



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

İFADE OLARAK FİGÜR

YASİN ABDOLLAHZADEH AZAR REZAEİYEH

Yüksek Lisans Tezi

Ankara

Haziran 2015

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

İFADE OLARAK FİGÜR

YASİN ABDOLLAHZADEH AZAR REZAEİYEH

Yüksek Lisans Tezi

Ankara

Haziran 2015

KABUL VE ONAY

Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiye tarafından hazırlanan "İfade Olarak Figür" başlıklı bu çalışma, 19 Haziran 2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[imza]




Prof. Cebrail ÖTGÜN (Başkan)

[imza]



Yrd. Doç. Mustafa Salim AKTUĞ (Danışman)

[imza]




Prof. Hüsnü DOKAK

[imza]



Doç. Zuhai BAYSAR BOERESCU

[imza]



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin tamamı her yerde erişime açılabilir.
- Tezimin sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir
- Teziminyıl süreyle erişime açılmasına istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimi/raporumun tamamı her yerde erişime açılabilir.

Jüri Tarihi

19.06.2015

Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiye

ÖZET

İnsanoğlu sanat aracılığıyla görünür gerçeği yorumlamaktadır. Böylece gerçeği tam anlamıyla taklit değil, gerçeğe kendi yorumunu katarak sanata dönüştürmüştür. Sanat tarihi boyunca farklı akımlar farklı yöntemler ile bu yorumu yapmışlardır. Sanat eserleri vasıtasıyla günümüze aktarılan bu yorumlar yapıldığı dönem ve coğrafyadan önemli bilgiler açıklamaktadır.

Figür, sanat tarihinde her zaman resimlemeye konu olan bir araç olmuştur. Ancak figür ile bağlantılı çalışmalardan söz ettiğimizde birçoğu zaman “Soyutlama” konseptiyle karşı karşıya geliriz.

Bu raporda figür ve soyutlamayı içselleştirip,özümseyip anlamını anlattıktan sonra kendi üzerimde etkili olan sanatçıların eserleri incelenmiştir. Bu eserlerin benim çalışmalarımdaki etkileri yol göstericilikleri üzerinde durulmuştur.

3.Bölümde uyguladığım çalışmaları estetik ve plastik açıdan anlatarak onların hangi süreç içerisinde ortaya çıktığını aydınlatmaya çalışılmıştır. Bu süreç içerisinde soyutlanan figürlerle, fon ilişkisi, kompozisyon düzenlenmesi, renk ve biçim ilişkileri göz önünde bulundurulmuştur. Bu doğrultuda çalıştığım resim ve desenlerde, kompozisyonlarımdaki figürleri ve soyutlanan diğer öğeleri bir arada kullanarak ilişkilendirmeye ve bir bütün oluşturmaya çalışılmıştır. Deneysel sanat düşüncesi yönünde, çalışmaların yapılış sürecinde farklı teknikler kullanarak onları plastik açıdan daha zenginleştirmek amaç edinilmiştir.

Anahtar Sözlükler: Figür, Figüratif, Soyutlama, Kompozisyon Yapımı, Renk

ABSTRACT

Man always expresses the phenomena through the art, meaning that by its own sense of expression he reshape it as an art. During the history, variety style of arts are expressed in different ways.

Due to art works have been inherited from the earliest time, many useful and important information about geographical situation of that art work have been derived.

Throughout the history, a figure such a man, tree are mostly chosen as a desirable subject for painting. If we consider to figurative painting, we usually will encounter abstract view.

In this dissertation, except of figurative and abstract art work consideration, we do survey on art works which impressed my own art works. Moreover, these subjects are interpreted in my art works.

In third chapter, my art works from aesthetics and visual perspectives are explained and in which trend they are created. In this regard, composition structure of figures and another abstract elements in my art works are used to create a comprehensive artwork. From experimental and analytical perspective during artworks, variety type of methods implemented to create a perfect art work.

Keywords: figure, figurative, abstraction, composition, colour

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM : İFADE OLARAK FİGÜR	
1.1. Figür	7
1.2. Soyutlama ve Soyut.....	9
2. BÖLÜM : SANAT TARİHİNDE ÇALIŞMAYA ÖRNEK TEŞKİL EDEN SANATÇILAR	13
3. BÖLÜM :İfade Olarak Figür Resimleri.....	41
SONUÇ	65
KAYNAKÇA.....	66
İNTERNET KAYNAKLARI.....	68

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim1: Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 91 × 74 cm.....	4
Resim2: David Alfaro Siqueiros, Çılgılığın Yankısı, 1937, Pyroxylin, 125 × 90 cm.....	5
Resim 3: Rembrandt Van Rijn, “Gece Bekçileri”, 1642, Tuval üzerine yağlıboya, 363 × 437 cm.....	14
Resim 4: Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 1814, Tuval üzerinde yağlıboya, 266 x 345 cm.....	15
Resim 5: Henri Matisse, “Kralın Hüznü”, 1952, Tuval üzerine guvaşla boyanmış kâğıtlar (Dekupaj), 292 × 386 cm.....	19
Resim6: Pablo Picasso, “Üç Müzisyen”, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 201 × 223 cm.....	20
Resim 7: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 349 × 776 cm.....	21
Resim 8: Francis Bacon “Papa’nın Dehşeti”, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 153 × 118 cm.....	23
Resim 9: Lucian Freud, “İki Portre”, 1988-1990, Tuval üzerine yağlıboya, 113 × 134.5 cm.....	25
Resim 10: David Hockney, Hovarda’nın yazgısı’ndan, “Gospel şarkıları” (iyi insanlar), 1961-1963, Oyma ve lekebaskı(aquatint), 30 × 40cm	27

Resim 11: Pierre Hughe, “Göçebe ve Bulut”, 2010, Renkli ve sesli video, 2 saat 1 dakika 30 saniye.....	28
Resim 12: Elizabeth Peyton, “Okuyan E.P (otoportre)”, 2005, Panel üzerine yağlıboya, 25.4 × 20.3 cm.....	30
Resim 13: Luc Tuymans, “Panel”, 2010, Tuval üzerine yağlıboya, 234.3 × 181.6 cm.....	33
Resim 14: Leon Golub, Beyaz Takipçiler, 1982, Tuval üzerine akrilik boya, 659 × 435 cm.....	34
Resim 15: Jenny Saville “Carina Roxana”, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 480 × 420 cm.....	35
Resim 16: Gerhard Richter, “Merdivenden İnen Kadın”, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 425 × 673 cm.....	36
Resim 17: Mohammad Reza Irani, “Bir Delikanlının Portresi”, 1979, Tuval üzerine Yağlıboya, 50 × 40 cm.....	37
Resim 18: Alex Katz, “Geçiş”, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 182 × 202 cm.....	38
Resim 19: Willen de Kooning, “Oturan Kadın”, 1940, Duralit üzerine yağlıboya, 137 × 92 cm.....	39
Resim 20: Yue Minjun, “Kurşuna Dizme”, 1995, Tuval üzerine yağlıboya, 150 × 300 cm.....	40
Resim 21: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2014, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 120 × 80 cm.....	43
Resim 22: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2014, Tuval üzerine akrilik boya ve mürekkep (Mix), 100 × 70 cm.....	44

Resim 23: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2014, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 90 × 80 cm.....	46
Resim 24: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2014, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 120 × 100 cm	47
Resim 25: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2014, Duralit üzerine akrilik boya, 90 × 80 cm.....	48
Resim 26: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Duralit üzerine akrilik boya, 120 × 100 cm.....	49
Resim 27: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Duralit üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 120 × 100 cm.....	51
Resim 28: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Duralit üzerine yağlıboya, 100 × 100 cm	52
Resim 29: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Duralit üzerine yağlıboya, 120 × 100 cm	53
Resim 30: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Duralit üzerine yağlıboya, 80 × 90 cm.....	55
Resim 31: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Duralit üzerine tükenmez kalem ve akrilik boya (Mix), 120 × 100 cm.....	56

Resim 32: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Kâğıt üzerine füzen,

140 × 100 *cm*.....57

Resim 33: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Kâğıt üzerine füzen,

100 × 70 *cm*.....58

Resim 34: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Kâğıt üzerine füzen,

100 × 70 *cm*.....59

Resim 35: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Kâğıt üzerine kara kalem,

100 × 70 *cm*.....60

Resim 36: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Tuval üzerine yağlıboya,

137 × 99 *cm*.....61

Resim 37: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix),

148 × 99 *cm*.....62

Resim 38: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, 2015, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix),

118 × 200 *cm*.....63

GİRİŞ

Sanat tarihinin var oluşundan itibaren, insanoğlu endişelerini farklı şekillerde göstermeye çalıştı. Bu endişeler ilk insanlar tarafından yapılan duvar resimlerinde, hayatın doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı zorlu savaşını anlatırken ortaçağda dinsel kaygılara bürünmüştür. 15.yüzyılda ise dünyadaki radikal değişimin neticesinde oluşan Rönesans ile birlikte sanat tarihi daha somut ve gerçekçi bir yöne kayd. Çağdaş sanatı diğer yüzyıllara ait yaratılardan ayıran en önemli özelliği görsel düşünceyi forma dönüştürerek gücünü bunun üzerinde izleyiciye duyum satmasıdır. Form duygusu, kökeni modern sanata dayanan, sanatçının her türlü referanstan uzak kendi imgesel dünyasına dayanarak kurguladığı görsel olgulardır. Resim, görünen dünyadan alınanın ruhsal olarak içselleştirilmesinin dışa vurulmasıdır.

Etrafımızdaki canlı veya cansız tüm objelerle iletişim halindeyiz ki bunları algılamamız üç ayrı yol ile gerçekleşir. Görsel, işitsel, dokunsal algılamalarla; algılama bir durumun gerçek olarak kaydedilmesi değildir, o durumun yorumlanarak kaydedilmesidir. İnsanların farklı algılama dereceleri vardır ki bu algılama onların davranışlarını da etkiler. Çevremizden aldığımız izlenimleri yargı sürecinden geçirip bir algıya varırız ki bu algının sonucu, gösterdiğimiz tepkiye neden olur, bu tepki de yapılan resim çalışmalarında görselleştirilir. İnsan konuşmadan önce görmeye başlar, çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir; başka bir deyişle görme sözcüklerden önce gelmiştir, yani dünyaya geldiğimiz günden beri ilk önce görüp algıladığımızı daha sonra öğrendiğimiz harflerle ifade ederiz. Resim sanatında bir ressamın yaptığı çalışmalarda istediği ilk şey, çevresinden aldığını görsel bir şekilde ifade etmesidir. Bu bir nesne veya herhangi bir canlı figür olabilir, sanatçı yaptığı çalışmalarda kavramsal ve görsel öğeleri (nokta, çizgi, düzlem, renk, doku ve...) belirli bir düzen içinde bir araya getirerek plastik anlatım dilini oluşturur.

19. yüzyılın sonlarında izlenimci sanatçıların çalışmaları ile başlayan ve bu çalışmaları takiben, 20. Yüzyıl modern sanatının ifade biçimi olan soyutlamanın gitgide gelişmesi ile beraber sanatçılar, görülen gerçeklik yerine, renk, çizgi, espas, şekil gibi öğelere odaklanıp biçimsel nitelikte arayışlar peşinde olup, Sanat için Sanat'çı bir yaklaşımla hareket etmişlerdir (Antmen, 2012 :79).

Fovizm, kübizm, fütürizm gibi birçok sanat akımının da tam anlamıyla saf soyut olarak, görsel gerçekten uzaklaşmadığını görebiliriz. Sanatın da doğa gibi kendine özgü gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky'ye göre: "Sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış kendi doğasını ortaya koymuştur" (Antmen, 2012:81).

20. yüzyılın başlangıcından itibaren, dünyanın şahit olduğu olaylar insanın mükemmelliğinin sorgulanmasına sebep oldu. Artarda gelen birinci ve ikinci dünya savaşları, efsanevi canavarların sanayileşen dünyanın hayretle bakan gözlerinin önünde var oluşu, korkunç bir şekilde insanların hayatını gölgeledi, bu canavarın adı insandı! Bu insanın yarattığı dünya aşk ve savaşı bir arada yaşatıyordu ama dünyanın bu kadar fazla bir renkliliğin içinde, korku ve yokluğa yönelik bir rengi seçmesi mevzu bahis değildi.

19. yüzyıldan bu yana, insanın korku dolu ve vahşeti anımsatan görüntüleri çoğunlukla koyu ve mat renklerle çağdaş dünyayı ifade edişi, insanın varlığını, kötülüğün timsali olarak anımsatır. Ayrıca bu insanın varlığı başka bir insana tehdit olarak görülür.

İnsan imgesi ve onun yaşantısı, dışavurumcu resimlerde ve sinemada farklı bakış açılarıyla betimlenmiştir.

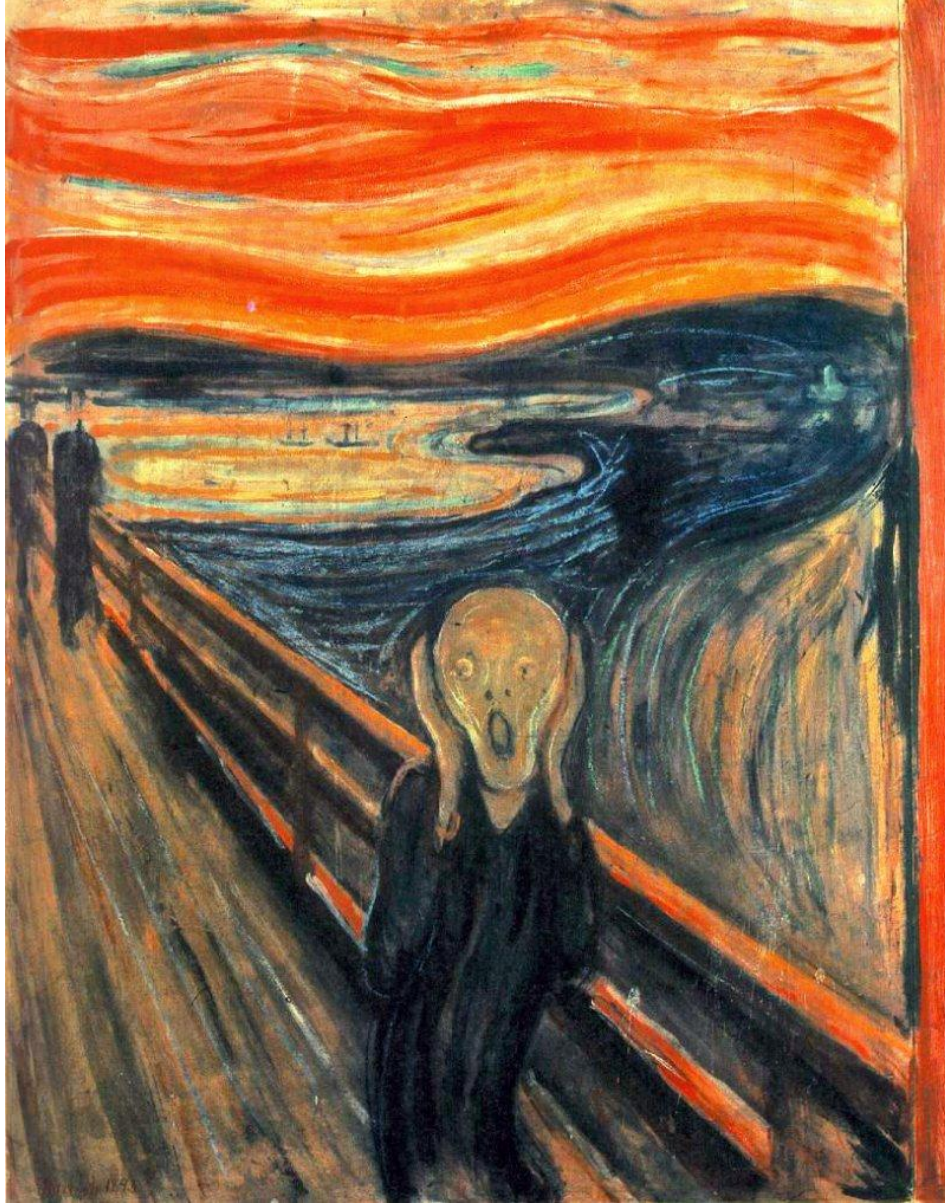
Van Gogh, yıldızlı gece eserini tamamladığında 19. yüzyılın sonlarına geliniyordu. Her ne kadar da ona dışavurumculuktan önce gelen, izlenimcilik akımından sapsalar da, Van Gogh'un eserleri dışavurumcu bir eğilime sahiptir. "Yıldızlı Gece" tablosunda, gökyüzü tehditkâr bir biçimde ifade edilmiştir. Sanki anormal bir olay gökleri alevlendirmiştir.

