



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

RESİMDE SOYUTLAMA VE TİNSELLİK

Yüksek Lisans Tezi

Bilgin Berdil ALİM

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Halil Cenk BEYHAN

Çanakkale - 2019



T.C.

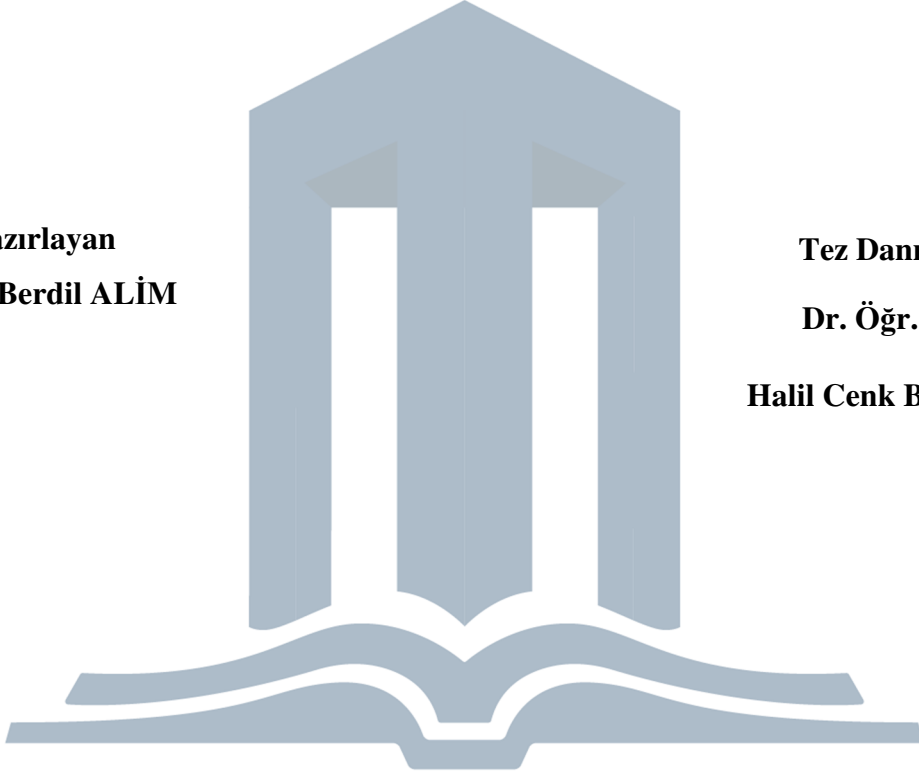
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

RESİMDE SOYUTLAMA VE TİNSELLİK

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Bilgin Berdil ALİM**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi
Halil Cenk BEYHAN**



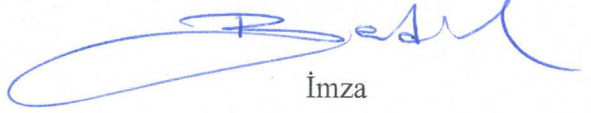
Çanakkale – 2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Resimde Soyutlama Ve Tinsellik” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraaya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

21./06/2019

Bilgin Berdil ALİM



İmza



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bilgin Berdil ALİM'e ait "Resimde Soyutlama Ve Tinsellik" adlı çalışma, jüri tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Prof. Dr.
Ad SOYAD

İhsan DOĞRUSÖZ

Dr. Öğr. Üyesi
Ad SOYAD
(Danışman)

Halil Cenk BEYHAN

Doç. Dr.
Ad SOYAD

F.Deniz KORKMAZ

Tez No : 10261697

Tez Savunma Tarihi : 21/06/2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ

Enstitü Müdürü

02/07/2019

ÖZET

RESİMDE SOYUTLAMA VE TİNSELLİK

Soyutlama zihinsel bir işlem olarak, insanoğlunun algılama ve bilgi sürecinde ihtiyaç duyduğu bir özelliktir. Bu nedenle soyutlama sanatın başlangıcından beri vardır. Fakat soyutlamanın sanat eserinin bir özelliği olarak tartışılması daha çok modernizmin bir getirisiidir.

Soyutlama kavramının resim sanatındaki yansımaları farklı yönlerde kendini göstermiştir. Bazı sanatçılar rengin olanakları üzerine araştırmalar yaparken bazı sanatçılar geleneksel tekniklerin dışında, farklı malzeme ve teknikler ile yapıtlarını oluşturmuşlardır. Tinsellik ise sanatçının bireysel dünyasının merkezinde yer alan, dünya ile kurduğu ilişki ve yaratıcılık sürecinde rol oynayan bir kavram olarak tartışılmaya başlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılda dünyayı sarsan savaşlar ve yaşamı etkileyen olumsuzluklar nedeniyle giderek daha fazla iç dünyalarına yönelen sanatçılar için yapıtın temel varlık nedenlerinden biri olmuştur. Bu konuya ilgi duyan sanatçılar ilkel kültürlerin sanatı ve köklü bir geleneğe sahip Doğu sanatında kendilerine büyük bir ilham kaynağı bulmuşlardır.

Tezde bu kavramlar tarihsel boyutta tartışılırken Batı ve Doğu sanatı arasında yapılan bazı karşılaştırmalarla konu desteklenmiştir. Bu noktada soyut dışavurumculuk gibi akımların Uzak Doğu sanatıyla teknik ve yöntem açısından ilişkisi incelenmiştir. Tez paralelinde gerçekleştirilen uygulama projesinin içeriği bağımsız bir bölümde anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Soyutlama, Resim, Algı, Kültür, Tinsellik.

ABSTRACT

ABSTRACTION AND SPIRITUALITY IN PAINTING

As a mental process, abstractionism has been a feature that human beings in the process of perception and information is needed. Therefore, abstractionism has been existing since the beginning of art. But the discussion of abstractionism as a feature of the work of art has been more a result of modernism.

The conceptions of abstractionism in the art of painting has manifested itself in different directions. While some artists have been researching the possibilities of color, some artists have created works with different materials and techniques besides traditional techniques. Spirituality had began to be discussed as a concept that has been playing a role in the process of creativity and the relationship with the world, which has been at the center of the individual world of the artist. Especially in the 20th century, because of the wars that shook the world and the negativities that affected life, it had became one of the main reasons of the work of art for the artists who have been increasingly turning to their inner worlds. The artists who have been interested in this subject, had found a great inspiration in the art of primitive cultures and Eastern art with a deep-rooted tradition.

In the current thesis, while the concepts have been discussed in the historical dimension, the subject had been supported by some comparisons between Western and Eastern art. At this point, the relationship between Far Eastern art and the technique and method in terms of abstract expressionism have been examined. The content of the application project in parallel with the thesis has been explained in an independent section.

Key Words: Abstractionism, Painting, Perception, Culture, Spirituality

ÖNSÖZ

Resimde soyutlamanın, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde biçimsel olarak sağladığı özgürlük ve bu özgürlüğün bana sağladığı görsel algılama, soyutlamaya yönelmemi sağlamıştır. Bu nedenle ilk olarak soyutlama kavramı araştırılmış ve modernist dönem sanatçıları tarafından 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra tartışılmaya başlanıldığı süreç incelenmiştir. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Kandinsky gibi modernist dönem sanatçıları tarafından yazılan günlük veya demeçlerde görülen soyutlama kavramının yanı sıra tinselliğinde tartışılması, Batı sanatındaki gelişmeleri bu açıdan incelememe etken olmuştur. Açıklanması karmaşık ve zor olan soyutlama ve tinsellik kavramları, bu konuda çalışmaları olan bazı sanatçı ve eserler üzerinden tanımlanmıştır. Bu noktada proje çalışmalarına ilham kaynağı olan bir diğer şey ise Uzak Doğu öğretileri ve bu öğretilerden esinlenen 20. yüzyıl sanatçılarının oluşturdukları özgün teknik ve yöntemler olmuştur. Bu teknik ve yöntemlerde, soyutlama ve tinselliğin etkisi araştırma ve uygulama çalışmalarına yön vermiş özellikle soyut dışavurumcu sanatçılar bu açıdan incelenmiştir. Böylelikle proje çalışmalarında farklı teknik ve yöntemlerin yapının oluşum sürecine dahil edilebildiği bir üretim söz konusu olmuştur.

Bu tezin hazırlanma sürecinde desteklerini hep hissettiğim aileme, tüm sevdiklerime ve danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Halil Cenk Beyhan’a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
RESİMLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: SOYUTLAMA NEDİR?

1.1. Soyutlama ve Bilim	4
1.2. Soyutlama ve Felsefe.....	9

İKİNCİ BÖLÜM: RESİMDE SOYUTLAMA

2.1. Resim ve Algılama	25
2.2. Resim ve Modernizm	30
2.3. Paul Cézanne	34
2.4. Dışavurumculuk	41
2.5. Sembolizm.....	46
2.6. Kübizm	47
2.7. Orfizim	51
2.8. Dada	52
2.9. Soyut Sanat	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: RESİMDE SOYUTLAMA VE TİNSELLİK

3.1. Kültürel Farklılıklar ve Sanat	62
3.2. Batı ve Doğu Resminde Temel Yaklaşım Farkları ve Tinsellik.....	70
3.3. Amerika’da Soyut Dışavurumculuk ve Tinsellik	77
3.3.1. Aksiyon Resminde Uzak Doğu Sanatının Etkileri	82
3.4. Yeni İmaj Resmi.....	88

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Resimde Soyutlama	92
4.7. Evdeki Rüzgar	97
4.14. Eriyen Katılık	99

4.18. Kapı ve Su	102
4.19. Kapının Kalbi	103
4.2. Resimde Tinsellik Üzerine	104
4.20. Savaşa ve Barış.....	105
4.21. Özgürlük	106
SONUÇ	108
KAYNAKÇA.....	111
ÖZGEÇMİŞ	117



KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı Geçen Eser
cm.	: Santimetre
s.	: Sayfa
vd.	: Ve Diğerleri
yy.	: Yüzyıl
M.Ö.	: Milattan Önce
İ.S.	: İsa'dan Sonra



RESİMLER DİZİNİ

Resim No	Sayfa
Resim 1.1: Lebombo Kemigi.....	7
Resim 2.1: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, Kağıt Üzerine Mürekkep, 35 x 26 cm Accademia Gallery, Venedik.....	16
Resim 2.2: Wassily Kansinsky, Kilise ile Kış Manzarası, 1910-1911, Tahta Üzerine Yağlıboya, 33 x 44.5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	19
Resim 2.3: Edward Weston, Çıplak Charis, 1934, 11.6 x 9 cm J Paul Getty Müzesi, Los Angeles, ABD	21
Resim 2.4: Paul Strand, Antika Fotoğraf, 1917, 29.1 x 20.32 cm, Roberd Mann Galeri, ABD.....	22
Resim 2.5: Georges Aya, Seyahat Méliés, 1902, Aya Seyahat filminden bir kare, Fransa	23
Resim 2.6: Léopol Survage, Renkli Ritimler, 1912-1913	24
Resim 2.7: Hans Richter, Rhytmus 21 filminden bir kare, 1921	24
Resim 2.8: Paul Cézanne, Şişe ve Elma sepetli Natürmort, 1895, 65 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Art Institute of Chicago Building	29
Resim 2.9: Paul Cézanne, Alçı Cupid ile Hareksiz Yaşam, 1895 Pano Üzerine Kağıt ve Yağlıboya, Courtald Institute Galleries, Londra	35
Resim 2.10: Paul Cézanne, Yıkanan Kadınlar, 1900-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya 210. 5 x 250. 8 cm, Philadelphia Museum of Art.....	37
Resim 2.11: Paul Cézanne, St Victorine Dağı 1904-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 73 cm, Kunstmuseum Basel.....	39
Resim 2.12: Paul Cézanne, Les Lauves de Bahçe 1906, 65 x 81 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, The Phillips Collection, ABD	39
Resim 2.13: Paul Cézanne, Ağaçların Etüttü, 1904, 62x47 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Harvard Sanat Müzeleri, Cambridge	40
Resim 2.14: Paul Cézanne, Madam Cézanne'ın Portresi, 1895, 64x52,7 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, The Metropolitan Museum of Art, New York	40
Resim 2.15: Vincent van Gogh, Ağaç Kökleri, 1890 Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.3 x 100.1 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam	42
Resim 2.16: Vincent van Gogh, Günbatımında Tohum Atan, 1888 Tuval Üzerine Yağlıboya, 32.5 x 40.3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam	43

Resim 2.17: Edvard Munch, Çılgılık, 1893	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x 66 cm, National Gallery, Oslo	44
Resim 2.18: James Ensor, Pierrot ve Sarılı İskelet, 1922	
Galerie Patrick Derom.	45
Resim 2.19: Paul Gauguin, Mata Mua, 1892	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 69 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid	47
Resim 2.20: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 244 x 235 cm, Museum of Modern Art, New York.....	48
Resim 2.21: Georges Braque, Anvers, 1906	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.7 x 73 cm, Art Institute Of Chicago.....	49
Resim 2.22: Georges Braque, Leylak Rengi Masa Örtüsü, 1936	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 x 131 cm, Özel Koleksiyon.....	50
Resim 2.23: Albert Gleizes, Limanda, 1917, Karton Üzerine Yağlıboya ve Kum	
153 x 120 cm, Thyssen-Bornemisza Müzesi.....	50
Resim 2.24: Robert Delaunay, Kasabaya Açılan Pencere, 1912	
Tuval Üzerine Yağlıboya ve Çam Ağacından Yapılmış Çerçeve 46 x 40 cm	
Hamburger Kunsthalle.....	51
Resim 2.25: Marcel Duchamp, LHOOQ, 1920	53
Resim 2.26: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	
Porselen Pisuar, Museum Of Modern Art	53
Resim 2.27: Man Ray, Hediye, 1921	
Değişikliğe Uğratılmış Endüstriyel Ürün Çalışması	53
Resim 2.28: Man Ray, Lara Minerva, 1941-1955, Karton Üzerine Kolaj.....	53
Resim 2.29: Man Ray, Juliet'in Elli Yüzü, 1941-1955	
Karton Üzerine Kolaj Çalışması.....	54
Resim 2.30: Man Ray, Ingres's Violin, 1924	
Fotoğraf Üzerine Kolaj Çalışması	54
Resim 2.31: Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1912	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.50 x 107.5 cm.....	56
Resim 2.32: Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 109 x 109 cm.....	57
Resim 3.1: Wassily Kandinsky, Kompozisyon 4, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya	
159.5 x 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany.....	59

Resim 3.2: Wassily Kandinsky, St. George III, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya 97.5 x 107.5 cm, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich	61
Resim 3.3: Fra Angelico, Meryem'e Müjde, 1432-34, Panel Üzerine Tempera 175 x 180 cm Museo Diocesano, Cortona, İtalya.....	65
Resim 3.4: Mandalaya Hazırlık	68
Resim 3.5: Mandala Çalışmaları.....	69
Resim 3.6: Mandala Çalışmaları.....	69
Resim 3.7: Mandala Çalışmaları.....	69
Resim 3.8: Meryem'e Müjde, 1500 civarı Württembergische, Landesbibliothek, Stuttgart	71
Resim 3.9: Aziz Matta, Bibliothèque municipale, Epernay	71
Resim 3.10: Alberti'nin Optik Kuramına Göre Hazırlanmış Şema	72
Resim 3.11: Alberti'nin Optik Kuramına Göre Hazırlanmış Şema.....	72
Resim 3.12: Guo Xi (Kuo Hsi), Erken İlkbahar, 1072, İpek Üzerine Mürekkep	75
Resim 3.13: Guo Xi (Kuo Hsi), Yaşlı Ağaç	76
Resim 3.14: Willem de Kooning, Kadın I1952, Tuval Üzerine Yağlıboya 193x147 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.....	79
Resim 3.15: Hans Hofmann, Pompeii,1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x133cm Tate koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık	79
Resim 3.16: Mark Rothko, İsimsiz, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207 x 167.5 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	81
Resim 3.17: Jackson Pollock, Mavi Direkler: Numara 11, 1952 Tuval Üzerine Yağlıboya, Sır, Cam Parçaları ve Alüminyum Boya, 213x489 cm National Gallery of Australia Canberra, Avustralya	84
Resim 3.18: Jackson Pollock, Numara 32,1934-1954, Kağıt Üzerine Yağlıboya 44.5 x 56.6 cm, Museum Of Modern Art	85
Resim 3.19: Antoni Tapies, Sandalye,1981, Baskı, 92 x 139 cm Museum of Modern Art	86
Resim 3.20: Franz Kline, Mohaning, 1956, Tuval Üzerine Karışık Teknik 203.2 x 254 cm, Artist Rights Society (ARS)	87
Resim 3.21: Philip Guston, Topluca Yapılan, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya 121.92 x 107 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi	89

Resim 3.22: Philip Guston, Kanıt, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya	
191.14 x 290.20 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi	89
Resim 3.23: Susan Rothenberg, İsimsiz Çizim, No: 44, 1977	
97.4 x 127.3 cm, Sentetik Polimer Boya, Guaj ve Kağıt Üzerine Kalem	
The Museum of Modern Art.....	90
Resim 4.1: Bilgin Berdil Alim Harabeler ve Soyutlama I, 2015	
Dijital Fotoğraf, 15x20 cm	93
Resim 4.2: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama II, 2015	
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 15x20cm.....	93
Resim 4.3: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama III, 2017	
Dijital Fotoğraf, 25x30 cm	93
Resim 4.4: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama IV, 2017	
Dijital Fotoğraf, 25x30cm	94
Resim 4.5: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama V, 2017	
Dijital Fotoğraf, 11 x 25 cm	94
Resim 4.6: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama VI, 2017	
Dijital Fotoğraf, 30 x 45 cm	95
Resim 4.7: Bilgin Berdil Alim, Evdeki Rüzgar,	
2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25x20 cm.....	95
Resim 4.8: Bilgin Berdil Alim, Soğuk Gece, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 21x21 cm.....	96
Resim 4.9: Bilgin Berdil Alim, Donmak, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 18,5x20 cm.....	97
Resim 4.10: Bilgin Berdil Alim, Doğu'daki Çatı, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 32x30 cm.....	97
Resim 4.11: Bilgin Berdil Alim, Yaşamın Gizemi, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25x36 cm.....	98
Resim 4.12: Bilgin Berdil Alim, Yoksul, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 21x20 cm.....	98
Resim 4.13: Bilgin Berdil Alim, Sınırsız, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 7,5x40cm.....	99
Resim 4.14: Bilgin Berdil Alim, Eriyen Katılık, 2018	
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 29x25 cm.....	100

Resim 4.15: Bilgin Berdil Alim, Nesnesiz Biçimler, 2018

Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 24,5x29cm.....100

Resim 4.16: Bilgin Berdil Alim, Kalabalık, 2018

Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 24,5x28cm.....101

Resim 4.17: Bilgin Berdil Alim, Denge, 2018

Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 24,5x27cm.....101

Resim 4.18: Bilgin Berdil Alim, Kapı ve Su, 2018

Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 28x29cm.....102

Resim 4.19: Bilgin Berdil Alim, Kapının Kalbi, 2018

Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25x23.5cm.....103

Resim 4.20: Bilgin Berdil Alim, Savaş ve Barış, 2018

Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 35x96 cm105

Resim 4.21: Bilgin Berdil Alim, Özgürlük, 2018

Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya 35x102 cm106

GİRİŞ

İnsanın nesneleri sınıflandırması ve bilmesinde soyutlama vardır. Aynı zamanda soyutlama insanın yaratma dünyasını ve buna bağlı olarak sanatını etkiler. 19. yüzyıldan sonra batıda bilim ve felsefenin evreni soyut bir varlık olarak temellendirmesi, sanat yaratımında da soyut biçimlerin oluşum sürecini etkilemiştir.

Resim sanatında soyutlama iki farklı şekilde tanımlanır. İlk olarak soyutlama, sanatçının içinde yaşadığı üç boyutlu evreni iki boyutlu yüzey üzerinde resmederken zorunlu bir şekilde ortaya çıkmaktadır. İkinci olarak 19. yüzyıldan sonra gelişen bilim ve teknoloji gibi etkilerle, sanatçı bireyselleşmiş. Bireyselleşen sanatçı kendi iç dünyasına yönelmiş böylece kendine has yeni yöntem ve yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bu yeni biçimler arasında soyutlama önemli görülmüş ve tartışılmıştır.

Sanatta tinsellik ise insanın yaratıcılık kaynağının özü olarak tanımlanmaktadır. Batılı sanatçılar tarafından tinselliğin sanatta önemli bir kavram olarak tartışılması ise özellikle 20. yüzyıldan sonra görülmüştür. Bu noktada batılı sanatçı, Doğu sanat geleneklerinde ayrıca önemli görülen tinsellik kavramına ve bu doğrultuda oluşturulan yapıtların teknik ve yöntemlerine ilgi duymuştur. Özellikle Uzak Doğu öğretileri ve bu öğretilerin büyük ölçüde etkilediği sanat gelenekleri, Amerika'da gelişen soyut dışavurumculuk akımına ilham kaynağı olmuştur.

Amaç

Araştırmanın amacı, batı resminde soyutlama ve tinsellik kavramları arasındaki ilişkiyi incelemektir. Bir diğer amaç ise bu kavramaların, Batı ve Doğu sanat geleneklerinde nasıl değerlendirildiğini inceleyerek, 20. yüzyıl Batı sanatını etkileyen faktörleri bu doğrultuda araştırmaktır. Bu doğrultuda yapılan araştırmalar uygulama projesine kuramsal bir alt yapı oluşturmuştur.

Kapsam

Tez kapsamında soyutlama ve tinsellik kavramlarının Batı sanatında tartışılmaya başlandığı dönemler incelenmiş. Bu doğrultuda modern dönemden başlayarak incelenen sanat hareketlerindeki soyutlama ve 20. yüzyılda soyut dışavurumculukta bulunan aksiyon resminde yöntemsel olarak ortaya çıkan tinsellik kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Soyutlama ve tinsellik kavramlarının bütün sanat eserlerinde bulunmasından dolayı, bu anlayışları

yöntem ve biçim açısından temsil edebilecek ya da örnek oluşturabilecek belirli sanatçı ve belirli çalışmalardan yararlanılmıştır. Bununla beraber batı sanatında bu kavramların tartışılma nedenleri incelenmiş ve Doğu sanat geleneklerinin, Batı sanat biçimlerine etkisi araştırılmıştır.

Yöntem

Bu tezde bilimsel ve karşılaştırmalı araştırma yöntemleri kullanılmış, araştırmanın bilimsel boyutunda ise betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca tarihsel araştırma yöntemi kullanılarak belirli kavramların geçmişi ve bu kavramların batı resmine etkileri incelenmiştir.

Betimsel araştırma modeli kullanılarak, belirli kavramlar ve bu kavramlar arasındaki ilişki incelenmiş, böylelikle araştırma evreni belirlenmiştir. Ayrıca soyutlama ve tinsellik kavramları, batı sanatında tartışılmaya başlandığı dönemlerdeki örnekleriyle, örneklem tekniğiyle açıklanmıştır. Bununla beraber karşılaştırmalı araştırma yöntemi kullanılarak tinsellik kavramının Doğu ve Batı sanat geleneklerindeki yöntemsel ve biçimsel farklılıkları irdelenmiş ve Batı sanatını etkileyen bazı Doğu sanat gelenekleri incelenmiştir. Tarihsel araştırma yöntemi kullanılarak, konuyla ilgili kaynaklar ve yayınlar üzerinden incelemeler yapılmış, bu sayede olaylar ve kavramlar ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA NEDİR?

Bilim, felsefe ve sanatın temelinde soyutlama vardır. “Soyutlama, bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir.”¹ Nesnelerin nitelik ve niceliği açısından edindiğimiz tüm bilgiler soyutlama eylemine bağlıdır. Kısaca soyutlama, gerçekte, yeniden somuta varmak ve somut bütünün parçalarının birbirleriyle olan ilişkisini tümüyle kavranmak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır.² Ayrıca soyutlama insanın bilimler geliştirmesine ve bu bilimlerde somut olarak gösterilemeyen şeylerin açıklanmasına da yardımcı olur.

Soyutçuluk ise (Fr. Abstractionnisme)³bu aracı amaçlaştırır ve somuta varmak amacını unutarak soyutta kalır. Örnek olarak soyutçuluk; bir ağacın rengini ağaçtan bağımsız olarak görmektir.⁴Kısaca gerçekte ayrılmaz olanın düşüncede ayrılmasıdır. Başka bir deyişle, geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek için özle ilgili olmayı bir yana bırakmaktır. Böylelikle tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağlantı gibi öğelerini göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken bir düşünme eylemidir.⁵

Soyutlama eylemi en yalın biçimiyle insanın öğrenme sürecinde gerçekleşmektedir. Nesnelerin nitelik ve niceliği açısından edindiğimiz tüm bilgiler soyutlama eylemine bağlıdır. Böylelikle soyutlama birçok şeyin öğrenilmesine olanak sağlamaktadır. Bunun için insan soyutlanmış kavram elde etmeye yönelik zihinsel bir faaliyette bulunur. Soyutlanmış kavram ise; Bir dizi analitik düşünme edimleri içinde, somut eşyanın bazı ayırt edici öz niteliklerinin gözden uzak tutularak, diğer bazı öz niteliklerinin, özelliklerinin ve ilişkilerinin, asıl sayılarak ön plana alınmasıdır. Soyutlanmış Kavrama ulaşma süreci sonunda, eşya ve fenomenlerin temel yanlarını, karakterlerini, ayırt edici niteliklerini, özelliklerini dile getiren kavramlar meydana gelir. Böylelikle soyutlanmış kavramlar doğayı daha derin ve daha yalın bir şekilde yansıtmış olur.⁶

¹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 381.

² Hançerlioğlu, 2010, ,a.g.e., s.381.

³ A.g.e., s.381.

⁴ A.g.e.

⁵ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1979, s.158.

⁶ Manfred Buhr, Alfred Kosing, *Bilimsel Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Veysi Bildik), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1999, ss. 388, 389.

Evren her an değişmektedir, insan sürekli değişmekte olan evrende belli kategoriler kurarak düşünce alanında bir düzen yaratmıştır. Düşünce alanında yapılan bu düzen sayesinde insan, karmaşık olan evreni sistematik bir şekilde algılayabilmektedir. Bu da yaşadığımız evreni anlamlandırmamıza ve hatta evreni çözmek için bilimler geliştirmemize yardımcı olur. Soyutlama bu kategorileri kurmamızı sağlar ve böylelikle yaşadığımız evreni bir düzen içerisinde anlamlandırarak, öğrenme sürecini verimli hale getirir. Bu nedenle soyutlama farklı yönleriyle pek çok alanda geçerli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1.Soyutlama ve Bilim

Önceki bölümde soyutlama, düşünme etkinliğinin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Böylece insanın zihinsel faaliyetlerinin temelinde soyutlama ve bilgi arasında güçlü bir bağ olduğu görülür. Bu bağ şöyle açıklanabilir; zihinsel faaliyetin ilk adımında düşünce oluşur. Düşünce, nesnelerin bırakmış olduğu izler üzerine sürdürülen bir faaliyettir. İnsan, bu zihinsel faaliyet sonucunda soyutlamalar yaparak belli kavramlara ulaşır ve bu kavramlar arasında da bağlantı kurarak çeşitli yargılara varır. Bu süreç içinde ortaya çıkan ürüne bilgi denir. Bilgi, bilen özne ile bilinen nesne arasındaki karşılıklı ilişkiden doğan sonuçtur. Kısaca bilgi edinmek için insan, duyu organları yoluyla dış dünyadan ve kendi iç dünyasından gelen uyarıları algılar.⁷

“Yaşamın her anında insan, dünyaya ilişkin bir şeyler öğrenme, sırlarını çözme peşindedir.”⁸ Bunu ise bilim sayesinde başarmaktadır. Cihan Dura, *Soyut Düşünme ve Bilimsel Yöntem* isimli makalesinde; bilimi soyut düşünmenin eseri olarak tanımlamıştır. “İki tür düşünme vardır: Somut düşünme ve soyut düşünme. Bilim “soyut düşünme” nin eseridir. Ancak düşünce somuttan soyuta doğru ilerler. Soyut düşünmede somutta başlar ve yine ona döner.”⁹Fakat soyutlama eyleminin çok yönlü ve karmaşık süreçler ile ilişkili olması nedeniyle araştırmacılar, bilgiye ulaşma sürecini iki tür soyutlama yöntemi altında incelemektedir. Bu iki soyutlama türü deneysel ve diyalektik soyutlamadır. Deneysel soyutlamada somuttan soyuta doğru bir ilerleme varken, diyalektik soyutlamada, soyuttan daha soyuta doğru bir ilerleyiş bulunmaktadır.¹⁰ Bunun yanı sıra Cihan Dura, insanın

⁷ Antony Flew, *Felsefe Sözlüğü*, (Çev.Nurşen Özsoy), Yeryüzü Yayınevi, Ankara 2005, s. 74.

⁸ Lydia Korshunova, *Felsefe nedir*, (Çev.Vasıf Erenus), Morpa Kültür Yayınları, İstanbul 2004, s.113.

⁹ Cihan Dura, “Soyut Düşünme ve Bilimsel Yöntem”, 2007, <http://www.cihandura.com/tr/> , (Erişim Tarihi: 15.11.2018).

¹⁰ Dilek Sezgin Memnun, Murat Altun, “RBC+C Modeline Göre Doğrunun Denklemi Kavramının Soyutlanması Üzerine Bir Çalışma: Özel Bir Durum Çalışması”, *Uluslararası Cumhuriyet Eğitim Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, 2012, ss. 17-18.

hayatına somut düşünme ile başlayarak yani duyu verileriyle başlayarak, eğitim ile birlikte soyut düşünmeyi yani kavramsal düşünmeyi geliştirdiğini belirtmektedir. Ayrıca soyut düşünmenin bilimle olan yakından ilişkisini iki şekilde incelemiş ve ilk olarak makalesinde ‘Bilimi soyut düşünce yaratır’ başlığına açıklık getirmiştir: “Reel dünyanın karmaşıklığı, düşünmenin önünde bir engeldir. Bu karmaşıklık aynı zamanda bilimlerin oluşumunu da zorlaştırır. Ona bir çekidüzen vermek gerekir ki çaresi, soyut düşünmedir. İnsan soyut düşündüğü ölçüde reel dünyanın karmaşıklığını çözer...”¹¹ İkinci alt başlıkta ise: “Bilime ilgi duymak ve bilimsel bilgiyi talep etmek, soyut düşünmenin varlığını gerektirmektedir. Bilim soyut düşünmenin ürünü olduğu için, anlaşılması belli ölçüde soyut düşünme çabası ve yeteneği ister.”¹² Kısaca bilimin genel özelliğinin, soyut düşünmeyle yakından ilişkili olduğu görülür. Bunun birlikte bilimsel yöntemlerde soyut düşünme sayesinde açıklığa kavuşturulur.

“İnsan yeni bilgiler ortaya çıkardıkça bilim gelişir ve bilim ilerledikçe ifade biçimleri daha matematiksel olmuştur.”¹³ Sözlük anlamıyla matematik: “Aritmetik, cebir, geometri gibi sayı ve ölçü temeline dayanarak niceliklerin özelliklerini inceleyen bilimlerin ortak adıdır.”¹⁴ Matematiğin birçok tanımı bulunmaktadır. Bunlar arasında Bertrand Rusell’in “Matematik, ne ne hakkında konuştuğumuzu bildiğimiz, ne de söylediklerimizin doğru olup olmadığını bildiğimiz bir alan olarak tanımlanabilir.”¹⁵ Açıklaması örnek olarak verilebilir.

Matematikte ve diğer tüm bilimlerde doğal olarak var olan soyutlama konusunda birçok örnek bulunmaktadır. Fakat matematik ve soyutlama ilişkisini en yalın şekliyle tanımlanmak için insanın sayı sayma ihtiyacına bakılabilir.

“Sayılar insana güven verir. Gerçek olanı sayısala çevirerek, Evrenin yapısını ve işleyişinin sırrını çözdük. Nedeni esrarını korusu da matematik, yaşadığımız ve parçası olduğumuz dünyaya kendisinin güvenilir bir yol gösterici olduğunu kanıtlamıştır... Sayma içgüdüsel bir şey midir? Sayma, insan düşüncesinin öylesine tanıdık ve kullanım alanı geniş bir işlevidir ki, onu yeryüzünde yeşermiş her uygarlık tarafından icat edilmiş olması zorunlu bir beceri olarak görme eğilimindeyizdir. Ne yapmak istemiş olursa olsunlar –çiftçilik, ticaret, birisinin sürülerinden bir hayvan çalıp çalmadığını kontrol etmek- tabii ki sayabilmeleri gerekirdi.”¹⁶

¹¹ Cihan Dura, “Soyut Düşünme ve Bilimsel Yöntem”, 2007, <http://www.cihandura.com/tr/>, (Erişim Tarihi: 15.11.2018).

¹² A.g.e.

¹³ John D. Barrow, *Gökteki Pi*, (Çev. İdil Güpgüpoğlu, İpek Karman), Beyaz Yayınları, İstanbul 2001, s.2.

¹⁴ Süleyman Ögreci, “Matematik Nedir?”, 2011, <https://suleymanogrekci.wordpress.com/>, (Erişim Tarihi: 16.11.2018).

¹⁵ A.g.e.

¹⁶ Barrow, a.g.e., s.47.

Saymanın önemine kısaca değinildi. Fakat saymak için de ilk önce soyutlama yapılmasının gerekli olduğu belirtilebilir. Üç tane elmamız var ve biz bu üç elmanın karşına sayıları getirerek elmaları soyut bir sistem içerisinde rakamsal olarak eşleştirmiş oluruz. Bu durumda elmalar, soyutlama yapılarak belirli bir sistem içerisinde yeniden betimlenmiş olur. Böylece çentik atılarak tutulan çetele sistematığı de bize soyutlama ve matematikle ilgili yalın bir örnek oluşturmaktadır. Örnek olarak; 1937 yılında, Vestonice, Çekoslovakya’da bir kurt kemiği bulunmuştur. Bu kurt kemiği yaklaşık M.Ö. 30.000 yıllarından günümüze kadar gelmiştir. Yaklaşık 18 cm uzunluğunda bulunan kemiğin üzerinde 57 adet derin çentik bulunmaktadır. Paleolitik çağdan kalan bu eski eser, bize sistematik bir şekilde çetele tutulduğunu göstermektedir.¹⁷ “Bunun ilham kaynağı hiç şüphesiz avcının elindeki parmaklarıdır. Avcı, tahminen bu kemik aracılığıyla öldürdüğü hayvaların çetelesini tutuyordu.”¹⁸ Arkeolojik ve tarihsel bulgularda birçok çetele örneğine rastlanmıştır. M.Ö. 37.000 yıl önce yapıldığı düşünülen, Swaziland’daki Lebombo dağlarında bulunan kemiğin üzerine işlenmiş 29 çentik açıkça görülmektedir.¹⁹ Resim1.1

Çentiklerle öldürdüğü hayvan sayısını veya herhangi bir şeyi not ettiği düşünülen avcının, saymak için kemiğin üzerine çizgiler sistemi oluşturması, bize soyutlamanın bilim içerisindeki yalın örneklerinden birini sunmaktadır. Bilmek için insan bir düzen sistemine ihtiyaç duymuş ve bunu nesneleri veya fenomenleri soyutlayarak zihninde oluşturduğu bir sistematığa yerleştirmiştir. Soyutlamalar böylelikle düşünce sistemimizin temelinde bulunarak, etrafımızdaki şeyleri belirli bir düzen içerisinde anlamlandırmamızı sağlamıştır. Ayrıca Bilimde Soyutluk²⁰ denildiğinde modern fiziğe bakmak yanlış olmayacaktır. Çünkü modern fizik, klasik fiziğe göre nesneleri veya fenomenleri daha soyut bir şekilde değerlendirmiştir.

¹⁷ Braw, a.g.e., s.44.

¹⁸ A.g.e.

¹⁹ <https://www.matematiksel.org/matematicin-dogus-sureci-hakkinda/>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).

²⁰ İsmail Tunah, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 131.



Resim 1.1: Lebombo Kemiği

Bu doğrultuda modern fiziğe bakılabilir. Nesnelere özgü katılık iki farklı buluşla insan düşüncesinde değişime uğramıştır. Bu buluşlar madde ve zaman kavramlarında meydana gelmiş ve yeni bir dünya tablosu oluşmasını sağlamıştır.²¹ Madde ve kütleyle ilgili düşüncelerimizin değişmesi; maddenin kütle olarak algılanmasına karşın aslında maddi olan her şeyin, bir enerji olarak da varlığının belirlenmesi ve madde kavramının yerini enerji kavramına bırakmasıdır. Böylelikle nesnelere dayalı geometrik-organik örneklerin yerini kuvvet alanları almıştır.²²

20. yüzyılda atom ve atom-altı dünya ile ilgili yeni teorilerin oluşturulmasıyla birlikte, klasik dönemde doğru olduğu düşünülen birçok şeyle ilgili görüş değişikliği olmuştur. Örneğin atom-altı fizik dalında karşımıza çıkan madde hakkındaki görüşler, klasik fiziğin getirmiş olduğu geleneksel madde anlayışından çok farklıdır.²³ Bu değişim Einstein'ın, ışık hızının sabitliği ile rölativite teorisini yan yana getirerek birleştirmesiyle olmuştur. Böylelikle zaman ve mekan hakkındaki sezgisel fikir ve kabullenişlerimizin yanlış olduğunu göstererek, yeniden etraflıca düşünülmesini sağlamıştır. "Einstein'ın rölativite teorisinin sonucu olarak; zamanda, uzunlukta ve kütlede kayma olmalıydı yani eş iki saat

²¹ Tunali, a.g.e., ss.131-132.

