

BİRİNCİ BÖLÜM

I. I. SOYUT SANATIN TANIMI

Adnan Turani'nin yorumuyla soyut sanat: "Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat 20.yy'ın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Soyut sanatı; eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip renk, çizgi ve düzenlemeleri düzenleyerek, bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir."⁽¹⁾

"Abstre Sanat" olarak da tanımlayabileceğimiz bu sanat akımı, renk, kütle, ton, çizgi, şekil gibi çeşitli biçim öğelerinin aşınası olduğumuz bilindik nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucunda ortaya çıkan geometrik yada amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler olarak da tanımlayabiliriz.

"Non-figüratif" sözcüğüyle de tanımlayabileceğimiz soyut sanat, tamamıyla düş ürünü olarak ortaya çıkabileceği gibi, doğada bulunan nesnel bir biçimin yalınlaşması, arıtılması veya genelleşmesiyle de elde edilebilir. Bu şekilde ortaya çıkan imge, nesnel görüntüyü çağrıştırabileceği için soyut yerine "soyutlama" terimini de kullanabiliriz. Her ne kadar Jean Piaget (1896 – 1980) insan zihninin, öncelikle fiziksel varlığın mekandaki hareketliliğiyle ilgili temel ve soyut kavramlardan başlayarak bunların bileşimiyle somut anlamlara ve anlatımlara vardığını ileri sürmüştü de, soyut biçim kavramlarının gerçek yaşantıdan özümlendiği üzerine görüşler de bulunmaktadır.⁽²⁾

Ressamın topyekün tabiata bağlanamayacağını hatırlatan Andre Gide diyor ki: "Tabiata tam bağlanmak, ölüme bağlanmaktır. Kişide -sanatçıda- yaşama gücünün zerresi kaldıkça bu güç tabiata karşı gelmek, tabiatla savaşmakla kendini gösterecektir. İki tabiat vardır: Biri insanın dışındaki, öteki içindeki. Tabiatla hiçbir şey durmadan aynı tempo üstüne devam edip gider. Sanat eseri ise tek, bir bütündür. Sanatçı her zaman tabiat yanında

olmakla beraber, ona karşıdır. Bu bakımdan denebilir ki, tabiat teklif eder, ama kararı sanatçı verir.”⁽³⁾

¹ TURANİ Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İst. 1993, s.128

² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt.3, Sayfa.1688

³ BERK, Nurullah, Resim Bilgisi; Varlık Yayınları, İst. 1968 s. 29

Somut tikeli anlatır. Yani, görünen, bilinen bir varlığı yansıtır. Soyut sanat ise aksine, eleme, özümleme ve sınıflandırma sonucu ortaya sunulan bir akımdır. Buna düşüncenin üstün aşaması olarak da söyleyebiliriz. Soyut sanatçıların bir çoğu anlatımlarında görsel dünyanın mekan, biçim, çizgi, renk 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. Ancak buna karşın, soyut sanat her zaman nesnel bir varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığını söylemek yanlış olur. Yani metafizik soyut ilkesiyle çalışan soyut sanatçıların yanında, biçimlerini gerçek kaynaklardan alan soyut sanatçılar da vardır. Dolayısıyla soyut, psikoloji ve felsefe dallarının kuram ve varsayımlarının ötesinde çok daha geniş bir kapsamda varlığını sürdürmektedir.

Aristo'ya göre, en asil sanat, duygulara olduğu kadar da zihne seslenebilendir. Güzel, doğanın eksik bıraktığı şeyleri, sanatçının tamamlamasıyla orantılı olarak güzeldir.

“Doesburg’un dediği gibi hiçbir şey bir çizgiden bir renkten ve bir düşünsel olarak üretilmiş görsel planlardan daha gerçek ve somut olamaz. Soyut resmin biçim verme araçları “portreler, kollar, bacaklar, manzaralar vb.” gibi resim araçları değildir. Resim araçları salt bir düşünce ile kavranılan renkler, biçimler, çizgiler ve irreal yapı –görüntü- organizasyonlarıdır.”⁽⁴⁾

⁴ TUNALI, İsmail “Felsefe Işığında Modern Resim”. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım, 1993

II. SOYUT SANATIN İLK SORGULANIŞI VE MODERN RESMİN ÖYKÜSÜ

Soyut anlatımın ilk örneksel düzeyde anlam taşıyan çalışmaları çocuk resimlerinde ve ilkel toplumlarda görebiliriz. Çocuk resimlerinde ve ilkel toplumların resimlerinde görsel anlatımlar, çevrelerindeki olgulardan ve kendi fiziksel yapılarından özümseyerek çıkardıkları anlamları hareketli bir biçimde çalışmalarına aktardıkları görülür.

İnsan doğayla ilişkisinde, onu değiştirmeye çalışarak işe başlamıştır. İnsanı insan yapan şey, değiştirme eylemi ve değiştirme eyleminin araçlarını yaratmasıdır. Bunu da hayal gücünü devreye sokarak başarmıştır. İnsanın doğaya egemen olmasının gizi burada saklıdır; istemediği yada yararlı görmediği her şeyi değiştirmek ve bilinçli bir şekilde karşı koymak ve bu karşı koyuşun elemanlarını üretme ve geliştirmek. Sanat için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Zira, sanatçı kendi öz yaşamından yola çıksa bile, onu kendi gerçekliğinden koparmak, onu yaratım sürecinin duygularıyla beslemek ve yeniden yaratmak zorundadır. Sanat, bilinçli müdahalenin, yeniden yaratmanın, heyecanın tutkunun sonucu varolur. Sanatçı olarak var olmanın ön koşulu, üretimindeki bilinç ve bilinç ötesi büyüdür yarattığına kattığıdır. Çünkü yaratmak eylemi özde karşı konulmaz bir tutkuyu, sonsuz bir heyecanı bilinçli bir eyleme, kararlı bir çalışmaya evirebilme işidir. Bu evrilme ise, öğretilen ve giderek dayatılan yaşama ve düşünme biçimlerine, özde de ideolojik olana, resmi toplumsal kalıplara, geleneksel tanımlara cesaretle meydan okuma işidir. Ama bu meydan okuma yeni önerilerle beslenmedikçe havada kalacak ve sadece bir yakınmadan öteye geçmeyecektir. Buradan baktığımızda sanatçının kötüyü gösterirken iyiye ilişkin önerge ve gösterimlere de ürününde yer vermesi gerekliliği açıktır.

Mısır sanatının temeline baktığımızda soyutlamaya rastlamamız mümkündür. Mısır sanatındaki insan figürü betimlemelerinde biçim ve duruş bakımından soyutlayıcı ifadeler görülür. İnsan figürü betimlemelerinde şematik, sert kurallara bağlı, stilize edilmiş, değişmez gibi görünen kalıplar içine sokulmuştur. Akabinde, bildiğini değil de gördüğünü ve idealindekini yapmaya yönelen Yunan Sanatı, kalıpsal biçimlerin değişmesinde ciddi

etkileri olmuştur. “Düz bir yüzeye derinlik yanılsamasını yaratma” sanatını bulan Giotto Di Bondone’nin (1266-1337) ardından “ışığı ilk defa kullanarak gizemlilik duygusu” yaratan Pierro Dello Francesca (1416-1492) gibi isimler söyleyebiliriz.

Resim sanatı 18. yüzyılın sonlarına geldiğimizde ise, Fransız Devrimi ile birlikte değişmeye başladı. Milliyetçilik ve özgürlük kavramları insanları daha çok düşünmeye ve duygularını betimlemeye itiyordu. Dini içerikli konular ve aristokrat portrelerinden çok manzaralar, olaylar ve mitolojik karakterler gerçekten daha farklı bir biçimde resmediliyordu. Resim sanatı yeni bir çağa ayak uydurmaya çalışıyordu. 18. Yüzyılda akademilerde öğrencilere felsefe, matematik gibi derslerin yanında sanat dersleri de verilmeye başlanmıştı. Resimde üslup kavramı tartışılıyordu. Fransız İhtilali ile birlikte aristokratlar dışında parası olan herkes resim ısmarlayabiliyordu.

Bu dönemde yıllık resim sergileri ilk defa Londra ve Paris’te düzenlendi. Bu sergiler seçkin tabakanın en fazla konuştuğu konu haline geldi. Müşteri toplamak için sanatçılar, resmin boyutlarını büyütüyor ve daha çarpıcı renkler kullanıyordu. Belki de resimdeki en büyük değişim yeni konu arayışları idi. Sanatçılar birdenbire güncel olaylardan, hayal gücüne seslenen, ilgi uyandıran konuları seçmeye başladılar. Bu değişim öncelikle en hızlı özgürleşen Amerika’da gerçekleşti. Sanatçılar kendilerini eski kurallardan daha bağımsız hissediyorlardı. Amerikalı John Singleton Copley (1737–1815) tarihi olayları resmediyordu. Önce tarihi gerçekleri öğrenip sonra sahneyi çizerdi. “Binbaşı Pierson’ın Ölümü” tarzının güzel bir örneğidir. Fransız İhtilalcileri kendilerini yeniden doğmuş Yunanlılar ve Romalıları benzetiyor, devrimlerini yüceltmek ve onu anmak istiyorlardı. Jacques-Louis David (1748–1825) ihtilal hükümetinin resmi sanatçısıydı. Resimleri adeta propaganda aracıydı. En ünlü resmi “Marat’ın Banyoda Öldürülmesi” idi. İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1828) yeni kuşak bir ressamdı. Gerçekçilikten ödün verip figürlerini daha basitleştirmiş, biraz da abartı katmıştı. Mitolojik ve fantastik eserler vermişti. Buna en güzel örnek Yunan mitolojisinden bir bölümü anlattığı “Satürn” adlı eseridir. Mistisizm alanında resimler vermiş bir diğer ressam da İngiliz William Blake’tir (1757-

1857)(Resim 1). Blake, kendi dünyasına kapanmış dindar bir insandı. Resim kurallarını kabul etmiyordu. Hayal gücüyle yarattığı farklı figürleri çiziyordu. Kendi dünyasının tanrısı olan “Urizen”i çizmişti. İç gözünün gördüklerini resmediyor, gerçeklere sırtını çeviriyordu. Hatasız çizmeye önem vermiyordu. Konu seçme alanındaki özgürlükten “manzara resmi” çok yararlanmıştı. Daha önce sanatın küçük bir dalı olarak görülürken 18. yüzyılda insanların duygularına hitap eden, büyük ressamın yücelttiği bir tür olmuştu. William Turner (1775–1851) ve John Constable (1776–1837) farklı tarzlar kullanarak bu alanda resimler vermişlerdi (Resim 2). Turner son derece başarılı bir sanatçıydı. Resimleri ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir görünüme sahipti. Fakat 1842’de resmettiği “Kar Fırtınasına Yakalanmış Buharlı Gemi” yeni bir türdü. Constable ise gördüğü şeyleri aynen boyayabilmek istiyordu. Canlı, göz alıcı konular seçmişti. Daha önce uygulanmış renk kurallarını ihlal edip farklı boyama teknikleri geliştirdi. Resimleri ilk sergilenişinde huzursuzluk yaratmıştı. Bunların dışında romantik ressam da vardı. Alman sanatçı Caspar Friedrich (1774–1840) manzara resimlerini, insanların duygularını uyandıracak biçimde yapmıştı. Fakat o dönemde şiirsellikten çok Constable’ın yolunda gidenler başarıya ulaştı.



Resim 1: William BLAKE



Resim 2: John Constable

Sanayi Devrimiyle insanlar daha fazla para kazanmaya başladılar. Sanatçılara daha çok sipariş veriliyor, resimler odaların en güzel köşelerine asılıyordu. Fakat ortaya çıkan farklı üsluplardan dolayı, ressamlarla alıcıların zevkleri uyuşmamaya başlamıştı. Ressamlar siparişlere bağlı kalmayıp özgürce resim yapmak istiyorlardı. Bu durum resim satışlarında düşüş getirecekti. Sanatçılar ikilemde kalmıştı. Daha fazla üslup oluştuğu için sanatçının kendini ifade edebilme yolları artmıştı. Sanatla ilgilenen kimseler, değişik şeyler yapmak isteyen sanatçılar aramaya başladılar. 19. Yüzyılda sanata katkıları olan insanların değeri öldükten sonra bilinir oldu. İki tip ressam ortaya çıktı: Gerçekçilik ve kurallara bağlı kalan muhafazakâr ressamlar ve yenilikçi ressamlar. Sanattaki ilerleme en fazla Paris'te Montmartre sokaklarında görüldü. Yeni sanat kavramlarının oluştuğu bu yere, dünyanın her tarafından sanat eleştirmenleri, ustalar ve öğrenciler geldi.

19. Yüzyılın en önemli muhafazakâr ressamlarından biri Jean-Auguste Dominique Ingres'dir (1780–1867) (Resim 3). Canlı modelleri çiziyor, doğaçlamadan nefret ediyordu. Bu düşünceye karşı çıkanlar Eugene Delacroix'nın (1798–1863) sanatını benimsiyorlardı. Çünkü o, resimde hayal gücünün bilgiden daha önemli olduğunu savunuyor, kurallara uymuyordu. Çarpıcı renkleri keşfetmek ve aradığı sadeliği bulmak için 1832'de Arapların

yaşadığı Tanca'ya (Fas) gitti. Ona göre figürlerin hareket halinde olması resmi yüceltiyordu. Delacroix bu yüzden şaha kalkmış atları, savaş sahnelerini ve tarihi olayları betimliyordu. Jean-Baptiste Corot (1796–1875) gördüklerini tuval üzerine olabildiğince doğru resmetmek istemişti. Fakat atmosferi izleyiciye benimsetmek için boyayı farklı bir biçimde kullanıyor, ayrıntıların üzerinde durmuyordu. Akademilerde hala saygıdeğer insanların resmedilmesi gerektiği düşünülüyordu. İlk kez Francois Millet (1814–1875) köylüleri resmederek bu anlayışa karşı çıktı. Daha önce köylüler küçük düşürülerek çizilirdi. Millet resimlerinde adeta köylülerin yaptığı işi yüceltiyordu. Tasarıma denge veren ölçülü bir ritmi vardı(Resim 4). Gustave Courbet (1819–1877), Millet'nin yolundan gidip yeni akıma bir ad koymuştu: “Gerçekçilik”. Courbet güzelliği değil, gerçeği arıyordu. Neyi çizdiğinin önemi yoktu. Renkleri ve ışığı değiştirmez, resmi daha heybetli yapmak için figürleri abartılı çizmezdi. Tarzı akademilerden çok eleştiri aldı. Düzeni bozmakla suçlanıyordu.



Resim 3: Dominique Ingres



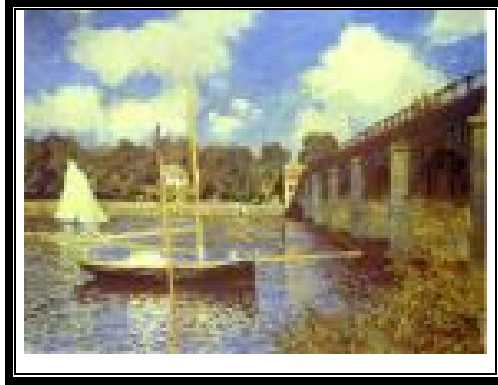
Resim 4: Francois Millet

Gerçek devrim ise Edouard Manet (1832–1883) tarafından yapıldı (Resim5). O da atölyelerde yapılan resimlerde ışığın yanlış kullanıldığını savunuyordu. Resmin gerçekçi gözükmesi için dışarıda yapılması lazımdı. Güneş ışığında sert kontrastlar oluşurdu. Manet'nin sert gölgeleme yöntemleri tepkiyle karşılandı. Akademiler Manet'nin resimlerini kabul etmeyince otuz yıl süren bir savaş başladı. Manet'nin resimleri giderek basitleşiyordu. Ayrıntılara daha az önem veriyor, gün ışığında yuvarlak biçimlerin lekeler gibi göründüğünü ileri sürüyordu. Yeni kuramları cisimlerin açık havadaki halini inceliyordu.



Resim 5: Edouard Manet

Manet'nin fikirlerine katılanlardan biri de Claude Monet (1840–1926) idi. Bütün resimlerin başlandığı yerde bitmesi gerektiğini savunuyordu. Fakat açık havada resim yaparken güneş ve bulutlar yer değiştiriyordu. Bu nedenle Monet resmin olabildiğince hızlı yapılması gerektiğine inanıyordu. Kaba fırça darbeleriyle, ayrıntıya önem vermeden resim yapmak bunun çözümüydü. Eleştirmenler bitmemiş, özensiz (!) resimlerine aşırı tepki gösterdiler (Resim6).



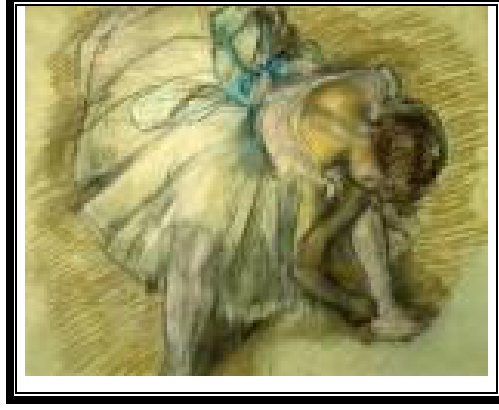
Resim 6: Claude Monet

Bu yeni tarza empresyonizm dendi. Resimler izleyicinin üzerinde bir izlenim bırakıyordu. Bu tip resimlere bir bütün halinde bakmak gerekiyordu. Eleştirmenler ilk başta resimlere çok yakından baktıkları için kaba fırça darbelerinden başka bir şey görememişlerdi. Fakat empresyonizm daha sonraları çok sevildi ve bütün modern akımların hareket kaynağı oldu.

Monet, Turner'ın ışık ve havayı resmedişinden çok etkilenmişti. Empresyonistler sadece manzara resimleri yapmakla kalmadı, günlük yaşamdan herhangi bir kesiti de betimlediler. Auguste Renoir (1841–1919) parlak boyalar kullanarak partileri ve baloları resmetti. Kullandığı kaba fırça darbeleri Hals veya Velazques' inkilerden daha belirgindi. Renoir her ayrıntıyı yapmadığı için resim daha canlı oluyordu. Ayrıntıların var olduğu resimlerin daha cansız gözüktüğünü anlayan ilk ressamlardan biri Leonardo da Vinci olmuştur. Arka plandaki detayları daha bulanık yapmak için sfumato tekniğini kullanmıştır. Camille Pissarro'nun (1830–1903) tablolarında da figürler bulanık gözükür ama tabloya bir bütün halinde bakıldığında uyum ve güzellik ortaya çıkar.

Sonunda empresyonizm kazandı. Monet ve Renoir saygın kişiler haline geldiler. Sanat eleştirmenleri saygınlıklarını kaybettiler. Bu zaferde en büyük pay fotoğrafçılığındı. Gerçekçiliğin önemi kalmamıştı. Fotoğraf çekmek daha pratikti. Önceleri neredeyse herkes yaşamında bir kez portresini yaptırırken fotoğraf bulununca buna gerek kalmamıştı. Empresyonistler büyük ölçüde Japon baskı resimlerinden etkilenmişlerdi. Bu resimler oldukça basitleştirilmişti. Zaten modernizme giden yolda hep bir basitleştirme arayışı vardı.

Resimde başka bir devrimci de Edgar Degas (1834-1917) idi. Onun zamanına kadar bütün resimlerde figürlerin en önemli yanları gözükürdü. Degas ise biçimleri en beklenmedik açılardan gösteriyordu. Bu nedenle balerinlerin provalarını izledi ve onların çeşitli duruşlarını inceledi. Resimlerine bazı balerinlerin sadece bacakları ve kolları giriyordu (Resim7).



