, 1955-1958
- 10- Soyut ekspres yol manzaraları, 1957-1961
- 11- Soyut pastoral manzaralar, 1960-1963
- 12- Kadınlar, seri IV, 1960-1963
- 13- Kadınlar, seri V, 1963'ten buyana
- 14- Ülkedeki kadınlar, 1965'ten buyana
- 15- Soyut ülke manzaraları, 1965'ten buyana. (Agy. 10)

Bu tipoloji onun sanatındaki anlayışların görülmesi bakımından önemlidir. Sanatçı sürekli geriye dönerek daha önce ele aldığı konuları bir dönemin tekrarını oluşturmayacak şekilde işlemiştir.

Onun sanatındaki dışavurumcu nitelikler, bazı resimlerinde içerik anlamında gözlense de, resminin gelişim süreci içerisinde, özellikle resimlerin oluşturuluş aşamalarındaki tavrın (Hareketli Soyut sanat eğiliminin özellikleriyle) tuvale yansımalarında somutlaşır.

Brain O'Doherty, De Kooning'in resimlerini oluştururkenki tavrından bahsederken, onun resminin ayrıntıları üzerinde nasıl durduğuna değinir. O'Doherty, De Kooning'in tuvalinin başına geçtiğinde özgürlüğünü kaybetmişçesine işine yoğunlaştığını,

hareketliliğinin resmin ayrıntılarına odaklanmasının önüne geçmediğini belirtir. (Bkz. “Willem De Kooning Images and Biography” The Artchive, Pr. 3-5) Sanatçının bu yaklaşımının izleri sanatsal kariyerinin bütün aşamalarında gözlemlenmektedir.



Resim 82: Willem De Kooning
“Ayakta Duran İki Adam” 1938, 155 x 114.3cm

1930’lu yıllarda daha çok erkek figürleri üzerine yoğunlaşan De Kooning, figürlerini tuvale oldukça sade anlatımlarla taşımıştır. Sanatçının *Ayakta Duran İki Adam* (1938) ve *Oturan Adam* (1939) adlı çalışmalarıyla *Camcı* (1940) adlı resmi o dönem ürünlerine örnek olarak gösterilebilir.

Bu resimlerinde De Kooning sıklıkla aynadaki ya da ara sıra da olsa fotoğraflardaki kendi görüntüsüne bakarak çalıştığı için, duruşlar ve gövde yapıları düzinelerce çizimler yapılarak sonuçlandırılmıştır. Ressamın kendisi tarafından oluşturulmuş bir manken, erkek resimlerindeki, pantolon bacaklarının kıvrımlarındaki aşırı sert çizgileri kısmen izah edebilmektedir. (Bkz. Yard, 1997, 17)

Ayakta Duran İki Adam (Bkz. Resim: 82) adlı çalışmasında erkeklerin yüzleri herhangi bir anlama yol açmayacak şekilde resmedilmiştir. Yüzlerde ifadenin verilmeme nedeni, sanatçının bunları kendi hazırladığı bir mankene bakarak resmetmesi değil, geleneksel betimleme kaygısı güdülmeden resimlenmeleri nedeniyle, akla büyük ölçüde sanatçının yüzle ifadeyi öne çıkarmak istemediği düşüncesini getirmektedir. Figürün bedeninin oluşturuluşunda kullanılan yöntemler, sanatçının diğer çalışmalarında da karşılaşılabilecek karasızlığın izlerini taşımakla birlikte, bu resimde ifadenin görselleştirilmesine de yardım etmiştir. *Ayakta Duran İki Adam* adlı resimde;

[...] soldaki adamın elleriyle ilgili alternatif çizimler yapıldığını gösteren çizgiler, huzursuzluğu yansıtmaktadır. Karasızlık, izlenimi daha kötü duruma sokacak şekilde, kısaltılmış sağ kolun duruşu, daha önceki çizimlerden alınmış gibi görünmektedir. Sağdaki adamın kısa içliği, konuyu bütünleyen bir kinaye oluşturmakta, çıplak göğüslü adam ise belirsiz çizilmiş saç biçimi ve tebeşir beyazı rengindeki vücudu saran bir bale kostümüyle aynı zamanda bir kadını andırmaktadır. Sol arka tarafta gözü yanıltan bir ışık oyunu yapılmış ve her zamanki gibi De Kooning, düz bir şekilde boyanmış dikdörtgenleri –bir açık, bir koyu- yan yana koymuş ve hiç çekinmeksizin aşağı tarafa kat kat olmuş bir elbise parçası çizmiştir. Bu hem drapeyi, hem de geometriyi delip geçen, çizgiler halindeki ışık şeritlerinin güvensizlik yarattığı eşine az rastlanır başarılarından biridir. (Yard, 1997, 18)

Oturan Adam ve *Camcı* adlı resimlerinde sanatçı, ifadeyi yalnızca yüzleri ele alış biçimiyle değil, figürlerin mekandaki pozisyonları, tuvale yerleştirilme biçimleriyle de sağlamaya çalışmıştır. “Parmaklarını cam göbeği yeşil bir masaya vuran *Oturan Adam*, tıpkı *Camcı* gibi, aynı anda hem sıkıntı verici sorunlarla yüzleşecekmiş gibi hem de kaçacakmış gibi tasarlanmış görünmektedir.” (Agy. 18)

Kadınları konu alan resimlerini 1940’lı yıllarda yapmaya başlayan De Kooning, bu konuyu aralıklarla da olsa tekrar işlemiştir. Kırklı yıllardaki kadınlar, “19. yüzyıl Fransız ressamı Ingres’nin portrelerindeki gibi görgü kurallarına uygun bir şekilde oturmaktadırlar. Fakat figürler Picasso’nun 1929’daki yırtıcı kadınları gibi gittikçe daha ateşli ve heyecanlı bir hale bürünmüşlerdir.” (Agy. 21)



Resim 83: Willem De Kooning
"Oturan Adam" 1939, 97 x 87cm



Resim 84: Willem De Kooning
"Camcı" 1940, 137 x 111.7cm



Resim 85: Willem De Kooning
“Oturmuş Kadın” 1940, 137 x 91.5cm

Sanatçının bu dönem resimlerinde ellerin ve omuzların oluşturuluşlarındaki kararsızlık *Oturmuş Kadın* (1940), *Oturan Kadın* (1943-44) adlı resimlerinde de görülmektedir. “çizimlerdeki kısaltmalardan kaynaklanan şaşırtıcılık ve saçların istikrarsız şekli kadın resimlerinde daha da artmıştır.” (Agy. 21) Resimleri gitgide insan anatomisinin deforme edildiği bir anlayışla oluşturulmaya başlamıştır.

De Kooning’in resimlerinin tamamlanmamışlık hissini uyandırma nedeni sanatçının çalışma yönteminden kaynaklanmaktadır. Bu etki “onun resimlerinin yüzeylerini kumlu kağıt sürterek düzeltme alışkanlığından dolayı yoğun olarak gözlenmektedir.” (Agy. 21) Önceki resimlerini kazıyıp, üzerine yeniden, eski resmin izlerini de kullanarak çalışmasının da bu izlenimin oluşmasında payı vardır. *Oturan Kadın* (Bkz. Resim: 86) adlı resminde;

[...] sanki önceki başka resimlerden izler taşıyormuş gibi görünen, ressam tarafından yuvarlak aralıklı, daha alçak ve gizlenmiş olarak tasarlanmış pembe-beyaz sandalyelerin ikincisinde yer almıştır. Oysaki gerçek bir pentimento, düşünülen ya da örtülü bir fikrin, önceden tahmin edilemez şekilde belirginleşmesiyle ya da kullanılan malzemelerin umulmadık

etkileşimiyle, zaman içinde ortaya çıkmış olan resimdir. De Kooning'in sanatında ise bu etki önceden tasarlanmıştır. (Agy. 22-26)



Resim 86: Willem De Kooning
“Oturan Kadın” 1943-44, 122.5 x 106.7cm



Resim 87: Willem De Kooning
“Kadın” 1943, 122.5 x 89.5cm

De Kooning, kadın figürünü ele aldığı bu dönem çalışmalarıyla ilgili olarak üç aşamadan oluşan bir yaklaşım ortaya koymuştur:

Resimlerde kısaltmalar yapmaktan sakınılmıştır. Perspektifle ilgili izler renklerin doğrudan uygulanması ve çizginin dağınıklığı ile aktarılmıştır. Işık ve gölgenin dağılımına gelince, De Kooning'in bilinen kararsızlığı, çene ve boyunla ilgili sıkıntılı noktalara, vücut ifadesinin bir sinirlilik halinde yapılmış gibi görünen gölgelemelere ve boyanın savruk kullanımı çizgilerdeki belirsizlikle ortaya çıkan düşmanca hislere örtü vazifesi görmüştür. (Agy. 27)

1940'larda hakkında ilk değerlendirme yazısı çıkmıştır. Dergide, De Kooning'in insan anatomisini açık bir şekilde ifade ettiğine fakat renk ve yüzey ilişkileri açısından ilginç özellikler taşıdığına değinilmiştir. (Bkz. 'Congenial Campany' Art Digest, (1942), aktaran Yard, 1997, 28)

1940-1946 yılları arasında oluşturulan kadın resimlerinde sonraki dönem çalışmalarına oranla perspektif mekanda ve figürün yerleştirilişinde hissedilebilmektedir. Bu dönem resimlerinde figürün ne yaptığı ya da kim olduğundan çok nasıl resmedildiği sorusu öne çıkmaya başlamıştır.

De Kooning'in bu dönem çalışmalarındaki duygu ve anlam ilişkisini değerlendiren Soyut Dışavurumcu sanatçı Barnett Newman, bu konuyu açıklamak üzere Cézanne'ı kastederek "onunkisi, hayali değiştirmeye çalışmakla harcanmış bir hayattı, eski ustaların hayalini duyguların gerçekliğine dönüştürmek" (agy. 39) demiştir. Cézanne resmi, De Kooning'i "tablolarındaki yüzey ve şekil, hareket ve çizginin sıkı bağlantısı açısından derinden etkilemişti." (Garrels ve Storr, 1996, 15)

1940'ların sonuna doğru, siyah-beyaz soyutlamalar, Picasso'nun çalışmalarını anımsatan birden fazla kadın figürünü konu alan resimler yapan sanatçı, bir taraftan da bir tek kadını ele aldığı çalışmalarını da tekrar ele almaya başlamıştır. *Kadın* (1948) ve *Kadın* (1949) adlı resimleri 1950'lerin çok tanınan *Kadın* serisinin yaklaştığının habercisidir. Sanatçının 1940'larda tamamladığı oturan kadınları, *Kadın I* (1950-1952) resminin gölgesinde kalacaktır.



Resim 88: Willem De Kooning
“Kadın” 1948, 136.2 x 113.3cm



Resim 89: Willem De Kooning
“Kadın” 1949, 152.4 x 121.5cm

Kara Cuma'da (1948) (Bkz. Resim: 125) üst soldaki ev şekli, *Kadın* (1948) adlı resimde üst sağ tarafta, bu kez çizgi filmlerdeki patlamalara benzer şekilde ortaya çıkmıştır. Alt sağda siyah bir boya katmanı içinde ayak tabanı ve solda yüz üzerinde belirgin bir kesikle temel halindeki ev gibi, eski formunu koruyan figürün açıkça yeniden düşünülmesi gerekecektir. Siyah ve beyazın düzenlenmesiyle oluşan alanlarla insan imajını uzaklaştırmaya çalışmanın pek olası bir şey gibi görünmediği muhakkaktır. (Yard, 1997, 45)

Kadın (1948) adlı resmiyle bir yıl sonraki *Kadın* (1949) adlı resminde belirginlik kazanan öge siyah çizgilerin varlığıdır. Bu çizgiler yüzde daha sert ifadelerin oluşmasına neden olmuştur. Sanatçı bedeni daha yoğun biçim çarpıtmalarıyla oluşturmuş, gerçeklikten daha fazla uzaklaşmaya başlamıştır.