Van Gogh, gecenin uçsuz bucaksızlığını, yıldızların ışığıyla göz kırpmasında görmüyordu. Van Gogh gökyüzünün bu sınırsızlığını devinim halinde ve her an patlamaya hazır olan yıldızlarla dolup taşan galaksiyi ve bu olayın beklentisinde olan dünyanın kavrulmasını ifade eder (Gardner, 2005: 95).

Henri de Toulouse-Lautrec, insanların sevimsiz ve sıkıcı yüzlerini, dışavurumcu anlatımla daha bariz bir şekilde ifade edileceğine işaret etmiştir.

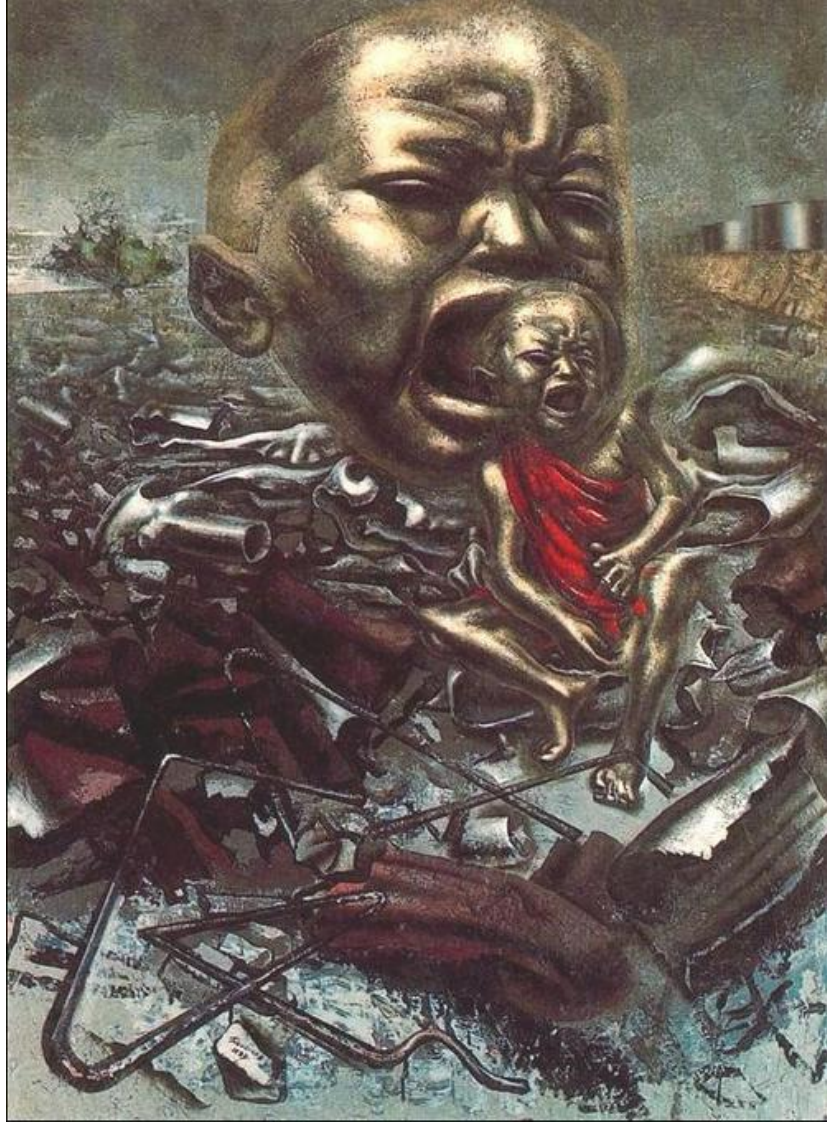
Edvard Munch, 19. yüzyılın sonlarında çalıştığı "Çılgılık" eserini (Resim 1), o dönemde yaşayan korku dolu insanın ruh hali olarak nitelendirir. Artık klasik sanat eserlerindeki, huzur ve ışıktan eser kalmamıştır. Realist dönemindeki yaşam gözüküyordu ve izlenimci resimlerindeki parlıtlı renkler de ortadan kalkmıştı.

Munch'un eserinde, figür elleriyle, biçimsizleşen kafasını sıkmaktadır. Aynı resimde sanatçı, insanın bağırışını, iki insan figürünün ruh gibi uzanıp şekilsizleşen biçimini, birbirinin içine giren gökyüzü ve figürlerin üstünde durduğu köprünün, şaşkırtan ve kafa karıştıran çizgilerini ölü ve mat renklerle insanın varlığıyla olumsuzlaşan ortamda göstermiştir. Ölüm tehdidi ve insanın acısı, Munch gibi diğer dışavurumcu sanatçıların da dikkatini çeken konularından birisidir. Munch varoluş nedenini ve karşı duruşları resimlerken dramatik vurgusu olan renkleri seçmekte ve uygulamada tamamen özgür davranmıştır.



Resim1: Edvard Munch, ığlık, 1893, Tuval zerine yağlıboya, 91 × 74 cm.

David Alfaro Siqueiros'in 1930'lu yıllarda yaptığı "ığlığın Yankısı" eserinde (Resim 2), sürrealizm ve dışavurumcu üslupların harmanlaştığını görebiliriz. Bu eserde, savaşın yarattığı dağınlık ve yok olmanın eşiğindeki bir ortamın içinde, ağlayan bir çocuğun korku dolu bir halini görebiliriz. Dışavurumculuk, insanın içindeki hislerinin somutlaması, bu hisleri görsel anlamda ifade edilmesidir.



Resim2: David Alfaro Siqueiros, Çığlıgın Yankısı, 1937, Pyroxylin, 125 × 90 cm.

Kurgu ve hayal ürünü olan sinemada, tehlike içinde ve emniyetsiz toplumlarda insanların hileci ve ahlaksızlıklarının görüntüleriyle, bu sanat dalında, ekspresyonizm adı verilen döneme adım atıldı. Bu dönemde insan imgesinin ümitsizliği, resimlerdekine göre çok daha bariz bir şekilde ifade edilmiştir, çünkü bu tarz yaklaşımı bugün bile sinema eserlerinde görebiliriz ve bu gün bile insanı aşağılanmış ifade edilmesine şahidiz. Dışavurumcu sinema doğüstü güçlere rastlayamayız, ancak bu güçler kötülüğü temsil ederlerse eserde yer alabilirler.

Bir Alman filmi olan “Doktor Caligari’nin Muayenehanesi” (Robert Wiene), 1920’li yıllarda gösterime çıkmasıyla beraber, dışavurumcu sinema başlamış oldu. Bu filmin sahnelerinde, siyah ve koyu dekorlar, karanlığı yansıtan ışıklandırmalardan kullanılmıştır. Dışavurumcu tarzda olan bu filmde, çarpık ve eğri çizgilerin yanı sıra, dengesizlik hissini veren binaların garip görüntüleri, genel bir tatsızlık ve kötümserliğe gönderme yapmıştır. Bu filmlerin ifade şekliyle ilişkide olan insanın varlığı, mizansenin bütününe yayılmıştır.1920’li yıllardaki sinemada bu filmlerin başlangıcıyla beraber, dekorlar oyuncularla birlikte hikâyede rol almaya başladılar (Bordwell ve Thomson, 2004: 32).

Bu dönem sinemasında, vampirlerin insanlara tehdit olarak var oluşu, toplumun asıl ruhu ve insanın karanlık içini, görsel ve dışavurumcu ifadeyle anlatıyor. Bir gurubun söylentilerine göre; F.W. Murnau’nun yaptığı ‘‘Nosferatu’’ filmi, Hitler ve Nazilerin var oluşunun habercisiydi. Bunun doğru veya yanlış olduğu çok önemli değildir, asıl önemi olan, gerçek facialar yaratan insanın kötülükçü yapısının sanat diliyle öne çıkmasıdır. Aslında bu dönemde ortaya çıkan Ekspresyonizm düşüncesi, insanlığı çevreleyen dünyadaki karanlığına bir atıf olarak okunabilir.

Bu filmdeki vampir, Transilvanya’daki şatosunda yaşayan lanetlenmiş bir prensdir. Onun beslendiği şey, insanların kanları ve uyanış saatleri ise gecelerdir. Ekspresyonizm hareketinin yıllar önce bitmesine rağmen yarattığı ifade tarzı ile sinema ve görsel sanatlarda kalıcı oldu.

Resim sanatında ifadeji anlatımı önceleyen ve benim sanatsal ufku belirlenmesini sağlayan ustaları ele almadan önce resimlerimde sorun olarak işlenen soyutlama-soyut ve ifade üzerinde durmakta fayda vardır.

1.BÖLÜM

İFADE OLARAK FİGÜR

1.1.Figür

Betimlenmiş, doğada rastlanan her tür canlı için kullanılan genel bir deyimdir. Türkçede “beti” ile eşanlama gelmektedir. Beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanıldığından, daha geniş anlamlıdır. Ancak figür daima sanat dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yaptığından dolayı resim sanat tarihinde en sık kullanılan öğelerden birisi haline gelmiştir (Sözen-Tanyeli, 2001:84). Türk Dil Kurumunun tanımına göre doğanın görünen biçimlerini işleyen sanat, figüratif (betili) sanattır. Aynı kurumda yayınlanan Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğün’de ise doğanın görünen biçimlerini ele alıp işleyen sanatı figüratif sanat olarak tanımlamaktadır.

İlk çağ mağara duvarlarındaki ve eski çağ medeniyetlerinde bile rastlayabileceğimiz figür resimleri günümüze kadar süre gelen sanat eserlerinde kendini göstermiştir. Worringer, figüratif sanatın tarih boyu gelişmesini şöyle de açıklamaktadır:

Eskiçağın uygun budunları, (sözde) bildikleri asıl insan doğasıyla (anthropism) dış nesnelere arasında benzerlikler bularak onları çeşitli büyüklükte maddesel bireyler olarak görürler; ama, bu bireylerden her biri öbürleriyle sıkı sıkıya bağlı bütünler ver parçalanamaz birlikler halinde birleşirler. Bu budunlar, nesnelere, karmaşık ve belirsiz olarak duyularıyla kavrarlar; figüratif sanatların aracılığıyla tek tek bireyleri, bu karmaşık yığından koparıp alırlar, belirli, kapalı birlikler halinde ortaya koyarlar. Bütün eskiçağ figüratif sanatı, böylece en son amacını, dış dünyaya ait nesnelere açık maddi bireyliği içinde kopya etmede ve böylece doğada dış nesnelere apaçık görünüşü karşısında, maddi bireyliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek, zayıflatabilecek her şeyden kaçınmada ve onları ortadan kaldırmada ararlar... (Worringer, 1985: 28).

Tarih boyunca farklı uygarlıklarda figüre yönelik sanat isteminin karakteristik sonucu, bir yandan görüntünün yüzeye yaklaşmasıdır. Öte yandan görünür gerçek ile ilişkisiz görüntünün kesin olarak bırakılmasıdır. Örneğin Orta Doğu İslam minyatüründe, resimlenen eserler, görünür gerçek ile kopmaz bir bağlantı içerisindedirler. Onlar tam anlamıyla günümüz sanatındaki soyut kavramı ile ilişki içermiyorlar. Başka bir deyişle, resmedilen figürler, gerçekliğin mükemmelleştirilmiş hali olsa bile, görünür gerçek ile birçok ortak noktaları vardır.

Eski uygar ulusların sanat istemi, onları sanat tasvirini yüzeye yaklaştırmaya zorlar, çünkü yüzeyde taktik (dokunma duygusu ile ilgili) bağlam en sert bir şekilde korunmuş ve bundan ötürü de yüzey içinde dış dünyaya ait nesnelere arzulan tasvir kapalı maddi bireylikleri içinde en erken dile gelebilmişti. (Worringer, 1985: 86). Ama İslami Sanat'ta heykeltıraşlığın yasak olması nedeniyle, bu istem minyatür gibi alanlarda kendini göstermiştir.

Ortaçağın en önemli buluşlarını resimlerinde görselleştiren Giotto'da hacimselleştirme, mekanı sadeleştirme ve derinlik (Perspektiflendirme) karşılaşılır. Ön Rönesans ustaları bu doğrultuda figürü yorumlamaya devam ettiler. Boticelli'den, Leonardo'ya, Rafaello'dan Michelangelo'ya figüratif resmin adım adım doğa gerçekliğine yakınlaşmasını gözlemliyoruz. İdealist güzelleştirme (deformasyon) ve abartmalar Maniyerizmle devam eder. Barok sanatta zirvesine çıkar. Figür en anıtsal ifadesini bulmaya başlar. Rembrandt, Rubens'in resimlerinde devam eden yıllarda ışıkdaki kırılmalar figürün yapısını değiştirmeye başlar. İzlenimci akımda, Manetten, Renoir'dan, Lautrec'e kadar, 20. Yüzyılın başı fovizmle vahşi bir görsel ifadeyi denemişlerken Kübizm maddeyi parçalama ve birleştirmeyi resim yüzeyine eş zamanlılığı taşımayı, çok yönden görünürlüğü sorgulamaya başlar. Picasso, Braque, Gris, gibi ressamlarla. Ardından içsel dünyayı görselleştiren sürrealist resimleme mantığını kabullenme dönemleri boylar Christo, Dali, Miro gibi, sonrasında antisanat Dada, figürün, her şeyin anlamsızlığını ortaya koyar. Fırçayla resimleme yerine

fotomontajla insanlar kesilip, biçilip görselleştirildi. Bu arada soyutlama en üst zirvesini yapmaya başlar. 1911 de Kandinsky'nin yol göstericiliğinde Amerikalı sanatçı Jackson Pollock'la soyut ekspresyonizm sanat tarihinde kendine sağlam bir yer edindi. Ardından Pop sanat akımıyla resimde figüratif eğilimler daha bir renkli ve kolaycı bir kabullenışı ortaya koydu (Warhol,Lichtenstein).