Resim 7:Edgar Degas

Paris'e gelen ressamalar empresyonizmle tanıştılar. Bunlardan biri de Amerikalı James McNeil Whistler'di (1834–1903). Resimde konuyu değil, rengin izleyicide uyandırdığı duyguları inceliyordu. Londra'da yeni akım adına eleştirilere karşı tek başına savaş verdi. Eleştirmenler onu düzgün bir ressam olarak görmüyorlardı. Whistler yeni “estetikçi akımın” lideri oldu. Empresyonizmle birlikte resimde yeni sorunlar oluştu. Bu sorunları ilk fark eden Paul Cézanne'di (1839–1906). Empresyonistlerin sergilerine katılmıştı fakat aldıkları tepkilerden memnun değildi. Rahat çalışmak için Fransa'nın Provence adlı kentine çekildi. Maddi açıdan sıkıntısı yoktu ve istediği türden resimler yapıyordu. Eski ressamalardan Poussin' in resimlerindeki gibi denge ve kusursuzluğu yakalamak istediğini söylemişti. Hacimleri daha basit bir şekilde resmetmek, güçlü ve yoğun renkler kullanmak istiyordu. Sainte-Victoire dağınyı birçok kez çizdi. Kolay kavranan motif oluşturmanın yanı sıra derinlik de kazandırmıştı. Fırça vuruşları özenlice ve planlanarak yapılmıştı. Sonuçta Cézanne basit şekilleri birleştirerek bir dağı betimlemişti. Resimlerinde figürlerin yerini dikkatle seçmiş, aralarındaki uyuma bakmıştı. Cisimlerin dış hatlarının doğruluğunu feda etmişti. Ayrıntıları çarpıtmak onu rahatsız etmiyordu (Resim8). Cézanne empresyonizmde düzen üzerinde çalışırken Georges Seurat (1859–1891) renk teorisini incelemeye karar verdi. Resimlerini küçük noktalar kullanarak mozaik gibi boyadı. Renklerin beynimizde kaynaşacaklarını savunuyordu. Bu tarza sonradan noktacılık dendi. Tüm hatlar kaldırılmış ve düzeni korumak için resim basitleştirilmişti.



Resim 8: Cezanné

1888'de Hollandalı ressam Vincent van Gogh (1853–1890) Güney Fransa'ya resim yapmaya geldi. Yoksulluk ve yalnızlık acısı çeken bu genç yeni bir teknikle resim tarihinde çağ açtı. Ne yazık ki resimleri o zamanlarda rağbet görmediği için Van Gogh delirdi ve intihar etti. Van Gogh empresyonizm ve noktacılıktan etkilenmişti. Düz fırça vuruşları ile saf renkleri kullanmayı seviyordu. Bu yeni tarza ekspresyonizm dendi. Van Gogh'un fırça vuruşları ve kullandığı renkler kendi ruhsal durumunu açıklıyordu. Tarlalar ve ay çiçekleri gibi sıradan şeyleri resmetti. Resimleri kesinlikle gerçekçi değildi, perspektifi yanlıştı, ama renkler insanın duygularını harekete geçiriyordu. Nesnelerin renklerini ve biçimlerini değiştirmekten çekinmiyordu. İzleyici manzara resimlerinden bile Van Gogh' un duygularını anlayabilir. Ressamlar bu yeni stili ilerde daha da basitleştirecek ve rasgele çizilmiş çizgilerle duygularını anlatacaktı. Van Gogh'un arkadaşı ressam Paul Gauguin'in (1848–1903) durumu daha değişikti. Çok gururlu ve tutkulu biriydi. Oldukça ileri bir yaşta resme başlamıştı. Bir delilik nöbeti geçiren Van Gogh tarafından saldırıya uğrayınca, Gauguin Paris'e yerleşti. Farklı renklerle tanışmak için Tahiti'ye gitti. Aradığı üslubu uygarlıktan yoksun olan yerlerde bulan ilk ressam o değildi. Döndüğünde resimleri hayretle karşılanmıştı. Gauguin de bunu istiyordu. Resimlerinde sadece konu egzotik değildi, yerlileri resmederken adeta onların ruhlarını da ortaya koyuyordu. Onların ilkelliğinden etkilendi. Cézanne'dan farkı resimde derinlik izlenimini yok etmesidir. Gauguin Avrupa'da anlaşılamayınca Tahiti'ye dönmeye karar verdi. Orada hastalık ve yoksulluktan öldü. Cézanne, Van Gogh ve Gauguin

yaşamlarında pek rağbet görmemiş olabilirler ama modernist akımların öncüleri oldular. Cézanne'nın hacim kavramı kübistlere, Van Gogh'un resimle birlikte duygularını anlatması ekspresyonistlere ve Gauguin'in ilköğrenimi primitiflere ilham kaynağı oldu. Onların uğraştığı konular üzerine yeni çözümler geldi. Japon sanatına bakarak yeni kuşak ressamlar basitleştirme uğruna derinlik ve detayların feda edilmesiyle resmin daha güçlü olduğunu anladılar.

Pierre Bonnard'ın (1867–1947) resimlerinde ışık ve parlamalar duvar halılarındaki gibi ustaca yapılmıştı. Ferdinand Hodler (1853–1918) resimlerini Japon çizimlerine benzetti. Olabildiğince basit çizdi. Bu tip resimler afişleri anımsatıyordu. Japon sanatı reklamcılıkta da kullanıldı. Bu tür çizimlerde en çok tanınan Toulouse-Lautrec (1864–1901) oldu. Çizdiği Cabaret ve Moulin-Rouge afişleri ilgi çekiyordu.

Bütün bu süreç sonunda resimde basitleştirmeye gidildi. Modern Resim doğdu. 20. yüzyılın başında ressamlar doğayı olduğu gibi resmetmenin çelişkili bir durum olduğunu anladılar. Aslında gördüğümüzü bildiğimizden ayıramayız. 1910'larda sanat dünyasında Afrika maskelerine, heykellerine duyulan bir hayranlık vardı. Afrikalılar doğaya bağlı değildiler. Akıllarına geleni yapıyorlardı. Bu özgürce ifade şekli Avrupa'daki resamlara da geçti. Sade ve güzel eserler yaratmak istiyorlardı. Modern anlayış buydu. Van Gogh kendi resimlerini karikatüre benzetmede haklıydı, çünkü karikatürcüler çizdikleriyle izleyiciye bir mesaj ve duygu verirdi. Van Gogh'un resimleri de aynı işlevi görüyordu. Korku, sevgi ya da nefret gibi duyguların dışa vurulması için resimde çarpıtma ve abartı gerekiyordu. Edward Munch (1863–1944) abartılmış resimler yapıp vermek istediği duyguyu çok güzel fark ettirmiştir.

Ekspresyonist sanatın sevilmeyen kısmı güzellikten uzaklaşılmasıydı. Figürlerin çirkinleştirilmesi ve bozulması bu tarzın bir gereği idi. Ekspresyonistler fakirliği, sefaleti ve acıyı yorumladıkları için resmi çirkinleştirdiler. Bu özellikler Käthe Kollwitz'in (1867–1945) resimlerinde açıkça görülür: Silezya'daki dokuma işçilerinin sefaletini çok dokunaklı bir

şekilde anlatmıştır. Hala bir arayış içerisinde olan Alman ressamı Die Brücke (köprü) adını verdikleri bir dernek kurdular. Geçmişle olan bağlarını tamamen koparıp yeni bir gelecek için savaşmak istiyorlardı. Bu grubun üyesi olan Emil Nolde (1867–1956) afişleri andıran etkili resimler yapmıştı. Ekspresyonist akım en fazla Almanya'da ilerlemişti. Naziler iktidara gelince modern resmi yozlaşmış buldular ve temsilcilerini sürgüne gönderdiler. Hayata güzel yanından bakmayı reddedenlerden biri de Oskar Kokoschka idi (1886–1980). Yapıtları güzel olsa da içinde bir hüznün ve acı vardı. Bunun sebebi figürlerinin duruşu ve kullandığı renklerdi. Ekspresyonizm giderek soyutlaşıyordu. Rus ressam Wassily Kandinsky (1866–1944) non-figüratif çalışıyordu, ama resimlerinde bir ruhsallık vardı. Renkleri çarpıcıydı ve izleyiciye coşku veriyordu. Kandinsky resimlerine “rengin müziği” diyordu. Sanatçılar artık “barbarca” resim yapıyorlardı. 1905'te Paris'teki bir sergide bu resamlara “fovlar” dendi. Doğanın biçimlerini reddettikleri ve çarpıcı renkleri sevdikleri için bu ismi almışlardı. Örneğin Henri Matisse'in (1869–1954) resimlerinde dekoratif bir etki vardı. Eserleri çocuk çizimlerini anımsatıyordu. Paris'te ise kübizm denen bir akım çıkıyordu. Bu akım figürü ortadan kaldırmaya değil yeniden betimlemeye çalışıyordu. Amaç basit geometrik şekillerden bir cismi üç boyutlu çizebilmektir. Artık biçimlere ışık ve gölge kullanarak hacim verilmeyecekti.

Cézanne'dan hiçbir ressam Pablo Picasso (1881–1973) kadar etkilenmemişti. Mavi ve pembe döneminde ekspresyonistlerin hoşlanacağı konuları resmetmişti: Dilenciler, kimsesizler, sirklerde çalışanlar... Daha sonra Afrika sanatından etkilenip resmi basitleştirme yoluna gitti. Cézanne doğayı küreler, koniler ve silindirlere bölünmüş gibi görmeyi öğütlemişti. Picasso bu tarzı denemeye karar verdi. Amacı bir cismi üç boyutlu olacak şekilde tekrar inşa etmektir. Objeyi en kolay tanımlanabilecek açıdan çiziyordu. Örneğin bir kemanın ön yüzünü resmediyordu. Fovlar cismi ışıklandırma yoluyla belirtmek isterken kübistler hacimleme yolunu kullanarak adeta yap bozlar yaratmışlardır. Picasso sadece kübizmle kalmamış neredeyse resimdeki her tekniği denemiştir. Zekâsı ve ustalığıyla resimlerini daha sade yapabilmektedir. “Her zaman için önce biçim sonra konu gelir”. Bu

düşüncenin en iyi örneği İsviçreli ressam ve müzisyen Paul Klee'dir (1879–1940). Bauhaus 'da öğretilirdi. İmgeleri değişik şekillerde yaratmanın onları düpedüz kopya etmekten çok daha doğal olduğuna inanıyordu. Klee'nin resimleri biçim ve konu bakımından bir bulmaca gibidir. Sanatçı resmi yaparken aklına yeni şeyler geldikçe biçimler üzerinde oynamıştır. Çoğu modern sanatçıya göre bu yanlıştı. Bir yapının kurallar çerçevesinde kendini tamamlamasına izin verilmeliydi.

Lyonel Feininger (1871–1956) iki boyutlu bir yüzeyde hacim ve hareket duygusu yaratmak için zekice bir yöntem geliştirdi. Resimleri birbiri üstüne binen üçgenlerden oluşuyordu. Bu üçgenler tiyatro sahnesindeki saydam tül perdeler gibi resme derinlik duygusu veriyordu (Resim9).



Resim 9: Lyonel Feininger

Piet Mondrian (1872–1944) renkli kareler ve dikdörtgenler yaparak insanların duygularını uyandırmaya çalışıyordu. Mondrian renklerin arasındaki uyumu incelerken Ben Nicholson (1894–1982) şekillerle ilgilendi. Farklı kalınlıktaki beyaz kartonlara belirli bir düzen içinde daireler, kareler ve dikdörtgenler oydu. İlkencilik, ilk sergide çok beğenilmişti. İnsanların beğenisi değiştikçe resim okumamış insanlar arasından ressamlar çıktı. Henry Rousseau (1844–1910) gümrük memuru iken ünlü bir ressam oldu. Bu da akademi anlayışının modern resme ayak uyduramadığının kanıtıdır.

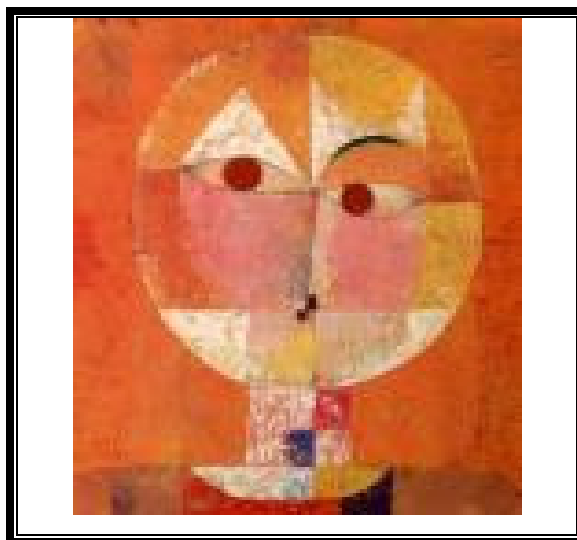
Rousseau'nun resimlerinde öyle bir sadelik, şiirsellik ve çocuksuluk vardır ki onun usta olduğunu kanıtlar. Çocuksu saflığa ve sadeliğe ulaşmış diğer bir sanatçı Marc Chagall'dır (1887–1985). Sıradan insanların yaşamından kesitler resmetti. Amerikalı Grant Wood (1892–1942) da yaşadığı eyalette tarlaların kilden modellerini yapıp manzara resimlerine farklı bir bakış açısı getirdi. İtalyan Giorgio de Chirico'nun (1888–1978) isteği farklı ve şaşırtıcı olmaktı. Değişik malzemeleri bir araya getirerek bulmaca gibi kompozisyonlar oluşturdu. Rene Magritte (1889–1967) de sürrealist resimler yapmıştı. Fakat bu tarzın ustası Salvador Dali (1904–1989) idi. Bilinçaltındakilerin su yüzüne çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın özlemini çekmişti. Resimleri adeta bilmece gibiydi. Aralarında hiç bağ olmayan figürleri bir araya getirip, hatta birleştirip çok güzel kompozisyonlar çıkardı. Zürih'te başlayan “Dada ” akımı aşırı uçtaki hareketlerdendi. Bu akım sanata, eleştirmenlere ve politikacılara duyulan öfkeyi betimliyordu. Jackson Pollock'un (1912–1956) resimlerinde konu değil kullandığı lekecilik tekniği ilgiyi çekti; çocukların karalamalarındaki sadeliği yakalamıştı. Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan bu tarzda Pollock'un aşırı tekniklerini kullanmasa da birçok ressam güdülerine teslim olmak gerektiğini düşünüyordu(Resim10). Yeni akım “Zen Budizm” denen dinden de etkilenmişti. Kandinsky (Resim11), Klee (Resim12) ve Mondrian (Resim13) gibi gizemci sanatçılar resimlerine insanların “iç gözü” ile bakmaları gerektiğine inanıyorlardı. Budizm'de buna “kutsal delilik” deniyordu. Bu dinin bir başka öğretisi de insanların aydınlanmaları için mantıktan uzaklaşmaları gerektiği idi. İnsanlar bu tür tablolara baktıkça ilgisi artacak ve onlardan hoşlanacaktı. Belki de sanatçılar yapıtlarının fotoğraflar gibi çoğaltılmamasını istemiş ve özgün bir şey yaratmaya çalışmışlardı. Bazıları da yapıtının orijinalinin etkileyici olmasını isterdi. Mesela dev bir tuvale yapılan resim fotoğrafa indirgendiğinde etkisini kaybeder. Bazı sanatçılar resimlerinde boya yanında çamur, kum, gazete, kumaş, teneke gibi başka malzemeler de kullanmışlardır.



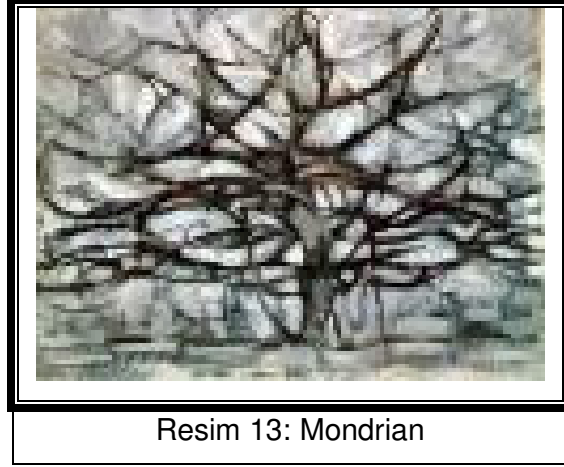
Resim 10: Jackson Pollock



Resim 11: Kandinsky



Resim 12: Klee

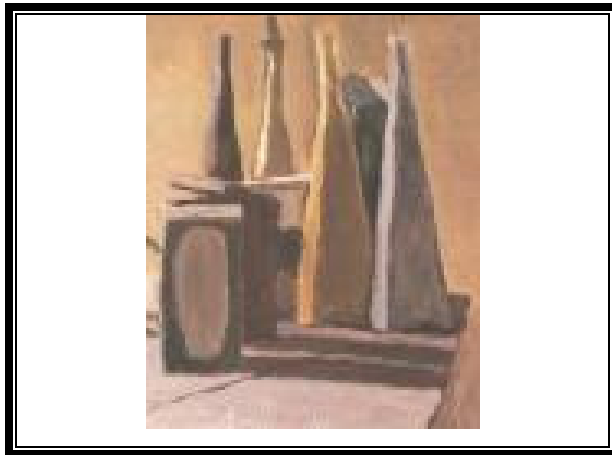


Resim 13: Mondrian

20. yüzyılın sonlarına doğru daha farklı sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri Op Art' tır. Bu resimlerde gözün bazı optik özelliklerinden yararlanarak yapıtın daha çok bir illüzyona dönüşmesi sağlanır. 1940'larda en çok dikkat çeken sanatçı Nicolas de Stael 'dir (1914–1955). Ustaca fırça darbeleriyle yapılmış çok yalın eserleri vardır (Resim14). Giorgio Morandi (1890–1964) ise renkleri ve biçimleri doğru dengeleyerek resmini yarım bırakmaktan kaçınmıştır (Resim15). Chirico'nun resimlerinden (resim16) etkilenen Morandi moda akımlarla uğraşmayarak resim sanatının sorunlarıyla ilgilendi. Işık konusunda deneyler yaptı. Morandi gibi resim yapan başka ressamılar da vardı. Onlar modaya uymak değil yeni modalar yaratmak istiyorlardı. Örneğin Pop Art' ta çizgi romanlardan yararlanılmıştı. Sanat karşıtı akımlar entelektüel insanların konusu olmuştu.



Resim 14: Nicolas de Stael



Resim 15: Giorgio Morandi



Resim 16: Chirico

I. III. RESSAMLARDAN ÖRNEKLEMELER

Çağımızda ise soyut sanatın temeli Cézanne'dan başladığını söylemek yanlış olmaz. 20. yy. soyut sanatının temeli olan Cézanne birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş, soyut sanatın temeli onunla atılmıştır. Cézanne'nın 1906 yılında yaptığı St. Victoria Dağı resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki düzenlemeleri Kübizmin ve giderek Geometrik-Soyutlamanın yolunu açmıştır. Cézanne'ın Empresyonistlerle ve özellikle İsviçre Akademisi'nde tanıştığı Pissarro ile olan dostluğu önün dönük renkleri bırakarak Empresyonistlerin parlak, açık tonlu renklerini kullanmasını sağlamıştır. Kalın renk katmanları tekniğinden vazgeçip hafif fırça vuruşlarıyla noktalama yöntemine yönelmiş, pıhtılaşmış gibi görünen yüzeyler kullanmıştır. 1872-82 yılları arasındaki bu dönem Cézanne'ın Empresyonist dönemidir. Modern Bir Olympia (1873), Asılmış Adamın Evi (1873, Louvre Müzesi, Paris), Yıldız çiçekleri (1875), Kırmızı Koltuklu Madame Cézanne (1877, özel kol., Amerika), Victor Chocquet'nın Portresi (1876-77), L'Estaque (1878-79, Louvre), Pontoise'da Cote dü Jalais (1879-82) Kavaklar (1879-82) ve Maincy Köprüsü (1879, Louvre) gibi birçok ünlü eseri bu döneme aittir.

Cézanne'ın izlenimciliğin kurallarından ayrılan sanatı hızla, daha yalınca ama daha çok işlenmiş ve yapıya daha çok önem veren bir tutuma doğru gelişti. Tarzını düş gücünden ve gözlemlerinden kaynaklanan öğelerle zenginleştirdi. Desen güçlülüğü ile renklerin anlatım duyarlılığını birleştirdi. Klasik perspektif kurallarına pek uymayan Cézanne'ın tutumu sonradan büyük ölçüde etkilediği Kübistlere öncü oldu (Resim17-Resim18-Resim 19).