²² A.g.e., s.132.

²³ Fritjof Capra, *Fiziğin Tao'su*, (Çev.Kaan H.Ökten), Arıtan Yayınevi, İstanbul 1991, s. 21.

durgun olduklarında aynı, ancak birbirine göreceli hareket içindeyken farklı zamanı ölçecekti.”²⁴

Zaman ve mekan kavramlarının yeniden tartışılmasıyla birlikte maddenin tanımında da önemli bir değişim meydana gelmiştir. Bu, enerji ve kütlenin eşit olduğu, yani birbirine dönüşebilir olduğunun belirlenmesidir. ²⁵ Bertrand Russell’in *Rölativitenin Abc’si* isimli kitabının “Madde nedir?”²⁶ kısmından bazı örnekler, 19. yüzyıldan sonra madde nedir sorusuna nasıl yaklaşılmaya başlandığı hakkında fikir vermektedir:

“...Madde öteden beri alışılachelinen şekilde kavranılanamaz...Maddenin geleneksel iki kavramı vardı, her ikisi de bilimsel spekülasyonlar başladığından bu yana savunulagelmıştır. Maddenin, ince, hiç bölünmeyen kümeciklerden oluştuğunu düşünen atomistler vardı, bu atomların, birbirleriyle çarpıştıkları, sonra da değişik yönlere sıçradıkları sanılırdı. Newton’dan sonra, bunların, birbirine gerçekten dokundukları inancı artık bir yana itilmişti, ama birbirlerini çeken ve iten ve birbirleri çevresindeki yörüngelerde hareket eden şeyler olarak kabul ediliyorlardı...Eski görüşte, madde parçası, verilen bir zamanda, birden fazla bir yerde bulunmayan, zaman içinde yaşayan birşeydi. Şeylere bu yolda bir bakış açısının, insanların eskiden inanmakta oldukları uzay ve zamanın iyice birbirlerinden ayrılmalarıyla bağıntılı olduğu ortadadır. Uzay ve zaman yerine, uzay-zamanı koyduğumuzda, doğal olarak, zaman içerisinde olduğu kadar, uzay içerisinde de sınırlı olan yapılardan, fiziksel dünyayı çıkartacağımızı, umacağız. Böyle yapılar, “olaylar” dediğimiz şeylerdir. Bir olay, geleneksel madde parçası gibi kalıcı değildir ve hareket etmez, ancak kendi küçük anında vardır ve ardından kaybolur. Bir madde parçası, bir olaylar serisi içerisinde böyle çözümlenecektir. Nasıl ki, eski görüşte, büyütölmüş bir cisim, bir sürü taneciklerden oluşmaktaydı, şimdi de, her tanecik, zaman içinde büyütölmüş olarak, “olay-tanecikler” diye adlandırabileceğimiz şeylerden oluşmuş gözü ile görölmelidir...”²⁷

Böylelikle İsmail Tunalı’nın da belirttiğı gibi, değişen bu yeni dünya tablosunun en büyük yeniliklerinden biri, madde kavramının değişmesidir. Modern fizikte artık klasik fiziğın anladığı anlamda bir katılık içeren madde kavramı yoktur, onun yerini sürekli değişen ve bu değişimler içinde sürekli yeni biçimler alan bir tasavvur vardır. Madde ve zaman kavramlarının değişmesiyle birlikte, özellikle eski dünya tablosunun somut olmasına karşılık, yeni fiziğın dünyayı daha soyut bir niteliğē büründürdüğü sonucuna varılmaktadır.²⁸

“...Şimdiye kadar madde, nesne dediğimiz ve belli bir süreklilik yüklediğimiz evren, şimdi birden değişir ve sürekli bir değişim içinde kuvvet noktalarının meydana getirdiğı soyut geometrik bir evren tablosu olur. Böyle bir fizik evren tablosu, özellikle relativite fiziğında ve atom fiziğında belirgin niteliğini elde ediyor. Her iki fizik evren tablosu da,

²⁴ <http://bilgihazinesi.blogcu.com/rolativite-gorecelik-teorisi-nerdir/4009036>, (Erişim Tarihi: 10.08.2018).

²⁵ <http://bilgihazinesi.blogcu.com/rolativite-gorecelik-teorisi-nedir/4009036>, (Erişim Tarihi: 10.08.2018).

²⁶ Bertrand Russell, *Rölativitenin Abc’si*, (Çev. Vahap Erdoğan), Sarmal Yayınevi 1995, ss. 162, 163.

²⁷ Russell, a.g.e., ss.162-163.

²⁸ Tunalı, a.g.e., s. 132.

evreni soyutlaştırmayı en son sınırına kadar götürüyor. Bugün fiziğin aldığı ‘matematik-fizik’ adı da bunun yine en somut örneği oluyor.”²⁹

Fizik alanında uzay, zaman ve madde ile ilgili teorilerin değişmesiyle birlikte meydana gelen yeni dünya görüşü, “evreni soyutlaştırmayı”³⁰ son sınırlarına kadar götürmüştür. Bilimde gelişen bu yeni evren görüşü sanatı da etkiler. Böylelikle bilimdeki bu gelişmelere paralel olarak sanatta da soyutlamanın tartışıldığı bir sürece girilmiştir. Bilim ve sanatta görülen bu yeni gelişmelerin felsefede görülmemesi düşünülemez. Bu nedenle insan etkinliğinin önemli bir dalı olan felsefeyi bu değişimler doğrultusunda incelemek önemlidir.

1.2.Soyutlama ve Felsefe

İlk olarak felsefede somut ve soyut arasındaki farkın ne şekilde tanımlandığını kısaca belirtmek faydalı olacaktır. Somut hem duyularla kavranan bütünsel gerçeği, hem de bu gerçeğin insan bilincinde gerçekleşen hakikatini dile getiren bir kavramdır.³¹ Soyut ise somut verilere dayanarak ya da doğrudan doğruya tasarlamayla ortaya konulmuş olan genel bir fikrin özyapısıdır. Örnek olarak ağaç fikri soyuttur, ağaçlardan soyutlama yoluyla elde edilmiştir. Melek fikri de soyuttur fakat tamamen düşüncede belirlenmiştir ve maddi gerçeklikte karşılığı yoktur.³² Soyutlamayı Orhan Hançerlioğlu şöyle tanımlamıştır:

“...*Soyutlama*, bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Ne var ki idealist soyutlama anlayışıyla diyalektik soyutlama anlayışı birbirlerine tümüyle karşıttır. İdealist soyutlama, soyutlama sonucu olan kavram ve düşünceleri saltıklaştırır ve bunları nesnel gerçekliğin yerine koyar. Soyutlama, gerçekte, yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır. Soyutçuluk bu aracı amaçlaştırır ve somuta varmak amacını unutarak soyutta kalır. Felsefenin bütün yanlış sonuçları, bu aracı amaçlandırmaktan doğmuştur. İnsan karnını doyuran, ekmek düşüncesi değil, ekmeğin kendisidir. Ekmek düşüncesini nasıl ekmeğin yerine koyamazsak, özdekten soyutlanan töz düşüncesini de özdeğin yerine koyamayız. Gerçekte soyutlama, bilme sürecinde zorunlu bir yöntemdir. İdealizme düşmeksizin gerçekleştirilen soyutlama, bilimsel soyutlamadır. Kavramlar, soyutlamalarla elde edilir. Ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanır...”³³

İdealist soyutlama ve diyalektik soyutlamanın daha iyi anlaşılması için, idealizmin ve diyalektiğin felsefedeki anlamına kısaca değinilebilir.

²⁹ Tunalı, a.g.e., s.133.

³⁰ A.g.e., s.133.

³¹ Hançerlioğlu, 2010, , a.g.e., s.376

³² Afşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*, Bulut Yayınları, İstanbul 2004, s.442.

³³ Hançerlioğlu, 2010, , a.g.e., ss. 376-381.

İdea yalın olarak, bilinçli düşüncenin içeriği, düşüncenin yöneldiği nesnedir. Düşünce, kavram ve tasarım gibi sözcüklere karşılık gelen idea kavramı, felsefe tarihi içerisinde, farklı anlamlarda kullanılmıştır.³⁴ İdealar kuramını Platon oluşturmuştur. Platon, M.Ö. 427 ile M.Ö. 347 yılları arasında yaşamış, Antik Yunan filozofu ve Atina’da, Akademi isimli felsefe okulunun kurucusudur.³⁵ İdeanın ne olduğunu daha net anlayabilmek adına Platon’un *Devlet* eserinin 7. kitap kısmındaki mağara benzetmesine bakılabilir: İnsanların yerin altında geniş bir girişi olan mağaraya benzer bir mekanın içinde çocukluktan beri yaşamak mecburiyetinde kaldıklarını, başları ve bedenlerini zincirlerden dolayı oynatamadıklarını bu nedenle sadece karşılarına bakabildiklerini düşünmemizi söyler. Mağarada zincire bağlanmış durumda yaşayan bu insanların arkasında ise yüksek bir ateş ışığı bulunmaktadır. Zincirlenmiş insanlar ve ateş ışığının arasından ise bir yol geçmektedir. Bu yoldan geçen insanların, eşyaların veya başka canlıların, zincirlenmiş olan insanların karşındaki duvara gölgelerinin yansıdığı düşünüldüğünde, bu yansımalar zincirlenmiş insanlar için gerçek şeyler olacaktır. Sonrasında Platon zincirlenen bu insanlardan birinin zincirlerinden çözüldüğünü ve ayağa kaldırılıp etrafına baktırıldığını söyler. Bu insan mağaranın dışına çıktığında ise ilk olarak gölgeleri ve yansımaları seçecek bunun ardından ise etrafındaki nesneleri ve en son güneşi görüp varlığın özünü fark edecektir.³⁶ Bu noktada mağara duyular yoluyla kavranan evrene karşılık gelirken, mağaranın dışındaki varlıkların meydana getirdiği dünya ise Platon’un idealar alemine karşılık gelmektedir.³⁷ Böylelikle İdealizm en yalın anlamda, tinsel güçlerin evrendeki tüm süreçleri ya da olup bitenleri belirlediğini savlayan tüm felsefe öğretilerini içerecek biçimde kullanılarak, var olan her şeyi düşünceye bağlar.³⁸

Felsefe tarihinde maddecilik ve idealizmin ayrımına giden ilk filozof usçu Leibniz’dir. Fakat bu ayrımın belirginleşmesini sağlayan İngiliz deneyci filozof Berkeley’dir. Berkeley’e göre iki tür gerçeklik bulunmaktadır. Zihinler yani tinler ve idealar söz konusudur; fiziksel nesneler ise duysal ideaların toplamlarıdır. Yani biz bir elmayı algıladığımızı söylediğimizde, duysal görünüşlerin bir toplamı sayesinde bir elma algılarız. Fakat sınırlı bir zihinde algılanmayan şeyler, gerçekte yoktur. Kısaca Berkeley’e göre “var

³⁴ Sarp Erk Ulaş, v.d., *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2002, s. 713.

³⁵ http://www.felsefe.gen.tr/platon_eflatun_kimdir.asp, Ömer Yıldırım, (Erişim Tarihi 20.11.2018).

³⁶ Platon, *Devlet*, (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman), BS Yayın, İstanbul, s. 10

file:///C:/Users/PC/Downloads/1085-Devlet-Platon-Chev-Cenk-Sarachoghlu-Veysel_Atayman-373s.pdf

³⁷ Esra Yıldız Turan, ‘Platon’un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat’, Tarih Okulu Dergisi, 2015, s.3

³⁸ Ulaş, vd., a.g.e., s.713

olmak algılanmış olmaktadır.”³⁹ Böylelikle Berkeley fiziksel nesnelerin varoluşunun algılanmak olduğunu ve fiziksel nesnenin yalnızca idealar olarak var olduklarını ileri sürmüştür. Kısaca idealizm birçok farklı şekilde yorumlansa da madde mi yoksa bilinç mi hangisi ilk önce var olmuştur? sorusuna idealizm, bilinci maddenin kaynağı olarak görmüştür. Fakat maddecilik, madde ile düşünce arasındaki somut ilişkinin varlığında ısrarcıdır. Maddeci yaklaşıma göre düşünceler, maddenin görüntüleri, onların yansımalarıdır; bilinç dünyası, düşünce biçimlerine aktarılmış maddi dünyadır. Yani düşünceler birbirleriyle somut bağlantıları bulunan belirli, somut biçimlerde ortaya çıkarlar.

40

Diyalektik ise yalın olarak, kavramlar arasındaki zıtlık ilişkisinden yola çıkarak bunu doğruya varan süreçlerin açığa çıkarılmasında bir ilke olarak uygulayan düşünme yöntemidir. Diyalektiği bir yöntem olarak ilk kullanan Sokrates’tir. Sokrates için diyalektik, karşılıklı soru ve yanıtlarla kavramlara açıklık getirmeye yarayan bir yöntemdir. Platon ise diyalektiği idealara varmak için izlenen bir öğrenme süreci olarak görmüştür.⁴¹

Soyutlama bilim ve sanatta görüldüğü gibi felsefede de önemli görülerek tartışılmıştır. Bu noktada İsmail Tunalı’nın belirttiği üzere; felsefe ve sanatın kavramak istediği temel varlığa soyutlama ile varıldığı görülmüştür ve felsefe bu temel varlığa nasıl ulaşır sorusuna? fenomenoloji felsefesiyle yaklaşan Tunalı’nın açtığı yolda ilerlemek bu konuda bize yardımcı olacaktır.

İlk olarak fenomenoloji teriminin açılımının verilmesi, fenomenolojinin daha yalın bir şekilde değerlendirilmesi adına önemlidir. Edmund Husserl’in *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* isimli kitabında verdiği tanıma göre: “Fenomen sözcüğü, *görünen* (Erscheinen) ile *görünen şey* (Erscheinendem) arasındaki özsel bir bağlaşımla nedeniyle çift anlamlıdır. *Phainomenon* aslında görünüşe gelen demektir; ancak öncelikle görünenin kendisi için, yani...özel fenomen için kullanılır.”⁴²

Görüngü, köken bakımından eski Yunanca ’da görünüş anlamına gelen ‘phainomenon’ sözcüğünden gelmektedir ve en genel tanımıyla, duyu organlarıyla algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen, deneyimlenen ya da düşünülebilecek bütün her şeyi anlatan felsefe terimidir. Görüngü terimi, felsefe tarihinde çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Eski

³⁹ Ulaş, vd., a.g.e., s.716.

⁴⁰ A.g.e., ss.716, 401.

⁴¹ Flew, a.g.e., s.138.

⁴² Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Çev. Harun tepe), Bilim Yayınları, Ankara 2003, s.43.

Yunan felsefesinde us yoluyla kavranan değişmez gerçekler karşısında duyularla kavranan değişken görüngüler anlamında kullanılmıştır.⁴³

Görüngü bilimi (fenomenoloji) felsefesi, 1859-1938 yıllarında yaşamış olan Edmund Husserl tarafından kurulmuştur. Bir tümel felsefe anlayışı olarak fenomenoloji, bir bilgi, varlık, değer felsefesi olduğu kadar, aynı zamanda bir düşünme yöntemini beraberinde getirir. Felsefenin temel sorularından biri olan nesne nedir? Sorusu, fenomenolojinin de çıkış noktası olmuştur.⁴⁴ Husserl, görüngübilim anlayışını, Descartes'çı şüphe yöntemi,⁴⁵ Platon idealizmi, Leibniz ve Brentano öğretilerine dayandırmaktadır. Husserl'e göre varlık, mutlak olmalıdır. Yani her nesnenin, bizim ona yüklediğimiz özelliklerinin yanı sıra, kendine özgü ve kendinden olan ve değişmez bir yapısı vardır. Bu durumda nesne, fiziğin ürünü olmadığı gibi metafiziğin ürünü de değildir. Husserl'e göre felsefe, nesnelere yöneltilen bilincin, nesnelerin özünü kavrama ve betimleme bilimidir. Husserl, mutlak gerçek saydığı saf özlerlere ulaşmak⁴⁶ için kısaca şunları belirtir:

“...Eğer görünen fenomenlerimiz varsa, bu durumda bizim zaten bir fenomenolojimiz, bu fenomenlere ilişkin bir bilimimiz var gibi görünmektedir. Ancak hemen bu noktada bir tür dar boğazla karşılaşırız: Saf fenomenler alanının,-bu fenomenler kendi tekliğinde alındığında- bizim yönelimlerimizi karşılamada yetersiz kaldığı görülür. Bize *cogitationes*in kendinde verilmişliğini ne kadar güvenilir bir biçimde sağlarsa sağlasın, tek tek görmelerin bize ne yararı olabilir? Bu görmelere dayanarak mantıksal işlemlerin, karşılaştırmaların, ayrımlar yapmanın, kavramlar altında toplamanın, yargılamanın yapılabilmesi önce çok doğal görülür; ama daha sonra da ortaya çıktığı gibi, bunun arkasında yeni nesnelerin durduğu görülür. Ancak, bu kendiliğinden anlaşılabilirlik kabul edilir ve artık daha fazla üzerinde düşünülmezse, burada ihtiyacımız olan, genel geçer saptamaların nasıl yapılacağı anlaşılamaz. Ama bir şey bize hala yardım edebilecek gibidir: *İdeleştiren soyutlama*. O bize açık genellikler, türleri, nelikleri verir ve böylece kurtarıcı sözcük dile getirilmiş görülmektedir... Biz bu adımı, Descartes'in *açık ve seçik algıya* ilişkin bakışıyla bağlantı kurarak atıyoruz. *Cogitatio*'nun “varlığı”, onun *kendi kendine verilmişliği*, *saf apaçıklıkta* kendi kendine verilmişliğiyle mümkündür. Saf apaçıklığa, bir nesneyi doğrudan ve saf olarak görmeye ve kavramaya sahip olduğumuz her yerde, aynı haklara kesinliğe sahibizdir.”⁴⁷

Görüngülerin dolaysız bir biçimde görünmeleri Husserl tarafından özü görüleme ya da öz görüşü olarak adlandırılmıştır. Kısaca Husserl'in görüngübilimi, özün kendisi üzerine kurulan bir bilim olmayıp öz görüşü, özü görüleyen bilinç üzerine kurulmuş bir bilimdir. Bu

⁴³ Ulaş, a.g.e., s. 610.

⁴⁴ Tunalı, a.g.e., s. 134.

⁴⁵ Husserl, a.g.e., s.33

⁴⁶ Flew, a.g.e., s. 193.

⁴⁷ Husserl, a.g.e., s. 36.

durumda, Husserl bu temel özelliği, gerçeklik denilenin kendisine yönelinen, bilincine varılan şey olarak tanımlar. Böylelikle görüngübilimi, bütün her şeyi açıklama savında olan bir felsefe dizgesi olmaktan çok, şeyleri betimleyerek anlamaya karşılık gelen özgül bir felsefe yöntemidir.⁴⁸ Bu betimleme yöntemi ise Descartes'çı şüphe ile gerçekleştirilebilir. Fakat Descartes'çı şüphe yöntemiyle, Husserl'in şüphe yöntemi birbirinden ayrılır. Descartes, varlığından hiçbir şekilde şüphe edemeyeceğimiz varlığı ararken, şüphenin kılavuzluğunda bu eylemi gerçekleştirir. 'Düşünüyorum, o halde varım.' önermesini elde ettikten sonra, buna dayanarak Tanrı'nın ve dış dünyanın varlığına ulaşır. Descartes, uyguladığı şüphe yöntemiyle, ilk önce kendisinden şüphe ettiği şeyi kanıtlama hareketindedir, böylelikle şüphe dönüşümlü bir anlamı ifade eder. Fenomenolojinin, şüphe yönteminde ise Husserl Grekçe iki sözcük kullanarak; şüphe bir 'skepsis' şüphe değil, ama 'epoche' yani yargısızlıktır. Kısaca görüngübilimde bakışı salt olarak öze verebilmek için gerçeklik üzerine yargı vermeme durumudur.⁴⁹ Husserl, bu deyiimi Eski Yunan'da şüpheci 'skeptik' felsefenin kurucusu Pyrrhon'dan alır ve buna Descartes'çı şüphenin yöntem özelliğini katarak fenomenoloji felsefe görüşünün temel yöntemini meydana getirir.⁵⁰ Böylelikle Husserl'in şüphe yerine 'epoche' yani yargısızlığı getirerek Descartes'çı şüphe yönteminden ayrılmıştır.

"Yöntemin başlıca amacı deneyimlerimizi aynı oldukları biçimleriyle doğrudan betimleyerek, öz görüşüne doğru, salt bilinç alanında özü görüleyene dek ilerlemektir. Bu ilerleme anca yargıyı askıya alma (*epoche) işlemiyle gerçekleştirilebilir. Yargıyı askıya alma işlemini uygulamanın gerisinde yatan temel düşünce, duyularla algılanan nesnelerin ötesinde bulunan ideal özlükler alanına erişebilmek için, bir yığın rastlantıyla, özü olmayan niteliklerle dolu olan olgular dünyasından sıyrılmasıdır. Husserl'e göre bu, kesinlikle olgular dünyasının varlığını ortadan kaldırma anlamına gelmediği gibi, ondan bütün bütün kuşku duyulması gerektiği demek de değildir. Daha çok "dünyanın varlık savının ayraç içine alınması"; istenen kavrayış konumuna yükselmek için yöntem gereği olgu dünyasıyla ilgili bir yargı vermeyerek bir biçimde olgu dünyasını olumsuzlayabilmeyi başarmaktadır..."⁵¹

Husserl'in dünyanın varlık savının ayraç içine alınması yani paranteze alınması savıyla, fenomenolojide başka bir kavrama yönelmemizi sağlar. "Buna göre ise nesneler dünyasına 'epoche'yi uygulamak gerekir. Epoche'ye uğrayan bir şeyin zorunlu sonucu ise, 'parantez içine girmek', böylece de var olan bir şey olarak varlığını yitirmektedir."⁵²

⁴⁸ Ulaş, a.g.e., s. 612.

⁴⁹ Akarsu, a.g.e., s. 193.

⁵⁰ Tunali, a.g.e., s. 139.

⁵¹ Ulaş, a.g.e., s. 612.

⁵² Tunali, a.g.e., s. 140.

Şeylerin parantez içine alınmasıyla birlikte, duyuşal görüşlerin ilerisine gidilerek, artık paranteze alınamayan bir öz'e yani eidos'a ulaşılır. Böylelikle Husserl'in parantez yönteminde soyutlamanın varlığı ileri sürülebilir. Kısaca duyularla kavranan nesne, varlık karakterlerinden yani gerçekliğinden soyutlanınca, o zaman yeni bir gerçeklik, hakiki bir varlık dünyası aramak gerekir. Böyle bir dünya ise duyu üstü bir alanda aranacaktır. Bu alan idea'ların, eidos'un ve öz'lerin alanıdır.⁵³ Husserl öze ulaşma yolunda uygulanan soyutlama işlemini şu şekilde ifade etmektedir. "Rengi algılayarak ve indirgeme yaparak saf fenomeni, rengi elde ederim. Sonra saf soyutlamayı gerçekleştirirsem, "fenemolojik renk" in kendisine, öze ulaşırım."⁵⁴

Modern çağın, bilim ve felsefesinde görülen soyutlama yöntemiyle, nesnel gerçekliğin ardındaki öze ulaşma isteği diğer alanlarda da görülmektedir. İsmail Tunalı bunu şu şekilde açıklamaktadır: "Görüldüğü gibi, çağın sanatının soyut bir sanat olarak empirik gerçekliği değil de, empirik gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel-soyut bir varlığı obje olarak almasına paralel olarak, aynı dönemin felsefesinde de aynı yönde, duyu üstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çabayı görmekteyiz."⁵⁵ İsmail Tunalı bu çabanın sanatta, düşünsel geometrik biçimlerle ortaya çıkarak duyu üstü bir varlığa ulaşılacağını belirtir ve şu şekilde açıklar: Aynı dönem felsefesinde ise evrende değişmez yani mutlak olanı ararken, fenomenoloji felsefesi, empirik yani bilginin duyularla denenerek gerçekliğe ulaşılacağını değil, empirik gerçekliğinde paranteze alınarak ortadan kaldırılmasıyla salt düşünsel bir dünyaya yani eidos-öz dünyasına ulaşılır. Bu durumda sanatçıda nesnelere duyum yoluyla ulaşır ve nesneleri geometrik bir yapıya dönüştürerek evrene bir bilgi nesnesi olarak yaklaşır.⁵⁶ Nesneye, bir bilgi nesnesi olarak yaklaşılması, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçı için önemli bir sürecin başlangıcı olmuştur. Sanatçı nesnenin tüm yapısal özelliklerini çözebilmek için ilk olarak soyutlama yaparak nesneyi parçalara ayırmış ve yeniden yorumlamıştır. Böylelikle sanatçı yeni yöntemler geliştirmiş ve nesneyi kendi biçiminin dışında yorumlayabildiği özgün bir alan oluşturmuştur. Bu noktada 19. yüzyıldan sonra resimdeki soyutlamanın bilim ve felsefenin tanımladığı soyutlama kavramına karşılık gelmektedir.

⁵³ Tunalı, a.g.e., s. 143.

⁵⁴ Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Çev. Harun Tepe), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003, s.36.

⁵⁵ Tunalı, a.g.e., s. 143.

⁵⁶ A.g.e., s.144.

BÖLÜM 2

RESİMDE SOYUTLAMA

Bu bölümde soyutlama; resim, fotoğraf ve film gibi görsel sanatçıların farklı türleri üzerinden incelenmiştir. Bunun nedeni ise bu sanat dallarının hepsinde üç boyutlu dünyanın iki boyuta indirgenme özelliğinin bulunmasıdır. Resim dışında ayrıca fotoğraf ve film gibi alanlardaki soyutlamanın incelenmesi, görsel sanatlarda soyutlama konusunu farklı örnekler üzerinden karşılaştırma imkanı vermektedir.

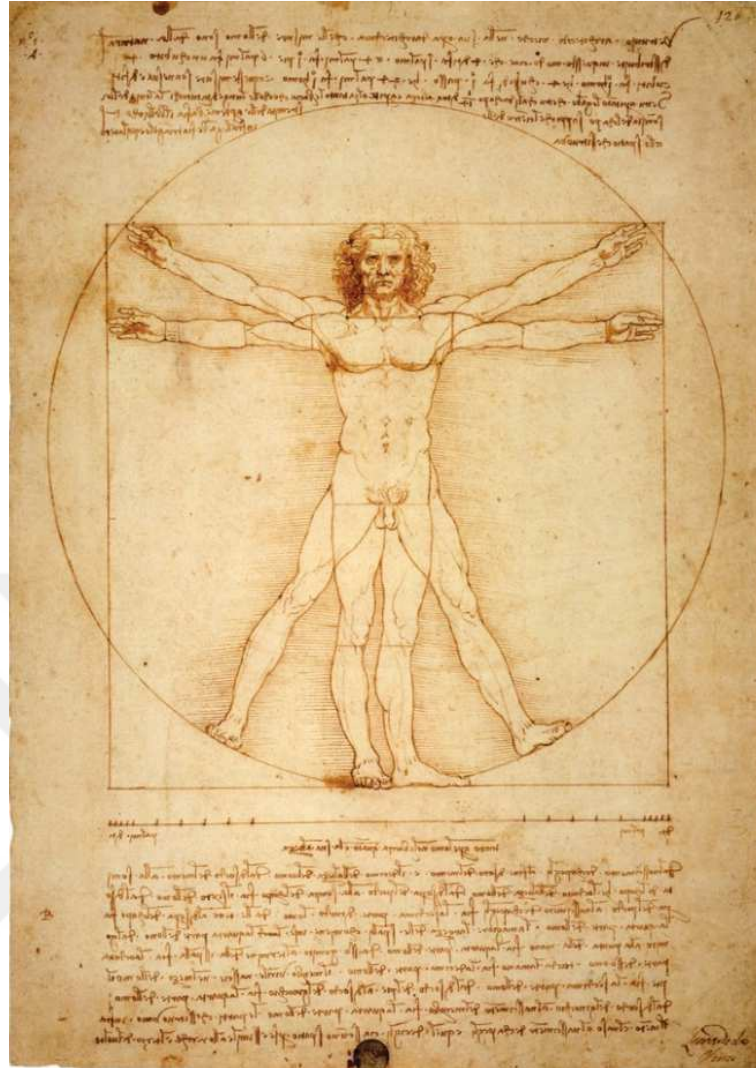
Görsel sanatlarda, üç boyutun iki boyutlu yüzeye indirgenmesi nedeniyle kaçınılmaz şekilde ortaya çıkan bir soyutlama bulunmaktadır. Bunun yanı sıra batı resminde soyutlamanın ayrıca tartışıldığı bir dönem görülür. Bu dönem 19. yüzyılın ikinci yarısından sonrasdır ve bu dönemdeki soyutlama, evrensel gerçekçi- klasik dönemde rastlanılan soyutlamanın varlığı ile aynı şey değildir. Bu nedenle ilk olarak bu farklılığın belirlenmesi önemlidir.

Klasik sanatı tanımlamak gerekirse; 17. yüzyılda ortaya çıkan ve evrensel gerçekçi eğilimleriyle belli olan sanat anlayışıdır. Klasiklik Rönesans değerleriyle gelişim göstermiştir. Rönesans dediğimiz büyük atılım ve gelişim dönemi sanatta eşsiz bir yetkinliği meydana getirmiştir. Evrensel gerçekçilik olarak adlandırılabilceğimiz klasik sanat her şeyden önce tekte evrenseli yansıtan bir bakış biçimidir. Bu nedenle kendisinden sonra gelecek olan duyguculukla karşıtlaşır. Klasiklikte, her şey ölçülü, ılımlı ve insan boyutlarına yakındır. Çünkü klasiklikte, nesnelerin insan boyutlarıyla ve gerçeklikle uyuşması önemlidir.⁵⁷

Klasik sanatçı, mümkün olduğunca optik algıya yakın işler üretmeye çalışır. Özne fiziksel bir gerçekliğe gönderme yapar bu nedenle sanatçı öznelerin gerçekliğe en yakın şekilde betimlenmesinde oldukça nesnel bir yol izlemiş, kişisel yorumları en aza indirmiş, bununla beraber detaylar incelikte vurgulanmıştır.⁵⁸ Bunun yanı sıra birçok yenilik bu dönemde sanata kazandırılmıştır. Leonardo da Vinci ideal insan vücudunu gösteren bir şema çizerek, insanın altın orana göre oranlanmış bir vücudu olduğunu kanıtlamıştır.

⁵⁷ Timuçin, a.g.e., ss. 327-328.

⁵⁸ Ocvirk, Stinson, wigg, Bone, Cayton, *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*, (Çev. Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2015, s.17.



Resim 2.1: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı

35 x 26 cm, Kağıt Üzerine Mürekkep, Accademia Gallery, Venedik

Jan van Eyck tarafından yağlı boya reçetesinin hazırlanması, Masaccio, Alberti, Uccello ve Brunelleschi tarafından perspektifin sanata kazandırılması gibi birçok önemli gelişmenin yaşandığı bu dönem, nesnenin gerçekliğe en yakın şekilde betimlenmesine olanak sağlamıştır. Bilimselliğe ve nesnel-gerçekçiliğe dayanan anlayış biçimiyle şekillenen bu dönem içerisinde, sanatında bu düşüncelerle şekillendiği görülmektedir. Ayrıca Clement Greenberg'in, *Modernist Resim* adlı makalesinde belirttiği gibi, eski ustalarca ulaşılan bu yetkinlikler olmadan, bugünün sanatına da ulaşılması mümkün değildir.⁵⁹ Fakat nesnel gerçekliği, iki boyutlu yüzey üzerine tamamen yansıtmak isteyen gözün görevi gittikçe daha

⁵⁹ Clement Greenberg, "Modernist Resim", (der) Enis Batur, *Modernizmin Serüveni* (içinde), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2003, s.357.

da zorlaşmaya başlar ve belirli tasvir problemi bir kere çözüldü mü resmin şekli kendiliğinden karmaşılaşmakta ve basit olanı artık çok kolay anlaşılabilir bulan seyirci de, daha karmaşık görünümlerinin çözümlenmesinden keyif duymaktadır.⁶⁰

“Holbein, tabiattaki nesnelerin kendi tablolarındaki gibi görünmediklerini, cisimlerin kenarlarının kendinin çizdiği gibi hep biteviye keskinlikte olmadığını, süsler, mücevherler, işlemeler, sakaların gerçek ayrıntısının az çok gözden kaybolduğunu pekala görmüştü. Ama eğer onun resimlerini, doğrudan doğruya görüşle kıyaslayarak eleştirselerdi, bunu hiç bir zaman kabul etmezdi. Onca salt belliliğin güzelliği vardı. Sanatla tabiat arasındaki ayrılığı da işte bu noktada görüyordu.”⁶¹

Böylece üç boyutlu gerçekliği resimde, fotoğrafta veya sinemada birebir görmemiz mümkün değildir. Çünkü Klasik resimde nesnel gerçekliğe ulaşmak için görsel algımızı doğal sürecinden ayırarak, nesnelere ayrı ayrı odaklanmamız gerekmektedir, bu sayede nesneleri en küçük ayrıntısıyla yansıtabiliriz. Fakat aslında gerçekte gözün gördüğü şeyi değil, nesnelerin teker teker odaklanılmış hali gösterilmiş olunur. Peki fotoğraf veya sinemada gerçeklik yakalanabilir mi?

“Gerçek dünya en az dört boyutlu. Dördüncü boyut zaman. Gerçek bir masada otururken bir film çekebilseydiniz size soracağım ilk soru şu olurdu: “Çıkış nerede?” Dünyayı yeniden yaratmaya çalışmanın ne kadar çılgınca bir fikir olduğunu anlatmaya bu yetiyor. Yani üç boyutlu fotoğraf ve filmlerde bir hata var. Biz aslında böyle görmüyoruz.”⁶²

Bu nedenlerle resimde, fotoğrafta veya sinemada aslında görünen gerçekliğe ulaşmak bir çaba⁶³ olarak karşımıza çıkmaktadır. Soyutlama ise bu çabanın doğal bir sonucudur. Çünkü soyutlama üç boyutun iki boyuta indirgenmesinde doğal olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Şundan emin olmak gerekir ki bütün görsel sanat yapıtları belli bir derecede soyutlanmıştır. Sanatsal bir araçla hayatı yakalamanın doğası ele alınan konuyu gerçeklikten soyutlar. Hatta en gerçekçi biçimde betimlenmiş bir kelebek bile üç boyutlu varlığından soyutlanarak düz bir yüzeye indirgenen basitleşmiş bir görüntüdür. Sanatçılar dışavurum sürecinin özgürlüğünü içselleştirdikçe soyutlamanın derecesi ve resmin biçimsel değişiklikleri artarak devam eder.”⁶⁴

⁶⁰ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev. Hayrullah Örs), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1973, s.217.

⁶¹ Wölfflin, a.g.e., s.218.

⁶² David Hockney, Martin Gayford, *Resmin Tarihi*, (Çev. Mine Haydaroğlu), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2018, s.85.

⁶³ Hockney ve Gayford, a.g.e., s. 85.

⁶⁴ Stinson vd., a.g.e., s.17.

19. yüzyıldaki bazı gelişmeler de resimde soyut biçimlerin oluşmasına etken olmuştur. Bunlar gelişen endüstri, bilimsel keşifler, zengin bir orta sınıfın yükselişi gibi bazı gelişmelerdir. Ayrıca 19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadı, klasik-gerçekçi resmin ulaşmak istediği görüntüye ulaşınca birçok sanatçı deneyimlerini daha özgün yollarla yansıtmak ve yorumlamak konusunda kendisini özgür hissetti. Böylelikle sanatçılar deneyimlerinin özünü daha iyi ifade etmek için biçimsel öğeleri yeniden düzenlediler.⁶⁵ Bu düzenlemelerde nesneler, klasik sanatta olduğu gibi objektif değil sübjektif nitelikleriyle ele alınmıştır. İsmail Tunalı'ya göre 'olduğu gibi olan' bir doğa değil de, 'gördüğümüz gibi olan bir doğa' vardır. Geleneksel veya izlenimci, yani objektif veya sübjektif olsun doğa, bizim için var olan bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık soyutlamada ise, olduğu gibi olan veya görüldüğü gibi olan bir doğaya biçim verme söz konusu olmaktan çıkar ve sanatın aramaya başladığı şey artık, duyuşsal olanın içerisinde var olan, değişmeyen mutlak bir temel varlığa ulaşma isteğine dönüşür.⁶⁶ Böylelikle Rönesans'tan beri katı bir madde olarak düşünülen nesne modern fiziğin gelişimi ve atomun parçalanmasıyla birlikte parçalanır. Bu durumda madde, artık enerji demektir. Maddenin soyut bir tasarım olarak kavranmaya başlanmasıyla birlikte, durağan perspektifli bakış açısı yıkılır ve bunun yerine devinimli bir evren tablosunun yaratılmasına yol açılır.⁶⁷

Wilhelm Worringer'in doktora tezi olarak hazırladığı ve 1906 yılında yayınlanan *Soyutlama ve Empati* isimli kitabı, sanat biçimi olarak soyutlamanın açıklanmasında önemli bir çalışma olmuştur. Worringer'e göre bir objeden duyulan haz, aslında kendi benliğimizden duyduğumuz hazdır. Yani bir objede kendimizden bir şey görebiliyor ve o objenin dünyasında kendi ruhumuzu yaşatabiliyorsak, o obje bir sanat eseridir.⁶⁸

⁶⁵ Stinson vd., a.g.e., s.17.