Sonra Hiperrealist sanatçıların figür yorumlamalarındaki gerçeği yakalayıp aktarmaları insanları şaşırtmıştır. Chuck Close, Richard Estes gibi , 20.yüzyıl sonunda bu teknolojik gelişimin doruğa ulaştırdığı modernizm sorgulanmaya başlandı. Geçmişle yeniden bağ kurmanın yolları arandı, çizgisel uslubu savunan Pre-rafaelistlerin yaklaşımının benzeri bir yöntemle postmodern bir figür anlayışı ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Sigmar Polke, Eric Fischel, cindy Sherman, Sandro Chia. Günümüz deyse sanatçı, figür olarak bizzat kendisini form olarak gerçekleştiriyor. Tracey Emin, Marina Abramovic ...gibi.

1.2.Soyutlama ve Soyut.

İngilizcesi "Abstraction" olan soyutlama kelimesi, resim ve heykel sanatlarında somut ve gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınmayacak hale gelmesidir. Soyutlama sözlüğü, Soyut kelimesine benzer gözükse de, ondan çok farklıdır. İngilizcesi "Abstract Art" olan soyut sanatta, yapıtın doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı, bu tür bir anlayışla yapılan yapıt sanat-dışı gerçekliklere gönderme yapmamaktadır(Sözen-Tanyeli, 2001: 219).

Ünlü sanat tarihçisi E.H.Gombrich sanat bağlamında soyut sözcüğünün kullanımına karşı olarak şu şekilde ifade etmiştir:

"Soyut" sözcüğünün pek iyi bir seçim olmadığı...kanaat'ındayım...onun yerine "nesnel olmayan" ya da "figüratif olmayan" terimleri önerilmiştir... önemli olan sanat eserinin kendisidir (Gombrich, 1995:570).

Modern Sanat büyük oranda soyuta yöneliktir. Saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi insanları nasıl etkileyebileceğini belirten ve bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanan Kandinsky, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi. 1910 da böylesi bir düşünce ile yapılan ilk soyut resmin bu sanatçıya ait olduğu tanımlansa da, aslında soyut eğilimler tarih boyunca hep var olmuştur (Gombrich, 1995:571).

İnsanoğlunun tarihsel gelişimi, bireyin çocukluktan başlayıp büyüene kadar gelişmesi arasında benzerlik olduğuna inanılıyordu ancak ilkel kaya resimlerinin bulunmasıyla birlikte sadece kendisiyle ilgili bilgileri artırmakla kalmadı. İnsan gelişimi hakkında da önemli bir ön yargıya son verdi, bu fikre inanan resim tarihçileri de insanoğlunun ilk yaptığı resimleri çocuklar gibi, yalın ve soyut biçimler çizdiğini sanıyordu.

Doğa gözlemine çok yakın resimleri daha sonraki dönemlerde yapıldığına inanılıyordu. Oysa daha eski bir evrede olan Paleolitik dönem resimleri doğalcı ve gerçeğe yakındırlar. Soyutlama yeteneğinin gelişmesi, insanların karşılıklı ilişkileri ve anlaşmayı sağlayan bir semboller dünyası kurma sonucudur (Tansuğ, 2011: 22-23).

Soyutlama eğilimine tarih boyunca farklı zamanlarda ve medeniyetlerde rastlayabiliriz. Ancak 19.yüzyıl batı resminde, izlenimcilerle başlayan Modern Sanat hareketiyle birlikte soyutlamaya yönelik eğilimleri sanat eserlerinde görmeye başlarız. Ünlü eleştirmen, Worringer, bu eğilimin nedeni böyle açıklamaktadır:

Temelinde gerçek bir doğal örnek bulunmayan böyle salt bir örneği soyutlamaya tabiatıyla hiçbir zaman ulaşılmadı. O halde, soyutlama içtepisinin, dış dünyanın nesnelere karşısında nasıl bir tavır aldığını sorabiliriz.... bir doğal örneği sanat yoluyla taklit etmeye zorlayan şey, taklit içtepisi değildir taklit içtepisi tarihi, sanat tarihinden başka bir şeydir (Worringer, 1985: 28).

Bu eğilim, sanatçıların somut ve görünen dünyadan aşama-aşama uzaklaşarak kopuşunu beraberinde getirmiştir. Somut gerçeklikten böylesine bir kopuşu sadece tek bir akıma atıf edemeyiz. 20. yüzyıldan önce 19. yüzyılda Fransız ressamlar Claud Monet ve Paul Cezanne, İngiliz ressam J.M.W.Turner (1775-1851) ve Amerikalı ressam J.M.Whistler (1834-1903) gibi sanatçıların biçimsel arayışlar ve boyasal etkilerinin ön planda olduğu resimlerinde henüz tam olarak somut gerçekten ayrılmasalar bile soyutlamaya yönelik harekette büyük rol sahibidirler.

20. yüzyılın başlarındaki ve yeni ölçüler peşinde olan sanatçılar, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemişlerdi. Onlar, renkleri ve biçimleri kullanarak, resimlerindeki yaptıkları şeyler hakkında hissettiklerini ve başkalarının hissetmesini istediklerini iletiyorlardı (Gombrich, 1995:548). Bu tarz yaklaşımlar bu dönemdeki sanat tarihini tamamen soyutlamaya itmekte idi. Bu grup sanatçılar, gerekli olduğunu düşündükleri zaman üç boyutlu gerçekliği, abartarak değiştirmişlerdi. Soyutlama, nesneye onu andıracak bir uzaklıkta durur. Soyutsa nesneden tümüyle bağımsızdır, onu çağrıştırmaya gibi bir sorumluluğu taşımaz. Soyut resim kendini yeni bir form olarak önerir. 1931 de pariste ‘soyutlama-yaratma’ adı altında bir dernek altında toplanmışlardır. Bu sanatçılar:

“Lirik- soyutlama ve Anlatımcı-soyutlamadan çok, Geometrik-soyutlamayı ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Soyutlama-yaratma, ortak ya da yeni bir anlatım biçimi oluşturmamış, ancak bu farklı yaklaşımlar arasında bir iletişim ortamı geliştirerek, katı biçimsel kuralların yumuşamasını sağlamıştır. 1978’de önce münster’de, sonrada Paris Modern Sanatlar Müzesin’de açılan iki sergide bu topluluğun yapıtları bir araya getirilerek sergilenmiştir” (Rona, 1997: 1690).

Bu dernek sanatçılar, Gabo, Pensver, ve El Lissitzky’nin yapımcılığını, Mondrian’ın yeni-plastisizmini, Kandinsky’nin anlatımcı-soyutlamasını, Arp’ın biomorfik soyutlamalarıyla,

Kübizmden soyuta geçen Domela ve Gleizes'in sanatından bir karma oluşturma yoluna gitmişlerdir.

Bu tez çalışmasında temel olan soyutlama yaklaşımı, non figüratif yaklaşımdan oldukça uzak durur. Figür ve çevresindekileri renk ve biçimleme mantığını mümkün olduğunca en aza indirgeme ve arındırmayı önemseyen bir dışavurumu sergiler. Giotto'yla başlayıp, Francesco'yla, Leonardo'yla, süre giden aynı indirgeme, Velazquez'le, Matisse'yle, Picassoyla, Bacon ile, Clous'yle biçimlendirilen soyutlama anlayışlarını referans alır. Figürü kendi iç dünyamda özümseyerek çevresindekilerden arındırarak-soyutlayarak Post-modern bir resimleme arayışı içinde resimler çözümlenmeye çalışılmıştır.

2.BÖLÜM

SANAT TARİHİNDE ÇALIŞMAYA ÖRNEK TEŞKİL EDEN SANATÇILAR

2.1. Rembrandt Van Rijn

Rembrandt, Hollanda'nın Leiden kentinde varlıklı bir ailenin çocuğu olarak 1606 yılında dünyaya gelmiştir. 1631'de yaşadığı Leiden'i terk ederek Amsterdam'a yerleşir ve orada portre ressamı olarak ün kazanır (Holingsworth, 2003: 342).

Rembrandt'ın gençlik yıllarındaki yaptığı resimleri ve baskılarından birisi, "Simon'un Kör Edilmesi" adlı eseridir. Bu eserde sanatçı, tam anlamıyla klasik resmin tek cepheli anlayışından uzaklaşıp kendine özgü bir şekilde çarpıcı etkiler kullanarak uzaklık ve yakınlık etkisini sağlar ve bu yaptığıyla yüksek barok dönemindeki sanat tarzına bir özellik yaratır.

Sanat tarihinde Rembrandt kadar kendisini konu eden sanatçı görülmemiştir. Kendi portrelerini çalıştığı eserlerde düşünceli ve münzevileşmiş birisi olarak iç dünyasındaki yaratıcılığının derinliğini göre biliriz.

Rembrandt kesinlikle hikâyeci bir ressam değildir. O, yaptığı çalışmalarda kendisinin bulduğu plastik değerler ve tam anlamıyla resim diline bağlı kalır ve resim dışında sözle anlatılacaklara önem vermez.

17. yüzyıl Avrupa'sında Latin ülkelerindeki merkeziyetçi sistemi ve eski bir geleneğe bağlı olarak, sanatçıların saraylara alınarak resimlerini yapıyorlardı. Ancak Hollanda'da bu durum farklıydı, resim siparişleri daha çok burjuvalar tarafından veriliyordu. İşte bu nedenle Rembrandt eserlerinde burjuva ve aşağı sınıfta yaşayan insanların gerçek anlamda olan hayattaki durumları görebiliriz (Turani, 1979: 414).

Bu durumu yansıtan en önemli eserlerden biriside “Dr Tulp’un Anatomi Dersi” adlı eseridir. Bu eserde figürler diyagonal bir şekilde dizilmiştir. Sanki kompozisyon birçok portreyi bir araya getirmek için yapılması için kurulmuştur; profesörün eli kompozisyonun merkezinde yer alır ve ceset figürü ölü renklerle çizilmiştir. Bu kadar dikkatli ve titiz bir şekilde düzenlenen kompozisyonun yanı sıra o zamana değin kimsenin ulaşamadığı bir siyah-beyaz armonisine varılmıştır (Turani, 1979:415).

Rembrandt’ın ünlü eserlerinden biriside “Gece Bekçileri” adlı eserdir. Bu eserde yüzbaşı Le Cocq’un kumandanlığındaki bir muhafız kıtasını ışıklı ve bazen de hafif karanlık ve gölge içinde çizmiştir. Eserin bu tarz bir karanlık ve ışıklandırmaya dayalı yapısı “Gece Bekçileri” adına anılmasına sebep olmuştur. Çalışmadaki asker figürlerinin arasındaki ışıklı bir beyaz elbiseli kızın bulunması göze çarpar. C. Neuman’ın açıklamasına istinaden buradaki kadın figürünün bulunması sadece kompozisyondaki ışık dağılımının dengelenmesi için konulmuştur. Aslında böyle bir yöntemi kullanmak tam Rembrandt tarzı bir ifade biçimidir.



Resim 3: Rembrandt Van Rijn, “Gece Bekçileri”, Tuval üzerine yağlıboya, 1642, 363 × 437 cm

Rembrandt'ın çalışmalarında, beni en çok etkileyen taraf, sanatçının hikâyeci olmaması ve konuya kelimelerden kaçınarak resim dili ile oluşturduğu idi. “Gece Bekçileri” eserinde karanlıkların yarı değer ve ışıklarında ise yarı değer olarak görülmesi ve figürlerinde bazen bu değerlere göre kompozisyonda ışıklı ve yarı karanlıklarından faydalanarak dengelenmesini sağlanması görülmektedir. Rembrandt çalışmalarının birçoğunda figürleri kompozisyonun bir parçası olarak ele almıştır. Figürlerin kompozisyon içindeki görevi kompozisyonun yüceltilmesidir.

2.2. Francisco de Goya

Bir dönem İspanyol halkının hayatı, boğa güreşleri, karnavallar, haydutlar, bayram alayları, karnavallar, engizisyon sahnelerini, renkli, dramatik ve karakterleştirerek resmetti. Goya eserlerinde çağının gerçeklerini anlatımında doğanın yeterli olmadığını farkına vardı.



Resim 4: Francisco de Goya, “3 Mayıs 1808”, 1814, Tuval üzerinde yağlıboya, 266 x 345 cm

Birçok sanat tarihçisinin gözünde Goya Romantizm akımında sayılsa bile, onun Modern Sanat ustaları üzerindeki etkisi unutulmazdır. Bu etki Goya'nın döneminden çok önce soyutlama yoluna başvuru ile ilgilidir. Onun eserlerine baktığımız zaman, konudan ziyade ressamın estetik ve plastik kaygıları göze çarpmaktadır. Sanki figürleri resmederken onları birer plastik öge olarak görmüştür. Goya'nın resme böyle yaklaşımının etkisi Modern dönemde Picasso ve Bacon'ın eserlerinde takip edilmiştir.

Goya "3 Mayıs 1808" eserini, Fransızların 1808'de Madrid'i işgali sırasında, Napolyon'un ordularına direnen İspanyolların anısına yapmıştı. Bu direniş aynı zamanda Yarımada Savaşı'nın tetikleyicisiydi. İspanyol ressamın, aynı boyutlardaki eş çalışması 2 Mayıs 1808 (Memlüklerin Saldırısı) de tıpkı bu tablo gibi İspanya'nın geçici hükümeti tarafından, Goya'nın önerisi ile ressama ısmarlandı. Goya, yazdığı bir mektupta bu tabloları yapma amacını şöyle açıkladı: "... Avrupa'nın zorbalarına karşı giriştiğimiz şerefli ayaklanmanın en olağanüstü ve kahramanca hareketlerini fırça darbelerim ile ebedileştirmek..." (Prado Müzesi Ansiklopedisi). Bu eserde de Goya'nın öbür başyapıtları gibi soyutlama yoluna başvurduğuna şahidiz. Figürlerin deformasyonu ve arka plandaki manzaradaki soyutlamalar o döneme kadar başka bir sanatçıda görünmemiştir. Goya'nın figüratif çalışmalarında yaptığı bu deformasyon ve soyutlamalar, görsel açıdan benim için yol gösterici etkenlerden birisi olmuştur. (Resim 5).

2.3. Henri Matisse

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanatta köklü bir değişime doğru hareketlenme başladı. Bunun içinde doğal olarak figüratif nitelikteki resimlerde değişime uğradı.