Resim 17: Cézanne

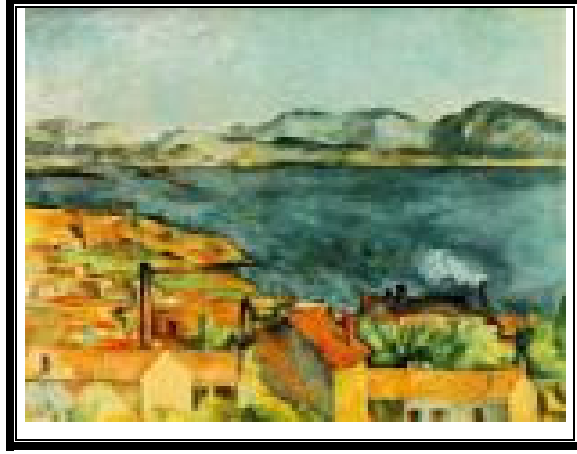


Resim 18: Cézanne

Çalışmalarında derinliği kaldıran sanatçı katlama bir perspektif uyguladı. Peppermint Lisesi, Elmalar ve Portakallar (1895-1900, Louvre) gibi natürmortları bu yönelisi vurgulayan başlıca yapıtlardır. Sanatçının son on yıllık dönemi lirik dönemi olarak bilinir. Bu dönemde belli bir lirizme ve daha özgür fırça vuruşlarına yönelerek gösterişli ve cüretkar yapıtlar verdi. Aynı zamanda daha hızlı bir yöntem olan suluboya tekniğini de kullanıyordu. Eserlerinde henüz başlamakta olan kübizme özgü kesin akılcı yaklaşımın belirtileri seçilir. Aynı zamanda renkleri ve biçimleri lirik bir anlayışla kullanan Fovist akımın özellikleri de göze çarpar. Sainte-Victoire Dağı, Annecy Gölü (1896), Bibemuş'daki Kayalar ve Dallar (1904) ve Kara Sato (1904-06) adlı tabloları bu tarz çalışmalardır. Yaşamının son yıllarında gerçekleştirdiği Les Grandes Baigneuses-Yıkanan Kadınlar (1902-06) adlı tablosuyla Cézanne'ın sanatı doruk noktasına ulaştı. Bu tablo, ritmik kompozisyonu, kesin hatlarla üst üste konulmuş düzlemleri ve resmin bütününe taşıdığı uyumla görkemli bir eserdir ve Picasso'nun hemen hemen aynı zamanlarda yaptığı Avignon'lu Genç Kızlar adlı tablosunu anımsatır.

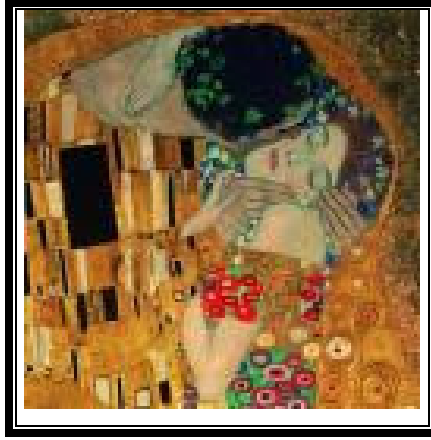
Kübizmden bu yana ise, estetik biçim fiziki içerikten yalıtılarak toplumun önüne sunulmuştur. Dolayısıyla biçime önem verilen bu sanat, biçimci sanat anlayışı olarak karşımıza çıkar. Bu sanat anlayışını özümseyen ve yaşatan bazı sanatçılar şunlardır: Paul Klee (1879-1940), Lyonel Feininger (1871-1956), Piet Mondrian (1872-1944).

Günümüze kadar uzanan resimsel örnekler, görsel güçlerin ifade ile ilgili anılarını bize gösterir. Picasso'nun "Guernica" adlı tablonun yatay hareketliliği yıkılışın dinamik hareketini sağlamaktadır. Savaş konusunu çarpıcı bir dille anlatan çalışmada, nesneleri zorunlu olarak değinmeden, ifadenin kendisinde yer aldığını göstermektedir. Ressamın yapıtında figürler sanatçının ruhuyla ama elde bulunan şeyin özüyle gözler önüne sunar. Tasvir etmek istediği konu zengin ve uyum içindedir. Bu bağlamda sanatçının iç yüreğinde, sanatçıyı esinleyen halis konuya ilişkin hiçbir şey gizlenmiş kalmamalıdır (Resim19).

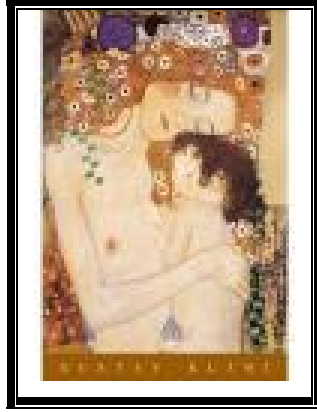


Resim 19: Cézanne

Sonrasında ise Klimt'in figür-yüzey karşıtlığı dışlaya çalışmaları dekoratif bir öğeye indirgenmiş olan resimsel mekanın artık silinmeye yüz tuttuğunu görmekteyiz. Klimt'de dekoratif tuval yüzeyinin yerine düz rengin alması, bilinçsel bir tercihin ürünüdür (Resim-20 Resim-21).



Resim 20: Klimt



Resim 21: Klimt

Soyut kavramı 20. yy.' da yer bulmuş olsa da resim sanatının tarihini irdelediğimizde, daha önceki yüzyıllarda, somut betimleme içinde düzenleme unsuru olarak soyutlamalar da görebiliriz. Örneğin 15. yy. Flaman resminde betimlenen öykünün arkasında, geometrik, simgesel, şemalar görülür.

20. yy.' da ilk soyut resmi kimin yaptığı, nereden çıktığı, nasıl olduğu sanat tarihinin en önemli tartışma konularından biridir. 1910 yılında Kandinsky'nin Moskova'da Empresyonistlerin sergisinden etkilenmiştir. Büyük fırça vuruşlarından ve ışık-renk dokularından etkilenmiş ve onları örnek almıştır. Monet'nin "Saman Yığını" adlı resmi hakkında görüşleri şunlardır: "Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamıştım ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinmeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarla birden bire her an gözlerimin önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için."

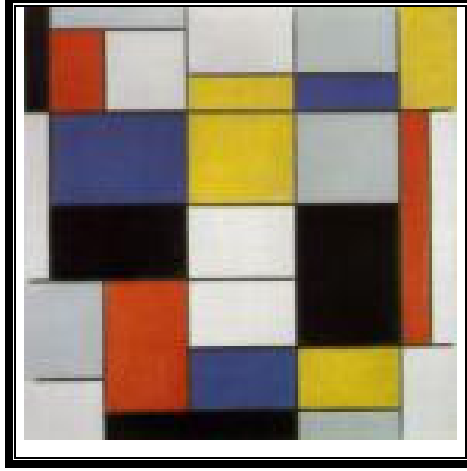
Kandinsky'in soyut resme başladığı yıllarda, Fransız ressam Daniel Rossiné (1888-1942) "Conposition Abstraite" adlı çalışmayı yapmıştır. Dolayısıyla Fransızlar, soyut resmin ilk onlardan çıkmış olduğunu öne sürerler. Yine aynı yıllarda Çekoslovakyalı sanatçı Kupka da kilisenin renkli camlarından süzülen güneş ışınlarının büyüleyiciliğinden etkilenmiş; Paris'de yaşayan sanatçı soyut çalışmaya başlamıştır. Daha önceki yıllara

döndüğümüzde, Praglı sanatçı Katarina Schöffner, yaşantılarını etkileyen duygularını çizgi ve karalamalarıyla dile getirmiştir. Avenarius Schöffner ile ilgili yazı yazmış ve bu yazısında çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resimlerin o zamana kadar denenmemiş olduğuna değiniyor ve bu yeni dilden ileride pek çok sanatçının yararlanacağını söylüyordu.

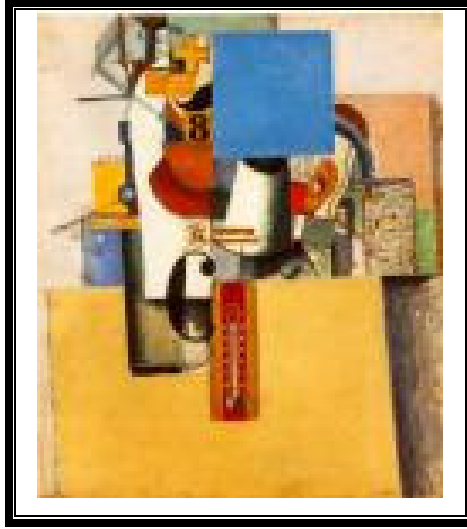
Yine aynı yıllarda soyut resim yorumuyla ilgili W. Worringer “Soyutlama ve Özdeşleyim “ (Einfühlung und Abstraktion) adlı bir kitap yazmıştır. O da gözlemlerinde çizenin çizgilerinin, gerilim ya da denge ve uyum içindeki varlığına göre değişeceğini söylüyor. Worringer, bu sanat anlayışının Gotik ve Klasik Yunan sanatından etkilendiğini belirtmiştir. Ancak O bu etkilenişin yani, öncelik sorununu önemsiz olduğunu belirtmiştir.

20 yy. başlarında Mondrian (Resim22), Malevich (Resim23) ve Kandinsky gibi soyut sanatçılar ise tamamıyla doğadan yola çıkarak soyut anlatıma ulaşmışlardır. 1960 yıllarına kadar soyut sanat bu kadar arı ve üstün bir aşamaya ulaşmamıştır. Dolayısıyla çağın soyut sanat değerleri üzerinde etkileri büyük olmuştur. Örneğin Kandinsky’nin manzarayı kaynak alarak yaptığı serbest ve renkçi soyutlamaları Avrupa’da lirik (anlatımcı) soyut resmin ilk adımlarını atmıştır. Kandinsky, resim yaparken dış nesneleri ihtiyacı olmadığını, resimsel görsel etkileri soyut bir çizgi ve renk diline aktarabileceğini ileri sürerek ilk figürsüz resimleri yapmıştır. Ona göre resim, müzik yaratma gibiydi, resim de müzik gibi bir organizasyon ürünüydü. Renk organizasyonu derken salt renk düzeninin yanı sıra, bu düzenin ortaya koyduğu bir takım biçimleri ve bunların değişimlerini de kastediyordu. Doğrudan doğruya renk ve biçimlerin bir araya getirilmeleriyle de gücü yaşantılar elde edilebileceği görüşündedir. “Renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemelidir” der. Nitekim deneysel sanat psikolojisinde sonradan renk ile ilgili bu anlayış doğrulanmıştır. Sanat psikolojisine göre, yaşantı diye adlandırılan fenomenin temelini coşkusal karakterdeki gerilimlerle boşalım edimlerinde aramak gerekiyor. Fizyolojik nitelikleri bakımından renkler ve bu edimleri

yaratabilecek yetenektelerdir. Biçimlerle birlikte, renk ve biçimler güçlü bir sembolik etkiye sahiptir.



Resim 22: Mondrian



Resim 23: Malevich

Rena Magritte'in yapıtlarını ve düşüncelerini incelediğimizde, o sanatı geleneksel özün iletişim amacı olarak görür. Ancak nesneler arasındaki ilişki sunumunda çelişkiler de göze çarpmaktadır. Yani kompozisyonlarında nesnelliği yakalamış ama nesnenin doğasıyla iç dünyası arasındaki kopukluk göze çarpmaktadır. Dört farklı nesnenin altına anlamı dışında dört farklı isimler yazdığı (çantanın altına gökyüzü, çakının altına kuş, yaprağın altına masa, süngerin altına sünger) "düşlerin anahtarı" adlı yapıtı bu tezatlığa bir

örnek olabilir. Sınırsız özgürlük, iç gereklilik üzerine kurulmalıdır. Bu prensip sanatçı ve içteki öze bağlıdır (Resim24-Resim25).



Resim 24: Rena Magritte



Resim 25: Rena Magritte

1910'dan sonra gerek resimde gerekse heykelde art arda sanat akımları doğmuştur. Bunlar: Kübizm, Geometrik Soyutlama, Gerçeküstücülük, Dadacılık, De Stijl, Pütürizm, Supremaitzm ve Yapımcılık. 1940'lardan sonraysa: Op Art, Soyut-Dışavurumculuk, Minimal Sanat ve Renk Alanı Resmi.

Mondrian'ın çalışmalarını incelediğimizde, ağaç soyutlamaları ve akabinde geometrik düzenlemeler göze çarpmaktadır. Açıklamaya

çalıştığımız gibi, ağaç figüründen yola çıkarak elde ettiği biçim düzenlemeleri kübizmin çözümsel biçim yaratmalarının etkisinde çalışmalardır. Bu çalışmaların sonraki aşamalarını incelediğimizde ise sistem tamamen düzleşerek dikey ve yataylarla oluşan soyutluğa tam olarak dönüşemez. Ama son dönem resimlerinde ise, biçimler soyutlaşmadan çıkmış, tamamen soyutlama biçimlerine dönmüştür. Artık çalışmaları sonucu önceden “bilinmemek” ve herhangi bir nesneyi “çağrıştırmamak” kaydıyla bambaşka bir alana yöneldiği, yani resimlerini soyutlaştığını söyleyebiliriz. Kısacası Mondrian’ın çalışmaları yatay ve dikeylerden oluşan geometrik soyut anlayışıdır, soyutlamayla elde edilemeyen, başlı başına bir biçim ve renk anlayışıdır. (Bknz Resim22)

Süprematizm akımının öncüsü Malevich’in temel problemi, bütün biçim edinme anlayışlarından sıyrılarak “hiç”lik noktasına ulaşmaya çalışmıştır. Yani ne bir nesne ne de bir olaya bağlı kalmadan hiçe ulaşmaya çalışmıştır. Sanatın içeriğini boşaltarak soyutu içi boşaltılmış bir hiçliğe sürüklüyordu. Malevich bu anlamda, soyutu hiçleştirerek, ayrı bir içerik sorunu olarak elde ettiği soyutluk anlayışını siyah bir kare ile simgelemiştir (Resim26).



Resim 26: Malevich

I. IV. SOYUT SANATTA KANDİNSKY

1866 yılında Moskova'da dünyaya gelen Kandinsky, 1886 yılında Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi okumaya başlar. Üç yıl sonra Vologda'ya düzenlenen etnografik bir geziye katılmış, ardından Rus Halk Sanatı üzerine bir makale yazmıştır. Bu deneyimin Kandinsky'yi ne kadar etkilediği, *Song of Volga*, *Couple Riding*, *Colorful Life* adlı ilk dönem resimlerinde rahatlıkla fark edilir. Bu resimler, kompozisyon koyu üzerine açık ve ışıklı formlar ile kurgulanmıştır. St. Petersburg ve Paris'e seyahat eden Kandinsky, 1896 senesinde hukuk alanındaki kariyerini terk edip ressam olmaya karar verir. 1897 yılında Münih'e yerleşip Anton Azbe'nin Resim Okulu'na başlamış, 1900 yılında Münih Akademisi'nde Franz von Stuck'tan dersler almıştır. Aynı zamanda St. Petersburg Sanat Grubu ile iletişim içerisindeydi. 1900 ve 1908 yılları arasında Moskova Sanatçılar Birliği beraberinde sergiler düzenler. Diğer yandan Münih sanat ortamına girer ve sergilerde ismi görünmeye başlar. Fransız filozof Charles Fourier 'nin (1772–1837), yarattığı ütopyik toplumu için kullandığı bir kavram olan Phalanx kelimesi, 1901 yılında Kandinsky ve arkadaşları tarafından, sanatçıların sergi açabilme olanaklarını genişletmeyi amaçlayan sanatçı grubuna verilmiş bir isim olarak sanat tarihindeki yerini alır. Oluşum, 1904 senesine kadar Münih sanat ortamında aktif olarak rol oynamıştır.

Aynı dönemde özel bir sanat okulunda öğretmenliğe başlar. 1904-1906 yılları arasında Avrupa'yı dolaşır. Bavyera cam resmi ve ikonaların ifadeciliği mümkün kılan tarzından oldukça etkilenir. 1909 yıllarında ünlü emprovizasyonlarına başlar. 1911 senesinde Mavi Binici (Der Blaue Reiter) grubunu kurar. Muenther, Marc ve Kulbin adlı sanatçılardan oluşan Mavi Binici grubunun bildirgesi dönemin entellektüel ortamında oldukça yankı uyandırır. Sanatçılar yeni bir tinsel çağı haber vermektedirler. Bildirgede on dört ana makale vardır. Bu metinlerde Kandinsky ilk kez sanatçının doğayı kavraması ve saf estetik birliğe yönelmesindeki yegane aracı olarak gördüğü 'içsel gereklilikten' bahseder. Yaklaşımını, 1912 yayımlanacak olan *Sanatta Zihinsellik Üzerine* adlı kitapta geliştirir. Kandinsky için sanat, manevi

değerlerin betimlenmesidir. Her sanat dalı dışsal yapısı itibariyle birbirinden ayrılrsa da buluştukları ortak nokta, insan ruhunu arııp, harekete geçirebilecek iç amaç için çaba vermeleridir.

1920 yılında, Sanatsal Kültür Enstitüsü adlı kurum için, süprematizm, Vladimir Tatlin'in (1885-1953) 'Malzemelerin Kültürü', konstrüktivizm ve kendi teorilerini içeren pedagojik bir program hazırlamak için görevlendirilir. Bauhaus bünyesindeki öğretim kadrosuna dahil olacağı tarih olan 1922 senesine kadar bu çalışmanın yürürlüğe konmasını bekleyecektir. 1921 yılında RAKHN'de (Rusya Estetik Akademisi) aktif olarak görev alır. Bir sene sonra Almanya'ya gider ve Nazilerin 1933 yılında kapatacağı Bauhaus Okulu'nda eğitmen olarak görev alır. 1922'de Berlin'de gerçekleştirilen ilk Rus Sanat Sergisi, Erste Russische Kunstausstellung'a katılır. 1924'te Feininger, Javlenski ve Klee ile birlikte Mavi Dörtlü'yü (Blaue Vier) kurar.

Kandinsky, empresyonist ressamıardan Claude Monet'nin (1840-1926) Haystacks adlı resminden ve Wagner'in (1813-1883) Lohengrin adlı kompozisyonundan oldukça etkilenir. 1896-1911 yılları arasında Münih'te geçirilen vakit içerisinde uygulamalı sanatlar üzerine geliştirdiği teorilerini geliştirip ve bu bilgilerin ışığı altında resimlerini üç kategoriye ayırmıştır. Bunlar; nesnel gerçeklikten izler taşıyan 'izlenimler'i, figürlerin bulunmasının yanında duyguya dair spontane resimsel elemanlar taşıyan emprovizasyonları ve birçok ön çalışmadan sonra gerçekleştirdiği tamamıyla iç gerçeklikten yola çıkarak gerçekleştirdiği ve bütünüyle soyut resimler olarak kabul edilebilecek kompozisyonlarıdır. Kandinsky, bir piyanonun insan ruhuna benzediğini, gözlerin sesin çıkmasını sağlayan tokmaklar, rengin ise tuşlar olduğunu söylemiştir.



Resim 27: Kandinsky



Resim 28: Kandinsky

Sanatçı, iki farklı itici güçten bahseder. Bunlar; doğa sevgisi ve yaratım istencindeki sonsuz heyecandır. Kandinsky'nin soyut sanatı tamamen doğa dışı bir takım zihinsel ilgilerin yarattığını düşünmesinin altında müziğe olan ilgisi de bulunmaktadır. Bu anlamda Wagner'in müziği onu derinden etkiliyordu. Ona göre resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı biçimle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarıp heyecanlandırması gibi resme bakan kişide de heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu.

Kandinsky çalılığın gölgesindeki mavi bir lekeyi düzeltmek adına tüm kompozisyonu yeniden ele almalıydım, ama bu tip çalışmalar kötü sonuçlandı der. Sonra her bir parçası tarafından aynı dozda etkilenebileceğim motifler aramaya başladım ve hiç bulamadım diye ekler. Daha sonra kendimi bir resmi boyamak için anlaşılmaz bir heyecan içerisinde buldum ve sonra bunun güzel bir peyzajdan ve bir portreden öte bir şey olabileceği hissine kapıldım diye devam eder. Çünkü renkleri her şeyden çok sevdiğini söyler.

