İDİL

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT-SOYUTLAMA BAĞLAMINDA MEKÂN

Oğuz YURTTADUR[1]
Hale YOLDAŞ[2]

[1] Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0001-7951-3834
[2] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi, ORCID: 0000-0002-2564-6225

Yurttadur, Oğuz ve Hale Yoldaş. "Çağdaş Türk Resminde Soyut-Soyutlama Bağlamında Mekân". idil, 88 (2021 Aralık): s. 1843–1862. doi: 10.7816/idil-10-88-10

ÖZ

İlkel toplumlardan bugüne sanatta sadeleştirme ve yalınlaştırma kaygısının var olduğu bilinmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayıp günümüze kadar devam eden modernleşme sürecinde soyutlamanın bilinçli olarak tercih edilmesi ve imgelerin mekân içerisinde farklı farklı yorumlanmaya başlanmış olması, sanatta geleneksel algının kırılmasına neden olmuştur. Çağdaş Türk resim sanatında geleneksel mekân algısının yerini soyut mekânların alması bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı; soyut resmin başlangıcı ve gelişimi, mekân kavramının kullanım şekilleri, Çağdaş Türk resim sanatında soyutlama ve mekânın ilişkili olduğu durumları analiz etmek, açıklık getirmek ve resim sanatının bugün geldiği noktaya ışık tutmaktır. İnceleme; Türk sanatçıların mekânı ele alış biçimleri ve mekânı ne ölçüde kullandığı alt problemleri çerçevesinde ele alınmıştır. Söz konusu makale, Çağdaş Türk resminde Adnan Çoker, Adnan Turanî, Devrim Erbil, Hasan Pekmezci ve Zafer Gençaydın'a ait eserlerden mekâna ait soyut etkilerin görüldüğü örneklerle sınırlandırılmıştır. Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Mekân, resim, soyut, soyutlama, soyut sanat

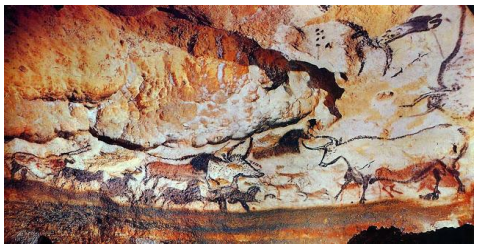
Makale Bilgisi:
Geliş: 12 Ağustos 2021 *Düzeltme: 28 Ekim 2021* *Kabul: 26 Kasım 2021*

© 2021 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Mekân, en sade şekliyle, uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası olarak tanımlanabilir. Ancak sözlük tanımı mekânın sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi, mekân yaratma sorunu, sanat dallarının her birinde (resim, heykel, tekil mimarlık ürünü ve kentsel tasarım) farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır (Eczacıbaşı, 1997: 1193). Cevizci mekânı; "var olan alanlar içerisinde yer aldığı tüm sınırlı büyüklükleri içerisine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, üç boyutlu yani eni-boyu, derinliği olan hacim, kaplam" (Cevizci, 2000: 582) olarak tanımlarken, Sözen ve Tanyeli; mekânı bir mimari ürünün dördüncü boyutu olarak ifade eder. Sözen ve Tanyeli' ye göre bir yapıyı üç boyutlu olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı mekân sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin hareketliliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2012: 203).

Resim sanatı görsel yolla algılanabilen bir sanat dalıdır. Gösterilmek isteneni, bir kadrajın içinde sınırlandırarak belli bir amaca hizmet etmesini sağlar. Bu amacın doğanın yüzey üzerine aktarımı ya da öznel bir yorum olması fark etmeden göstergelerin, belirli bir tutarlık ve sanatın kompozisyon kuralları içinde yüzeye aktarılması gerekmektedir. Resim sanatında, mekân kavramının özel bir yer oluşturduğu fark edilir. İnsanoğlunun ilk uygulamalar olarak mağara resminden başlayan ve daha sonraki dönemlerde devam ederek günümüze dek uzanan uygulamalar içerisinde mekân kavramını çok farklı biçimlerde ele aldığı ve değişik uygulamalarla kendi anlatım diline paralel, farklı anlamlar yüklediği bilinmektedir. Resim sanatı tarihinin insanlık tarihi kadar eski ve maceralı yönü özellikle mekân kavramı üzerindeki araştırma ve bitimsiz denemeleriyle ortaya çıkar. Bu dönem çalışmalarında herhangi bir oran-orantı söz konusu olmadığı gibi zemin olarak, mekân olarak doğal kaya parçasının verdiği doğal görüntü söz konusudur (Görsel-1).



Görsel 1: Mağara Resmi Lascaux, Fransa, M.Ö. 15.000- 10.000 Dolayları.

Başlangıçta eğitim amaçlı olmak üzere yeni kuşakları bilgilendirmek ve gelecek nesli var olmak adına yetiştirmek için mağara duvarlarına çizilen ilk resimler henüz bir mekân ve zemin fikrinden uzaktır. Buzul çağının mağara içlerinde yapılmış hayvan resimleri tek tek çizilmelerine rağmen süreç içerisinde insanlarla beraber düşünüldüğü, çeşitli av sahnelerinin görselleştirildiği anlaşılmaktadır. İlerleyen süreçte insanların ve hayvanların bir arada ve hareketli bir şekilde ifade edildikleri görülmektedir. Söz konusu duvar resimleri incelendiğinde yer yer birbirleri üzerlerine çizilmiş motiflere rastlanılmaktadır. Hayvan motiflerinin bu üst üste çizilme durumu ve ön-arka ilişkisi içerisine girmeleri onları bir mekâna sokmaktadır. Ancak burada mekân oluşturma veya figürleri bir mekâna sokma, mekân içinde resmetme zorunluluğu gözetilmemiştir. Buradaki mekân, figürlerin bilinçsizce üst üste gelmelerinden dolayı rastlantısal olarak oluşmuştur. Daha sonraki aşamalarda köylerin kurularak insanların aşiret üstü bir iradeye geçmeleri ve düzen sağlamaları ile söz konusu resimlerin altına çizgi çizilerek zeminin ifade edildiği görülür.

Görsel 2: Çatalhöyük Hasan Dağı.

Resimde mekân yaratmak için kompozisyonu oluşturan ögeler bir araya getirilerek üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte konumlandırılır. Tarih öncesi döneme ait resimlerde anlatılan olay, olayın gerçekleştiği çevre içinde betimlenmez. Dolayısıyla bu döneme ait resimlerde mekân söz konusu değildir. Bu durumun belki de tek istisnası Çatalhöyük'te bulunan bir duvar resmidir (Görsel-2). Bu resimde, önde Çatalhöyük yerleşmesi, arkada ise Hasan Dağı olduğu düşünülebilecek bir dağ konisi gözlenir. Dolayısıyla tarihte ilk kez adı geçen örnekte resim, mekân yaratma sorunuyla karşı karşıyadır (Tanyeli, 1997: 1193).

Monarşik yönetimli toplumlarda yani tanrı-kral şeklindeki otoriter toplumlarda resimsel anlatım, yer yer sembolizme ve farklı süs unsurlarına yer veren uygulamaların yanı sıra yazı ile de birlikte düşünülmüştü. Özellikle kemik kabartmalarda, rölyef ve heykel uygulamalarında katı bir hiyerarşik yapı uygulanırken zemin ve mekân kavramı yine bir teknik zorunluluğun sonucu olarak sadece çizgi ve konturla ifade edilmişti.

Aslında mekân kurgusu eserdeki reel gerçekleri, nesneler ve somut var olanların sınırlarının çizilmesi ve bir derinlik içerisinde onların hacimsel yansıtılmasından çok, zaman zaman algıya dayalı tinsel bir alan olarak da kabul edilebilir. Mekân insan zihninde algı haritası oluşturur. Bu algı görsel, simgesel, duygusal ve seçimleyici olmak üzere farklı ögelerden meydana gelir (İnceoğlu, 1999: 74-76).

Mekân aslında güzel sanatlarda nesnelerin somut var olanların dışında kalan boşluk, zemin ya da fon kavramı ile ilişkili görünmektedir. Boşluk, mekân veya espas nesnelerin içinde, altında, etrafında, arasında veya üstündeki mekân, alan olarak tanımlanır (Boydaş, 2004: 20).

Espas, resimde yer alan nesneler, figürler ve somut var olanlar yani reel gerçekler arasındaki uzaklıktır. Buna boşlukta denir. Yüzeyler objeler, cisimler ve figürler arasında yer alan aralık veya zemindir. Plastik sanatlarda özellikle resim ve tasarım uygulamalarında espas görsel elemanlar arasındaki boşluktur. Benzer ögeler arasında kalan mesafeler zemini oluşturur. Sanat eserinde yer alan benzer ya da farklı pozitif ögelerin belirli yerlerde yığılmaları veya çoğalmalarına karşılık yer yer seyrekleşmesi ya da hiç bulunmaması eserde boşluğu oluşturur. Boşluk genellikle sanatçılar tarafından bilinçli olarak tasarlanır. Boşluk her ne kadar iki boyutlu yüzey üzerine ifade edilmiş olsa da üç boyutludur. Çünkü nesne ve biçimin oluşturduğu düzlemde ve onların etrafını çevreleyen olarak derinlik mantığına sahiptir. Bu yönüyle üçüncü boyutu yani "perspektifi" ifade eder. Boşluk aslında nesneler arasında doğal olarak kendiliğinden var olur. Nesneler birbirine yapışık olamayacağına göre aralarına mutlaka boşluk bırakmak bir zorunluluk olarak görülür. Boşluklar resimde öznel alanlardır. Sanat alıcısı yapıtla karşılaştığında kendi psikolojisine göre farklı algılayabilir. Boşluk uzaysal bir nitelik ve derinlik oluşturması bakımından farklı hayal yaşantısının oluşmasına zemin hazırlar (Özsoy ve Ayaydın, 2016: 144-145).