Resim 90: Willem De Kooning
“Kadın” 1950, 37.2 x 29.5cm

Dergilerde bulduğu ağız resimlerini keserek tuvaline yapıştırmaya başlayan De Kooning, resmin gerçekliğiyle oynadığı bu oyunda herkesin bildiği parçaları kullanmıştır. *Kadın* (1950) adlı resmindeki ağzı Camel sigarasının reklamından kesen sanatçı figürünü geometrik şekilleri anımsatacak biçimde karakterize etmiş;

[...] göğüslerdeki gözle Picasso'nun *Dans* adlı eserinden esinlenmiş görünmektedir. Fakat bu gülümseme ile ilgili, T bölgesinden mekanik olarak çıkarılmış, sigara reklamı modelinin ağzıyla gırtlak arasında, bir uçtan diğer uca bir çizgi çekilerek oluşturulan küçük bir detayla De Kooning, yüksek sanatla aşağı olan arasındaki uçurumu göstermeye kalkışmıştır. (Agy. 52)



Resim 91: Willem De Kooning
“Manzarada Figür” 1951, 83.8 x 39.4cm

Yılmaz, De Kooning'in resim sanatının edebiyattan koparılmasını desteklediğini, ancak tarih öncesi mitlerden yararlanmanın bir sakıncasının olmadığına inandığını belirtmiştir. (Bkz. Yılmaz, 2006, 166) Sanatçının 1950'li yılların kadın resimlerini bu düşünceyle oluşturduğunu ifade eden Yılmaz'a göre bu resimlerde;

[...] Soyut Dışavurumcu resme yakıştırılan *ilkellik*, *şiddet* ve *gerilim* etkisi oldukça belirgindir. ‘Savaş alanı’ deyimi en çok da bu imgeleri taşıyan tuvaler için geçerli olsa gerek. Sanatçı, belli ki *bilekten* ziyade *omuzdan* kaynaklanan *kol* devinimleriyle, büyük badana fırçalarını da devreye sokarak *koymuş* boyları önündeki tuvale. Bu resimlere baktığımız zaman, De Kooning’in tuvalin yassılığını inkar etmediğini, ancak, boyanın maddiliğine önem verdiğini görürüz. (Agy. 167)

De Kooning’in Kadın serisi çalışmalarından bahsedildiğinde ilk akla gelen resim *Kadın I* (1950-52)’dir. Bu resmin en belirgin özelliği hareketli fırça darbeleridir. *Kadın I* (1950-52) adlı resminde sanatçı, özellikle siyah fırça darbelerini figürün bazı bölümlerini toparlamak, vurgulamak üzere kullanırken, resmin bazı bölümlerinde ise darbeler renkle birlikte ele alınarak, figürle yüzeyin bütünleşmesi sağlanmıştır. Bu etkiler Hareketli Soyut’la gelen dışavurumcu özelliklerle oluşturulsa da, resmin Kübizm’le de ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Sanatçının figür yorumu ve mekanın belirsizleştirilmesi bu izlenimin oluşmasına neden olmaktadır.

De Kooning, *Kadın I* adlı resmini, iki yıllık bir çalışma sonunda tamamlamıştır. Başta da değinildiği gibi, resimlerinin ayrıntıları üzerinde ciddiyetle duran bir sanatçı olduğu için bu süre şaşırtıcı gelmemektedir. Sanatçı, *Kadın I* oluşturduğu sürede kendini aşırı yormuş, bu çalışmayla ilgili iki yüz adet denemeyi işe yaramaz diyerek bir kenara atmış ve yine kesintisiz şekilde üzerinde çalışmaya devam etmiştir. (Bkz. Schlagheck, 1994, 27) Sanat tarihçi Meyer Schapiro’nun bir ziyareti sırasında resmin olduğu gibi kalmasına karar verilmiştir. (Bkz. Yard, 1997, 55)

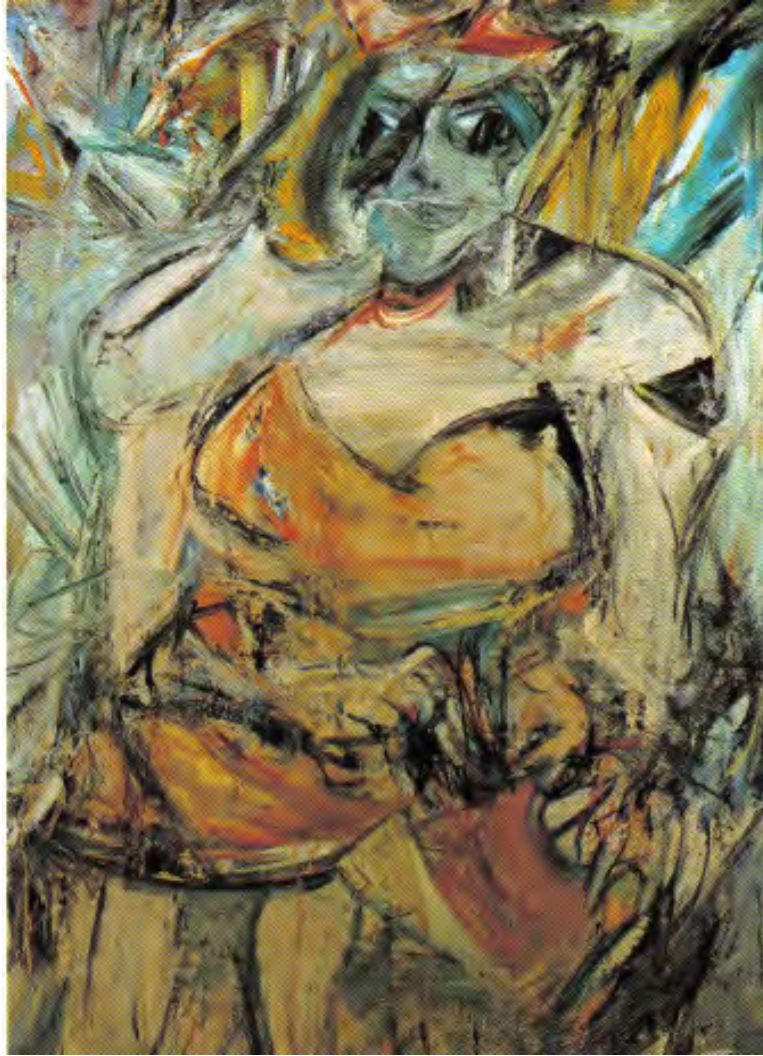
Bu çalışma, onun gözünde “olgunlaşmış kariyerini tanımlayacak çalışmadır. *Kadın I*, onun resimle mücadelesinde fevkalade kompozisyonun, gelişiminden bugüne” (Butler ve Schimmel, 2002, 141) anlamamızı sağlamıştır.

Lynton(1991, 239)’a göre, “Kooning’in yaptığı hem ezici, hem etkileyici korkunç kadınlar saf ve yüce gönüllü olan herhangi bir şeyi hoşnutlukla benimsemeye ve hakiki ifadeye ulaşabilmek için harcanan çabanın kanıtı olarak şiddeti, hatta zorbalığı kabullenmeye hazırdırlar.” Resim, halk bu etkilere hazır olmadığı için tepki de çekecektir.

Daha sonra De Kooning, “kadınlarının komik olduğunu kimsenin fark edemediğini söylemiştir. Ancak Soyut Ekspresyonizm’in Sürrealist bir ‘kara mizah’ açısından bile komik olması beklenemezdi.” (Butler ve Schimmel, 2002, 167)



Resim 92: Willem De Kooning
“Kadın I” 1950-52, 192.7 x 147.3cm



Resim 93: Willem De Kooning
“Kadın II” 1952, 150 x 109.2cm

De Kooning’in *Kadın ve Bisiklet* (1952-53) adlı resmi, *Kadın* (1950) ile başlayan serinin son resmidir.

Obur gülümsemeyi ve incilerden oluşan taklit bir kolyeyi gölgede bırakan sırtıma ile De Kooning Freud’un “yukarı doğru yer değiştirme” düşüncesinden yola çıkarak, sürrealist vajina boşluğunu üst kısma yerleştirmiştir. Burada, Freud’un da belirttiği gibi, ağız ve gırtlığın bu bölümünde genç hastası Dora’nın histeri nöbeti bedensel ifade yolunu bulmuştur: Larenjit ve yoğun öksürük nöbetleri nedeniyle kabul etmek istemediği yer değiştirmiş bir cinsel alan. (Bkz. Freud, “Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria” aktaran Yard, 1997, 55)

*Kadın P*in ve 1950-53 arasındaki öbür kadınların çoğunun belirgin fiziksel özelliği olan ‘ağız’ sanatsal ve psikolojik karasızlığın dayanak noktasıdır. De Kooning’in konu olarak tekrar tekrar alımlı kadınları seçmesi, bir yandan da Amerikan toplumundaki seks simgesinin sürekliliğini yansıtıyordu. (Bkz. Serdar, 1991, 46)



Resim 94: Willem De Kooning
“Kadın ve Bisiklet” 1952-53, 194.3 x 124.5cm

De Kooning'in Kadın serisi çalışmaları 1950'lerin Amerika'sında erkek şovenizminin simgeleri olarak da algılanmıştır. Sanatçının şu sözleri bunu ifade eden bir yaklaşım içinde olduğunu gösterebilir; "kadınlar kimi zaman sinirime dokunuyor. Kadınlar dizisinde ben bu duyguyu resmettim o kadar." (Agy. 48) Fakat sözlerini şu şekilde sürdürür; "güzel kadınlardan *hoşlanırım*. Canlılarından; dergideki modellerden bile. Bu sözler bütününden temel olarak ayrılır ya da resimlerine hakaret diye yaklaşılsa belli başlı öğeler gözden kaçırılır. Her şeyden önce De Kooning'in kadınları yüzyıllarca model olarak kullanılan, resmi yapılan bir konuya, onun dışavurumcu ve oldukça kişisel yaklaşımıdır." (Agy. 48)

Sanatçının şu ifadeleri resimlerinde kadın imgesini kullanma nedenini daha net ortaya koymaktadır; "benim resimlerimde kadınla erkeği birbirinden her zaman ayıramazsınız. Bu kadınlar belki de benim kadınsı tarafımdır, ama geniş omuzları olan bir kadın." (Yard, 1997, 8)

Kadın serisi üzerine yapılan değerlendirmelerden bazılarında ise resimlerdeki kadını (özellikle *Kadın I*'deki figür) sanatçının annesiyle ilişkilendirerek açıklamaktadır. T. Hess, "De Kooning'in annesiyle –bir zamanlar müşterileri çoğunlukla denizci olan bir barda çalışıyordu- *Kadın I* arasında bir ilişki olduğunu" (Serdar, 1991, 48) ileri sürmektedir.

Yard'a göre de kadın imgesinin kullanılma nedeni; "duygularını göstermeyen erkekler canlı, neşeli çağdaşlarının yanında sönük kaldığı için, De Kooning'in eserlerinde açığa vurulan duyguların ifadesi dışı formuna bağlıdır." (Yard, 1997, 8)

Sanat tarihçi Meyer Schapiro'nun da desteğiyle tamamladığı 1950'li yılların kadınlarını 1953'te Sydney Janis Galeri'de *Kadın Teması Üzerine* isimli sergide izleyiciyle buluşturur. "*Kadın I*'den *Kadın IV*'e kadar olan seriyi ve bunun yanında konu ile ilgili diğer varyasyonlarını sergileyince, sıcak tartışmalar yaşanır: Resimlerin figüratif görünümü soyutlamanın savunucularını ayağa kaldırır, genellikle argoluğa kaçan canlılığı, kamuoyunu korkutur." (Schlagheck, 1994, 27)

Lynton'ın değindiği, bu resimlerin yaratacağı etkiye izleyicilerin hazır olmadığı görüşü sergi sonrasında çıkan eleştirilerden anlaşılabacaktır:

Hubert Crehan, “kadın ile ilgili bu resimlerin en katı anlatımıyla yarı sembol, yarı gerçek canavarlar gibi” (Crehan, (1953), “A See Change: Woman Trouble,” Art Digest, aktaran Yard, 1997, 55) olduklarını açıklamıştır.

Sydney Geist, “cinsel tavırlarla paralellik gösteren bir davranış şekliyle, bu kadının bedeni sayılan kanvas üzerindeki vahşetle; sıcaklığın, duyguların, kokunun, arzunun ve hayatın beklenmedik armağanlarının eşdeğerlisini oluşturabilmek için, imaj bulabilmek için gösterdiği çabayla kendisini açığa vurmuştur. Çok ilerilere gitmiş, fakat gidilebilecek son yer bu.” (Geist, (1953), “Work in Progress,” Art Digest, aktaran Yard, 1997, 56)

1960’da De Kooning bu eleştiriler üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

Kadınların resmini yaptığım için bilinen bazı ressamlar ve eleştirmenler bana saldırdılar, fakat bu bana onların problemiymiş gibi geldi, benim değil. Tarafsız olmayan bir ressam olduğumu sanmıyorum. Şimdi onlara bakıyorum da bağirtlak ya da vahşi görünmüyorlar. Sanırım bunun idol düşüncesiyle, ileriye görmekle, tüm bunların ötesinde canlılıklarıyla bir ilgisi var. Eğer hayata bu açıdan bakmazsam varlığımı nasıl devam ettirebileceğimi bilmediğimi düşünüyorum. (“Content is a Glimpse,” aktaran Yard, 1997, 56)

De Kooning’in kadını konu alan bir başka çalışması da 1954 yılında tamamladığı *Marilyn Monroe* isimli çalışmasıdır. Resmin yapıldığı tarih, film yıldızının oldukça popüler olduğu yıllardır. Atölyesindeki takvimde yer alan Marilyn Monroe fotoğrafından esinlenerek oluşturduğu resmini neden yaptığı sorulduğunda; “bilmiyorum. Bir resim yapıyordum, o ortaya çıkıverdi’ diye yanıtlamıştır. ‘Bilinçdışı arzu mu?’ sorusuna ‘bilinçdışı mı, boş versene’ (Serdar, 1991, 46) ifadelerini kullanmıştır.