20.yüzyıla gelindiğinde çağın hızlı gelişmesi ve değişimler geçirmesinin neticesinde batı sanatında akımlar birbirinin ardından oluşmaya başladı, "Fovist" resim akımı söz konusu ilk akımlardan

birisi olarak örnek gösterilebilir. Bu akımın en dikkat çekici yanı modern resmin renkçi tutkularına yeni, çarpıcı bir vurgu getirmiş olmasıdır (Tansuğ, 2011 :242).

Van Gogh ve Gauguin'in resimlerinde kullandıkları katıksız ve saf renklerdeki biçimleri ile beraber birçok genç ressama ilham kaynağı oldular, bunun sonucunda derinlik etkisi olmayan görüne ve doğaya uygunluk göstermeyen, alışılmışın dışında bir anlayış ortaya çıktı. Karşıt renklerin geçişsiz ve düz lekeler olarak kullanılması nedeni ile bu akıma vahşi, yırtıcı anlama gelen "fovizm" denmiştir. Bu akımın öncülerinden biriside (Henri Matisse'dir1869-1954).

Japon estampları ve doğu minyatürlerine hayran olan Matisse, sadeleştirilmiş, saf biçimleri karşıt renkler kullanarak, süslemeci bir anlayışa dayanarak gerçeği ve doğayı bir araç olarak kullanmıştır. "Bir resimde kelime ile tanımlana bilen ya da önceden zihnimizde kazanmış olan hiçbir şey olmamalıdır. Bir resim kendi halinde, bağımsız bir varlıktır. Onun betimlediğinden çok hatlara, biçimlere ve onların renklerine önem veririm" (Turani, 1979: 496) diye söyleyen Matisse'in resme olan bakışı benim çalışmalarında her zaman yol gösterici olmuştur.

Eserlerinde renk ve form arasındaki dengeyi sağlamaya çalışan Matisse vahşi hayvan anlamına gelen fauvesların şefi sayılıyordu (Lynton, 2009: 26). Fauvlar resimlerinde taklitçilikten ve somut bağlardan uzak durup perspektifte ve siyah-beyaz tonlardan kaçınıyorlardı. Yüzey ve konturlardan oluşan tablolarının en önemli unsuru renk idi.

Mutlak huzur arayan Matisse onun peşinden defalarca doğuya seyahatler yaptı bundan dolayı Matisse'in çalışmalarında arabesk etkilerini ve doğu halılarına olan benzerliklerini görebiliriz (Turani 1979: 496).

1941 yılında yaşadığı başarısız bir ameliyat sonucu felç olan Matisse, çalışmalarında teknik bir değişiklikle dekupaja yöneldi. 1930-1933 yıllar arasında yaptığı dans adlı eserle denemeler yapıp

tanıştığı bu tekniği ömrünün sonuna kadar yaptığı eserlerde kullanmıştır. Stüdyosundaki asistanlarının hazırladıkları yoğun suluboya olan guvaşla boyadıkları kâğıtları makas ile kesip Matisse'nin istediği formları elde etmesinin sonucunda bu kâğıttan biçimleri eserlerinde kullanıyordu (Chilvers, 2013: 405). Onun bu çalışmaları figüratif soyutlamanın en güzel örnekleri olarak gösterilebilir

Kesilen formların 11 adet canlı rengin bulunduğu bir kompozisyon içinde ve birbirleri ile etkileşim halinde kullanan Matisse eserinin kompozisyonu ile ilgili şöyle söylemiştir: “resmimin bütün düzeni ifadeye dayalıdır, figürlerin oluşturduğu alan ve bu figürleri çevreleyen boşluklar ve oranlamalar hepsi bir bütün halinde eserde pay sahibidir.” Bu eserde pozitif alanı oluşturan figürler ve bu figürlerin etrafındaki geriye kalan negatif alanı oluşturan bölümlerin arasında denge sağlanmıştır (Chilvers, 2013: 405).

Düz bir biçimde ve parlak renklerde olan küçük motifler ve şekillerin arasındaki ilişkileri kompozisyona hareketli bir his sağlamıştır, eserde üç figür bulunmaktadır, ortadaki siyah renkte olan figür kralın silueti, Matisse'in felçli ve tekerlekli sandalyesindeki halini anımsatır. Figürün etrafındaki notalar aynı zamanda kendi müziği ile avunamayan kralın hüznünü anımsatır.

Sol taraftaki vurmali çalgı çalan yeşil renkteki figürü Matisse'in 1920-1925 arasındaki Fas'a yaptığı gezinin ardından çalıştığı “Odalık” adlı seride doğulu kadınları eserlerinde çizerek ortaya çıkmıştır. Sağ tarafta ki figür ise Delacroix'un “Haremde Cezayirli Kadınlar” (1848) adlı eserindeki dans eden köleden esinlenmiştir, bu figürde siyah-beyazın güçlü kontrastını görebiliriz. Dansçının etrafındaki kıvrımlı ve turuncu şekiller esere dairesel bir hareketlenme katmıştır. (Chilvers, 2013:405). (Resim 7).



Resim5: Henri Matisse, “Kralın Hüzünü”, 1952, Tuval üzerine guvaşla boyanmış kâğıtlar (Dekupaj),

292 × 386 cm

2.4. Pablo Picasso

Picasso'nun “Üç Müzisyen” isimli eserinde asıl amaç müzik aletleri ve kişileri değil. Bunlar Picasso için bir hareket noktasıdır. (Resim 8). Birbirlerine en çok uyumlu ve yakışan çizgileri, yüzeyleri, renkleri bir araya ve yan yana getirebilmek için onların asıl durumunu bozmaktan çekinmemiştir. Görünen gerçeğin önemli olmadığı bu eserde, sanatçı, renge önem vererek istediği renkleri, uygun gördüğü yerlerde kullanmıştır (Keskinok, 2010: 251). Picasso'nun Müzisyenler eserini örnek alarak baktığımızda, onun eserlerindeki figürlerden çok, onların plastik değerlerini düşünerek kompozisyonlarında kullandığını görebiliriz. Picasso'nun resimlerinde sergilediği bu tavır, benim çalışmalarımnda etki eden unsurlardan birisidir.



Resim 6: Pablo Picasso, “Üç Müzisyen”, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 201 × 223 cm

20. yüzyılın en büyük savaş karşıtı eseri olarak bilinen Guernica, İspanya'nın iç savaşının yarattığı korku ve vahşetin yanı sıra modern savaşın neticesinde oluşan ıstırapı da gözler önüne serer. 1937 yılında çalıştığı bu eserde Rubens'in savaşın dehşetleri adlı çalışmasını ele alarak ona kendine has olan yedi adet figür eklemiştir. Eserde şiddetli ifadecilik gereği olarak renk yerine grileri kullanmıştır.

Faşizme karşı savaşın simgesi olan “Guernica”, eserinde, Basque halkının maruz kaldığı vahşeti ayrıntılarıyla gözler önüne serilmiştir (Resim 9).



Resim 7: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 349 × 776 cm

Esere daha fazla ve kuvvetli bir anlam kazandırmak için, Picasso, figürlerini sembolleştirmiştir. Yerde bitkin bir şekilde kırık kılıcını bırakmayan asker figürü yenilginin sembolüdür. Resimdeki boğa ise zalimliği, pencereden bir ışık gibi süzülen ve elinde lamba tutan kadın özgürlüğü temsil eder. Ellerinde ölü çocuğunu tutan anne ise tabloya duygusal hisler katmıştır.

Sanatta sıklıkla görebileceğimiz acı çekme görüntüsünü Michelangelo’nun Pieta’ında olduğu gibi işlendiğini görebiliriz.

2.5. Francis Bacon

Francis Bacon İngiliz bir ailenin çocuğu olarak 1909 yılında Dublin’de doğdu. 15-16 yaşlarında evden ayrılarak, Berlin ve Paris’te bulundu, en sonunda Londra’ya temelli olarak yerleşti. Mobilya ve iç mekân tasarımlarıyla ünlendi, bir süre sonra resme ilgi duymaya başladı. İlk başta sulu boya tekniği ile çalıştı daha sonra da yağlı boya ile çalışmalarını sürdürdü. 1933 yılında grup sergilerine katıldı bir yıl sonra ise kişisel sergisinin başarısızlıkla sonuçlanması neticesinde resme 1944 yılına kadar ara verdi.

1944-1945 yıllarında yaptığı çalışmaları ile İngiltere'nin en çok tartışılan ressamı oldu.

Bir dönem Picasso'nun 1925-1928 arasındaki yaptığı eserlerden etkilenerek dehşet duygusunu içinde barındıran gerçeküstücü bir tarzla çalışmalar yapmıştır. Ancak 2.dünya savaşı sonları ve daha sonraki yıllarda insan figürüne ilgi göstermiştir.

Oldukça kişisel bir üsluba sahip olan Bacon, ekspresyonizme (dışavurumculuk) yakın bir ressam sayılıyordu.

1950'lerin başında yaptığı eserlerde, fotoğraf tarihinin en ünlü isimlerinden olan, Eadweard Muybridge'in 19.yüzyılda, insan ve hayvan hareketlerini inceleyen yapıtlarından etkilenmiştir.

Giderek yaptığı çalışmalarda dehşet duygusunu işleniş biçimi ve sunulduğu ortamın yarattığı izlenim, resimdeki konuların önüne geçmeye başlamıştır. Figürlerinin çoğunlukla erkek olduğu resimlerinde işkence gören siyasi muhalifler ya da gündelik hayatın acısını çeken insanlardır.

Bir sis perdesinin arkasında, gerçekdışı, boş mekânlara sığdırılmış figürlerin derisi soyulmuş bir şekilde, güçlü bir devinimin içinde hapis olmuş bir girdaba kapılmış gibidirler.

Bacon en önemli eserlerini ikinci dünya savaşından sonra figürün giderek azalıp yok olduğu, soyut sanatın giderek yaygınlaştığı dönemde yaratmıştır. Buna rağmen yaptıklarıyla büyük bir beğeni kazanmış ve figür resmine yeniden canlılık ve önem getirmiştir.

Bacon, Papa'nın dehşeti adlı eseri 1650 tarihinde Velazquez tarafından yapılan papa "X. İnnocent" adlı çalışmasını kendi tarzı ile tekrardan yorumlamıştır. 1951 yılında defalarca denemeye ve çalışmaya başladığı bu eserde ruhani otoriteyi yıkmak ve modern dünyadaki dini inancın reddedilişini tasvir etmeyi amaçlar. (Bell, 2007: 416).

Eserde kendinden emin bir şekilde poz veren Papa'nın yerini, dehşet içinde çılgınlık atan papa almıştır. Bu eserde Papa'nın tedirginlik içinde elleriyle tahtın kolçağını tuttuğunu görürüz. Tedirginlik hissini artırmak için figürü ağızını delik bir biçimde ve kanayan gözleriyle çizildiğini görürüz. (Resim 8)

Bu eserdeki Papa'nın tahta oturmaktansa elleri elektrikli bir sandalyeye kelepçelenmiş hissini yaratır. Eserdeki Papa'nın oturduğu taht sarı çizgiler ile belirginleşir. Üst kısımda ise kollar ve omuzları bir araya getiren çizgiler dikkatleri çılgık atan portreye yöneltir. Bu çalışmada



Resim 8: Francis Bacon "Papa'nın Dehşeti", 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 153 × 118 cm

Velazquez'in eserindeki diri ve canlı renkteki Papa'nın yerini beyaz tonlardaki yapılmış ten rengini geri plandaki çizgilerle iç-içe geçerek yok oluşunu göre biliriz. (Chilvers, 2013: 565).

Bacon'in deformasyon yöntemleri ve fon ile ön plan ilişkilendirmesini incelemek, çalışmalarım ilerlemesinde önemli bir rolü vardır. Bacon figürü doğrudan doğruya deforme etmek için ele almıştır. Ayrıca onun sanat tarihine yaptığı göndermelerde birçok sanatçı gibi, benim'de üzerimde etki bırakmıştır.

2.6. Lucian Freud

1922 de Berlin'de dünyaya gelen Lucian Freud çocuk yaşta ailesiyle beraber Nazilerden kaçıp İngiltere'ye sığınmışlardır, ünlü psikolog Sigmund Freud'un torunu olan sanatçı ilk sergisini 1942 yılında "Lefort" galerisinde düzenledi, figüratif bir sanatçı olan Freud modellerini daha çok akrabaları ve arkadaşlarından seçerdi, Freud kendi çalışmaları hakkında şöyle der: "Ben insanları ne şekilde olduklarını göstermek için çizmiyorum asıl amacım onların nasıl var olduklarını göstermektir" (Kimmelman, 1998: 32).

Bazı eleştirmenler onun realist hatta süper realist bir sanatçı olduğunu iddia ediyorlardı. Ancak Freud eserlerinin sırf realist bir resimden öte bir tarzda olduğunu kanıtlayarak kendi stili ve üslubu ile sanat dünyasında önemli yer edindi.

Freud kendi çalışmalarına dair başka bir tanımlamada bulunarak şöyle der: "Benim çalışmalarım kendimle ve etrafımla olanlarla bağlantılıdır, bana ilgi duyan insanların üzerinde çalışıyorum, birisine baktığımda bu bakış bana resmimde olması gereken şeyi seçmemi sağlıyor (Pakbaz, 1999: 233).

1956 yılında Freud çalışmalarını daha özgür bir biçimde yapmaya başladı ve dışavurumcu tekniğini araştırdı. Daha sonra bu dönemde yaptığı çalışmalar ve araştırmaları onun resimlerine başka bir boyut getirdi. Ancak bu çalışmalarından pek fazla memnun kalmayan Freud 1966 yılında figürlerini farklı bir şekilde çalışmaya başladı (Resim 11).

1977 yılında yaptığı çalışmalarda ise giyinik erkek figürlerine odaklanarak erkeğin realist formunun özel bir şeklini çalıştı. “Erkek ile Fare”, 1977 yılında yaptığı eserle beraber Freud’un



Resim 9: Lucian Freud, “İki Portre”, 1988-1990, Tuval üzerine yağlıboya, 113 × 134.5 cm

durmak bilmeyen yeni çalışmalarına bir başlangıçtı, insanın en iyi dostu olan köpekler, Freud’un eserlerinde kullandığı başka bir konuydu. Ünlü psikolog Sigmund Freud’un torunu olan Lucian Freud, dünyayı büyük babasının psikanalist bakışıyla izleyerek kendi resim üslubuyla ifade ediyordu. (Pakbaz, 1999: 234)

Sanat tarihindeki ünlü ressamların aksine o modellerinin yüzlerinde ve bedenlerindeki güzelliklerin yerine onların figürlerindeki çirkinliği resmediyordu. Resimlerinde hiçbir şekilde erotik hissini yaratmayan Freud, onların bedenlerinde ve yüzlerindeki güzel maskeyi kaldırarak dışarı vuran damarlarını, iltihaplı ve acı içindeki bedeni göstermiştir.