Mekân, plastik sanat uygulamalarında farklı uygulamalarla kendini belli eder. Mekânsal değerlendirmeleri bütüncül olarak ele alındığında aşağıdaki gibi bir gruplandırma yapılabilir.

1- Açık Mekân, 2- Kapalı Mekân, 3- Derin Mekân, 4- Plastik Mekân, 5-Yüzeysel Mekân.

Açık Mekân

Dış dünyayı kapsayan, doğanın alanına giren kompozisyonlara açık mekân denir. Ormanlar, denizler, göller vb. gibi doğaya ait görüntüler ve kent görünümleri gibi dış dünyadaki her şey açık mekâna aittir. Açık mekân, dış mekân kavramı ile ilişkili olup atmosferin kapladığı hatta onun dışında da uzaysal varlığın eş anlamlısı olarak düşünülebilir. Kavranabilecek en açık mekânı uzay belirlemektedir. İkinci derecedeki açık mekân kavramını atmosfer belirler. Mekânı sınırlayan yatay ve dikey eleman çakışması söz konusu değildir. Resimde yer alan elemanların birbirleri ile ilişkisi belirli bir mekân düzenlemesi içinde oluşmaktadır. Ufuk çizgisi ve bakış noktasından giderek biçimlerin boyutlarında küçülme ve renklerindeki giderek zayıflayan

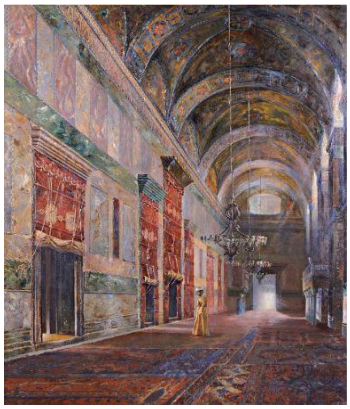
netlik, optik bağlamda biçimlerin açık havadaki algılamasına dayanır. Açık mekân uygulamalarında yüzeye aktarılan kısım ister istemez sınırlandırıldığı için kadraj dışında kalan yerleri göz tamamlar. Pek çok sanatçının açık mekân uygulamalarıyla eserlerini gerçekleştirdiği bilinir.

Görsel 3: Claude Monet**, "**Jeanne-Marguerite Lecadre Bahçede" , 1867.

Açık mekân resimleri dönemsel olarak farklı nitelikler göstermiştir. emprestyonistler doğayı ışığın etkisi altında, duyularına dayanarak resmetmeye çalışırlarken, post-emprestyonistler (yeni izlenimcilik) eserlerinde daha çok kent görünümlerine yer vermişlerdir. Şehir hayatının kişi üzerindeki etkilerini ise ekspresyonistler ele almıştır. Sürrealist ressamlar ise hayal dünyaları ile gerçek arasında bağlantı kurarak resimlerini oluşturmuştur. Bu bağlamda doğaya ve dış dünyaya yönelik mikro ve makro anlamda doğa yorumları yapan her sanatçı açık mekân kavramına yönelerek eserlerini gerçekleştirir.

Kapalı Mekân

Uzay ve atmosferin kapladığı geniş ve sınırsız bir alan içerisinde yatay ve dikey formlarla elde edilen dışarıyla bağlantısı olmayan mekânlar için kullanılır. Derinliği sınırlıdır. Belirli amaçlar için yapılan mimari yapılar kapalı mekân kavramının içinde yer alırlar.



Görsel 4: Şevket Dağ, "Ayasofya" .

Kapalı mekânlar insanların dış dünyadan korunması amacı ile yapılmış ve onların ihtiyaçlarına göre tasarlanmış yerlerdir. Söz gelimi bir oda içi, sınıf içi, cami içi, çarşı içi vb. mekânlar kapalı mekân kavramının içerisinde incelenir. Bu kavramın içerisinde kalan çalışmaları içeren resimlere "iç mekân (enteriyör) resmi" adı verilir. Kapalı mekânı algılamadaki en önemli etken ışıktır. Türk resminde özellikle Şevket Dağ'a ait uygulamalarda cami başta olmak üzere tarihsel mekânların vitrayı, tepe pencerelerinden süzülen ışığın nesneler üzerindeki şiirsel etkisi bu bağlamda düşünülebilir.

Derin Mekân

Ağırlıklı olarak resmin öznesi durumundaki tek bir figürün etkisini artırmak amacıyla onun ön plana

çıkartılması anlamına gelir. Ana figürde aynı mekân içerisinde diğer var olanlar soyut – somut, ölçü ve renk koması bakımından pasifize edilmiş ve flulaştırılarak ana figürün arkasında giderek eriyen bir perspektif görselliği yansıtılır. Barok ve Rokoko türünde yapılan işlerde, etkili plastik anlatım mekân kavramını belirleyecek şekilde gerçekleşir. Kimi dinsel ve doğal çalışmalarda perspektifin uzatılarak derinlemesine etkisini verdiği görülür. Özellikle Ivan Ayvazovski, Giovanni Bellini'nin çalışmalarında bu etki açıkça görülür.

Görsel 5: Ivan Ayvazovski, "Balıkçı Tekneleri Limanda ", 1854.

Bu uygulama, yapıtın tematik vurgusunu daha belirgin bir hale getirme isteğine bağlı olarak düzenlenir. Özellikle dinsel veya tarihsel anlamda önemli olarak kabul edilen kişilerin veya kişiliklerin vurgulanmasına yönelik bir çaba söz konusudur.

Plastik Mekân

Bu anlayış sanatçının ya da ressamın bilinçli olarak boya etkisini kullanıp ana temayı oluşturan unsurları ön plana çıkarmak için resmin tüm yüzeyini resmin ve boya tekniğinin egemen olarak kullanmasıdır. Bu uygulamalarda mekân kavramı optik gözleme dayalı bir derinlik sağlamayıp aksine ışık-gölge kavramına dayalı zeminin tamamen koyu bir hal alması ve plastiğe dönüşmesi olayıdır. Bu durumda yüzeydeki nesneler göze çarpıcı son derece etkili bir hal almaktadır.

Görsel 6: Johannes Vermeer, "İnci Küpeli Kız", 1665.

Özellikle barok sanat uygulamalarında Rubens, Rembrant, Caravaggio, Vermeer, Michelangelo'ya ait eserler bu bağlamda düşünülebilir.

Yüzeysel Mekân

Genellikle resmi soyutlamaya yönelik uygulamalarında zemin üzerinde kurgulamalara dayanan anlayışı ifade eder. Güncel sanat uygulamalarında eser veren günümüz ressamlarının pek çoğunun eserlerinde yüzeysel mekân fark edilir. Burada vurgulanmak istenen ana figür, nesne veya obje sanatçının üslup anlayışına göre biçimlendirilir. Ona bir kimlik, kişilik veya biçimsel bir nitelik kazandırılır.

Görsel 7: Zafer Gençaydın, "Bozkırdaki Olay" 100x110, TÜYB.

Figürlerin dışında kalan zemin ve fon düz bir renkle boyanır. Bu boyama bir veya birkaç renkte olabilir. Ancak söz konusu mekân reel gerçeğe dayanan bir yansıtma değil sadece figürlerin varlığını ve niteliğini ön plana çıkaran bir araç olarak düşünülür. Henri Matisse, Zafer Gençaydın eserleri bu üslupta incelenebilir örneklerdendir.

Resimde Soyut ve Soyutlama

Soyut tanımsal olarak; *"renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçimlendirme ögelerinin bilinen nesnelere (nesnel gerçekliğe) benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf(biçimsiz) imgelerle oluşturulan düzenlemeler"* dir (Erzen, 1997: 1689).

Turanî' ye göre soyut: *"20.yüzyılın resim ve heykel sanatında görülen yeni bir dünya görüşüdür. Bu anlayış eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlara heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir"* (Turani, 2018: 134).

Soyut adı verilen anlayış tüm dış gerçekleri reddeden, sadece yalın renk ve formlarla estetik duygular ve heyecanlar uyandırmayı hedefleyen bir sanat çeşidi ve kavramı olarak ifade edilmektedir (Kınay, 1993: 266). Soyut sanat, dış gerçekliği direkt olarak sunmaz. Taklit yoluna gitmez. Soyut sanat her şeyden önce zihinsel bir olaydır ve ona göre tabiatın taklidi demek sanatın ölümü demektir. Soyut sanatı Sözen, şu ifadelerle tanımlamıştır; *"soyut sanat: resim ve heykelde yapıtın doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı. Bu tür bir anlayışla yaratılan yapıt sanat-dışı gerçekliklere gönderme yapmamakta, dolayısıyla da, yapıtın içerdiği betiler gerçek varlıklar olarak "tanınabilir" nitelikte bulunmamaktadır"* (Sözen ve Tanyeli, 2012: 281).