⁶⁶ Tunalı, a.g.e. ss. 150-151.

⁶⁷ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s.61.

⁶⁸ <http://bzeynepsengul.blogspot.com/2017/04/soyutlama-ve-ozdesleyim-wilhelm.html>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).



Resim 2.2: Wassily Kandinsky, Kilise ile Kış Manzarası

1910-1911, Tahta Üzerine Yağlıboya, 33 x 44.5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

İnsan sanat eseri oluştururken doğayı taklit etme eğilimindedir. Bu nedenle insan ilk olarak gördüklerine yönelir. Fakat insan gördüğü nesneleri soyutlayarak kendi iç dünyasından da bir şeyler ekler ve sanat eserini oluşturur. Bu noktada Worringer insanın ihtiyaç duyduğu şeyin aslında soyutlama hissi olduğunu ifade etmiştir.⁶⁹

“İlkel budunlarda sanat istemi –onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa-, sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunlarının sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır; oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini empati içtepisine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir.”⁷⁰

⁶⁹ <http://bzeynepsengul.blogspot.com/2017/04/soyutlama-ve-ozdesleyim-wilhelm.html>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).

⁷⁰ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, ss. 22-23

Empati kavramını kısaca açıklamak gerekirse: duygusal bir varlık olarak insan bu yapıyla nesnelerle ilişki kurmaktadır ve duygusal yaşantısını, empati sayesinde nesnelere aktarır. Worringer'in 'empati' tanımına bakışını David Filip şöyle açıklamakta:

“En temel noktada “zevk veren bir duygu” düşünün; bu noktadan üç yol ayrımına gidilecekse, ortadaki yolda “duyumsama” yer alırken, bir tarafında “Çirkinlik”, diğer tarafında ise “Güzellik” bulunmaktadır. Filip, çirkinlik tarafını negatif, güzellik tarafını ise pozitif bir boyutta görmektedir. Aslında burada verilen Lipps'in estetik sisteminin ta kendisidir.”⁷¹

Worringer, Thedor Lipps'den aldığı empati kavramıyla doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilişki kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklar. Kendi varlığı dışında bulunan nesnelere yönelen insan onlarda kendi duygularının yansımalarını yaşar. Fakat insanın sanatta aradığı mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir. Tersine nesneleri soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Böylelikle insan sanat vasıtasıyla ölümsüz olmak istemiş ve bu istemini soyut biçimlerde bularak huzura kavuşmuştur.⁷² Bu sebeple Worringer soyutlamayı 'tinsel uzay korkusuyla' açıklamıştır. İlkel insanın bu huzuru geometrik soyutlamada bulduğunu söyleyen Worringer:

“İlkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildi. Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir.”⁷³

Modernist sanatta görülen geometrik soyutlama ise eski kültürlerde ve Doğu sanat geleneklerinde görülen geometrik soyutlardan farklıdır. İsmail Tunalı'ya göre; İslam sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklama, bunun doğal bir sonucu olarak İslam sanatını soyut biçimlere yönlendirir ve açık bir şekilde görüldüğü alan olarak hat sanatı gösterilebilir. Ancak İslam sanatında karşılaşılan bu soyut üslup, figürden kaçınma zorunluluğu ile varılmış bir stilisation'u ifade eder. Oysa, çağdaş soyut sanatta karşılaştığımız soyutlama bir öz arama çabasına dayanır ve felsefeye paralel bir yol izlemiştir.⁷⁴

⁷¹ Özkan Eroğlu, *Wilhelm Worringer Soyutlama ve Duyumsama*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2016, s.10.

⁷² Şeyda Şener, “20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması” s.12.

⁷³ Worringer, a.g.e., s.43.

⁷⁴ Tunalı, a.g.e., s.148.

Buradan yola çıkarak şu sonuca varılmaktadır: Soyutlama düşünme eyleminde ve iki boyutlu yüzeyde kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkarken, soyutlamanın resimde biçimsel olarak varlığı ise bir seçim, bir arayıştır. Bu yeni biçim verme konusunda sadece ressamların değil, diğer görsel sanatçıları da çalışmaları bulunmaktadır.

“Kameramanların soyutlamayı bilmesi gerekir.”⁷⁵



Resim 2.3: Edward Weston, Çıplak Charis, 1934,

11.6 x 9 cm, J Paul Getty Müzesi, Los Angeles, ABD

Edward Weston'un örnek olarak yukarıda verilen *Çıplak Charis* fotoğrafı incelendiğinde, insan uzuvlarının farklı bir bakış açısıyla, soyutlaştırılmış⁷⁶ hali görülmektedir. Burada kollar ve bacaklar insanın bir parçası olmaktan çıkmış, iki boyutlu yüzey üzerinde oluşturduğu görselin bir parçası olmuşlardır. Böylece fotoğraf sanatında da sanatçının nesneyi kendi somut dünyasındaki anlamından çıkararak ona yeni anlamlar yüklediği görülmektedir.

⁷⁵ Hockney ve Gayford, a.g.e., s.314

⁷⁶ Tunalı, a.g.e., s. 133, eserde geçen kelime 'soyutlaştırmayı'

“...Fotoğrafçılar görüntüyü nesnel gerçekliğinde kaydetmek konusunda diğer görsel sanatçılara oranla daha uçta yer alırlar. Ama birçok fotoğraf sanatçısı bu açık ve doğrudan görüntülerden tatmin olmaz ve yapısal olarak karmaşık teknik stratejiler kullanarak nihai görüntüyü zenginleştirir.”⁷⁷



Resim 2.4: Paul Strand, Antika Fotoğraf

1917, 29.1 x 20.32 cm, Roberd Mann Galeri, ABD

Filmler için de bu geçerlidir. Filmler bir nevi hareketli resimlerdir. 1900 yılları civarında sanatta: Kübizm, soyutlama, fovizm ve sinema aynı anda gelişti. Georges Méliés'in 1902 tarihli baş yapıtı olan *Aya Seyahat* uluslararası sansasyon yaratan ilk filmidir. *Aya Seyahat*'te resim geleneklerinin etkileri büyük oranda hissedilir. Hatta görüntüler büyük oranda elle yapılmış sahnelerden oluşmaktadır.⁷⁸ Bu yakınlıklarında etkisiyle resim ve fotoğrafta görülen soyut biçimlerin sinemada da görülmesi kaçınılmazdır.

⁷⁷ Stinson vd., a.g.e., s.17.

⁷⁸ Hockney ve Gayford, a.g.e., s.314



Resim 2.5: Aya Seyahat, Georges Méliés

1902, Aya Seyahat filminden bir kare, Fransa

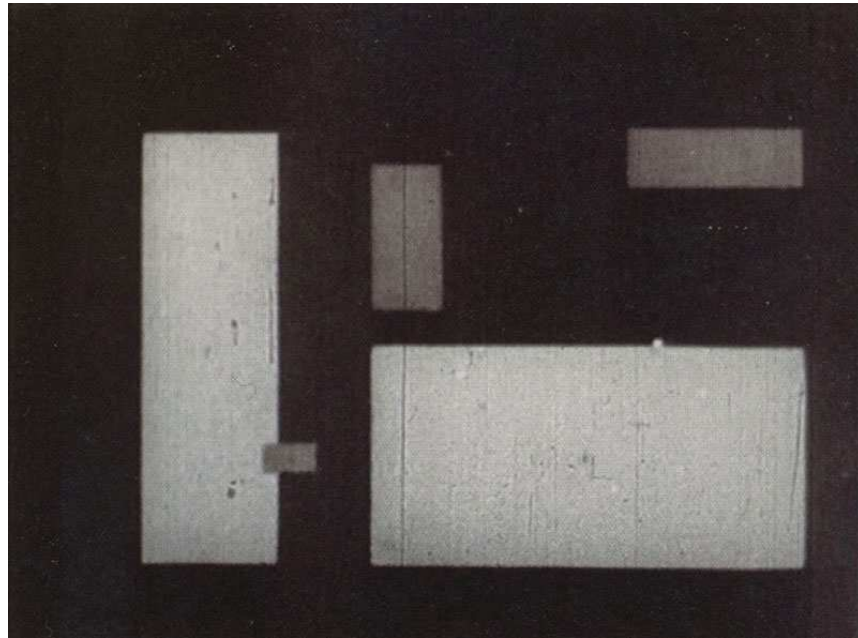
Soyutlama sinemada 1912-1913 tarihinde Léopol Survage tarafından *Renkli Ritimler* isimli çalışmasında uygulanmak istenmiş fakat I. Dünya Savaşının çıkmasıyla birlikte filme alınamamıştır. 1921 yılında ise ressam Hans Richter *Rhythmus 21*'i yaratmayı başarmıştır. Film üç dakikadan biraz uzun sürmekte ve koyu arka plan üzerinde düzenli bir şekilde hareket eden açık renkli, geometrik şekiller hareket etmektedir. Richter *Rhythmus 21*'de ışığın etkisi ve kontrast arasındaki ilişkiyi etkileyici bir şekilde iletmiştir.⁷⁹ Bu film türü incelendiğinde oyuncular veya kurgular yerine soyut renkli veya renksiz formların melodik bir ritim oluşturarak, akıcı bir şekilde etkileşim içinde oldukları görülmektedir.

⁷⁹ Laura Marie Feigen, "Mistik Disko Ritimleri: Soyut Animasyonun Gelişimi"
<http://www.artuner.com/insight/abstract-animation-rhythm/>



Resim 2.6: Léopol Survage, Renkli Ritimler, 1912-1913

Léopol Survage'nin *Renkli Ritimler* çalışmasında, titreşimli ritmik renkleri animasyona dönüştürmeyi amaçlamış ve bu doğrultuda yaptığı birkaç soyut suluboya ve mürekkep çalışması⁸⁰ Resim 2.6'da görülmektedir.



Resim 2.7: Hans Richter, Rhythmus 21 filminden bir kare, 1921

⁸⁰Laura Marie Feigen, "Mistik Disko Ritimleri: Soyut Animasyonun Gelişimi"
<http://www.artuner.com/insight/abstract-animation-rhythm/>

Resim, fotoğraf ve filmlerde görülen soyut biçimler, sanatçının düşsel yanını daha özgün bir şekilde ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni soyut biçimler bu nedenle gerçeklikten çok daha üstünlerdir. Çünkü gündelik hayatta fark edilemeyen çoğu estetik görüntü görsel sanatçı tarafından yeni bir anlam ve yorum katılarak sanata kazandırılmıştır.

Paul Klee'nin 1924 yılında *Modern Sanat Üzerine* yazdığı metinde:

“Nitekim kendi dönemlerinde izlenimciler –dünkü karşıtlarımız –gündelik görüntünün altındaki keçeleşmiş çalı çırpı içinde yaşamak için her hakka sahiptirler. Ama hızlı çarpan yüreğimiz bizi aşağıya, derine hepsinin kaynağına doğru sürükler. Bu kaynaktan gelen şey –düş, idea veya fantezi de denebilir –bir sanat yapıtı oluşturmak üzere uygun yaratıcı araçlar ile birleşirse eğer, ciddiyetle ele alınmalıdır. Sonra bu tuhaf şeyler gerçeklik olurlar –yaşamı bayağılıktan çıkarıp yükselmesine yardım eden sanat gerçekliktir.”⁸¹

Bilim ve felsefede nesnenin katı gerçekliği değişmişti, bu doğrultuda sanatta da gerçeklik, Paul Klee'nin de belirttiği gibi düşüncede var olan bir gerçeklik olur. Sanatçı düşüncede var olan bu evreni sanatına yansıtır. Böylelikle diğer insanların zihin ve yüreğine seslenir, onlara tamamen farklı bir evren sunar. Bu doğrultuda modernist sanatta görülen üslupların ve akımların, genel bir kurala bağlı kalmadıkları görülmektedir. Sanatçı soyutlamayla aslında her insanın algılama konusunda birbirinden ne denli farklı olduğunu kanıtlar. Düşüncede var olan nesne her insan için farklı görünecektir. Bu fark klasik sanatta da vardır fakat soyutlama, algılamadaki bu farkların daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenlerle ilk olarak algılama ve soyutlama ilişkisi daha sonrasında modernist sanat incelenecektir.

2.1 Resim ve Algılama

Soyutlama insanın öğrenme süreci içerisinde nesnelerinin kavranmasına ve bu nesnelerden bilgi edinilmesine olanak sağlamaktadır. Fakat algılar bu öğrenme süreci içerisinde nesnelerin kavranmasını etkileyen bir diğer faktör olarak karşımıza çıkar. Soyutlama süreci içerisinde algılar, duyular yoluyla o şeyin bilincine varılmasını sağlar. Bir nesne duyular aracılığı ile algılanır, ancak algı duyuşal izlenimlerden daha fazlasıdır. Algılama bilinçli bir farkına varma olayıdır.⁸²

⁸¹Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, (Çev. Kaan Çaydamlı), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2011, s.49.

⁸² Akarsu, a.g.e., s.18.

Algı, dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Nesneler duyuları etkiler. Bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı, arı duyumlardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumuz, her iki gözümüzde ve çeşitli planlarda beliren iki ağaç imgesini ansal bir işlevle tekleştirir. Tekleşen bu imgeye bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlar çağrışım yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur. Böylelikle algı, duyumlarımızı anlamlı kılmak demektir.⁸³ Fakat algılamada iç dünyamız yani ruhsal yaşantımızda etkilidir. Böylelikle soyutlamalarla elde edilen somut nesne, hem iç hem de dışsal algılarla bir anlam kazanır.

“İç Algılar; her bir insanın, kendi iç dünyasına dönük algılarıdır. Ruhsal durumlarımızın yarattığı iç dünya gerçekliklerimizi konu alır. Dış Algılar; bizim dışımızda olan, fakat etkileşimde bulunulan dünyaya ve nesnelere dönük algılardır.”⁸⁴ Bu iki algı türünü birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Dış dünya algılarımız, iç dünya algılarımızı etkilediği gibi, iç dünya algılarımız da dış dünya algılarımızı etkilemektedir. Algılarımızın kısıtlanmaması, algının bireye tanıdığı olanakların geliştirilmesini sağlar. Her şeyden önce o bireyin kendini tanımasına da olanak sağlamaktadır: Kişiliğini ancak böyle bulur, estetik beğenisini böyle elde eder.⁸⁵

İnsan için beş duyu organı ve buna bağlı olarak beş duyusal algı biçimi bulunmaktadır. Bunlar görme, tatma, dokunma, koklama ve duymadır fakat nesnel dünyayı tanımamızda en büyük ağırlığı görme algımız taşır.⁸⁶ Görme algısı bu nedenle aktif bir bilgi edinme aracıdır. Bu noktada Maurice Merleau Ponty’e bakmak doğru olacaktır çünkü görüngübilimi üzerine çalışmıştır. Merleau Ponty’e göre; bedenimiz, dünyaya yönlendirilmiş dinamik bir duyumsal bilinç alanıdır. Bilinç dünyaya duyular yoluyla ulaşır ve dünyayla kaynaşarak ona anlam ve biçim verir. Bazı durumlarda da dünya bizim üzerimizde etkili olur, çünkü bizler dünyanın dikkatimizi çeken yönlerini algılarız. Bu nedenle, dikkatimizi çeken ve dikkatimizi üzerinde topladığımız her şeyin anahtarı ya da çerçevesini algıladığımız şeyler belirler. Bu nedenle, Merleau Ponty varoluşu varlık ve hiçlik yerine, görünenler ve görünmeyeler üzerinden değerlendirir.⁸⁷

“Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler... Gene de sözcüklerden önce gelen görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup

⁸³ Haçerlioğlu, 2003, a.g.e., s.187.

⁸⁴ Sıtkı M. Erinc, *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2004, s.59.

⁸⁵ Erinc, a.g.e., s. 62.

⁸⁶ Haçerlioğlu, a.g.e., s.18.

⁸⁷ Chris Murray, *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev. Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s.240.

bulunmaması sorunu değildir. (Görme eylemi, ancak gözün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bir bölümünü alırsak böyle tanımlanabilir.) Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne her zaman elimizle dokunabildiğimiz bir nesne anlamında olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur.”⁸⁸

Merleau Ponty için bu nedenle ressamlar önemli bir yere sahiptir. Yazar ya da felsefeci görüleni değerlendirme zorunluluğu olmadan bakabilir, fakat sanatçı görme duyusu yoluyla dünyaya açılır ve onu sarmalar. Bu nedenle Merleau Ponty için görsel sanatçı, amaçladığı dünya ile kurulacak doğrudan bir bağ sunabilme açısından, yazar ya da felsefeciden daha iyi bir konumdadır.⁸⁹ Fakat Merleau Ponty, görsel algının doğasıyla yarılsamacı resim arasındaki farkı tartışarak, bunu modernist resimle kıyaslar. Klasik eğitimde desenle renk birbirinden ayrılır ve perspektife dayalıdır. Yani ressam örneğin bir manzaranın karşısına geçerken, gördüğünün tamamen uzlaşım sal bir yansımasını aktarmayı amaçlamıştır⁹⁰ der ve şöyle açıklar:

“...Önce yakınındaki ağacı görür, sonra gözünü uzağa diker, yola bakar, sonunda da gözünü ufka çevirir ve bakışını hangi noktaya odaklarsa öbür nesnelerin görünen boyutları da her seferinde ona göre farklılık gösterdiği halde ressam bu farklı görüntüler arasında bir uzlaşma zemini bulup tuvale yalnızca onu yansıtmaya çalışır, bütün bu algıların ortak paydasını arar; bunun için de her nesneye ona odaklandığı andaki boyunu, renklerini ve görünüşünü vereceğine, manzaradaki bütün hatların ufukta yakınsadığı bir kaçış çizgisine odaklanmış bir gözün göreceği uzlaşım sal bir boy ve görünüş verir ona. Böyle resmedilen manzaralar sonsuzluğa odaklanmış bir bakışın egemenliğinde oldukları için huzurlu, derli toplu ve edepli görünürler. İzleyici karşısında mesafeli dururlar, onu kendilerine çekmezler, uslu uslu otururlar, bakış manzaranın üstünde rahat rahat süzülürken manzara da kendisine egemen olan bu sakin bakışı uğraştırmaz. İyi ama algıyla temas ettiğimiz dünya kendini öyle sunmuyor ki! Bakışımız görüntüyü tararken her an belli bir bakış açısının boyundurluğu altına giriyoruz ve manzaranın belli bir parçasından art arda gelen bu anlık görüntüleri üstüste koymak da olanaklı değil. Ressam bu görsel izlenimler dizisini alt edip ondan tek bir sonsuz manzara çıkarmayı başarırken görmenin doğallığını da sekteye uğratır... Cezanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl olduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir. Bu yüzden de bu ressamların tuvallerinin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görünür...”⁹¹

Merleau Ponty'nin; görüşün sabit olmadığı bu nedenle her an farklı bakış açılarının geliştirilmesinden dolayı bu görüntülerin resim yüzeyinde meydana getirilmesini olanaklı

⁸⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.8.

⁸⁹ Murray, a.g.e., ss.241.

⁹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), Metis Yayıncılık, İstanbul 2008, ss.22-23.

⁹¹ Merleau-Ponty, a.g.e., ss.22-23..

bulmamıştır. Bu nedenle ressam farklı bakış açılarını bir yana bırakarak tek ve sabit bir manzaraya odaklanmıştır. Fakat bu görmenin doğallığını yansıtan bir manzara olmayacaktır. Farklı bakış açılarının resim yüzeyinde meydana getirilmesi düşüncesinin karşısına bir ressam getirilmek istenirse bu Cézanne olabilir. Çünkü Cézanne bu farklı bakış açılarına biçim verme konusunda önemli eserler ortaya koymuştur. Emile Bernard'ın, Cézanne üzerine anılar isimli kitabından da bu konu örneklendirilebilir:

“...Şişe ve meyve tabaklarının dengesiz biçimde yerleştirildiği, oransız ölçüler içinde yer aldığı, dolgun ve iri meyvelerin, masa üzerinde düşecekmiş gibi durduğu olağanüstü güzellikteki bu resimlerle, Cezanne, resminin biçimsel çatısını iyiden iyiye kurmuştur artık. Geleneksel perspektif kurallarının dışlandığı, nesnenin bir değil, birkaç açıdan görüldüğü bu resimlerle kübizmin ayak sesleri iyiden iyiye duyulmaya başlanmıştır... Cezanne'ın peyzajlarında. Gene kendi deyimiyle, doğa ona yönelmektedir ve o, doğanın bilincidir. Resmetmek, renkli duyuları kayda geçirmektir. Çok sayıdaki ilişkiler arasındaki uyumu yakalamaktır aynı zamanda. Bütün bunları, özgün ve yeni bir mantık içinde düzene sokmaktır.”⁹²

Görsel sanatçı için artık iki boyutlu bir yüzeyde nesneyi eksiksiz bir şekilde yansıtmak ön planda değildir çünkü bunun artık doğal görüşün bir yansıması olmadığı bilinmektedir. Bu noktada sanatçı gerçekliği, bireysel olarak farkındalığına vardığı konular üzerinde çalışarak yakalamak istemiştir. Cézanne'ın bu konudaki çalışmaları daha detaylı incelenecek olsa da bu konuya oluşturduğu örnek nedeniyle açıklanmak istenmiştir.

Cézanne'ın *Şişe ve Elma Sepeti Natürmort*'u incelendiğinde ressamın nesneleri bilimsel-çizgisel bir perspektifle yerleştirmeden, kendi oluşturduğu kuramsal yöntemle değerlendirdiği görülmektedir. Bu noktada Cézanne'ın incelenmesinin ayrıca nedenlerinde biri ise kişisel görüşünü kuramsallaştırmasıdır. Nesnelerin birkaç açıdan görünüşlerinin aynı anda hissedildiği bu resimler olağan üstü bir gerçekliğin çözümlenmesinden dolayı etkileyicidir. Daha önceden de belirtildiği gibi bu nedenle iki boyutlu yüzey üzerinde ortaya çıkan bu biçimsel öğeler gerçekliğin kendisinde de üstün şeyler olarak ortaya çıkmaktadırlar.

⁹² Emile Bernard, *Cezanne Üzerine Anılar*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2001, s.10.



Resim 2.8: Paul Cézanne, Şişe ve Elma Sepetli Natürmort

1895, 65 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Art Institute of Chicago Building

Duyumlar, gerçeğin, varlığın en son ve en basit elemanlarıdır. Fakat insan için gerçeklikler sadece fiziksel değildir, aynı zamanda ruhsal gerçeklik te vardır. Bütün ruhsal yaşam, bütün yüksek bilinç yaşamı, duygular, hatırlamalar, kavramlar ve duyumların meydana getirdiği biçimlenmelerdir.⁹³

Algılar, tamamen öznedir. Bu durumu etkileyen birçok faktör, kültür farkı, çağ farkı, bireysel deneyimler vb. birçok neden sıralanabilir. Bu farklılıklar sanatta da kendini göstermektedir. Fakat algı farklılıklarının belirlenmesinde birbirlerine uzak dönemlere veya kültürlerle bakmaya gerek yoktur. Heinrich Wölfflin'in '*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda, belirttiği gibi; "Her ressamın (kendi kanıyla) resim yaptığı vecizesi yeni bir şey değildir. Bütün ustalar ve onların (elleri) üzerine söylenebilecek her söz aslında böyle kişisel şekillendirme tiplerinin belirlenmesinden başka bir şey değildir."⁹⁴ Bununla beraber algılamadaki bireysel farklılıklar sanatta kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkmıştır.

"Ludwig Richter anılarında anlatır: Gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla Tivoli'de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiattan kıl payı ayrılmaya karar vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de

⁹³ Tunalı, a.g.e., s. 18,19.

⁹⁴ Wölfflin, a.g.e., s. 1,2.

sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre, başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarır.”

Böylelikle aynı zamanda, aynı manzarada, aynı amaçlarla resim yapmaya başlayan sanatçıların bile algısal etmenlerden dolayı aslında hiçbir zaman aynı şeyi görmediklerini ve bu nedenlerle hiçbir sanatçının başka bir sanatçının eseriyle aynı biçimsel özellikleri göstermediği görülür. Modernist resimlerde ise sanatçılar bu farklılıkları belirginleştirmiştir. Zamanla bu farklılıklar birbiri ardına gelen sanat akımlarını ve bu doğrultuda modernist dönemi oluşturmuştur.

2.2 Resim ve Modernizm

Modern köken itibariyle Latince bir kelime olan ‘modo’ dan türetilmiş ve ‘modernus’ terimine karşılık gelmektedir. Modern terimi ilk olarak Hristiyanlığı pagan kültüründen ayırmak için kullanılmış ve yeni olanı eski olana göre olumlamıştır. Fakat sonrasında Hristiyan Ortaçağ’ında yine aynı kökten gelen ‘modernitas’ terimiyle tamamen karşıt bir anlamda, yeni olan her şeyi kötülemek için kullanılmaya başlanmıştır.⁹⁵

Rönesans’ta ise antik dünya ile içinde yaşanılan çağ arasındaki farklılığı vurgulamak için kullanılsa da terim aydınlanma döneminin ürünüdür ve ilk defa açık bir biçimde Rousseau’nun yazılarında karşımıza çıkmaktadır. İki anlamı vardır: İlk olarak, Batı medeniyetlerinin bir devrini tasvir etmesidir; ikinci olarak, stil veya tarzın tasviri anlamına gelmektedir. Bilime verilen önemle, geleneksel otoritenin yerini rasyonel otorite tarafından alınmasıyla içiçe görülür. ‘Modernizm’i de iki ayrı anlamda ifade etmek gerekmektedir: İlk olarak, modern dönemde ortaya çıkmış entelektüel akımlara ve sosyal değişime aktif katılım anlamına gelmektedir. İkinci olarak, kültürel, artistik hareketler veya akımlarla ilişkilendirilmiştir. Bu akımlar kendini manifestolarla, ilkelerle donatmış ve klasikliğin tükenişini gidermeye ihtiyaç duymuştur.⁹⁶

19. yüzyıl ile birlikte iki tür modernlik söz konusudur. İlk olarak, batı uygarlığının tarihindeki bir aşama olarak, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin yani sanayi devriminin, kapitalizm kaynaklı ekonomik ve toplumsal değişimlerin bir ürünü olan modernlik. Ayrıca var olan estetik bir kavram olan modernliktir. Bu iki modernlik arasındaki ilişkiler birbirlerinden farklı olmakla birlikte birbirlerini karşılıklı olarak da etkilemişlerdir. İlk

⁹⁵<https://politikakademi.org/2013/06/modernizm-ve-post-modernizm/>

⁹⁶Atilla Yayla, *Siyasi Düşünceler Sözlüğü*, Adres Yayınları, Ankara 2005, ss. 155-156

olarak burjuva modernlik düşüncesinde, ilerleme öğretisi, bilim ve teknolojinin yararlı olasılıklarına olan güven, zamana yönelik ilgi, akıl kültürü ve soyut bir hümanizm çerçevesinde tanımlanmış özgürlük ideali, aynı zamanda da pragmatizme, eylem ve başarı kültürüne doğru bir yönelim olmuştur. Buna karşın, sanatta modernlik, romantik başlangıçlardan beri radikal burjuva karşıtı tutumlara eğilimliydi. Bu nedenle kültürel modernliğin tüketici olumsuz tutkusunu, 19. yüzyıl modern sanat anlayışı açıkça reddetmiştir.⁹⁷

Charles Baudelaire'in *modernikle* genç yaşlarında ilgilenmeye başlamıştır. Baudelaire'in Romantizmle modern sanatı özdeş sayması, modernlik düşüncesine ve yeniliğine vurgu yapmaktadır. Romantizm, Baudelaire'e göre, sadece güzelliğin bir tanımı değil, aynı zamanda geçmişte yapılan her şeyden töz olarak farklı olmasıdır. Baudelaire'ya göre bu farklılık aslında yenilik arayışında, her yeniliği birbirinden ayıran temel özelliklerin olduğunu tanımlamasıdır. Modern sanatçı için geçmiş sanatçılarda resim yüzeyinde uygulanması tercih edilmeyen şeyler, modern sanatın uygulayacağı etkin konular arasına girecektir. Bu nedenle modern sanatçının genel yönelimi, yaratıcı bir imgeleme ihtiyaç duyar. Sanat üretimi için sanatçı, kendi imgeleminden başka bir yardımcı bulamaz.⁹⁸

“Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gerek olumlu etkenler olarak görüldü. Üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet'nin resimleri ilk modernist resimler oldu. Manet'yi izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cézanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti.”⁹⁹

Bireyciliğin yüceltilmesiyle birlikte Baudelaire, modern sanatçı için aynı zamanda tarihsellikten kopmak istemese bile, bunu artık yapamayacağını vurgular. Çünkü zaman olgusu, kendi içerisindeki oluşumları, kendi zamanına değerli kılmıştır. Bu durum Baudelaire'in “Modernlik” isimli makalesinden örneklendirilebilir.

“Resim, yapmasını öğrenmek için eski ustaları incelemek hiç kuşkusuz fevkaladedir, ama eğer amacınız onlarda varolan güzelliğin karakterini anlamaksa, bu çaba nafi bir alıştırmadan öteye gidemez. Rubens ya da Veronése' deki kumaşlar size muareli kurdeleler, santendüşesler, ya da balenli iç etekleri ve kolalı muslinden jüponların havalandırıp, salındırıldığı, ürettiğimiz herhangi başka bir kumaş hakkında bir şey öğretmeyecektir. Dokuma biçimi ve pürtükler eski Venedik'in kumaşlarındakiyle ya da

⁹⁷Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, (Çev.Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2010, ss. 47, 48.

⁹⁸Calinescu, a.g.e., s.55.

⁹⁹Greenberg, a.g.e., s.357.

Kraliçe Catherine'in maiyeti tarafından giyilenleriyle aynı değildir. Şunu da ekleyelim ki eteğin ve korsajın kesimi tümüyle değişiktir, pliler yeni bir tarzda düzenlenmiştir ve nihayet günümüz kadınının edası ve taşıma biçimiyle giysisine bir hayat ve kimlik veriş i eski kadıninkiyle aynı değildir. Tek sözcükle, her modernliğin antik niteliğe erişebilmesi için, insan hayatının ona istemeden bıraktığı gizemli güzelliğin ondan çıkarılabilmesi gerekir.”¹⁰⁰

Baudelaire'in, modern sanatçının tarihsellikten faydalana bileceğini fakat her dönemin kendi biçimi, kendi bakışı ve kendi edası olduğunu böyle bir örnekle açıklamaktadır. Aynı zamanda eski ressamlardan da kendi çağı içerisinde modern olan sanatçıların var olduğunu belirtmiştir.

Greenberg ise eski ustalarca ulaşılan deneyimlerin birikimi olmadan, modernist sanata ulaşamayacağını belirtmiştir. Böylelikle Modernist sanatta, sanatçı geçmiş sanatçılar tarafından oluşturulan bu deneyim ve birikimlerden faydalanmış fakat bazı sınırlamaları eleştirerek, kendi bakış açısını eserlerinde daha çok ön plana çıkarmıştır. Bu noktada Greenberg'in modernizmin özünün, disiplinlerin kendine has yöntemlerini, disiplinin kendisini eleştirmek için olduğunu ve buradaki amacın o disiplini geliştirerek önemini arttırmak olarak tanımla örtüşmektedir.

Böylelikle Baudelaire ve Greenberg, eski ustalarca kazanılan deneyimlerin öneminin farkında olarak modern sanatı, duyumsal bir şimdiyle özleştirmişlerdir. Bu nedenle klasik ve modern i iki zıt uç olarak açıklamak yerine, kültürel değişimler ve ilerleme düşüncesiyle gelişen toplumun, birbirini besleyen tarafları olarak değerlendirmişlerdir. İlerleme düşüncesinin tarihçileri, bir devin omzunda duran ve böylece devden daha uzakları görebilen cüce hakkındaki o ünlü sözün tarihinin 1126 yılında öldüğü düşünölen Chartresli Bernard'a dek uzandığı görüşündedirler. Genellikle, daha çok bilmemizin nedeni, kendi doğal becerimizle öne geçmemiz değil, atalarımızdan miras aldığımız zenginliklere sahip olmamızdır.¹⁰¹

19. yüzyılda sanatçılar, modern dünyanın görünömlerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissetmeye çalışmışlardır. Bu açıdan sanata yeni konular yanında yeni teknik ve biçim arayışıyla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçiminin ve algısının değişmesi sağlanmıştır.¹⁰² Örnek olarak Avangarde sanat anlayışına bakıldığında

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, “Modernlik”, (der) Enis Batur, *Modernizmin Serüveni* (içinde), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 23.

¹⁰¹ Calinescu, a.g.e., s. 23.

¹⁰² Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s.18.

yenilikçiliği ve deneyselliği ön plana çıkardığı görülür. Böylelikle Modernist sanat akımlarında bireyselliğin daha çok hissedilmesiyle yeni biçimler sanata kazandırılmıştır.

19. yüzyıl öncü resimleri, çoğunlukla açık hava ve ölü doğa resimleri aracılığıyla geliyordu. Ressam, eski resim konularına yöneliğinde ise Cézanne'ın Yıkılanlar tablosunda olduğu gibi ebedi öğeler görsel açıdan en aza indirgenmiştir.¹⁰³ Çünkü sanatçı bu dönemde yaratıcı gücünü sanatına yansıtmayı yeğliyor bu da klasik veya natüralist resmin yerini, soyutlama resmine bıraktığını gösteriyordu. Modernizm ile birlikte gelişen eleştirel düşünce şekli sanatta birçok açıdan daha da ileri gidilmesine etken olmuştur. Gauguin'in Emile Schuffenecker'e yazdığı bir mektuptan alınmış satırlarda bu etkileri, bir tavsiye olarak görmekteyiz.

“Doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratının kendisine odaklanmalısın. İlahi Ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur.”¹⁰⁴

Aydınlanma dönemiyle birlikte gelişen eleştirel düşüncenin etkisiyle sanatçı artık sanatın ne olduğu değil ne olması gerektiği üzerine tartışmaya başlamış ve bu tartışmalar neredeyse ‘modern sanat soyut sanattır’ noktasına kadar gelmiştir.¹⁰⁵

“Asıl kafa yorulması gereken konu, insanın maddi bir çevrede yaşarken madde ötesi bir dünyayı *tasavvur* etmesi, orada yaşamak istemesi ya da *yaşıyormuş gibi* hissetmesidir. İster akla yatkın isterse saçma olsun, *yaratıcılık* denen şey, heyecan uyandıran asıl giz budur işte: *Maddeden düşünceye sıçramak*”¹⁰⁶

Modernizimdeki gelişmeler doğrultusunda, resim sanatında nesne yüzeyden tamamen kaybolmaya başlamış buna bağlı olarak modernist sanatçının hedefi, düşüncelerinde tasarladığı yeni evreni sanatına yansıtmak olmuştur. Böylelikle sanatta birçok yeniliğin ortaya çıktığı hızlı değişimlerin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Bu sanatçılar ister nesneden yola çıksın, isterlerse tamamen nesnesiz bir resim yapma yoluna yönelsin soyutlama modernist resimde önemli bir noktaya gelmiştir. Çünkü soyutlama sanatçının maddenin ötesine geçerek, maddeye yeni bir biçim vereceği yeni bir evren sunmuştur. Bu evren nesnenin görüntüsünün yeniden araştırıldığı, duygu ve düşüncelere atıfta bulunan, yeni resimsel biçimlerin keşfedildiği bir yerdir. Cézanne'ın bu noktada

¹⁰³Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat Çaban, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s.8.

¹⁰⁴Antmen, a.g.e., s.30.

¹⁰⁵Yılmaz, a.g.e., s.55.

¹⁰⁶A.g.e., s.56.

önemli görülerek tezde sıkça yer verilmesinin nedeni ise gerçeklik hissine yakınlaşma sürecinde soyutlamayı da sanatına dahil etmesidir. Cézanne ve Soyutlama bölümü incelendiğinde son dönem çalışmaları, bize bu anlamda ışık tutmaktadır.