Freud'un çalışmalarındaki arka planın perspektif ile ön planın perspektifinin farklı olduğu, onun eserlerini gerçekçi olmaktan soyutlamaya yakınlaştırıyor. Bu yöntem benim çalışmalarımın görsel anlamda derinden etkilemiştir. Aynı zamanda Freud'un eserlerindeki atmosferi ve bu etkiyi nasıl elde ettiğini incelemek benim için çok öğretici bir süreç oluşturmuştur.

2.7.David Hockney

1937'de Bradfort (İngiltere)'de doğan David Hockney, çağdaş sanatın en ünlü sanatçılarından birisidir.hockney'in yaşadığı dönem sayısız yeni kapılar plastik sanat dünyasına açılmıştır,her ne kadar da Hockney'in farklı dönem çalışmalarını görsek de onun keskin ve arayış için'deki bakışları somut tabiata ve daha da önemlisi kendine özgü bir estetik anlayışla ifade şeklidir.

Resimde modernleşme hareketi ve onun sonuçlarından birisi olan Postmodernizm, Hockney'in düşüncelerinde ve çalışmalarında evrime neden olmuştur.

Hockney'in sanatında, modern dünyaya karşı çok daha masum ve saf bir tepki buluruz. Mizah tadı katılmış sanat anlayışı, dikkate değer bir grafik yeteneği ve gerçek anlamda bir ingiliz çekiciliği ile yoğrulmuştur. Hogarth'ın 1735'de yaptığı ve ahlak öğütleri konulu gravür dizisinden uyarladığı Hovarda'nın yazgısı adlı baskı dizileri, 1961 yılında New York'a yaptığı gezinin'deki deneyimlerini anlatır (Lynton, 2009:290).



Resim 10: David Hockney, Hovarda'nın yazgısı'ndan, "Gospel şarkıları" (iyi insanlar),

1961-1963, Oyma ve lekebaskı(aquatint), 30 × 40cm

2.8. Pierre Huyghe

Çalışmalarını Amerikanın New York kentinde sürdüren Fransız sanatçı 1962'de paris'te doğdu. İnsanla ve modellerden ibaret kaynakları belirli bir sıraya göre dizen Piere Huyghe, gerçeği kurgudan ayıran sınırın üstünde bir oyana bir bu yana geçen girift performanslar gerçekleştirir. Bu çalışmaların gerek üretim değeri ve süresi açısından uzun metrajlı sinema filmlerine yakın gözüksede aslında aslında Huyghe çalışmalarını film ve eğlence endüstrisinin özelliklerinden uzak tutmak istemiştir.



Resim 11: Pierre Hughe, “Göçebe ve Bulut”, 2010, Renkli ve sesli video, 2 saat 1 dakika 30 saniye.

Göçebe ve Bulut adlı çalışmasını Paris’teki Musee national des Arts et Traditions populaires’ineski binasında, bir yıldan uzun bir süre içinde hazırlanmıştır, Huyghe bu yapıtın ana karakterini yalnızca alter ego şeklinde, kendi zihinsel doğasında kaybolmuş “beyaz tavşan” biçiminde gördüğü bir drama olarak nitelendirir. Bu yapıtın 2008 yılında çalışılan doğrular ormanı ve 2010 tarihli La Saison des Fetes’i (Festival Mevsimi) de içeren bir döngünün parçası olduğuna ifade eder. Son iki video, sırasıyla, Sidney Opera Binası ile Museo Nacional Centro de Art Reina Sofia’daki “Palacio de Cristal” de (Kristal Sarayı) çekilmiştir.

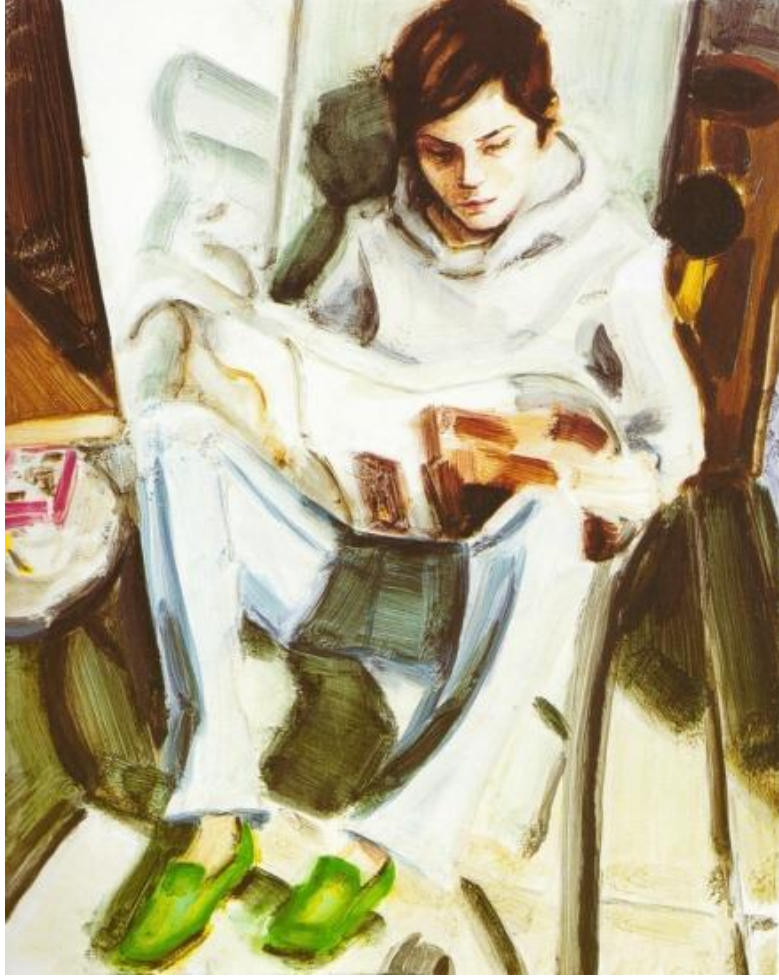
Söz konusu çalışmalarda gerçek ve kurgunun iç içe geçmesini görebiliriz, sanatçı bu yapıtıyla geçmişte yaptıkları çalışmaya atıfta bulunarak güçlü bir işe imza atmıştır. Göçebeyi deneysel bir oyun kapsamında yapan Huyghe, bir grup insanı önceden tasarlanmış durumlara maruz bırakarak onların doğaçlama tepkiler vermesini sağlar.

gurup üyeleri “önceden planlanmış tepkiler” ve Huyghe’un yönlendirmeleri doğrultusunda birbirleriyle ve görüntülerle etkileşime girerek müze ekibi rolüne bürünürler. Galiyi gezenlerin aktardıkları deneyimlerine göre Göçebe, tek tek kendi içinde mantıklı olan ancak birbirleriyle çok da ilişkili olmaya rituel ve rutin dizisi üzerinden gerçekleşen bir “çağırışım sürekliliği” gibidir. Filmin çekildiği döneme denk gelen tüm tatillerde-Cadılar Bayramı, Sevgililer Günü ve 1 Mayıs- aktörler sıra dışı mesai saatlerine uygun şekilde, adeta vardiyalı çalışmışlardır. Maske ve cübbe giyen gurup, bir duruşma ya da toplantı sahnesi canlandırırken diğerleride hep beraber balkabağı oyarlar. Bu ve diğer etkinlikler arasında alegorik bağlar kurulabilir ama bunlar yalnızca iddiadır, hiçbir zaman zorla dayatılmaz (Wilson, 2015: 200).

2.9.Elizabeth Peyton

Yaşamını ve hayatını New York ve Berlin’de sürdüren sanatçı resimlerinde “ünlülerin kendileri bana hiç çekici gelmiyor” der. Baskılarında ve çizimlerinde günümüzün ünlü isimlerini betimleyen Peyton, asıl konusunun, günlük yaşamın zorlukları karşısında yaratıcılığını koruyarak kişisel özgürlüğü uğruna bir tavır benimseyen birey, yeni yaratıcı rol modeli olduğunda ısrar eder, peyton ünlülerin şöhretlerini kahramanlık başarısı olarak ele alıp işlemiştir. “bunu pek çok kişiye ulaşmayı sağlayan olumlu bir şey olarak görüyorum.” der sanatçının resimlerin’deki samimiyeti onun sanat dünyasında ve sanat dışı dünyada popüler olmasına sebep olmuştur. Figüratif resim ve özellikle portre resminin çalışılmasının vakit kaybı olarak görüldüğü bir dönemde, 1990’ların başında ünlü sanatçı dergi fotoğraflarından ve televizyon imgelerinden çalışarak işe başlamıştır, o dönem moda haline gelen yeni kavramsal sanattan ve özellikle David Hockney ve Alex Katz’in kendine özgü tarzın’daki sosyal portrelerinden etkilenerek farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Peyton çalışmalarında astarlı panolara ve hafifçe sürdüğü canlı renkler’deki yağlı boyalarla- ayrıca kağıt üstünde kullandığı suluboya ve renkli boya kalemlerini kullanır-peyton tuvallerinde masumiyeti,

deneyimi, fazileti ve erdemi işaret eden bir ışıkla kaplar. Arka planı ve fiürleri akışkan fırça darbeleriyle betimleyerek yüz özelliklerini-özellikle dudak ve gözleri hızla seçilecek şekilde bilhassa erkekleri çocukca ve masum bir biçimde,melek gibi resimler.



Resim 12: Elizabeth Peyton, “Okuyan E.P (otoportre)”, 2005, Panel üstüne yağlıboya, 25.4 × 20.3 cm.

Yakın tarih’deki çalışmalarında artık fotoğrafa bakmayı bırakmış ve kendi sosyal çevresin’deki profesyonel camiasından kişileri model olarak kullanmaya başlar, onun ünlenmesini sağlayan, rock sanatçıları ve kraliyet ailesinin üyelerini içeren eserler olmasada yinede Peyton kendi üslubunu korumaya başarmıştır, sanatçının yapıtların’da betimlediği figürlerin androjen zarafeti olduğu gibi kalmıştır. Sanatçını otoportrelerinde bu dikkat çeker: 2005 tarihli Okuya E.P (otoportre)

çalışmasında kendini bir dergi okurken betimlediği çalışmasında, içedönük, meditasyon atmosferiyle kaplıdır. Küratör Iwona Blazwick, Peyton'ın portrelerini adeta birer natürmort olduğunu kaydeder; söz konusu özellikler sadece portrede hakim değildir bu özellikler, okuduğu dergi, yanın duran sehpa üzerinde olan fincanda ve giydiği yeşil renk'teki ayakkabılara eşit olarak dikkat verilerek vurgulanmıştır.yapıtın belirsiz, hatta savunmacı bir yanı vardır; Peyton'ın aşağıya doğru yönelen bakışları ve yüzünüm yarısı gölgelendiği halde yinede figürün kişiliğiyle ilgili bilgi vermektedir (Wilson, 2015: 298).

2.10. Luc Tuymans

Luc Tuymans Resimleri küçük formatlardadır. Figüratifler ama kolaylıkla anlaşılmaz ve deşifre edilemezler. Az renk kullanmaktadır. Tuymans bugün bizi hala rahatsız eden kallektif bellek içerisinde tarihi olaylara ve oluşlara gönderme yapar. Nasyonal sosyalistlerin şiddet resimlerini sorgular. Sanat eseri aracılığıyla tarihi yorumlar. 1980'lerin başında filmler yapmaya başladı. Resmi çağdaş ortamı sorgulamak için tercih etti. Bununla beraber resmi, aynı anda görülen ve görülmeyen bir temaya izin veren bir fırsat olarak görür.

Resmin kendisiyle resmin açıklanması arasındaki küçük aralıklarla karşılıklı algılanım resme bakma yollarını yaratır ve onu anlamlandırmaya mümkün kılar.

Tuymans'ın resmi, resmin hareketinin araştırılmasını açıklar. Bunun tersine film (sinema) sayısız imajların sıralanmasını bir ifade olarak geliştirir. Resimde boyanmış imaj, bir yoğunlaştırma, daha geniş bir içeriğe gönderme yapar. Her hafıza (belleğin) tam olduğu kadar her imaj resimlerinde tamamlanmış durumdadır.

Yaşamını ve çalışmalarını Anvers'te sürdüren LucTuymans 1958'de belçikanın Mortsel kentinde doğmuştur.bu sanatçının 2010 tarihli Panel adlı tuval resminde, bomboş bir sahnede oturan dört

figür tüm görüntüyü silen güçlü bir ışıkla adeta yıkanmaktadır; izleyicilerinse silüetleri görünmektedir. Resim (üstten) üçte ikilik kısmı tamamen boştur; düşey fırça darbeleri bu alanın seslerin yankılandığı yüksek tavanlı bir salon olduğu hissini uyandırır. Sert ışık ve soğuk renkler işkence odası çağrışımı yapsada gücün kimin elinde olduğu (işkencenin kim olduğu) belli değildir. Tuymans'ın 2010'da New York'taki David Zwirner'da açtığı sergi "Kurumsal"ın merkezi ögesi olan Panel'de, figürler fanilerin dokunamadığı ruhani varlıklar gibi betimlenir ve bu sayede yapıt, gerçek iktidar sahiplerinin "anonimliği"ne ilişkin bir yorum getirir. Dolayısıyla bunlar yarı dini figürlerdir; resmin İngiliz ressam Francis Bacon'ın ünlü acı çeken papa imgelerine benzemesiyle vurgulanan bir husustur bu.

Panel, Tuymans'ın nesnelere ve sıradan görünen iç mekanlara odaklanarak günlük imgeleri yoğun bir ürperti duygusuyla ele alma becerisinin karakteristik örneğidir. "Sıradan şeyler korku nesnelere dönüşebilir," der sanatçı. "Çalışmalarımın temelinde yatan tek öge şiddet!" Tuvalde bu rahatsız edici havayı yaratmak için sanatçı soğuk grilerin, yeşillerin hakim olduğu istikrarlı bir palet kullanır ve boyayı neredeyse kuru halde, özenle tuvale işler. Bu şekilde, olaylara ilişkin algımızın sürekli yönlendirildiğini ve duygusal tepkilerimiz yok edildiğini ima eden, "solgun televizyon ışığına" benzer bir görüntü yaratır.



Resim 13: Luc Tuymans, "Panel", 2010, Tuval üstüne yağlıboya, 234.3 × 181.6 cm

Tuymans, 1980'lerin ortalarında video ve film denemeleri de yapmıştır. Tümüyle resme yöneldiğinde bile bu elektronik yöntemler sanatçının, yapıta bakanlara yalnızca bir fikir verecek imgeler kullanma veya pasif betimlemeler yapma yakalaşımını etkilemeyi sürdürmüştür. Kitle iletişim araçlarıyla ilgilenen Tuymans'ın vurguladığı kolektif bellek teması, sanatçının "uydurulmuş veya çarpıtılmış tarih" fikri etrafında gelişen çalışmalarının kilit noktasıdır (Wilson, 2015: 358).