Soyut sanat doğa görüntülerine bağlı kalmayan bir görüşün temsilidir. Sanatçı soyut bir resmi ortaya çıkarırken kaynağı doğa olabilir fakat bu doğrultuda oluşan ilişkiler doğadan herhangi bir varlığı işaret etmez. Soyut bir resimde, çoğunlukla bir kompozisyon oluşturulurken sadece resmin elemanları resmin ilkeleri doğrultusunda düzenlenir.

Özünde zaten soyut bir hareket olan sanatın bizlere daha da soyut olduğunu hissettiren şey, sadece kendini konu olarak alması ve kendine has pratik bir soruşturma tekniğine sahip olmasıdır. Soyut sanat, özellikle kendinde var olan gerçeği vurgular. Sanat yapıtını kendi içinde yüceltir ve herhangi bir dış gerçeklik yerine resmin kendi gerçeğine yani kendi hakikatine dikkatleri çeker (Çelikkan, 2018: 17).

Soyut resim nitelik bakımından incelendiğinde iki kısma ayrılmaktadır:

1)Soyutlama (Abstraction)

2)Figürsüz (Abstrait, Non-Figüratif).

Soyutlama, bir nesnenin gerçekte göründüğü ilk haline benzemeyecek hâle gelinceye kadar genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla elde edilmektedir. Bu dönüşüm sonunda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştırabileceği için (kübizm' de olduğu gibi) soyut yerine "soyutlama" terimini kullanmak daha yerinde olmaktadır (Erzen, 1997: 1689). Soyut, *"varlığı düşünce yoluyla kabul edilen"* anlamına gelirken, soyutlama; *"bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini ele alabilen zihni bir işlem; gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma."* olarak belirtilir (Parlatır vd. , 2000: 875). Çağdaş soyut sanatta karşılaşılan soyutlama bir "öz" arama çabasına dayanmaktadır.

Figürsüz (non-figüratif) resmi, Turani *"insan, hayvan ve doğa ögelerini düşünmeden başlanılan ve bitmiş görüntüsünde bu ögeleri yansıtan en küçük bir iz bulunmayan yapıt ve anlayış"* olarak ifade eder (Turani,

2018: 44). Gerçek figürsüz bir resim, tamamen insan beyninin soyut olarak zihinde tasarlayıp ortaya çıkardığı resimdir. Dış gerçekten bir şey almaz, dış gerçeği hiçbir şekilde anımsatmaz ve plastik ögelerin dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymaz. Figürsüz resim daima insan zihninin yaratıcı gücünü, bir buluşunu, bir orjinallik yakalama durumunu zorunlu kılar. Nesnel gerçeklerle alakasız kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir. Bu yüzden soyut resim sergilerinde tanık olduğumuz binlerce resim içinde hiçbiri bir diğerini andırmaz. İnsan zihninin yaratıcı gücüne bir kanıt aramak gerekirse soyut resimler bu anlamda en sağlam delillerdir.

Anlaşılacağı gibi soyut resim kavram olarak gerçeğin yorumlanması, irdelenmesi ve sorgulanmasına dayanan zihinsel bir eylemdir. Bu yaklaşma biçimi gerçeğin-gerçek biçimlerin ifade ettiği kavramların dışına taşar. Soyut yapıtla karşı karşıya gelen suje kendisini koşullandıran herhangi bir görsel var olan söz konusu olmadığında özgürce ve sınırsız bir hayal dünyasına girer. Bu bağlamda sujede farklı dünyaların kişiye göre değişen zengin ve subjektif yorumların doğmasına neden olur. Demek ki biçimi bozma şeklinde başlayıp tamamen biçimsiz ifadeye dönüşen soyut resim bağlam olarak yeni bir dünyayı ancak kişiye göre ya da onun eğilim ve tercihlerine göre değişerek anlam kazanan yeni bir dünyayı - âlemi ifade etmektedir. Öyleyse denilebilir ki, soyutlama ve soyut sanat, sanatçıyı uygulama ve üretme konularında özgür bırakan ve ona sonsuz hareket ve üretme olanakları sunan bir ifade biçimidir.

Soyut Resmin Sanattaki Yeri ve Gelişim Süreci

Soyut sanat sürekli bir sanat evriminin XX. yüzyıldaki görünüşüdür. Eski Önasya ve İslam sanatlarında da soyut uygulamalar görülür. İslam sanatlarının soyuta yönelmesinde etkili olan şey figüre olan yaklaşımdır. Bu yaklaşım özellikle hat (yazı) sanatında kendini açıkça belli eder fakat soyut sanat dekoratif sanatlar ile karıştırılmamalıdır. Çağdaş soyut sanatta karşılaşılan soyutlama bir "öz" arama çabasına dayanırken İslam sanatlarında karşılaşılan soyutluk, figürden kaçma zorunluluğu ile elde edilmiş bir stilizasyonu (biçimleme) ifade eder. William Turner' ın "Sunrise" tablosu (Görsel-8) öz' de soyut nitelikte bir eser olması sebebiyle empresyonizme yol gösterir.

Görsel 8: William Turner "Sunrise" 1845.

Soyut resmi doğuran akımlardan biri olan empresyonizm, resmi biçimsel arayışlardan kurtarma prensibine dayanan ilk uygulama yöntemidir. İzlenimciliği Tunalı, Claude Monet'nin "İzlenim, Gündoğumu" adlı eserinden (Görsel-9) yola çıkarak; "*resimde her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor.*"şeklinde yorumlar (Tunalı, 1992: 45). Bu yönüyle bir tür yüzey boyama tekniğine dönüşmüş olan resimleme yöntemi soyut resim için bir referans olmaktadır.

Görsel 9: Claude Monet "İzlenim, Gündoğumu" 1872.

Soyut resmin sanatta bir anlatım dili olarak gelişmesi 20.yüzyıl başlarında olmuştur. Soyut resim sanatı başlangıcından itibaren iki kanatta gelişmeye yönelik eğilim göstermiştir. Bu kanatlardan biri fovizmden

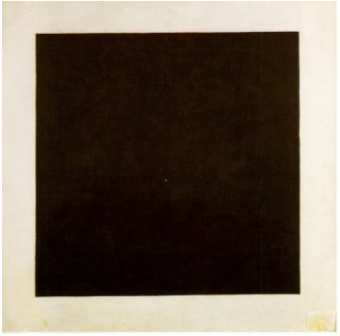
kaynaklanan "anlatımcı ve lirik" soyutlamadır. Kandinsky'nin eserleri bu türde değerlendirilir. İkinci kanat ise kübizmden kaynaklanan "geometrik" soyutlamadır. Piet Mondrian ve Kazimir Malevitch geometrik soyutlama dalında eserlerini oluşturmuşlardır.

Soyut resmin ilk örneklerini veren ve düşünce olarak bunu eserlerinde ilk olarak gerçekleştiren Wassily Kandinsky' dir (Turani, 2018: 134). Kandinsky, "Sanatta Ruhsallık Üzerine" adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanan Kandinsky bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziğin üstündeki ilk denemelerini sergileyerek "soyut sanat" olarak adlandırılan akımı da başlatmıştır (Gombrich, 2011: 570).

Çeşitli soyut anlayışları birleştiren soyutluluk ilkesi onların tabiat ve nesne karşısında aldıkları tavır yani nesneleri kavrayışı ve obje yorumunu ifade eder. Bu konuda ilk uygulamayı gerçekleştiren Kandinsky "obje resimlerime zararlı olmaktadır" diyerek reel formların, nesnelerin (objelerin) resimde yer almaması gerektiğini vurgulamaktadır. Aslında doğal formlardan kaçma anlayışı Paul Cézanne' ın düşüncelerinde de fark edilir. Cézanne tabiatın silindir, küre ve konilere göre ele alınması gerektiğini ifade eder. Bu yaklaşım dış reel gerçeğin yani doğal objelerin duyular dışında kavranılması anlamına gelir ve yeni bir biçim anlayışı ortaya çıkar. Soyut sanat için sanatçının örnek alabileceği bir varlık yoktur. Sanatçıya kendi dışında hazır olarak bir örnek varlık verilemez. Aksine o, objesini kendi yetenekleri ve sezgileriyle yaratmak zorundadır. Bunun için sanatın yolu örnekten ilk temel biçime gider. Bu ilk temel biçim hakiki olan, reel olan obje tabiatın görüntüsünün dışında ve ötesinde bulunmaktadır. Yani doğal formlarda hareketle doğayı reddeden ve onun yerine reel olmayan bir varlığı koyma anlayışı. Soyut sanatın amacı evreni keyfilikten, tesadüfilikten ve görünüşün büyüsünden kurtarmaktır (Tunalı, 2011: 182-187).

Görsel 10: Wassily Kandinsky, "Kazaklar" 1910-1911.