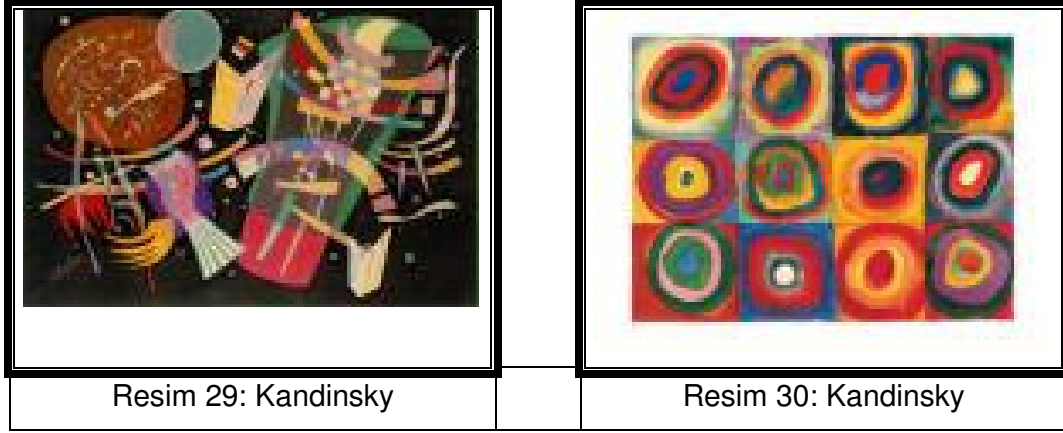


Resim 31: Kandinsky



Resim 32: Kandinsky

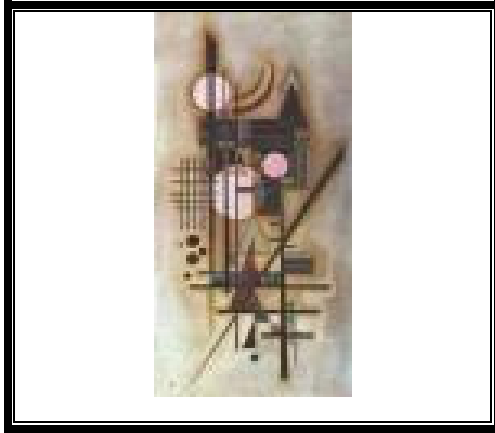
Fresk ve resim alanlarında eğitimci olarak görev almaya başladığı Bauhaus Sanat ve Zanaat Okulu'ndaki eğitimliliği sırasında geliştirdiği renk teorisi içeriğinde, renk sistemleri ve dizilerini incelemiş, renk – biçim ve renk – espas ilişkisi üzerinde durmuştur. Mavi ile sarının, yeşil ile kırmızının, siyah ile beyazın birbirini itmesi üzerine çalışmalar yapmıştır. Daha sonra nokta, çizgi ve planların analizini yaptığı form teorisini geliştirmiştir. Asal geometrik formların denk düştüğü renkler üzerine çalışmış, öğrencilerine kare, üçgen ve daire ile, sarı, kırmızı ve mavi renklerini kullanarak alternatif görsel kümeler oluşturmalarını istemiştir. Bauhaus dönemi sırasında gerçekleştirdiği kompozisyonlarında oldukça fazla kullandığı ve bir trompet sesine benzettiği form olan üçgen, en mükemmel form ve kozmik gücün simgesidir. Daireyi fiziksel ve psikolojik açıdan ele almış ve bir yazısında dairenin, durağan aynı zamanda hareket dolu olduğundan, baskın ve yumuşak olduğundan, içinde bir çok gerilimi taşıyan basit bir form olduğundan bahsetmiştir. Bauhaus bünyesinde Johannes Itten'in kurmuş olduğu ön sınıfın içeriğinde ise, malzemeyi kavrama, tasarım elemanları ile denemeler ve teoriler üzerine tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Analitik çizim ve ritme dair çalışmalar ile, öğrenciden ele aldığı ölü doğanın, çizgiler ile yapısal geometrik analizini yapmasını istemiştir. Eski ustaların işlerini, kullanılan elemanların hareket ve ritmi açısından tekrar ele alıyor ve çalışmalar sonucunda çoğu zaman basite



indirgenmiş özetler çıkıyordu. Öğrencilerine, asabiyet ifadesini üçgen baskınken, sakinlik ifadesini kare baskınken, derinlik ifadesini yuvarlak baskınken kullanacakları kompozisyon ödevleri vermiştir. Kandinsky'nin sınıfında ayrıca, sıcaktan soğuğa açıklık derecelerinin çalışıldığı görülür. Teorik uygulamalarından bir tanesi şöyledir: Birinci şekilde, mavi arka planın önünde yer alan sarı daire öne gelir ve büyük görünür ve İkinci şekilde ise sarı arka planın önünde yer alan mavi daire, birinci şekilde sarının kapladığı alana yerleştirilir ve göze daha ufak görünür. Goethe ve Helmholtz bu durumum algı ile ilgili olduğunu söylemişlerdir. Bu özellik kontrapuan olarak değerlendirilir.

İlk figürsüz resimlerini dış nesnelere ihtiyacı olmadan, görsel heyecanlarını soyut çizgi ve renk diline aktarabileceğini ileri sürerek oluşturmaya başlamış. Yukarıda da yazıldığı gibi resim müzik gibi, organize edilmeden meydana gelir. Müzik organize notalardan resimse organize renklerden meydana gelmiştir. O, güçlü yaşantıları renk ve biçimlerin meydana gelmelerinden oluştuğunu iddia ediyordu. O'na göre renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemeli. Nitekim ilerleyen yıllarda deneysel sanat psikolojisinde renkle ilgili bu tezi doğrulanmıştır. "Sanat psikolojisine göre, yaşantı diye adlandırılan fenomenin temelini coşkusal karakterdeki gerilimlerle boşalım edimlerinde aramak gerekiyor. Fizyolojik nitelikleri bakımdan renkler bu edimleri yaratabilecek yetenektedirler. Biçimlerle birlikte, renk ve biçimler güçlü bir sembolik etkiye sahiptirler." ⁽⁵⁾

1922 Sivri renklerin sivri formlar içinde daha güçlü etki yarattığını savunan Kandinsky form ve renk çeşitlemelerinin başka tatlar verdiğini söyler. “Renkler ve biçim birleşimleri sonsuzdur.” Bu temel form ve renk ilişkisini özümledikten ve birçok deneme yaptıktan sonra öğrencinin serbest yaratıcı çalışmaları sezgisel yöntemle gerçekleştirebileceği kanısındaydı. Kandinsky’nin temel formlar üzerine kurulu olan teorileri Bauhaus’un içindeki diğer bölümlerin uygulamalarında da görülür. Brandt tarafından yapılan kül tablası ve çay demliği küp ve piramitler içeren Hartwig’in tasarladığı satranç takımı bunlardan birkaçıdır.



Resim 33: Kandinsky



Resim 34: Kandinsky

1923'te gerçekleştirdiği Black Circle adlı işinde daha önce yapmış olduğu işlerinde bulunan düzensiz formlar vardır, ama üçgen gibi daireyi önemli bir motif olarak gösterir. On White ise süprematizme en yakın duran işlerindendir, Malevich resimleri arasında yakın bir paralellik vardır. Black Square isimli 1923 tarihli resmi kompozisyon açısından daha açık ve sade bir çalışmasıdır. Temel formlar, düz ve yuvarlak çizgiler baskın gelir. Kompozisyon 8 adlı çalışmasında açılı ve dairesel formlar bahsettiği başlıca kontrast yüzeylerdendir. Üçgen durağanlığı ve mistik gücü simgeler. Rengin ⁵ TUNALI, İsmail “Felsefe Işığında Modern Resim”. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım, 1993 sayfa 128

sıcaklığı ve yoğunluğu dairelerin çevresindeki haleler yardımıyla gösterilmiştir. Form ve renk arasındaki bu ilişkiler zengin kontrapuan etkileri verir. Müzik ve resmin paralellik kurulduğu, senfonik resim örneğidir.

Kandinsky, yaptığı doğa resmini tesadüf eseri tersten görerek, doğu biçiminden tamamen sıyrılan bir takım renk ve biçim kompozisyonunu fark etmiştir. “Sanatta Zihinsellik” (1866-1944) adlı eserinde bunu dile getirmiş, şimdiye kadar hiç görmemiş olduğu büyüleyici irreal bir “renk ve biçim” etkisinden bahseder. Bu eserinde o büyüleyici etkinin tahlilini yaparken, resimdeki doğa biçimin far ettiği anda o etkinin bir anda kaybolup gittiğini görerek, “artık kesin olarak şunu biliyorum ki obje resimlerime zararlı olmaktadır” demiştir.

Kandinsky’nin “Doğaçlama 9” ile “Doğaçlama 13” eserlerini birbirleriyle karşılaştırdığımızda “Doğaçlama 9” adlı eserine göre daha çok nesne kaynaklıdır. Bu eserdeki soyutlamadan sonraki resimleri tamamen soyuta dönmüştür. Kandinsky’nin kitabındaki ifadesinde ve çalışmalarında görülüyor ki resim sanatını doğal nesnelerden çıkararak soyuta taşıma düşüncesini aslında uzun bir süreden beri içinde barındırdığını gösteriyor. Ancak O soyut resmin, görünen objenin görüntüsünü değiştirerek ortaya çıkarmasına rağmen, objenin bilinen etkisinden kurtulamayarak halen nesneye bağımlılık olduğunu dile getirir. O’na göre nesneye bağlı bir resim anlayışı ancak nesnenin görsel yorumunu iletmekten öteye gidemez. İşte bu sebepten dolayı, nesneler dünyası resimlerime zararlı olmaktadır” diyerek resimlerini nesnelerden tamamen soyutlamıştır. Bu nedenle nesneler dünyasına bağımlılık sanatsal yaratıcılığı kısıtlamaktadır.

Circle e Circle adlı resminde, değişik boylardaki yuvarlaklar yapay uzay içinde, kesişen renkli bantların perspektif hissini arttırmasıyla kurulmuştur. Yellow, Red, Blue adlı resmi, renklerin renk çemberleri ve açıklık dereceleri ile sistematik dizilişini gösterir. Sarı ve mavi rengi en uç noktalara yerleştirir. Sarı rengin ışığa en yakın , mavinin ise karanlık taşıyan olduğunu söylemiştir. Into The Dark ve Unstable adlı resimlerinde sıcaktan soğuğa değişen renk kontrastlarını görürüz.

“Sürekli Çizgi” ve “Yukarıya Doğru” adlı çalışmalarını incelediğimizde, sözlerinin paralelinde gittiğini ve doğadan tamamen koparak soyut resimler yaptığını görürüz. “Sürekli Çizgi” adlı çalışmasında geometrik çizgisel ve biçim elemanlarının kompozisyonlarını görmekteyiz. Biçimler karmaşık ilişkiler gibi görünse de, resmin ana yapısını etkilemez. Resmin ortasına uzanan saydam üçgen, çizgisel yoğunlukla ana kütleler arasındaki resimsel geçişi sağlamak üzere yerleştirilmiştir. Yapısal bir sistemi oluşturan bu çalışmada, kütleler arasındaki bağlantı çubuğu ise üçgen parçanın üzerinden geçerek katman etkisi yaratmaktadır. “Yukarıya Doğru” adlı çalışmada ise, geometrik elemanlar kendini ortaya atar. Almanya dönüşünde çalışmalarında hissettiğimiz geometrik kompozisyonlar, ilerleyen yıllarda da devam etmiştir. Bu eserinde de “tasarlanmış” bir geometri anlayışı gözümüze çarpmaktadır. Yarım dairelerin birbirini etkilemesinden oluşan temel gövde, kendini taşıyan alttaki kütle ile bağlanmıştır. Büyük yarım dairenin ortasına yerleştirilmiş küçük dairenin kompozisyona sokulması, tasarlanan göstergesel biçimin odak noktası olmuştur. Başka bir deyişle kompozisyonu tamamlayan bir öge olmuştur. Bu nokta, resimde karakteristik kimliğe bürünmüş, doğru derde doğru bir tespitle yerleştirilmiştir.

Sanatsal ve kültürel ortamın oldukça ateşli olduğu 20. yy.da, ilk kıvılcımları parlatanların başında Kandinsky gelir. Teorileri ve uygulamalarıyla etkin rol oynayan önemli bir kuramcı ve sanat adamıdır. Kandinsky, o güne kadar kullanıla gelmiş sembolik literatürden ve geleneksel resim anlayışından tamamıyla uzaklaşır. Kendi tinsel dünyasından bizlere seslenmesi ne derece özgür bir ruha sahip olduğunu gösterir. Kandinsky, sanatçının hissettiklerine şekil vermek, doğayı kavramadaki yetkinliğini arttırmak ve bunları resimsel düzleme aktarmak için, kuramsal teorilerinden ortaya çıkmış geometri ve tin ikiliğini kurar.

I. IV. SOYUTLAŞMA SÜRECİ VE MODERN SANAT

Resim sanatının 20. yy.'a değin misyonu, dinsel ve sosyal olguları ele alarak topluma sunmaktır. Rönesans döneminde dinsel olguların yoğunluğu resim sanatına yoğun bir şekilde yansıyor. Ayrıca Rönesans sanatçıları, Antik Roma ve Helen kültürünün etkileriyle, ideal realizmin düşüncesine yönelmiş, yüzyıllar boyunca sembolik gerçeğin yansıtılmasının yollarını arayarak, yüzlerce sanat eserine hayat vermişlerdir. Çağın bu sanat anlayışının temeli İtalya sınırlarından taşarak, Avrupa ülkelerine ulaşmış, 1521'de reformist olayların etkisiyle birlikte günümüz sanatının sağlam temellerini oluşturmuştur.

Rönesans'ın akabinde ortaya çıkan Maniyerizm, yaratıcı hayal gücünün başlangıcı olarak adlandırılır. Bu yaratıcı hayal gücü, sosyal yapı içerisindeki değişim gereksinimin en önemli bir başlangıcıdır. 17. ve 18. yüzyıl sanat akımları Maniyerizm'i temel alarak sosyal ve felsefi işlevdeki bu değişim gereksiniminin hızını arttırarak sürdürmeye devam etmiş ve günümüze kadar süregelmiştir. Sanat tarihindeki bu gelişmeler, bilim, yaşanan toplumun kültür ve sosyolojik gelişmelerden etkilenecek gelişimini sürdürmüştür. Ancak bu gelişme rağmen, çağı içinde sanatçılar çeşitli mücadeleler vermişler, toplum ve sanat çevreleri tarafından çok eleştiri almışlardır.

Monet'nin "Kırda Yemek" adlı tablosu çağının en çok eleştiri alan çalışmalarından biridir (Resim 35). Bu tablo hem realist mitolojik temalar hem de modern yaşamın izlerini taşır. Ancak modern şehir yaşantısının ahlaksızlık örneği olarak görülür, tepki görür ve karalanır. Tüm eleştirilere rağmen, nesnenin manasını açıklamamayı tercih eder. Basit dışsal özellikler içinde tanımlanmamasını sağlayarak eserin buğu içinde çekingen kalmasını sağlamıştır. Bu tabloda büyüü hava çıplak bayanlarla verilmek istense bile, yerinde olmayan renk ve şekillerin bir aradalığı göze çarpar. Bu da anlatımda dışsallık duygusundan yoksun bir anlatım yaratır.



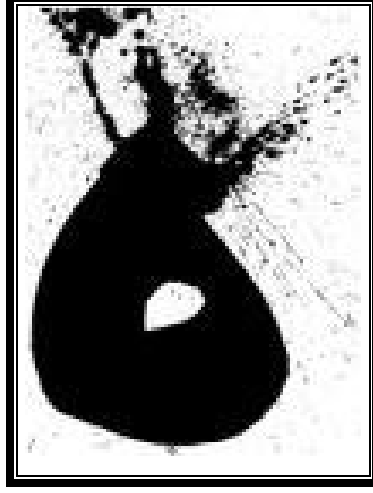
Resim 35: Manet

Bu yazının konusu 20. yüzyıl sanatıdır. Teknolojik gelişmenin baş döndürücü hıza ulaştığı bir çağda yaşıyoruz. Her yirmi yılda bir adını yeniden koyuyoruz: Teknoloji Çağı, Atom Çağı, Uzay Çağı, Bilgisayar Çağı. Ne büyük bir değişme içinde olduğumuzu anlamak için çevremize, yaşadığımız kentlere bir göz atmamız yeterlidir. Ağaç, taş ve tuğlanın yerini betona, çeliğe, cama bırakmasıyla göklere tırmanan dev yapılarla karışlarız. On binlerce kişiyi barındıran yapı blokları, yüz binlerce insanın sürekli yer değiştirmesini sağlayan ulaşım ağıları, günümüz kentlerinin vazgeçilmez birimleridir. Öte yandan üç-dört katlı tarihi yapıların bu dev kuruluşlar arasında sıkışıp kalmasını önlemeye, biraz olsun yeşil doğal alan sağlamaya yönelik yeni kent düzenlemeleri çağımızın bir başka özelliğidir. Çevremizde her gün yeniler yükselen çağdaş mimarlık örneklerini alabildiğine çoğaltmak mümkün. Yüzlerce uçağın konup kalktığı geniş hava limanları, sadece sekiz-on ayağın taşıdığı tümüyle çelikten dev uçak hangarları, çelik iskeletli, üzeri cam kaplı dev kiliseler çağdaş teknolojiyle mimarlığın buluştuğu yetkin örneklerin bazılarıdır. New York'taki Modern Sanatlar Müzesi de bu tür yapılardan biridir. Ünlü mimar Wright'ın bu eserinde çok katlı, ama merdivensiz bir yapıyla karışlarız. Belki kat sözünü kullanmak da yanlış: Çünkü burada alıştığımız, birbirinden ayrı katlar yoktur. Yukarı doğru hafif eğimli bir rampayla dönerek çıkıyor, bu sırada yandaki resimleri, kenarlara yerleştirilmiş

heykelleri seyrediyor, sonunda tepeden bir asansörle çıkış kapısına iniyorsunuz. Bu dizaynıyla Modern Sanatlar Müzesi alışılmamış sadelikte ve güzellikle bir başyapıttır. Yine çağdaş bir görüntünün, uzayın derinliklerini tarayan dev bir radyoteleskopun bir anıta dönüşümünü ise ünlü heykeltarihi Gabo'nun Rotterdam kentine diktiği Kurulmuş Heykel adlı yapıtta buluruz. Bu yapıt yalnızca çelik, cam ve pleksiglas kullanılarak oluşturulmuştur. Gabo teknolojik gelişmeyi insanoğlunun en büyük başarısı sayar ve anıtını bu başarının bir simgesi olarak tanımlar.

Çağımız ressamı da teknolojik gelişmeye ayak uydurmuştur. Örneğin Kandinsky'nin çağdaş gelişmeye etkin katkılarda bulunmuş olduğunu biliyoruz. Sanatçı yüzyılın en önemli mimarlık-dekorasyon okulu sayılan Bauhaus'da uzun süre öğretim üyeliği yapmış, kitaplar yazmıştır. Onun çoğu yapıtları belirli nesneleri resimlemeyi amaçlamaz. Ama yine de bu tür resimler bize, her gün gazete ve dergilerde gördüğümüz bazı fotoğrafları anımsatır. Örneğin bir füzenin fırlatılışını gösteren fotoğrafları ile sanatçının 1915 tarihli Kompozisyon'u yakın benzerlik gösterir. Aslında Kandinsky uzay çağına yetişememiş, füze fotoğraflarını görmemişti. Ama her büyük sanatçı gibi, yakın bir geleceğin nelere gebe olduğunu sezmişti.

Teknolojik gelişmeler, insanoğlunun övünç ve gurur duyduğu başarılarıdır. Ama yalnız bu mudur? Bir de madalyonun öteki yüzü var. Örneğin atomla ilgili çalışmalar elbette ki önemli buluşlar, başarılarıdır. Ama hangi amaca yönelik oldu bu çalışmalar? 66.000 masum insanın ve koskoca bir Hiroşima kentinin biranda yok olup gitmesine neden oldu. Çağımız sanatçısı da tabii ki, bunun farkındadır. Bu tür çağdaş korkuları yüreğinin derinliklerinde duymaktadır. Örneğin Motherwell'in Savaş Kurbanlarına Ağıt adlı soyut yapıtı yalnızca siyah bir leke değildir. Bu resim aslında insanlığın korkulu düşü, bizi çarpıntıyla uyandıran bir karabasandır (Resim36).