“De Kooning’in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu benzettiklerini ve onlarla birlikte değişebilen, çarpıtılabilen yapı’yı tüm olarak ele aldığımızda ‘biçimi’ hem güvenilir, hem daha da aşırı bir özgürlüğün göstergesi olarak kabul edebiliriz.” (Lynton, 1991, 239)



Resim 95: Willem De Kooning
“Marilyn Monroe” 1954, 127 x 76.2cm

De Kooning, resminde ifade için gerekli olduğunu düşündüğü görsel elemanların tümünü özgürce kullanmış, kendini bu anlamda sınırlamamıştır. Bu nedenle de diğer Soyut Dışavurumcu sanatçıların aksine onun resmi oldukça zengin anlatım olanaklarına sahip olmuştur.

II. 2. Kübizm'in De Kooning Resminde G r n   zellikleri

Braque ve Picasso'nun oluşturduğu Kübizm akımının, başta figür ve onun konumlanaca ı mekan olmak üzere resim sanatına getirdiği açılımlardan, Soyut Dı avurumcu sanatçılar da yararlanmışlardır.

Gooding, De Kooning'in biçimsel ilişkilerin bir seti olarak adlandırdığı çalışmalarında bir Dı avurumcu  iddet varsa, aynı zamanda onun Kübizm'le asimilasyonundan kaynaklanan bir resimsel yapının da olduğunu belirtir. (Bkz. Gooding, 2001, 76)

De Kooning'in bazı resimleri ilk bakıldığında, figürü olu turu  biçimi ve soyutlama anlayışıyla, Kübizm'in ( zellikle Picasso) soyutlama anlayışıyla benzerlikler göstermektedir. Figürlerin zorlukla se ilebildi i ya da hiç kullanılmadığı izlenimi veren kimi resimleri Kübizm'in mekanı duyumsatma anlayışıyla ili kilendirilmesini olanaklı kılmaktadır.

Ancak De Kooning'in figürü ele alı  tarzı, Kübizm'in ilk dönem yakla ımlarındaki gibi nesnenin e anlı gösterilmesi olarak anla ılmamalıdır. Böyle yakla ıldı ında Kübizm'in zaman kavrayışı devreye girer, oysa ki De Kooning resmi'nin Kübizm'in yapı   z mllemeleriyle, zaman kavramının da devreye girmesiyle ortaya çıkan ilk a amalarıyla değil, bunun sonucu olarak ortaya çıkan figür yorumuyla ilişkisi vardır. De Kooning resimleri Kübizm akımının sonraki aşamaları olarak yorumlanmaktadır.

Clement Grenberg 1955'teki bir ifadesinde Soyut Dı avurumcu sanatçıları, "Kübist düzenlemeleri devam ettirecek, hatta onun resimsel incelemelerini daha da ileri götürüp, geni letecek kişiler olarak tanımlamıştır." (Shiff, "De Kooning Controlling De Kooning" aktaran Butler ve Schimmel, 2002, 154)

Kahraman(1991, 66), De Kooning resminde "figürün espasta zorlamaya gidilmeden temellendirilmesi, yüzey geriliminin tuvalin bütünüyle sağlanması, bu arada çeşitli imlerin belirli imgeleri  a rı tırması bu resminde, Kübizm'le bir hesapl maya girmesini engellememi tir" yorumunda bulunur.

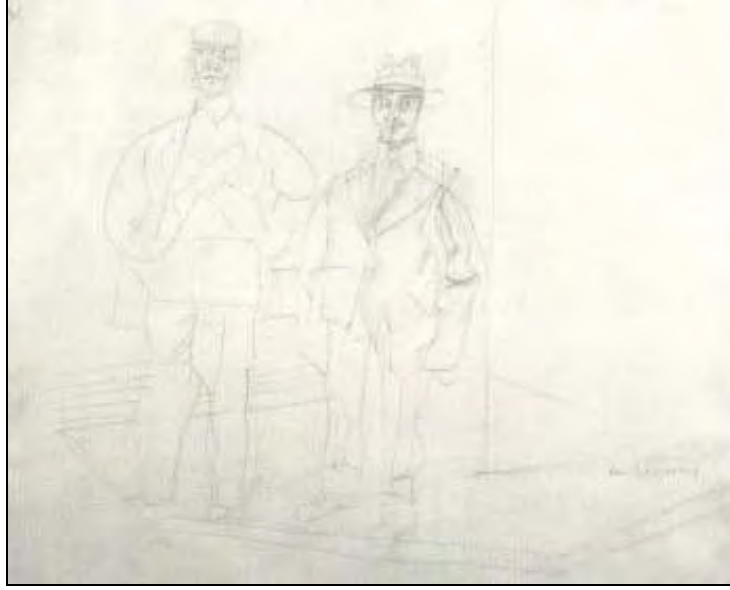
Kahraman’a göre, De Kooning resminde sorun aksine, belirli bir hacmin, konvansiyonel tuvale, ancak bir düzlem üstünde yer alabilen desen ve resmetme olgularından vazgeçmeden, nasıl yerleştirilebileceğidir. Bunun da onu konvansiyon-tradisyon-çağdaşlık çizgisinde kendine özgü bir yere oturttuğunu belirtir. (Bkz. Kahraman, 1991, 66)

Kübizm’in öncülerinden Picasso’nun etkisi, Kübizm’in bu nitelikleriyle birlikte, özellikle figürü ele alış tarzıyla De Kooning’in resimlerinin ilk dönem figürlerinde görülebilir. Çalışmalarını dikkatle takip ettiği Picasso’nun De Kooning sanatına etkisi ilk olarak, 1939 yılındaki Picasso sergisini izlemesinden sonra belirginleşmiştir. 1939 yılında Modern Sanatlar Müzesi’nde açılan sergide, Picasso’nun figür yorumlamaları, De Kooning’in *Ayakta İki Adam* (Bkz. Resim: 97) adlı resmiyle, kadınları konu alan resimlerindeki sakinliğini bozma nedenini açıklamaktadır.

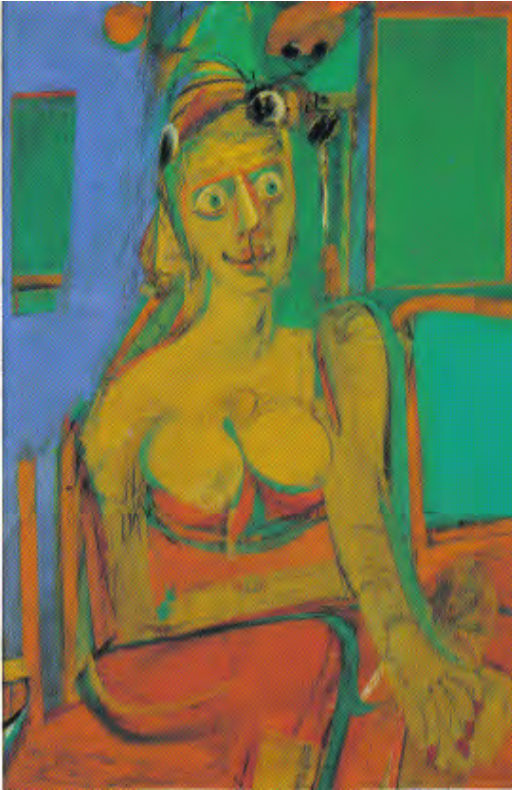
Picasso’nun *Avignon’lu Kadınlar* (1907) (Bkz. Resim: 39) adlı resmiyle *Guernica*’ya (1937) kadar pek çok çalışmasının sunulduğu sergi, De Kooning için, “Picasso’nun figüratif konuları harmanlaması, soyut formu ve ateşli içerikleri ‘şaşılacak derecede önemli’ idi. Bununla birlikte bu sergi, De Kooning’in etkisinde kaldığı kadar Picasso’nun açıkça bilinen yeriyle ilgili en iyi örneklerden oluşan, heyecan verici bir sunum değildi.” (Yard, 1997, 20)



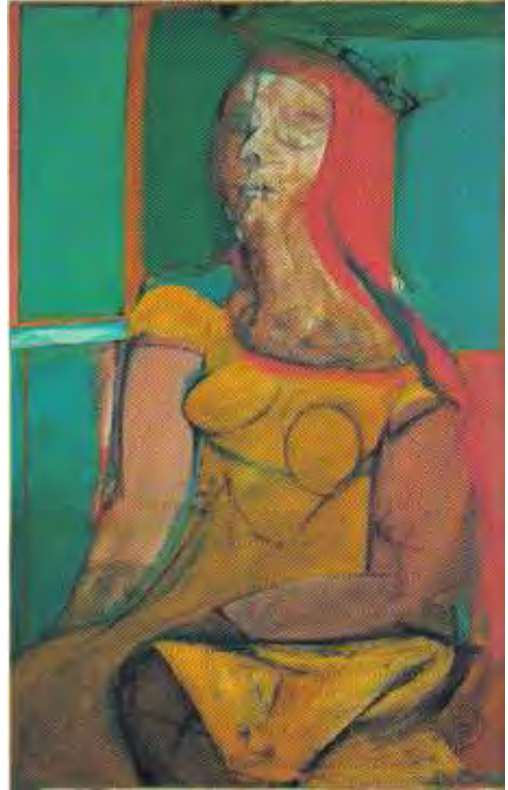
Resim 96: Pablo Picasso
“Guernica” 1937, 350 x 780cm



Resim 97: Willem De Kooning
“Ayakta İki Adam” 1939, 33.5 x 41.2cm



Resim 98: Willem De Kooning
“Kadın”
1944, 116.8 x 81.2cm



Resim 99: Willem De Kooning
“Kalplerin Kraliçesi”
1943-46, 117 x 70cm

De Kooning'in tepkisi *Guernica*'nın acımasız saldırganlığını *Ayakta İki Adam* (1939) adlı karakalem çalışmasıyla donuk bir hareketsizliğe dönüştürmesi olmuştur. De Kooning'in gözlemlediği figürler “metroda cansız mankenler gibi ayakta duran” adamlardı....Badem şeklindeki gözleri, kalın dudakları ve direkt olarak boğalardan ya da General Franco komutasındaki Alman bombardıman uçaklarının İspanyol sivilleri katledişine Picasso'nun ağıdı kabul edilen *Guernica*'nın, oluşmasında etkili olan yokedici kimselerden alınmış öfkeli burun delikleriyle bu adamlar, dimdik karşıya bakmaktadırlar....Erkekleri sindirdiğinden olsa gerek, De Kooning'in Picasso'da bulduğu vahşet duygusu, az da olsa anladığı kadınlar sayesinde zincirlerinden kurtulmuştur. (Agy. 20-21)

Kalplerin Kraliçesi (1943-46), *Pembe Leydi* (1944) ve *Kadın* (1944) adlı resimler, De Kooning'in sanatındaki Picasso etkisinin başlangıcını işaret eden diğer resimleridir. Özellikle figürlerin yüz ve kollarının oluşturuluş biçimi bu izlenimi uyandırmaktadır.

Sanatçı, *Kadın* (1944) (Bkz. Resim: 98) adlı resminde, figürünün yüzünü açık tonda bir sarı kullanarak renklendirmiş, dudakları palyaçoğu andırır şekilde biçimlendirmiş ve *Kalplerin Kraliçesi* (Bkz. Resim: 99) adlı resminde yüzü hem önden hem de profilden göstermiştir. Resimlerde abartılı sayılabilecek bu özellikler, *Pembe Leydi* adlı resimle karşılaştırıldığında bu etkilerini yitirirler. Oldukça canlı bir pembe tonunda gösterilen kadın, yüzün kurgulanışı, bedeninin oluşturuluşu ve belirsiz bir mekanda resmedilişiyle Picasso'nun resimlerini anımsatmaktadır. Bu resminde De Kooning, figürün bazı bölümlerinde ön-arka gibi planlar oluştursa da, figürün yüzeyle olan ilişkisini bu anlayışla düzenlememiştir.