Dünya sanatında ilk kez 1910'da Kandinsky'nin yapmış olduğu bir suluboya kompozisyonu ile başlayan soyut sanat, Mondrian, Robert Delaunay, Picabia, Jean Arp ve Franz Kupka gibi farklı anlayışların doğrultusunda değişmiş ve etkisi günümüze kadar uzanmış ilginç bir sanat görüşünü temsil eder. Soyut resim, Der Blau Reiter, Kübizm, Non-Figüratif, Konstrüktivizm ve Süprematizm gibi anlayışları içerir. Gerçi bu anlayışlar birbirinden farklı olmalarına rağmen birleştikleri ortak bir nokta vardır. Bu ortak anlayış hepsinin soyut olması ve soyut ilkelerine bağlı kalmasıdır (Tunalı, 2011:182). Soyut sanat zihinsel bir eylem olarak doğadaki görünen ve duyularla algıladığımız var olanı dışlar. Yaratıcı gücün mutlak özgürlüğü soyut sanatın temel karakteristik özelliği olmaktadır. Alman ekspresyonistlerinin bir diğer kulübü Der Blau Reiter sanatçılarının, soyutlamaya giden bir anlayışa ulaşmaları ve bunu yazılı metinlerle de vurgulamaları Ekspresyonizmin soyutlama ile son bulduğunu gösterir. Max Backmann'ın gençliğindeki soyut hakkındaki olumsuz görüşlerine rağmen daha sonra soyuta eğilim göstermesi ve soyutun kaçınılmaz olduğunu kabul etmesi, ekspresyonizmin soyutlamayla sonuçlandığının kuvvetli göstergesi olmaktadır (Turani, 2017: 100). Piedro Mondrian, Malevich ve Kandinsky ilerici sanatın önemli temsilcileri olup, geometrik soyut ve arı resmin temellerini atmışlardır. Resimde yalınlığı, basitliği ve formların etkisini ön plana çıkarmışlardır.

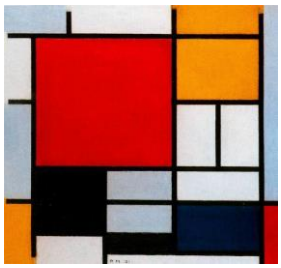


Görsel 11: Kazimir Malevich, "Siyah Kare", 1913.

Kazimir Malevich, Süprematizm (1913) adını verdiği tümüyle arı-geometrik soyut resim türünün kurucusudur (Kınay, 1993: 273). "Siyah Kare" adlı eseri (Görsel-11) soyut geometrik eserlerin en bilinenlerindendir. Bu eser, nesnesiz duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Resim yüzeyinde kare; duyguyu ifade ederken, beyaz zemin ise bu duygunun ötesinde boşluktur. Sanatçının formları basitliğin, arılığın simgesidir. Böylece sanatta özgün çizgisini bulan Malevich, bu soyut anlayışa "Süprematizm" adını vermiştir. Piet Mondrian, doğal formları yalınlaştırarak, ana ögeler olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermek istemiştir (Görsel-12, Görsel-13). Bu bir doğal gerçeğin resimsel bir soyut gerçeğe dönüştürülmesi denemesidir (Kınay, 1993: 273). Bu bağlamda Berk' in de vurguladığı gibi Mondrian tabiatın teklifini geri çevirmeyerek tabiatta bulunan doğal bir gerçeğin (ağaç) resimsel bir gerçeğe dönüşmesi denemesi ile doğanın geometrik elemanlara indirgenebileceği ifade olunmuştur. Mondrian, "Neoplastizm" adını verdiği 1912' den 1917' ye kadar süren 5 yıllık bir çalışmadan sonra ortaya çıkan yeni ve güçlü soyut anlayışın kuramcısı ve uygulayıcısıdır. Bu yaklaşma biçimi onun doğa dışı renk, leke, çizgi anlayışına götürmüş yeni ve modernist bir bakış açısıyla sanat dünyasında yeni bir çığırın öncüsü olmuştur (Turani, 2010: 608-609).

Görsel 12: Piet Mondrian, "Kırmızı Ağaç", 1909.

Neoplastizm (De Stijl) ilkesi eşyanın, objelerin özüne inmektir. Her şeyden önce bir arındırma ve sadeleştirme tarzıdır. Bu anlayışla ortaya çıkan eserler soyutlama değil tamamıyla soyutturlar. Mondrian için mutlak gerçek 90˚lik açılarla birleşen kare veya dikdörtgen alanların oluşturduğu ve her bir alanın sarı, mavi, kırmızı gibi ana renklerle ifade edildiği örneklerdir (Görsel-17).



Görsel 13: Piet Mondrian, "Kompozisyon" , 1921.

Soyut sanatla birlikte gelişen Konstrüktivizm ve De Stijl, soyutlamayı heykel ve mimarinin üçüncü boyutuna taşımış eş zamanlı akımlardır. 1910 yılında Kandinsky ile başlayan soyut sanatın merkezi II. Dünya Savaşı' nın yıkıcı etkisi sebebiyle Avrupa' dan Amerika'ya kaymıştır. 1940'lardan 1960'lara süregelen Soyut Dışavurumculuk ekolü içinde Amerika'da Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnet Newman, Paul Klee gibi önemli isimler yetişmiştir. Amerika'da çağdaş resim ekollerinin gelişmesi Marcel Duchamp, Hans Hofmann ve Josef Albers'in büyük katkısıyla olmuştur. Amerikan resmini Amerikan sanatçılarının düşünce dünyasının çok ötesine götürebilen bir boyuta taşımışlardır. Marcel Duchamp bir Dadaist'tir. Hans Hofmann ve Josef Albers ise hem soyut sanatın büyük birer ustası hem de çok büyük bir eğitimcisidirler (Baraz, 1998: 7-8). 1960' larda yaygınlaşan Op-Art, Pop- Art, Minimalizm, Renk Alanı resmi ve Kavramsal sanat anlayışları da soyut sanat akımları arasında kabul edilmektedir.

Batılaşma Dönemi Türk Resminin Gelişimi

Türk resim sanatını; başlangıcından günümüze bir bütün olarak değerlendirmek, dönemler arası geçişi incelemek ve minyatür sanatında ilk kez görülen etkileşimleri ve Batı etkisinin Türk resminde kapladığı yeri bilmek; bu etkileşimlerin sanatçıların çalışmalarına ve sanatçı kişiliklerine ne derece yansıdığının görülebilmesi açısından önemlidir. Bu süreci analiz etmek günümüz çağdaş Türk resminin oluşum süreçlerini doğru değerlendirebilmek bakımından da önem taşımaktadır.

Türk resim sanatı tarihine göz atıldığında, 19. yüzyıla değin temeli Türk-İslam geleneğinde yatan minyatür sanatının tek egemen resim türü olduğu görülür. Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimleri ifade etmektedir (Renda, 1997: 1262). Minyatürler, yapıldıkları dönemlerin yaşantısını yansıtırlar. Bu sebepten günümüz için tarihsel değeri olan önemli görsel belgelerdir.

Minyatür uygulamalarında farklı mekân ve figür anlatımları denenmiş olmasına rağmen ağırlıklı olarak perspektifin bozulduğu mekân ve zemin bağlamında, derinliğin göz ardı edildiği görülür. Özellikle İslam sanatlarının, İslami felsefeden hareketle biçimlendiği dönemde bu derinlik anlayışının özellikle tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Kent ve yerleşim birimleri resimlerinde çatılar, balkonlar perspektif kurallarına uyarak tasvir edilmelerine karşı resmin genelinde perspektifin bozulması ya da iki boyutlu yüzeye dönüştürülmesi çabası bu uygulamanın en açık örneği arasında yer almaktadır.

Görsel 14 : Matrakçı Nasuh, "Hille" şehrinin bir bölümünü gösteren minyatür" .

Türk resim sanatı içinde "Primitifler" olarak da adlandırılan, bir kısmı askerî okul kökenli veya Darüşşafaka gibi sivil okullarda eğitim görmüş bu ressamlar, doğa konulu resimlerini, doğaya çıkarak değil, İstanbul'un Yıldız Sarayı, Çinili Köşk, Ihlamur Kasrı gibi tarihsel çevrelerini konu alan fotoğraflardan yapmışlardır. Bu eserlerde aynı fırçadan çıkmış izlenimi veren manzara resimleriyle karşılaşılmaktadır (Renda, Erol, 1980: 75).

II. Abdülhamit ile 1876'da başlayan Meşrutiyet döneminde Sanâyi- i Nefîse Mektebi'nin kurulması için Paris'te eğitim görmüş Osman Hamdi görevlendirilmiş ve 1883'te mektebin başına geçmiştir. "Sanatın amacı doğayı doğru taklit etmektir" düşüncesiyle hareket eden Osman Hamdi, figürü bilimsel ve araştırmacı bir tavırla ele almıştır. Batı etkisindeki Türk resmi, plastik bütünlüğe ulaşmak için çözümü Batı modellerini taklit etmekte bulmuştur. Osman Hamdi' nin sanatında bir çelişki yaratan bu durum sebebiyle Osman Hamdi, zaman zaman başarılı bir Batı modelini zaman zaman da yaşadığı toplumun yapısını yansıtarak ikilem içinde kalmıştır (Ersoy, 1997: 54).

Asker ressamlar geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Şeker Ahmet Paşa 'nın resimlerinde

insanlara ve olaylara odaklı bir yaklaşım yerine; ormanlar, meyveler, çiçekler, geyikleri, koyun sürüleri ve çoban köpekleri sevgi ile işlenmiş motiflerdir. Osman Hamdi Bey'in Oryantalizm'i, yakından tanıdığı konularının fotoğraflarını çekip tablolarında birleştirdiği çizgisel bir dile dayanmaktadır. Kendi perspektifinden, içinden çıktığı kültürü bir oryantaliste göre çok daha gerçekçi ifade etmiştir.

Görsel 15: Süleyman Seyyid, "Portakallı Natürmort" , 1901, 26.6 x 40.5 cm, Tüyb.