Resim 36: Motherwell

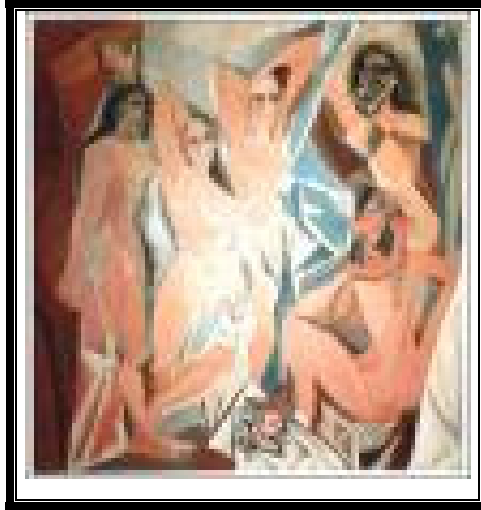
Çağdaş yaşamda izlemekte olduğumuz büyük değişimler sanatı yalnız etkilemekle kalmıyor, köklü bir dönüşüme de uğrattıyor. Gerçekliklerin, atom altı elektronlardan uzayın sonsuz derinliğine dek kavrandığı ve böylesine genişlediği bir çağda, sanatçı artık yüzyıllar boyu benimsediği görüneni tasvir etme amacıyla yetinemezdi. Bu çağa özgü yepyeni bir sanatı oluşturmak zorundaydı. İlk iş, en az beş yüz yıllık bir geleneği, salt görüneni inandırıcı biçimde yansıtmaya çalışan “Natüralist” anlayışı yıkmaktı. Bilindiği gibi, aslında resim bir yüzey sanatıdır. Üç boyutlu, yani derinlikli ve hacimli bir doğal görünümü iki boyutlu yüzeye inandırıcı bir biçimde aktarmak için, sanatçı perspektif, volüm gibi göz yanıltıcı tekniklere başvurmak zorundaydı. Ama sanatsal bir heyecan uyandırmak için tek çare bu değildi. Ortaçağ’da olsun, Avrupa dışında kalan ülkelerde olsun, sanatçı bu gibi çarelere başvurmaksızın dilediğini en etkili biçimde dile getirebilmişti.

Çağdaşta ilk tepki 1905’te Fovlar’dan geldi. Fov, vahşi hayvanlar anlamına geliyor. Bu adı tutucu bir eleştirmeci koymuştur. Matisse’in eşinin portresini yaptığı resimde karısının yüzünü (Resim 37)



Resim 37: Matisse

bugün bize hiç de o kadar garip gelmeyen bu örnekteki değişiklikler, o zaman büyük bir öfkeye yol açmıştı. Bu, küçük ama köklü bir değiştirmeydi. Sanattaki her köklü değişimde, bu tür öfkeli direnmeler de görülür. Ama asıl yadırgatıcı resmi iki yıl sonra Picasso yapmıştır: Avignon'lu Kızlar (Museum of Modern Art, New York), bir genelevi gösteren bu resimde yalnız rengin değiştirilmesi değil, insan anatomisinin de kırılıp bozulması söz konusudur. Değişme çok keskin olduğu için, bu yapılanlar başta bir şarlatanlık sanıldı. Picasso insan yüzleriyle kıyasıya oynuyor, onların dışbükeyliğini içbükeye çeviriyordu (Resim38).



Resim 38: Picasso

Afrikalı zenci sanatçılar da böyle işlemişlerdi insan yüzünü, sanatçı belki de onlardan esinleniyordu. Aynı yıl Braque'la tanışan Picasso resmini ona da gösterdi. İki sanatçı anlaşarak birlikte Kübist akımı başlattılar. Braque Estaque'da Evler (Art Museum, Berlin) adlı tablosunda doğal görünümü büsbütün yok etmemiş, ama onları yalın geometrik formlara, evleri de koca koca taş bloklarına dönüştürmüştü (Resim 39).



Resim 39: Braque

Akımın adı da bir eleştirmecinin “bunlar ev değil k p” demesiyle doğmuştu. Değişme önemliydi kuşkusuz, ama üç boyutluluğun yok edilmesi sorunu henüz  z mlenmiş değildi. Picasso bir adım daha attı: Yakın dostları Vollard (Hermitage, Leningrad) ve Kahnweiler'in Portreleri'nde (Art Institute, Chicago) görüldüğü gibi kapalı parçaladı ve parçaları saydam yüzeyler halinde tablo düzlemine yaydı. Tanınabilir görüntüleri en aza indirdi. Ama yine de bir resimden beklenen estetik etkiyi koruyabilmişti.

Bugün sanat tarihindeki akımların gelişim ve toplumdaki yer edimlerinin sürecini incelediğimizde yoğun mücadeleler sonucunda tarihteki yerlerini almışlardır. Empresyonizm de, böyle sancılı bir mücadele sürecinden geçen akımlardan biridir. Akımın temel anlayışına baktığımızda belki de doğayı değiştirme eğilimleri ve cesaretleri açısından kendinden önceki ve sonraki akımların içinde en ağır eleştiriye alan akım olarak düşünmek yanlış olmaz. Bu eleştiri toplum, sanat eleştirmenleri ve akademik çevreler tarafından o kadar yoğunlaşıyor ki, Empresyonizm akımı sanat dünyasında dışlanmaya

alışılmıştır. Empresyonistler, 176 yılında ikinci grup sergilerini açtıkları zaman “La-Figaro” gazetesini fıkra yazarı Albert Wolf ifadesinde; Le Peletier sokağı bir talihsizliğe uğradı. Opera yangınından sonra mahallenin üzerine bir felaket daha öküyor. Durand Ruel’in evinde resim sergisi adı verilen bir sergi açıldı. Yoldan geçen saf ve tarafsız bir insan (...) içeriye giriyor ve gözleri korkunç bir manzarayla karşılaşıyor. Birisi kadın olan beş veya altı deli, şöhret hastalığına yakalanmış talihsiz bir grup, eserlerini sergilemek için orada bir araya gelmişler, diyerek sergiyi ağır bir dille eleştirir.

Bir yıl sonra La-Pays aynı sanatçılar hakkındaki eleştirisinde ise; bu sergi bir bunama hastalığını gösteriyor, burada korkunç ve iğrenç resimler yapmaya karar verenlerin ve bu konuda anlaşanların eserleri sergileniyor, diyerek sergiyi aşağılar.

Empresyonizm sonrası ortaya çıkan modern sanat akımlarının tamamı (fovizm, kübizm, fütürizm, sürrealizm...vb.), hızla gelişen sosyal yapı ve toplumsal olaylara karşı tepkiyle ortaya ıkılmışlardır. ağ artık endüstri ve modernleşme çağıdır ve bu çağın sanatçıları da bu gelişen çağda ve toplumsal alanda, çok seslilik özgürlük ve değişim arayışlarını bireysellik ve özgürlükle koyabileceklerini keşfetmişlerdi.

Empresyonizmle başlayıp Kübizmle devam eden bu yeni süreç, sanat anlayışını kökten değiştirmeyi hedefliyordu. Sanat anlayışının kökten değişimiyle birlikte, toplumdaki fonksiyonun da değişimi hedefleniyordu. Kübizm sanatçıları toplum dışı bir estetik anlayışı geliştirmeyi hedefliyorlardı. Kübizm, Daniel Henry Kahnweiler’in ifadesinde ise; 1914’den önce düzenlediğin son sergi 1908 Kasımında Braque sergisi oldu. Küp sözcüğünü bu sergi nedeniyle “Gil Blas” dergisinin sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles kullandı. Kendilerinden resim aldığım ve benimle anlaşma imzalamış olan bu ressamalar artık hiçbir salonda sergi amaya yanaşmıyorlardı. Ressamlar ve amatörler resim satın alacak güçte değillerdi, zaten herkese açık sergi de yapmıyorduk. Bu bizim yalnız eleştiriye değil geniş izleyici kitlesini de önemsememiş olduğumuzu da yeterince gösterir. Oysa o dönemde gülmek ya da kızmak için her kes bağımsızların sergisine gidiyordu. Tabloların

önünde gülmekten kırılan ya da öfke krizine tutulan insanları görürdünüz. Bu ise insanları güldürmek ya da kızdırmak için sergi açmayı aklımızdan bile geçirmedi. Halka açık sergi yapmayışımızın nedeni de böyle anlaşılmış oluyor demiştir.

Modern çağın sanatı, artık toplumdan etkilenmiyor aksine toplumu etkilemeyi başarmıştır. Sanatın üslupsal gelişimi ve bireysel tavrı, artık tamamen özgünleşmiş, toplumun seviyesinin üstüne çıkmıştır. Artık özgür sanatçı arayışların içine dalarak hem kendi aralarında daha iyi örgütlenmişler, hem de birbirlerini etkileyecek sanatsal üslup hareketlerini başlatmışlardır. Dolayısıyla Rusya’da ve Avrupa ülkelerinde, birçok farklı sanat akımlarının patlak vermesine yol açmıştır. Çeşitli ülkelerde, aynı tarihler içinde farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Örneğin 1905 yılında Almanya’da die-brücke (köprü) adlı, ressamalarda oluşan bir grup kuruldu. 1908’de Paris’te kübizm, 1909’da İtalya’da fütürizm, Fransa’da fovizm akımları ortaya çıkarken, Almanya’da der-blaue reiter (Alman ekspresyonizminin ikinci grubu olarak da bilinen mavi biniciler grubu), dada, Rusya’da ise Rus konstrüktivizmi. Temelleri kübizmle atılan bu sanat akımlarının temel ve ortak noktası “yapı bozucu ve yeniden organize edici” olarak da adlandırmak yanlış olmaz.

Picasso ve Braque kübizmin biçim anlayışını toplumun önüne sürmüş, bu biçim anlayışını sanat camiasına kabullendirmişlerdir. Net olarak kübik biçimlerle yapılan ilk resimler Braque’ın elinden çıkmıştır. İki ressamın sanat anlayışı, doğa biçimlerinin yapısını bozma, bozulan biçim ve parçaları geometrik düzenler içinde analiz edip tekrar oluşturmaktır.

Kübist sanatçılar giderek daha da yüzeysel düzenlemeler yaptılar. Yalnız boyamakla kalmayıp, tuvallerine gazete kesiklerini, hareketli duvar kağıtlarını da yapıştırarak kolaj tekniğini buldular. Resim görünen gerçeği yansıtmaktan uzaklaşmıştı, ama gerçeklerden büsbütün de soyutlanmış değildi. Gazete kesiği gerçek bir nesneydi aslında ve resim de bu yolla günlük gerçekliğe bağlanmış oluyordu. Picasso bunlara “réalité parçacıkları”

diyordu. Kübizm natüralist anlayışı büyük ölçüde yıkmıştı. Tepki de o ölçüde büyük oldu, ama tüm Avrupa'da yayılmakla gecikmedi.

Picasso ve Braque'ın sanat anlayışını topluma sunduğu aynı yılda Paris'te yapılan kübist resimler: Londra, Köln, Barcelona, Prag , Moskova gibi Avrupa'nın bir çok şehrinde ve Rusya'da sergilendi.

Resim sanatında ilk soyut denemelere karşı eğilim sentetik kübizm anlayışında görülmeye başlamıştır. Sentetik kübizm bilindiği üzere, soyutu andıran ifadeler olmasa rağmen, konu itibariyle nesnel anlam taşımaktadır. Dolayısıyla sentetik kübizm, nesneye dayalı olduğu için salt soyut olarak nitelendirilemez; ancak soyutlama olarak adlandırılabilir. Ancak buna rağmen soyuta giden önemli bir kapı olarak düşünebiliriz. Sentetik kübizmi Braque (resim40), Picasso (Resim41) ve Delanuy (Resim42) gibi sanatçılarda görmemiz mümkündür.



Resim 40: Braque



Resim 41: Picasso

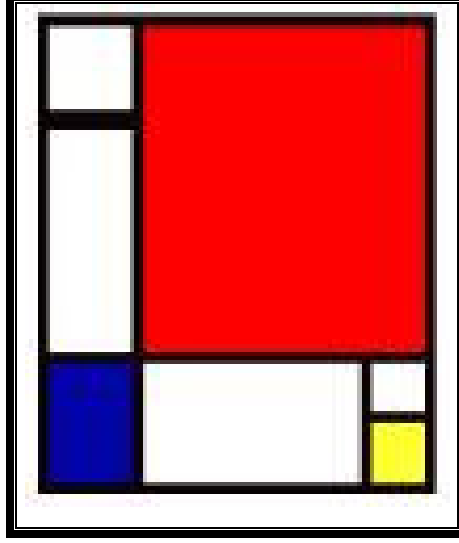


Resim 42: Delanuay

İtalya'da ortaya çıkan Füturist akım, Kübizm'in çocuğudur. Füturistler Kübist resmi beğenmiyor, onu fazla statik buluyorlardı. Oysa çağımız hareket, hız, enerji ve dinamik yaşam çağıydı. Füturistlerin katkısı, Kübist resme bu nitelikleri kazandırmak oldu. Carra'nın Vatanseverlik Gösterisi (Özel Koleksiyon Milano) adlı yapıtı, Füturist resme ilginç bir örnektir. Resme baktığımızda mekanik sesler çıkarak hızla dönen bir çarkı görür gibi oluruz.

Resim sanatı yepyeni bir yönde epey yol almıştı, ama burada duramazdı. Resim hala bir şeyleri yansıtmaya devam ediyordu. O halde sonuna kadar gitmek gerekiyordu. Bunu da Mondrian başardı. Daha doğrusu Avrupa'nın değişik sanat merkezlerinde yaşayan üç sanatçı, sorunu birbirlerinden habersiz olarak çözümlədiler. Mondrian'ın 1910'larda yaptığı Ağaç dizisi, Kübizm'in etkilerini taşır. Sanatçı bu etkiden çabuk kurtulur. Kübizm'i bir sıçrama tahtası yapar. 1913 tarihli Kompozisyon (Van Abbemuseum, Eindhoven) adlı resminde tanınırlık en aza indirilmiş, tuval yüzeyi bir çizgi ve renk düzeniyle kaplanmıştı. Ama bu geliş güzel değil, uyumlu, dengeli sanatsal bir düzenlemedir. Mondrian bununla da yetinmez. "Resim kendisinden başka hiçbir şeyi anımsatmamalıdır. Resmin iki ana öğesi vardır ve sanatçı bunlarla yetinmelidir" diyordu. Ama Mondrian daha da aşırıya gider, çizgiyi yalnız yatay ve dikeylere, rengi katışıksız olan üç temele, kırmızı, sarı ve maviye indirger. Birçok insan böylesi bir örneğe "Bu da mı resim!" diyebilir. Ama eğer resmi "Çizgi ve renklerle sağlanan dengeli bur

uyum” diye tanımlarsak, belki de asıl resim, en katkısız resim diye bu tür bir örneği vermemiz gerekir (Resim 43).



Resim 43: Mondrian

Aslında sanat, bilimin varoluşundan çok daha önce varolmuştur ve çok daha fazla insana hitap eder. İnsan zihninin kendini ifade edişi, doğayı yorumlama yöntemidir. Sanat ve bilim, kültürün önemli bir yapıtaşı olmuştur. Sanatsız bir toplum, kendini ifade eden yoksun olduğu için ilerleyemez. Tıpkı Rönesans'ta bilimin, sanat ve özellikle resim sanatındaki atılımlarla geliştiği gibi. Bilimsel çalışmaların her insan tarafından anlaşılması güç olduğu halde; resim ve müziğin ifade gücü, geniş halk yığınlarını etkileme açısından oldukça büyüktür. Bilimsel çalışmalarda, ışık hızında cisimlerin görüntü ve renklerinde nasıl değişim olacağı üzerine günümüzde geliştirilen teorilerle yapılan deneylerin, kübizm ve sürrealizmdeki resimlerde çok önceden ifadelerini bulduğu görülmektedir. Kübizmdeki şekilsel algılama, aslında ışık hızına yakın hızlarda gidildiğinde algılanacak görüntülere benzemektedir. Picasso'nun resimleri ve Giacometti'nin uzayan heykelleri gibi.

Birinci dünya savaşı sonrası Avrupa, Amerika ve Rusya'da geliştiği için kübizm, soyut sanat akımının hareket noktası haline gelmiştir. Çünkü kübizm sanat anlayışının alt yapısı incelendiğinde, zihinsel ilgiler ve salt biçim arayışı soyut sanatın da temel özelliğidir. Picasso'nun artık malzemelerle yaptığı

heykellerden etkilenen Rus ressam Vladimir Tatlin 1913 yılında konstrüktivizm akımını başlatmıştır. Malevich, Lissitzky'nin ardından Kalder, Nagy, Rodchenko, Gabo, Pevsner gibi sanatçılar bu akımı benimsemişler ve çalışmalarını bu yönde devam ettirmişlerdir. Ayrıca Kasimir Malevich "süprematist" sanat anlayışının yaratıcısıdır. Aynı yıllar içinde aynı görüş Almanya'da de-stijl olarak karşımıza çıkar. Artık, sanat soyutlamadan çıkarak tamamen soyut kavrama bürünmüş ve soyutun biçimlendirme ilkeleri global bir sanat anlayışına bürünmüştür. Tatlin, kübist biçim anlayışını üç boyutlu malzemeler üzerinde uygulamalarıyla bilinir. Buna en bilindik örnek, 1919-1920 yılında savaşın etkisiyle yaptığı "Üçüncü Enternesyonel"e anıt, savaşın yarattığı düşmanlığı kardeşlik duygularına çevirmek için yaptığını dile getiriyor.

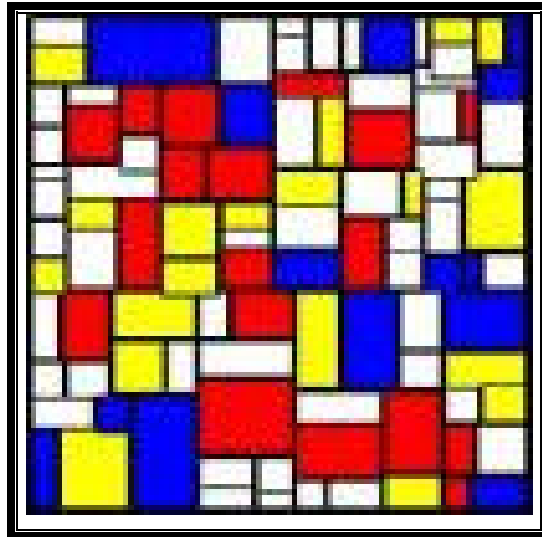
Soyutun yapılaşmasını temel alan bir diğer grup da 1917'de Mondrian'ın öncülüğünde Hollanda'da gruplaşan de-stijldir. Kübizmin sanat anlayışını benimseyen Mondrian, dikey ve yatay unsurlara dayanan bir resim anlayışı oluşturmuştur. Mondrian'ın sanatının, de-stijl anlayışının ve kübizmin çözümselliğinin bir uzantısı olarak düşünmek yanlış tanımlama yapmış oluruz. Çünkü çözümsel kübizmin karmaşık yapılarla oluşturduğu biçim sistemlerini, giderek yalınlaşan ve düz bir ifadeye bürünen yatay ve dikey ilişkileri haline çevirmek, soyutun zihinsel bir emek ürünü olduğu gerçeğine ters düşürmüş oluruz. Neticede zihinsel çabalarla elde eden bu sanat anlayışı önceden bilinmeyen ve taklit unsuru bir yaratı değildir. Sadece dikey ve yataylarla uygulanan soyut resim anlayışı kübizmin "çözümsel uygulamalarından geçirilmeksizin elde edilmeyecek ya da sonucu önceden bilinmeyecek bir soyut biçim yaratma anlayışı" değildir. Yani soyut kavramı kübizm anlayışı gibi basitleştirilemez. Soyut, nesneyi doğadan kurtaran özgürleştiren bir kavram olarak karşımıza çıkar. Asıl vurgulanmak istenen: Kübizmin çözümsel bir anlayışla soyuta varamayacağı değil, tersine, çözümsel kübizmin biçimlendirme uygulamasının, soyut biçimlere çevrilme amacıyla sonraki aşamalarda böyle bir düzleşme amacıyla "ifade edilemeyeceğidir."