2.3 Paul Cézanne

Modern sanatın en büyük ressamlarından biri Paul Cézanne'dır. Cézanne'ın resimlerinin temel konuları manzara, natürmort ve insan figürü gibi geleneksel konular olsa da, sanat kariyerinde kademeli olarak soyutlamaya doğru ilerlemiştir. Bu ilerleyişte gelecek kuşaklara ilham veren buluşlara imza atmıştır.

Cézanne 1839'da, Aix-en-Provence'de doğdu. Babasının bankasında kısa bir süre çalıştıktan sonra 1862'de sanata karşı ilgi duyması nedeniyle eğitim almak için arkadaşı Emile Zola'nın peşinden Paris'e gitmiş burada Suisse Akademisinde eğitim almıştır. 1897'de, Aix-en-Provence kalıcı olarak yerleşmiş ve 1906'da ise Aix'de ölmüştür.¹⁰⁷

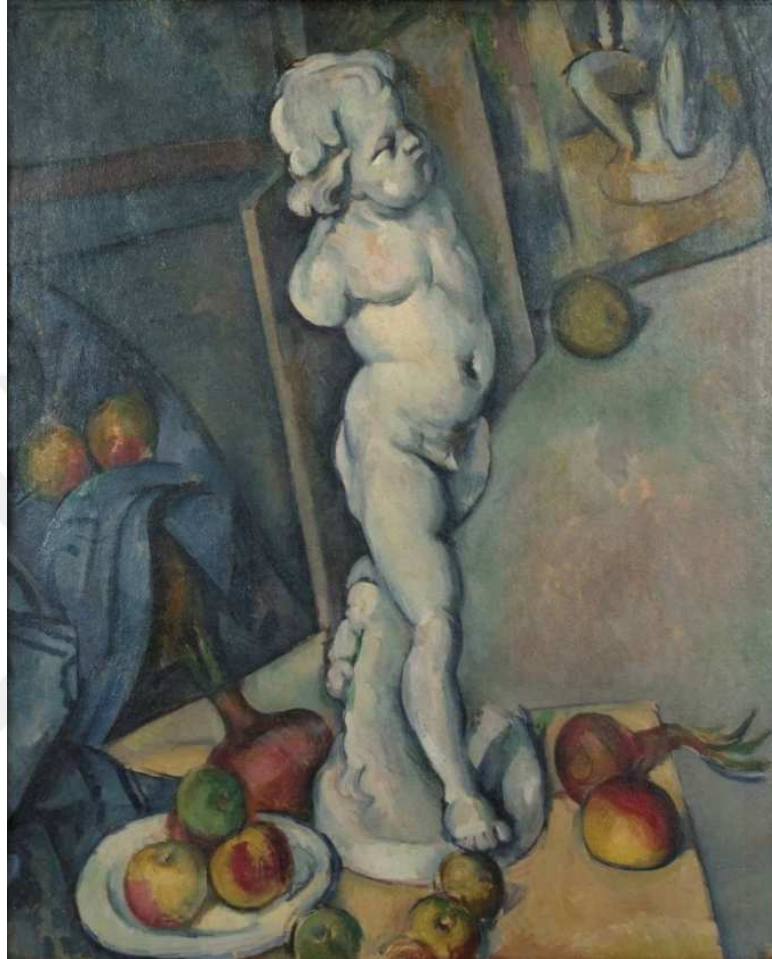
Cézanne, Suisse Akademisinde tanıştığı ve kendisine açık havada çalışmayı öğretmiş olan Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley ve Edouard Manet gibi izlenimci ressamlarla çalışmıştır. Cézanne kendi dönemindeki sanatçılar için ilham kaynağı olan Eugène Delacroix'ya yakınlık duymuş ve resimlerinin birçok kopyasını yapmıştır. Cézanne 1870'te Fransa-Prusya savaşı sırasında, Fransa'nın güneyinde küçük bir balıkçı kasabası olan Estaque'a gitmiş ve burada birçok açık hava, kırlık bölgeleri konu alan resimler yapmıştır. 1872'de ise ailesiyle birlikte Pontoise'a yerleşen Cézanne burada ise Pissarro ile çalışma imkanı bulmuş ve bu çalışmalar Cézanne'ın daha parlak renkleri kullanması ve farklı bir teknik denemesi konusunda yön gösterici olmuştur. 1897'den sonra Aix-en-Provence dönen Cézanne, burada son dönem çalışmalarının ana temalarını oluşturur, bunlar Sainte-Victoire Dağı manzaraları ve yıkananlar grubu çeşitlemeleridir. 1906 yılında ise zatürreye yakalanarak hayatını kaybetmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında, geleneksel perspektif anlayışı yerine oluşturduğu güçlü biçimsel yaklaşım Cézanne'ın modern sanatın en önemli isimlerinden biri olarak anılmasını sağlamıştır.¹⁰⁸

Cézanne'ın 1895 yılında yaptığı, *Alçı Cupid* resmi incelendiğinde, Cupid kompozisyonun tam ortasında merkezi bir unsur oluşturur. Figürün formu, etraftaki

¹⁰⁷Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, ss.72-82.

¹⁰⁸ <https://www.pivada.com/paul-cezanne> (Erişim Tarihi: 15.11.2018)

meyvelerle de ilişkilidir ve arkada ki tuvallerin dikdörtgen şekline karşı yerleştirilen heykel hareket ediyormuş hissi yaratan güçlü bir kompozisyon oluşturmuştur.¹⁰⁹



Resim 2.9: Paul Cézanne, Alçı Cupid ile Hareketsiz Yaşam

1895, Pano Üzerine Kağıt ve Yağlıboya, Courtald Institute Galleries, Londra

Bu yeni biçim verme, Cézanne'ın, doğadaki nesneleri silindir, küp ve koni gibi geometrik şekiller içerisinde üç boyutlu görme isteğiyle şekillenmiştir. Resim yüzeyinde yeniden şekillenen bu formlar böylelikle sözcül kaynağını bulmuştur. İlerleyen süreçte Cézanne'ın oluşturmaya ve çözümlemeye çalıştığı şeyler Batı resminde soyut sanata doğru giden yolun açılmasına etken olmuştur.¹¹⁰ Cézanne'ın sanatında görülen bu yeni biçim verme sürecinde son derece özgür davranmasının yanı sıra araştırmacı bir kişiliğe de sahip olduğu

¹⁰⁹http://www.dirim.com/Dirim_2006-3_files/Resim%20%3A%20Paul%20Cezanne.pdf, (Erişim Tarihi: 15.11.2018)

¹¹⁰Yılmaz, a.g.e., s. 61.

görülmektedir. Cézanne resimde oluşturduğu bu yeni biçimleri, mantık süzgecinden geçirerek onları kuramsal bir çerçevede değerlendirmiş ve sanata kazandırmıştır.

İleri sürülen bu düşünce Emile Bernard'ın şu sözleriyle desteklenebilir:

“Yeniliklerden olabildiğince esinleniyordu Cézanne, yetenekleri, salt kendine özgü değerlerden kaynaklanmaktaydı, ama sanatının mantığı doğallığa dayanıyordu. Oldukça da karmaşıktı bu mantık. Öylesine ki, çalışma yöntemi son derece güç koşullarda gerçekleşiyor ve onu, kimi zaman çalışamaz duruma sokuyordu. Gende de sanatçı yapısı, özellikle amaçlanmış bir şey olmasa da, daha özgür olmaya yönelikti. Araştırmaktı bütün çabası. Güzellik yaratmak değildi amacı, gerçekliği ele geçirmenin peşindeydi. Doğaçlama verilerini bastıran sonsuz bir erke sahipti..”¹¹¹

Cézanne'ın resimlerindeki bu yeni biçimler kendisinden sonra gelen sanatçılar için de önemli ölçüde ilham kaynağı olmuştur. Bu sebeple Emile Bernard Cézanne'nı, “Resim Sanatının “Baba-Tanrı”sı” olarak nitelemiştir. Çünkü onun araştırmaları doğrultusunda ortaya çıkarmaya çalıştığı şeyler görsel olarak ta belli bir noktaya getirilmiş şeylerdir: “...Her şeyi resimlerimin söylemesini istiyorum...”¹¹²

Cézanne, resim sanatını yeni baştan ele almak ve temel sorunlara inme isteğine mümkün olduğunca çok çalışarak ulaşmıştır. Cézanne'ın çalışmalarında sürekli olarak kendi duyularını tahlil etmeye çalışmış ve bunun sonucunda gözün devamlı bir hareket halinde bulunduğu, boşluğun derinliğine nüfus ettiğini kavramıştır. Bu nedenle resimlerinde birçok farklı bakış noktası bulunmaktadır. Böylelikle zamanın birbirini izleyen anlarını tespit etmiş oluyordu.¹¹³ Bu anların biçimsel olarak ifadesi ise soyutlama sayesinde sağlanmıştır. Bu noktada klasik ‘bilimsel-çizgisel’ perspektifin yerini, sezgisel bir perspektife bıraktığı görülür. Bu yeni perspektif gerçekliğin daha ötesinde bir şeyi bize göstermektedir.

“ Elbet öyle; göz yanılsaması açısından baktığımızda, katı gerçekliği o kadar da önemsememeliyiz. Ressamın kendi optik yaklaşımına göre resminde yaptığı değiştirim, doğa gerçekliğine yeni bir değer katar. Böylece de ressam, o zamana kadar yapılmamış olanı gerçekleştirme olanağı bulur, doğadan algıladığı şeyi, saltık anlamda resme dönüştürür. Gerçeklikten farklı bir şeydir bu, düz bir yansımanın ötesinde bir şey...”¹¹⁴

Kandinsky ise gerçekliğin ötesine geçen bu biçimleri şu şekilde açıklamıştır: “Cézanne fenemonlere başka bir yoldan yaklaşarak yeni bir form arayışında başarılı olmuş ve resme canlı bir şeyler katmayı başarmıştır. Kullandığı renkler ve ustaca çözümlediği biçimler,

¹¹¹Bernard, a.g.e., s.27.

¹¹² Yılmaz, a.g.e., s.59.

¹¹³Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.235.

¹¹⁴Bernard, a.g.e., s. 90.

ruhsal armoniye uygundur.”¹¹⁵ Ayrıca Kandinsky’nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* çalışmasının formun ve rengin dili kısmında belirttiği gibi “Maddesel bir nesne yeniden üretilemez. İyi ya da kötü, belki de sanatçı, amaçlarından daha sanatsal ellere ve gözlere sahiptir ve yalnızca fotoğrafçılığı amaçlamış olmayı reddeder.”¹¹⁶ Cézanne’ın ise nesneyi iki boyutlu yüzeyde çözümlemeye yönelik çabalarının ayrıca sanat yönü yüksek bir resmi meydana getirdiği görülür.



Resim 2.10: Paul Cézanne, Yıkananlar Kadınlar

1900-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210.5 x 250.8 cm, Philadelphia Museum of Art

Kandinsky ayrıca resimde, kompozisyondaki bütünlük ilkesine dikkat edilmesi gerektiğini belirterek, Cézanne’nın üçgen formda yapılmış olan *Yıkanan Kadınlar* resmiyle konuyu örnekendirir. Kandinsky: “Akademik kullanımda son bulmuş olan üçgen form Cézanne tarafından yeniden canlandırılmıştır. Fakat Cézanne üçgen formunu gruplar arasında uyum elde etmek için değil, yalnızca sanatsal amaçlar için kullanmıştır. Kusursuz

¹¹⁵ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), Altıkkırbeş Yayın, İstanbul 2001, s.66.

¹¹⁶ Kandinsky, a.g.e., s.88.

bir gerekçeyle insan figürünün biçimini bozar-soyutlar.”¹¹⁷ Böylelikle Kandinsky için Cézanne’ın eserleri mistik bir güdünün¹¹⁸ sanata yansıdığı çalışmalar olarak görülmüştür. Kandinsky’nin Cézanne’ın eserlerinde görülen soyutlamalara dikkat çekmesi ayrıca bu soyutlamaların mistik bir güdünün biçimsel yansımaları olarak belirlemesi bu noktada önemlidir. Çünkü bu yaklaşım 19. yüzyıldan sonra sanat biçimlerindeki değişimleri önemli ölçüde etkilemiştir.

Cézanne’ın doğada gözlemlediği plan ve çalışmalarını doğada gözlemlediği bu plan üzerine geliştirmesi onu ayrıca önemli kılmıştır. Cézanne’ın tablolarında nesnenin dünyayla, dünyanın nesneyle ilişkisi çok iyi hesaplanır. Cézanne’ın dış dünyayı düşsel bir dünya içine yerleştirmesindeki başarısı, sanat dünyasında gelişmekte olan değişimlere önemli bir katkı sağlamıştır.¹¹⁹ Örnek olarak; Les Lauves’da St Victorine Dağı’nın birçok manzarasını resmeden Cézanne’nın üzerinde üç yıldan uzun bir süre çalıştığı Basel versiyonu incelenebilir. Ufuk çizgisinin üstünde kalan kısım, tuvalin üçte biri kadardır ve ufuk çizgisinin üstünde kalan St Victorine Dağı göğe doğru yükselmektedir. Daha önce yapılan versiyonlarına göre imgenin tuhaflığı açıkça görünür. Cézanne, görüş alanındaki düşey eksenleri uzatarak yatay eksenı vurgulamak suretiyle manzaralar konusunda geleneksel yaklaşımdan radikal bir kopuş gerçekleştirmiştir.¹²⁰

¹¹⁷Kandinsky, a.g.e., s.88.

¹¹⁸A.g.e.

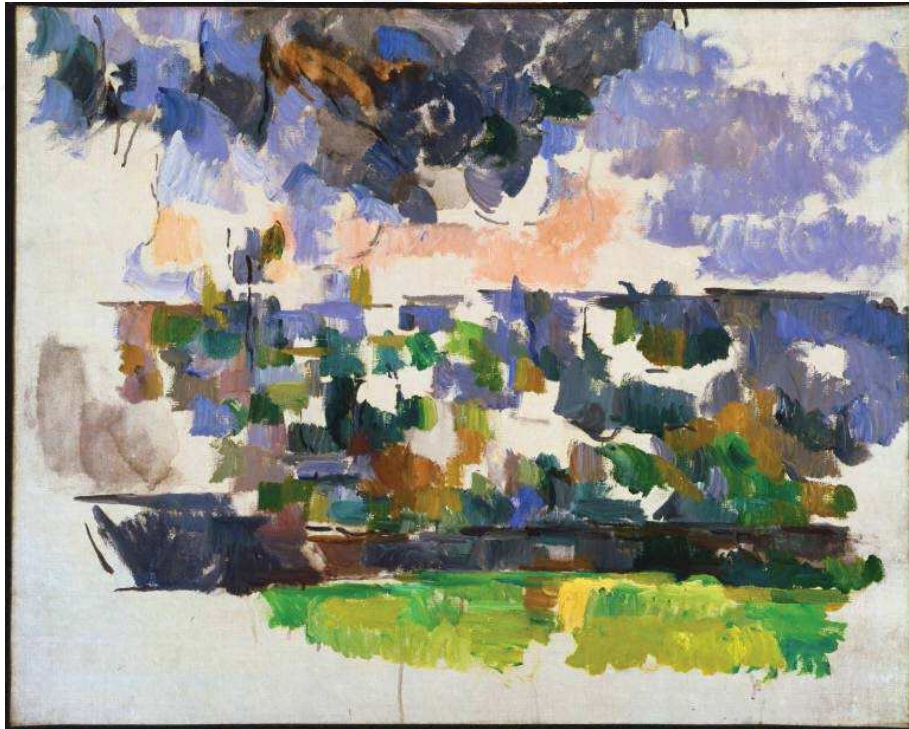
¹¹⁹ Sallah Birsell, *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Dost Yayınları, Ankara 1967, ss.82-83

¹²⁰Thompson, a.g.e., s.92.



Resim 2.11: Paul Cézanne, St Victorine Dağı

1904-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 73 cm, Kunstmuseum Basel



Resim 2.12: Paul Cézanne, Les Lauves de Bahçe

1906, 65 x 81 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, The Phillips Collection, ABD

Sallah Birsell *Fransız Resminde İzlenimcilik* kitabında bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: Cézanne, sanki evreni küçük bir kalıp içine döküyor, ama ona çok sağlam bir anlatım veriyordu. Böylece ortaya görkemli olarak tanımlanabilecek tarzda soyut biçimler çıkmıştır. *Sainte- Victoire Dağı* tablosuna bakacak olursanız, burada kırmızı toprağın ve koyu yaprakların bir araya gelmesi için toprağın delindiğini ve kayaların paramparça edildiğini görürüz. Cézanne'nın son resimlerinde ise fırça sürüşleri yukardan aşağı ve soldan sağa, kısaca belirgin bir şekilde yatay ve dikey bir yönde kullanılır.¹²¹ Böylece Cézanne'nın son dönem eserlerinde ise soyutlamanın varlığı daha çok hissedilmektedir. Birkaç fırça darbesiyle oluşturulan bu resimler, soyut biçimlerin oluşturduğu fakat güçlü bir gözlem yeteneğinin göstergesidir. Böylelikle, resim sanatı klasik biçimlerden uzaklaşarak bireysel gözlem ve yeteneğin meydana getirdiği birçok yenilikle donanmıştır.



Resim 2.13: Paul Cézanne, Ağaçların Etüdü **Resim 2.14:** Paul Cézanne, Madam Cézanne
1904, 62x47cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 1895, 64x52.7cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 1895,
Harvard Sanat Müzeleri Cambridge The Metropolitan Museum of Art, New York

¹²¹Birsell, a.g.e., s.83.

2.4 Dışavurumculuk

20. yüzyıl sanat eğilimlerinin belirlenmesinde üç ressamın önemli etkileri gözlemlenir. Bunlar: Cézanne, Van Gogh ve Gauguin'dir. Cézanne'ın yapıtlarının değerlendirilmesi kübizmi esinlemiştir. Van Gogh'un itkisel ve renkli anlatımı, dışavurumculuğu meydana getirir. Gauguin ise egzotik temalar ve uzak ülkelere olan ilginin yaygınlaşması sebebiyle sembolizmin gelişmesinde rol oynamıştır.¹²²

Dışavurumculuk teriminin ilk olarak kullanılmaya başlanmasında Paul Cassirer'in 1910'da Pechstein'in bir resmin önünde, resmin bir dışavurum olduğunu söylemesiyle birlikte terim yayılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. Armin Arnold, 1850 yılında Tait's Edinburgh Magazine adlı İngiliz dergisinde yazarı, belli olmayan bir makalede modern sanat ve dışavurumcular okulundan söz edildiğini ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Hoeley'in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını dışavurumcuların oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışarıya vurmaya amaçlayan sanatçıların tanımlanması için kullanıldığını söylediğini kanıtlamıştır.¹²³

İzlenimci estetiği yeterli görmeyen sanatçılar, yalın gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak veya öykünmek istemeyen sanatçılar, dışavurumcu olarak anılıyordu. Fakat bu yeni akım da diğer sanat akımları gibi birdenbire meydana gelmemiştir. Cézanne, Van Gogh, Monet, Matisse'den teknikler almışlardır. Ayrıca örnek olarak verilen bu sanatçıların, bir kısmı resme izlenimcilikle başlamış, zamanla sanatsal biçimleri dışavurumcu bir anlatım şekline dönüşmüştür. Monet'in burada bir istisna oluşturduğunu belirtmekte fayda var. Çünkü Monet izlenimcilikten diğer isimleri verilen ressamlar gibi ayrılmasa da son dönemde yaptığı eserlerle izlenimcilik akımının özelliklerini zorlayan bir noktaya ulaşmıştır.¹²⁴ Van Gogh'un dışavurumculuk akımına esin kaynağı oluşturduğu bilinmektedir. Bu nedenle ilk olarak kısaca Van Gogh incelenecektir.

¹²²Xavier Barral I Altet, *Sanat Tarihi*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara 2011, s.84.

¹²³ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.7.

¹²⁴Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.234.



Resim 2.15: Vincent van Gogh, Ağaç Kökleri

1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.3 x 100.1 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam

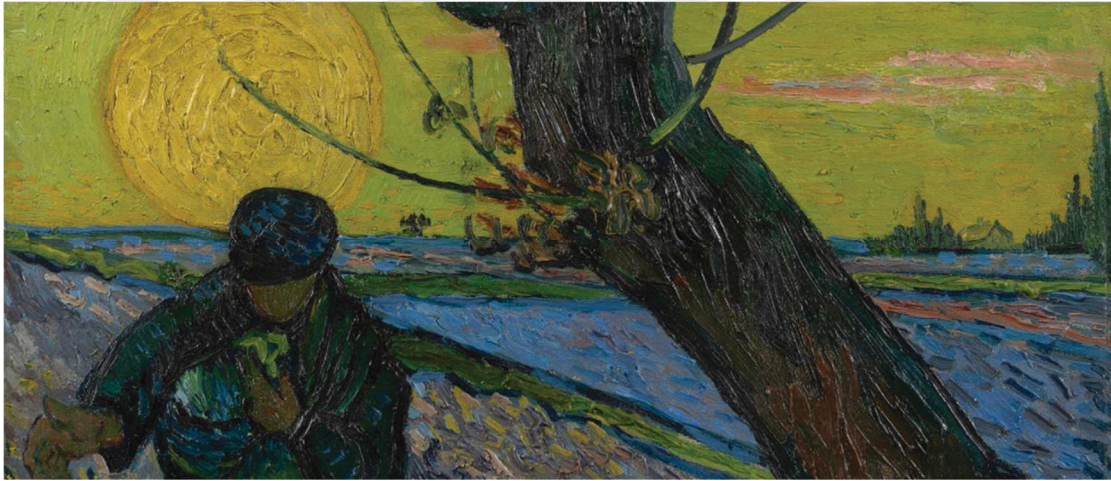
Vincent van Gogh, “Tüm yönleriyle doğrudan var oluş anlamı kazanmış bir doğadan yola çıkmaktadır.”¹²⁵ Fakat onun gördüğü doğa, nesnelerin optik yansımasından çok daha farklıydı. Van Gogh’da nesnel özellikleri olan biçimlerden tamamen kopmamış fakat nesneleri kendi optik gerçekliklerinin, özgün bir bakış açısıyla yansıtmayı başarmıştır. Van Gogh’un Theo’ya yazdığı mektuplarda doğaya bakışı ve çözümlemeye çalıştığı asıl durumun hissiyata yönelik bir perspektif olduğu anlaşılır.

“... Dün, akşama doğru ormanda, çürümüş, kurumuş kayın yapraklarıyla örtülü bir yamacın resmini yapmakla meşguldüm. Yer açık ve koyu kırmızımsı kahverengiydi, ağaçların gölgeleri de daha koyu çizgile olarak düşüyordu-kimi kez daha hafif, kimi kez daha belirgin, yarı-yarıya silinmiş gibi..Bana zor gelen mesele, renklerdeki derinliği bir de yerin korkunç gücünü sağlamlığını kağıda yansıtmaktı-ancak resmi boyarken fark ettiğim bir şey de, o alacakaranlıkta daha ne kadar ışık bulunduğuydu-hem o ışığı kaybetmeyeceksin, hem de aynı zamanda yerdeki zengin rengin içten gelen ışıltısını, derinliğini vereceksin... Bu yerden yükselen körpe kayın ağaçları ise, bir yandan ışık alıyorlar; ışığın düştüğü yanları parıl parıl bir yeşil, gölgede kalan yanları ise sıcak, derin, karamsı bir yeşil... Odun toplayan birkaç insan figürü, esrarlı gölgelerin yoğun koyutluları olarak dolanıyor şurada burada. Yerden kuru bir dal almak için eğilmiş olan bir kadının beyaz başlığı, yerin kızıl kahverengisi üstünde birden göz alıyor. Birinin eteği ışığı yansıtıyor-bir gölge düşüyor-bir erkeğin karanlık gölgesi çalıların

¹²⁵Herbert Frank, *Van Gogh*, (Çev. Ülkü Akçar, Emel Şatiroğlu), Alan Yayıncılık, İstanbul 1985, s.97.

üstünde yükseliyor. Beyaz bir başlık, bir kep, bir omuz, bir kadın gövdesinin üst bölümü, biçimleniyor gökyüzü formunda. Bu figürler büyük ve şiir dolu-o derin, gölgeli tonun alacakaranlığında, bir stüdyoda yapılmış kocaman, kilden figürleri andırıyorlar...”¹²⁶

Yaptığı eserlerde ve Theo’ya yazdığı mektuplarda da görüleceği gibi Van Gogh, derin bir hissiyatla doğayı çözümlemeye ve doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, o an hissettiği duygu yoğunluğunu ve bu yoğunluğu sağlayan durumları çözümlemeye çalışmıştır. Ağaçların sağlam gövdesi, kökleri ve aralarından sızan ışığın yansıttığı renklere ilgi duyuyor ve o an doğanın ona hissettirdiği duyumları, eserine yansıtmak ve aynı hazzı duyumsamak istiyor olmalıydı. “... Sonunda, doğada bana çarpıcı gelen şeylerin kendi çalışmamda bir yansımaları görmeye başlıyorum. Anlıyorum ki doğa bana bir şeyler söylemiş, benimle konuşmuş ve ben onun dediklerini stenoyla kağıda geçirmişim...”¹²⁷



Resim 2.16: Vincent van Gogh, Günbatımında Tohum Atan

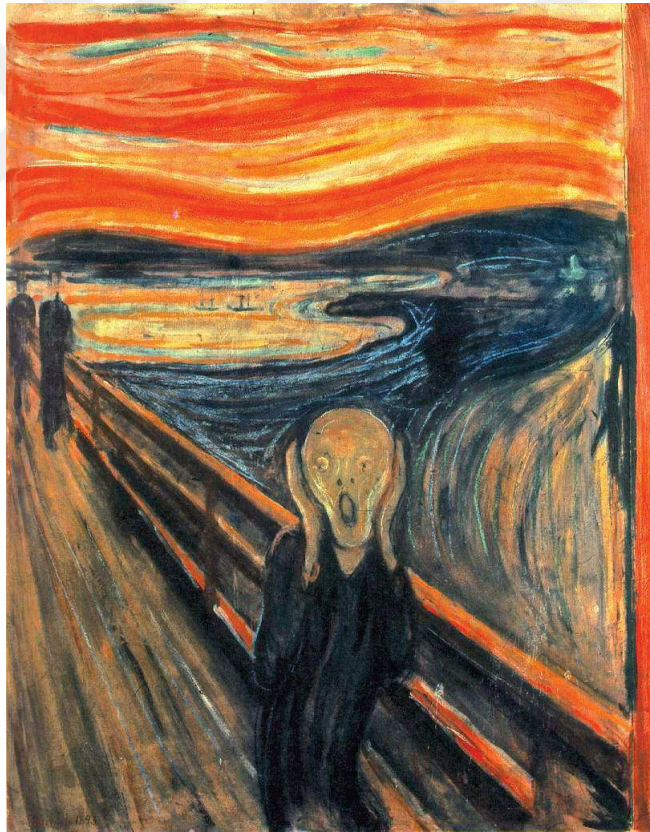
1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32.5 x 40.3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam

20. yüzyıl resminin çıkış noktalarından biri olarak kabul edilen Munch’ın *Çılgılık* adlı eseri, dışavurumcu akımın duygusal açıdan önemli eserlerinden biridir. 19. yüzyılda teknikle ilgili akademik kuralların yıkılmasıyla birlikte ressam bilinmez bir dünyayla karşı karşıya kalmış ve bilinmezliğe karşı bir korku duymuştur. Bu korkusunu ve iç huzursuzluğunu da resimde soyutlama yöntemine yönelerek dışavurmuştur.

¹²⁶Vincent Van Gogh, *Theo’ya Mektuplar*, (Çev. Pınar Kür), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s.80.

¹²⁷Gogh, a.g.e., s.81.

Bu açıdan *Çığlık* tablosu incelendiğinde; sarı, turuncu ve kırmızıya bürünmüş gökyüzünün altında, köprünün ortasında durmuş, hem kadına hem erkeğe benzeyen bir insan figürü, iki elini kafatasımsı bir şekilde betimlenen yüzünün yanında birleştirmiş bir şekilde durmaktadır. Yüzünde büyük bir korkunun yansıtılması için yapılan deformasyonlar açık bir şekilde görülür. Gözleri açık ve iridir, böylelikle çığlık atan figür resme verilmek istenen duyguyu yoğunlaştırmaktadır. Resmin tüm atmosferinde korku hissi, öndeki figürle bir simge şekline dönüşür. Günlüğünde yazdığı notlarda Munch, *Çığlık* adlı eserine esin kaynağı olan anısını şu şekilde yazmıştır: “ Bir çığlık duydum ve o zaman bulutları sanki kanmış gibi boyadım ve renklere de çığlık attırdım.”¹²⁸ Bu doğrultuda düşünüldüğünde sanatçının duyduğu içsel huzursuzluğu, gökyüzünün renklerine yansıtması ve renklere çığlık attırdım olarak yazması, sanatçının iki boyutlu yüzey üzerindeki biçimleri hissiyata göre oluşturduğunu açık bir şekilde göstermektedir.



Resim 2.17: Edvard Munch, *Çığlık*

1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x 66 cm, National Gallery, Oslo

¹²⁸ Gabriele Crepaldi, *Ekspresyonistler*, (Çev. Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s.21.

Ensor'un eserleri incelendiğinde de benzer özellikler gözlenmektedir. Ensor'da izlenimcilikten etkilenmiş fakat 1883 yılında, Sembolizm-Dekadantizm'in¹²⁹ kuramlarına yakınlaşmıştır. 19. yüzyılın son on yılında ise kişisel bir dilin gelişimi görülür ve Ensor canlı ve iğneleyici bir üslupla betimlenmiş, etkileyici maske betimlemeleriyle, değişik kişiliklerle dolu bir hayal dünyası yaratmıştır.¹³⁰



Resim 2.18: James Ensor, Pierrot ve Sarılı İskelet

1922, Galerie Patrick Derom

Ensor'un insanın kusurlarını ve tutkularını yansıtmak için yarattığı dünya, alaycı ve güçlü desenlerden oluşmaktadır. Bu doğrultuda Ensor özgün yaklaşımını, soyutlama ile eserlerine önemli ölçüde yansıtmıştır. Böylelikle figür veya nesnelerdeki stilizasyon ve deformasyonlar, sanatçının dışarıya vurmak istediği tüm duyguları aktarmasında önemli birer sanat biçimine dönüşmüştür.

¹²⁹Edebiyat akımındaki sembolizm anlamına gelmektedir. Fransızca kökenli olan sözcük, özel bir hissin ifade edilmesi anlamında kullanılır. <https://www.makeleler.com/dekadanlik-ve-dekandizm-nedir>. (Erişim Tarihi: 20.11.2018).

¹³⁰Crepaldi., a.g.e., s.20.

2.5 Sembolizm

Paul Gauguin'in yeni yöntemsel yaklaşımı ise sembolizm sanat anlayışının oluşmasında etkili olur. Sembolizm, 19. yüzyılda hızlanan bilim ve teknoloji toplumuna, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkarak, madde karşısında tinsel öncelik verir. Algıyı maddenin fizik yasalarına karşın, düşsel tarafa yönlendiren sanatçı, bu nedenlerle görünümünün arkasına gizlenen şeyleri, gözün erişemediği dünyayı yani gizemcilik ve batınlık dünyasını arar. Doğalcılık ve izlenimciliğin öğütlediği gözle ilgili optik gerçekten sonra, yaşamın derinliklerinin aktarılması ve yalnızca bakıştan gelen hayranlıkla yetinmeme gereksinimi kendini duyumsatmaya başlamıştır. Bu içsel araştırma sanatçıyı kendi bilinçaltına götürmüştür.¹³¹

Sembolizmin, görünen gerçeklikten çok içsel olanı yansıtmayı amaçlaması beraberinde soyutlanmış imgeler dünyasının yaratılmasına da yol açmıştır. Sembolizm sanat yaklaşımıyla ilgilenen sanatçılara ve eserlerine baktığımızda da, bu yeni yöntem açık bir şekilde fark edilmektedir. Örnek olarak; Paul Gauguin'in etkileyici renk kompozisyonuna sahip olan *Mata Mua*, resmi gösterilebilir. Resmin kompozisyonu, alttan üste doğru yükselen güçlü, düz, yatay renk düzlemleri yığılmasıyla ve özenle yerleştirilmiş masif ağaç gövdesiyle ikiye bölünmesi, görsel açıdan şaşırtıcı ve etkileyicidir. Bu resim, imgeyi parçalara bölerek bakma ve onu hakim bir merkez olmaksızın resme dönüştürme eyleminin gerçek sonucudur.¹³² *Mata Mua* resmini incelediğinde, nesnelerin biçim ve renklerinde optik gerçeklik ile değil daha sezgisel bir şekilde yansıtıldığı görülür. Gauguin *Noa Noa*'da belirttiği gibi "Artık daha serbestçe, daha iyi çalışıyorum."¹³³ Bu düşünce nesnelerin, bazı niteliklerinin göz önüne alınmamasıyla, nesnenin daha genel ve öz bir şekle ulaştırılmasını sağlamıştır. "Gauguin, sanatın algılanan doğa ile sanatçının deneyimini sentezleyen bir soyutlama olduğuna inanıyordu... Ayrıca ressamın gözleminden çok hayal gücüne başvurarak resim yapmaları gerektiğini..."¹³⁴ dile getirmiştir.

¹³¹ Jean Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, ss.30, 31.

¹³² Thompson, a.g.e., s.66.

¹³³ Paul Gauguin, *Noa Noa*, (Çev. Niran Elçi), İthaki Yayınları, İstanbul 2002, s.32.

¹³⁴ Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınları, İstanbul 2014, s.339.



Resim 2.19: Paul Gauguin, Mata Mua

1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 69 cm, Museo Thyssen-Bornemizsa, Madrid

19. yüzyılın sonu, bir önceki çağın gerçekçiliğinin karşısına yeni bir duyarlık anlayışını getirmiştir. Bu yeni duyarlılıkta her şeyden önce algılanan dünyadan farklı olarak yeniden yaratılan bir dünya var olacaktı. Sembolizm de yeni dünyayı tasvir etmeyi amaçlayan bir eğilim olarak birçok sanatçının, düşsel tavrının ortaya çıkmasını sağlayan sanat akımlarından biridir.¹³⁵

2.6 Kübizm

Cézanne'ın resim sanatına kazandırdığı şeyler kısa sürede farklı ifade şekilleriyle karşılık bulur. 20. yüzyıl içinde ortaya çıkan Kübizm bu anlamda Cézanne'ın etkisinin en çok hissedildiği sanat akımıdır. Kübizm; Cézanne'ın doğadaki her şeyin geometrik bir biçimde ifade edilebileceği fikrinden ortaya çıkmıştır.¹³⁶

Kübist sanatçılar dış dünya nesnelerinden ilham almış olsalar bile objeyi tek bir noktadan bakarak betimlememişlerdir. Bunun yerine, pek çok noktadan bakarak daha geniş bir bağlamda gözler önüne sermişlerdir. Sabit bir bakış açısından bakıldığı zaman nesnenin tek bir tarafı resmedilirken, kübistlerin resimlerine bakıldığında ise nesnenin çevresinde

¹³⁵Tatjana Pauli, *Art Book Klimt*, (Çev. Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s.22.

¹³⁶ Ceyhun Konak, 'Cézanne'ın İzinde "Kübizm"', Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:4, Sayı:26, Mart 2016, ss. 294-301.

geziliyormuş gibi bir his yaratılmıştır. Sanatçı bu hissi, nesnenin farklı açılardaki görüntüsünü de resme eklemesiyle sağlamıştır. Ayrıca sanatçı iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu derinlik oluşturmak yerine, nesneleri biçimsel olarak farklı şekillerde betimlemiştir. Bu biçimlerde keskin hatlar ve geometrik şekiller öne çıkmıştır.¹³⁷ Bu doğrultuda Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* isimli eseri incelenebilir.



Resim 2.20: Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*

1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 244 x 235 cm, Museum of Modern Art, New York

Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* eserini oluşturmadan önce yüzlerce taslak hazırladığı ve yapımının dokuz ay civarı sürdüğü düşünülmektedir. Resim incelendiğinde ise ilk olarak köşeli hatlar dikkat çekmektedir. İlkel ve heykelsi figürlerin, Afrika kabile maskelerinden ve Okyanusya heykellerinden uyarlandığı düşünülür. 20. yüzyılda Avrupa'da sanatçılar arasında primitif olarak görülen bu maskelerin etkileri Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* eserinde açık bir şekilde görülmektedir. Maskelerdeki geometrik hatlar ve ifadenin ön planda olması bu benzerliği güçlendirir.¹³⁸ *Avignonlu Kızlar*'da kübizmin genel özelliğinde bulunan üç boyutlu figürlerin farklı açılardan ele alınması, figürlerin hem profilden hem cepheden görünüşlerinin bir arada verilmesiyle görülür. Bununla birlikte anatomik özelliklerdeki

¹³⁷ Ceyhun Konak, 'Cezanne'ın İzinde "Kübizm"', Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:4, Sayı:26, Mart 2016, ss.294-301.