1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin asker kökenli ressamlardan sivil kuşağa geçiş, izlenimci ressamlar kuşağıyla gerçekleşmiştir. Bu kuşak, adını İbrahim Çallı'dan alan "1914 (Çallı) Kuşağı"dır. Çallı Kuşağı sanatçıları (İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Hasan Vecih Bereketoğlu, Şevket Dağ, Mehmet Ali Laga) ile birlikte Türk resmine portre, figür, nü gibi konular girmiştir. Empresyonist resim teknikleriyle çalışarak farklılıkların hissettiren 1914 Kuşağı sanatçıları, bu yaklaşım ile de önceki dönemlerden tümüyle ayrıldıklarını göstermişlerdir (Başkan, 1994).

Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin Gelişimi

Sanâyi- i Nefîse'ye hoca olan bazı Çallı Kuşağı sanatçıları, sanat anlayışlarını bu şekilde yayarken, Ruhi Arel, Hikmet Onat gibi bir grup sanatçı sanat öğrenimi için Paris'e gönderilmiştir. 1928'de tekrar yurda geri çağrılan bu sanatçılar yurda döndükten sonra "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı ile anılan grubu kurmuşlardır. Bu birliğin üyeleri Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman ile Heykeltıraş Hadi Bara, Ratip Acudoğlu, Zühtü Müridoğlu'dur. Birlik üyelerinin kimi kübist, kimi yarı empresyonist gibi sanat görüşlerine sahip oldukları için ortak bir sanat anlayışına gidilememiştir. Yalnızca Empresyonist kuşağa bir tepki olarak kurulmuş olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1940'lara kadar Cumhuriyetin çağdaşlaşma hedeflerine paralel bir çalışma sürdürmüştür. 1933'te Müstakillerden ayrılan bir grup sanatçı "D Grubu" adı ile bilinen grubu kurmuştur. Bu sanatçılar Nurullah Berk, Abidin Dino, Elif Naci, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu' dur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' inden sonra kurulan dördüncü grup olması nedeniyle alfabenin dördüncü harfi olan "D" harfinden ismini almıştır. Çallı Kuşağı'na Müstakiller'den de fazla tepki gösteren bu grup çağdaşlaşmanın Kübizm ile olacağını düşünmüşlerdir. Sanatsal yönden temel çıkış noktaları; empresyonist eğilimleri reddetmek, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlarımdan esinlenerek sağlam bir desen temeline oturtmaktır (Genç, 2012: 412). Soyut sanat anlayışının Türkiye'de tutunabilmesini kolaylaştıran bir tampon görevi üstlenen D grubu, savundukları sanat fikri ile soyut sanat olarak değerlendirilebilecek tek anlayıştır. 1940'lardan sonra Batılı anlamda kimlik arayışının da etkisiyle grupta bazı sanatçılar fikir değiştirmiş ve halı, kilim, minyatür gibi geleneksel sanatlardan esintileri yeni bir teknik ve yeni bir anlayışla yorumlamaya çalışmışlardır. 1940'lı yılların öncesinde gerçekleşen bazı gelişmeler kimlik bulma arayışını tetiklemiştir. 1936 yılında akademi hocalarının değiştirilmesi, 1937 yılında Leopold Levy' nin resim atölyesi şefliğine getirilmesi, Levy'nin Türk kültür ve geleneksel sanatlarına büyük bir ilgi duyması ve bunu her fırsatta dile getirmesiyle çevresinde büyük bir etki yaratması, öğrencilerini de bu anlayış doğrultusunda etkilemesi bu gelişmelerdendir. 1937 yılında Resim ve Heykel Müzesinin açılması, 1940'lı yıllarda etkinliğini sürdüren sanatçıların kendilerini kabul ettirmelerinde önemli bir rol oynamıştır. 1938 yılında CHP tarafından düzenlenen yurt gezileri vasıtasıyla sanatçıların yurdun çeşitli yörelerinde çalışma yapmaları ve Anadolu'nun gerçeklerini yakından görmeleri de bahsi geçen kimlik arayışında etkisini gösteren bir diğer faktör olmuştur.

1940'larda Leopold Levy' nin atölyesinde çalışan öğrencilerden bir kısmı "Yeniler Grubu" adıyla bir araya gelerek etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Selim Turan gibi sanatçılardan oluşan bu grup ile Türkiye'de ilk kez bir sanat grubu belirli bir görüş etrafında toplanabilmiştir. Teknik olarak D grubu ile benzerlik gösteren Yeniler, konuyu ele alış biçimleri ile

D grubundan ayrılırlar. Türk resminin gerçek kimliğine kavuşması için, öncelikle memleket yaşantısı içinden alınan konuların yine konuya uygun bir üslupla işlenmesi gerektiğini savunan Yeniler daha sonra geleneksel el sanatlarından hareket edilerek bu kimlik arayışına kavuşulabileceği kanaatine varmışlardır. Bu düşünceyi savunanların başında akademide hocalık yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu gelmektedir. Batı sanatını taklit etmekle bir yere varılamayacağını savunan Eyüboğlu, Türk resim sanatını gerçek kimliğe kavuşturabilmek için Batı'nın resim tekniği ile geleneksel Türk el sanatlarının birleştirilmesi gerektiğini savunmuştur.

1947 yılında Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim gören sanatçılardan Eyüboğlu'nun sanata ve resme ait düşünceleriyle yapıtlarından etkilenen on kişi bir araya gelerek "On' lar" grubunu kurmuşlardır. Grubun üyeleri; Ivy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Fahrunnisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Okyam' dır. *"Amaçları Anadolu' nun geleneksel nakış öğeleriyle Çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemekti"* (Arslan, 1997: 1376).

Türk sanatçıların Batı'da soyut sanatı görmeleri, Batı ile ilişkilerin artması, yabancı yayınların Türkiye'ye girmesi, sanatçıların yurtdışına rahatça giriş-çıkış yapabilmeleri ile bu dönemde olmuştur. Türk sanatçılar soyut sanatı, sanki yıllardır içinde bulundukları fakat bir türlü farkına varamadıkları, öz kimliklerine en uygun sanat olarak düşünmüşlerdir. Dolayısıyla 1950'ler de daha çok kişisel çalışmalarla soyut sanata yönelmişlerdir.

1950' den Günümüze Türk Resminde Soyut Anlayış

Dünya sanat arenasında yüzyılın başından itibaren gözde bir üslup olarak kabul edilen soyut sanatın Türkiye'ye gelmesi ve benimsenmesi 1950 yıllarında başlar (Baraz, 1998: 7). Buradan anlaşılacağı gibi soyut sanatın Türkiye'ye gelmesi ile Batı'daki oluşu arasında 40 yıllık bir gecikme farkı vardır. Ancak 40 yıl sonra da olsa birçok yetkin sanatçının yetişmesine dolayısıyla da Batı ile aramızdaki farkın sıfıra inmesine vesile olmuştur. Ferruh Başağa' nın "Aşk" adlı yapıtının 1949 yılında 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü alması, Türk sanat tarihi için bir dönüm noktası olmuştur. Bu eser ile soyut resim artık kabul görmeye başlamıştır. 1953 yılında Ankara'da Adnan Çoker ve Lütfü Günay' ın "Sergi Öncesi" adı altında düzenledikleri ortak sergi Türkiye'deki ilk soyut resim sergisi olma özelliğini taşır. Bu iki sanatçı daha sonra Ankara Helikon Sanat Galerisi'nde aynı anlayışta bir sergi daha açacaklar ve bu sergiyi yine aynı yerde Cemal Bingöl'ün soyut resimlerinden oluşan başka bir sergi takip edecektir.

Görsel 16: Ferruh Başağa, "Aşk" , 1948, 60 x 85 cm, Tüyb.

Görsel 17: Aliye Berger, "Güneşin Doğuşu" 1954, Tüyb.

1954 yılında Yapı Kredi Bankası 10. kuruluş yıldönümü nedeniyle "iş ve ihtihsal" konulu bir resim yarışması düzenlemiştir. Yarışmacıların neredeyse hepsinin eserlerinde doğa ile insan arasındaki ilişki ele alınmış, sanatçıların iş ve ihtihsali sanayi öncesi üretim olarak algıladıkları anlaşılmıştır. Sadece Aliye Berger, resminde insan figürüne yer vermemiştir.

Resimde doğanın ruhsallaştığı, özerk bir canlılık ve etkinlik kazandığı söylenebilir. O güne kadar bir gravürcü olarak bilinen Aliye Berger'e bu eseri birincilik ödülünü getirmiştir. Yarışma jürisinde Herbert Read, Lionello Venturi ve Paul Fierens gibi yabancı eleştirmen ve sanat kuramcılarının da bulunması Batı etkisindeki Türk resminin "ilk kez" batılı gözler tarafından değerlendirilmesine vesile olmuştur.