Pembe Leydi'de “kadın, [...] tartışmalara neden olan bir ortamda bulunmakta, iç kısımdaki dikdörtgenler, Picasso'nun resimlerinde olduğu gibi, duvardaki pencereleri, resimleri ya da aynaları simgelemektedir. Fırça darbeleri ve karakalem, figürü aynı anda hem kompoze ederek hem de parçalara ayırarak yüzeyde başıboş dolaşmaktadır.” (Agy. 26)

1940'larda De Kooning, Hess'in tipolojisinde ‘Renkli Soyutlamalar’ (1945-50) olarak grupladığı, kadını konu alan çalışmalarına oranla figürü oldukça fazla soyutlayarak ele

aldığı çalışmalar da yapmıştır. Picasso'nun formlarını andıran bir soyutlama anlayışı hakim olan bu resimlere, *Dalga* (1942-44) ve *Pembe Melekler* (1945) adlı resimler örnek olarak gösterilebilir.



Resim 100: Willem De Kooning
“Pembe Leydi” 1944, 122.5 x 89.5cm

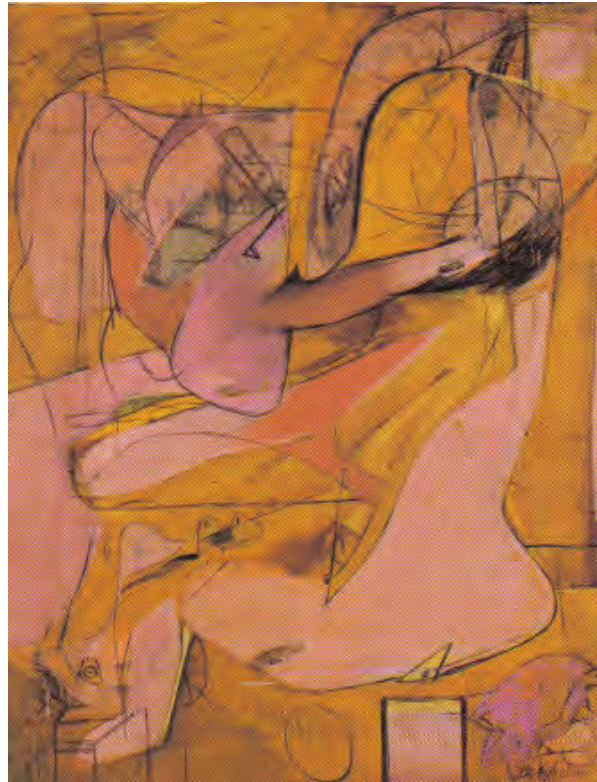
Bu çalışmalarındaki özellikler, yine aynı yıllarda tamamladığı kadınlarınkinden oldukça farklıdır. Çizgi ve boya kullanımı, biçimlerin oluşturuluşunda gözlenen bu farklılıklar resimlerde; “şeklin basitleştirilmesi, bölünmemiş akış ve çizgi konturları, bazen yumuşatılmış geniş renk alanları” (Garrels ve Storr, 1996, 21) şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Dalga (1942-44) adlı eserde organik şekiller sağ üst köşede figür resimlerinden tanıdığımız bir dikdörtgen kullanılarak desteklenmiş bir alanı doldurmaktadır. Çizgiler dış hatları daha fazla göstermektedir, tek bir el hareketiyle yapılan kremi beyaz, resme hakim olan, şekle hacim kazandıran dalgalı siyah alanı biçimlendirmekte, eteklerin altındaki dizleri, leğen kemiğini ve kalçaları akla getirmektedir. Fakat tabela ressamlığından dolayı De Kooning’e yabancı olmayan çizgi fırçası kullanılarak dalgaya benzer

kıvrımlar ortaya çıkaran zayıf çizgilerle değişim önceden haber verilmiştir. Bir yıl süreyle De Kooning'in ince kıllı fırça kullanması, *Pembe Melekler* (1945) adlı eserde çizgilerin sınırları zorlaması ve hızı kesmesi gibi göze çarpan bir özellik olmuştur. (Yard, 1997, 28-30)



Resim 101: Willem De Kooning
“Dalga” 1942-44, 122 x 122cm



Resim 102: Willem De Kooning
“Pembe Melekler” 1945, 132 x 101.5cm

Pembe Melekler (Bkz. Resim: 102) adlı resim, De Kooning'in resmi oluştururken kullandığı yöntemlerin, çalışmalarının akışını da değiştirebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Sanatçının, “çizimlerini şeffaf kopya kağıdı üzerine yapmaya, onları birbiri üzerine eklemeye, üstte görünen karmaşık çizim üzerine yeniden çalışmaya, onu ters çevirmeye, yarısını yırtmaya ve onu tekrar bir çizimin üzerine koymaya” (Hess, (1968), aktaran Garrels ve Storr, 1996, 23) devam ettiği, bir çeşit kolaj tekniği olan bu yöntem, *Pembe Melekler* adlı resimle “çalışmanın konusu haline gelmiştir.” (Agy. 23)

Ancak bu yöntem, resmin yalnızca rastlantısal etkilerle oluştuğu izlenimini uyandırmamalıdır. De Kooning resminde rastlantısallık ögesi, onun denetiminde gerçekleştiğinde kullanılabilir olmaktadır. Çoğu çalışmasını birkaç yılda tamamlamış olması da denetiminde olmayan etkilere yer vermeyişinin nedeni olarak gösterilebilir.

1940'ların soyutlamaları yanında, kadın resimlerine de devam eden De Kooning'in bazı eskizlerinde de Picasso'nun figürlerini anımsatan özelliklerle karşılaşılır. Tamamlanmamış olmalarına rağmen başarılı bulunan bu eskizlerin başarısının ardında Picasso'nun “*Guernica*’lı (Bkz. Resim: 96) ağıt yakan kadınların ve *Avignon*’lu Kadınlar (Bkz. Resim: 39) adlı resmindeki genelevden dışarıya bakan ürkütücü hayaletlerinin olduğu kolayca anlaşılmaktadır. De Kooning ilgisini özellikle de sağ taraftaki iki kadın üzerine toplamıştır: Kadınlardan biri pervasızca çömelmiş, diğeryse geriden etrafı seyretmektedir.” (Yard, 1997, 32)



Resim 103: Willem De Kooning
“İki Figür” 1946-47, 26.6 x 31.2cm

Eğer Picasso'nun 'çömelen' fikri aynı anda hem ön hem arka planla ilgili bir izlenim veriyorsa, De Kooning'de *İki Figür* (1946-47) (Bkz. Resim: 103) adlı resminde ön taraf izlenimi veren figürü ve daha sonra *Pembe Melek* 'te (1947) arka taraf izlenimi vermeyi denemiştir. Solda yanlamasına duran kadının saçları ve vahşice yana eğilmiş kafası, bunların her ikisinde de testere dişli ağızları ve yaba gibi sivri saçlarıyla De Kooning, Picasso'nun *Ağlayan Kadınlar* adlı resmini takip etmiştir. (Agy. 36)



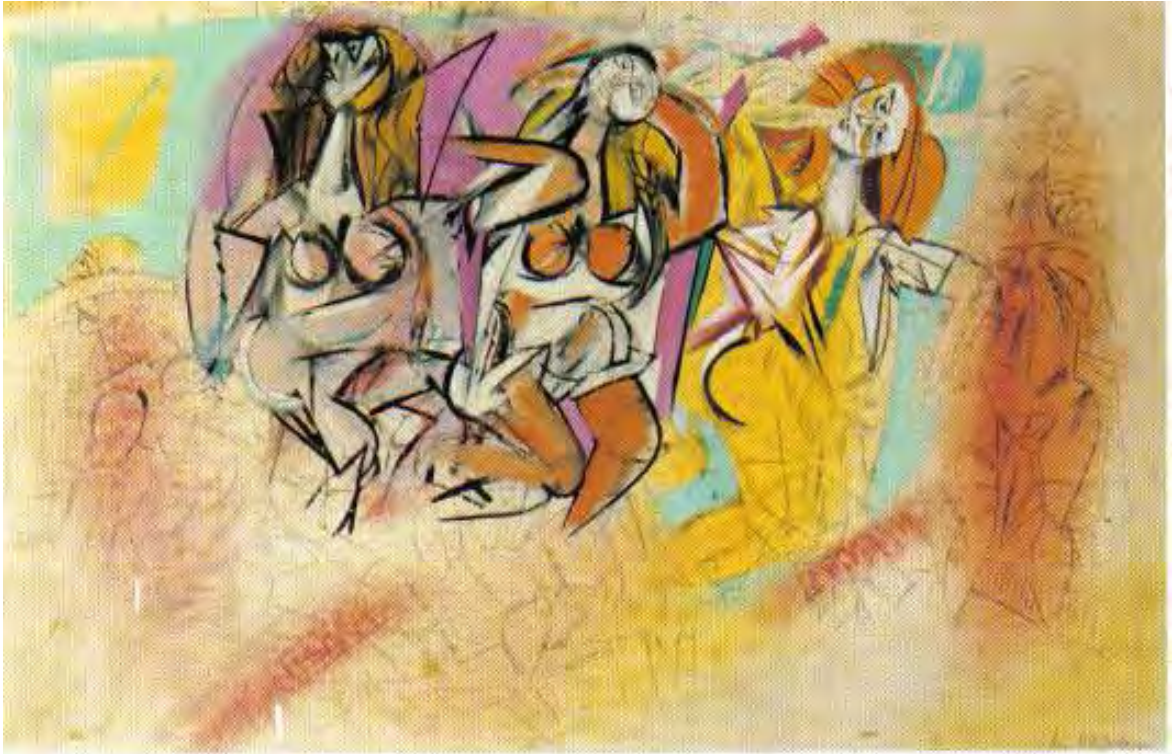
Resim 104: Willem De Kooning
“Pembe Melek” 1947, 25.4 x 38cm

İki kadın figürü, De Kooning'in *Pembe Leydi (eskiz)* (1948) (Bkz. Resim: 105) adlı çalışmasında, biri masa ya da sandalye üzerine tünemiş, diğeri ondan ayrı duran başka bir kadın olarak yeniden bir kalıba sokulmuştur. *İsimsiz Eskiz (Kadınlar)* (1948) (Bkz. Resim: 106) adlı eserde figürler -*Avignon*'lu Kızlar'dakilerin sayısı ile karşılaştırılırsa- daha fazladır ve daha hareketlidir. (Bkz. Agy. 36)

De Kooning'in oturan figürü *Pembe Leydi (eskiz)*'de (1948) tekrar canlanmıştır. Figürün yüzünde Kübist yüz çarpıtma yoktur, ondan ayrı duran gölgesi var gibidir, o da çizgiyle oluşturulmuş ve profilden gösterilmiştir. Figür parçaları yüzeye dağıtılmıştır. “Yüzey yassılaştırılmıştır ve *Pembe Leydi*, hepsi fark edilebilir olsa da, görünüşte pembe bir alana dağılmış bir yüz, göğüs ve bacak topluluğu gibidir.” (Lazare, 2002, Pr.6-7)



Resim 105: Willem De Kooning
“Pembe Leydi (Eskiz)” 1948, 47 x 47cm



Resim 106: Willem De Kooning
“İsimsiz Eskiz (Kadınlar)” 1948, 53.3 x 81.2cm



Resim 107: Willem De Kooning
“İsimsiz (Üç Kadın)” 1948, 51.7 x 67cm

Pembe Melek’te (1947) (Bkz. Resim: 104) sağ taraftaki oturan kadın, *İsimsiz (Üç Kadın)* (1948) adlı çalışmanın ortasındaki figürü işaret etmektedir. Kalça kısmındaki abartılmış yarıklar, belirsiz yüz hatları *Guernica*’lı (Bkz. Resim: 96) boğanın sallanan kulaklarını çağrıştıran bir tedirginlik yaratmakta ve bu figür neredeyse bir insana benzemektedir. Kadın, Picasso’nun uzlaşmaz nesli tarafından tutsak edilen insan üzerine yoğun düşüncelerini tamamlayan *Canavarın Sonu* (1937) adlı eserindeki can çekişen canavarın acele yapılmış, organize edilmemiş tuhaf bir insan şekline dönüşmesi gibi görünmektedir. (Yard, 1997, 36)

1950 yılında tamamlanan *Kazı* adlı çalışma, sanatçının figürün seçilemediği soyutlamalarından biridir. Bu resim, başka üç soyutlamayla birlikte, yine aynı yıl düzenlenen Venedik Bienali’nde sergilenmiştir. *Kazı* adlı resimde oldukça büyük olan yüzeyin her bölümü ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Resimde tek bir odak noktasının olmayışı, elemanların yüzeyin bütün bölümlerine dağıtılarak yerleştirilmesi, ön ve arka

plan ilişkilerinin vurgulanmayışı, Kübist anlayışın yüzey kurgusunu hatırlatır. *Kazı* adlı resimde sanatçı, “kırklı yılların sonunda edindiği bir alışkanlıkla resim yaptığı yüzey üzerine gazete kağıtları ya da bazı çizimler yerleştirip, bunların üzerinden ve kenarlarından boyamaya devam ettiği, sonra da kaldırıp attığı için beklenmedik ayrılıklar görülebilmektedir.” (Agy. 50)



Resim 108: Willem De Kooning
“Kazı” 1950, 203.5 x 254.3cm

“Soyut Dışavurumcu sanatçıların hiçbiri resim ve çizim tekniklerini De Kooning kadar sık ve ısrarla değiştirmemiştir.” (Serdar, 1991, 41) Teknik anlamda kendini sınırlamayan De Kooning’in bu özelliği, *Kolaj* (1950) adlı çalışmasında görülebilmektedir. Yağlı boyayla renklendirip biçimlendirdiği parçalarını raptiye kullanarak yüzey üzerine ekleyen De Kooning bir anlamda, “metodlarını dramatize

etmiştir ve resimdeki el kol hareketleri raptiyelerle birbirine tutturulmuştur.” (Yard, 1997, 50)



Resim 109: Willem De Kooning
“Kolaj” 1950, 56 x 76.2cm

“Sürekli olarak görülebilenin ötesini araştıran, onları daha da karmaşık duruma getiren De Kooning, herhangi bir yaklaşımı –kendi sanatı ile bile ilgili olsa- tek çözüm olanağı olarak benimsememenin ahlaksal bir tutum olduğunu söyler.” (Serdar, 1991, 39) De Kooning bir konuşmasında da, “ben de dahil, bazı ressamlar resim yapmayı -hangi türde ya da stilde olursa olsun- yalnızca resim yapmak olarak algılıyoruz, aslında günümüzde bir tür yaşam şekli, yaşam stili” (“What Abstract Art Means to Me” (1951), M.O.M.A. Bülteni, aktaran Yard, 1997, 50) ifadesini kullanmıştır.