2.11. Leon Golub

Savaşın sonrası Amerikan soyut ekspresyonizmin yarattığı formalizme karşı çıktı. Politik angajmanları çalışmalarında ön plana çıkarır. Ham keten üzerine akrilik kullanır. Tarih hatalarına –zaman yanlışlığı-anakronizme-sık sık başvurur. Konuları: serilerinde evrensel kuvvetler arası mücadeleler, mahkumlar, kitle ortamı, sorgulamalar, kavgalar, katiller, çarpışmalar...

Figürleri kolajlar gibi tuvale yerleştirir. Dokunsal izler var-büyük boyutlu tuvaler kullanır. Alegoriler, yazılar, mittik konular, harfler ve hibrit mekanlar kullanır.



Resim 14: Leon Golub, Beyaz Takipçiler, 1982, Tuval üzerine akrilik boya, 659 × 435 cm

2.12. Jenny Saville

Büyük boyutlu çalışmalarıyla klasik nu çalışmalarına yeni bir boyut getirmesiyle ünlenmiştir. Devasa büyüklük 'deki tuvallerinde “etli kadın vücutlarına eşlik eden bariz bir cinsellik hüküm sürer” (Farthing, 2007: 894).

Saville yağlı boya çalışmalarında boyayı kalın katmanlar halinde kullanarak resimlerin mimari ve heykelsi özellikler katmaktadır. Resim tarzı Rubens’le ve Freud’la karşılaştırılır. Resme bakını cesurca karşılayan kadın figürleriyle kendine özgülüğünü kanıtlamıştır. Onun da resimlerinde fotoğrafların kaynaklık ettiğinin önemi üzerinde durmak gerekir. Bu yönü benim çalışma yöntemime benzemektedir.



Resim 15: Jenny Saville “Carina Roxana”, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 480 × 420 cm.

2.13. Gerhard Richter

Richter, çalışmalarını klasik sanatla modern ustaların sanatlarının üzerine kurar. Figüratif ve soyut resmin dilini aynı anda kullanan ve sergileyen bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir.

“Richter’in ilk resimlerinin kaynağı fotoğraflardı. Sanatçı, fotoğrafın dünyayı kendine özgü bir şekilde yansıttığını erken yaşlarda fark etmekle kalmamış, bundan da öte, onun özerk bir varlık olduğunu keşfetmişti.” (Yılmaz, 2013: 419). Doğadaki diğer nesnelere gibi topladığı fotoğrafları da birer esin kaynağı olarak görüyor ve resimlerini onların üstüne temellendiriyordu. Rast gele

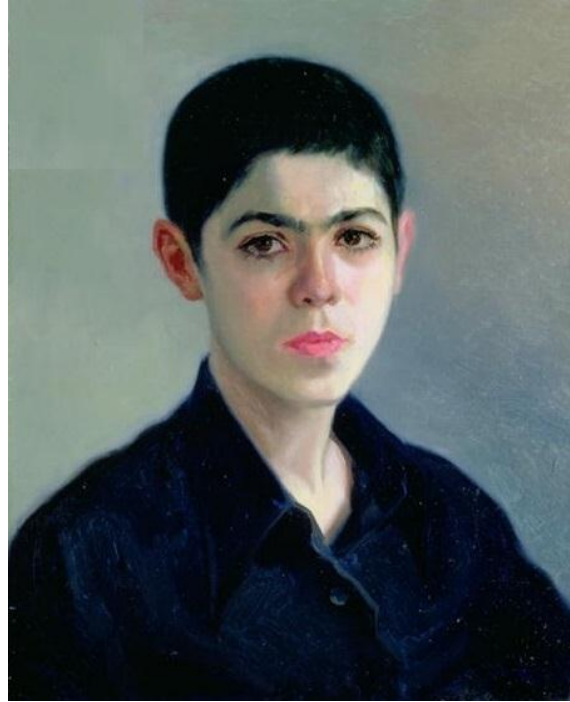


Resim 16: Gerhard Richter, “Merdivenden İnen Kadın”,1965, Tuval üstüne yağlıboya, 425 × 673 cm

bulunmuş aile albümünden alınmış ve ya gazete, dergilerden toplanmış bu fotoğrafları resm ederken fotogerçekçilerin aksine görüntü netliğini flulaştırır, kısmi soyutlamalara giderek yeni bir atmosfer yakalar. Bu yönüyle sanatçının benim çalışmalarım da ufuk açıcı ve yönlendirici etkisi olmuştur. O, fotoğraftaki nesnelere yerine, fotoğrafın kendisini resmetmeyi tercih etmiştir. “yapmış olduğu soyut resimlerde tıpkı fotoğraflar gibi artık birer görsel gerçeklik olarak kendini kabul ettiren soyut resimlerin yorumlarıdır”.(Honnef, 1990: 73)

2.14. Mohammad Reza İrani

1950 de Tebriz de doğdu, Tebriz Mirek Sanat Okulunu bitirdikten sonra Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun oldu Güney Azerbaycanın köylerindeki gündelik hayatı



Resim 17: Mohammad Reza Irani, “Bir Delikanlının Portresi”, 1979, Tuval üzerine Yağlıboya,

50 × 40 cm

betimleyen resimleriyle tanınmıştır daha çok portre resimleri üzerinde çalışmıştır, bu resimlerinde sadelik ve doğallıklarıyla takdir edilmektedir. Ne yazık ki yaratıcılığının zirvesindeyken 1994 de Tahran da geçirdiği trafik kazasında yaşama veda etmiştir.

2.15. Alex Katz

Katz, şık varlıklı kırsal kesim ve kent insanlarını resmeder. Sert köşeli, koyu renkli portreleri kesik fotoğrafik kompozisyonlarıyla Amerikan resminde yer etmiştir resmettiği kişilerin portreleri “soyutlama ve tasvirin, çoğunlukla yaşadıkları hayattan ziyade insanların vesikalık resim gibi portrelerle ayırt edilebilir yüzlerini resmetmek için bir araya geldiği modern realizmin örnekleridir.”(Farthing, 2007: 803) Sanatçının “Geçiş” adlı yapıtı onun fizyolojik olarak en sinir



Resim 18: Alex Katz, “Geçiş”, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 182 × 202 cm

bozucu betimlemelerinden biridir. Yüzündeki düşmanca bir ifadeye bizi yöneltip içsel düşüncelerini dışa vurur. Giydiği kıyafetlerdeki düzgünlükse bunun tam tersini ifade eder. Onun gizemi resmin donuk yüzeyine derinlik katar.

2.16. Willem de Kooning

De Kooning, resimlerinde serbest form kaosuna dalarak boyayla esaslı bir mücadeleye girişir. Bütün bunların arasından bir figürün öne çıkma, davetsiz bir misafirin naralar atan sarhoş kabadayılığıyla tuvale hükmetme mücadelesinde ısrar eder. “Onun büyük boyutlu kaba tuvaleri, 1950 lerin New York’unu, 1920 lerin Paris’inde Chaim Soutine’in yaptığı gibi ama daha canlı ve neşeli psişik melodramlarla bizi tanıştırdı.” (Bell, 2009: 420)



Resim 19: Willen de Kooning, “Oturan Kadın”, 1940, Duralit üzerine yağlıboya, 137 × 92 cm

Onun resimlerindeki yarattığı bu atmosfer benim çalışmalarına kaynaklık etmiştir, Willem de Kooning soyut ekspresyonizmin en önemli temsilcilerinden birisidir. Sembolik ve soyut resim arasındaki gidip gelen resimleri bir sürü mücadele sonu gerçekleştirilse de taze bir boya sürüşünü içlerinde barındırırlar.

2.17. Yue Minjun



Resim 20: Yue Minjun, “Kurşuna Dizme”, 1995, Tuval üzerine yağlıboya, 150 × 300 cm

Goya'nın Üç Mayıs 1808 Kurşuna Dizilenler resminden esinle Yue Minjun tarafından yapılan “kurşuna dizilme” isimli resmi Londra'da Sotheby müzayedesinde 6 milyon dolara satılınca doğu sanatına birden ilgiyi çevirdi Avrupa ve Amerika piyasalarında doğu sanatı artık önemli alıcılar olarak gittikçe popülerleşti. Goya'nın resmiyle Minjun'un arsındaki benzerlik batı ikonografisinin Doğu Asya sanatı üzerindeki etkisinin görsel bir kanıtı gibidir.”Gözlerini kapatarak kahkahalar atan figürler (bunlar sanatçının oto portresidir) Yue Minjun'un resimlerinde kullandığı ve görünenin altında yatan gizli duyguları temsil eden motiflerden biriydi.” (Farthing, 2012:476)

3.BÖLÜM

İFADE OLARAK FİGÜR RESİMLERİ

Tez dönemindeki uygulamalı çalışmalarında, insan figürü görsel bir öge olarak sıkça kullanılmıştır. Bu yapıtlarda, insan figürünün varlığının nedeni, insanların birbirleriyle olan ilişkileri ve birbirlerinden aldıkları etkileşimden tesir almamdır. Bu resimlerdeki asıl hedef daha çok form ve görsel elemanların kompozisyonda birbirleriyle olan ilişkilerine önem vermemdir.

Çalışmalardaki biçimlere salt bir anlam yüklenilmemiştir. Başka bir deyişle, formları figürlerle bir arada kullanarak tasarlanan kompozisyonu oluşturmak hedeflenmiştir. Bu kompozisyonlarda figürler bazen gerçekçi bir biçimde olup gerektiğindeyse soyutlanmaya yönelik değişimlere uğramışlardır. Bu çalışmaların bazılarında figürlerin rengi ve kontrastı bazılarında ise figürlerin üzerindeki gölge ve ışıklardan yola çıkarak kompozisyonlar kurulmuştur.

Bu resimlerdeki figürleri pozitif alan olarak görürsek, bu alanın geri kalan negatif alanla ilişkilendirerek dengelenmesi çalışılmıştır. Bundan dolayı figürün ve formun ilişkisine dikkat edilip bu ilişkilendirmeye hiçbir şekilde salt bir anlam yüklemeyen, konulu bir çalışma yapılması güdülmemiştir. Bu resimlerin asıl amacı, renklerin, formların, düzlem ve çizgilerin figürlerle olan ilişkileri ve hepsinin bir arada etkileyici bir görsel ifade oluşturmasıdır.

İnsani figür, çoğu ressamlar için karakteristik önem taşır. Bu grup sanatçılar, görsel öğelerden karakterin kişiliğini daha öne çıkarmak için faydalanırlar.

Ancak benim ilerlemek istediğim yol bu doğrultuda değildir; tam aksine çalışmalarına model olarak seçtiğim kişilerin figürlerini benim için, sadece görsellik yaratmak amacıyla yardımcı olan nesne veya araçlardır. Bu yaklaşımla figürün görseli bir bakıma, onun insani durumundan arınmış

olmaktadır. Çalışmalarda portrelerin hiçbiri anlatımcı bir şekilde ele alınmamıştır. Bu yüzden onlar belli bir yüz ifadesine gönderme yapmamaktadırlar.

Portrelerle ilgili anlatılan konsept, resimlerimdeki mekan konusunda büyük oranda geçerli sayılabilir. Bu yapıtlarda mekâna dair, belirgin bir gönderme yapılmamaktadır. Bazı çalışmalarda ise boyanan arka planlar bir nevi mekân hissini yaratmıştır, ama bu mekânlar, gerçek mekân anlamından ziyade oluşturulan kompozisyonda görsel bir değer olarak görülmektedir. Daha açık söylemek gerekirse, çalışmalarım, perspektif bağımsız bir eleman olarak ele alınmamıştır. Kesinlikle lekelerin arka ve ya ön planda kullanılmasıyla beraber bir şekilde espas ve perspektif yaratılmıştır ama resimlerin temel konusu bu hissi yakalamak değildir.

Oluşan kompozisyonlarda ritim unsuruna odaklanmasa da, ritim bir görsel değer yaratan öge olarak ele alınmıştır. Ritmi kullanmak, ifadeci bir harmoni oluşturmanın en kısa ve güvenli yoludur. Yapılan çalışmaların birçoğunda harmoni yaratmak için de bu yola başvurulmuştur.

Resim 21'de Bir insan figürünün belden yukarı kısmı karşıdan çizilmiştir daha sonra ise önceden planlanan kompozisyonu yapmak için glaze tekniğini kullanarak, inceltilmiş boya resmin bütün bölümlerini birleştirmesi amacıyla kullanılmıştır. Bir sonraki aşamada tuvalin üst yarı kısmı beyaz tonlardaki dairesel lekelerin kullanılması ile oluşan bölümde küçük bir kısım, altta olan bölümle ilişkilendirmek için boş bırakılmıştır. Çalışmadaki portre ise bu ilişkinin güçlendirmesinde rol oynamaktadır. Böylece ilk başta iki plana bölünen resim, bir bütün haline gelebilmiştir.



Resim 21: Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaei, 2014, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix),

120 × 80 cm

Resmin aşağısındaki bölüme, palette yapılmış renklerle önceden tasarlanmış kompozisyonun yardımı ile boyalar sürülmüştür; ancak her çalışmada olduğu gibi resmin bitmiş hali ile önceden hazırlanan etüdün arasında çok net ve belirgin bir bağlantı bulunmamaktadır.

Bu çalışma akrilik boya ile yapılmıştır ancak son bölümlerde yağlı boya kullanılarak desteklenmiştir. Figür aşağıdan yukarıya bir bakış açısıyla ele alınmış ve anıtsal bir etki yakalanmaya çalışılmıştır. Resmin boyutları içinde ön-arka, uzak-yakın ilişkisi içiçe geçirilen bir doku oluşturulmuştur. Keskin geometrik şekillerin kullanılması tercih edilmemiş tamamıyla organik geometrik biçimlendirme mantığıyla biçimler soyutlanarak yüzeye aktarılmıştır. Renklerin seçimi tamamen resimsel formun ifadenmesi için özel olarak seçilmiş ve uygulanmıştır.



Resim 22: Y.A.A.R, 2014, Tuval üzerine akrilik boya ve mürekkep (Mix), 100 × 70 cm

Aynı anlayış Resim 22 de de ele alınmıştır. Bu sefer insan figürü tam olarak resim yüzeyine yerleştirilmiş bacaklar ve eller daha büyük ve anıtsal bir biçimde önem teşkil edecek şekilde çizilmiştir.

Resim 22’de Oturan bir insan figürü resmi yapılmıştır, kendi fotoğrafından yaptığım bu çalışmada kare ve düz formları su damlalarını anımsatan formlarla beraber kullanarak ilişkilendirdim, ilk başta figürün desenini Marker kalem ile çizdim daha sonrada mavi mürekkep ile figürün ışık ve gölgelendirmesini yaptım.