Doğa izlenimlerinin tuvallerden tamamen silindiği bir evre olan soyutlayıcı resim anlayışı çerçevesi içinde 1960'lı yıllarda vermiş oldukları eserlerle Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Adnan Turani, Fethi Arda, Abidin Elderoğlu ve Refik Epikman anlatımcı soyutlamalarıyla, Nuri İyem, Sabri Berkel, Adnan Çoker ve Cemal Bingöl ise geometrik soyutlamalarıyla Türk resmini çağdaşlaştırma çabası içindeki ressamlarımızdır (Erzen, 1997: 1689). 1950'li yıllarda sanayileşmedeki gelişimin yavaş olmasına rağmen hükümet politikası nedeniyle ikinci plandan kalan çiftçiler, topraktan umduğunu da bulamayınca bu durum köyden kente yapılan bir göç hareketi ile sonuçlanmıştır. Bu sebeple şehirlerde dengelerin bozulması ve çarpık kentleşme olgusu inanılmaz bir hız kazanmıştır. Kırsal kesim insanı bu denge bozukluğu nedeniyle sorunlarına yeni boyutlar kazandırmış ve bu durum 1960 sanatına kaynak oluşturmuştur. 1960 devrimi ve bu devrimin demokratikleşme aşamasına geçişte kat ettiği yol, Türk toplumu için farklı bir dönemin yaşanmasına sebep olmuştur. Özgürlükçü düşüncenin ve demokrasinin savunulduğu bu dönemde toplumsal konular öncelik taşıyarak resimlerde toplumsal gerçekçi anlayış yaygınlık kazanmıştır. Bu yüzden 1960 - 1970 yılları arasında soyut sanata olan eğilim kısa da olsa sekteye uğramıştır. 1980'li yıllarda ise sermaye birikimine endeksli olarak resim ve diğer plastik sanat ürünlerinin satın alınma talebi artmış ve sanat eseri ticari bir meta haline gelmiştir (Kalaycı, 1988: 51). Böylelikle sanatçılar üretecekleri eserler için büyük bir araştırma ve yarış çabası içerisine girerek sanat ortamına canlılık kazandırmışlardır. 1980' li yılların başka bir özelliği de Türk resim sanatının en yaşlı kuşağı olarak bilinmesidir. Bu kuşağın ressamları galerilerde eski ve yeni çalışmalarını aynı anda sergileyerek kuşaklar arası iletişim ve usta çırak ilişkisine daha somut planda değer kazandırmışlardır. 1990 yılında yaşanan Körfez Krizi tüm dünyayı etkilediği gibi Türkiye'yi de olumsuz etkilemiştir. 1991'de düzenlenmeye başlanılan "İstanbul Sanat Fuarı" 1998 yılına kadar 5 kez düzenlenmiş, 1998'de Sanat Galericileri Derneği tarafından üstlenilmiştir. Bu fuarların amacı Türkiye'nin sanat potansiyelini sunmak ve sanatın geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktır. Her yıl binlerce sanatseverin izlediği, yerli ve yabancı galerilerin katılım sağladığı İstanbul Sanat Fuarı kültürel ve ticari bir etkinlik olarak sanata önemli katkılar sağlamıştır. Bu gelişmeler neticesinde ufkunu daha da genişleten Türk sanatçısı soyut sanatta aldığı yolu daha da ilerletmiştir. Söz konusu sanatsal faaliyetlerle Batı ile arasındaki tüm perdeleri kaldıran Türk sanatçısı, 2000'li yılların başlarında olduğumuz bu günlerde dünya çapında bütün sanatsal etkinlikleri görerek, takip ederek ve uygulamalar yaparak bu alanda boy gösterir olmuştur.

Çağdaş Türk Resminde Soyut- Soyutlama Bağlamında Mekân

"Toplumsal değişimlerin, çağdaş sanat üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi, çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı; küreselleşme, teknoloji-insan ilişkisi ve çok kültürlülük gibi konuları, akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından farklı üsluplar doğmasına neden olmuştur" (Ertan ve Sansarcı, 2016: 98). Günümüzde devam post modern kültürün oluşturduğu ortak algı nedeniyle bir akım çatısı altında toplanan sanatçı grupları olmasa da sanatçılar sanat eserlerini birbirinden bağımsız olarak benzer üsluplarda yapabilmektedir. Bütün değerlendirmeler sonucu soyuta doğru alınan yol ve soyutlama ile bunun mekân kullanımı açısından araştırılması ve irdelenmesi gerekmektedir. "Sanat diye bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" der Gombrich. Mağara duvar resimlerden günümüze teknolojik boyutlara taşınan sanat, varlığını onu yaratan sanatçılara borçludur (Gombrich, 2011: 15)."*Çağdaş Türk Resminde Soyut-Soyutlama Bağlamında Mekân*" başlığı altında sanatçılarımızdan alfabetik sıralama esas alınarak; Adnan Çoker, Adnan Turani, Devrim Erbil, Hasan Pekmezci ve Zafer Gençaydın incelenmek üzere ele alınmıştır.

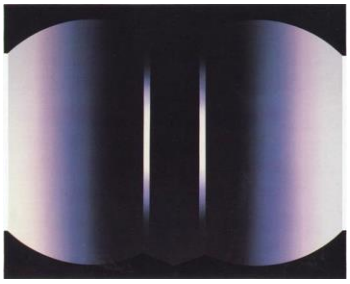
Adnan Çoker (1927- …)

Türk resminin en büyük ustalarından Adnan Çoker, Türkiye'de soyut resmin öncülerinden olma vasfını taşıyan günümüzde de halen yaratıcığı ışığını içinde koruyan bir sanatçıdır. Siyah yüzeyler üzerine konumlandırılmış mimari formları, ışık oyunlarıyla birleştiren Çoker'in resimlerinde derin bir boşluk hissi söz konusudur. Sanatçının siyah kullanmasındaki nedene gelince; siyah üzerinde biçimler çok az ton farkıyla bile belirginleşerek birbirinden ayrılmaktadır. Bu sayede seyirciye derinlik hissini daha etkili hissettiren Adnan Çoker bu yönüyle iki boyutlu düzlem üzerinde üç boyutlu görüntüyü düzlem ve derinlik üzerine sorgular yaparak yakalayan bir sanatçıdır. Yapısal ve biçimsel ögelerin ışık oyunları ile birbirini bütünlediği bu eserler, birer soyut mekân kurgulaması olarak değerlendirilebilir. Çoker'in resimlerinde görünmeyeni göstermek çabası ön plandadır. Burada görünmeyen ile kasdedilen; elle tutulamayan, gözle görülemeyen,

tuval yüzeyini kaplayan boşluktur.

Görsel 18: Adnan Çoker, "Çifte Anıt" 1974, Tüyb. 46.50 x 55.00 cm.

İpşiroğlu "Adnan Çoker'in Son Dönem Resimleri" adlı makalesinde Çoker'in sanat anlayışını; "Siyah boşluk içinde morumsu, pembemsi renklerle ışıldayarak belirginleşen kubbe (ya da yarım küreler) en aza indirgenmiş belli belirsiz çizgilerle, ya da siyah ton farklarıyla belirtilen biçime egemen durumda. Çoker' in resimlerindeki denge ve dinginliğin sadece yine geleneğe bağlanabilen simetriden kaynaklanmadığı, bunun da büyük ölçüde etkisi olduğu kanısındayım" şeklinde ifade eder (İpşiroğlu, 2010: 331-332).



Görsel 19: Adnan Çoker, "Açık Simetri" , 1975, Tüyb.

"Çoker'in resimlerinde egemen olan iki ilkenin, anıtsallık ve simetrinin, Türk mimari geleneğinin uzantısı olduğu kolayca görülebilir. Ama resimlerin üzerinde düşündükçe daha başka bağlar da ortaya çıkıyor. Bu biçimlere bakarken ilk göze çarpanın gözün yönlendirmesi olduğu söylenebilir. Siyah boşluk içindeki ışıltılı biçimler gözü boşluğun derinliğine çekiyor ve göz bir yüzünü gördüğü biçimi tüm boyutlarıyla algılayabiliyor" (İpşiroğlu, 2010: 35).

Adnan Turani (1925 – 2016)

Soyut resmin Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden bir diğeri de Adnan Turani' dir. Sanatçı, soyut anlayışın savunuculuğunu yapmış ve bu yolda içten bir disiplini uygulamaya çalışmıştır. Lirik non-figüratif anlatımcı ve kavramsal çalışmalarıyla, doğasal biçimleri, kendine heyecan veren biçim haline getirmeyi görev edinmiştir. Renkçi tutumu içinde renk ön planda kalır, çizgi ise rengin ardından kendini hissettirir.

Görsel 20: Adnan Turani, "Peyzaj" , 1994, 70 x 74 cm, Tüyb.

Turani için; doğa biçimi değil, doğa biçiminin resimselleştirilmiş kurgusu önem taşımaktadır. Resimlerinin temelindeki soyut kavramları, bazı grafik etütleri ve birbirine bağlı desenleri çözümlemeye çaba göstermiştir. Kültür kökenlerimiz ile soyut çizgi düzeninin benzer yönlerini de araştırmıştır. Yapıtlarında teknik ile anlatım, bir bütünün birbirlerini tamamlayan parçaları gibidir. Sanat anlayışı, soyut kurgulu bir etki biçimi arayışına dayanır.

Görsel 21: Adnan Turani, "Marmaris Serisi", 2005, 80 x80 cm, Tüyb.

Yapıtları, optik görüntü biçiminin deformasyonuna değil, etki biçiminin zaman içinde araştırılarak bulunabilen soyut, daha doğrusu önceden bilinemeyen bir sanat kurgusu anlayışına dayanmaktadır.

Devrim Erbil (1937 - …)

Yapıtlarında mekânı soyutlayan bir diğer sanatçımız da Devrim Erbil' dir. Kasaba ve kent görünümlerinin soyutlamalarını yapan Erbil' in yapıtlarının bazıları boyasal deneyler bazıları da çizgisel yüzey düzenlemelerinden oluşmaktadır. Doğada, gerçek yaşamda, sınırlanmış boyutuyla algılayıp gördüğümüz nesneler, Erbil' de salt çizgiler ya da çizgisel bir yapılanma içinde doğanın ritmik yapısında yeniden kurgulanmaktadır.