De Kooning’in *Kadın* (1952) ve *Gövdeler, İki Kadın* (1952-53) adlı resimleri karakalem ve pastel boya kullanılarak oluşturulmuştur. Resimler tamamlanmamış gibi görünmektedir. Sanatçının bu çalışmaları ve sonraki dönem “geniş fırçalar kullanarak yaptığı yarım kalmış izlenimi veren resimleriyle vurgulamaya çalıştığı şey Pollock’un

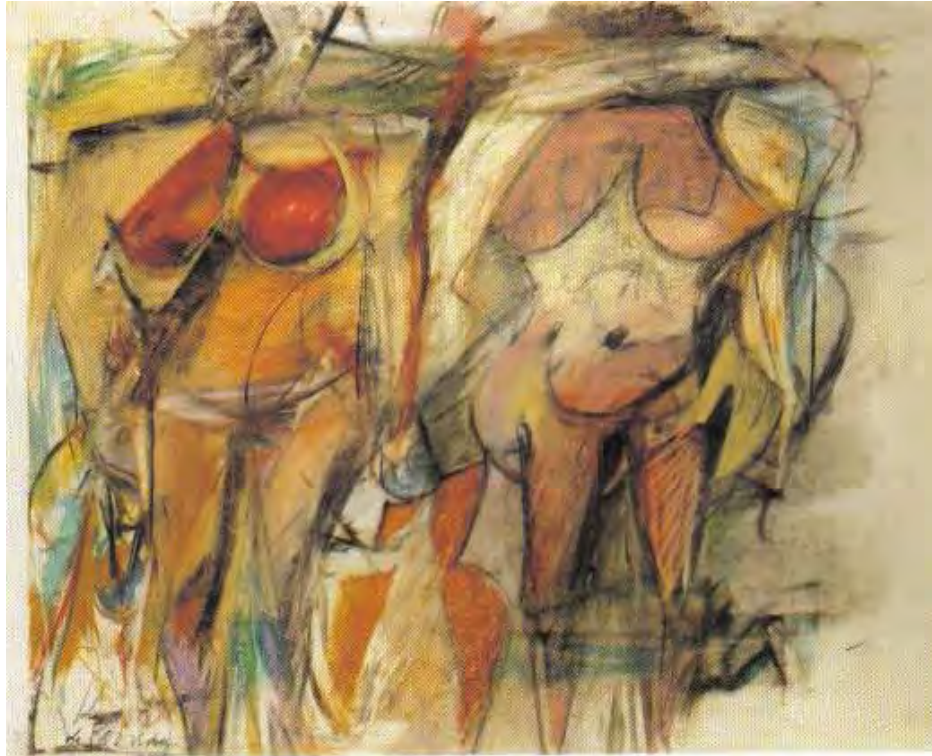
da gerçekleştirmeye çalıştığı şeydi: Desenle resim arasındaki bağı ve ilişkiyi sorgulamak.” (Kahraman, 1991, 66)



Resim 110: Willem De Kooning
“Kadın” 1953, 65 x 49.8cm



Resim 111: Willem De Kooning
“Kadın” 1952, 74 x 49.8cm



Resim 112: Willem De Kooning
“Gövdeler, İki Kadın” 1952-53, 48 x 61cm

Kadın ve Gövdeler, İki Kadın adlı resimleri ve 1950’li yılların diğer kadınlarında tercih ettiği teknikle de belirginlik kazanan bir başka özellik de resmin yapılma sürecine olan vurgudur. De Kooning resimlerinde “biçimsel çözümlemelerden kaçınmak, bir şekilde teknik ve kavramsal prensiplerle sıkı sıkıya bağlıdır.” (Garrels ve Storr, 1996, 19)

Kahraman(1991, 66)’a göre, De Kooning 1950’lerde *Kadınlar* dizisine başladığında, “Hess’in de işaret ettiği gibi, Cézanne’ı sonuna kadar uğraştırmış, Kübistlerin de yeterince çözemeyip sadece üstünü örterek gizledikleri bir sorunla hesaplaşmaya da başlıyordu.” Kahraman bu sorunun, üç boyutlu gerçeklikle iki boyutlu gerçekliği irdelediğini ve şöyle bir akıl yürüttüğünü söyler:

Üç boyutlu evreni iki boyutlu düzleme taşıırken doğal bir ayıklama yapıyoruz. Resmin yüzeyinde her şeyi gösteremiyoruz. Neyi vurgulamak istiyorsak onu resmediyor ve öne çıkarıyoruz. Bu bir soyutlama. Ama daha çok da bir eksiltme. Çünkü gerçek dünyada bizim resmettiğimiz nesne salt kendisiyle var değil. Bir çevreyle bütünleşmiş olarak mevcut. O çevreyi oluşturan nesnelerin; boşlukların ve alanların bir bölümünün de elle tutulur bir somutluğu, gözle görülür bir kesinliği yok. Varlıklarını bize binoküler görSELLİKLERİ ve lokomotor etkinlikleriyle duyumsatıyorlar. Sorun da işte bu: Bu olmayan, ama olan ve üstelik başka nesneleri de var eden olguları, özdekleri (materyalleri) resimsel düzlemde nasıl belirteceğiz? (Kahraman, 1991, 66)

Kahraman De Kooning’in, çatışan gerçeklikler kavramını, ilk olarak, gösterilen (resmedilen) dünya ile verili bir boşlukta yer alan figür arasında; ikinci yöntem olarak da tuvalin düzlemselliğiyle boyanın doğallığı arasında; ikilemler, çatışmalar yaratarak aşmaya çalıştığını belirtir. Bütün bunların öykünün, kurgunun, anlatımcılığın ne ölçüde var olurlarsa olsunlar, hep aşılması getiren olgular olduğunu ifade eden Kahraman’a göre, De Kooning’in resminin de bu açılardan daha ileri gitmiş bir resim olarak ilk akla gelen ve tartışılan özelliğinin resmin bu içsel sorunları olduğunu vurgular. (Bkz. Agy. 66)



Resim 113: Willem De Kooning
“Ülkede İki Kadın” 1954, 117 x 103.5cm



Resim 114: Willem De Kooning
“Kadın” 1964, 200.5 x 94cm



Resim 115: Willem De Kooning
“Sandalda Kadın” 1964, 147.3 x 90.2cm

Otuzlu ve kırklı yılların kaygan zemini ve tedirgin eden çizgileri ellili, atmışlı yılların ağdalı boyaları ve coşkulu fırça darbeleriyle De Kooning, resmi oluşturan süreci daha öne çıkmaya zorlamıştır. Zaptedilmez bir ruhun patlaması gibi eserler taklit edilemez olduklarını ispatlayan “algılanabilir yapının fiziği”ne göre yapılandırılmışlardır. (Yard, 1997, 9)

Daha önce değinildiği gibi, Soyut Dışavurumcu sanatçıların Kübizm’e yeni açılımlar getireceğini düşünen C. Greenberg De Kooning’in geç dönem Kübist formuyla ilgili olarak; onun insan figürünün “vahşi teşhir”lerinin hala geçerli yapısal mantığa dayalı geleneğe bağlı” (Shiff, “De Kooning Controlling De Kooning” aktaran Butler ve Schimmel, 2002, 154) olduğunu vurgulamıştır.



Resim 116: Willem De Kooning
“Kadın” 1965, 202 x 90.2 cm



Resim 117: Willem De Kooning
“Kadın Accabonac” 1966, 200.5 x 88.8 cm

1960’larda oluşturduğu kadın resimleri Greenberg’ün de belirttiği gibi Kübist geleneğin izlerini taşımaktadır. *Kadın* (1964) ve *Sandalda Kadın* (1964) adlı karakalem çalışmalarıyla, *Kadın* (1965) ve *Kadın Accabonac* (1966) adlı resimleri, Kübizm’in yapı çözümlemelerini akla getirir. Bu resimlerde, “duruşların bir şeylere direniyormuş gibi bir yataylığı vardır. Atmışlı yıllar boyunca kadınların bütünlüğü bozulmuş, son uyuşmazlıklar giderilmiş, iki yandaki göğüsler düzleştirilmiştir.” (Yard, 1997, 83) Kübizm’in üç boyutlu olanı iki boyutlu düzlemde oluşturma anlayışıyla gerçekleştirdiği yatar pozisyonundaki kadınlarını, yine Kübizm’den hatırlanacağı gibi, kadınlarının bulunduğu mekanı göstermeyip duyumsatarak yüzeye yerleştirmiştir.

Kadın Accabonac ve *Kadın, Sag Limanı* adlı resimleri ile ilgili olarak De Kooning 1964’te şunu dile getirmiştir: “Bir su serisi üzerinde çalışıyorum. Figürler suda yüzüyorlar, su üzerindeki yansımalar gibiler.” (Agy. 89)



Resim 118: Willem De Kooning
“Kadın, Sag Limanı” 1964, 203.2 x 91.4 cm

De Kooning bazı kadın resimlerini ahşap kapı panelleri üzerine yapmıştır. Panelleri boyutları kafasındaki resimlerin boyutlarıyla örtüştüğü için tercih etmiştir. *Kadın, Sag Limanı* adlı resim bu çalışmalardan biridir. Hess bu çalışmalarda De Kooning'in, "anatominin bütün yüzeyi kaplamasını ve figürlere Bizans'a benzeyen anıtsal bir ağırlık ve ikoniklik kazandırmasını istediğini" (Hess, (1967), "De Kooning: Recent Paintings" aktaran Garrels ve Storr, 1996, 29) söylemektedir.

De Kooning 1960'da şöyle demiştir;

Eğer fırçanıza bir miktar boya alır ve bununla birinin burnunu yaparsanız, teorik ya da felsefi açıdan yaptığınız şeyi düşündüğünüzde bunun bir hayli saçma olduğunu görürsünüz. Bir görüntü oluşturmak gerçekten absürd, mesala bir insan görüntüsü; boyayla, bu zamanda...yapmak ya da yapmamak sorunu karşımıza çıktı çıkmalı. Fakat sonra ansızın fark edersiniz ki yapmamak daha absürd bir şeydir. ('Content is a Glimpse' aktaran Yard, 1997, 9)

"Kariyeri boyunca De Kooning, alışılmamış bazıları basit, bazıları karmaşık bir şekil repertuarı bulmuş, genişletmiş ve mükemmelleştirmiştir. Onları bulmada ve tamamlamada, eski şekillere onlardan yeni şeyler çıkarabilmek için devamlı dönüp bakmıştır, sanki her yeni resminin her bölümüne hayatını adamak gibi." (HESS, (1959), aktaran Garrels ve Storr, 1996, 18)

II. 3. Soyut Sanat'ın De Kooning Resminde Görünüş Özellikleri

Daha önce değinildiği gibi, soyut sanat akımı dahilinde incelenen çoğu ürün, bir yandan nesnel gerçeklikten uzaklaşmaya çalışırken, diğer yandan da bu yoldaki ilerleyişinde dış dünyaya, doğaya ait verileri kullanmış ya da onlardan yola çıkarak kendi gerçekliğini oluşturmuştur.