¹³⁸ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1256&bhcp=1>. (Erişim Tarihi: 12.04.2019)

deformasyonun yanı sıra büyük eller, köşeli hatlar ve gözlerin farklı cephelerdeki görünüşleri verilmiştir. Bu noktada Picasso'nun Cézanne'nın görsel dünyayı geometrik bir şekilde görme isteğinden ilham alarak bu doğrultuda çalışmalarını geliştirmiştir. Ayrıca Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* eseri Cézanne'ın *Yıkılan Kadınlar*'ından da etkiler taşımaktadır. Picasso'nun mekan ve figür açısından *Yıkılan Kadınlar*'dan ilham aldığı açıkça görülmektedir. Cézanne'ın büyük boyutlu figür kullanımı Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ında da çarpıcı bir şekilde gözlenir.¹³⁹

Fakat 19. yüzyıl sanatçılarının daha önceden de belirtildiği gibi tek bir akımın sanatçısı olarak sınırlamak doğru olmayacaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra hızlı bir şekilde peşi sıra ortaya çıkan akımlar sebebiyle sanatçıların özellikle ilk dönemlerinde farklı tarzlarda eserler yaptığı görülür. Örnek olarak kübizm sanat akımında adı geçen ve Picasso ile yakınlığıyla bilinen Georges Braque'ın ilk dönem eserleri verilebilir. Georges Braque'ın 1906 yılında Anvers'i resmettiği eseri fovist bir tarza sahiptir. Bununla beraber Resim 2.22 bakıldığında, bu eserinde ise kübizmin genel özellikleri görülmektedir.



Resim 2.21 : Georges Braque, Anvers

1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.7 x 73 cm, Art Institute Of Chicago

¹³⁹<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1256&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 12.04.2019)



Resim 2.22: Georges Braque, Leylak Rengi Masa Örtüsü

1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 x 131 cm, Özel Koleksiyon



Resim 2.23: Albert Gleizes, Limanda

1917, Karton Üzerine Yağlıboya ve Kum, 153 x 120 cm, Thyssen-Bornemisza Müzesi

2.7 Orfizm

Kübizm'den doğmuş bir sanat akımı olan Orfizm terimi, şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından Robert Delaunay'ın *Pencere* isimli yapıtlarını tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Guilaume Apollinaire, bu resimlerin orjinallliğini ve önemini fark etmiş, eserlerin lirikliği ve müzikalitesi sebebiyle mitolojik şair ve müzisyen Orpheus'a atfen bu resimlere Orfizm demiştir.¹⁴⁰

“Sanat, aşkınlık düzeyine erişmek için, uyum halindeki iç dünyamızdan yararlanmalıdır: Duruluk, renklerdeki orantılılıkla sağlanır; orantılık, bir eyleme aynı anda katılan çeşitli unsurlardan oluşur. Bu eylem, tek gerçeklik olan ışığın hareketiyle uyumlu ve eş zamanlı olmalıdır.”¹⁴¹



Resim 2.24: Robert Delaunay, Kasabaya Açılan Pencere

1912, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Çam Ağacından Yapılmış Çerçeve 46 x 40 cm,
Hamburger Kunsthalle

¹⁴⁰ Thomson, a.g.e., s.122.

¹⁴¹ A.g.e., s.123.

Sanatçının soyut tarzda yaptığı bu resimlerde, renkler müziğin farklı tonları gibi ritimsel bir düzene sahiptir. Delaunay'ın ışık ve renk üzerine oluşturduğu çalışmaları, Paris'teki St Séverin Kilisesi'nin vitray penceresinden süzülen güneş ışığı ve Chevreul'un renk teorisi etkilenecek oluşturduğu düşünülmektedir.¹⁴² Kübistlerden ve Fütüristlerden esinlenen Robert Delaunay, resimde hareket, saydam ve parlak renklerin yanı sıra daire ve çemberlerin etkisiyle de ışığın hareketini çağrıştırmayı başarmıştır.

Kasabaya Açılan Pencere'de pencerenin şeffaflığına yapılan vurgu hem renklerdeki saydamlık hem de tuvalin kenarındaki çerçevenin de resme dahil edilmesiyle artmıştır. Resimde bir durağanlık yoktur. Çünkü resim bir çerçeve içine alınmamış çerçevenin dışına doğru taşmıştır. Bu nedenle hareket halinde olan bir uzam bilincini bize aktarır. Bu uygulama neticesinde pencere dış dünyaya doğru değil dış dünyanın içine açılması fikrini işaret etmektedir.¹⁴³

2.8 Dada

Dada; yeni bir sanat akımı olmaktan ziyade üsluplara yeni anlamlar kazandıran bir hareket olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı çöküntü, ekonomik kriz, sermaye ve emek arasındaki çatışma, Dada hareketinin ortaya çıkmasına neden olan önemli etkenler arasındadır. Savaşta İsviçre'nin tarafsız kalmasıyla Zürih, çeşitli milletten sanatçının buluşma noktası olmuştur. Zürih Kabare Voltaire'de ortaya çıkan dada tüm toplumsal ve estetik değerlere, hatta zaman içerisinde kendine bile karşı çıkmıştır.¹⁴⁴

Dadacılar, burjuva toplumunda kök salmış olan kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu bu nedenle; sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, yetersiz kurumları gülünç duruma düşürerek halkı bilinçlendirmek istemiştir. Bununla beraber dadacı sanatçılar ikon haline gelen sanat eserlerine ve buna bağlı olarak müzelere karşı da tepki göstermişlerdir. Büyük sanat yapıtlarının üzerinde çocuksu karamalar yapmışlar ya da günlük yaşamda kullanılan nesnelere yeni bir isim vererek bu nesnelere yeni anlamlar

¹⁴²<https://www.istabulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delaunay-robert-delaunay-1885-1941/>, (Erişim Tarihi: 15.04.2019)

¹⁴³ Thomson, a.g.e., s.122.

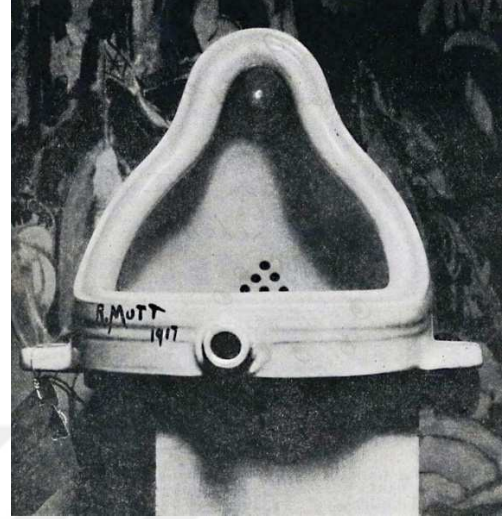
¹⁴⁴ Kader Sürmeli, 'Dada Hareketinden Kavramsal Sanata', İnönü Üniversitesi sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:2, Sayı: 6, 2012, s.2.

kazandırmışlardır. Dadacılar hazır eşyayla yaptıkları bu çalışmalarını hazır-yapım diye adlandırmışlardır. Bu türün ilk örneklerini ise Marcel Duchamp ve Man Ray vermiştir.¹⁴⁵



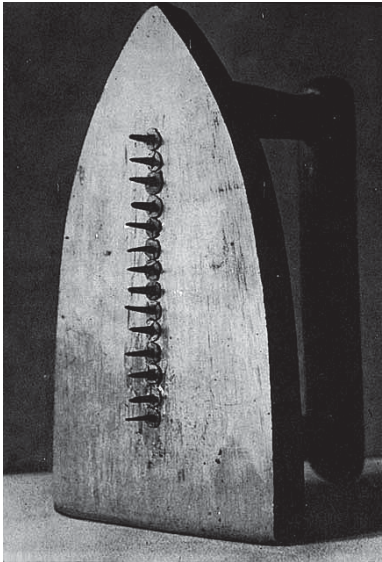
Resim 2.25: Marcel Duchamp, LHOOQ

1920



Resim 2.26: Marcel Duchamp, Çeşme

1917, Porselen Pisuar, Museum Of Modern Art



Resim 2.27: Man Ray, Hediye, 1921

Değişikliğe Uğratılmış Endüstriyel Çalışma



Resim 2.28: Man Ray, Lara Minerva,

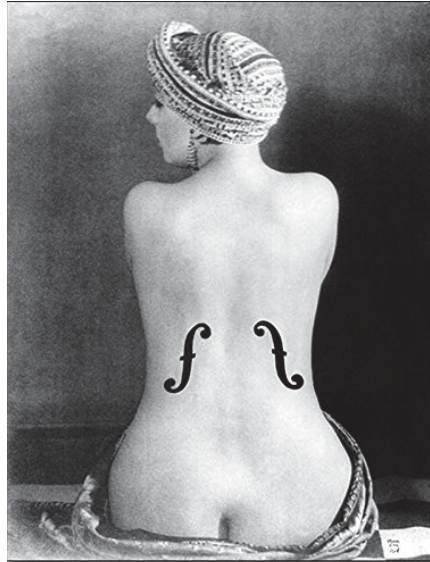
1941-1955, Karton Üzerine Kolaj

¹⁴⁵Sürmeli, a.g.e., s.2



Resim 2.29: Man Ray, Juliet'in Elli Yüzü

1941-1955, Karton Üzerine Kolaj Çalışması



Resim 2.30: Man Ray, Ingres's Violin

1924, Fotoğraf Üzerine Kolaj Çalışması

2.9 Soyut Sanat

Soyut sanat nedir? sorusuna renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek şekilde bir araya getirilerek resim yüzeyinde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da armorf imgelerle oluşturulan düzenlemelere denir.¹⁴⁶ Soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabilir ya da bir nesnenin biçiminin giderek yalınlaştırılması veya genelleştirilmesiyle birlikte de elde edilebilir.

“Felsefede somutun tikeli anlattığı, buna karşın soyutun sınıflandırmalar, özümlemeler, elemeler sonunda varılan bir genelleme olduğu varsayımı vardır. Bu görüşe göre soyut anlatım, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. SUPREMATİZM’de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sana böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir. Hatta bu metafizik görüşler bir yerde Platon’un biçimler kuramına bağlanabilir. Platon’un ideal dünyasında, varlığın nitelikleri (ör.renk) nesnelerden bağımsız var olabilir. Soyut sanatçıların da birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın RENK, BİÇİM, ÇİZGİ, MEKAN gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrimsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacını gütmüşlerdir.”¹⁴⁷

Platon’un varsayımına göre tüm nesneler, onlara yüklediğimiz kavramlarla varlaşırlar. Örneğin ağaç yeşildir, dallıdır, yapraklıdır, yaprakları geniş veya dardır. Bütün bunlardan soyutladığımız zaman sadece ağaç kalır. Varlığı ne türlü olursa olsun bu özdekte de soyutladığımız zaman, yokluğu elde ederiz. Daha açık bir şekilde aktarmak gerekirse, tüm kavramsal yüklemelerinden ve sonunda da kendiliğinden soyutladığımız kuş, ağaç, meyve, yıldız ve sayısız nesnelerden ortada sadece bir yokluk kalır. Bundan ötürü düşünceliğe ve metafiziğe göre gerçek varlık, var olan değil var olmayandır. Buysa tektik ve tüm soyutlamaların sonucunda bu tek varlığa ulaşılır. Parmenides, Aristoteles, Platon üçlüsünden Berkeley ve Hegel’e kadar süregelen bulunan tüm idealizmin dayandığı mantığın bu düşünceyle bağdaştığı söylenebilir.¹⁴⁸ Platon’un varsayımı, resim sanatındaki soyutlama düşüncesi ile ilişkilendirilebilir. Çünkü bu varsayımda soyutlamalarla ulaşılan bu tek varlık düşüncesi soyut resimde de karşımıza çıkmaktadır.

Yeni plastikçilik, Mondrian’ın inandığı, fizikötesi bir dünya tasarımının sanatteki yansımasıydı. Mondrian’a göre hakikat, gözlerimizle gördüğümüz ve nesnelerle dolu bu dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen Tanrısal bir şeydi. Mondrian’ın bu düşüncesi

¹⁴⁶ Jale Necdet Erzez, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.1432

¹⁴⁷ Erzez, a.g.e., s.1432

¹⁴⁸ Orhan Hançerlioğlu, *Ruhbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.351.

ve eserleri, felsefî bağlamda idealizm ile son derece birbirlerine uyuşmaktadır.¹⁴⁹ Mondrian'ın doku, yüzey ve renk kullanımıyla sağlanan duygusal nitelikleri de yadsıyarak, resmin asal öğelerine yani dik açılarla kesişen çizgiler ve ana renklerle sınırlandırarak, teosofik inançlar doğrultusunda mistik bir mutlaklık aranması gerektiğini savunmuştur.¹⁵⁰



Resim 2.31: Piet Mondrian, Gri Ağaç

1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.50 x 107.5 cm

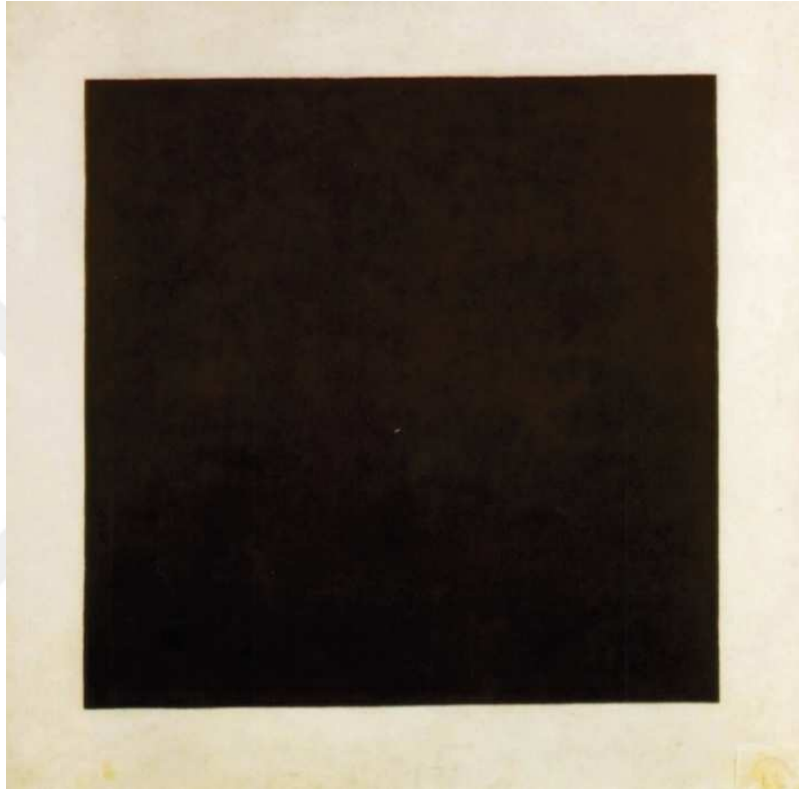
Aynı dönemde, Maleviç'in de Mondrian'ın düşüncelerine benzer denemeleri olduğundan söz edilebilir. 1915'te Petrograd'da "Son Fütürist Resim Sergisi o,lo " adı altında açılan bir resim sergisinde, beyaz zemin üzerine siyah bir kare yapılmış olan bir resim asılmıştır. Sergiyi gezenlerde şaşkınlık ve öfkeye neden olan bu resim Kazimir Maleviç'in "Sıfır-Biçim" adını vermiş olduğu eseridir. Bu adlandırmayla yeni resim anlayışının geçmişle tüm bağı kopartılmak istenmiştir. Mondrian ve Maleviç hem soyut resim anlayışının geçmişle tüm bağını kopartma konusunda hem de soyutlama yöntemi bakımından birbirlerine yakınlık göstermişlerdir. Maleviç'te Mondrian gibi sanat dünyasına kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücünü, yıkma ve yok etme etkinliğine dönüştürmüştür.¹⁵¹ Bunun yanı sıra Mondrian ve Maleviç'in düşünce ve yöntem bakımından farklılıklarını da belirtmek

¹⁴⁹ Yılmaz, a.g.e., s.56.

¹⁵⁰ İpek Babacan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem yayınları, İstanbul 2008, s.1094.

¹⁵¹ Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, ss. 58-59.

gerekmektedir. Mondrian'ın gerçekleştirmeye çalıştığı denge, eşit olmayan karşıtların yani birey ve evren gibi, kavramların dengesini yansıtmaktı fakat Maleviç eşitliğin dengesini aramaktaydı. Maleviç'e göre ayrıcalıklar bir hiçliğin içerisinde silinecek ve Süprematist sanatın varmak istediği bütünlüğe ulaşılacak ve bu sayede eşitlik sağlanacaktır. Ayrıca Mondrian için renk bir denge ögesini oluştururken, Maleviç ise renkten gittikçe uzaklaşmıştır.¹⁵²



Resim 2.32: Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare

1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109 x 109 cm

Yapılan araştırmalar sonucunda düşünceler ve duygular birbirlerini etkilemektedir. Sanat bu iki dinamiğin birlikteliği ile sanatçının iç dünyasını, somut olan iki boyutlu bir yüzeye taşımasıyla oluşur. Düşünce ve duygularımızı kesin bir şekilde birbirinden ayıramayacağımız gibi, sanattı da düşünce ve duygulardan ayrı tutmak olanaksızdır.

¹⁵² Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s. 60.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE SOYUTLAMA VE TİNSELLİK

Tin'in kelime olarak anlamı açıklanmadan önce tin ve ruh arasındaki farkın belirtilmesi faydalı olacaktır. Ruh ve tin kelimeleri dilimizde aynı anlamlarda kullanılmasına karşın, tin kelimesi canlı örgeñliğin düşünsel yanını dile getirmek için önerilerek ruh kelimesinden ayrılır. Bu kelime ayrılığı Antikçağ Yunan felsefesinde de görölmektedir. Ruh kelimesinin karşılığı 'psyke', buna karşın tin kelimesinin karşılığı 'pneuma'dır. Her ne kadar ruh kelimesi bir canlılık ilkesi ve tin kelimesi bir düşünce ilkesi olarak tanımlanmaktaysa da bu iki kelime arasındaki anlam karışıklığı devam etmektedir. Bu ayrım kısaca şöyle açıklanabilir. Canlılar arasında hayvan sadece ruhlu, insansa hem ruhlu hem de tin'li bir varlıktır. Ancak tin ve ruh kelimesinin hem doğu hem de batı dillerindeki kökeni soluk-nefes anlamında birleşmektedir.¹⁵³

Tin kelime olarak, fiziksel bir varlığı olmayan töz anlamına gelmektedir. Yunan felsefesinde, evrenin usu ve canlılığını ifade etmek için kullanılmıştır. Kendi başına var olduğu düşünülen tin, çeşitlilik sergileyen görüngülerin karşısında bir bütünlüğü ifade etmektedir. Bunun yanı sıra can ile özdeşleştirilerek gövdeyi canlı kılan bir ilkedir. Kısaca tanrısalcılığa ya da yaratıcılığa karşılık gelen, evrenin en üst varlık, yaşam ve düşünce ilkesini anlatan felsefe terimidir. Modernist dönemde ise tin terimi, bilinç yaşantılarının ya da durumlarının, kişinin benliğini oluşturduğu varsayılan düşünsel ve duyumsal etkinliklerinin tümüne verilen addır. Tin terimi felsefede en genel anlamda karşılaştırıldığı şekliyle, tinselcilik ve özdekçilik olarak ayrılır. Tinselcilik, tinin özdekten yani maddeden ayrı tutulması gerektiğine ve madde gibi sonlu bir şey olmadığını vurgularken, özdekçilik ise maddede tin diye bir şey olmadığını dile getirir.¹⁵⁴

Tin resim sanatında yaratma ilkesinin özüdür. Bu nedenle sanat eserinin özünde mutlak bir şekilde tinsellik bulunmaktadır. Bu ister klasik ister modernist resim olsun sanat, insanda bulunan bu öz sayesinde var olmuştur. Fakat resim sanatında yaratıcılığın ve dışavurumun daha yoğun bir şekilde hissedildiği dönemlerde tinselliğın etkisi daha çok

¹⁵³ Hañerlioğlu, 2003, ,a.g.e., s. 350.

¹⁵⁴ Ulaş, a.g.e., s.1425.

ortaya çıkmıştır. Bu nedenlerle tezin genel araştırma çerçevesini sanatçının iç dünyasına yönelmesiyle ortaya çıkan sanat akımları oluşturmuştur.

Birinci bölümde modernist çağın felsefe anlayışı olarak Fenomenoloji felsefesi incelenmiştir. Fenomenolojide yargısızlık ilkesi, yani bir öze ulaşmak için yargı vermeme durumunu ayrıca nesneleri ve kavramları parantez içine alarak böylelikle eidos'a yani bir öz'e ulaşılacağını bunun içerisinde de soyutlamaların görüleceğini belirttik. Tek tek incelenmesi, hayli zor olan bu kavramların genel olarak, birbirleri içerisindeki etkileşimleriyle açıklanması amaçlanmıştır. Husserl'in teorisini temellendirdiği *Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler* isimli kitabı ve Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* kitaplarının aynı yıllar içerisinde yayımlanması¹⁵⁵ İsmail Tunalı'ya göre bir tesadüften daha fazlasını ifade etmektedir. Bununla beraber Kandinsky'nin soyut resmin öncü ressamlarından olması ve *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli kuramsal bir çalışma oluşturması bize bu konuda önemli bir kaynak oluşturmuştur.



Resim 3.1: Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV

1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 159.5 x 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany

¹⁵⁵Tunalı, a.g.e., s.133.

Kandinsky “Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli piyanodur. Sanatçıysa, çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur.”¹⁵⁶ Benzetmesinden de anlaşılacağı gibi sanatçı, renk veya form ya da her ikisinin birleşmesiyle bu üç unsuru sezgisel olarak düzenler yani; “...maddesel bir varlığı olmayan şey, maddesel bir sınıflandırmaya tabi tutulamaz. Geleceğin ruhuna ait olanlar yalnızca sezgiyle tasavvur edilebilir ve bu sezgiye ulaşmada tek yol sanatçının yeteneğidir...”¹⁵⁷ böylelikle resme bakanda tinsel bir titreşim yaratır. Bu Kandinsky için, ruhun yaşamını yatay bir şekilde eşit olmayan bölümlere ayrılmış olan üçgen benzetmesinde belirttiği gibi toplumun ruhsal ilerlemesi ancak sanatçı tarafından sunulan bu tinsel titreşimle gerçekleştirilebilir.

“Üçgenin her bölümünde sanatçılar vardır. İçlerinden kendi bölümünün sınırlarının ötesini görebilenler, etrafını çevreleyen diğerleri için birer kahindirler ve dik kafalı topluluğun ilerleyişine yardımcı olurlar...Her bölüm, bilinçli ya da çoğunlukla bilinçsiz olarak, kendisine karşılık gelen ruhsal gıdanın özlemini çeker. Bu gıda sanatçı tarafından sunulmaktadır ve hemen altındaki bölüm yarın ellerini şevkle bu gıdaya uzatacaktır.”¹⁵⁸

Kandinsky’nin, kuramsal çalışmasında bizim için önem teşkil eden noktalardan biri, modernist dönem sanatçılarının nesneye karşı bakışında tinselliğin daha çok ön plana çıktığını belirtmesidir. Bu bağlamda şu satırlar örnek olarak verilebilir;

“...Cézanne, bir çay fincanına yaşayan bir şey kattı, ya da bir çay fincanında yaşayan bir şeyin varlığının farkına varır. Natürmortu öyle bir noktaya getirdi ki, resmin cansızlığı sona erdi. Her şeyin içindeki yaşantıyı hissedebilme yeteneğine sahip olduğundan, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşcasına resmetti. Onun rengi ve formu da, ruhsal armoniyle uygundur. Bir adam, bir ağaç, bir elma, Cézanne bunların tümünü, adına ‘resim’ denen ve gerçek içselliğin ve sanatsal armoninin bir parçası olan şeyin yaratımında kullanmıştır. Aynı amaç, genç Fransızlar’ın ustalarından biri olan Henri Matisse’in eserlerini de etkilemiştir. ‘Resimler’ yapar ve bu ‘resim’lerde, ilahi olanı yeniden meydana getirmeye çalışır.”¹⁵⁹

Kandinsky, sanat ve doğayı ayırarak sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliğinin olduğuna inanır. Böylelikle Kandinsky için sanat, doğayı taklit etmeyi bırakmış ve kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır. Fakat burada tamamen soyut bir evren düşüncesi değil, sanatçının kendi içselliğinde bulunan şeyleri ortaya çıkarabildiği bir anlayış görülmektedir. Bu noktada Kandinsky’nin de tam olarak bunu belirlediği görülür.

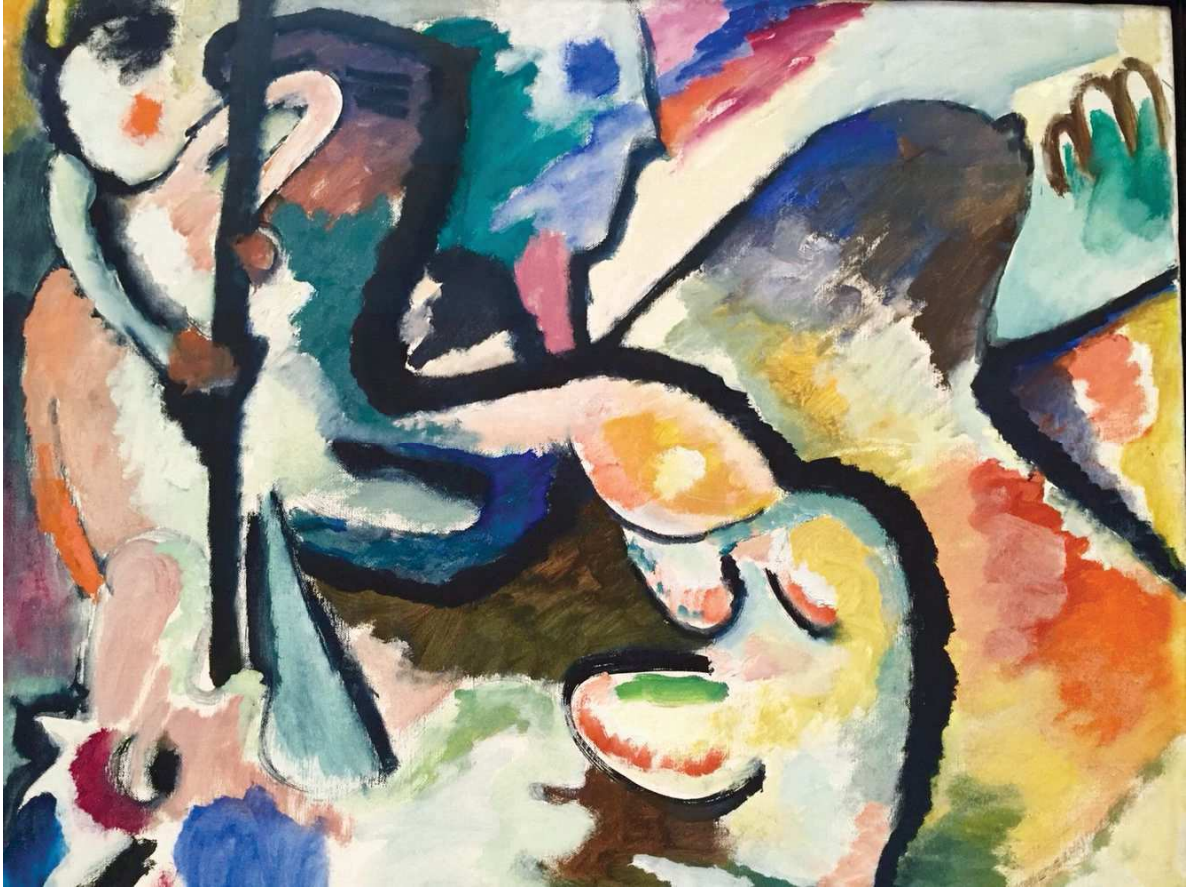
¹⁵⁶ Kandinsky, a.g.e., s.79.

¹⁵⁷ A.g.e., s.79.

¹⁵⁸ A.g.e., s.46.

¹⁵⁹ A.g.e., s.66.

Kandinsky “...içsel ihtiyaç açısından hiçbir sınırlama yapılamaz. Sanatçı, anlatımının gerektirdiği her formu kullanabilir; çünkü içsel isteği, uygun bir dışsal ifade bulmalıdır.”¹⁶⁰



Resim 3.2: Wassily Kandinsky, St. George III

1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97.5 x 107.5 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

Sanatçının iç dünyasını yansıtan soyut sanat korku, neşe, üzüntü gibi duyguların yanı sıra bu duyguları aşan, insanın bilinç ve özünden kaynaklanan şeyleri de yansıtmasını sağlamıştır. Bunun için sanatçı içsellığe yönelmiş ve biçimsel olarak daha özgür çalışmalar meydana getirmiştir. Bu noktada sanatçının amacı renk ve biçim gibi dış etkenlerin

¹⁶⁰ Kandinsky, a.g.e., s.96.

uyandırdığı ruhsal titreşimleri duyabilmektir. Bu sayede görünen şeylerin gizemli tarafı sanatçı tarafından tinsel yaşantı sayesinde yeniden şekillenir.¹⁶¹

Batı sanatında, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra tinsellik ve soyutlama kavramlarının tartışılmaya başlanması, bu iki kavramın belki de ayrılmaz derecede iç içe geçmiş olmasından dolayıdır. Soyutlama sayesinde sanatçı nesnel dünyada var olmayan fakat kendi iç yaşantısındaki şeyleri tasvir edebilme imkanı bulmuştur. Bunu modernist sanatı önemli ölçüde etkileyerek kendisinden sonra gelen çoğu sanatçıya ilham veren Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso ve Matisse'n günlüklerinde veya demeçlerinde görmekteyiz. Bu günlük veya demeçlerde soyutlama ve tinsellik kavramları tartışılmış bu sayede kuramsal ve biçimsel olarak sanata kazandırılmasında, modernist dönem sanatçılarının önemli katkıları olmuştur.

Sanat önemli ölçüde kültürle bağlantılıdır. Fakat sanatçının dönem içerisinde gelişim gösteren teknoloji ve bilimlerden etkilendiği bilinmektedir. Bu nedenle tinsellik kavramının batı sanatındaki yeri dönem içerisinde meydana gelen kültürel etkileşimlerle değerlendirilmelidir. Çünkü 20. yüzyıl sanatçıları tarafından meydana getirilen eserlerde bu etkilenme büyük ölçüde hissedilmektedir. İlk olarak kültürün tanımı yapılacak ve kısaca kültürün sanat biçimlerine etkisine değinilecektir. Sonrasında ise batı resminde tinselliğin yöntemsel ve biçimsel olarak daha yoğun bir şekilde ortaya çıktığı akımlar bu akımları etkileyen Doğu sanat gelenekleri incelenecektir.

3.1 Kültürel Farklılıklar ve Sanat

Kültür; bir toplumun dilini, dinini, ahlaki ve estetik duygularını, hukuki ve ekonomik geleneklerini, sanatının ve ilmi eğitimlerinin birliğiyle oluşan toplumsal bir birliktir. Kültür kavramının çok geniş bir yelpazesinin bulunmasından dolayı çok fazla tanımı bulunmaktadır.

Kültür kavramının Latince kökünün 'colere' olduğu düşünülmektedir. Diğer bir görüşe göre ise tarım ve aynı zamanda dinsel ibadet anlamına gelen Latince 'cultura' kelimesinden türetilmiştir. Cultura, colere kökünden gelen: ekip biçmek, ikamet etmek, dikkat etmek, meşguliyet, muhafaza etmek kelimesinden türemiştir.¹⁶² Türkiye'de ise kültür kavramını

¹⁶¹ Çağatay Kabaran, "Kandinsky Ve Sanatta Manevîlik", <https://dergipark.org.tr/download/article-file/28596>, (Erişim Tarihi: 02.07.2018)

¹⁶² Celalettin Yanık, *Dünyada ve Türkiye'de Çokkültürlük*, Sentez Yayıncılık, Ankara 2012, s.20.

sosyoloji açısından ilk defa inceleyen düşünürümüz Ziya Gökalp olmuştur. Kültür kelimesi dilimize iki farklı kaynaktan gelmiştir. Bu kaynaklar Fransa ve Amerika'dır. Fransa'daki kültür kavramının karşılığı Türkçe 'ye irfan olarak geçerken, Amerika kaynaklı kültür kavramının karşılığı ise uygarlık olarak karşılanmaktadır. Bu noktada Ziya Gökalp, için kültür ve uygarlık ayrı kavramlar olarak ele alınmalıdır. Ayrıca kültür ulusal bir nitelik taşır ve bir tek ulusa özgün olmasından dolayı kavram olarak çeşitlilik göstermiştir.¹⁶³ Bu çeşitlilik kültürün toplumsal bir sözleşme, kurallı bir yaşam anlamlarına da gelmesiyle çoğalır. Örneğin; kültürlü insan, kültür çevresi, kültürel yaşam gibi tanımların olması kültürün toplumlarda farklılıklar gösterdiği gibi insana göre de değiştiğini gösterir.

Toplumların her birinin kendine özgü kültürel kural ve değerleri bulunmaktadır. Bu nedenle her toplumun töresel özellikleri birbirlerinden ayrılırlar. Örnek olarak bir toplumda doğru ve güzel olarak kabul edilebilen bir davranış, başka bir toplumda kötü ve cezalandırılması gereken bir olaya dönüşebilir. Toplumun kendi kimliğini yapılandırmak ve iletişim kurmak için, toplumsal özelliklerin çoğunda görüldüğü gibi sanatında ve tasarım türlerinde de kültürün etkisi ortaya çıkmıştır.¹⁶⁴ Kültür bir toplumun dönemleri arasında da farklılıklar gösterir. Bir tarihsel dönemin ruhu, o dönem boyunca üretilmiş nesnelerin içine işler. Wöfflin, 'sanat tarihi için hiçbir şeyin, kültür ve üslupların dönemleri arasında paralellikler çizmekten daha doğal olmadığı'nı¹⁶⁵ belirtir. Böylelikle her toplumun kendi kültürünün, o toplumun sanatını etkilediği söylenebileceği gibi toplumsal değişimlerin de, toplumun sanatını etkileyen başka bir faktör olarak karşımıza çıktığı görülür. Daha önceden de belirtildiği gibi 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanayi ve bilim, sanatta farklı yaklaşımların çıkmasına etken olmuştur. Bu nedenle ilk olarak Batı sanatını etkileyen önemli noktalara kısaca değinilebilir.

Batıda, orta çağ resminde skolastik felsefenin etkisi vardır. Bu nedenle akıl ve bilim iki temel otoriteye bağlıdır bunlar; Aristoteles ve Kilise'dir. Hristiyan inancı ve ahlakıyla birleşen bu görüş, bütün orta çağ boyunca devam eder. Orta çağ inancında Tanrı Dünya'yı sayı, ağırlık ve ölçü olarak yaratmıştır. Bu kavramlar zamanla gelişerek, boyut, biçim, düzen, töz vb. sayısız alt kategorilere ayrılır. Fakat Batıda orta çağ resmi teolojiden tamamen

¹⁶³ İbrahim Arslanoğlu, "Kültür Ve Medeniyet Kavramları". *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 15, 2000, ss. 243- 255.

¹⁶⁴ Malcolm Barnard, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (Çev. Güliz Korkmaz), Ütopya Yayınları, Ankara 2010, s. 187.

¹⁶⁵ Barnard, a.g.e., s.57.

ayrılmamış olduğunu bilemekte faydalıdır. ¹⁶⁶ Çünkü orta çağ sanatçılarının dini içerikli resimler yapmış oldukları somut delillere ve eserlere dayanır.

Rönesans ise Avrupa tarihinde, orta çağ'ın sona ermesiyle, Yunan ve Roma kültürlerinin sanat geleneklerine duyulan ilginin bir dirilişidir. Rönesans terim olarak İtalyanca 'yeniden doğuş' anlamına gelmektedir. Rönesans İtalya'da başlayarak buradan Avrupa'nın birçok ülkesine yayılmıştır. Batıda Platon, Aristoteles, Cicero ve Homeros gibi klasik yazarların tekrar keşfedilmesiyle, insanın başarılarına öncelik veren yeni bir hümanist dünya görüşü ortaya çıkmıştır. ¹⁶⁷

Rönesan'la birlikte sanatta birçok şey kökten bir değişime uğramıştır. Hristiyan sembolleri görülmeye devam edilse de Orta Çağ'da görülen tanrı'nın yardımı olmadan insanın hiçbir şey başaramayacağı düşüncesinden ayrılmıştır. Böylelikle İtalya'da resim, heykel ve mimari tamamen değişmiştir. Roma tarihi ve mitolojisi, eserlerde kullanılacak temalara kaynak oluşturmuş bununla beraber orta çağ'da düz ve bilimsel-çizgisel olan perspektif gibi sanatsal teknikler gelişmeye başlamıştır. Önemli yeniliklerin yaşandığı bu dönemde, sanatçılar güçlü aileler tarafından desteklenmiştir. 15. Yüzyılın sonlarında ise Floransa'da orta sınıfın yozlaşması ve Fransa Kralı III. Charles'ın istilası gibi nedenlerden dolayı bu gelişmeler Roma'ya geçerek burada Yüksek Rönesans dönemini oluşturmuştur.