Görsel 22: Devrim Erbil, "İstanbul- Kırmızı- Gri Kuşlar" , 2013, 125 x 200 cm, Tükt.

Ağaç motiflerinden yani doğadan yola çıkarak başlayan çizgisel karakterli resimleri, giderek bir kısmı minyatür sanatımızın kompozisyon düzenlerinden de etkilenerek kuş bakışı bir görüş açısından bakışla yüzeye indirgenmiş çizgisel ağırlıklı bir kompozisyon düzenine ulaşır. Çizgi, Devrim Erbil' in sanatında hep varlığını koruyan bir ögedir. İnsan figürüne pek rastlanılmayan resimlerinde daha çok kuş kümeleri, kent motifleri, kıvrılan ağaçlar, dalgalanan denizler ve İstanbul vardır. Özellikle kent motifleri ve İstanbul konusu Erbil' in resimlerindeki yerini daima korumuştur (Görsel-22).

Görsel 23: Devrim Erbil, "İstanbul- Yeşil" , 2014, 120 x 160 cm, Tükt

Doğadaki her şey dokulardan oluşmaktadır. Sanatçının resimlerinde de dikkat çeken dokunun etkisi,

doğayı daha da belirginleştirerek görünür kılınmasını sağlar. Bu dokuları en yoğun ve en ilginç haliyle İstanbul'u konu alan yapıtlarında görürüz.

Hasan Pekmezci (1945- …)

Türkiye' de Hasan Pekmezci de eserlerinde mekân soyutlaması yapan çağdaş bir sanatçımızdır. Pekmezci için önemli olan resmin konusudur. Sanatçı hiçbir biçim ya da rengin konunun önüne geçmesine izin vermez. Sanatçının bu renk ve biçim dengelerinin kusursuzca ortaya koyması onun ustalığının bir yansımasıdır (Kayahan, 2018: 54). Pekmezci' nin en bilindik uğraşlarından biri de farklı tekniklerin yarattığı etkileri keşfetmek ve yeni teknikler geliştirmektir. Dolayısıyla anlatmak istediği duygu ve düşünceyi, ifade edebilecek teknik bilgi ve donanıma sahip olmanın vermiş olduğu rahatlık ile eserlerini üretir.

Görsel 24: Hasan Pekmezci, "Balıkçılar" , 1986, 50x55cm. Serigrafi.

Eserleri yaşamından, anılarından, dünyayı anlama ve sorgulama bilincinden kaygılar taşımaktadır. Eserlerinde sık sık karşılaşılan imgelerden kalabalık insan grupları, merdivenler, dağlar, ağaçlar, kuşlar, kafesler, kuş yuvaları, yaşam labirentleri, zaman serisi, gül hatmi çiçekleri gibi resim serileri Pekmezci' nin yaşam öykülerinin görsel ifadesidir (Batur, 2016: 200). Pekmezci resimlerindeki temalar için; "Kendi yaşamımın bütün evreleri, toplumsal sorunlar, dünya sorunları bizim duygu, düşünce ve eylem haritamızı ve yaşamı anlama, algılama ve sorgulama bilincimizi belirler. Bu nedenle resimlerime aldığım bütün temalar beni etkileyen, yaşamıma dâhil olan alanlardan" ifadelerini kullanır ve şöyle devam eder; "Resimlerimde içimden geldiği gibi betimlemeyi ilke edindim, sonradan düzeltmeler, makyajlamak gibi geliyor bana. Dahası duygusal tavrımın gerektirdiği anında oluşan rahatlığı hiç bozmak istemem. Bu çocuksu olabilir, desenı bozuk olabilir, anatomisi sakat olabilir. Benim "insan" diye betimlediğim insandan başka bir şey etkisi veriyorsa o zaman bozarım o resmi, sergilemem, bitirmem. "İnsan" etkisi veriyorsa, benim aklımdaki, beynimdeki konuyu ifade etmemi sağlıyorsa benim için yeterlidir (Erman, 2018: 31- 47).

Zafer Gençaydın (1941- …)

Zafer Gençaydın, kendini cesur ve dolaysız anlatımlarıyla yansıtan, soyut resimleriyle tanınan Türk Resim Sanatı' nda etkin ve güçlü bir yer edinmiş sanatçımızdır. Adnan Turani ve Refik Epikman' ın öğrencisi olmuştur. Resimlerinde kullandığı parlak renkler ve kaligrafiye çalan fırça vuruşu ayırt edici özelliğidir (Görsel-25). Arkadaşları onun parlak ve şiddetli renk zıtlıklarına dayalı soyutlamalarını; "Akdeniz insanını yansıtan" , sıcak ve coşkulu resimler olarak tanımlarlar (Ateş, 2010: 60).

Görsel 25: Zafer Gençaydın, "Kompozisyon" , 2005, 160 x 140 cm, Tüyb.

Zafer Gençaydın resimlerinde çizginin özgün anlatım gücü, ilk karşılaşma anında izleyiciyi konunun özüne çekmektedir. Onunla iletişim kuran izleyicinin görsel belleğine bir takım çağrışımlarda bulunarak izleyicinin kendine göre bir ifade ölçütü bulabilmesine yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla da izleyici kendince anlamlar üretebilmektedir.

Görsel 26: Zafer Gençaydın, "Balık ve Limon" , 2007, 35 x 50 cm, Kükt.

Gerçeği soyut ögelerle yansıtmaya çalışan Gençaydın' ın resimleri soyut ile somutun birlikte kullanımıyla oluşmaktadır (Görsel-26). Dolayısıyla görünür biçimle, görünmeyen fakat sezilebilen bir anlam arasındaki ilişkinin çözümlenmesi sorununa dayalıdır. Yapıtlarında kullanmış olduğu kontrast ilişkiye bağlı parlak renkler, renk ve fırça kullanımı ve ifadeci tutumu etkileyicidir. Resimlerinin konusunu oluşturan işleyen yaşamın kesitlerinde, zıt renkler karşıt renklerinin etkileriyle iç gerilimi arttırırken, çevresini saran renk tonlarının yumuşak geçişleri konuyu dingin ve dengeli bir anlatıma ulaştırmaktadır. Gençaydın' ın sanatında doğa nesnesi çıkış noktasıdır. Sanatçı renk lekelerinin ve çizginin anlatım gücünü çözümleyerek aktarmaktadır. Ancak sanatçı resmini yapmaya başlar başlamaz soyutlar onu zihninde. Artık doğa nesnesi sanatsal bir forma dönüştürülmüştür. *"Kalabalık içerisinde yürürken bile sel gibi akan insanları bir nevi 'lekeler düzeni' olarak gördüğünü"* söyler sanatçı (Önal, 1989: 14).

Sonuç

İlk sanat örneklerine ilkel toplumlarda rastlanıldığı biliniyor. Mağara duvarlarına yapılan detaylardan arındırılmış, sade biçimlerden oluşan, zemin ve mekân fikrinden henüz uzak olan resimler, ilkel toplumlarda soyutlamanın var olduğunu kanıtlamaktadır. Tarım toplumuna geçiş ile soyutlamanın var olduğu bilinen bu resimlerde mekân, çizgi ve konturla ifade edilmiştir. Dolayısıyla mekânın da sadeleştirildiği, yalınlaştırıldığını gerçeğine dayanılarak mekân konusu için de soyutlamanın var olduğu kanıtlanabilir niteliktedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren günümüze kadar geçen süreçte nesnelerin sadeleşmesi, yalınlaşması tekrar gündeme gelmiş, ilkel toplumların bilinçsizce yaptığı detaylardan arındırma eylemini bu defa sanatçılar bilinçli olarak uygulamışlardır. Bu bağlamda imgelerin mekân içerisinde farklı farklı yorumlanmaya başlanmış olması, sanatta geleneksel algının kırılmasına neden olmuştur. Çağdaş Türk resim sanatında geleneksel mekân algısının yerini soyut mekânlar almıştır. Dolayısıyla soyutlama için, ilkel topluluklar ile modernizmin ortak noktasıdır ifadesi kullanılabilir. Soyut resim kavramı ve bu kavram doğrultusunda gelişen yeni sanat anlayışının, nesne ve mekân üzerine etkin değişikliklere yol açtığı bilinmektedir. Güncel uygulamalarda hemen her ressamın mekânla oynadığı, mekânı bozduğu, kendince yorumladığı görülür. Günümüz sanat uygulamalarında, diğer bilimsel alanlar ile yapılan çalışmalara paralel, sosyo-politik ve ekonomik gelişmelerin oluşturduğu bir bileşkenin sanatçı yaratıcılığında belirgin olduğu anlaşılıyor. Soyut sanatın güçlenmesi ve yaygın bir ifade biçimini almasında Türkiye' nin çağdaş sanatta yeni tekniklerin denendiği biçim anlamında yeniliklere sahne olan bir ülke olmasının etkisi büyüktür. Sonuç olarak; soyut sanatın en büyük özelliği sanatçıların izlenimcilikten arınarak zihinsel yaratıya yönelmesidir. Bu bağlamda araştırma kapsamında ele alınan sanatçıların, mekânın soyutlanmasına karşı duygu ve düşüncelerini eserlerine yansıttığı görülmüştür. Farklı bakış açılarıyla ve tekniklerle birçok Türk sanatçının mekânı soyutladığı eserlerinde mekân kavramının gerçeklikten çıkarak bir hayal ürününü imgelediği görülmüştür. Sanatçıların çalışmalarında soyut ve mekân ortak bir dil oluştururken, yöntem ve uygulama açısından konuyu ele alma biçimlerinde farklılıklar görülmektedir. Günümüzde sanat, artık bir eylemde bulunmaktan ziyade, bir şeyleri isteme ile ilişkilidir. Uzun dönemler boyunca sanattan bir şeyler yapması ve

yaratması beklendi, şimdi ise zihinsel bir istek sahibi olmak tüm bunların ötesine geçmiş bulunuyor. Öyle ki bu zihinsel süreçte fikirlerin önemli olmasının sebebi, soyutlanan nesnelerin yapılarının bozulması ya da deformasyona uğraması ile felsefi bir anlam kazandırma amacı olabilir. Günümüz sanatının şekillenmesinde artık yeteneğin, elin, fırça hâkimiyetinin değil fikir ve düşüncenin, sorgulamanın, farklı ve yeni olmanın olaylar ve örnekler arasındaki bağlamın belirleyici olduğu bir sayfa açılıyor. Bu sayfa üçüncü boyut olan mekân ile dördüncü boyut olarak ifade edilen zaman kavramlarını da içine alarak eritmekte geleceğe dair özgün ve özgür atılımlar düşlemektedir.