Mondrian Hollanda'da yaşıyordu. Aynı sonucu Rusya'da Malevich gerçekleştirdi. 1911 tarihli Su Taşıyan Köylüler adlı resminde Malevich Kübizm'in ilk dönemindeki deneyi tekrarlar: Görüntüyü saf geometrik formlar içinde vermeye çalışır.



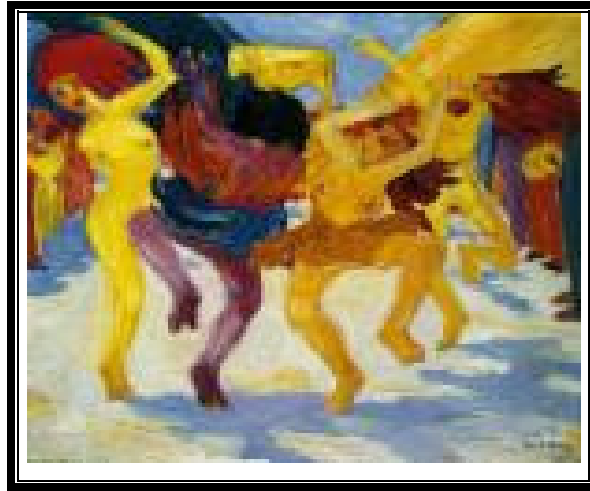
Resim 44: Malevich

Birkaç yıl sonra başladığı Suprematist Kompozisyonlar adlı resim dizisinde ise artık Mondrian'ın vardığı noktadadır. Resim düzlemi, sanki bollukta yüzen, çeşitli biçim ve renkte yüzey parçacıklarıyla kaplanmıştır (Resim45).



Resim 45: Mondrian

Saf soyut resme varma çabaları, Almanya’da biraz farklı bir yol izlemişti. Nolde 1909 tarihli Dans Eden Kızlar (Modern Sanatlar Müzesi, Munich) adlı yapıtında Fovistleri örnek almıştır. Ama abartmalı renk ve fırça kullanımında onlardan çok daha aşırı, çok daha cesaretlidir(resim46). Vahşi hayvan tanımı, belki Matisse’den çok Nolde’ye uygundur. Sanatçının adı geçen yapıtında çığınca bir hareketin çok daha ekspresif (dışavurumcu) bir anlatımını buluruz. Mache de aynı saf, dışavurumcu renkleri kullanır, ama renk bu kere sakın ve şiirli bir anlatımın hizmetindedir. Kandinsky de çalışmalarına Munich’te bu noktadan başlamıştır. Önce sakın bir Köy Yaşamı’nı (Stadtische Galerie, Munich) konuya uygun saf renklerle ve sade bir anlatımla vermeyi denemiş, ama çokça oyalanmadan daha 1910 yılında soyut resme varmıştır. Suluboyayla yaptığı Adsız Yapıt (Nina Kandinsky Koll., Paris) sanat tarihçilerince çağımızın ilk soyut resim örneği sayılmaktadır. Daha bu ilk örnekte doğal görünümünden en küçük bir iz bulamayız.

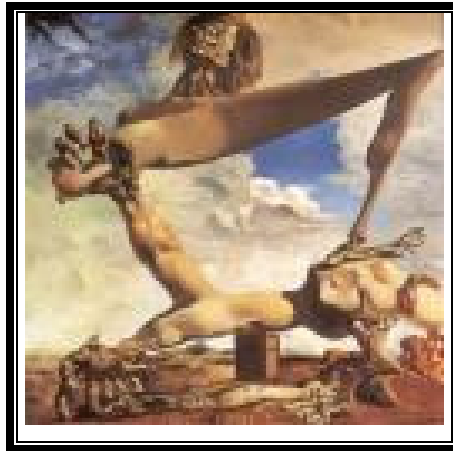


Resim 46: Nolde

Böylece yüzyılın ilk on-on beş yılında natüralist resimle hesaplaşma başarıyla sona erdirilmiş oluyordu. Bu noktada akıllara bir soru takılabilir: “Peki ama daha sonra hiç figüratif resim yapılmadı mı? Her gün bir sürü figürlü resimle karşılaşıyoruz.” Elbette ki figüratif resim yapıldı, yapılmaya

devam da ediliyor. Tüm bu çabalardan hemen sonra Klee'nin yaptığı figüratif resimler akla ilk gelen örneklerdir.

Önce bu noktayı açıklamak gerekiyor: Soyutlama hiçbir zaman gerçeklerden kopma sayılmadı. Sanatçı her zaman gerçekliğinin peşindeydi; ama aradığı yansıtmacı değil, resme özgü, dolaysız olarak verebileceği bir gerçeklikti. Daha özgür, daha doğrudan bir anlatımı amaçlıyordu. Sanatçı benzetmeci anlatımdan kurtulduktan sonra görünen görünmeyen tüm gerçekliği ister Klee'de olduğu gibi figürlü, ister Kandinsky'ninki gibi figürsüz bir biçimde, dilediğince vermekte artık özgürdü. Aslında onun savaşı figürlerle değil, özgürlüğünü kısıtlayan, yollarını tıkayan natüralist gelenekleriydi. Nitekim daha sonra, bilinçaltı alanlarına yönelen Gerçeküstücüler genellikle figüratif anlatım yolunu benimsemişlerdir. Salvador Dalí'nin birçok yapıtında figürün büyük bir ustalıkla işlendiğini görürüz (Resim 47). Ama sanatçı artık eskilerin dokunulmaz saydığı anatomi kurallarına kulak asmaz. İç Savaşın Uyarısı (Philadelphia Museum of Art) adlı resminde İspanya iç savaşının doğurduğu bilinçaltı korkuyu duyurmak için anatomiye param parça eder, insan vücudunu kendi kendini yok eden bir forma dönüştürür. Anatomi kurallarını bozmadan, bir tek vücudun kendi kendini böylesine yok etmesini bir natüralist sanatçı başarabilir miydi? (Resim47)



Resim 47: Dalí

Dali eskilerin çok işlediği bir konu olan St. Antuan'ın Sınanması'nı (Özel Koleksiyon, Brüksel) da resimlemiştir. Aziz inzivaya çekildiği ıssız çölde, şeytanın önüne sereceği dünya nimetlerine, uzattığı haçla karış çıkmaktadır. Dali'nin bu yapıtı, natüralizmin dayandığı bütün oranların abartmalı biçimde bozulduğu bir resimdir. Ama tüm natüralist örneklerinden çok daha çarpışı, içe işleyicidir. Bir başka Gerçeküstücü Tanguy ise çoğu resminde izleyiciye uçsuz bucaksız manzaralar sunar (Resim48). Ama bu yapıtlarda gittikçe küçülen tanımlanmaz nesneler de uçsuz bucaksız mekan da gerçek nesnelere ve mekanlara hiç benzememektedir. Bu yapıtlar için bilinçaltı dünyamızın bir görünümü denebileceği gibi, ürpertici yalnızlık duyguları uyandıran garip bir manzara türü de denebilir (Resim49).



Resim 48: Tanguy



Resim 49: Tanguy

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra batı resim ve heykel sanatı yeni anlayışlara yönelmiştir. Alabildiğine bir çeşitlenme söz konusu olmuş, sanatçı sanki denenmedik bir şey bırakmama çabasına girmiştir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında birçok ünlü sanatçı ABD'ye göç etmişti. Bu sanatçılar Amerika'da verimli bir sanat ortamı yarattılar. Savaşın sona ermesiyle çoğu geri döndü, ama bu canlı ortamda yetişen Amerikalı genç sanatçılar kuşağı, New York'ta neredeyse Paris'i gölgede bırakacak etkinlikler gösterdi. Bu genç sanatçılar, "New York Okulu" diye bilinen akımı yaratmışlardır.

Pollock, bu sanatçıların öncüsü ve en ünlüsüydü. Tuval bezini yere yayıyor, eline boya kutularını alıp bir sopayla boyaları tuvale saçıyor (Resim50). Bu eylemi kendinden geçercesine yoruluncaya, “bitti artık” deyinceye kadar sürdürüyordu. Sonuç da bir tür soyut resim oluyordu. Ama bu kez sanatçı bütün vücuduyla, tüm kaslarıyla çalışıyordu. Yapıtını resmin karışsında durarak değil, çevresinde dönerek, içine girerek yaratıyordu. Bu çalışma yöntemi başkalarını da etkiledi, çağımız resmine yeni olanaklar açtı (Resim51).



Resim 50: Pollok



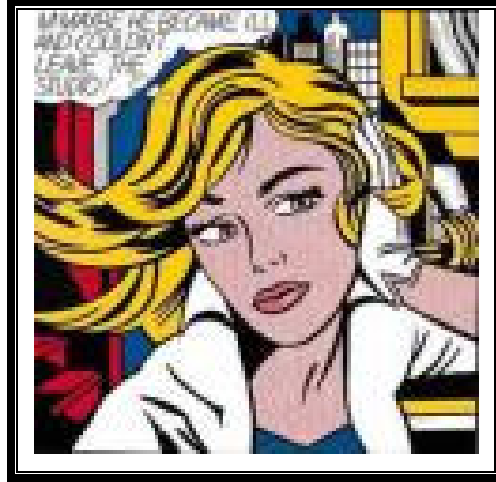
Resim 51: Pollok

Yine aynı akımdan Hollanda asıllı De Kooning yaptığı bir dizi kadın resminde, Fovistleri de Alman Dışavurumcularını da çok geride bırakan bir anlatımcılığa yönelmiştir. Öte yandan önce Amerika’da filizlenen, kısa sürede tüm Avrupa’ya yayılan iki önemli akıma tanık oluruz. Bunlardan biri “Op Art”tır. Bu ad yani Optik Sanat, salt göz duyumuna seslenen sanat anlamına

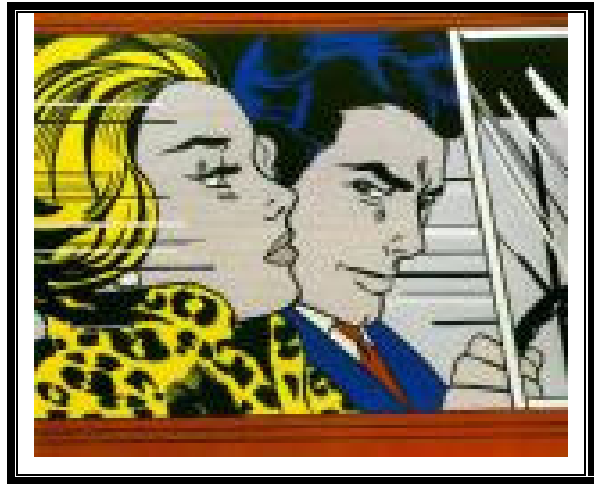
gelmektedir. Bu akıma bağılı sanatçıların yapıtlarında, ustalıklı bir çizimle gözümüzün retina tabakasında hareketli bir görüntü uyandırılması amaçlanmıştır. Söz konusu akımların ikincisi, yine önce Amerika’da doğan ve etkinliğini yaygınlaştırarak günümüze dek sürdüren “Pop Art”tır. Pop Sanatı “toplumun seçkin kesiminin ahlak ve değer yargılarını yadsıyan, onları ikiyüzlülükle suçlayan, yaşanan günlük gerçekleri bütün çıplaklığıyla, çirliğiyle, hatta bayağılıyla ortaya koymayı amaçlayan bir akımdır” diye tanımlayabiliriz. Örneğin Richard Linner Alo adlı yapıtında, anladığımız kadarıyla çağımız kadınının ticari bir meta haline gelişini vurgulamaktadır. John Howarth ise bir yapıtında sinema dünyasının zamanında putlaştırılmış yıldızlarını, Mae West’i, Shirley Temple’i ve Hollywood’un ünlü patronunu ince bir hicivle ele alır. Peter Philips de Günlük Yaşam adlı yapıtında bizlere çağımızın mekanikleşmiş dünyasından bir kesit verir. Andy Warhol çağdaş bir olguyu, gençliğin Coca Cola tutkusunu dizi dizi şişelerle dile getirmeye çalışırken, (Resim52)Lichtenstein de bir başka tutkuya, günümüz gençliğini saran, onu zaman zaman şiddet eylemlerine kışkırtan resimli roman gerçeğine parmak basar (Resim53-Resim54).



Resim 52: Andy Warhol



Resim 53: Roy Lichtenstein



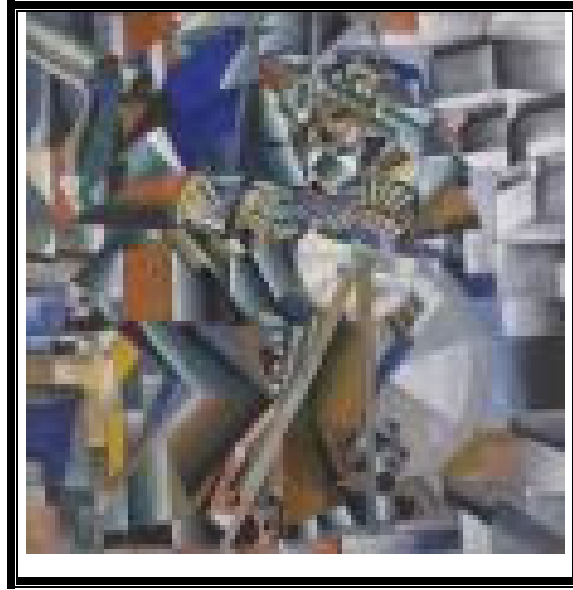
Resim 54: Roy Lichtenstein

Bunlar, çağımızın çığ gibi büyüyen en popüler gerçekleridir. Gerçekliği tüm boyutlarıyla kuşatmaya çalışan sanatçının bunları görmezlikten gelmesi de doğal olarak düşünülemez. Kimi sanatçılar da günlük yaşantıdan bazı kesitleri, gerçek bir mekan içine yerleştirdikleri alçı heykellerle canlandırmak yolunu deniyorlar. Bu tür düzenlemeler “Çevresel Sanat” olarak adlandırılıyor. Öte yandan günlük bir kullanım nesnesinin, örneğin bir otomobilin, bir kumaşın küçük parçalarının fotoğraf netliğiyle resimlendiği akıma ise “Hiper-realizm” denilmektedir.

Bu tür değişik yönelimleri alabildiğine çoğaltabiliriz. Artık biz sanat tarihçileri için belirli bir dönem ya da ülke üslubundan söz etmek olanaksızdır. Denebilir ki, zamanımızda ne kadar sanatçı varsa bir o kadar da sanat üslubu

vardır. Büyük kültür merkezlerinde sıkça düzenlenen sanat fuarlarında seyirci çok zaman neye uğradığını şaşırmakta, “Yapılmadık ne kaldı, sanat nereye gidiyor?” diye sormaktadır. Sıkça yinelenen sorulara kolaylıkla yanıt verilemiyor. Mondrian çok önceleri şöyle demişti: “Resim ve heykel sanatı yakında yok olacak, mimarlık ve endüstri tasarımı içinde eriyip gidecek.” Ama henüz yok olmadılar. Kim bilir, beklemekten başka çare yok sanırız.

De-stijl grubunun ses getirmesinin ardından oluşan bir diğer grup da Kasimir Malevich’in öncülüğünde ortaya çıkan süprematizmdir. Temel olarak sanatta biçimin bir içeriklik sorunu olarak sorgulanmasından kaynaklanmaktadır ve aynı zamanda bu düşünceler felsefi konularla da ilişkilendirilmiştir. Bu dönemde Kant ve Fichte’den Hegel’e kadar Alman idealist felsefi Rusya’da çok iyi biliniyordu. Malevich’in “Nesnel Olmayan Dünya” başlıklı yazılarında, soyut sanatla ilgili ifadeleri bu felsefecilerin eserlerine karşı duyarsız kalmadığını gösteriyor. ⁽⁵⁾ Malevich’in hiçbir ifadeye dayanmayan bu anlayışı süprematizm anlayışını yaratmıştır(Resim55).



Resim 55: Kasimir Malevich

⁵ İPİRİŞOĞLU, Mazhar-Nalan, “Sanatta Devrim”.İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım. 1993sayfa 60

İkinci dünya savaşının getirdiği olumsuzluklar nedeniyle, Amerika'ya göç yoğunlaşmıştır. Soyut ekspresyonizm akımı, Amerika'ya göç eden Avrupalı sanatçılar sayesinde Amerika'da ortaya çıkmıştır. Mondrian, Moholy Nagy, Yves Klein, Marcel Duchamp, Williem de Kooning, Mark Rothko ve Franz Kline gibi sanatçılar yıllarca Amerika'da kalarak, bu akıma öncülük etmişler ve yıllarca bu akımı sürdürmüşlerdir. Soyut dışavurumculuk, "action painting" denilen renk uygulamasına dayanıyor. Renk uygulamaları, farklı süreçte katmanlara bağlı olabileceği gibi o ana bağlı olarak da yaratılabilir. Örneğin Franz Kline'nin resimlerine baktığımızda kompozisyonu oluşturan lekesel biçimler gözümüze çarpar. Bu lekesel biçimler resim yapma anındaki hareketi ve estetik heyecanı ifade eder (Resim56).



Resim 56: Franz Kline

Soyut ekspresyonizmde, özgürleşen biçim anlayışı soyutun nesne edindiği biçimlerin elde edilmiş açısından tartışmaya yol açmıştır. Bu içerik sorunu olarak doğa biçiminin ve nesnenin aşamalı olarak değiştirilmesi esasına mı dayanmaktadır yoksa sanatçının anti-natüralist eğilimlerinin yaratacağı yeni bir biçimlendirme tavrı geliştirmesine mi dayanmaktadır? Bu

sorular tartışma yaratacak ve cevabı havada kalan sorulardır. Soyutlama ve soyut kavramı birbirinden ayrıdır acaba? Yoksa, resim sanatında soyut, soyutlamayı da içine alan bir sanat anlayışı mıdır? İşte soyut ekspresyonizm “içerik ve biçim” sorunuyla karşımıza çıkmaktadır.

Soyutluğun ve soyutlamanın görsel bir anlam yüklemesi için yüklenecek görsel anlamların nitelik olarak birbirinden ayrılması gerekmektedir. Çünkü bu anlamlar birbirinden çok farklıdır. Soyutun biçimlendirme anlayışı, nesneden tamamen kopuk, tam tersine soyutlamanın biçimlendirme nesnesi somut olanın kendisinden hareket eder. Kısacası resim sanatında soyutlamacılar, bilinmeyenini bilir, görülmeyeni görünür hale getirmeye çabalayan kişilerdir. Soyut ve soyutlama arasındaki fark budur. Resimsel soyutlama soyutlamalara bakıldığında genellikle kendisinden hareket edilen materyalin gerçek nitelikleri hakkında bir takım belirtiler görülebilir.

Bu bağlamda Braque'ın “Mandolinli Kadın” adlı çalışmasını incelersek: Braque bu çalışmada geometrik elemanları yoğun bir şekilde kullanmış olsa bile, materyal olarak kadın figürünü kullandığını görürüz. Kadın figürü ve mandolin nesnesi resimde net görünmese de, bize onların varolduğu düşüncesini verir. Yani küçük geometrik biçimlerle yüklenmiş yapı sistemi, insan figürü olarak algılanan bir ana ”biçim içinde sunulmuştur. Breque'ın bu resimdeki özellikler ayrıca kübizm anlayışının soyutlayıcı evrelerini işaret etmektedir.

Soyutlama konusu, Worringer'in “Soyutlama ve Özdeşleşim” adlı eserinde doğanın değiştirilme esasına dayanan bir yansıma uygulaması olarak anlatılan özdeşleşim adıyla kavranmaktadır. Burada özdeşleşim kavramının soyutlama, soyutlama kavramının da soyutun yerine geçtiği söyleniyor. Özdeşleşim kavramı soyutlama tavrının temelini açıklaması açısından doğrudur; fakat soyuta ulaşma yöntemi, soyutlama kavramıyla, açıklamaya çalışması açısından tamamen yanlıştır. Ayrıca bu eserde; insanın soyutu yaratma gereksiniminin, dış dünyanın düzensizliğinden duyulan bir “korku psikolojisine” dayandığı ifade ederek ikinci ve çok önemli bir yanlış açıklama daha yapıyor. ⁽⁶⁾

Bu iki yanlış yargı temelinin yanlış olduğu aşıkâr. Eğer doğruluk payı olsaydı üretimsel düşünceyi yaratan tek sebebin, dış dünyanın düzensizliğinden duyulan huzursuzluk ve korku psikolojisi olduğu anlamını ortaya attı. Dolayısıyla bilim tarihinde yapılan buluşların da, insanın dış dünyaya karşı duyduğu “huzursuzluk” ve korku nedeniyle yapıldığı anlamına gelirdi ki bu çelişkili ve yanlış bir ifade olurdu. İnsan korku duyduğu bir neden için bilimsel yaratıcılığı kullanabilir, ancak korku psikolojisi sebebiyle sanat eseri yaratamaz. Sanat yaratımı, merak duygusu ve öğrenme psikolojisi temelli oluşur. Korku sanatçıyı sınırlar.