Bir sonraki aşamada bezden farklı boyutlarda kesilmiş su damlası formlarını tuvale yapıştırdım, daha sonra soldan sağa doğru ve koyudan açık ve beyaz renge dikdörtgen formlarla geçiş yaptım, sağ kısımdaki damla formlarımı daha kontrastlı yaparak soldaki koyu renkle eşitliği ve dengeyi sağlamaya çalıştım aynı zamanda omuzdan yukarı bölümü üst planda tutarak soldan sağa doğru ve koyudan beyaza bir hareketlenme sağladım, üst ve ortada olan kare şeklindeki beyaz formu ise omuzdan yukarı olan kısmını diğer bölümlerle uyumlu bir ilişkide olması için akrilik boya ile kapatıcı bir şekilde örtmeye çalıştım,su damlasındaki formlarımın şeklini tablonun mavi rengiyle, gök yüzü ve suyu anımsatması için kullanılmıştır,figür sanki bir suyun ve ya denizin içinde anlamsızca bir durumda mekanda yer alır. Burada mekan tamamen izafidir ve akli olmaktan uzaktır. Resim renkle, çizgiyle ve beneklerle ortaya çıkartılırken biçimsel netlik yerine flu ve dramatik bir ifadecilik yeğlenmiştir (Tuymans, Richterdeki gibi).



Resim 23: Y.A.A.R, 2014, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 90 × 80 cm

Resim 23’de desen çalışmalarında kullanılan model heykelin fotoğrafından yararlanılmıştır, portre ve bütün arasındaki formlar ve renklerle uyumlu bir ilişki sağlamaya çalışılmıştır.

Tuval üç plana bölünerek alt kısmı koyu yeşil renkle boyanıp daha ince olan ortak kısım daha açık bir yeşil ve üst kısmındaysa yeşilin en grileşmiş hali kullanılmıştır, sol alt köşede açık yeşil formlarla üst plandaki daha açık tonlarda olan beyaz pembemsi formlarla geçiş sağlanmıştır, sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru kesintisiz bir ilişki içinde kontrast, renk ve form ilişkisini kullanarak bir hareketlenme yapılmış ve sarı ışıklar eklenmiştir, en sonda ise orta plandaki kırmızı ve mavi renklerin tonlar ve formlarına dikkat edilerek uyumlu bir şekilde kullanılmıştır.

Profilden olan portre ise kompozisyonun tamamı ile uyumlu bir şekilde kullanılmıştır, portrenin çiziminde ise Marker kalem ve Yağlı boya ile müdahale edilmiştir.

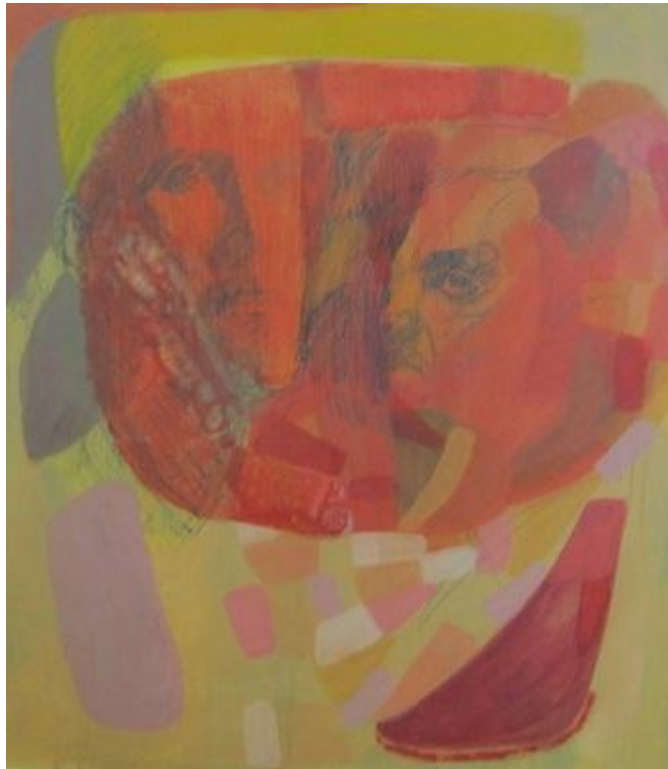
Portrede, bir büst heykelin konu edilmesinin sebebi yaşam ve ölümü sorgulaması içermesidir. Büst resmin üst sağ köşesinde yerleştirilmiş önünde bir boşluğa (sonsuzluk) bakar şekildedir. Fonda organik geometrik parçalanmalarla baklava dilimlerini andırır biçim arayışlarıyla ritim oluşturulmuştur. Bu parçalanma büstün beyin kısmına da taşınmış ve hayatın, yaşam enerjisinin görselleştirip yakalanan ritim doğrultusunda bir süreklilik simgelenmeye çalışılmıştır.



Resim 24: Y.A.A.R, 2014, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 120 × 100 cm

Resim 24'te oturmuş bir figür görülmektedir, daha çok yeşil rengi ve yeşilin farklı tonları kullanılarak eserde renk bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu eserde yukarıdan aşağıya doğru bir planlama görülmektedir, en üst planda figürün omuzdan yukarıya doğru olan bölümünde çalışmanın pozitif alanındaki figürün portresi ile yanında olan formlar arasında renk tonları ile uyum sağlanmaya çalışılmıştır, aynı zamanda figürün giydiği tişörtle arka planda olan yeşil arasındaki (kontrastla) zıtlık yaratılmaya çalışılmıştır, bu resmin üst planında renkli bir camın arkasında durulmuş ve renkli filtre etkisi yaratılmıştır, eserde arka plandaki yeşil renklerde olan tonlamalar, çalışmayı üçlü plana ayırmıştır bu üç planda figürün tamamını kapsadığı için, formların ve renklerin kontrastlı ilişkisi arasında uyum sağlanmaya çalışılmıştır. Bu resme ilk başta akrilik boya ile başlanıp daha sonrada yağlı boya ile devam edilmiştir.



Resim 25: Y.A.A.R, 2014, Duralit üzerine akrilikboya, 90 x 80 cm

Resim 25 duralit üzerinde yapılmıştır, ilk başta beyaz tondaki akrilik boya ile duralitin tamamı boyanmıştır, daha sonara Marker kalem ile portreler ve etraflarındaki etkiler çizilmiştir, portrelerin bakışı kompozisyonun bir parçasıdır, eserdeki formların renkleri, tonları, şekilleri portrelerin açısı ve bakışlarının yönü ile kompozisyonda hareketlenme etkisi yaratılmıştır.



Resim 26: Y.A.A.R, 2015, Duralit üzerine akrilikboya, 120 × 100 cm

Çalışmada çeşitlilik etkisi içinde renklerin sürüşü ve kullanışları denenerek yapılmıştır. Arka plandaki açık tonla boyanmış bölüm ile daha belirgin duran kırmızı bölümün arasında ilişki yaratılması için küçük formlar her iki bölümde uygun bir biçimde kullanılmıştır. Sol üst taraftan başlayarak aşağıya doğru üçlü form yer almaktadır. Sol alt taraftaki form daha açık renklerde olup arka planla uyum içindedir, sağ taraftaki formun koyu kontrastta olması sol taraftardaki formlara karşı bir enerji olarak kompozisyonda yer alır. Kısacası bu resimde somut şekilde yapılan figür ve soyut olan formları birlikte kompozisyonda görsel bir ifade yaratılması hedeflenmiştir.

Resim 26 İnsan figürünün üst bölümü bulunmaktadır, diğer çalışmalarda olduğu gibi bu çalışmada da soyut formlar kullanarak kompozisyon oluşturulmuştur. Bu çalışma için planlanan kompozisyonu yaratmak için figür ışık ve karşıtlığından yararlanılmıştır. Modelin fotoğrafı çekilip daha sonrada bu fotoğraf tuvale yansıtılmıştır, bir sonraki aşamada soyut olan formlar ile figür arasında uyum sağlanmaya çalışılmıştır bu uyum içinde formların biçimi, tonları, Renkleri ve kontrastları ile figürün renk, form, biçim, ton ve kontrastı arasında birlik yaratılmaya çalışılmıştır. Figürün yüzündeki ışıklı bölümde gözün olmaması kompozisyonda uyum yaratılması için boş bırakılmıştır. Figürün sol tarafındaki gri bölüm düz bir şekilde yukarıdan aşağıya doğru omuzu kaplayacak bir şekilde boyanmıştır. Sağ tarafta olan kahverengi, figürün sol tarafındaki gölge kısmıyla uyum içindedir aynı zamanda açık kahve renkteki ön ve arkada olan daha koyu renk arasında zıtlık yaratılmıştır.

Resim 27'de figürün göğüsten yukarı bölümü profilden çizilmiştir. Yeşil renklerin hâkim olduğu bu resimde yeşilin farklı tonları, değişik kontrastlarla kullanılmıştır. Bu resimde figürün yüzü,



Resim 27: Y.A.A.R, 2015, Duralit üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 120 × 100 cm

saçı ve bedeninin kompozisyonda bulunan diğer öğeler gibi kullanılarak eserde yer almıştır, çalışma duralit üzerine yapıştırılan bezin üzerinde, ilk başta akrilik boya ve daha sonrada tamamlanma aşamasında yağlı boya ile devam edilmiştir.

Figürün başının olduğu nokta altın oranına göre kompozisyonun en dikkat çekici noktasında yapılmıştır. Renk ayrımlarıyla ortaya çıkan çizgiler, fonda, kompozisyondan dışarıya çıkan bir üçgen oluşturmaktadır. Böylece resimde yatay bir yön belirlenmiştir. Figürün bakış yönü de bu yöne aynıdır. Bu çalışmada da hayatın canlılığı sembolik olarak bir şekilde görselleştirilmeye

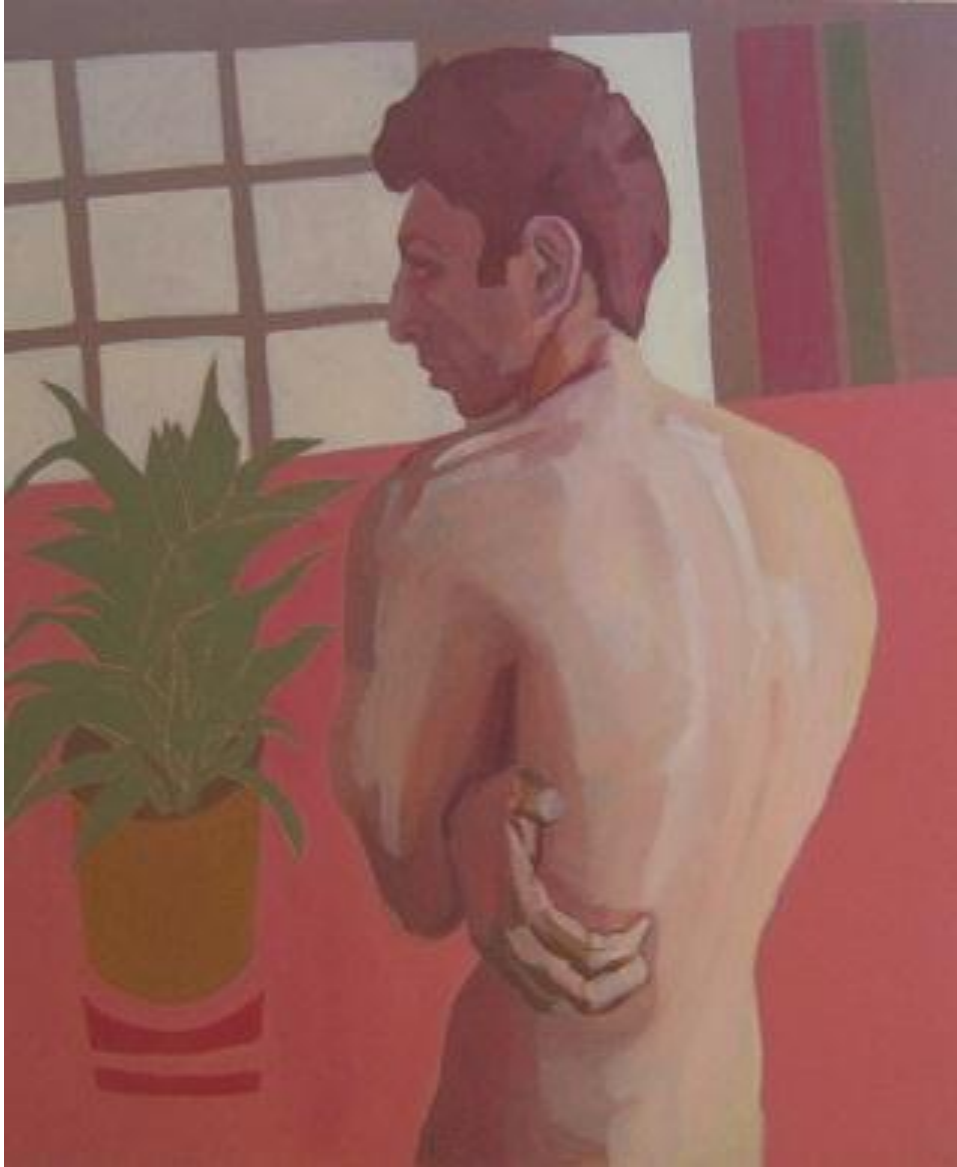
alışılmıştır. Kafamızda filizlenen fikirler gözün baktığı yönde dünyevi metafizik yapımlar bakış hizasının altında kalan bir saksı ve içindeki canlı bitkinin yaşama tutunma mücadelesidir.



Resim 28: Y.A.A.R, 2015, Duralit zerine Yağlıboya, 100 × 100 cm

Resim 28'de figürün belden yukarı bölümü resmedilmiştir, duralit üzerine çekilmiş tuval bezinin üzerinde yapılmış olan bu resimde figürün pembe renkteki arka planın tonlamalarıyla yapılmıştır,

figürün duruş şekline uygun bir biçimde yeşil ve kırmızı formlar kompozisyonda yer alırken bu formların kompozisyondaki kontrastlarında dikkat edilmiştir. Soyutlanmış bir fonun önünde yer alan gergin bir insanın iç dünyasının dışavurumunun temsilini yansıtmaktadır.



Resim 29: Y.A.A.R, 2015, Duralit üzerine yağlıboya, 120 × 100 cm

Resim 29'da pembe renk ve bu rengin tonlarından oluşan figür ve onu çevreleyen elemanların oluşturduğu bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Arkası dönük olan figürün belden yukarı kısmının sığdırıldığı bu resim iki plandan oluşmaktadır, üst planda olan bölümde pencereyi anımsatan beyaz renkteki kare formlar tuvalin üst sol kısmından başlayarak profilde çizilen başın arkasına kadar olan kısmı kapsar, beyaz formların negatif alanda olan koyu renk ve başın arasındaki zıtlık dikkat çeker ancak üst kısımda olan bu doluluk aşağı bölümde kalan figürün gövdesi ve onun karşısında duran saksı alt bölümü doldurarak üst planla ilişkidir, bu resimdeki figür diğer elemanlar gibi kompozisyonun bir parçası olarak görsel ifade amaçlı yapılmıştır.

İnsan figürünün bir iç mekân içinde mahsur kalmış hali bu çalışmayı dışavurumculuğa yakınlaştırıyor. Figürün elleriyle kendini sarması, onun duruşuna ifadeci bir hava katmaktadır. Saksı biçiminin alt kısmındaki iki leke olarak resimlenmiş formlar, saksı biçiminin devamında olmasına rağmen, saksıdan ayrı durmaktadırlar. Bu lekeler kompozisyonun sağ üst köşesindeki renk lekeleri ile denge kurmaktadırlar. Ancak saksının perspektifine de yorum katarak espas yaratmıştır.