KAYNAKLAR

ARSLAN, Necla. (1997). Onlar Grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayın.

ATEŞ, İsmail. (2010). Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, (14), 59-64.

BARAZ, Yahşi. (1998). *Türk Resminde Soyut Eğilimler*. Sergi Katalogu, İstanbul: Mas Matbaacılık, 7-8.

BATUR, Meral. (2016). Türk Resminde Günlük Yaşam Konulu Resimlerde Sembol. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(14), 193-211.

BOYDAŞ, Nihat. (2004). *Sanat Eleştirisine Giriş* (2.Baskı). Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

ÇELİKKAN, G. Şule. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.

ECZACIBAŞI, Ş. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, İstanbul: YEM Yayın.

ERMAN, Deniz, O. (2018). Prof. Hasan Pekmezci' nin Eğitimci Kişiliği, Sanatı ve Hayatı Üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (21), 31-47.

ERSOY, Ayla. (1997). *Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı,* Türkiye' de Sanat- Plastik Sanatlar Dergisi, 27, 54.

ERTAN, G., & SANSARCI, E. (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam Ve Algı*, 1. Basım, İstanbul: Alternatif Yayıncılık Limited.

ERZEN, J. N. (1997). Soyut Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, İstanbul: YEM Yayınları.

GENÇ, M. Ali. (2012). *D Grubu Ressamların Türk Resim Sanatının Gelişimine Katkıları*, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1 (5), 412.

GOMBRİCH, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İNCEOĞLU, Arda. (1999). *Evin Anlamı ve Kentlileşme Süreçleri*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

İPŞİROĞLU, Nazan. (2010). *Adnan Çoker'in Son Dönem Resimleri*, Adnan Çoker Retrospektif, İstanbul: Beşiktaş Belediyesi- Beltaş İşletmecilik San ve Tic. A.Ş.

KAYAHAN, Zeliha. (2018). *Hasan Pekmezci ve Sanatı Üzerine*. Sanat ve Tasarım Dergisi, (21), 49-57.

KINAY, Cahid. (1993). *Sanat Tarihi: Rönesans' tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

ÖNAL, Günseli. (12 Şubat 1989). Resimde Coşku, Gerilim, Çelişki. *Cumhuriyet Gazetesi*, 14.

ÖZSOY, Vedat, Ayaydın, Abdullah. (2016). *Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri*. Ankara: Pegem Yayınları.

PARLATIR, İ., Zülfikar, H., Gözaydın, N., Aksu, B. T., & Yılmaz, Y. (2000). *Tdk Okul Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

RENDA, Günsel. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2. Cilt, İstanbul: YEM Yayınları.

RENDA, G., & EROL, T. (1980). Çağdas Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt:1, İstanbul: Tiglat Yayınları.

SÖZEN, M., & TANYELİ, U. (2012). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (12.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANYELİ, Uğur. (1997). Mekân. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayın.

TUNALI, İsmail. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TUNALI, İsmail. (2011). *Estetik Beğeni*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (Genişletilmiş 14.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (12.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan. (2018). *Sanat Terimleri Sözlüğü:* 17. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

G. 1. https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi.html , Erişim Tarihi: 14.09.2020

G. 2. https://www.arkeotekno.com/pg_71_hasan-dagindaki-antik-uyari-levhasi , Erişim Tarihi: 13.09.2020

G. 3. http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2015/11/Claude-Monet-Jeanne-Marguerite-Lecadre-Bah%C3%A7ede.jpg , Erişim Tarihi: 14.09.2020

G. 4. http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2020/07/%C5%9Eevket-Da%C4%9F-Enteriy%C3%B6r.jpg , Erişim Tarihi: 14.09.2020
G. 5. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/aivazovsky-ayvazovski-ivan-konstantinovich/ivan-konstantinovich-aivazovsky-limanda-balikci-tekneleri-3147/ , Erişim Tarihi: 15.09.2020
G. 6. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nci_K%C3%BCpeli_K%C4%B1z , Erişim Tarihi: 16.09.2020
G.7. http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_4924.jpg , Erişim Tarihi: 16.09.2020
G. 8. https://uploads3.wikiart.org/00223/images/william-turner/1.jpg , Erişim Tarihi: 16.09.2020
G. 9. https://drawpaintacademy.com/impression-sunrise/ , Erişim Tarihi: 17.09.2020
G.10. https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/11/paul-cezannenin-montagne-sainte-victoire-eseri/ , Erişim Tarihi: 17.09.2020
G. 10. https://www.tate.org.uk/art/artworks/kandinsky-cossacks-n04948 , Erişim Tarihi: 17.09.2020
G. 11. https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/ , Erişim Tarihi: 17.09.2020.
G. 12. https://www.tarihnotlari.com/piet-mondrian/the-red-tree-c-1909/ , Erişim Tarihi: 17.09.2020.
G. 13. https://uploads4.wikiart.org/images/piet-mondrian/composition-with-large-red-plane-yellow-black-gray-and-blue-1921.jpg!Large.jpg , Erişim Tarihi: 17.09.2020.
G. 14. https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/madde/6/beyan-i-menazil-i-sefer-i-irakeyn-2.jpg , Erişim Tarihi: 17.09.2020
G. 15. http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/zsuleyman_seyyid_01.jpg , Erişim Tarihi: 18.09.2020.
G. 16. http://kolajart.com/wp/2014/07/03/serkan-azeri-ferruh-basaganin-aski-uzerine/ , Erişim Tarihi: 18.08.2020.
G. 17. https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-b-unlu-sanatcilarin-hayati/aliye-berger-hayati-ve-eserleri/ , Erişim Tarihi: 18.08.2020.
G. 18. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&exhID=0&periodID=416&pageNo=0&bhcp=1, Erişim Tarihi: 19.08.2020.
G. 19. https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=97, Erişim Tarihi: 20.08.2020.
G. 20. https://www.galerisoyut.com.tr/adnan-turani-2020/#eser/77c18262887031049324847ecaf73ff6/21419 , Erişim Tarihi: 20.08.2020.
G. 21. https://www.galerisoyut.com.tr/adnan-turani-2020/#eser/77c18262887031049324847ecaf73ff6/21344 , Erişim Tarihi: 20.08.2020.
G. 22. https://devrimerbil.com/wp-content/uploads/2020/01/%C4%B0stanbul-K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1-Gri-Ku%C5%9Flar2013-Tuv.%C3%9Cz.Kar_.Tek_.125X-200cm.Kod-18-Mart-2013-23-2.jpg , Erişim Tarihi: 20.07.2020.
G. 23. https://devrimerbil.com/yagli-boyalar/# , Erişim Tarihi: 20.07.2020.
G. 14. http://www.hasanpekmezci.com/calismalari/baski-resimler/page/2/ , Erişim Tarihi: 20.07.2020.
G. 25. http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/muze-katalog-2017.pdf , Erişim Tarihi: 20.07.2020.
G. 26. http://www.atlassanat.com/28-Zafer-Gencaydin , Erişim Tarihi: 20.07.2020.

THE EFFECT OF ABSTRACT AS A FORM OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Oğuz Yurttadur, Hale Yoldaş

Abstract

After a period of thousands of years as a form of expression in art, since the beginning of the 20th century, the forms have been simplified or changed and the images started to be interpreted differently within the space constitute the subject of this thesis. Research subjects of this article are the definition and features of the concept of space, the definition and characteristics of the concepts of abstract and abstraction, abstract painting uses space in its reflections on Contemporary Turkish painting. In contemporary Turkish painting, the abstract effects of the works of Adem Genç, Adnan Çoker, Adnan Turanî, Ahmet Dalkıran, Alaybey Karoğlu, Devrim Erbil, Hasan Pekmezci and Zafer Gençaydın are limited to examples selected for examination. While abstract and space create a common language in the works of the artists, there are differences in their way of handling the subject in terms of method and application. Qualitative research methods and techniques were used in the study based on the general survey model. The method of "literature research techniques" was used in the research process in order to obtain qualitative data.

Keywords: Space, painting, abstract, abstraction, abstract art