168

¹⁶⁶ Mehmet Yiğit Ersoydan, "Tarihsel Süreçte Batı Toplumunda Sosyolojik Olgular ve Sanatçı", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt:1, Sayı:3, s.32.

¹⁶⁷ Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, Çin 2014, s.452.

¹⁶⁸ Farthing, a.g.e., ss.150-153



Resim 3.3: Fra Angelico, Meryem'e Müjde

1432-34, Panel Üzerine Tempera, 175 x 180 cm Museo Diocesano, Cortona, İtalya

İtalya'da başlayan ve sanatı önemli ölçüde etkileyen bu yeniliklere örnek olarak: Fra Angelico'nun *Meryem'e Müjde* resmi incelenebilir. Rönesans'la birlikte gelişen çizgisel perspektifin etkisi açıkça görülmektedir. Ayrıca nesnelere tek tek odaklanılmış, kumaşların üzerindeki desenler en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Sahnenin arka kısmında Adem ve Havva'nın Cennet Bahçesinden kovuluşu uzak bir noktada resmedilmesine rağmen en ince ayrıntısına kadar büyük bir özenle resmedilmiştir. Bu eserde ressamın görüşünü doğal sürecinden ayırarak, bu nesnelere tek tek odaklandığı ve onları kusursuz bir şekilde resmetmek istediği görülmektedir. Bu noktada Rönesans'la birlikte ortaya çıkan ve insanı yüceltmeyi amaçlayan hümanizm düşüncesine kısaca bakılabilir. Hümanizm en genel tanımıyla: İnsan aklını, etik ve adalet kavramlarını temel alan bir görüşüdür.¹⁶⁹

Rönesans döneminde hümanizm genel olarak kültür ve eğitim alanında gerçekleştirilen bir yenilenme etkinliğine karşılık gelmektedir. İnsanı evrende tek ve en yüksek değer olarak gören ve insanı geliştirmeyi, yüceltmeyi amaçlayan bir düşüncedir.

¹⁶⁹http://www.felsefe.gen.tr/modern_cag_felsefesi_tarihi/humanizm, (Erişim Tarihi: 16. 10. 2018)

Hümanizme göre sanatın asıl konusu insandır ve insan özünde mükemmel bir varlık olabilme potansiyeli taşımaktadır.¹⁷⁰ Bu nedenle hümanizm'in etkisiyle, Rönesans sanatında mükemmeliyetçi bir tavır görülür. Bu noktada resimde evrenin bir pencere içerisine alındığı hissedilebilir. Çünkü sanatçı sahneleri ve olayları dondurmuş ve bunları en kusursuz şekliyle eserinde yansıtmak istemiştir. Bilimsel yeniliklerin yaşandığı bu dönemde sanatsal biçimlerin, sanatçı tarafından matematiksel olarak yerleştirilmek istenmesi dönemde yaşanan gelişmelerin doğal bir sonucudur.

15. yüzyılda Batıda böylece önemli bir sürecin yaşandığı görülür ve sanat ta bu gelişmelerden ve düşüncelerden etkilenmiştir. Doğu sanatında da kültürel olarak etkileşim ve gelişim süreçleri görülür. Fakat konu başlığı altında kültürel farklılıkların, sanata etkileri tartışılmak istenmesinden dolayı tarihsel bir karşılaştırma yapmaksızın, biçimsel ve yöntemsel olarak belirgin farklılıkların görüldüğü sanat anlayışları incelenmiştir. Bu nedenle 40.000¹⁷¹ yıl önce yapılmaya başlandığı düşünülen ve halen yapılmaya devam eden mandala ritüeline bakılabilir. Bu farklılıkların daha iyi anlaşılması adına ilk olarak bu sanat etkinliğini düşünce anlamında etkileyen süreçlere bakılmalıdır.

Hinduizm kendi içinde çok çeşitli inanışlara sahip bir dindir. Bu nedenle keskin hatları yoktur. Bir aile içerisinde bile birbirinden farklı inanışlara sahip olan bireyler bulunabilir. Çok tanrılı gibi görülen bir din olmasının yanında temelde tek tanrıcılık inancına sahip olduklarını savunurlar. Çünkü ibadet edilmek için tasvir edilen tanrı figürlerinin aslında tek bir tanrının yani “Brahma”nın yansıması olduğuna inanılmıştır. Hindular için ahireti reddederler fakat bu tamamen bir yok oluş anlamına da gelmemektedir. Hindular canlıların hayatlarının reenkarnasyon ve karma olarak isimlendirilen bir sisteme göre işlediğine inanmaktadırlar.¹⁷²

Budizm ise ilk olarak Hindistan'da ortaya çıkmasına rağmen, zaman içerisinde Doğu Asya'da büyük ölçüde yayılan bir inanış olmuştur. Çin, Japonya, Kore, Moğolistan, Nepal, Tayland ve Tibet bu ülkeler arasındadır.¹⁷³

Budizimin kurucusu olan Buda Kshatriya, bu inanışa adını vermiştir. ‘Kşatriya’ kastına mensup bir prenstir. Yaşamı bolluk ve rahatlık içerisinde sürmesine karşın acı çeken

¹⁷⁰<https://www.turkedebiyati.org/sorucevap/281/humanizm>, (Erişim Tarihi: 16.10.2018)

¹⁷¹<https://hthayat.haberturk.com/yasam/guncel/haber/1026543-mandala-nedir>, (Erişim Tarihi: 16.10.2018)

¹⁷² Ayşe Demirel, “Hesse'nin Doğu Dinlerine Yaklaşımı”, *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, Sayı:53, 2016, ss. 319-320.

¹⁷³ Demirel, a.g.e., s.320.

insanları görmesi onu derin düşüncelere itmiştir. Dünya üzerinde var olan acılara karşı çözüm arayan Buda saraydan ayrılarak çileli bir yaşamı benimser; ancak daha sonrasında çıktığı yolda enerji ve güce ihtiyacı olduğuna karar vererek orta halli bir yaşama döner. Buda bir incir ağacının altında, meditasyon yaparken aydınlandığını hisseder ve bu zamandan sonra vaazlar vermeye başlar. Budanın öğretilerinin temel amacı acıları yani acıların temeli olan arzuları kaldırmaktır. Böylelikle ulaşılamayan arzuların verdiği ıstıraptan kurtularak acılar dindirilir. Budizm inancında bu acılar dindirildikçe Nirvana'ya ulaşılır ve Nirvana ulaşılacak olan en son yerdir.¹⁷⁴

Taoizm Çin dini geleneklerine ait önemli öğretilerden biridir. Taoculuğun ortaya koyduğu dini inanış, Çin dini geleneklerinin daha çok metafizik içerikli öğretileri üzerine kuruludur. Taoizmin Lao-Tse tarafından kurulduğuna inanılır fakat Lao-Tse hakkında bulunan bilginin azlığı nedeniyle böyle birinin olup olmadığı da bir tartışma konusu olmuştur. Taoizm dış dünya nesnelerinin gerçekte olmadığını savunur. Bu inanca göre her şey Tao'dur. Tao evrendeki düzendir, tanımlanamaz, sonlu ve sonsuz olan akıldır. Bu özellikleri nedeniyle Taoculukta varlıklar bir yokluğa götürülür. Çünkü Lao-Tse göre nesnelere ve kavramlara verdiğimiz anlamlar iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık gibi arzuları ve amaçları doğuracaktır. Fakat bu anlamlardan ayrılarak bir eylemsizliğe varırız. Eylemsizliğe varıldığında ise uyumlu yaşama geçilir. Böylelikle geçmiş ve gelecek kaygılarından kurtulan insan yaşamının doğal akışıyla bütünleşebilir. Bu uyum kısaca yolu izlemek denmektedir ve tao kelimesiyle de kastedilen bu yoldur. Meditasyonun Hinduizm, Budizm kadar Taoizm içinde önemli bir yeri vardır. Taoizmde meditasyon fiziksel sağlık kadar ruhların taoyla birleşmesi içinde yapılmaktadır.¹⁷⁵

Batıda hümanizmin etkisiyle Rönesans sanatında ortaya çıkan mükemmel insan düşüncesi tavrı sanatın daha matematiksel bir şekilde gelişmesine etken olmuştur. Doğu inanç gelenekleri incelendiğinde ise çok çeşitli dinlerin ve öğretilerin olduğu görülür fakat öğretilerin genelinde hayatın özünü irdeleyen ve iyi-kötü gibi zıtlıkların aşıldığı bir varlık birliğine varılmaktadır. Bu nedenle sanat yaklaşımları da batıya göre belirgin farklılıklar göstermiştir.

Sanskritçe daire anlamına gelen mandala Hinduizm ve Budizm'de evreni temsil eden bir şekil ve ritüeldir. Bu mandalalar genel olarak; iyileşmek, rahatlamak, meditasyon ve

¹⁷⁴ <https://docplayer.biz.tr/24404375-3-4-hinduizm-ve-budizm.html>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).

¹⁷⁵ Demirel, a.g.e., s.321.

pozitif enerjiyi elde etmek için yapılmaktadır.¹⁷⁶ Tibetli Budistlerin sembolik geleneği haline gelen kum mandalarını 2500 seneden fazladır uyguladıkları düşünülmektedir.¹⁷⁷



Resim 3.4: Mandalaya Hazırlık

Mandalalar oluşturulmadan önce rahipler müzikal bir ritüelle mandala oluşturacakları yeri kutsuyorlar. Sonrasında ise sanatçı rahiplerden birisi cetvel, kalem gibi yardımcı malzemelerle zihninde oluşturduğu bir taslağı kutsanan yere çizmeye başlıyor ana hatlar oluşmaya başladıktan sonra diğer rahiplerde bu ritüele katılıyor. Oluşturulan araçlar yardımıyla renkli kum taneleri dökülerek ince ayrıntıları olan bir eser meydana getiriliyor. Böylece mandalların oluşturulduğu bu süreç bir meditasyon ve dua şekli olarak görülmektedir. Fakat yoğun çalışma ve emek doğrultusun meydana getirilen bu mandalalar tamamlandıklarında, belli bir süre sonra ritüel doğrultusunda süpürülmektedir. Böylelikle Hinduizm ve Budizm’de görülen maddeye karşı duyulmaması gereken bağıllık düşüncesi, Tibetli rahiplerin mandala çalışmalarını, yaptıktan belirli bir süre sonra yok etme nedenlerinde görülür. Fakat gelecek nesillere örnek olarak gösterilmesi adına bazı mandalalar fotoğraflana bilmektedir.¹⁷⁸

¹⁷⁶ <http://www.sanatblog.com/kumdan-mandala/>, (Erişim Tarihi :10.10.2018).

¹⁷⁷ <http://gaiadergi.com/tibetli-budistlerin-kum-mandala-geleneği/>, (Erişim Tarihi :10.10.2018).

¹⁷⁸ <https://gaiadergi.com/tibetli-budistlerin-kum-mandala-gelenegi/>, (Erişim Tarihi :10.10.2018).



Resim 3.5: Mandala Çalışmaları

Resim3.5’te verilen görselde rahiplerin renkli kumlar ve bu kumları dökmelerini sağlayan özel çubuklarla mandalayı oluşturdukları görülmektedir.



Resim 3.6: Mandala Çalışmaları



Resim 3.7: Mandala Çalışmaları

Yukarıda verilen bu görsellerde ise rahiplerin mandalayı, ritüelin son aşaması olarak süpürdükleri süreci göstermektedir.

Böylelikle kültür, sanatın nasıl, ne şekilde, hangi malzemelerle ve içerik olarak taşıdığı anlamları da doğrudan etkileyerek o toplumun sanatını şekillendiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu örnekler çoğaltılabilir fakat konunun geniş bir araştırma alanı sunmasından dolayı Doğu ve Batı resminde görülen temel yaklaşım farklılıklarında soyutlama ve tinsellik konularına oluşturulacak örnekler açıklanmak

istenmiştir. Batı ve Doğu sanat geleneklerinde farklılıklara neden olarak kültürel etmenler bu bağlamda incelenmiştir.

3.2 Batı ve Doğu Resminde Temel Yaklaşım Farkları ve Tinsellik

Batı ve Doğu resminde temel yaklaşım farklılıklarından biri olan perspektif; iki boyutlu bir düzlem üzerine resmettiğimiz şeylerin, optik yansımasını sağlayan yöntemlerden biridir. Birçok perspektif yöntemi bulunmaktadır. Bunlar “...izometrik izdüşüm, otografik izdüşüm ve ters perspektif...”¹⁷⁹ Bu perspektif yöntemlerinin çoğunda birleşmeyen paralel izdüşüm çizgileri kullanılır¹⁸⁰ bu nedenle bilimsel-çizgisel perspektiften ayrılmaktadırlar. Böylelikle Rönesans döneminde keşfedilen bilimsel-çizgisel perspektif Batı resminde temel bir yaklaşım farklılığına etken olmuştur. Bu doğrultuda ilk olarak çizgisel perspektifin keşfine bakılmalıdır.

Orta Çağ Avrupa resminde, bizim şu an ters perspektif olarak isimlendirdiğimiz teknik kullanılıyordu. “Ters perspektif, izleyiciden uzaklaşan değil, yaklaşan paralel çizgileri birleştirir. Bu tür bir perspektif uzamsal derinliği kapatır böylece resim bir sahne olur ve seyirci de aktif bir uzamsal panoramada katılımcı haline gelir.”¹⁸¹ Ters perspektif kullanılan çalışmalar izleyiciyi, içerik tarafından çevrelenmiş hissettirdiği için izleyiciyi içine alır. Ayrıca orta çağ sanatçılarının izometrik perspektifte kullanmış oldukları görülür ve orta çağ Avrupa resmi, izometrik perspektif kullanan, Çinli, Japon, Pers ve Hintli çağdaşlarıyla yakınlık göstermiştir.¹⁸²

İzometrik perspektif: “Görünüm olarak iki-noktalı perspektif ile kıyaslanabilir. Her ikisi de bir dikey ön kenar ile başlar. Ancak, izometrik yansıtmada herhangi bir birleşen uzaklaşan kenar yoktur. Bütün kenarlar, 30 derecelik açıyla hem sağa hem sola hareket eden dikey çizgide kesişir.”¹⁸³

Orta Çağ Avrupa sanatının, Doğu sanatındaki yöntemlerle olan yakınlığını birçok minyatürlü el yazmasında görüyoruz. Örneğin; Anonim bir eser olan *Meryem’e Müjde* eserinde sanatçı, doğal formları taklit etmekle ilgilenmemiş, daha çok geleneksel kutsal sembelleri bir araya getirmiştir. Alman manastırında kullanılan günlük kitabı incelendiğinde;

¹⁷⁹ Ocvirk, vd, a.g.e., s. 24.

¹⁸⁰ A.g.e., s. 24.

¹⁸¹ A.g.e.

¹⁸² Hockney ve Gayford, a.g.e., s.88.

¹⁸³ Ocvirk, vd, a.g.e., s.24.

Aziz yortu günlerinin yazılı ve görsel açıklamalarla belirtildiği görülür. Sayfa incelediğinde, tüm olayları görsel olarak zihnimize canlandırmak zorunda kalmaksızın okuyabiliriz.¹⁸⁴



Resim 3.8: Meryem'e Müjde, 1150 civarı **Resim 3.9:** Aziz Matta, M.S 830 civarı, Württembergische, Landesbibliothek, Stuttgart. Bibliothèque Municipale, Epernay

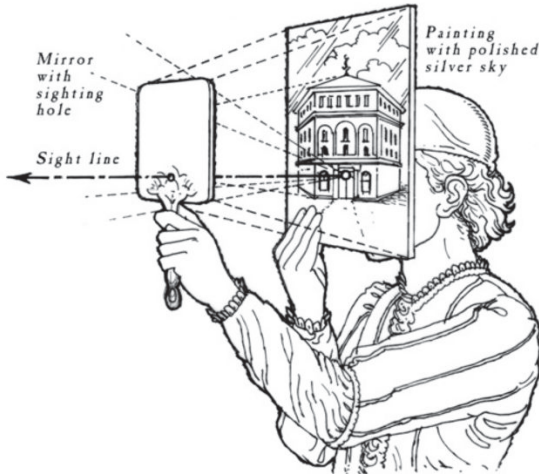
Rönesans, Avrupa tarihinde, orta çağ'ın sona ermesiyle modern dünyaya geçişi temsil etmektedir. Birçok alanda yeniliklere adım atılan bu süreçte, Filippo Brunelleschi'nin 1413 yılı civarında bilimsel-çizgisel perspektifin keşfetmesiyle, resim sanatında optik bir kural oluşturulmuştur. Bu kuralın oluşturulmasında Brunelleschi'nin sanatçı ve aynı zamanda da mimar olması önemli bir etkidir. Çünkü mimari üretimde iki boyutlu yüzey üzerine inşa edilecek olan üç boyutlu yapının gösterilmesi arasındaki ilişki, mimarlık tarihinin önde gelen belirleyicileri arasındadır.¹⁸⁵ Böylelikle çizgisel perspektifin keşfi, resim sanatında gerçekliğin betimlenmesinde önemli bir yöntem olarak, dünyevileşen sanatsal ifadenin kapılarını açmıştır. Bu dünyevileşme sürecinde her yerdeki tanrının yerini, tek bir merkezden bakan birey almıştır.¹⁸⁶

Ayrıca Brunelleschi'nin üç boyutlu görseli, iki boyutlu yüzeye yansıtmak için optik aletler kullanmış olduğu da düşünülmektedir. Resim 3.10 ve 3.11 bu konuya örnek olarak verilmiştir.

¹⁸⁴ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erdun, Ömer Erdun), Remzi Kitabevi, Çin 2009, ss. 181-183.

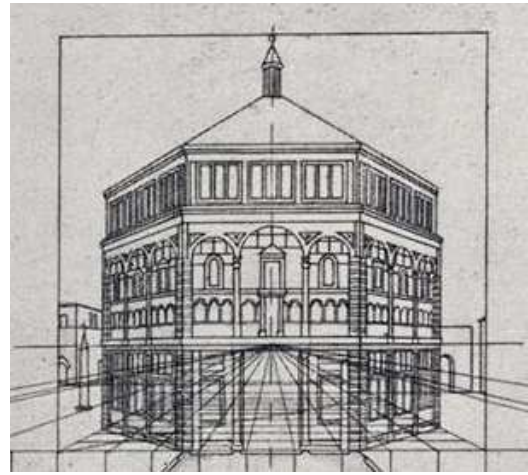
¹⁸⁵ Efe Korkut Kurt, 'Brunelleschi Modern Sanatçı Mitinin İlk Temsilcisi Miydi?', <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/186.pdf>

¹⁸⁶ A.g.e.



Resim 3.10: Alberti'nin Optik Kuramına

Göre Hazırlanmış Şema



Resim 3.11: Alberti'nin Optik Kuramına

Göre Hazırlanmış Şema

Brunelleschi bilimsel-çizgisel perspektifin prensiplerini oluşturan ilk sanatçıdır. Fakat yazılı tanımı ise Leon Battista Alberti tarafından düzenlenmişti. Alberti'nin optik kuramına göre: Işıklar gözden çıkar, görülen nesnelere doğru uzanır. Alberti, belirli bir noktada bu ışınları kesen dikdörtgeni oluşturarak, resmi çerçeve içine almıştır. Alberti çalışma yöntemini de bu şekilde tanımlamaktaydı. Resmetmek istediği şeyleri bir pencereden gördüğünü hayal ederek hareket ediyordu.¹⁸⁷ Böylelikle fotoğraf makinesinin icadına kadar devam eden bir arayış dönemi içerisinde resim, optik açıdan nasıl yapılması gerektiğine dair bir kurama dönüşür. David Hockney bu konuyu şöyle yorumluyor:

“Alberti'nin penceresi aslında bir hapisane. Ama bence birçok ressam geleneksel lineer perspektifte yanlış bir şey olduğunu zaten biliyorlardı ve perspektifle oynayabileceklerini fark ettiler.”¹⁸⁸

David Hockney'in Alberti'nin penceresini bir hapisane olarak tanımlamasındaki nedeni kısaca açıklarsak; resmin dünyaya açılan bir pencere olduğu fikri, gerçekliğin tamamen matematiksel bir şekilde temsilinin gelişmesine etken olmuştur. Bunun yanı sıra Hockney için perspektif nesneyle ilgili değil, bizimle ilgilidir. Gözlerimiz sürekli olarak hareket eder ve biz nereye bakıyorsak perspektif o yöne döner bu nedenle perspektif sürekli olarak değişmektedir.

¹⁸⁷ Hockney ve Gayford, a.g.e., s.102.

¹⁸⁸ A.g.e., s.107.

Çizgisel perspektif sanatçılar tarafından yüzyıllardır kullanılan geleneksel bir çizim yöntemine dönüşmüş ve bu süreç içerisinde gelişip çeşitlenmiştir. Örnek olarak, üçten fazla kaçış noktasının eklenmesi ve çoklu göz hizalarının kullanımı çizgisel perspektif türleri geliştirilmiştir. Her ne kadar doğal görünüşün matematiksel doğruluk içinde tasviri olmasına karşın bilimsel-çizgisel perspektifin bazı dezavantajları vardır.

- “ 1. Hiç bir şekil veya kütleyi bilindiği gibi tasvir edemez.
 2. Görünümleri uzam içinde sadece tek bir konumdan tasvir eder.
 3. Ortak noktalara doğru giden paralel çizgilerin kaçınılmaz geri çekilmesi tekdüzelikle sonuçlanır.
 4. Kaçış çizgileri nedeniyle tek bir nesne içindeki ölçeğin azalması bir tür biçim bozulmasıdır... ”¹⁸⁹

Bu dezavantajlar çizgisel perspektifin her sanat yapıtı için mutlaka gerekliliğinin olmadığını ortaya koymak için vurgulanmıştır. Bazen, perspektifin sezgisel olarak kullanılması resimsel derinliğin gösterimi açısından daha fazla ifade kapasitesine sahiptir. Bunun yanı sıra sanatçıların kullandıkları sistemin mahkumu¹⁹⁰ olmaması önemlidir. Çünkü sanatçının perspektifi ulaşılması gereken bir amaç değil de bir resim oluşturmak için ihtiyaç duyulduğunda kullanılan yardımcı olarak görmesi, perspektif kullanımını çok daha faydalı bir noktaya getirir. Fakat bu noktada şunu belirtmek faydalı olacaktır, çağdaş sanatçının kavramsal yelpazesini genişletmek için çizgisel perspektif sanatçılar tarafından bilinmelidir.¹⁹¹

Doğu resim sanatında ise Avrupa Rönesans resmindeki gibi belirli bir kaçış çizgisine dayanan, perspektif yöntemi görülmez. Örnek olarak Çin resmi incelendiğinde kimi zaman hava perspektifini, kimi zaman da sert biçim anlayışının nitelenmiş olduğunu görürüz. Bu resimlerde genellikle ikili bir derinlik anlayışı bulunmaktadır.

Çinli ressam, resmini çizerken yüksek bir yerde olduğunu var sayar; böylelikle manzarayı bütünsel bir gözle algılamış olur ve atmosferik bir boşluk içinde yer alan nesnelerin arasındaki uzaklığı belirtmek için hacim, biçim ve tonalite karşıtlıklarını kullanır. Böylelikle ressam, değişik açılardan incelediği nesneleri, dinamik bir uzam uyumu içerisinde resmeder ve izleyicide her şeyin devinim halinde olduğu hissini uyandırmayı başarır. Bunun yanı sıra, resimdeki nesneler çoğu zaman hem yukarıdan hem de karşıdan

¹⁸⁹ Ocvirk, vd., a.g.e., s.245.

¹⁹⁰ A.g.e., s.246.

¹⁹¹ A.g.e.

görüldüğü gibi yansıtılmıştır. Böylece Çinli sanatçının, insanın dirimsel akımla buluştuğu mistik bir uzam yaratmaya yöneldiği görülür. Buradaki amaç bir nesnenin betimlenmesinden çok, yaşamın anlamını iletebilen bir evren tablosu oluşturmaktır. İkili perspektif, Çinli sanatçının evrende yer alan her şeyin özünü kavramayı istemesiyle açıklanabilir.¹⁹² Özetle ikili derinlik anlayışıyla Çinli sanatçı, evrendeki şeyleri gözlemlerken aynı zamanda görünenin ardındaki bütünlüğü de yansıtmak istemiştir. Bu nedenle büyük ressamlarca yapılmış bir Çin resmine baktığımızda tinsel bir gezi yapabilme olanağı buluruz.

Sung Dönemi ressamlarından Kuo Hsi şöyle demiştir:

“Hayran olunan ve içine nüfuz edilen manzara resimleri vardır; bunların dışında kalanlar, yalnızca içinde gezilebilen ortamları yansıtır. Kimileri ise, içinde oturma ve yaşama isteği uyandırır. Bütün bu manzaralar, resimde mükemmellik derecesine varmayı amaçlar. Ama gene de içinde yaşamak istenen manzaralar, ötekilere göre üst düzeyde işlerdir.”¹⁹³

Kuo Hsi hem sanatçı, hem kuramcıydı. Resmi dağlar üzerinden düşünerek yorumluyordu. Ona göre, bir yüksek mesafe vardı; bir dağın altından tepsine bakmak, bir derin mesafe vardı; dağın önünde durup dağın arkasına bakmak ve bir de düz mesafe, burada da yakında bir dağdan uzaktaki bir dizi mesafeye bakmak. Böylelikle perspektifle ilgili üç ayrı tarz belirmiştir. Özellikle yatay rulo resimleri incelendiğinde Alberti’nin penceresindeki gibi zaman durmaz, resmi açtıkça zaman içinde ilerlenir, kısacası Alberti’nin penceresindeki gibi manzaranın tümü birden asla görülmez.¹⁹⁴ Böylelikle manzaranın içinde seyircinin gezmesi, tinsel bir geziye dönüşür ve manzara Tao’nun dirimsel düşüncesiyle dolmuş olur.¹⁹⁵

Tao düşünce biçimine göre insan, bedeninin ve isteklerinin kölesi olduğu sürece, dünya sadece bir savaş ortamı olmayı sürdürecektir. Fakat insan doğaya yöneldiğinde, günlük olayların dışına çıkarak ruhen doyacak ve böylelikle maddeye sahip olma isteğini yitirecektir. Bu sayede savaştan uzaklaşarak mutluluğa kavuşacaktır. Çin manzara resimlerinde, kısaca özetlenen Tao düşüncesinin etkileri görülmektedir. Bu manzara resimleri, gerçeğin ve evrenin gizemini çözmeye çalışan birer yazıdır. Bu noktada Çin’de resim yapmak ve yazı yazmanın aynı sözcükle ifade edildiğini belirtmek faydalı olacaktır.

¹⁹² François Cheng, *Boşluk ve Doluluk*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.134.

¹⁹³ Cheng, a.g.e., s.134

¹⁹⁴ Hockney ve Gayford, a.g.e., s.92.

¹⁹⁵ Cheng, a.g.e., s.138.

Çünkü Çin’de resimler, biçimle ifade edilmiş şiirlerdir. Bu resimlerde düşünce ve duygular biçimlerle dile getirilmiştir.¹⁹⁶

Çin resmini belirleyen biçimsel özelliklerin arakasında bulunan mistik öğretilerin etkisi, Çin resminde perspektifi de etkilemiştir. Çin’de kullanılan perspektif yönteminin Rönesans’ta ortaya çıkan çizgisel perspektif gibi matematiksel olmadığı görülür. Çin’de tinselliğin etkisiyle resim biçimlerinin özgürce düzenlenmesi önemlidir. Çünkü uyumsal esin Çinli sanatçı için önemlidir ve resimde canlı kılınmalıdır. Fakat bu düzenleme tamamen keyfi bir düzenleme anlamına da gelmez. Ressam, nesnelere yönelik algısını yapıtına yerleştirirken gerçekliğin temel yasalarında göz önünde tutar. Böylelikle ressam dış dünyanın görünümelerini resmine yansıtırken bu görüntüleri yeniden üretmekle yetinmez, ayrıca ana esini de ortaya çıkarır. Çinli ressam bu doğrultuda kendine özgü esprisini dışavurabildiği bir evren tablosu yaratabilmektedir.¹⁹⁷



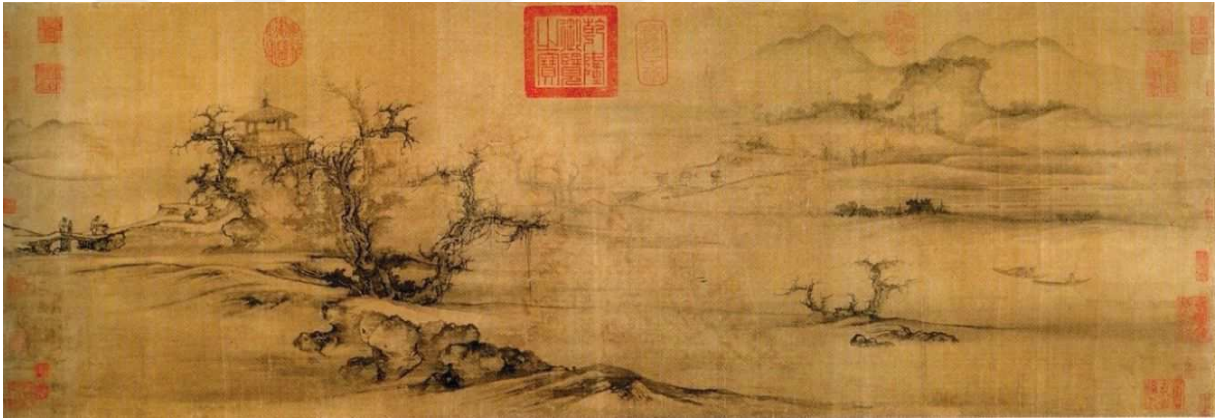
Resim 3.12: Guo Xi (Kuo Hsi), Erken İlkbahar

1072, İpek Üzerine Mürekkep

¹⁹⁶ Ayla Ödekan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s. 363.

¹⁹⁷ Cheng, a.g.e., s.131.

Rönesans Avrupa resmiyle, Çin resmi arasında yapılacak karşılaştırmada tespit edilecek temel farklılıkları kısaca özetlersek: İlk ve en belirgin ayrım çizgisel perspektifin keşfiyle şekillenen, Rönesans Avrupa resminin, Çin, Japon, Pers ve Hint gibi, Doğu resim sanatlarındaki perspektif yöntemlerinden ayrılmasıdır. Ayrıca Çin, Japon, Pers ve Hint sanatında rulo resimlerin olması, zaman olgusunun sanata dahil edilmesini sağlar. Bu, resmi bütün bir şekilde görmememizle ilgilidir, resmi açtıkça zamanda ilerlenir. Oysa Rönesans resminde manzara çerçevelenmiştir ve bu sebeple zaman durur. Genel olarak değerlendirdiğimiz bu temel farklılıkların yanı sıra, Çin resim sanatının ayrıca incelenmesinin en önemli nedeni, Çin resim sanatında tinsellik kavramının etkisidir. Bu etki, Çin resminde izometrik perspektifin yanı sıra, perspektifte sezgisel bir yaklaşımında görülmesine etken olmuştur.



Resim 3.13: Guo Xi (Kuo Hsi), Yaşlı Ağaç

Sezgisel perspektifte ise katı kurallar veya formüller yoktur. Genel olarak sanatçının içgüdüüne dayanır ve nadiren büyük derinlik anlamına gelir, ama nispeten sığ bir uzamsal alan içinde sıkıca örgülü bir görüntü oluşturur.¹⁹⁸

Çin resminde sezgisel perspektifi, farklı planlar arasında bırakılan beyaz boşluklarda görebiliriz. Bu noktada sanatçı nesneyi doğanın sonsuzluğu içerisinde canlandırarak, evrenin özünü kavramak istemiştir. Böylelikle yüce dağlar, kıvrılan dallar, kayalar, sisli bir atmosfer ve akıp giden su yatağıyla görüntü değil de doğanın gerçek ruhu canlandırılmıştır.¹⁹⁹

Bu bölümde özellikle Çin resminin araştırılmasına etken olan tinsellik kavramının yanı sıra Çin resminin batılı sanatçıları biçimsel ve düşünsel olarak da önemli ölçüde etkilemesidir. Özellikle 20. yüzyıl Batı resminde bu etkiler yoğun bir şekilde hissedilir. 20.

¹⁹⁸ Ocvirk, vd., a.g.e., s.246.

¹⁹⁹ Ayla Ödekan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2008, s.363.

yüzyıl Batı resminin ayrıca incelenmesi, tinsellik gibi kavramların batılı sanatçıları etkilediği süreci daha ayrıntılı bir şekilde aktaracaktır.

3.3. Amerika’da Soyut Dışavurumculuk ve Tinsellik

Resimde Klasik biçimsel ilkelerden kopuşun en önemli nedenlerinden biri, fotoğrafın icadıyla birlikte gerçekliği yeniden üretme gerekliliğinin sona ermesidir. Bununla birlikte hızla gelişen sanayileşme ve peşi sıra patlak veren dünya savaşlarının etkisiyle iç dünyasına yönelen sanatçının, kendi iç yaşantısını sanatına yansıttığı açık bir şekilde görülmektedir. Çünkü savaşın yıkıcı yüzü ve makineleşmenin insan yaşamında vazgeçilmez ve acımasız bir yer edinmesiyle, sanatçının nesneye karşı bakışı değişir ve değişen bu yeni dünya karşısında, iç huzursuzluk duyan sanatçı resim yüzeyini yeniden şekillendirerek, iç dünyasında meydana gelen bu huzursuzlukları resim yüzeyine yansıtır.²⁰⁰

İkinci Dünya Savaşı’ndan önce Amerika’da²⁰¹ sanat daha çok yerli temalardan ve figüratif eserlerden oluşmaktayken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Amerika sanatında önemli değişimler meydana gelir. Bu değişimler 1940’lı ve 1950’li yıllarında Amerikan sanatının soyut ve dışavurumcu bir anlayışla meydana getirilmesidir.²⁰² Soyut ve dışavurumcu eğilimler ilk olarak Amerika’da ortaya çıkmasa da Amerika’da gelişim gösteren bir anlayış olmuştur. Amerika’da geniş bir ilgi gören soyut sanat, zamanla tüm Dünya’ya yayılmıştır. Özellikle Marc Tobey ve Jacson Pollock ile, Amerikan sanatı, Avrupa sanatını da etkilemiştir.²⁰³ Amerikan resminde meydana gelen bu değişimlerin nedenlerine kısaca değinilmesi, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

İkinci Dünya Savaşıyla birlikte Birleşik Devletler ve Sovyet Rusya gibi iki büyük güç yaratılmış ve bu iki büyük devlet aynı zamanda birbirlerine rakip olmuştu. Bu rekabet iki devlet arasındaki sanat anlayışına da etkili bir şekilde yansımıştır. Sovyet Rusya’nın realist sanat anlayışına karşın New York’ta sınırlamaların olmadığı bir resim anlayışı desteklenmiştir.²⁰⁴ Nazi Almanyası’nda ise Hitler sanat ve sanatın toplumdaki yeri ile ilgili

²⁰⁰ Zafer Kalfa, “20. Yüzyıl Resim Sanatı ve New York”, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, s.19.

²⁰¹ Amerika ifadesi, Kanada’dan Meksika’ya kadar çok geniş bir sahayı kapsamaması nedeniyle, bir ülke ismi olarak Birleşik Devletler ifadesinin kullanılmasının daha doğru olacağı bilinse de, anlatım akışının bozulmaması adına Amerikan sanatı kullanılmıştır. Burada kastedilen Amerikan sanatı 1950’ler den sonra merkezi New York merkezli sanat anlayışı için kullanılmıştır.

²⁰² Pelin Avşar Karabaş, Günay Yıldız, “Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko”, 5. Uluslararası Bilim Kültür ve Spor Kongresi, Kazakistan, 2016, s. 39.

²⁰³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 629.