De Kooning'in ürünlerini bu bağlamda değerlendirmek daha doğru olacaktır. Onun bu anlayışla oluşturduğu resimleri, ister bozulmuş, deforme olmuş, isterse tuval içinde kaybolmuş olsunlar nesnel gerçekliğin elemanlarına gönderme yapmaktadır, ancak bu

göndermeler, geleneksel resmin nesneyi deforme etme anlayışıyla birlikte düşünülerek kavranmamalıdır; soyutlamaları (figürlerin açıkça seçilebildiği çalışmaları da dahil olmak üzere) resmin içsel sorunlarını incelemeye yöneliktir ve onun resimleri “resmin ontolojik sorunlarıyla ilgilidir, resmin salt resim olarak kavranılmasını mümkün kılacak özellikler” (Kahraman, 1991, 65) taşımaktadır.

De Kooning, “soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi” (Lynton, 1991, 239) gerektiğini düşünmektedir. Resimlerini çoğunlukla bu yaklaşımla oluşturduğu için diğer Soyut Dışavurumcu sanatçılar arasında yalnız kalmıştır. Diğer sanatçıların eğilimi, resim sanatının tümüyle betimlemeyi reddetmesi gerektiği yönündedir, buna organik ya da geometrik her türlü soyutlama yöntemini dahil etmişlerdir.

Soyut Dışavurumcu sanatçılardan Mark Rothko, bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir; “bizimle birlikte değişim tamlanmış olmalı. Toplumumuzun giderek artan bir şekilde çevremizdeki her şeyi örtülü hale getirmesine neden olan sınırlı kurumları ortadan kaldırabilmek için, eşyanın bilinen kimliği yok edilmelidir.” (Yard, 1997, 9)

De Kooning resminin soyutlama yolunda geçirdiği evreler incelendiğinde karşılaşılan isimlerden ilki Matisse’dir. Ancak De Kooning, Matisse’in sanatından soyutlama deneylerinin başlangıcında, biçimlerin oluşturuluşu anlamında değil, yüzeyin kurgulanışı anlamında yararlanmıştır.



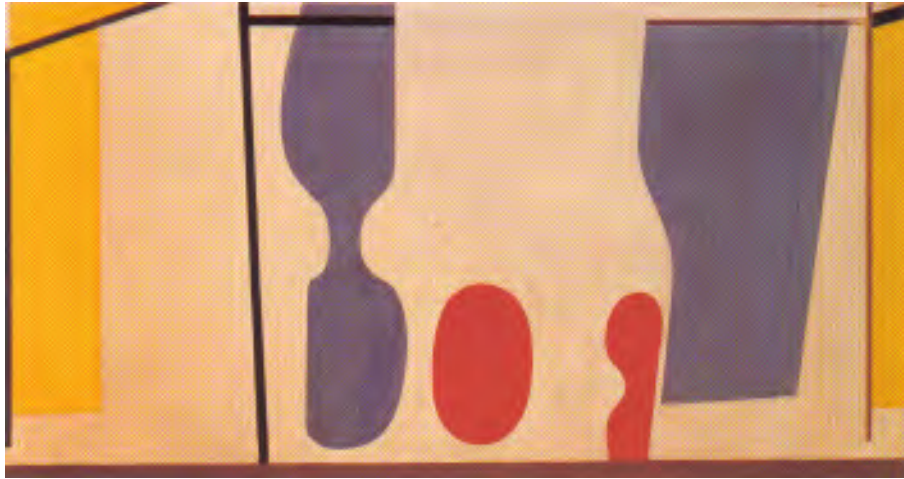
Resim 119: Willem De Kooning
“Durgun Hayat” 1927, 81.5 x 61cm



Resim 120: Willem De Kooning
“İsimsiz” 1931, 60.6 x 83.8cm

Yaşadığı kentlerdeki sergilerin devamlı bir izleyicisi olan De Kooning, Manhattan'daki bir sergide gördüğü bir Matisse tablosundan fazlaca etkilenmiştir. Sanatçının *Durgun Hayat* (1927) ve *İsimsiz* (1931) adlı çalışmaları bu etkilenimle oluşturduğu çalışmalardır. *İsimsiz* (1931)'de De Kooning, “üç boyutlu bir boşluğu yansıtan geometrik düz bir yüzey üzerinde düz şekiller olarak yorumladığı, turuncu renkli paralel kenarlara dönüşmüş masa ve penceredir.” (Agy. 9)

De Kooning soyut resim denemelerine 1936'da Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen 'Soyut Sanat, Kübizm, ve Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm' sergileri hız kazandırmıştır. “Bu bir çift sergi, biçimle ilgili soyut katılığın çerçevesini hazırlamış ve kırklı yıllarda Soyut Dışavurumculuk'a şeklini veren içeriğin bilinçaltını yansıtmayı kuralını gözler önüne sermiştir.” (Agy. 12)



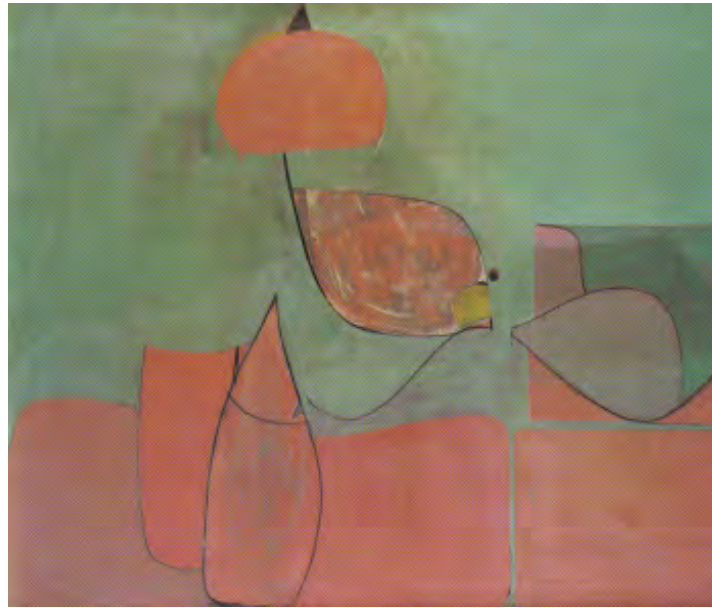
Resim 121: Willem De Kooning
“Baba, Anne, Kız Kardeş ve Erkek Kardeş” 1937, 30.5 x 57.1cm

Sanatçının *Baba, Anne, Kız Kardeş ve Erkek Kardeş* (1937) ve *İsimsiz* 1939-40 adlı resimlerinin renk, form, yüzey ilişkileri incelendiğinde, sonraki soyutlamalarına oranla kurgusallıklarıyla öne çıktıkları görülür.

1930'lu yıllarının soyutlamalarında, De Kooning, “şahsi bir betimleme örneği sergilemiştir. Otuzlu yılların soyutlamaları mavimsi yeşil su gibi bir zeminde, pembe deniz hayvanlarına benzer şekillerin oluşturduğu bir kompozisyon olan *Ağut* (1939) gibi lirik bir imajla son bulmuştur.” (Agy. 15)



Resim 122: Willem De Kooning
“İsimsiz” 1939-40, 21.5 x 32.4cm



Resim 123: Willem De Kooning
“Ağıt” 1939, 102.2 x 121.5cm

De Kooning, 1945’den sonra siyah-beyaz soyutlamalar yapmıştır. Bu soyutlamalarda figür yalnızca bir çıkış noktası olma özelliği taşır. 1947’ye kadar genellikle boyanın akışına izin verecek malzemeleri tercih etmiştir. Sanatçının bu resimleri Jakson Pollock’un ‘all over’ olarak adlandırılan, “resmin elemanlarının tüm yüzeyde bir ilgi merkezi oluşturmayacak şekilde düzenlenmesi” (Keser, 2005, 34) anlayışına benzer tarzda oluşturulmuştur.

Bu resimleri kapsayan ilk kişisel sergisini 1948’de açmıştır. Bu dönem resimlerinde resimler, yüksek bir kurgu gerektirmeden oluşturulur. Anlık (spontane) etkilere açık olan bu resimlerini oluştururken sanatçı, “önyargılı formlardan ve tasarlanan mevzuya bağımlılıktan” (Yard, 1997, 36) kaçınmıştır. Hess, bu dönem çalışmaları için; “yeni bir resim tarzı, yeni bir çizim tarzı” (Hess, aktaran Garrels ve Storr, 1996, 24) yorumunu yapmıştır. Bu dönem resimlerinde boyanın akışkanlığından da yararlanarak kendiliğinden oluşan etkiler, az da olsa bazen kurgulanmış biçimlerle birlikte kullanılmıştır. Sanatçının *Zürih* (1947) ve *Kara Cuma* (1948) adlı resimleri bunlara örnek olarak gösterilebilir.



Resim 124: Willem De Kooning
“Zürich” 1947, 91.5 x 61.2cm

Zürich (1947) adlı resimde ilk göze çarpan öge, ‘LOT’ ve ‘ZOT’ kelimeleridir. Hollanda dilinde ‘aptal’ anlamına gelen bu kelimeleri beyaz zemin üzerine karalanmış izlenimi uyandıracak şekilde oluşturmuştur. Gerçekliğe bir gönderme niteliği taşıyan bu kelimeler dışında De Kooning, tuvaline ‘X’ işareti eklemiştir. Sanatçı bu işaretle de

“kısaca vermek istediği değişim etkisini, tamamen siyah bir zemin üzerine beyaz bir ‘X’ yaparak iptal etmiştir. (Yard, 1997, 39)

1940’lı yıllarda De Kooning resimlerinde figüre dair özellikler belirgin bir şekilde görünmez. Bu resimler soyutluklarıyla öne çıksalar da, resimlerin bazı bölümlerinde görülen fırça hareketleri, insan figürü çağrışımı yapmaktadır. Bu izlenimin oluşmasına neden olan bir başka şey ise, örneğin *Kara Cuma* resmindeki bazı öğelerin daha sonra “*Pembe Melek* (1947) (Bkz. Resim: 104) adlı resimdeki kaba yapılı figür” (Agy. 39) olarak ortaya çıkmasıdır.



Resim 125: Willem De Kooning
“Kara Cuma” 1948, 125 x 99cm

De Kooning’in sanatsal kariyerinde soyut ve figüratif çalışmalar birlikte ilerlemiştir. Sanatçı ellili yıllara soyutlamalar yaparak gelse de bir taraftan figürlerini resmetmeye devam etmiştir. 1948’deki sergi, siyah-beyaz soyutlamalarıyla ne kadar etkili olsa da, sanatçının 1953’teki ‘Kadın Teması Üzerine’ adlı sergisi sanatçının kadın figürünü ele alış tarzıyla efsaneleşmesini sağlamıştır.



Resim 126: Willem De Kooning “Resim” 1948, 108.2 x 142.4cm



Resim 127: Willem De Kooning
“Manzarada Kadın” 1954-55, 165.4 x 119.4cm

Lynton, De Kooning'in resimsel yaklaşımından figürleri ve zaman zaman manzara görünümünü çıkarmayarak, hareketliliğini koruyabildiğine değinir. (Bkz. Lynton, 1991, 239)

De Kooning, kadın figürünü 1950'lerdeki ele alış tarzıyla öncekilerden daha farklı olmak üzere yeniden ele alarak, 1950'lerin ikinci yarısından sonra, yeni bir soyutlama anlayışına varır. Kadın figürünü resimlerinde pek çok kez işlemesine rağmen, resimleri bir dönemin tekrarını oluşturmaz ve Lynton'ın da belirttiği gibi bu resimleri onun sanatının hareketliliği içinde değerlendirilir.

1950 sonrası soyutlamalarının ilk evresinde, De Kooning resminde öncelikli olarak göze çarpan öge, yoğun boya ilişkileridir. Tuvaller bu boyasal ilişkiler içinde, zengin renk kullanımlarıyla öne çıkmaktadır. Fırça hareketleri oldukça belirgindir ve Hareketli Soyut sanat eğilimi içinde değerlendirilir. Sanatçının *Kompozisyon* (1955), *Gotham Haberleri* (1955) adlı resimleri ve 1950'den sonra oluşturduğu diğer çalışmaları, bu eğilimin özelliklerinin görülebileceği çalışmalardır.