⁶ TUNALI, İsmail “Sanat Ontolojisi” İstanbul: Sosyal Yayınları, 3. basım, sayfa 23

I. VI. SOYUTLAMA PSİKOLOJİSİ

Soyutlama içtepisini, kişinin dış dünyanın karmaşık bağlamı ve değişik görüşü karşısında duyduğu iç huzursuzlukta kaynaklanarak ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Bu huzursuzluktan dolayı mutluluk arayışı içinde olan soyut sanatçı, her bir nesneyi gelişigüzelliğinden ve görünüşündeki tesadüfiliğinden kurtararak onu soyut biçimlere yaklaştırma ve ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasına sığınacak bir huzur noktası bulma arayışındadır. Ressam nesneleri farklı algılar ve çalışmalarında farklı uygular. O nesnelerin tüm özelliğinden yararlanarak yaratımı yapar. Nesnenin bulunduğu mekan içerisindeki konumu, nesnenin karakteri ve gelen ışık konumuna bağlı olarak yansıttığı renkleri, kendi düzeninin içine sokarak farklı yaratımlar meydana getirir. Yani O, nesnenin tüm özelliğini birer malzeme olarak kullanır. Tabi bunu oluştururken kendi öz yaşamı içinde farklı anlamlar katar; onun için ele aldığı biçimler ayrıcalıklıdır ve üstünde çalışma gerekliliği duyduğu duygusal biçimlerdir.

I. VII. SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA SCHUMACHER

Soyut dışavurumculuğun Alman temsilcilerinden en önemli isim, Emile Schumacher'dir. Kuşakdaşları gibi O'nun da sanat kariyeri 1945'den sonra Nasyonel Sosyalist yönetimini sona ermesiyle başlar. O'nun sanat felsefesi geleneksel olandan tamamen uzaklaşarak, her şeyi yeniden yaratmaktır. Sanatçı çalışmalarında 1950 - 1960 yıllarından sonra renk ve biçimlerde sadeleştirme yoluna gitmiş, nesneye bağlanmaktan tamamen kurtularak renk ve çizgisel lekeye indirgemıştır. Çalışmaları için şunları söylemektedir: "Yaptığım resimleri üç halini bilirim. Birincisi, görüntüde tamamlanmış olan resmin aldatıcı hali, ikincisi, müdahaleler sırasında tahrip edilmiş hali. Üçüncüsü ise, benim imkanlarım sınırlarına ulaşmış resim hali. Bu üçüncü durum bir resim olabilme düzeyine gelmiştir. Daha sonra resmin son hali bana kendi kimliğini kabul ettirir. Kompozisyon konusunda düşünebileceğim şeyler resim açısından önemsiz olduğu için resme başlarken kafamda oluşmuş belli bir taslaktan hareket etmem."⁽⁷⁾

Hiçbir düzeycilik duygusu taşımayan figürsüz resim anlayışına sahip Schumacher, sade bir biçim anlayışına sahiptir ve çalışmaları katmanlara ayrılmış çizgi, leke ve bunlardan oluşturulmuş yapısal biçim parçalarıyla oluşturmuştur. Bu çalışmalarında, söz edildiği gibi düzeycilik duygusundan uzaklaşırcaasına pervasız bir biçim yaratma tavrı söz konusudur. Ressam düzensizliğin dengesini, kuralsız pentür anlayışına dayanan yapı imgelerinde aramaktadır. O çalışmalarına boşluğu da katarak, minimalist denebilecek lekeselel biçim anlayışını boşlukla birlikte ustaca vurgulamaktadır. Çalışmalarındaki boşluk, biçimlendirilmeden biçimlendirilmiş gibidir.

Dokusal izlenimleri sezdiğimiz bu pentür resimde, kaya izlenimi veren bir takım sembolik göstergeler bulunmaktadır. Kimi zaman iç biçim kimi zamansa plastik değeri olan fon görevi resmin altında gözümüze çarpar. Üst yüzeysel şeffaf kahverengilerle donatılmıştır. Parçalar bir sistem içine oturtulmamış, irrasyonel bir gösterge yaratmıştır; ayrıca kahve, gri ve beyazların kullanılması biçim vurgulanması amaçlanarak yapılmıştır.

⁷ Alman Kültür Merkezi 2003:1

Temelde çizgisel biçimlerin var olmasına rağmen, lekesele görüntüler ön plandadır. Özetlersek Schumacher'in sanat anlayışı, soyut renk ve biçim açısından minimize ederek akrilik bir pentür tadı sunmaktadır.

II. I. RENK

Rengin kaynağı olan ışık, eletromagnetik enerji dalgalarından biridir. Dolayısıyla sadece nesnel bir olgu değildir. Ayrıca fizik biliminin bir dalıdır. Resim sanatında vurgusu ne olursa olsun renk, ressamların vazgeçemeyeceği bir unsurdur. Sanat tarihini araştırdığımızda ise rengi çok fazla ön plana çıkaran ve bilimsel boyuta çıkaran akım İzlenimcilik'tir. 20. yy.' da ise rengin fiziksel kullanımının özelliklerinin ön plana çıktığını görmekteyiz. Çünkü bu dönemde endüstrinin gelişmesiyle baskı, fotoğraf ve grafik sanatları gelişmiş, dolayısıyla rengin fiziksel kullanımı ön plana çıkmıştır.

Renklerin sistematik olarak sınıflandırmasını Isaac Newton'un renk çemberinde görürüz. Onun renk anlayışına göre, tüm renkler beyaz ışık içinde atom ışınları olarak içerir ve yedi temel rengi (kırmızı, sarı, turuncu, yeşil, mavi, indigo (çivit) ve mor) yedi gezegene, müzikte de yedi notaya bağlamıştır. Daha sonraki yüzyıllardaki renk kuramları bu tezi çürütmüştür. 1731 yılında J. C. Le Blon, renk kuramlarını bu günkü anlayışa yakınlıştırmış ve sarı, kırmızı ve mavinin temel renkler olduğunu bulmuştur. Renk çemberinde üç ana renk ve bu renklerin karışımlarında oluşan üç ara renk olmak üzere iki gruba ayrılır. Bunların zıt olanlarının ilişkileri ise (mor-sarı, turuncu-mavi, kırmızı-yeşil) armoniyi yani uyumu meydana getirir. Bu renkleri bütünüleyici renkler olarak da niteleyebiliriz. Yazımızı örneklersek, bir resimde ana renk kırmızıysa, karşıtı ikincil renk olarak karşımıza çıkar. İkincil renk iki rengin karışımı olarak karşımıza çıkar, dolayısıyla iki bütünüleyici renk, üç renkten oluşur. Karşıt renklerin aynı oranda karışımı ise griyle sonuçlanır yani, renksizlik olarak nitelik bulur. Resim sanatında rengin bir de uzaklık ve yakınlık yanılsama etkisinin varlığını da görürüz. Soğuk renklerin uzağı, sıcak renklerin ise yakını nitelediğini algılarız. Örneğin mavi uzağı, kırmızıysa maviye göre daha yakını bize gösterir.

Rengi sınırsız olarak kullanan, çizgisel içeriği ya da belirgin boya tuşlarını dışlayan akım olarak da bildiğimiz Renk Alanı Resmi akımı, çoğu soyut dışavurumcular gibi astarlanmamış bezi yere sererek çalışmışlar, renkleri atmosferik bir yumuşaklığıyla değiştiği büyük ölçekli lirik

uygulamalara yönelmişlerdir. Bu akımın ressamaları, boyalarını büyük lekeler olarak kullanmışlar, resimdeki gelenekseli aşır çizim boyama ikilemini ortadan kaldırarak, çoğu doğadan kaynaklanan bir soyutlama ortaya koymuşlardır. Anlatımımızı örneklemek istersek; Frankenthaler ve Olitski'nin çalışmaları gökyüzünü, gölleri, ufukla birleşen yaylaları andırır. Tamamıyla soyutlamacı yaklaşımla çalışmalarını üreten Sam Francis, daha çok canlı renkler kullanmış ve organik biçimler yaratmıştır.

II. II. SANATTA RENK

Çok geniş kullanım ve anlatım konusu olan renk sözcüğünün yalnızca sanatsal boyutu hakkında bilgiler verilecektir. Sanatsal anlamda da olsa renk farklı yönlerle dağılır. Resim sanatında, fotoğraf sanatında, matbaa ofset baskı alanında, ışıksal, ışınal elektronik algılayıcılar alanlarında ana renk farklılıkları gözlenir.

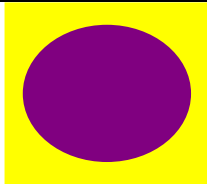
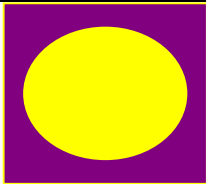
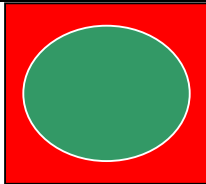
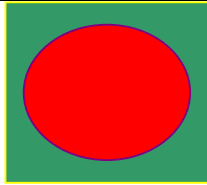
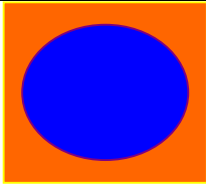
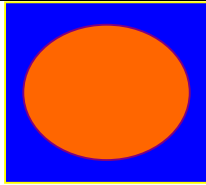
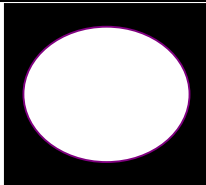
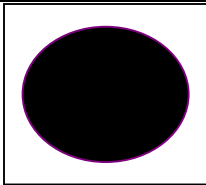
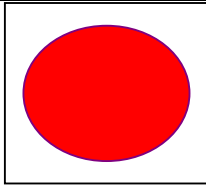
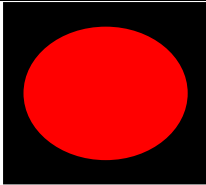
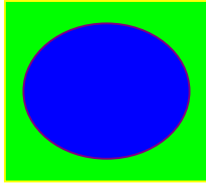
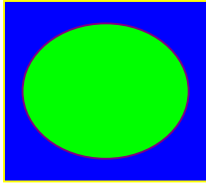
Ana renkler; sarı, kırmızı, mavidir. Elektronik renk ayırımında (skaner) sarı-macenta-siyah-dörtlüsünü görürüz. Işınal elektronik algılayıcılarda sarı-yeşil-kırmızı üçlüsü karşımıza çıkar. Ana renklerden ara renklerin elde edilmesi sırasında daha önemli bilgilere gereksinim vardır. Resim sanatı yönünden konuyu incelersek iki farklı kırmızı (kırmızı-macenta), iki farklı mavi (siyan-prusya), iki farklı sarı (limon-orta kadmiyum), Doğru ara renkleri bulmak için yeşil=limon+prusya, turuncu=kırmızı+kadmiyum, mor=prusya+macenta renklerini kullanmamız gerekir. Renklerin açık ve koyu tonlarını bulmak için ise karıştırılan renklerde miktar ön plana çıkar. Örneğin açık yeşil için bir ölçü limon sarısına daha az ölçülerde prusya mavisi katmak gibi... Renklerin açık tonlarını bulmak için siyah ve beyaz renklerden uzak durulmalıdır. Çünkü bu iki renk karıştığı her rengin parlaklığını ve etkisini azaltır (mavi ve mora çok az beyaz katılabilir).

Renkleri ışık ve boya (pigment) diye ayrı düşünürsek; bilim adamı Newton beyaz algılanan güneş ışığını prizmadan geçirerek yedi renge ayırmıştır. Buna gökkuşağı renkleri diyoruz. Tayf renkleri: kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert, mor. Gökkuşağının yedi rengi ışık olarak birleştiğinde beyaz görünümündedir. Konuyu boya olarak incelediğimizde tüm renklerin doğru bir oranda karıştırılması koyu gri rengini vermektedir. Tüm renklerin bir yuvarlak çark halinde sıralandığını ve birbirine dönüştüğünü düşünelim. Bu geçiş spektrumunda renkler arasında ton farklılıkları ortadan kalkacaktır. Örneklersek turkuaz dediğimiz renk mavi midir, yeşil midir? Kesin sınırı hangi tondur? Turuncunun sarı veya kırmızı ile sınırı nerededir? Belki şöyle betimlemek doğru olur. Sarı ağırlıklı turuncu veya kırmızı ağırlıklı turuncu.



a) RENKTE GÖRECELİK

Her renk değerini bir başka rengin yanında kazanır veya yitirir. Daha açık veya koyu hatta başka bir renk gibi algılanabilir. Tamamlayıcı renkler (sarı-mor, kırmızı-yeşil, turuncu-mavi) yan yana geldiklerinde daha parlak ve canlı etkiye sahip olurlar (Tablo 1, 2, 3, 4, 5, 6). Yeşil ile kırmızı dengesi $\frac{1}{2}$ oranında, turuncu ile mavi $\frac{1}{3}$ oranında, sarı ile mor $\frac{1}{4}$ oranında sağlanır. Sıcak renklerin dalga boyu ışınları fazla olduğundan daha az miktarda kullanılmalıdır. Ayrıca siyah zemin üzerindeki beyaz bir kare, beyaz zemin üzerindeki aynı büyüklükteki siyah kareden daha büyük görünür (Tablo 7, 8). Beyaz zemin üzerindeki kırmızı leke, siyah zemin üzerindeki kırmızı lekeden daha koyu bir etki taşır. Siyah zemin üzerindeki kırmızı daha parlak ve ışık saçan bir etki oluşturur (Tablo 9, 10). Aynı etkiler mavi ve yeşil için de geçerlidir (Tablo 11, 12). Gri fonlar tüm form renklerine değer katar. Renk algılarımız işitsel belleğimize göre daha zayıftır. Duyduğumuz bir melodi gördüğümüz bir renkten daha çok aklımızda kalır. Sayısız renk ve tonlar olmasına karşın günlük dilimizde kullandığımız renk ve ton sayısı neredeyse otuzu geçmez.

		
Tablo 1	Tablo 2	Tablo 3
		
Tablo 4	Tablo 5	Tablo 6
		
Tablo 7	Tablo 8	
		
Tablo 9	Tablo 10	
		
Tablo 11	Tablo 12	

RENKTE FİZİKSELLİK

Cisimlerin renklerini ancak ışıpta görebiliriz. Bir cismin rengi, kendisine gelen güneş ışınlarından yansıttığı renk ile anılır. Örneğin tüm renk ışınlarını yutan bir cisim siyahtır, tüm renk ışınlarını yansıtırsa beyaz olarak algılanır. Renkler bir tür elektro-manyetik enerji olan titreşim halindeki ışık dalgalarıdır. Her renk farklı dalga uzunlukları ve titreşim sayısına sahiptir. Bizim gözümüz 400-700 milimikron değerler arasındaki ışık dalgalarını algılayabilmektedir. Sıcak renklerin, soğuk renklere göre dalga uzunlukları artmakta ve titreşim sayıları ters orantılı olarak düşmektedir. Renk Dalga Boyu Titreşim Sayısı: Kırmızı 800 – 650, 400 – 70; Sarı 580 – 550, 520 – 590; Mavi 480 – 460, 700 – 760. Renkler bu fiziksel özelliklerine göre yakınlık ve uzaklık hissi uyandırır. Sıcak renkler yakınlık, soğuk renkler uzaklık hissi verirler. Resim sanatında; Turner, Delacroix, Cezanne, Kandinsky, Van Gogh, Mondrian, Delaunay gibi sanatçılar renk sorunlarıyla uğraşmışlar ve rengin bağımsız anlatım gücünü ortaya koymuşlardır.

II. III. RENK VE PSİKOLOJİ

İnsan psikolojisi ile rengin doğrudan ilişkisi vardır. Her insanın mizacına uygun bir renk dünyası vardır. Sanat eğitimcisi ve renk kuramcısı J. Itten'e göre mavi gözlü, sarışın, pembe tenli insanlar daha çok belirgin saf renklerden ve yalın renk kontrastlarından hoşlanırlar. Yumuşak ve aydınlık renkleri severler. Siyah saçlı esmerler, koyu ton ve koyu tonlar içinde yanan güçlü renklerden hoşlanırlar. Renklerin psikolojik özelliklerini özetlersek: mavi, derinlik ve sonsuzluğu; kırmızı, hareketi, coşkuyu; sarı, dengesizlik ve çılgınlığı; beyaz, saflığı ve dürüstlüğü; mor, melankoli, duygusallık ve içe dönüklüğü; siyah, karamsarlık ve hüznü; yeşil, mistik ve tutuculuğu ifade eder.

Kasapların ve et reyonlarının duvarlarının yeşil olması etlerin kırmızı ve taze görünmesini sağlar. Pastanelerin ve lokantaların turuncu, pembe ve siyah tonlarda boyanmasının iştahı artıracığı bilinir. Sıcak tonlardaki oda duvarlarının rengi, insana odanın normal sıcaklığından birkaç derece fazla sıcak olduğu hissini uyandırır. Şişman insanların zayıf görünmek için dikine çizgili ve koyu tonlar tercih ettikleri, sıcak giysilerin insanları çekici yaptıkları düşüncesi renklerin insan psikolojisi üzerindeki ince ama önemli detaylarıdır.

Kısacası hangi cinsiyet ve meslekten olursak olalım basit renk bilgileri ile kendimizi ifade edebilir, ruhsal eğitimimize yardımcı olabiliriz. Yaşadığımız mekanlara ve çevremize daha fazla değer katabiliriz. Bilinçli kullanılan bir renk ne kadar faydalı olabilirse, bilinçsizce kullanılan bir renk de aynı oranda zararlı olabilir.

II. IV. RENK ALGILAMASI

Renk algılamasının fiziksel açıklamasını yapacak olursak; gözümüzdeki mavi, kırmızı ve yeşil algılama kanallarının tekrar mavi-sarı, siyah-beyaz ve kırmızı-yeşil kanalcıklarına da ayrılarak ve rengin durumuna göre farklı etkilenmelerin beyine iletmesinden oluşur. Beyinde bu fiziksel farklılaşımın renk diline çevrilir.

“Çubuklar ve koniler (ilk hücreler) bi-polar (çift kutuplu) hücrelere bağlanmakta, bu hücrelerden sonra sinirler kendi aralarında çeşitli birleşimler yaparak “ganglion” adı verilen hücrelerde buluşurlar ve bundan sonraki sinirsel kademelerden de geçerek beyne ulaşan bir oluşturur. Yani fotoğraf filmi üzerindeki üç ayrı renk hassasiyetindeki renkler gibi oldukları yerde etkilenip değişime uğramazlar. “⁽¹⁾ Çubukçukların ve konilerin görevleri farklıdır. Çubukçuklar az ışığa duyarlıdır ve rengi algılamaları sınırlıdır. Koniler ise renkleri daha iyi görebilmekte ve bol ışığa daha duyarlıdır.

Prizmadan geçirilmemiş beyaz ışın yüzeye düştüğünde yine beyaz olarak algılanır. Prizmadan geçirdiğimiz beyaz ışın yaklaşık altı ayrılır.