²⁰⁴ Kalfa, a.g.e., s. 26.

katı fikirlere sahipti. 1935'te Nürnberg'de topladığı kalabalığa sanat ile ilgili şu sözleri dile getirmiştir: “Sanatın misyonu pislik uğruna pislik içinde debelenmek değildir.”²⁰⁵ Hitler için sanat ta Alman kültürünü arındırma projesine dahildi ve avangart modernizm, ilkel temsil ediyordu. Bu nedenden dolayı Hitler için resim sanatı, klasik olmalıydı.²⁰⁶ New York ise, gelişen ekonomisi ve baskıcı olmayan politikasıyla, Avrupalı sanatçılar için bir buluşma noktasına dönüşmüştür. Ayrıca Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'nin resmi sloganist sanatında ‘kitsch’ olarak adlandırılan olgunun yozlaştırıcı etkisine karşın, Clement Greenberg'in dönemin sanat değerlerini dile getirmesi, sanatçıların soyut sanata yönelmesine etkili olmuştur. Çünkü Greenberg'e göre kitsch karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçıların sadece sanatla ilgili kaygılar duymaları gerektiğini ve sanatçıların politik sömürgeye karşı soyut sanata yönelmeleri gerektiğini belirtmiştir.²⁰⁷ Böylelikle New York'a yerleşen sanatçılar, özgür ve özgün olan yeni bir resim sanatı anlayışını meydana getirmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda, sanatçının özgür olması gerekliliğini savunan Greenberg gibi eleştirmenlerin bu düşüncesi, modernist sanata ev sahipliği yapan, artan sayıda müze, galeri ve yayınlarla büyük bir güç kazanmıştır. Böylelikle kilise, monarşi, aristokrasi ve hükümet gibi etmenlerden sıyrılarak özgürleşen sanat, kendi yenilikçi biçimsel gelişmelerine yönelebilmiş ve böylelikle sanatsal yenilikler insan ruhunun doğal yaratıcılığı olarak takdir gördüğü tüketiciler tarafından alınabilmektedir.²⁰⁸

“Yüzlerce yıllık kiliselere, egemenlere, akademisyenlere boyun eğme döneminden sonra, sanatçı artık bağımsız düşünür oluyor. Ancak, sanatçıyı gözaltında tutan iktidar onun çevresine durmadan yenilenen bir denetim ve sansür ağı örmekte o denli becerikli ki, söz konusu süreç ciddi engellerle karşılaşmadan yürümüyor. Ama, ne olursa olsun, son elli yılın avangart sanatçıları en ilgi çekici, ve artık kenara itilmesi çok zor “özgür düşünen sanatçı” modelini yarattılar...Sanatçının...sanatının temelinin hayatını yaşayışındaki özgünlük, öze dönüş, yoğunluk ve durugörüye bağlı olduğuna inandığını beyan etmesine şaşmamalı...”²⁰⁹

Soyut Dışavurumculuk terimi, The New Yorker yazarı Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates'ın, Alman ressam Hans Hofmann'ın 1946'da New York'ta sergilediği resimler için kullanılmıştır. Almanya'dan Amerika'ya göç eden Hofmann, 1934'te New

²⁰⁵ Batikan Yolcu, “Nazi Almanyasında Avangard ‘Öncü Sanat’ Düşmanlığı”, 2014, <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855>, (Erişim Tarihi: 02.11.2018).

²⁰⁶ Batikan Yolcu, “Nazi Almanyasında Avangard ‘Öncü Sanat’ Düşmanlığı”, 2014, <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855>, (Erişim Tarihi: 02.11.2018).

²⁰⁷ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s.13.

²⁰⁸ Clark, a.g.e., s.13.

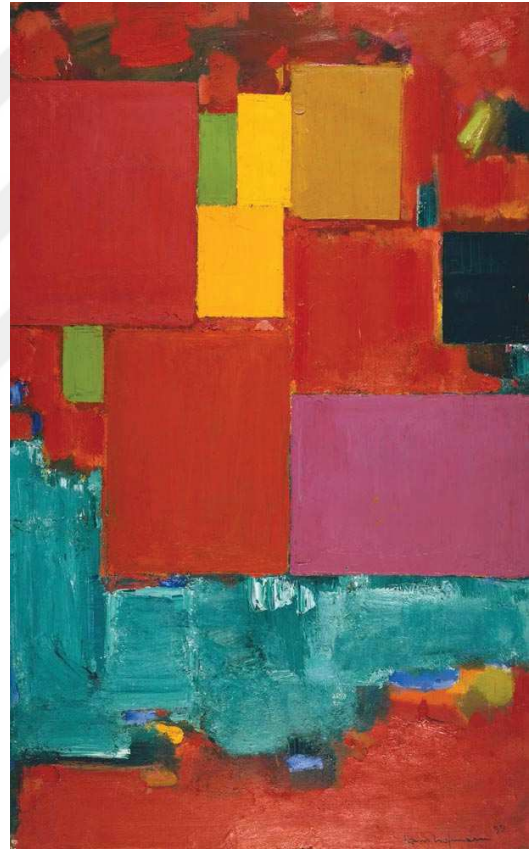
²⁰⁹ Antoni Tapies, *Sanat Pratiği*, (Çev. İsmet Birkan), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2014, s.58.

York'ta kendi adını taşıyan özel bir sanat akademisi açmıştır.²¹⁰Hans Hofmann ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerinde sanatçı ve eğitmen olarak önemli bir etkiye sahiptir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğun önde gelen kuramcısı olan Clement Greenberg, Hans Hofmann'ı zamanın en önemli sanat eğitmeni olarak nitelendirmiştir.²¹¹

Bu noktada Soyut dışavurumculuğun benzer bir biçimsel yaklaşımı belirtmediği söylenebilir çünkü sanatçıların birbirlerinden farklı konular üzerine yoğunlaştığı görülür. Bu nedenle özgünlük kavramı Amerikan Soyut Dışavurumcu resmin biçimsel yaklaşımını tanımlayabilir. Örnek olarak: Willem de Kooning'in yaptığı *Kadın I* ve Hans Hofmann'ın *Pompeii* resimleri incelendiğinde, biçimsel olarak birbirlerinden çok farklılardır.



Resim 3.14: Willem de Kooning, Kadın I, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193x147 cm
Museum of Modern Art, New York, ABD



Resim 3.15: Hans Hofmann, Pompeii, 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya 214x133cm
Tate koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık

Ayrıca Soyut Dışavurumculuk iki şekilde sınıflandırılmaktadır: Bunlardan ilki Aksiyon Resmi, Eylem Resmi ya da Hareket Resmi olarak bilinenlerdir. En önemli

²¹⁰Farthing, a.g.e., s.452.

²¹¹Antmen, 2009, a.g.e., s.145.

temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell'dir. Jackson Pollock yere serdiği geniş bezlerin üzerine delikler açtığı teneke kutulardan boyaları damlatıp yüzeylere saçarak çalışırken, Willem de Kooning eylemlerini fırça darbeleriyle gerçekleştirir. Franz Kline beyaz bırakılmış zemin üzerine, Uzak Doğu kaligrafilerinden etkilenerek, kesik uçlu ya da oval siyah fırça vuruşları yaparak çalışır ve Robert Motherwell ise çağdaş olayların yaşam, ölüm, zulüm gibi duyguları lekesele bir yaklaşımla, resim yüzeyine yansıtmıştır.²¹²

İkincisi ise Renk Alanı Resmi ya da Geç Resimsel Soyutlama olarak da adlandırılmaktadır. Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko bu anlayışın öncü sanatçıları arasındadır. Renk Alanı Resimlerinde sanatçılar eserlerini, duygu, mitoloji, inanç gibi etmenlerden arındırma isteğiyle üretmişlerdir. Renk Alanı Resmi, sanatçıların ortak noktası; kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynakladığı yönündeki görüşleridir. Genel olarak bu anlayışta, ince boya kullanımı, saydam kompozisyon, geniş renk alanları, yalınlık ve plastik değerlerin öne çıkması görülmüştür.²¹³

Soyut Dışavurumcu sanatın tek bir üslupla örneklendirilemeyeceği belirtilmişti. Amerika'dan çıkan bu ilk avangart topluluğun içerisinde birçok farklı sanatsal yöntem vardır. Bunlar arasında; Lirik Soyutlama, Eylem Resmi, Yeni Paris Okulu, Gereççilik, Lekecilik gibi anlayışlar öne çıkar.²¹⁴ Amerikan Soyut Dışavurumculukta ortaya çıkan bu farklı biçimlerin en önemli etkenleri arasında sanatçıların yöntem açısından özgür olması gösterilebilir. Bunun yanı sıra Amerikan Soyut Dışavurumculukta bulunan sanatçıların, çeşitli modern sanat akımlardan etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Örnek olarak; Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını ve Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuk, öte yandan kendine özgü özellikleriyle savaş öncesi ortaya çıkmış olan modern sanat akımlarından da tamamen farklıdır. Bu farklılık Amerikalı ressamların belirli bir nesneyi veya bir şeyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmalarıdır.²¹⁵ Bu mücadele nedeniyle resim yüzeyi, sanatçının yaşamının bir anı'nın

²¹² Karabaş ve Yıldız, a.g.e., s.353.

²¹³ A.g.e., s.354.

²¹⁴ Abdullah Cem Özal, İformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, s.14.

²¹⁵ Antmen,2009, a.g.e., s.148.

ifadesiyle ilgili bir anlayışa dönüşerek tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olmasıdır.²¹⁶



Resim 3.16: Mark Rothko, İsimsiz

1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207 x 167.5 cm,

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Resim sanatında bu metafizik özün kaynağı, insanda bulunan tinselliktir ve kaçınılmaz bir şekilde insan etkinliğinin özel bir yanı olan sanatta ortaya çıkmaktadır. Fakat bunu bireyin yaşadığı dönem içerisindeki etkiler doğrultusunda gözlemlemek gerekir. 20. yüzyılda bireyin hızlı bir şekilde değişen dünya karşısında, sistemi ve kendini sorgulamaya başlaması, varoluş nedenlerine tekrardan dönüp bakması gibi etkiler bu kavramın dönem içerisindeki sanatçılarca tartışılmasına etken olmuştur. Tepkili olduğu bu yeni rasyonel kültürden uzaklaşan sanatçı daha naif olan Uzak Doğu kültürünü keşfetti. Böylelikle Avrupa'nın bilgiye dayalı rasyonalist kültürüne yabancı olan Uzak Doğu kültürü ve primitif

²¹⁶ Antmen,2009, a.g.e., s.148.

halk kültürleri,²¹⁷ Amerikan sanatını etkileyen unsurlar arasında görülmüştür. Çünkü sanatçı artık korku yasalarının egemenliğinden kurtulmuş ve böylelikle hayal gücü artık görüşle aynı anlama gelmeye başlamıştı. Gerçek olan artık sanatçının tinselliğini, bendenin devinimi ile birlikte an'sal olarak somutlaştırmasıydı.

3.3.1. Aksiyon Resminde Uzak Doğu Sanatının Etkileri

Çin resmine daha önceki bölümlerde değinilmişti. Bu konu başlığı altında ise Çin sanatının New York merkezli soyut dışavurumcu resim sanatına etkileri incelenecektir.

Çin sanatı Japon sanatını oldukça etkilemiştir. İlk olarak bu etkilere değinilecektir. Çünkü Japon sanatı 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupalı sanatçıları etkilemiştir. Toplumun kültürünü oluşturan etmenler arasında inanç önemli bir yere sahiptir. Japon dini inancına bakıldığında Buda öğretileri Çin yoluyla Japonya'ya girmiş bununla birlikte Çin'de ortaya çıkan Konfüçyüs öğretisi de Japonya'da oldukça yaygındır.²¹⁸ Çin yazısı İ.S. 400 yıllarında Kore üzerinden Japonya'ya girmiş ve benimsenmiştir. Çin resminin temellerinde, kaligrafi sanatı önemli ölçüde etkili olmuştur.²¹⁹ Bu noktada Japon sanatının da kaligrafilere yola çıkarak resim sanatına yönelmesi, bu iki kültür arasındaki resim sanatını birbirine oldukça yakınlaştırmıştır. Japon sanatı her açıdan Çin sanatından etkilenmiştir ve sanatının temellerini bu etkiler üzerinde geliştirmiş ve çeşitlendirmiştir.²²⁰

Çin resim sanatında fırça ve yazının kullanımı çok köklü bir sanat anlayışının doğmasını sağlamıştır. Ayrıca İsa'dan önce Çin'de birçok resim okulu doğmuş, on binlerce ressam yetişmiştir. Halk olarak resim sanatına büyük bir ilgi gösteren Çinliler resamlara karşı saygı duyan bir toplum olmuştur. Çinli bir sanatçının resmi, doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel bir şekilde kullanılmasıyla doğar. Bu nedenle Çin yazı ve resim sanatının temelinde fırça ve mürekkebin özgün bir biçimde kullanılması önemlidir. Bunun yanı sıra mürekkebin sonsuz ton ayırmasına sağladığı olanak, ressamın algıladığı bütün tonsal değişimleri yansıtmada önemli bir yere sahiptir. Mürekkebin fırçayla olan bütünlüğü yadsınamaz çünkü mürekkep tek başına yalıtılmış bir malzemedir, ancak fırça ile kullanılmasıyla canlılık kazanır. Bu nedenle fırçanın doğru ve güçlü bir şekilde kullanılmasıyla mürekkebin sunduğu geniş olanaklara ulaşılabilir.²²¹ Çinli sanatçılar için

²¹⁷ Özal, a.g.e., s.17.

²¹⁸ Turani, a.g.e., s.308

²¹⁹ Liu Qiangong, *Çin Sanatı*, (Çev. Özlem Karadağ), Kaynak Yayınları, İstanbul 2018, s.26.

²²⁰ Turani, a.g.e., s.310.

²²¹ Cheng, a.g.e., ss.105-106.

mürekkep ve fırçanın zengin birlikteliği, Çin kültüründe yazı sanatının çok erken dönemlerde gözde bir yer kazanmasına ayrıca uyumlu değerler içeren bir resmin yaratımını da kısa sürede olanaklı kılmıştır. Böylelikle Çin’li sanatçı için yazı ustalığının sonucu, kendiliğinden oluşan bir güzellik yaratma ve mevcut olan malzemeyi kullanmaktaki ustalıktır.

“Resim sanatının pratiği üzerine derin bir etki oluşturma gücü taşır yazı sanatı. T’ang döneminden başlayarak, özellikle de Wu Tao-tzu’dan sonra bir tablo yapmak, sonradan yapılacak eklentilere gerek kalmaksızın içten gelen, zahmetsiz ve doğal bir sonuç elde etme yoludur; sanatçı, davranışların uyumunu, “uyumu aksatma” gibi bir yanlışlığa kapılmadan resmine aktararak sürdürür çalışmasını. Böyle bir piktüral eylem anlayışı, varsayalım ki, elbette saptanan zamandan önce resme aktarılacak sanatsal ayrıntıları ve birlik vizyonunu içinde bulunduruyor. Gerçekten de bir resmi yapmadan önce, sanatçı uzun bir çıraklık dönemi yaşamak zorundadır; bu çıraklık süresi içinde, çok çeşitli varlık ya da nesne türlerini yansıtacak değişik çizgi çeşitlerini elden geçirir. Doğayı inceden inceye gözlemlemenin sonuçlarıdır bu çizgi çeşitleri. Sanatçı, bu konu üzerine bir vizyon edindiğinde ve dış dünyaya ilişkin ayrıntıları tanıdığında çizmeye başlar. Anlık ve uyumsal icra, işte o zaman hem dış dünyanın Gerçek biçimlerini hem de sanatçının iç dünyasını yansıtacak düzeye ulaşmak demektir.”²²²

Amerikan Soyut Dışavurumculukta Aksiyon resmi, Uzak Doğu resmiyle yakınlık göstermiştir. Bu yakınlığı; Çinli sanatçının fırça kullanımındaki ustalığını beden hareketleri ve geri dönüşü olmadan ortaya çıkartılan eserin anı temsil etmesiyle görmek mümkündür. Aksiyon resmine bakıldığında da yöntemsel ve biçimsel olarak bu benzerlik hissedilir.

Clement Greenberg, 1940’larda Jackson Pollock’la tanışmış ve Pollock’u zamanın en önemli ressamı ilan etmiştir.²²³ Ayrıca Pollock’ta New York’ta yaşamayı tercih eden sanatçılardandır. Pollock’un neden New York’ta yaşamayı tercih ettiğine ve kaligrafiye olan bakışana aşağıda ki alıntıda bakılabilir:

“Batılı olmanıza rağmen New York’ta yaşamayı tercih etmenizin nedeni nedir?

New York’ta yaşamak, Batı’da yaşamaktan daha düzenli, daha zahmetli, daha yoğun, daha olanaklı; insanı heyecanlandıracak türde etkiler daha çok, daha bereketli burada. Ama Batı’yla da müthiş bir duygusal bağım var; o uçsuz bucaksız uzanan arazilere, örneğin. Burada yalnızca Atlas Okyanusu’na baktığında o duyguyu yaşayabiliyorsun.

Peki Batılı olmanızın sanatınızın üzerinde bir etkisi var mı?

Kızılderili Amerikalıların sanatının plastik değerleri, beni her zaman derinden etkilemiştir. Kızılderililer, uygun imgeleri yaratmakta, ayrıca resimsel içeriğin ne

²²² Cheng, a.g.e., s.107.

²²³ Hakkı Engin Giderer, “Clement Greenberg ve Formalist Eleştirisi”, *Anadolu Sanat*, Cilt: 15, Sayfa: 10, 1999, s.65.

olduğu konusunda gerçek bir ressamın algısına ve kapasitesine sahipler. Renkleri özünde Batı'ya özgü; vizyonları ise bütün hakiki sanatlara özgü olan o temel evrenselliği taşıyor. Benim resimlerimin bazı bölümlerinde Kızılderili Amerikan sanatından ve kaligrafiden etkiler bulunuyor. Bunu bilinçli yapmadım; bunlar büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerinin bir sonucudur. ”²²⁴

Pollock'un Amerikan Soyut Dışavurumculuk içerisinde önemli bir ressam olarak görülmesinin nedenleri arasında, yenilikçi resim yapma yöntemi ve sanatında bulunan aksiyondur. Bu aksiyon içerisinde özgür ve anlamlı bir sanat eserini meydana getiren Pollock, David Hockney'in yorumuyla:

“Pollock'ın damlatma tekniğiyle yaptığı resimlerinde her alan kaplanır ve anlamlıdır; boyanın sadece saçılmadığını, düzenlendiğini görürsünüz. Aynı zamanda, heyecan ve özgürlüktür bu. Pollock bu resimleri yaparken kolunun tamamını hatta bütün bedenini kullanırdı...Pollock Londra'da ilk kez gösterildiğinde resimler çok büyük göründü. Barnett Newman'ınkiler ve Rothko'nunkiler de; şövale resmi ölçeğinin çok ötesindeydiler. Küçük bir galeride çok baskın görünürler. Ama bu resimlerde çok fazla alan da vardır. Bu anlamda Pollock bir parça Çinlidir: Sınırsızdır, odak noktası sürekli hareket eder.”²²⁵



Resim 3.17: Jackson Pollock, Mavi Direkler: Numara 11

1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, Sır, Cam Parçaları ve Alüminyum Boya, 213x489 cm,
National Gallery of Australia Canberra, Avustralya

²²⁴ Antmen, 2009, a.g.e., s.155.

²²⁵ Hockney ve Gayford, a.g.e., s.294.

Sanatta sınırlamaların tamamen kalkması ve genel olarak soyut biçimlerin meydana getirildiği bu resimlerde; değişik anaförler, yuvarlak şekiller ve şekilsiz renk izleri yanlara doğru taşmaktadır. Böylelikle ressam tuvalin sınırlarından dışarı taşar ve resim yüzeyi soyut bir olayın taşıyıcısına dönüşmüş olur.²²⁶ David Hockney’in, Jacson Pollock’u bir parça Çinli bir sanatçı olarak nitelendirmesinin ardında, Pollock’un sınırsız yüzey anlayışı bulunmaktadır çünkü bu Çin resminin önemli özellikleri arasındadır. Bunun yanı sıra uzak doğu kültüründe, Resim elemanlarının özgürce düzenlenmesi önemli bir kural olarak belirlenmiştir.²²⁷ Böylelikle insanın doğuştan gelen yeteneği ortaya çıkararak, insan ruhunun biçimlendirici gücüne olanak sağlanmıştır. Çin resminin temelinde bulunan bu özellikler, Jacson Pollock’un resimlerinde de görülmektedir.



Resim 3.18: Jackson Pollock, Numara 32

1934-1954, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 44.5 x 56.6 cm, Museum Of Modern Art

20. yüzyılda görülen bu benzerlikler sadece biçimsel değildir. Sanatçılar düşünce anlamında da Uzak Doğu kültüründen etkilenmişlerdir. Bu konuyla ilgili Antoni Tapies’in yorumu oldukça etkileyicidir:

“Batı barbarlığının atlıları bizi başka dünyalar aramaya teşvik ediyorlardı. Biz de, kimilerinin gözüne, gerçekliğe ne denli yaklaşırsak ondan o denli kaçıyor gibi görünüyorduk. Uşçu kesinliklerinin üzerine tünemiş öğretmenler, kürsülerinde

²²⁶ Özal, a.g.e., s. 36.

²²⁷ Cheng, a.g.e., s.131.

Metropolis'in Moloch'u için makineler imal etmeye devam ediyorlardı. İşte bu İLERLEME, diyorlardı bize. Ama onların "ilerleme"si paternalizm, özel mülkiyet, parya, domuz, boş laf, yumruk, polis, artı-değer, yoksulluk, propaganda... Elbette, "uygarlığın" ve Batı "hümanizminin" sınırsız egemenliğine karşın, bizimde kendimize göre, az çok kaba da olsa, iyi kötü bir ortalama sanatçı-entelektüel modelimiz oldu. Bu "model" in bayağı verimli dönemleri de olmadı değil (Antik Yunan, Rönesans...); birkaç filozof ve şair sayesinde Avrupa'ya göz ardı edilemeyecek bir etkide bulundu. Fakat, resim alanında bize en iyi örnekleri sunan herhalde Doğu'dur... Ben de burada, bana kendini dayatmış sayısız etki arasında, en sevdiklerim ve aziz bildiklerimden birini vurgulayayım. Arka planı Hind oluşturuyor; ancak burada Çin sanatının şu veya bu yönünden edindiğimiz manevi zenginlikten söz etmekle yetineceğim; daha özgül olarak, Çin bilgeliği ile Hind düşüncesinden getirdiği bütün öğelerle birlikte Budizm'in karşılaşmasından doğan sanattan...²²⁸

Tapies'in sandalye resmi incelendiğinde, kaligrafinin etkisi büyük ölçüde görülmektedir. Bununla birlikte resimde bir nesne biçimi de bulunmaktadır. Fakat resimde her ne kadar bir nesne bulunsun da bu nesneler Rönesans döneminde görülen nesnelerden çok farklı bir şekilde betimlenmiştir. Bu büyük ölçekli sandalyeler soyutlamanın doğasını temsil ederken, kaligrafik özelliğiyle de tinselliği yansıttığı söylenebilir. Ayrıca Çin'li sanatçılar için önemli görülen fırçanın bıraktığı iz ya da lekenin Amerikan soyut dışavurumcu resminde de öne çıktığı görülmektedir



Resim 3.19: Antoni Tapies, Sandalye

1981, Baskı, 92 x 139 cm, Museum of Modern Art

²²⁸Tapies, a.g.e., s.60.

Çin kaligrafisinde olduğu gibi aksiyon resminde de oluşturulan biçimler hızlıca yapılmış ve ortaya çıkarılan eser daha önceden kurgulanmamıştır. Bu nedenle resimlerde anlık bir duygusal patlama hissedilebilir. Batılı sanatçılar yalnızca Çin sanatından değil, genel olarak Uzak Doğu gizemciliğinden, özellikle de bu sanatın Batı’da yayılan ve adına Zen Budizm denilen biçiminden de etkilenmişlerdir. Zen öğretisine bakıldığında, aksiyon resminde veya lekecilikte görüldüğü gibi; ruhen aydınlanmak için, mantıksal alışkanlıklardan bir şok etkisiyle uzaklaşılması gerekliliği savunulmuştur.²²⁹ Bu gereklilik sanatçıların eserlerinde de bir anda ortaya çıkan şekillere benzetilebilir.

Franz Kline’n eserleri incelendiğinde de Uzak Doğu sanatının etkileri görülür. Kline büyük tuvaler üzerine yaptığı eserlerde, beyaz zemin üzerinde siyah kaligrafik karakterleri andıran fırça vuruşlarıyla etkileyici eserler yapmıştır. Böylelikle soyut dışavurumcu sanatçıların iki boyutlu yüzey üzerinde göstermek istedikleri artık bir yanılsama değildir. Bu ressamlar daha çok bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmak istemişlerdir. Genel olarak soyut dışavurumcu ressamların çalışmalarına bakıldığında beyin, ruh, göz, el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle uyum içindedir.²³⁰



Resim 3.20: Franz Kline, Mohaning

1956, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 203.2 x 254 cm, Artist Rights Society (ARS)

²²⁹ Gombrich, a.g.e., s.604.

²³⁰ Ülkü Ahmetoğlu, Salih Denli, “Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt:3, Sayı:8, 2013, ss. 179-180.

Çin sanat düşüncesinde önemli görülen esin ve uyum kavramları²³¹ kaligrafik fırça darbelerinde büyük ölçüde hissedilir. Bu kavramlar, sanatçının fırçayı özgün bir şekilde kullanmasıyla ortaya çıkar. Bu noktada aksiyon resmi incelendiğinde Çin sanat geleneklerinde görülen bu düşünce ve yöntemlerin etkisi önemli ölçüde hissedilir. Böylelikle aksiyon resminde, sanatçının fırçayla veya farklı gereçlerle iki boyuta yansıttığı tinsel etki diğer yöntemlere göre daha çok hissedilir.

*“...Kuralla göre oluşturulmuş çizgi, ölü doğmuş bir çizgidir. Doğru olan tek şey var ki, o da şu: Resimde Fırça'yı Tin yönlendirmeli...”*²³²

3.4 Yeni İmaj Resmi

Yeni imaj resmi 1970'lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. Terim; Jennifer Barlett, Neil Jenney, Susan Rothenberg vd. on sanatçının 1978'de Whitney Amerikan Sanat Müzesindeki sergisinden kaynaklanmaktadır. Yeni imaj resminin önemi, dönem içerisindeki sanatçıların büyük kısmının performans, enstalasyon ve kavramsal sanat üzerine yoğunlaştığı bir dönemden sonra resme dönüş anlamını taşımasıdır. Bu anlam aynı zamanda figüratif resme dönüş anlamını da taşımaktadır.²³³

Yeni imaj resminin genel tarzında boyasallık, soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanladığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışı görülmektedir.²³⁴ Philip Guston yeni imaj resminin öncüsü olarak kabul edilmektedir.²³⁵

Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Philip Guston 1913'te Montreal'de doğdu. 14 yaşında resim yapmaya başladı ve Angeles Manual Arts High School'a kayıt oldu. Jackson Pollock ile birlikte Frederick John de St Vrain Schwankovsky'nin öğrencisi oldular. Bu eğitimlerde Avrupa Modern Sanatını ve Doğu felsefesini öğrendi.²³⁶ Guston 1960'lı yılların sonlarından Soyut Dışavurumculuğun zirvesinde cesur bir kararla figüratif resme dönmüştür.

²³¹Cheng, a.g.e., s.110.

²³² A.g.e., s.110.

²³³ <http://www.biddingtons.com/content/pedigreenewimage.html> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)

²³⁴ Antmen, 2009, a.g.e., s.265.

²³⁵ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100231583> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)

²³⁶ <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/guston-philip/philip-guston-hayati-eserleri-1913-1980/> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)



Resim 3.21: Philip Guston, Topluca Yapılan

1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121.92 x 107 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi



Resim 3.22: Philip Guston, Kanıt

1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 191.14 x 290.20 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi

Philip Guston'un *Kanıt* eseri incelendiğinde sağ üst köşedeki elin yerde duran cisimleri işaret etmesi dikkat çekmektedir. Cisimler incelendiğinde, renkli şekillerin arasında kullanılmış ayakkabılar, uçan tuğlalar ve farklı nesneler bulunmaktadır.



Resim 3.23: Susan Rothenberg, *İsimsiz Çizim, No. 44*

1977, 97.4 x 127.3 cm, Sentetik Polimer Boya, Guaj ve Kağıt Üzerine Kalem

The Museum of Modern Art

Susan Rothenberg'in *İsimsiz Çizim, No. 44* eseri incelendiğinde at figürü görülmesine karşın sanatçının bu figürü yarı- soyut bir biçimde resmettiği görülmektedir. Yeni imaj sanatındaki çalışmalar incelendiğinde nesnel bir görüntüye atıfta bulunan sanatçılar ayrıca özgün çalışmalar ortaya çıkarmışlardır. Bu nedenle yeni imaj resmi sanatçıları incelendiğinde de soyut dışavurumculukta olduğu gibi her sanatçının kendi yorumuyla yeni biçim ve teknikler oluşturduğu görülür.

BÖLÜM 4

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Geleneksel teknik ve yöntemlerin değişmesiyle birlikte, resim sanatında farklı yaklaşımlar oluşmuştur. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra modernist sanat akımları ve bu akımlara öncülük eden sanatçıların kullandığı yöntemlerin etkisi bu proje çalışmaları için önemlidir. Bununla birlikte uygulama çalışmaları, 19. yüzyıl sonrasında batı resmine farklı kültürlerden geçen kavram ve tekniklerin etkisinin araştırılmasıyla çeşitlenmeye devam etmiştir. Soyutlama ve tinsellik resim sanatında birçok farklı şekillerde incelenebilir. Bu projede soyutlamanın resimdeki yeri ve tinselliğin daha çok ön plana çıktığı yöntemler üzerine araştırmalar sürdürülmüştür.

Proje çalışmaları, soyutlama üzerine dört yıl süren çeşitli araştırmaları kapsamaktadır. Bu sürece harabelerde bulunan yıkık duvarlar, parçalanmış tahta ve ahşabın ortaya çıkardığı görüntüler araştırılarak başlanmıştır. Böylelikle yıkık duvarlar içerisinde çözümlenmeye çalışılan şekiller bir süre sonra kuramsal çalışmaların da etkisiyle kaligrafik özellikler göstermiştir. Bununla beraber kuramsal çalışmaların oluşturduğu süreç içerisinde Uzak Doğu sanatında görülen boşluk doluluk, ‘Yin Yang’ gibi kavramlar, uygulama çalışmalarını etkilemiştir. Teknik açıdan çeşitli gereçlerin bıraktığı etkilerin de araştırılması, uygulama çalışmalarında farklı teknik ve yöntemlerin bıraktığı etkiler üzerine yoğunlaşmıştır.

Bu proje çalışmaları oluşturulurken, resimler önceden çizilmemiş veya planlanmamıştır. Daha önceden üzerinde çalışma olan veya olmayan çeşitli kağıt malzemeler üzerine, kendiliğinden bir şekilde ortaya çıkan şekiller ve görüntüler çalışmaların temel özellikleri arasındadır. Bazı resimlerde ortaya nesnel görüntülere müdahale edilmemiş, özgür ve o an ki hissiyata göre yapılan bu çalışmalarda yağlıboya, akrilik, gibi çeşitli boya malzemeleri karışık bir şekilde kullanılmıştır. Çalışmaların geneline kaligrafik fırça vuruşları ve damlatma tekniği hakimdir. Bazı çalışmalarda ise doğanın etkisine başvurulmuştur. Bunlar yağmur ve rüzgar gibi resim yüzeyine sürülen boyaya müdahale edebilecek belirli hava şartlarıdır. Böylelikle doğayla bütünleşme ve evrensellik gibi düşünceler resim yüzeyinde yönetsel olarak ortaya konmak istenmiştir.

Proje çalışmasındaki resimler, gösterdikleri özelliklere göre belirli gruplar halinde sınıflandırılmıştır. Bunun nedeni bu sınıflandırılmalar altında incelenen resimlerin anlam ve

yöntem olarak genel özelliklerinin benzer olmasıdır. Fakat bu gruplandırma içerisinde örnek olarak bazı çalışmalar ayrıca incelenmiştir. Ayrıca resimlere imza atmak için, özel olarak hazırlanan mühür ile bırakılan iz Uzak Doğu sanatından esinlenerek oluşturulmuştur. Mühür ise mumdan kalıp dökülerek özel olarak hazırlanmıştır.

4.1 Resimde Soyutlama

Proje çalışmalarının çıkış noktası olan harabeler farklı biçim, renk ve dokusal özelliklerde elemanlar içermesi bakımından soyutlama fikrine elverişli bir konu olmuştur. Uygulama çalışmasının ilk evresini oluşturan harabelerde çeşitli tahta, taş, kapı, pencere, duvar ve duvarlar üzerindeki lekeler ve deformasyonlarda ortaya çıkan soyut biçimler fotoğraflanmıştır. Çekilen bu fotoğraflar üzerinde bilgisayar ortamında yapılan bazı değişiklikler sayesinde fotoğrafik imaj farklı bir görsel nitelik kazanmış ve bunlar kompozisyonlara temel olmuştur.

Harabeler ve Soyutlama serisinde başlangıçta amaçlanan iç mekan soyutlamalarında ortaya çıkan çeşitli biçimlerin farklı tekniklerle ortaya konmasıdır. Böylelikle soyutlama çalışmaları hem fotoğraf hem de resimlerle aynı süreç içerisinde meydana getirilmiştir. Fotoğraf çekimlerinde kadrajlama, denge ve espas gibi resim sanatında da önemli olan bazı temel öğelerin kullanılması, uygulama çalışmaları için de güçlü bir görüş becerisi kazanılmasını sağlamıştır.

Harabeler ve Soyutlama III fotoğraf çalışmasında, bilgisayar ortamında oynamalar yapılmıştır. Fotoğraftaki mekanda bulunan ahşap ve tahtaların oluşturduğu kompozisyon ters çevrilerek, soyut bir resme dönüştürülmüştür. Böylelikle ilerleyen aşamalarda uygulama çalışmalarında görülecek olan kaligrafik etkilerin teknik kısmında, harabelerde bulunan ahşapların oluşturduğu doğal kompozisyonlar vardır. Uzak Doğu düşüncesinde bulunan doğal süreçlerin oluşturduğu kompozisyonlara verilen önemde göz önünde tutulmasıyla bu kompozisyonlar uygulama çalışmalarına dahil edilmiş ve geliştirilmiştir.



Resim 4.1: Bilgin Berdil Alim
Soyutlama I

2015, Dijital Fotoğraf, 15x20 cm



Resim 4.2: Bilgin Berdil Alim Harabeler ve
Harabeler ve Soyutlama II

2015, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 15x20 cm

Resim 4.3: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama III



Resim 4.3: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama III

2017, Dijital Fotoğraf, 25x30 cm

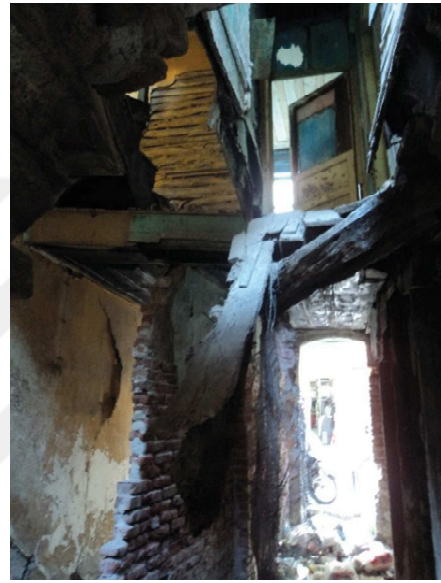
Harabeler ve Soyutlamalar serisinde doğal bir süreç içerisinde meydana gelmiş olan soyut görüntüler üzerinde, bilgisayar ortamında yapılan düzenlemelerle farklı teknik ve yöntemler denenmiştir. Böylelikle özgür ve yaratıcı bir süreç içerisine girilmiş ve buna bağlı olarak uygulama çalışmaları çeşitli evreler şeklinde ilerlemiştir. Bu doğrultuda farklı yöntemler ve kavramlar araştırılmaya devam edilmiştir.



Resim 4.4: Bilgin Berdil Alim

Harabeler ve Soyutlama IV

2017, Dijital Fotoğraf, 25 x 30 cm

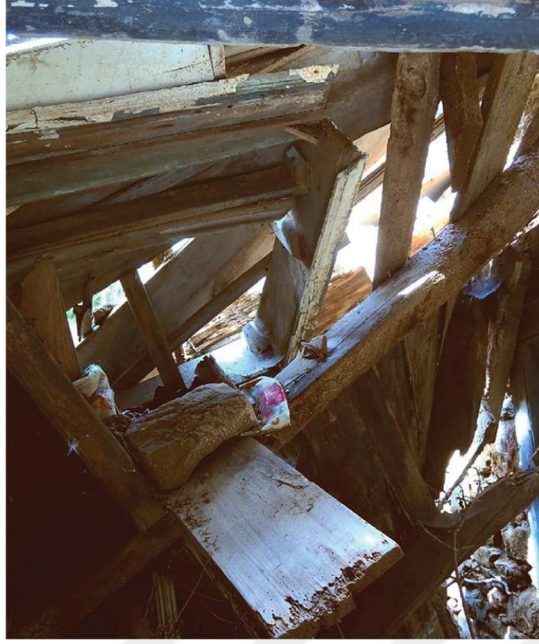


Resim 4.5: Bilgin Berdil Alim

Harabeler ve Soyutlama V

2016, Dijital Fotoğraf, 11x 25 cm

Harabeler ve Soyutlama VI çalışmasında görülen soyutlama yönteminde, ahşabın oluşturduğu doğal görüntü ve arkasındaki ışığın etkisi gibi özellikler göz önünde tutulmuştur. Bununla birlikte kompozisyondaki ahşap ve diğer nesneler, bir nesne olmasının yanı sıra kompozisyonu oluşturan resimsel elemanlar olarak görülmüştür. Özellikle bu çalışmada ahşabın oluşturduğu doğal görüntü hızlı bir şekilde oluşturulan fırça vuruşlarını hissettirir. Bu fotoğraf çekimleri, uygulama çalışmalarının genelinde görülecek olan, fırçanın hızlı ve doğal bir şekilde kullanılmasına esin kaynağı oluşturmıştır. Böylece bu fotoğraf çalışmaları bir ön çalışma niteliği de taşımaktadır.