Resim 128: Willem De Kooning
“Kompozisyon” 1955, 201 x 175.5cm

B. O'Doherty, 1968'deki bir denemesinde De Kooning'in *Gotham Haberleri* (1955) resmini yorumlarken şu ifadeleri kullanır:

Resim hatırlama (geçmişten bir şeyleri muhafaza etme) ve unutma (üzerine tekrar boyama) arasında gelip giden karasızlıklarla dolup taşmış. Fakat bu gelişim 'yan yana' evrimlerden daha çok 'üst kısımda' olmuştur. Üst ve alt arasında beş ay, sağ ve sol arasında bir yıl olabilir ama bir yerden başka bir yere geçişler arasında ise anlar var. Resmi betimlemeye çalışan farklı zamanların bileşimi var. (O'Doherty, (1968) "Willem De Kooning: Fragmentary Notes Towards a Figure" aktaran Yard, 1997, 63)



Resim 129: Willem De Kooning
"Gotham Haberleri" 1955, 175.2 x 200.5cm

Bu dönem resimleri O'Doherty'nin de değindiği gibi De Kooning'in, o zamana kadarki kariyerinin toplam ifadesi gibidir. Sanatçı bu resimlerini oluştururken, yağlı boyanın kurumasını önlemek için zaman zaman üzerine gazete kağıtları örtmüştür. Gazete kağıtları, bu tekniği daha öncede kullanan sanatçının resimleri üzerinde izler bırakmıştır. *Gotham Haberleri* ve *Paskalya Pazartesi* (1955-56) (Bkz. Resim: 130) adlı resimlerin beyaz bölümlerinde bu izler görülebilir. Bu izlerin kontrolü

doğrultusunda gerçekleştiğini göstermek istercesine De Kooning, “*Paskalya Pazartesi*” adlı resmi yaparken, Paskalya betimlemesine uygun sayfalar seçmiştir.” (Agy. 63) Bu da daha önce değinilen, sanatçının resimlerindeki rastlantısallık ögesine ne kadar izin verdiğini göstermektedir.



Resim 130: Willem De Kooning
“Paskalya Pazartesi” 1955-56, 244 x 188 cm



Resim 131: Willem De Kooning
“Rosenberg Parkı” 1957, 203.2 x 177.8 cm

De Kooning’in *Paskalya Pazartesi* adlı resmi onun soyutlamalarında önemli bir evreyi sonlandıran çalışmasıdır. 1957’den itibaren sanatçı, bu yoğun boyasal ilişkilerden öncekilere oranla uzaklaşır. Büyük tuvallere çalışmaya devam eden sanatçı, bu tuvallere daha büyük renk alanlarından oluşan resimler yapmaya başlamıştır.

De Kooning’in bu dönem resimlerinde daha büyük lekeler ve bu büyük lekelerin birbirleriyle ilişkileri öne çıkmaktadır. Bu renkli lekeler, yüzey üzerinde plan oluşturacak şekilde düzenlenmiştir; büyük-küçük, ön-arka gibi karşıtlıklar, büyük fırça darbeleriyle oluşturulan bu dönem resimlerinin belirgin özelliği olarak öne çıkmasını sağlar. *Rosenberg Parkı* (1957), *Montauk Karayolu* (1958), *Havana’daki Varoşlar* (1958), *Merrit Bulvarı* (1959) adlı resimleri bu yaklaşımın örnekleri olarak incelenebilir. Sanatçının 1955 sonrası resimleri, verilen isimlerden de anlaşılacağı üzere

kent yaşamı, yollar ya da manzarlalar gibi nesnel gerçekliğe gönderme yapsalar da, önceki dönem resimlerine oranla soyutluklarıyla öne çıkmaktadır.



Resim 132: Willem De Kooning
“Montauk Karayolu”
1958, 150 x 122 cm



Resim 133: Willem De Kooning
“Havana'daki Varoşlar”
1958, 203.2 x 177.8 cm

De Kooning 1959'da bu dönem oluşturduğu soyutlamalarını sergiler. Sergiden bir ay sonra Sanat ve Mimarlık adlı dergide bu resimler üzerine bir değerlendirme yazısı yazan Dore Ashton'a göre, De Kooning, “ilk defa neredeyse tamamen renklere bağımlı kalmıştır. [...] onun geçmişindeki çizgisel şekil düşkünlüğünü hatırlatacak çok az şey vardı. Fakat sonuçta ortaya çıkan resim dolu dolu fırça darbeleriyle, birbirini kesen pasajlarla –çizgisel bir karakter oluşmasını engelleyecek kadar geniş- dikkat çekmektedir. (Ashton, aktaran Yard, 1997, 70)

Sergilenen resimlerde, eski çalışmalarıyla ‘çizim’ ve ‘belirsizlik’ anlamında benzerlikler olduğunu düşünen Richard Shiff'e göre bu resimlerdeki farklılık; “yeni çalışmalarındaki lekelerin düzeni 1950'lilerin Kadın serisinden daha kontrolsüz olmakla birlikte, *Gotham Haberleri* (1955) gibi, 1950'lerin yoğun konsantre olmuş soyutlamaların yapısıyla karşılaştırılamazlardı.” (Bkz. Shiff, “De Kooning Controlling De Kooning” aktaran Butler ve Schimmel, 2002, 153-154)

1959'dan 1960'a kadar Roma'da kalan De Kooning, 1940'larda yaptıklarından oldukça farklı bir anlayışla siyah-beyaz resimler yapmıştır. “Tek el hareketiyle, kaligrafik izlerle dolu, öne arkaya yapılmış keskin açılı resimler [...] *Zambak Gölü* (1959), *Merritt Bulvarı* (1959) adlı resimlerindeki sıçramış, dağınık damlalar, daha sulu parlak boya ve mürekkep sıçratmaları ile yeniden oluşturulmuşlardır.” (Yard, 1997, 73) Sanatçının bu çalışmaları, Franz Klein'in benzer anlayışla oluşturduğu resimlerini akla getirir.



Resim 134: Willem De Kooning
“Merritt Bulvarı” 1959, 203.8 x 179 cm



Resim 135: Willem De Kooning
“Zambak Gölü” 1959, 178.5 x 203.5



Resim 136: Willem De Kooning
“Siyah ve Beyaz Roma” 1959
141.5 x 101.5cm

Resim 137: Willem De Kooning
“Siyah ve Beyaz Roma” 1959
69.2 x 99.1cm



Resim 138: Willem De Kooning
“İrmağa Açılan Kapı” 1960, 203.2 x 177.8 cm



Resim 139: Willem De Kooning
“İsimsiz” 1962, 203.2 x 177.8 cm

1960’larda figüre ve manzaralara göndermede bulunan çok sayıda soyut tarzda resimler yapmaya devam etmiştir. “Soyut ama manzaralar ima eden bu resimler, geniş fırça darbeleriyle oluşturulmuş, yüzeye kontrolsüz yayılmış renklerden oluşmaktadır.” (Schlagheck, 1994, 27) Bu resimlerde De Kooning,

1940 sonlarının siyah-beyaz soyutlamaları ile ‘kent gecelerini’ ve ‘kentsel boşluğun gün ışığıyla, gölgelerinin karşılıklı etkileşimi’ni birbirine bağlamıştır. Sanatçının bu dönem resimlerinde; 1950 sonlarının manzara görünümleriyle, 1950 ortalarının kent görünümleri, 1950’lerin bulvarları ve 1960’ların başındaki kır hayatına ait görünümler birbirlerine bağlanmıştır. Hess; 1960’ların başındaki resimleri kırsal alana kaymış görünümler olarak tanımlamıştır. Shiff; sanatçının yaşadığı çevrelerin etkileşiminin izlerinin bu resimlerle ortaya çıkarıldığını belirtmiştir. (Bkz. Garrels ve Storr, 1996, 18)

De Kooning 1975’te yetmişbir yaşındaydı. İleri yaşına rağmen sanatsal üretimini sürdüren çok az sanatçı olmasına karşın De Kooning’in bu yaşta oluşturduğu resimleri, ‘altersstil’ (son tarz) olarak adlandırılmıştır. “De Kooning’in hem 70’lerdeki hem 1980’lerdeki çalışmalarından bazı değerlendirmeler bu kavramlara bağlı olarak yapıldı. (Agy. 11)



Resim 140: Willem De Kooning
“Bir Mobilyanın Manzarası” 1971
203.2 x 177.8 cm



Resim 141: Willem De Kooning
“Kağıt Şapkalı La Guardia” 1971
203.2 x 177.8 cm

1975’e kadar, çalışmalarına ıslakken gazete yapıştırmaya, bu transferin etkilerinden yararlanmaya devam eden sanatçının bu dönem resimlerinde, 1960’takilere oranla daha yoğun boya ilişkileri göze çarpar. Renklendirilmiş lekeler birbirlerine kaynaşır şekilde oluşturulmuştur.

1975’ten sonra alkol bağımlılığından kurtulmaya çalışan De Kooning, 1980’lere kadar önceki yıllarına oranla daha az üretmeye başlamıştır. Zor bir geçiş dönemi yaşayan sanatçının ruhsal durumu çalışmalarına yansımıştır. Yaşına ve sıkıntılı günlerine rağmen resim yapmaya devam eden De Kooning’in bu dönem resimlerinde, “renklerle ilgili koyuluk ve yoğunluklar daha akışkanlaşmaya, açıklık sergilemeye başlamıştır. Çalışmalarında 1940’lardan bu yana yaygın bir araç haline gelen raspa kullanımı, yüzeylerin kalınlığını soymaya başlıyor ve şerit benzeri etkiler bırakıyordu –ki bu etkiler tuval boyunca hareket hissi yaratıyordu.” (Agy. 13)

Adı Suyu Yazılmış Emirdi adlı resminde De Kooning, “daha sert bir *Kazı*’yı çağrıştırmaya ve çizmeyi ertelediği resimlerde yarı yüzyıl önce başlamış bir devreyi tamamlamak istercesine” (Yard, 1997, 104) çalışmış, beyaz alanlarla renkli fırça darbelerini birlikte kullanmıştır.



Resim 142: Willem De Kooning
“Adı Suyu Yazılmış Emirdi” 1975
195.5 x 223.5 cm



Resim 143: Willem De Kooning
“Mobilyanın Manzarası” 1979
153 x 137 cm

1979 ve 1980 de yaptığı resimlerinde tuvallerinden bol boyayı çıkaran De Kooning, boyayı ince tabakalar halinde kullanmaya başlamış, bu da resimlerinde şeffaflık hissinin oluşmasına neden olmuştur. Parlak ve mat renklerden oluşan (ana ve ara renk tonlamaları tercih edilmiştir) lekeler arası ilişkiler belirginleştirilmiş, lekelerin biçimine daha çok vurguda bulunulmuştur.

Sanatçının çoğu çalışması kendisi tarafından isimlendirilmemiştir. Resimlerin isimlendirilmesiyle ilgili olarak De Kooning şu ifadeleri kullanmıştır; “eğer bir ressam resimlerini daima isimlendiriyorsa, bu onun her zaman anlaşılır olmadığı anlamına gelir” (Yard, 1997, 46)

Soyut görünümüleriyle dikkat çeken resimlerinin pek çoğu nesnel gerçekliğe dair izleri belirgin bir şekilde sunmasalar da, ona gönderme yapacak şekilde isimlendirilmiştir. Bu da sanatçının resimlerinin gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair vurgusu olarak değerlendirilebilir.

1981’de oluşturulan resimlerinde, 1955 sonrası çalışmalarını hatırlatacak özellikler görülür. Geniş fırça darbeleriyle oluşturulan yüzeylerde çoğunlukla ana ve ara renk kullanımı göze çarpar. Beyaz, bazen lekeler, renkler arası geçişi sağlamak için

kullanılmış, bazen de formun kendisine dönüşmüştür. 1982 yılından sonraki tuvalerde, yüzey üzerinde hareketli, kalın çizgisel bir etki bırakacak şekilde kullanılmış fırça hareketleri öne çıkar.



Resim 144: Willem De Kooning
“İsimsiz V” 1980
177.8 x 203.2 cm



Resim 145: Willem De Kooning
“İsimsiz VI” 1981
195.5 x 223.5 cm

De Kooning’in 1981 ve 1982 yıllarında yaptığı resimlerle ilgili olarak David Rosand şöyle yazmıştır:

Hala çok canlı, tasarımları ve enerjileri kendilerinden öncekilerle açık benzerlikler taşımaktadır. Yine de farklıdır. Ritimler çok daha kasıtlı yapılmış, hatta üzerinde uzun uzun düşünülmüş ve alan çok daha geniş. El, kol hareketleri hala vücuttaki asıllarını hatırlatmaktadır fakat muazzam kaligrafileriyle yeni bir düzen, yeni bir dinginlik oluşturmaktadır. En fazla açığa çıkan şey, belki de, renklerin kaba niteliğinin ıslah edilmiş olmasıdır. Kazıyarak ve düzleştirerek De Kooning darbelerini sadeleştirmiştir ve duyulara eksiksiz hitap eden her ne ise, maddenin dışında, semavi ve fiziksel orijininin üstü kapalı izleri üstü kapalı izlerini taşır şekilde verilmiştir. (Rosand, aktaran Yard, 1997,104)



Resim 146: Willem De Kooning
“İsimsiz VI” 1982
203.2 x 177.8cm



Resim 147: Willem De Kooning
“İsimsiz XVII” 1983
203.2 x 177.8 cm

De Kooning'in 1985'ten sonraki çalışmaları büyük boyutlu renkli çizimler gibi görünmektedir. Bu resimleri onun son tarzını gösterir. Kaligrafik özellikler taşıyan bu resimler, kol hareketlerinin izlerini taşıyan renkli fırça hareketleriyle oluşturulmuştur.