Kompozisyonun yatay – dikey ilişkisi ise açık tondaki arka planda duran pencereyi anımsatan kare formları ve ön plandaki figürün duruş ve açık rengi vasıtasıyla kurulmuştur. Kompozisyondaki renk anlayışı, yeşil – pembe ilişkisi üzerinde kurulmuştur. Ayrıca saksıdaki bitkinin keskin köşeli formları ile figürü oluşturan kıvrımlı biçimleriyle zıtlığı çalışmayı estetik anlamda zenginleştirmektedir.

Üst plandaki koyu renkle alt planın sol tarafındaki koyulukla ilişkisi çalışmaya diyagonal bir hareket katmıştır. Bir odanın içinde yer alan figür etrafı oldukça daraltılmış soyutlanmış bir mekânın içinde yerleştirilmiş durumdadır, insanın yalnızlığı içerisinde varoluş mücadelesi

sergilenmektedir. Onunla alakasız bir şekilde mekanın içindeki saksı, onunla aynı dili kullanmamanın vurdum duymazlığı içerisinde, duyarsız bir biçimde varlığını sürdürmektedir.



Resim 30: Y.A.A.R, 2015, Duralit üzerine yağlıboya, 80 × 90 cm

Resim 30'da Profilden çizilen bir insan figürünün başı ve omuzu yer almıştır. Mavi ve sarı renklerin tonlamalarıyla yapılan bu resimde insan, saksı ve kare formların arasında görsel bir bağlantı sağlanmaya çalışılmıştır. Fondaki sarı kareler kompozisyonda renk çeşitliliği yaratarak resmi monotonluktan çıkarmıştır. Bu karelerin devamında sarı rengin aynı tonuyla bir lekenin yer alması yapıta dinamizm katmaktadır. Saksının rengi ise resimde kullanılan sarı ve mavi renklerinin ara

tonudur. Böylece de az renk seçimiyle olsa bile bir nevi renk harmonisi oluşmuştur. Portre, dışa dönük insan yaşantısının ipuçlarını sunumlarken, saksıdaki çiçek, metafizik içe yönelik bir hayatı simgeler biçimde konumlandırılmıştır.



Resim 31: Y.A.A.R, 2015, Duralit üzerine tükenmez kalem ve akrilik boya (Mix), 120 × 100 cm

Resim 31’de Duralit üzerinde yapılmıştır, tamamen deneysel amaçlı çalışılan bu resimde, beyaz renge boyanmış duralit üzerinde çalışılmıştır. Tükenmez kalemle tuval bezinin üzerine çizilen ince dokuları makasla istenilen formlara kesildikten sonra, boyanmış duralitin üstüne yapıştırılmıştır. Daha sonra ise akrilik boya ile boyanarak kompozisyon oluşturulmuştur, kırmızı rengin hâkim olduğu bu resimde tükenmez kalemin mavi rengi yapılan desenler dolayısıyla çalışmada yer almaktadır, bu çalışmada yapılan desenler ve boyanmış düzlemler arasında



Resim 32: Y.A.A.R, 2015, Kâğıt üzerine füzen, 140 × 100 cm

deneysel olarak bir ilişki sağlanmaya çalışılmıştır. Üst üste bindirilen yüzeylerle zaman dilimleri arasında bir süreç araştırmasının soyutlanması olarak kompoze edilmiştir.

Resim 32’de insan figürünün portresi ve elleriyle kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır, ilk başta deseni çizilen model ve onu çevreleyen alanında dâhil olmak üzere tamamen füzene çizilmiştir daha sonra ise kontrastları oluşturmak için koyu çizgiler eserin sağ tarafını kaplayacak biçimde belirginleştirilmiştir, aynı çizgisel etki figürün olduğu pozitif alanda silgiyle yapılan beyaz çizgilerle yapılmıştır.



Resim 33: Y.A.A.R, 2015, Kâğıt üzerine füzene, 100 × 70 cm

Resim 33’de kağıt üzerine füzelen yapılan çalışmada iki figür yer almaktadır. Figürler ve kontrastlı formların birbirleriyle görsel ifadenin önemine vurgulanan bu resimde peçete yardımıyla, füzelen bütün kâğıt üzerine yayılmıştır daha sonra siyah-beyaz kontrastı uygulanması için silgi ve füzenden yararlanılmıştır. Bu çalışmada insanın yüzünde bulunan ışık ve gölgeyle oluşan formları kompozisyonun bir ögesi olarak görülmektedir. Bu formları gerektiğinde bazı müdahalelerde bulunup resimde yer verilmiştir, figürleri çevreleyen diğer formlarsa kompozisyonda görsel değerler olarak resmin birlik içinde ilişkilmesine yardımcı olmuşlardır.



Resim 34: Y.A.A.R, 2015, Kâğıt üzerine füzelen, 100 × 70 cm

Resim 34’de İki figürün yer aldığı bu eser kâğıt üzerine füzelen yapılmıştır, siyah ve beyazın kontrastlarıyla yapılan formları figürler ve diğer öğeler tam anlamıyla görsel ifade sağlaması için kompozisyonda yer alırlar, sol taraftaki figürün deseni çizildikten sonra silgiyle silinerek etkisi

azaltılmıştır ancak onun yerini, bu figürün üzerinde bulunan düzlemler doldurmuştur, karşı tarafta ise figürün gövdesi yerine siyah formların içinde yapılan saksı görülmektedir.

Aynı saksı ve çiçeğin devamı olarak, orta bölümde farklı bir açıdan ve başka bir koyu formun içinde tekrarlanmıştır.



Resim 35: Y.A.A.R, 2015, Kâğıt üzerine kara kalem, 100 x 70 cm

Resim 35’de iki insan başının bulunduğu bu çalışmada, portreler gövdeden yoksun bir biçimde çizilmişlerdir. Arka plandaki düzlemler bu portrelerin bakışlarının yönünde yapılmışlardır, bu çalışmaya hareket ve çeşitlilik getirmesi için yaprak imgeleri ile sol taraftan sağ tarafa doğru farklı

boyutlar ve koyuluklarla çizilmişlerdir, sağ tarafta bulunan portrenin saçı koyu yerine en açık bir şekilde olmak üzere boş bırakılarak kompozisyonun istenilen hale gelmesinde yardımcı olmuştur.



Resim 36: Y.A.A.R, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, 137 × 99 cm

Resim 36'da, fon renk vasıtasıyla üçe bölünmüştür. Böylece kompozisyonda yatay bir hareket yaratmıştır. Öndeki figürün bakış yönü bu hareketin yönündedir. Lakin figürün dikey duruşu fondaki hareketin dikine ve arka ile yön ve hareket açısından kontrast oluşturmak için kurulmuştur. Ayrıca arka plandaki soğuk renk harmonisi ve öndeki figürün sıcak renklerde işlenmesi, arka – ön kontrastı oluşturmaktadır. Renk ve yön kontrastına ilaveten, pozitif – negatif ilişkisi de bu çalışmada

bilinçli olarak kurulmuştur. Fırça darbeleri ve küçük şekiller olarak renk lekeleri, arka planı tekdüzelikten uzaklaştırmaktadır.



Resim 37: Y.A.A.R, 2015, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 148 × 99 cm

Resim 37'de, arka plan tamamen bir negatif alan olarak ele alınmıştır. Bu sebeple öndeki figür daha da öne çıkmaktadır. Figürün işlenmesinde fırça darbeleri ile soyutlama konusuna yaklaşım ve

figürün gerçekliğinden öte bir yere varmak istenmiştir. Bu çalışma serideki çalışmaların birçoğunun aksine, doğrudan doğruya bir portre soyutlaması sayılabilir. Estetik ve plastik değerler ise bu amaca varmak için kullanılmıştır. Arka ve ön planların arasında soğuk – sıcak renk kontrastı bir espas yaratmaktadır. Ancak portrenin üzerine odaklanmak amacıyla fon yalın ve düz bir renk tonuyla yapılarak perspektiften uzak durulmuştur.

Fırça darbeleriyle oluşan lekelerin çizgisel tadı çalışmayı desen mantığına yöneltmektedir. Böylece de bu yapıt ifadeci ve dışavurumcu bir tavır sergilemektedir.



Resim 38: Y.A.A.R, 2015, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (Mix), 118 × 200 cm

Bu çalışmada, figüratif dilin temsili olarak dört insan figürü kompozisyonun farklı kısımlarına yerleştirilmiştir. Figürlerin yapımı ve kesilme biçimleri, çizginin detaylamaları ve figürlere

yansıyan ortak ışık kaynakları kompozisyonda bir nevi kontrast yaratmıştır. Bu resimde kontrast ve zıtlık, plastik ve estetik bir değer olarak ilk planda göze çarpmaktadır. Hacimlendirmek için kullanılan geometrik gölge kesişleri, fırça darbeleri ve dokusal etki yaratan lekeler, bir bütünü oluşturmak için birleştirilmiştir. Bu dönemdeki birçok çalışmalarım gibi bu resim de bir işlenmiş ön plan ve diğeri daha lekesel arka plana ayrılabilir. Ön planda işlenmiş iki figür – portrelerin öne çıkmasına destek olması için, fonda daha az işlenmiş (flu) , çizgisel desen tadında iki figür yer almaktadır. Ayrıca figürlerin üzerindeki gölgelerin yönüyle fondaki renk lekeleriyle oluşan kaç çizginin yönünün bilerek bir olması, kompozisyonun dinamizmini korumaktadır. Ön plandaki portrelerin bakış yönleri, kompozisyondaki dinamizmi güçlendirmek için seçilmiştir.

SONUÇ

“İfade Olarak Figür” başlığı altındaki bu çalışmalarda, figüratif ifade dili seçilmiştir. Çalışmalar sanat tarihinde bu dil bağlamında örnek teşkil eden sanatçıların eserlerini analiz ederek yapılmıştır. Sanat tarihinden seçilen eserler, uygulanan çalışmalara yol göstermek amacıyla bu raporda yer almıştır.

Tasarlanan kompozisyonlarda uygulama bölümünde farklı teknikleri deneyerek tuval üzerine aktarılmıştır. Böylece çalışmalarında yeni buluşları aramak da baştan hedeflenmiştir. Figürlerin soyutlama biçimleri çalışmaların hepsinde çok benzer olsa da aynı değildir. Ancak çalışmaların tamamı bir seri oluşturmaktadır. Bu serinin konusu, insan figürü yoğun olmak üzere gerçek nesne ve mekânların soyutlanmasını kapsamaktadır. Soyutlama mantığı insan ve onun çevresindeki gereksiz kalabalığı azaltmaya ve arındırmaya yöneliktir. Endüstri devriminin kalabalığa boğduğu yaşantının zıtlığını görselleştirerek, insanın kendi kendisiyle kalışı, bireysel varoluşunu deneyimlemesinin temsili yoluna gidilmiştir. Resim, dünyevi gerçek ve yaşam üzerine arayışların sorgulanması için görsel yaratılara kapı aralamak, açmak gibi bir şey sonuçta.

KAYNAKÇA:

ANTMEN, Ahu, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

BELL, Julian, Sanatın Yeni Tarihi, (Çev: U.Ceren Ünlü-Rana Gürtuna), NTV Yayınları, İstanbul, 2007.

CHILVERS, Ian, Sanat Atlası, Boyut Yayınları, İstanbul, 2013.

D.BORDWELL VE K.THOMPSON, Film History, Mc Grawe-Hill Publishing Company, New York, 2009.

FARTHING, Stephen, Ölmeden Önce Görmemiz Gereken 1001 Resim, (Çev: Osman Çeviktay, Ayşe Özkan...), Caretta Yayınları, İstanbul, 2007.

FARTHING, Stephen, Sanatın Tüm Öyküsü, (Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2012.

GAMBRICH, E.H, Sanatın Öyküsü, (Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002.

GARDNER, Helen, Sanat Tarihi, çev: Mohammed taghi Faramarzi, Negah Yayıncılık, Tahran, 1995.

HOLLINGSWORTH, Mary, Dünya Sanat Tarihi,(Çev. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder), İnkilap Yayınları, İstanbul, 2009.

HONNEF, Klaus, Contemporary Art, Taschen , Köln, 1990.

KESKİNOK, Kayıhan, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Alp Ofset Matbaacılık, Ankara, 2010.

LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, (Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.

M.SÖZEN ve U.TANYELİ, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.

PAKBAZ, Ruyin, Sanat Ansiklopedisi, Farhange Moaser, Tahran, 1999.

PAKBAZ, Ruyin, Yeni bir Dil Arayışında, Negah, Tahran, 1998.

RONA, Zeynep, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997.

TANSUĞ, Sezer, Resim Sanatının Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011.

TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Ankara, Türk Tarih Kurumu,1979.

WILSON, Michael, Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, (Çev: Firdeves Candil Erdoğan), Hayalperest yayınları, İstanbul, 2015.

WORRINGER, Wilhelm, Soyutlama ve Özdeşleyim,(Çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul,1985.

YILMAZ, Mehmet, Modernden Post moderne Sanat, Ütopya Yayınları, Ankara, 2013.

İnternet Kaynakları:

Resim 1: <http://totallyhistory.com/the-scream>

Resim 2: <http://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/echo-of-a-scream-1937>

Resim 3: <http://www.members.shaw.ca/hermandooyeweerd/Aesthetics.html>

Resim 4: <http://www.artandcointv.com/blog/2012/02/francisco-goya-a-master-of-savage-lyrical-realism/>

Resim 5: <http://spaightwoodgalleries.com/Pages/Matisse6.html>

Resim 6: <http://totallyhistory.com/three-musicians/>

Resim 7: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

Resim8: <http://abrancoalmeida.com/artes/pintura/a-obra-violenta-de-francis-bacon-no-museu-do-prado>

Resim 9: <http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/double-portrait-1990>

Resim 10: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-2a-the-gospel-singing-good-people-madison-square-garden-p07032>

Resim 11: <http://www.d21-leipzig.de/index.php/filmreihen.html>

Resim 12: http://www.everypainterpaintshimself.com/article/elizabeth_peyttons_portraits_1991

Resim 13: <http://artobserved.com/2010/11/go-see-new-york-luc-tuymans-corporate-at-david-zwirner-through-december-21-2010>

Resim 14: <http://www.oberlin.edu/images/267/267c.html>

Resim 15: <http://www.aqnb.com/2012/09/05/jenny-saville-modern-art-oxford-review/>

Resim 16: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/147003>

Resim 17: <http://www.bridgemanimages.com/fr/search/artist/17027/irani-mohammad-reza-1954-94>

Resim 18: <http://arttattler.com/archivealexkatz.html>

Resim 19: <http://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/woman-i>

Resim 20: <http://www.contemporary-chinese-art.eu/en/artists/151-yue-minjun/211-yue-minjun-fondation-cartier.html>

<http://www.tdk.gov.tr>