Resim 4.6: Bilgin Berdil Alim, Harabeler ve Soyutlama VI

2017, Dijital Fotoğraf, 30 x 45 cm

4.7 Evdeki Rüzgar

Proje kapsamında yapılan 12 adet resim kronolojik bir sırayla yerleştirilmiştir.



Resim 4.1.7: Bilgin Berdil Alim, Evdeki Rüzgar

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25x20 cm

Evdeki Rüzgar isimli çalışmada kağıt üzerine akrilik boya uygulanmıştır. Nesne olarak bir ev görüntüsünün olduğu bu resimde aslında nesnel gerçeklik değil, soyutlamanın resim üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Resimde ev görüntüsünün ve etrafındaki parçalanmaların oluşturduğu espas ve koyu açık dengesi resmin genelini oluşturur. Böylelikle Uzak Doğu öğretilerinde çoğunlukla geçen zıtlık ve denge gibi kavramlar resim yüzeyine dahil edilmek istenmiştir. Bununla birlikte kapı görüntüsünün parçalanmaya başlayan alt kısımlarındaki kaligrafik fırça vuruşları rüzgar kavramına karşılık gelerek bu serinin genel tarzını belirleyen nokta olmuştur.



Resim 4.8: Bilgin Berdil Alim, Soğuk Gece

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 21x21 cm



Resim 4.9: Bilgin Berdil Alim, Donmak

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 18,5x20 cm

Resim 4.10: Bilgin Berdil Alim, Resimde Soyutlama ve Tinsellik 4



Resim 4.10: Bilgin Berdil Alim, Doğu'daki Çatı

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 32x30 cm



Resim 4.11: Bilgin Berdil Alim, Yaşamın Gizemi

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25x36 cm



Resim 4.12: Bilgin Berdil Alim, Yoksul

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 21x20 cm

Örnek olarak verilen resimler incelendiğinde kaligrafik fırça vuruşları daha yoğun bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra resimler oluşturulurken bir kurgu veya deneme, öncesinde yapılmamıştır. Böylelikle rastlantısal oluşumlar araştırılmış ve

resimlerin genel çerçevesinde bu rastlantısal görüntülerin oluşturduğu etkiler çözümlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca bazı kısımlarda boya anlık bir şekilde resim yüzeyine dökülmüştür. Plansız bir şekilde çeşitli gereçlerle dökülen boya katmanının bazı kısımlarına fırça ile müdahaleler edilmiştir. Bununla birlikte resmin belirli yerlerinde farklı etkiler yaratan boya katmanları oluşturulmuştur. Bu katmanlar fırça vuruşlarının resim yüzeyinde yarattığı etkileri yoğunlaştırmıştır. Fırça ve farklı gereçlerin sağladığı dokuların üzerine sürülen ince boya katmanıyla bu dokular belirginleştirilmek istenmiştir.



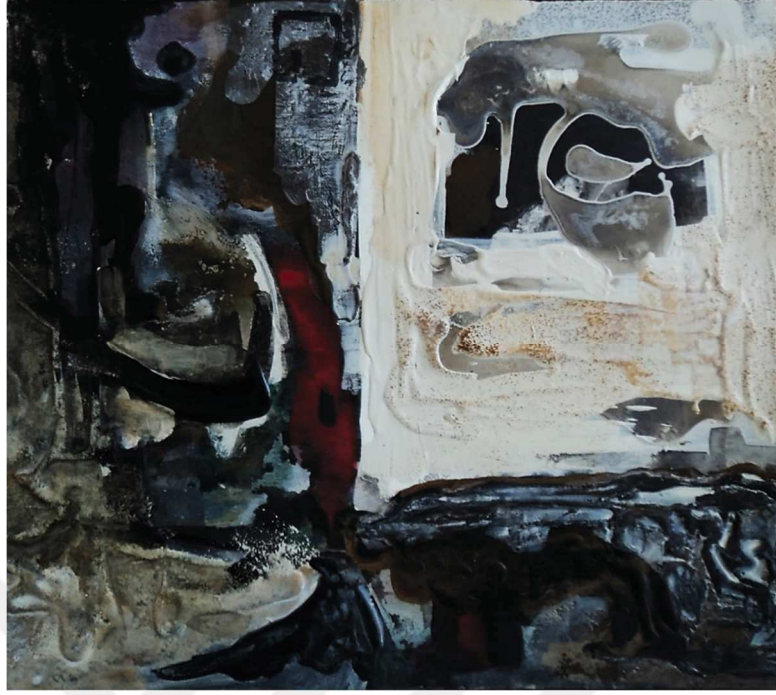
Resim 4.13: Bilgin Berdil Alim, Sınırsız

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 7,5x40cm

4.14. Eriyen Katılık

Eriyen Katılık resminin sağ üst kısmında, akrilik boyanın su bazlı olması sayesinde ortaya çıkan etki korunmuştur. Bununla beraber bu resimde de fırça vuruşları ve çok katmanlı boya kullanımıyla meydana gelen dokular, resmin bazı yerlerinde öne çıkmıştır. Sağ kısımdaki beyaz boyanın kütleli bir şekilde resim yüzeyine yerleştirilmesiyle oluşturulan görüntü her ne kadar bir ev görüntüsüne atıfta bulunsun da, soyut bir eleman olarak resim yüzeyine yerleştirilmiştir. Ayrıca beyaz yüzey üzerinde rulo, püskürteç gibi farklı gereçler kullanılmıştır. Resimlerde koyu-açık dengesine dikkat edilmiştir. Böylelikle Uzak Doğu öğretilerinde bulunan denge gibi kavramlar resmin yüzeyinde uygulanmıştır. Fakat bazı resimlerde denge koyu-açık olarak değil kaligrafik fırça vuruşlarıyla kısaca hareketle sağlanmak istenmiştir. Ayrıca *Eriyen Katılık* resmine tekrar bakıldığında, sol tarafı kaplayan kaligrafik fırça izlerinin ön plana getirilmesi için vernik kullanılmış böylelikle kaligrafik özellikler gösteren sol taraf beyazı arkaya doğru iterek bir zıtlık oluşturulmuştur. Uzak Doğu kültüründe bulunan zıtlıkların dengesi Örnek olarak; Ying-Yang, Dağ-Su, Boşluk-Doluluk²³⁷ gibi kavramlar proje çalışmalarında bulunan her resimde farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Özellikle rastlantıyla ortaya çıkan biçimler, soyutlama ve tinsellik kavramlarının daha yoğun bir şekilde hissedilmesini sağlamıştır.

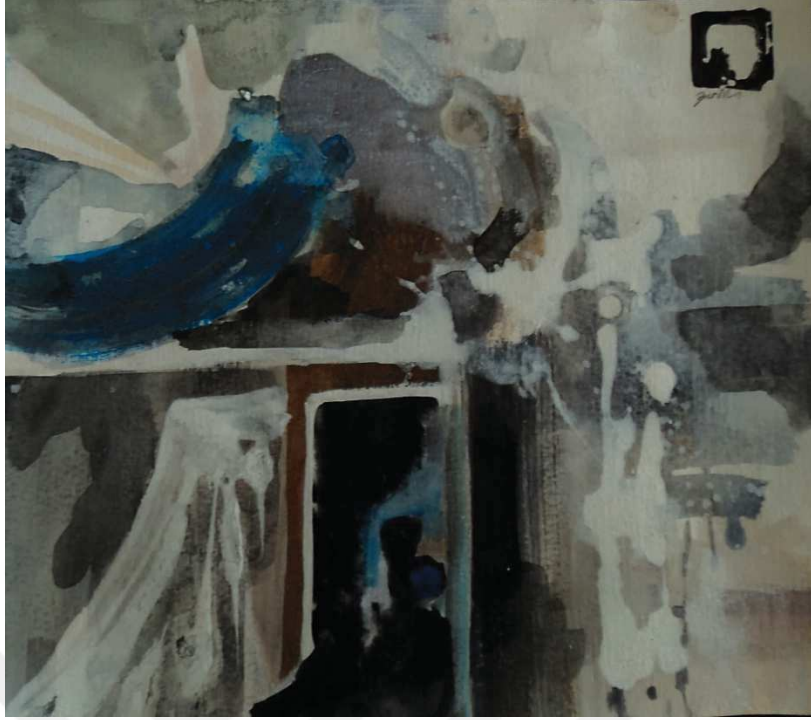
²³⁷Cheng, a.g.e., s. 139.



Resim 4.14: Bilgin Berdil Alim, Eriyen Katılık
2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 29x25 cm



Resim 4.15: Bilgin Berdil Alim, Nesnesiz Biçimler
2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 24,5x29cm



Resim 4.16: Bilgin Berdil Alim, Kalabalık
2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 24,5x28cm



Resim 4.17: Bilgin Berdil Alim, Denge
2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 24,5x27cm

4.18. Kapı ve Su

Kapı ve Su çalışması, daha önceden üzerinde çalışma olan kağıda uygulanmıştır. Bu çalışmada da diğer tüm resimlerde olduğu gibi hiçbir tasarım yapılmamıştır. Ayrıca tüm düşüncelerden uzaklaşarak estetik kaygı güdülmemesi sağlanmıştır. Buna ek olarak önceden yapılan resimlerden kalmış doku ve renkler çalışmanın genel görüntüsüne faydalı bir etki sağlamış ayrıca o anki hissiyat ile rastlantısal bir şekilde sürülen veya damlatılan boya için güzel bir zemin oluşturmuştur. Uygulama çalışmalarında özgür bir yaklaşımın sağlanmasıyla, nesnenin katılığı yerini damlatılan veya aniden sürülen boyanın biçimsel olarak sağladığı etkinin araştırılmasına bırakmıştır.



Resim 4.18: Bilgin Berdil Alim, Kapı ve Su

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 28x29cm

4.19. Kapının Kalbi

Kapının Kalbi resmi incelendiğinde, arka fonda daha önceden çalışılmış olan koyu zemin üzerine beyaz boya; akıtma ve damlatma tekniği ile dökülmüştür. Damlatılmış olan bu kalın boya katmanının bazı kısımlarına fırça ile müdahaleler yapılmıştır. Fırça ile müdahaleler yapılmış olan kısımlar kaligrafi sanatıyla benzerlikler gösterir. Uzak Doğu sanat geleneklerinin etkisi olsa da bu resim tamamen fırça veya diğer gereçlerin özgür bir şekilde kullanılmasıyla oluşturulmuştur.



Resim 4.19: Bilgin Berdil Alim, *Kapının Kalbi*

2018, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25x23.5cm

Büyük boyutlarda yapılmış olan bu resim sonrasında kesilerek diğer kısmından ayrılmıştır. Böylelikle fırça darbeleri sınırsız bir şekilde resmin dışında da devam etmektedir. Ayrıca bazı kısımlarda siyah boya ile beyaz kısımların üzerinden ruloyla geçilerek, beyazın

etkisi azaltılmak istenmiştir. Farklı gereçlerle beyaz renge müdahale ettiğim bu kısımlarda duvarlar üzerinde gözlemlediğim pütürlü doku hissiyatından aldığım ilham görülmektedir. Böylelikle uzun bir dönem araştırma çerçevesinde incelenmiş olan ev, duvar, kapı gibi nesnelerin etkisi proje çalışmalarında devam etmiştir. Proje çalışmalarının genelinde var olan nesnelerin etkisi şu şekilde açıklanabilir: Proje çalışmalarına harabelerdeki farklı biçimlerin sağladığı soyut kompozisyonlarla başlanması nedeniyle araştırmanın belirli süreçlerinde bu nesneler resim yüzeyinde ortaya çıkmıştır.

4.2. Resimde Tinsellik Üzerine

Proje çalışmalarının son aşamasındaki resimlerde nesne ve nesnenin etkisi resimden tamamen çıkmaya başlamış ve resimler daha soyut bir evreye ulaşmıştır. Nesnenin resimden çıkmaya başlamasıyla birlikte Resimde Soyutlama ve Tinsellik çalışmalarında görülen; rastlantıyla meydana gelen şekiller ve kaligrafi sanatının etkisi bu çalışmalarda daha yoğun bir şekilde görülmeye başlanmıştır.

Proje çalışmalarını büyük ölçüde etkileyen François Cheng'in yazdığı "Boşluk ve Doluluk" isimli kitap olmuştur. Kitapta Çin resminde bulunan beşinci boyuta ulaşmak için "Fırça-Mürekkep, Yin-Yang, Dağ-Su, İnsan-Gökyüzü" ²³⁸ gibi spiral gelişim varlığının izlenerek beşinci boyuta ulaşılabilceği belirtilmiştir. Beşinci boyutta ulaşıldığında ise Uzam ve Zaman kavramının ötesine geçilerek resim, evren tablosunu aşarak resmi ilk birliğe doğru taşır.²³⁹ Resimde Tinselliğe ulaşma amacıyla bu çalışmalarda da aşamalı olarak bir yol izlediği görülmektedir. Böylelikle kitapta da bahsedildiği gibi resim evrensel birliğe doğru taşınmak istenmiştir.

Çalışmalarımın "Resimde Tinsellik Üzerine" kısmında, Çinli ressam ve düşünürlerin belirledikleri şeyler çalışmaları kuramsal olarak etkileyen ve önemli görülen düşüncelerdir.

"Hua Lin. *Resim, kendine özgü çizgiyi yakaladığında, Boşluk'un kendisi olan, kağıdın gerekliliği ve doğal bir akış ("emanation") olarak, onun beyazlığı üzerinde, herhangi bir çizgi taşımaksızın kendini gösteren noktaya varmış olduğu izlenimini yaratır.*

Wang Yu. *Saf Boşluk. İşte bütün sanatçıların ulaşmayı amaçladıkları en yüce aşama. Oraya ulaşabilmek için, onu önce yüreğinde hissetmelidir sanatçı. Ch'an (Zen) inanışında olduğu gibi,*

²³⁸ Cheng, a.g.e., s.139.

²³⁹ A.g.e., s.139.

tanrısal bir esin olarak sanatçının içine ansızın dolar bu duygu, sonra da patlayan Boşluk'a bırakır kendini.

Cheng Hsieh. *Tablo, kağıdın yüzeyidir kuşkusuz; kağıdın dışında var olan ve görünür olmayan şey, varlığını sürdürür ve her şeyi arılaştırır.*

Huang Pin-Hung. *Eskiler resim yaparken, Fırça-Mürekkep'in bulunmadığı uzam üzerinde yoğunlaştırdıkları güçlerini; bu yöndeki çaba, daha fazla güçlük içerir. Gizem'e ulaşmakta tek yol "Beyaz bilincine sahip olmak ve Siyah'ın kapsadığı alanı bilmek" tir.*"²⁴⁰



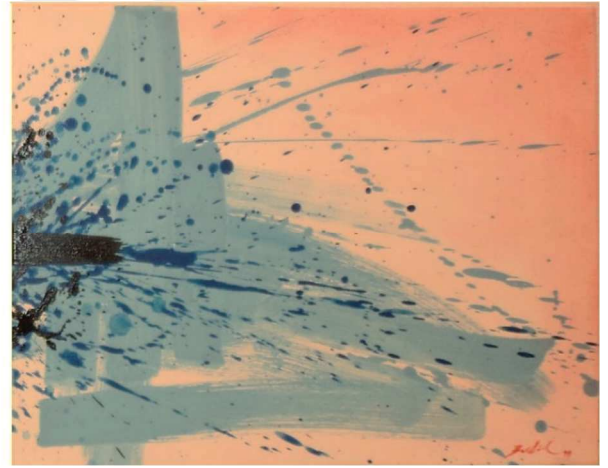
Resim 4.20: Bilgin Berdil Alim, Savaş ve Barış, 2018, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 35x96 cm.

4.20 Savaş ve Barış

Savaş ve Barış çalışması iki ayrı tuvalden oluşmaktadır. Tuvallere akrilik boyayla tek renk astar atılmıştır. Sonrasında yağmurlu ve rüzgarlı bir havada tuvallerin arasında belli bir boşluk bırakılarak siyah akrilikle kaligrafi sanatına benzeyen fırça vuruşları tuvallerin arasında bir boşluk yokmuş gibi sürülmüştür. Tuvallerin arasına bu boşluğun bırakılmasının nedeni, Çin inancındaki ki boşluk kavramıdır. Bu inanca göre boşluk her şeyden önce yaratılan ilk şeydir ve doluluk yani evren bu boşluk sayesinde var olabilmektedir. Bu inanç Çin resmini de etkilemiştir; kağıt veya yüzey boşluğu simgelemektedir ve bu yüzey üzerine sürülen her fırça izi bu boşluğa atıfta bulunmaktadır. Yukarıda verilen alıntıda Huang Pin-Hung'un sözleri tekrar incelendiğinde de bu açıkça görülecektir.) Sonrasında boya

²⁴⁰Cheng, a.g.e., s.140.

kurumadan yağmurun altında yağmur bitene kadar yatay bir şekilde bırakılmıştır. Bu sayede yüzey üzerinde rastlantısal bir şekilde meydana gelebilecek olan bazı etkiler doğal bir süreç içerisinde elde edilmiştir. Sürecin sonunda yağmurun etkisiyle oluşan yayılmalar ve damlatmalar üzerine denk gelen yağmur damlalarının bıraktığı etkiler resmin arka görüntüsünün tamamlanmasını sağlamıştır. Bu aşama tamamlandığında resim yatay bir şekilde kurumuştur. Çalışmanın bu aşamasından sonra tuvaler yine aynı uzaklıkla yerleştirilerek beyaz renkli yağlıboya, rulo yardımıyla ince bir katman olarak tuvalerin üzerine sürülmüştür. Sonrasında hızlı bir şekilde tuvalerin üzerine beyaz yağlıboyayla kaligrafi sanatına benzeyen fırça vuruşları yapılır. Son olarak kırmızı renkle oluşturulan birkaç fırça darbesiyle resim tamamlanmıştır.



Resim 4.21: Bilgin Berdil Alim, Özgürlük, 2018, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya,
35 x 102cm

4.21. Özgürlük

Özgürlük çalışması iki ayrı tuvalden oluşmaktadır. Bu çalışmayı düşünce açısından etkileyen Cheng Hsieh'in kağıdın yani tablonun dışında kalan ve görünür olmayan şeyin, varlığı daimi olan ve her şeyi saflaştıran şey olarak belirtmesidir. Resim incelendiğinde kaligrafik fırça vuruşları üzerine damlatma yöntemiyle yapılmış bir resim olduğu görülmektedir. Fakat bu iki ayrı tuvalin arasında kalan boşlukta ve merkezde bulunan kısımda da resmin devamı olduğu görülmemektedir. Bunun nedeni ise varlığı daimi ve sınırsız olan o şeye ulaşma isteğidir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen bu çalışmada ilk olarak akrilik boyayla açık renk bir astar atılmıştır. Astar tamamlandıktan sonra tuvaler belirli mesafede ayrılmış ve üzerine kaligrafi sanatını andıran fırça vuruşlarıyla boyanmıştır. Bunun

nedeni ise; kaligrafi sanatına benzeyen bu fırça hareketlerinde nesnel görüntüden ve düşünceden uzaklaşılmasının sağlanmasıdır. Bu sayede tamamen tinselliğin meydana çıktığı bir görünüş elde edilmiştir. Düşünce anlamında etkilendiğim Uzak Doğu sanatçılarının oluşturdukları kuramlar ve sözlerinin etkisi ise resmin orta kısmındaki oluşturduğum ve bir patlama şeklini anımsatan görüntünün resimde olmayışıdır. Bu görüntü resmin boş kalan kısmına bilinçli bir şekilde yapılarak, resmin kendisinde bu görüntünün sadece hissedilmesi sağlanmıştır. Çalışmanın son aşamasında ise yağlıboyayla uygulanan siyah renk zıtlıkları vurgulamak amacıyla resme dahil edilmiştir. Ayrıca resimde kademeli olarak koyulaşan bir renk geçinin sağlanması, resmin ve resme dahil olmayan kısmın derinleştirilmesine yardımcı olmuştur. Bununla birlikte “Resimde Soyutlama ve Tinsellik” resimlerinin genelinde görülen sadece belli kısımların verniklenerek oluşturulan etkiler, “Resimde Tinsellik Üzerine” resimlerinde de bu şekilde sağlanmıştır.

Uygulama çalışmalarında resimde soyutlamayı aramaya başladığım bu süreç içerisinde kademeli bir şekilde ilerlemiş bulunmaktayım. Çalışmalarım tinselliğin resme bilinçli bir şekilde dahil edilmesi yönünde gelişim göstermeye başlayınca, Uzak Doğu sanatında oluşturulan kuramlar ve teknikler uygulama çalışmalarının genel çerçevesinin belirlemiştir.

SONUÇ

20. yüzyılda modernist sanat akımlarının etkileri doğrultusunda sanat dünyasında birçok farklı düşünce gelişim göstermiştir. Sanatta eleştiri ve ilerleme düşüncesiyle, Batı sanatında akademik tavır yerini, soyutlamalara ve buna bağlı olarak bireysel bir bakış açısına bırakmıştır. Böylelikle sanatçılar kendi iç dünyasına yönelme imkanı bulmuşlardır.

Soyutlama insan düşünce sisteminde var olan ve içinde yaşadığımız evreni anlamamızı sağlayan şeydir. Soyutlama 19. yüzyıldan sonra resim sanatı dahil birçok alanın araştırma konusu olmuştur. Bunlar felsefe, bilim ve sanat gibi alanlardır. Soyutlama bu alanlardaki gelişmeleri de etkilemiştir. Bununla birlikte klasik resim sanatında sanatçının üç boyutlu nesneyi iki boyuta indirgemesinde soyutlama kaçınılmaz bir şekilde resim sanatında bulunmaktadır. Fakat soyutlama modernist dönemden sonra tartışılmaya başlanmış ve resim sanatına kazandırılmıştır. Bu noktada teknolojik gelişmelerin de sanat için önemi açıkça görülecektir. Fotoğraf makinasının icadı ve sanayi devriminden önce sanatçının atölyesinde hazırladığı boyaların tüplere girmesi gibi birçok yeni icadın ve keşiflerin sanatçıyı doğrudan bir şekilde etkilediği görülür. Fotoğraf makinasının keşfi, sanatçının daha özgür bir şekilde çalışmasını etkilemiş, boyaların tüplere girmesi ise sanatçının doğaya daha rahat bir şekilde çıkarak çalışmalarını açık havada üretmesini sağlamıştır. Doğayı daha çok gözlemleyen sanatçı gerçekte görünenin şeklini sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama doğrultusunda yeni kuramlar geliştirmiş ve nesneyi olduğu gibi değil görüldüğü gibi yapmak istemiştir. Bu istek beraberinde soyutlamayı getirmiştir.

Soyutlamanın biçimsel olarak resim sanatında 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmesi birçok farklı bakış açısının resim yüzeyinde betimlenmesini sağlamıştır. Buna bağlı olarak nesnenin resim yüzeyindeki varlığı hızlı bir şekilde değişmeye ve yerini daha yoğun bir şekilde görülen soyut biçimlere bırakmıştır. Tinsellik ise bu anlamda nesnesizlik demek değildir. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisinin daha yoğun bir şekilde hissedilmesiyle sanatçılar iç dünyasına yönelmiş bu doğrultuda Uzak Doğu sanatına ve felsefesine ilgi duymuşlardır. Böylelikle Uzak Doğudaki sanat gelenekleri Amerikan Soyut Dışavurumculukta daha çok hissedilmiştir.

20. yüzyılda Sovyet Rusya ve Nazi Almanya'sında sanat anlayışının katı fikirlere sahip olmasına karşın Amerika'da ki özgürlük anlayışı, sanatçıların Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. Özgürlük sanatçıların çok farklı teknik ve yöntemleri denemesine

ve sanatlarını tamamen kişisel bir yaklaşımla oluşturmalarına olanak vermiştir. Bu nedenle Amerika’da ortaya çıkan soyut dışavurumculuk anlayışı içerisinde; aksiyon resmi, renk alanı resmi, lirik soyutlama, kaligrafi gibi birçok yöntem bir arada görülmüştür. Dönemsel olarak dikkate alınarak bakıldığında devasa büyüklüklerde veya sadece vücut hareketleriyle oluşturulan bu resimler Batı sanatı için önemli ölçüde yenilikçi ve cesurdur. Bu yeniliklerin oluşmasında, Uzak Doğu öğretileri ve kaligrafi sanatının etkileri baskındır.

Uzak Doğu öğretileri ve tinsellik, resim yüzeyinde sınırsızlık, bütünlük, zıtlıklar ve bu zıtlıkların oluşturduğu denge gibi kavramlarla karşılanmak istenmiştir. Uzak Doğu’lu sanatçılar resim yüzeyini kağıt, kumaş vb. olarak sınırlamamıştır. Bu noktada Budist keşişlerin renkli kumlarla yaptığı mandalaların bir ritüel olarak yapıldığı ve ritüel gerçekleştirildikten sonra renkli kumların aynı ritüel doğrultusunda bozulduğu görülür. Böylece sanat evrensel bütünlük, ruhani varlık gibi düşünceleri yansıtmak amacıyla tasarlanmıştır. Batılı sanatçılar için ikinci dünya savaşında yaşanan bunalımlar ve baskıların etkisi Uzak Doğu’lu sanatçıların sanat yaklaşımlarına, ilgili duymasına neden olmuştur. Böylelikle Amerikan Soyut Dışavurumculukta tinsellik, sanatta doğal olarak bulunan bir tinsellik olarak değil, teknik ve yöntemsel olarak ortaya çıkan bir tinselliktir. Böylelikle sanatçı tinsel yanını aksiyon, kaligrafi, renk, çizgi vb. şekillerle ortaya çıkarır.

Sonuç olarak Amerikan soyut dışavurumculukta görülen aksiyon resminde tinselliğin etkisi yöntem açısından daha çok hissedilmektedir. Çünkü aksiyon resminde tinsellik; düşüncelerden ve diğer tüm etkilerden sıyrılarak tuvale sürülen fırçanın yarattığı etkide veya sınırlama yapılmadan tuval yüzeyine dökülen boyanın oluşturduğu biçimlerde daha yoğun hissedilmektedir. Bu açıdan soyutlama ve tinsellik kavramlarının 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra modernist sanatçılar tarafından tartışılmaya başlanıldığı dönem incelenmiştir.

Uygulama çalışmalarım incelendiğinde soyutlama kavramı hem fotoğraf hem de resim sanatında çözümlenmeye çalışılmıştır. Fotoğraflar soyut bir resmi ortaya çıkartmak amacıyla çekilmiş ve bu çekimler doğrultusunda da proje resimleri oluşturulmuştur. İlerleyen süreçte çeşitli izlenimlerin etkisiyle fotoğraf çekimleri ve bu çekimler doğrultusunda yapılan resimler, yerini rastlantıyla meydana gelen fırça vuruşları ve aksiyonlara bırakır. Evlerin, kapıların, harabelerin, ahşabın ve bu gibi nesnelerin etkisi görülse de resim yüzeyi bu noktada o anki hissiyatın daha yoğun bir şekilde yansıtıldığı bir alana dönüşür. Bu benzer bir şekilde harabelerde görülen süreç ve bu süreç doğrultusunda,

rastlantısal bir şekilde ortaya çıkan soyut biçimlere benzemektedir. Resimde ne nesne vardır ne de yoktur. Fakat burada ki nesne maddesel bir şeye atıfta bulunmak amacıyla değil, tinsel bir kaynaktan dolayı bulanmaktadır. Çünkü resimler oluşturulurken hiçbir planlama veya kurgu yapılmamıştır. Ortaya nesnel bir görüntü çıksa da bunun tamamen içsel bir yönelimden dolayı meydana geldiği bilinmektedir. Bu doğrultuda uygulama çalışmaları oluşturulurken estetik bir kaygı duyulmamış, nesne resim yüzeyinde ister ortaya çıksın ister tamamen parçalansın sadece o an meydana gelen etkiler üzerinde durulmuştur.

Kuramsal çalışmalarla birlikte yürütülen uygulama çalışmalarımda, Uzak Doğu öğretilerinin daha yoğun araştırılması, farklı yöntemlerinde geliştirilmesine etken olmuştur. Bu yöntemlere, yağmur gibi doğa etkilerinin resim yüzeyine dahil edilmesi gösterilebilir. Böylece tinsel ve yönetsel olarak; bütünlük, zıtlık ve rastlantı gibi kavramlar resme dahil edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, Ülkü; Denli, Salih, (2013). “Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı Ve Türk Resim Sanatına Yansımaları”, *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 3(8), 173-188.
- Akarsu, Bedia, (1979). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Altet, Xavier Barral I, *Sanat Tarihi*, (2011). (Çev. İsmail Yerguz), Ankara: Dost Kitabevi.
- Antmen, Ahu, (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslanoğlu, İbrahim, (2000). “Kültür Ve Medeniyet Kavramları”. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 15, 243- 255.
- Babacan, İpek, (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem yayınları.
- Barnard, Malcolm, (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (Çev. Güliz Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınları.
- Barrow, John D, (2001). *Gökteki Pi*, (Çev. İdil Güpgüpoğlu, İpek Karman), İstanbul: Beyaz Yayınları.
- Baudelaire, Charles, (2003). Modernlik, (Der: Enis Batur), *Modernizmin Seriüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Berger, John (2003). *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernard, Emile, (2001). *Cezanne Üzerine Anılar*, (Çev. Kaya Özsezgin), 2. Ankara: İmge Kitabevi.
- Birsel, Sallah, (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Ankara: Dost Yayınları.
- Buhr, Manfred; Kosing, Alfred, (1999). Bilimsel Felsefe Sözlüğü, (Çev. Veysi Bildik), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Calinescu, Matei, (2010). *Modernliğin Beş Yüzü*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Capra, Fritjof, (1991). *Fiziğin Tao'su*, (Çev.Kaan H.Ökten), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Cassou, Jean, (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Cheng, François, (2006). *Boşluk ve Doluluk*, (Çev. Kaya Özsezgin), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Clark, Toby, (2004). *Sanat ve Propaganda*, (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crepaldi, Gabriele, (2004). *Ekspresyonistler*, (Çev. Durdu Kundakçı), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Demirel, Ayşe, (2016). “Hesse’nin Doğu Dinlerine Yaklaşımı”, *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*. 53, 318-329.
- Erinç, Sıtkı M, (2004). *Sanat Piskolojisi’ne Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Eroğlu, Özkan, (2016). *Wilhelm Worringer Soyutlama ve Duyumsama*, İstanbul: Tekhne Yayınları
- Ersoydan, Mehmet Yiğit, “Tarihsel Süreçte Batı Toplumunda Sosyolojik Olgular ve Sanatçı”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 1(3), 32.
- Erzez, Jale Necdet, (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Farthing, Stephen, (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Flew, Antony,(2005). *Felsefe Sözlüğü*, (Çev.Nurşen Özsoy), Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Frank, Herbert, (1985). *Van Gogh*, (Çev. Ülkü Akçar, Emel Şatıroğlu), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Giderer, Hakkı Engin, (1999). “Clement Greenberg ve Formalist Eleştirisi”, *Anadolu Sanat*, 5(10), 65.
- Gogh, Vincent Van, (1996). *Theo’ya Mektuplar*, (Çev. Pınar kür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Çin: Remzi Kitabevi.
- Greenberg, Clement, (2003). Modernist Resim, (Der: Enis Batur). *Modernizmin Seriüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, Orhan, (2010). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hançerlioğlu, Orhan,(2003). *Ruhbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hockney, David; Gsyford, Martin, (2017). *Resmin Tarihi*, (Çev. Mine Haydaroglu), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Husserl, Edmund, (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Çev.Harun Tepe), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan İpşiroğlu; İpşiroğlu, Mazhar, (1993). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kalfa, Zafer “20. Yüzyıl Resim Sanatı ve New York”, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 16-34.
- Kandinsky, Wassily, (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Karabaş, Pelin Avşar; Yıldız, Günay, (2016). “Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko”, Kazakistan: 5. *Uluslararası Bilim Kültür ve Spor Kongresi*.
- Klee, Paul, (2011). *Modern Sanat Üzerine*, (Çev.Kaan Çaydamlı), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Korshunova, Lydia, (2004). *Felsefe nedir*, (Çev.Vasıf Erenus), İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Konak, Ceyhun, (2016). ‘Cezanne’ın İzinde “Kübizm”’, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(26), 294-301.
- Lynton, Norbert, (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çaban, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Memnun, Dilek Sezgin; Altun, Murat, (2012). “RBC+C Modeline Göre Doğrunun Denklemi Kavramının Soyutlanması Üzerine Bir Çalışma: Özel Bir Durum Çalışması”, *Uluslararası Cumhuriyet Eğitim Dergisi*, 1(1).
- Merleau-Ponty, Maurice, (2008). *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Murray, Chris, (2009). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev. Suğra Öncü), İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Ocvirk, Otto G.; Stinson, Robert E.; Wigg, Philip R.; Bone, Robert O.; Cayton, David L., (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*, (Çev. Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ödekan, Ayla, (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Özal, Abdullah Cem, (2006). *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Qiangong, Liu, (2018). *Çin Sanatı*, (Çev. Özlem Karadağ), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Richard, Lionel, (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Russell, Bertrand, (1995). *Rölativitenin Abc'si*, (Çev. Vahap Erdoğan), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Sürmeli, Kader, (2012). 'Dada Hareketinden Kavramsal Sanata', *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 2.
- Tansuğ, Sezer, (1993). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tapiés, Antoni, (2014). *Sanat Pratiği*, (Çev. İsmet Birkan), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Thompson, Jon, (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: İzlenim Sanat Yayınevi.
- Timuçin, Afşar, (2004). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İsmail, *Modern Resim*, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011.
- Tunalı, İsmail, (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, Esra Yıldız, (2015). 'Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat', *Tarih Okulu Dergisi*.
- Turani, Adnan, (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulaş, Sarp Erk, v.d., (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Worringer, Wilhelm, (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Wölfflin, Heinrich, (1973). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev. Hayrullah Örs), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yanık, Celalettin, (2012). *Dünyada ve Türkiye’de Çokkültürlük*, Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Yayla, Atilla, (2005). *Siyasi Düşünceler Sözlüğü*, Ankara: Adres Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet, (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gauguin, Paul, (2002). *Noa Noa*, (Çev. Niran Elçi), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Pauli, Tatjana, (2004). *Art Book Klimt*, (Çev. Durdu Kundakçı), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Dura, Cihan, (2007). “Soyut Düşünme ve Bilimsel Yöntem”
<http://www.cihandura.com/tr/> , (Erişim Tarihi:15.11.2018).
- Karaban, Çağatay, “Kandinsky Ve Sanatta Manevilik”,
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/28596>, (Erişim Tarihi: 02.07.2018).
- Yolcu, Batikan, (2014). “Nazi Almanyasında Avangard ‘Öncü Sanat’ Düşmanlığı”,
<https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855>,
(Erişim Tarihi: 02.11.2018).
- Platon, *Devlet*, (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman), İstanbul: BS Yayın.
- file:///C:/Users/PC/Downloads/1085-Devlet-Platon-Chev-Cenk-Sarachoghlu-Veyssel_Atayman-373s.pdf
- <http://bilgi hazinesi.blogcu.com/rolativite-gorecelik-teorisi-nedir/4009036>, (Erişim Tarihi: 10.08.2018).
- <http://bzeynepsengul.blogspot.com/2017/04/soyutlama-ve-ozdesleyim-wilhelm.html>,
(Erişim Tarihi: 10.10.2018).
- http://www.dirim.com/Dirim_2006-3_files/Resim%20%3A%20Paul%20Cezanne.pdf,
(15.11.2018).
- <http://www.sanatblog.com/kumdan-mandala/>, (Erişim Tarihi :10.10.2018).

- <https://docplayer.biz.tr/24404375-3-4-hinduizm-ve-budizm.html>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).
- <https://gaiadergi.com/tibetli-budistlerin-kum-mandala-gelenegi/>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).
- <https://www.matematiksel.org/matematigin-dogus-sureci-hakkinda/>, (Erişim Tarihi: 10.10.2018).
- <https://www.makeleler.com/dekadanlik-ve-dekandizm-nedir> (Erişim Tarihi: 20.11.2018).
- <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1256&bhcp=1>. (Erişim Tarihi: 12.04.2019)
- <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delaunay-robert-delaunay-1885-1941/>, (Erişim Tarihi: 15.04.2019)
- http://www.felsefe.gen.tr/platon_eflatun_kimdir.asp, Ömer Yıldırım, (Erişim Tarihi: 20.11.2018).
- <http://www.biddingtons.com/content/pedigreenewimage.html> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)
- <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100231583> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)
- <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/guston-philip/philip-guston-hayati-eserleri-1913-1980/> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Soyadı Adı : ALİM Bilgin Berdil
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum Tarihi ve Yeri : 12/04/1993 Kilis
Telefon : 05531037572
E-posta Adresi : berdilalim14@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	2019
Lisans Öğrenimi	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	2015
Lise	Hayrettin Gürsoy Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi	2011

İş Deneyimi

2016-2017	Art Shop Sanat Galerisi
2017-2018	Arkas Sanat Merkezi
2018-2019	Bayraklı Halkeğitim Merkezi