1980'lerin sonlarında enerjisi ve konsantrasyonu azalan De Kooning'e 1989'da Alzheimer teşhisi konmuştur. Hastalık son dönemine kadar belirtilerini zaman zaman göstermektedir.

Küratör Garry Garrels, bir panel düzenleyerek Kooning'in çalışmalarının hastalığın etkisi altında ne zaman tutarlılığını kaybetmeye başladığını tespiti çalışmıştır. Alzheimer bu tartışmanın merkezini oluşturduğu için kritikçiler nörologlara da danışarak karar vermeye çalışmıştır. Alkolizm ve delilik artistik kişilik olarak kabul edilse de, De Kooning resminin son on yılı Alzheimer nedeniyle şüphe altında kalmıştır. Bir sanatçının akıl durumunun çalışmalarını nasıl etkilediği kesin olarak söylenememektedir. Kesin olan tek şey resimlerini hastalığına rağmen ortaya çıkarttığıdır. (Bkz. Aime, 1996, Pr. 2-5)



Resim 148: Willem De Kooning
isimsiz, 1986
203.2 x 177.8cm

De Kooning son dönem resimleri Alzheimer nedeniyle tartışılrsa da, sanatçı bundan farklı olarak günümüzde de soyut-soyutlama kavramlarına yaklaşımıyla resminin tartışılan bir pozisyonda olmasını sağlamıştır. Daha önce Kahraman'ın da değindiği gibi onun resimlerinin tartışılan yönü resmin içsel sorunları ile ilgilidir.

SONUÇ

Yirminci yüzyıl, toplumsal yaşamı değiştiren önemli gelişmelerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Kapitalizmin yükselişiyle savaşların, baskıcı yönetimlerle bağınazlıkların yaşandığı dönemin toplumsal yapısı, sanatçının içinde yaşadığı toplumun da özelliklerinin görülebileceği farklı ifade olanakları aramasına ve ürünler vermesine neden olmuştur.

Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat ve diğer sanatsal hareketler böyle bir arayışın vardığı sonuç olarak anlaşılmalıdır. Bu akımların gelişimine katkıda bulunan sanatçıların ortak özellikleri, içinde yaşadıkları toplumsal düzene duydukları tepkidir.

Bu tepkiyi farklı sanatsal yöntemlerle dile getiren dönem sanatçıları, kullandıkları plastik dilin özellikleriyle de günümüz sanatına açılımlar sağlamışlardır.

Willem De Kooning'in sanatı bu gerçeklikler üzerine temellenir. Sanatçı, sanat tarihi içerisinde Soyut Dışavurumculuk başlığı altında incelense de ürünlerinin özünü kavramak ancak, Soyut Dışavurumculuk'un Dışavurumculuk, Kübizm ve Soyut Sanat'ın özelliklerinden nasıl yararlandığının incelenmesiyle mümkün olabilir.

De Kooning, sanatsal kariyeri süresince geriye dönüp bakmaktan, geçmişini sorgulamaktan çekinmemiş, bununla birlikte yaratıcı etkinlik arayışı içinde olmuş sanatçılardan biridir.

Sanatçının arayışları pek çok akımın özelliklerinin görülebileceği ürünler vermesini sağlamıştır. Oluşturduğu kendine özgü plastik dil, onu diğer Soyut Dışavurumcu sanatçılardan daha zengin anlatım diliyle öne çıkarmasının yanı sıra, güncel sanatın tartışma konuları arasında yer almasına ve 'sanatçının birden fazla eğilimi içeren ürünler vermesi' başlığı altında değerlendirilmesine neden olmuştur.

KAYNAKÇA

- ADALI, Altan, (1996), “Kolajın Tarihsel Oluşumu,”** Toplumbilim, s. 4, ss. 67-75
- AIME, Jennifer, (1996), “Willem De Kooning’s Late Work Marked by Alzheimer’s Disease,”** (<http://www.daily.umn.edu/ae/Print/ISSUE17/fearts.html>) (03.12.1999)
- ANTMEN, Ahu, (2000), “A’dan Z’ye 20. yüzyıl Sözlüğü”** P Sanat, Kültür, Antika, c.Kış, s. 16, ss. 8-77
- ASHTON, Dore, (2001), “Picasso Konuşuyor,”** Ütopya Yayınevi, (Çev: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz)
- BAZİN, Germain, (1998), “Sanat Tarihi,”** Sosyal Yayınlar,” (Çev: Üzra Ünal), Selahattin Hilav
- BERDANAC, Marie Laure, DU BOUCHET, Paule, (2004), “Picasso: Dahi, Deli,”** (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, (Çev: Cem İleri)
- BERNARD, Emile, (1997), “Cézanne Üzerine Anılar,”** İmge Kitabevi, (Çev: Kaya Özsezgin)
- BUTLER, H. Cornelia, SCHIMMEL, Paul, (2002), “Tracing The Figure,”** Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California
- CABANE, Pierre, “Die Brücke,”** ss. 230-233, (Çev: Mehmet Rifat,) Derleyen. Enis Batur (1998), “Modernizmin Serüveni” (2. Baskı) Yapı Kredi Yayınları
- FISHER, Ernst, (1993), “Sanatın Gerekliliği,”** (7. Baskı), V Yayınları, (Çev: Prof. Cevat Çapan)
- GANTEFÜHRER-TRIER, Anne (2004), “Cubism,”** Taschen Verlag
- GARRELS, Gary, STORR, Robert (1996), “Willem De Kooning, The Late Paintings, The 1980’s,”** San Francisco Museum of Art and Walker Art Center, Minneapolis

GOMBRICH, E. H. (1992), “Sanatın Öyküsü,” (4. Baskı), (Çev: Bedrettin Cömert)

GOODING, Mel, (2001), “Abstract Art,” Tate Publishing

HEINICH, Natalie, (2000), “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu,” Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, s. 75, ss. 191-198, (Çev: Cem İleri)

İPŞİROĞLU, Mazhar, İPŞİROĞLU, Nazan, (1993), “Sanatta Devrim,” (3. Baskı), Remzi Kitabevi

KAHNWEİLER, Daniel Henry, (2000), “Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni BirYolu, Kübizm,” P Sanat, Kültür, Antika, c.Kış, s. 16, ss. 94-109, (Çev: Celal Üster)

KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2002), “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri,” (2. Baskı), Everest Yayınları

KAHRAMAN, Hasan Bülent, (1991), “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar: Resim Kavramsal Sanat Açısından,” Hürriyet Gösteri, s.Ocak, ss. 60-68

KAHRAMAN, Hasan Bülent, (1991), “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar: Resim Kavramsal Sanat Açısından,” Hürriyet Gösteri, s.Şubat, ss. 64-68

KANDİNSKY, Wassily, (2005), “Sanatta Ruhsallık Üzerine,” Altıkkırkbeş Yayın, (Çev: Gülin Ekinci)

KANDİNSKY, Wassily, MARC, Franz (1998), “Mavi Süvari Almanağı,” ss. 234-235, (Çev: Tefik Turan), Derleyen. Enis Batur “Modernizmin Serüveni” (2. Baskı) Yapı Kredi Yayınları

KESER, N. (2005), “Sanat Sözlüğü,” Ütopya Yayınevi

KRAUSSE, Anna Carola (2005), “Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü,” Literatür Yayıncılık, (Çev: Dilek Zaptıoğlu)

“KUNST- Des 20. Jahrhunderts” (1996), Museum Ludwig Köln, Benedikt, (1. Baskı)
Taschen Verlag, Köln

LANGER, Susanne Katherina, (2004), *“Bilimde Soyutlama ve Sanatta Soyutlama,”*
Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, *“Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı”* Ütopya Yayınevi,
(Çev: Nazım Özüaydın)

LAZARE, Arthur, (2002), *“Willem De Kooning, Tracing The Figure,”*
(<http://www.culturevulture.net/ArtAndArch/DeKooning.htm>) (05.04.2006)

LLOYD, Jill, (2000), *“Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı, Dışavurumculuk,”* P
Sanat, Kültür, Antika, c.Kış, s. 16, ss. 94-109, (Çev: Celal Üster)

LYNTON, Norbert, (1991), *“Modern Sanatın Öyküsü,”* (2. Baskı), Remzi Kitabevi,
(Çev: Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş)

NONHOFF, Nicola (2005), *“Paul Cézanne, Hayatı ve Eserleri,”* Literatür Yayıncılık,
(Çev: Sema Bulutsuz)

ÖZER, Kabaş, (1976), *“Tüm-Çevresel Gerçekçilik, Bildirişim ve Sibernetik Kuramları
Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış,” Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul
Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Fakültesi*

POLLOCK, Jackson, (1951), *“İç Açıklama,”* Sanat Dünyamız, 1998, s. 67, ss. 69-73,
Yapı Kredi Yayınları, (Çev: Liz Amado)

RICHARD, Lionel, (1991), *“Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi,”* (2. Baskı), Remzi
Kitabevi, (Çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş)

SCHLAGHECK, Irma, (1994), *“Von Ihm Haben Viele Gelernt,”* Art Das Kunst
Magazin, s. 4, ss. 15-29, Gruner- Jahr AG & Co, Am Baumwall, Hamburg, Germany

SERDAR, Zafer, (1991), *“Willem De Kooning,”* Adam Sanat, s. Mart, ss. 39-44,
(Derleyerek Çev: Zafer Serdar)

SERDAR, Zafer, (1991), “De Kooning’in Kadınları,” Adam Sanat, s. Mart, ss. 45-49, (Derleyerek Çev: Zafer Serdar)

SERULLAZ, Maurice, (1991), “Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi,” (2. Baskı), Remzi Kitabevi, (Çev: Devrim Erbil)

SHEPPARD, Richard, “Alman Dışavurumculuğu,” ss. 239-249, (Çev: Güzin Özkan) Derleyen. Enis Batur (1998), “Modernizmin Serüveni” (2. Baskı) Yapı Kredi Yayınları

STEVENS, Mark, SWAN, Annalyn, (2005), “De Kooning, An American Master” Alfred A. Knopf Publishing

TUNALI, İsmail, (1996), “Felsefenin Işığında Modern Resim,” (5. Baskı), Remzi Kitabevi

TUNALI, İsmail, (2002), “Sanat Ontolojisi,” (5. Baskı), İnkılap Kitabevi

TURANİ, Adnan, (2003), “Çağdaş Sanat Felsefesi,” (4. Baskı), Remzi Kitabevi

TURANİ, Adnan, (2004), “Dünya Sanat Tarihi,” (10. Baskı), Remzi Kitabevi

VICKERY, Joanna, (2000), “Dış Dünya ve Nesnelerden Kurtuluş, Soyut Sanat,” P Sanat, Kültür, Antika, c.Kış, s. 16, ss.168-185, (Çev: Asuman Kafaoğlu Büke)

YARD, Sally, (1997), “Willem De Kooning,” Ediciones Poligrafa, S. A.

YILDIZOĞLU, Ergin, (1997), “Yaşasın Modernist Refleks,” Telos Yayıncılık

YILMAZ, Mehmet, (2006), “Modernizmden Postmodernizme Sanat,” Ütopya Yayınevi

“Willem De Kooning, Images and Biography,” The Artchive
(http://www.artchive.com/artchive/D/de_kooning.html) (05.04.2006)

WOLF, Norbert, (2004), “*Expressionism*,” Taschen Verlag

WORRINGER, Wilhelm, (1983), “*Soyutlama ve Özdeşleyim*,” (3. Baskı), Remzi Kitabevi, (Çev: İsmail Tunalı)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Petek Yağmur Tanyeli

Doğum Yeri-Yılı: Ankara, 29.12.1976

Adres: Sümer Mh. 51 sok. Ay Apt. No:1 Kat: 4 Daire: 6 Seyhan-ADANA

e-posta: pytanyeli@yahoo.com

EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans: Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim

Dalı - Adana

Lisans: Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Resim ASD - Adana

Lise: İsmet İnönü Kız Meslek Lisesi - Adana

İlköğretim: Baraj Lisesi - Adana

İŞ DURUMU

1999 - 2006 Adana, Seyhan İlçesi, Mimar Kemal İlköğretim Okulu, Resim-İş Öğretmeni