Bir sanat eserine bakan izleyicinin iki etkilerine gelince; fiziksel açıdan göz rengi hisseder ve rengin özelliklerini fark eder. Bu algılama esnasında izleyici eğer bilinçliyse ve bu bilinçle resmi izliyorsa, rengin güzelliğiyle büyülenir ve ruhuna sevinç dolar. O halde, bütün duygular gibi sadece fiziki bir intiba oluşur. Renk, kaba bir hassasiyet üzerinden kısa süreli etkiler ve uyarma kaybolunca etkisi dağılır. Renk tonlarının ve türlerinin değişimine göre etkileri de değişik olur. Erseven’in de dediği gibi “Rengin hitap ettiği espri ne kadar gelişmiş ise, rengin bu basit etkisinin ruhta yarattığı heyecan o ölçüde derindir. Bu durumda, ikinci bir ruhi etki daha eklenmektedir. Yani, renk ruhi bir titreşime yol açmaktadır ve nihayet sathi, fiziki etkisi bu etkinin ruha ulaşmasına yarayan yoldan başka bir şey değildir. Eğer bu etki gerçekten doğrudan bir etki ise, fiziki etkiyi biraz önce anlattığımız biçimde

¹TEMİZSOYLU Nuri, nesne koyu açık renk hakkındaki ders konuşmaları 1979-1980 kabul etme hakkımız vardır. Fakat tersine, sadece bir çağrışımla bu etkinin elde edebileceği de düşünülebilir; iki görüşte tamamen birbirini etkiler. İkisinden birine karar vermek çok zordur. Ruh sıkı sıkıya vücuda bağlı olduğundan herhangi bir heyecanı doğurabilir. “Tabi bunun her zaman böyle olması söz konusu olamaz. Kişinin ruh halini de katarsak çağrışımın etkileri değişebilir. Renk geçmişteki deneyimlerimize ve bir takım nesnelere bağlamamızdan da kaynaklı etkiler de yaratabilir insanda. Örneğin yeşil bize biberi anımsattığı için, acılık hissi uyandırır. Sarı ise bir çiğlik bir acılık hissi veriri insanda çünkü limonu anımsatır. Bazı renkler pürçüklü, bazıları ise kadifemsi etkidedir. Farkı yaratan bu duyular bazı renkleri yumuşak olarak algılarlar. Bazıları isi, kobalt yeşili ise her zaman kuru, sert bir izlenim yaratır.

Resimde rengin etkisine geldiğimizde ise; renk üzerinde bulunduğu objeyi ifade eden önemli bir araç olarak niteleyebiliriz. Renk bize objeyi ifade ettiği ve objeye götürdüğü için etrafımızdaki bütün nesnelerin varlığı rengi duyumuyla birlikte algılanır. Sanat yapıtında bulunan her şekil ve biçim kendini renk içinde realize eder. Resimde renk olmasaydı resimde hiçbir şeyden söz etmek mümkün değildi. Yani bir ressam için sadece renkler hakikattir denmesi doğru ve yerinde bir sözdür. Renk resmin tek taşıyıcı unsuru olduğundan dolayı, şekil, perspektif, kompozisyon, içerik gibi unsurlar ikinci plan elemanlar olmaktadır. Ayrıca resimde rengin aydınlatıcı etkisi de vardır.

Renk birinci planda olduğu için sanatçı dediğimiz kişiye bu konuda çok önemli işler düşüyor. Sanatçı renk değerlerini uyumlu, tazeliğini yitirmemiş olarak sunmalı ki izleyiciye, toplum ve eleştiri çevrelerince kabul görsün. Renkçi sanat akımı olarak da bildiğimiz Empresyonizm akımının renkçiliğini incelediğimizde, birbirini takip eden renk değerlerine bilinçli kaydırma yani ışığı, form ve kontür anlayışını ortadan kaldırarak direkt etkileşim yeni teknikler ve vazgeçilmez formlar görürüz. Artık renkten renge geçiş değil de ışıktan ışığı geçişi görürüz. Yani az önce de anlattığımız gibi renk Epresyonizm akımında ışık görevini üstlenmiştir.

Biçim de resim sanatının vazgeçilmezlerinden biridir. Biçim yalnız başına bir şeyleri anlatabilir, renge ihtiyacı yoktur. Gerçek ve ya da gerçek olmayan nesnenin temsili olarak kendiliğinden var olabilir. Ancak rengi resimde tek başına düşünemeyiz. Sınırsız olarak yayılan bir renk düşünülemez. Hayal gücü ne kadar sınırsız bir renge temsil etme hakkı verse de düşüncede kabul ettirdiğimiz zaman hiçbir anlamı ve işlevi olmadığını kabul ederiz.

Kısacası renk ve şekil arasındaki gerekli ilişkileri kabul etmemiz gerekir. Şeklin renk üzerindeki etkisi kadar rengin de şekil üzerindeki etkisi önemlidir. Soyut, geometrik şeklin kendine has bir iç sesliliği vardır. Örneğin üçgen başka şekillerle birleşince hava farklılaşır, nüanslar zenginleşir. Fakat temelde değişmeden kalır. Bu yüzden, kareler, daireler ve üçgenler gibi geometrik şekiller armoni açısından benzerlikleri yoktur. Burada rengin etkisini de görmemiz gerekir. Tamamen sarıyla kaplanmış bir üçgen, mavi renkle kaplı bir daire, yeşil ile kaplı bir kare yeşil ile kaplı yönlü bir üçgen sonra yeniden sarı daire, mavi kare ve bu şekilde devam eder gider. Bunların hepsi değişik bir etki yapar. Ayrıca renk valörünün değeri şekle uyumuyla da ilinti. Örneğin derinliği anımsatan mavinin daire içinde kullanılması gibi, ya da sivri diye niteleyeceğimiz üçgenin sarıya boyanması gibi. Ancak ille de şekli renge uygun düşüreceğiz gibi bir kural bir armonisizlik söz konusu olamaz; tersine orada yeni bir imkan, yeni bir armoni söz konusudur.

II. V. RENGİN LEKESEL GÖRÜNÜMÜ

Göz çevresine baktığında farkında olmadan, zıtlıkları arar. Doğa ise bu kontrastları bünyesinde barındırır ve gözlerimizin önüne sınırsız derecede sunar. Nesneleri daha çabuk algılamamızdaki ve bu nesneleri ön planda görmemizin sebebi doğadaki bu zıtlıklardır. Örneğin büyük bir akvaryumdaki siyah balık sürüsünün içinde bir tane beyaz balığı ayırt etmemiz gibi, ya da kısa boylu kalabalık bir insan topluluğu içinde uzun boylu bir insana gözümüzün takılması gibi.

Şeref Bigalı'nın da dediği gibi tabiat; valör, renk, şekil ve bunların sonsuz varyasyonlarıyla girift kombinezonlara sahne olur. Tabiatla formlar, mekan içinde, valörler ve renklerle birbirine bağlıdır. Tabiat, rengin sınırsız nüansları ve tonlarıyla örülüdür. Bir an için tabiatla rengin kalktığını düşünersek, geriye valör kalır. Tabiatla, siyah-beyaz arasındaki sınırsız griler, anlatım elemanı olarak plastiği daha çok yansıtırlar.

Leke değerler arasındaki farklılıklarla ilgilidir. Tuvaldeki her vuruş diğer vuruşları etkiler ve etkileşimi farklılaştırır. Resimde ton, açık-koyu gibi renk farklılığı bile lekenin hizmetindedir. Resimde hareketlilik, şiddet yaratma açısından lekenin yeri çok önemlidir. Eserlerin plastik çözümlemesinde leke bilinçli olarak uygulanması gerekir; zıtlıklarla yoğrulmuş lekesel bir resim tabi ki ön planda olmakta, izleyicinin ilgisini çekmektedir. Leke yönünden hesabını verebilmiş ressam, temel problemi çözmüş demektir. Resme renkli bakıldığında bıraktığı etki, siyah-beyaz bakıldığında da olumlu yönde olmalıdır. Eseri izleyen göz, hareketlilik, kısırtı duygularını hissetmeli, ton çubuğunun ustaca kullanılmış olduğunu görmelidir.

“Kandinsky'ye göre müzik kompozitörü nasıl ses birimleri olan notaları kompoze ediyor ve soyut bir anlamda heyecanı anlatıyorsa; resimde de renk lekeleri, siyah-beyaz tonları ve boya maddesinin işleniş olanakları ile heyecan verici anlatımlara ulaşabiliyor.”⁽²⁾

² Turani Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, ist. 1993 s.128

Ressam Zeki Şahin'in resimlerinde yoğun bir şekilde lekesele izlenimleri görmemiz mümkün. Onun görselliğinde soyut ya da görüntüye benzeyen biçim kullanımı tercih sebebi değildir; O bunun ötesinde, düzen anlayışının paralelinde diğer görsel sanatlardan farklı olarak, algıya bağlı dirim yaratımının peşindedir. Zeki Şahin'in çalışmalarının temelinde doğa vardır ancak, bu temelden çalışmalarında soyut talar almamız mümkün. O, soyutla görüntü arasındaki bağlantıyı iyi kurmuş, tutarlı bir biçim yaratımı meydana getirmiştir. Yapıtlarında yarattığı biçimlerde bir duyarlılık gizlidir ve bu duyarlılık plastik bir kurgu içinde buyanın boyutlu karakterini yanında taşıyarak izleyenlerine ulaştırmıştır.

Habib Aydoğdu da lekeci sanatçılarımızdan önemli örnek teşkil edebilecek ressamlarımızdan biridir. O, tamamen soyutlamayı seçmiş, açık fon üzerine koyu renkler, ya da koyu fon üzerine açık renkler kullanarak zıtlıkları oluşturan renkler ve çizgiler kullanmıştır. Yani resimlerini siyah-beyaz ele alırsak, ton çubuğunda orta tonların azınlıkta olduğunu görmek çok zor olmasa gerek. Bu şiddetli zıtlıkların açıklamasını yaptığında:

“ Ben resimde çizgi, leke, renk, benek, doku gibi unsurları bir şiddet, bir gerilim, bir hareket, heyecan, bir ses belirtmede kullanıyorum. Eğer resim orta değerden oluşuyorsa o, bana yavan geliyor, eksik geliyor. Bu zıtlıklarla ben resimde gerilim, şiddet, hareket yaratıyorum. Benim çalışmalarında figürler, nesneler uzayda, boşlukta özgürce hareket ediyor. Mekan yok. Sadece çizgi ile yapılan resim desen etkisinde kalıyor. Ama leke girdiği an, daha başka çağrışımlar yakalıyorum. Resmi oluşturan çizgi, renk, benek, leke ve şiddet. Yani resimde ciddi bir gerilim yoksa o, bana hep eksikmiş gibi geliyor. Ayrıca tekrar tuzağından uzak, bir öncekinden farklı ne yapabilirim kaygısıyla çalışmak çok önemli.”⁽³⁾

³ Sengir Tülay, Soyut Resimde Plastik Düzenleme Unsurlarından Çizgi ve Leke (tez notları), Samsun 1997, sayfa 21, 22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. I. BİÇİM

Diğer tabiriyle form olan biçimi, bir nesnenin algılanan tüm reel öğelerinin kendine özgü düzenler bütünü diye tanımlayabiliriz. Müzikte de seslerin belirli düzeni için de kullanabiliriz. Şekil sözcüğünü kullandığımızda ise, Osmanlıca bir terim olup iki boyutlu biçim olarak tanımlanır. Nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine bağlı olduğundan dolayı, düzenin kavramını da içerir diyebiliriz.

Dünya sanatları ve sanat tarihi açısından biçimin ele alınışı incelendiğinde soyutlamaya kadar giden biçimci yaklaşımların genellikle yazılı kültürlerin gelişmiş olduğu, sanat ve biçim kavramlarının yazıya döküldüğü ortamlarda özellikle görülmüş olduğu görülmektedir. Biçim'in öncelik taşıdığı sanatsal anlatımlarda salt algısal nitelikler ön plana çıkarılarak soyutlamaya yönelik uygulamalara yol açabilir. Bu tür sanatsal yaklaşımlar genellikle metafizik arayışlar içerebilmektedir. Buna karşılık, nesnenin doğal, işlevsel ve semiolojik özellikleri üzerinde duran yaklaşımlarda içerik ya da gerçekçilik öncelik kazanarak, biçim gerçeğe ya da anlamsal amaca uygunluğu ölçüsünde işlenmektedir. Herhangi bir sanat anlatımında renk, ton gibi öğeler dahil, biçimsel öğelerin tümünü bir araya geliş biçimi, üslubu oluşturur. ⁽¹⁾

Soyut resim, renklerin yoğunlaşmasından ve biçimlerin kurulu düzeninden oluşur. Algılamama süreci, izleyicinin resimle başladığı iletişimle başlar. İzleyicinin alılmama pencereleri bir şeylere benzeyen biçimler görür, ancak resimden aldığı dönüt izleyicinin yanıldığını söyler; buna rağmen tablonun sihrinden vazgeçemez. İzleyici resimden beklentilerini yalınlaştırmaya zorlar. Böylece tabloyla muhakemeye giren izleyici yeni bir duyarlılıkla resme bakmaya ve farklı beklentiler içine girmeye başlar.

¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 1, sayfa 240

Bigalıya göre sanat yapıtı ve izleyici arasındaki diyalog şöyle anlatılıyor: “Göz ilk bakışta resmi bir bütün olarak görür, resmi sağ taraftan okumaya devam eder ve böylece resim izleyeni yavaşça içine çeker. Resimdeki açık renkler, boya katmanları fark edildikçe tuvalden kopmak zorlaşır. İzleyici tuval üzerinde gezindikçe beklenmedik irili ufaklı biçimler, iç içe giren lekeler görülmeye başladıkça artık yoğunlaşma başlamıştır. Atmosfer, biçim, şekil, renk uyumunun farkına varıldıkça, biçimler, şekiller, izleyicinin içinde ışıdamaya başlıyor. Ne var ki gözün resim üzerindeki bu gezgisi ilk izlenimi bozmuyor. Göz ne denli ayrıntıya dalarsa dalsın bütünü yitirmiyor. Ve bundan sonra izleyici yerçekimsiz, zamanın artık duyumsanmadığı bir boşluğa dalıyor. Başka bir deyişle, zaman ötesine çekiliyor. Ancak izleyicinin resme yaklaşımında bir değişiklik olmuyor. Resme dalma, zaman ötesine çekilme, izleyiciyi resimden uzaklaştıran bir hayal dünyasına dalma ya da kendini dinleme süreci değil. Tam tersine yoğunlaşan bakma edimi, resmin içinde kalarak izleyiciyi içe dönük bir ruh haline sokuyor ve doğrudan resimle iletişim kurmasını ve düşünmesini sağlıyor. İzleyici az önce gördüğümüz gibi bütünden yola çıkarak resmi “okumaya” başlar. Okuma burada bir bakma-görme-düşünme süreci oluyor. Böylece izleyiciyle resim arasındaki düşünsel diyalog başlıyor. Sanatçı izleyiciyi hiçbir aracı olmaksızın resimle baş başa bırakıyor. Böylece alılmayan sanki bir yoğunlaştırma alıştırması yaşıyormuş gibi resme bakmaya, resmi dinlemeye başlıyor. Bu olaya dokunma duyusu da katılıyor (Resme elleme, boyaların üzerinde parmaklarını gezdirme yapılmaması gereken bir şey. Ne çare, artık izleyici bütüncülük olayına çoktan dalmıştır). (...) Alılmama sürecinde düşünmeyi biraz daha derinleştiren izleyiciyi bu resimleri doğasıyla sıkı bağları olduğunun ayırmasına varacaktır. Onlar bir doğa görünümü yapmıyor. Biçimler soyut, o halde doğaya bağlar nerede? İzleyiciyi güncel yaşamın sıradanlığından uzaklaştırıp zaman ötesi bir boşluğa çekiyor, içe dönük dingin bir ruh haline sokuyor, bir tür meditasyona götürüyor. Doğayla bağlar alılmamanın tam bu aşamasında belirginleşiyor. Bağlar doğrudan doğaya yöneliktir. Birincisi yılların oluşturduğu deneyimler ikincisi bir geçiş, uçar, her an değişebilenler. İkincisinde resme yeni bir alılmama boyut giriyor. İşaret ve simge dili”⁽²⁾

² BİGALI, Şeref “ Resim Bilgisi” Ankara: İkinci Baskı, 1984 sayfa 41...43

Biçim algısı konusunu ele alırsak; çoğu soyut sanatçılara göre form içeriğin görünen şeklidir. Şekli algıladığımızda, bilinçli ya da içgüdüsel yaklaşımla onun bir şeyi temsil ettiğini ve bir içeriğin formu olduğunu kabul ederiz. Biçim hiçbir zaman tek başına algılanamaz. Geçmişteki deneyimlerimiz sayesinde formunu gördüğümüz nesnenin hangi işlevde olduğunu biliriz, dolayısıyla içeriğin formu olduğunu kabul ederiz. Örneğin, bir çaydanlığın, bıçağın, telefonun arasındaki form farkını algılayabilir, hangisiyle çay demlendiğini, hangisiyle bir şeyler kesilebildiğini ya da hangisiyle arama yapılabildiğini algılayabiliriz.

Sanat yapıtında ise algı olayı farklılaşır. Örneğin yağlıboya peyzaj resminde boya pigmentleriyle kaplı bir tuval vardır ve bu bize çok az bir gönderme yapar. Sanatta form her zaman, güçlülük, uyum-uyumsuzluk, keskinlik gibi durumlarını görsel niteliklerini onların şekillerinde bulmak yoluyla, eşyanın işlevinin daha da ötesine gider. Ve şekiller şematiktir. Yani yalnızca görme yoluyla süje hakkında bizlere ipuçları verir. Picasso'nun yapmış olduğu karakalem tavuk resmini örneklersek, tavuk olarak görünen şekillerin hiç birinin aynı olmadığını görürüz. Bu çalışmadaki bağırان horoz diğer horozlardan öyle farklı çizilmiştir ki; boğazı yırtılırcasına bağırان horozun çığırtkanlığını anlatan güzel örneklerden biridir.

Adnan Turani'nin değimiyle ""Goethe'nin değinmiş olduğu ve hala geçerliliğini koruyan, sanatın bir yanılsama olduğunu" ve bu mekanik idealden herhangi bir sapmanın açıklama gerektiğı konusunda doktrin haklı görölmüş ve doğrulamıştır. Bu tutum 15. yy. Rönesans sanat ilkelerinin geliştirmiş olduğu bir yaklaşımdır. Eğer bir resim bu anlattığım standartlara uygun düşmüyorsa, bütün sanat stilleri modern ya da klasik olsun uygulamada az çok kuşkulu biçimde bunu yapmakta başarısız olmaktadır."

III. II. SOYUTUN BİÇİMLENDİRME SORUNU

Araştırmamızın asıl konularından biri olan biçimlendirme sorununu ele almaya çalışacağız. Soyut biçimlendirmesinde materyal edinme tavrından yola çıksa bile, öyle bir noktaya ulaşır ki artık, materyalden hareket etmenin hiçbir anlamı kalmaz. Daha önceki bölümlerimizde de bahsedildiği gibi materyal edinerek ya da ondan yola çıkarak yapılan resimler ancak soyutlama değerini taşıyor. Dolayısıyla materyal kaynaklı resimleri soyut kategorisine sokmamız yanlış olur. Peki soyut sanatta niçin materyal önemini yitiriyor, bunu sağlayan etmeler nelerdir? Ne tür işlemlerden geçiyor da soyut, kendi irrasyonel kuralları doğrultusunda hareket ediyor? İşte bu soruların yanıtlarını soyutun biçimlendirici tinsel yapısında arayıp bulmamız mümkün.

Sanat izleyiciye haz verir. Çünkü yapıt biçiminin, bu biçim anlatımını bulmuş içeriğin özelliklerini karşılayan, yüksek derecede iç düzen, yetkin bir iç örgütlülük gösterir.

Haz verici işlev, yüksek derecede örgütlemiş biçimin ürünüdür; bu haz verici işlev kendinde barındıran kurgunun başkalarına ulaşmasını da sağlar. Bu ustalığın ve estetiksel duyuların organizasyonudur.

Soyutun biçimlendirici yapısında, her sanatçıya göre değişen “özgün biçimlendirme “ aktiviteleri mevcuttur. Bunlar yaratıcı bilincin üretkenlik kabiliyetine göre değişiyor. Bu noktada sorgulanması gereken soyutlama kimliğinin kalitesidir. Yaratı yetenekleri gelişmiş her sanatçı, birbirlerinden farklı bakışla, soyutun biçim anlayışını belirler ve buna göre ifadesini ortaya atar. Yani sezgi nesnesi, yaratıcı birey tarafından farklı biçimlerde betimlenir.

“Bir sanat eserine dalındığı zaman o eserden büyüleyici bir aynadan gelen mesajlar; her zamanki ya da o anki ruh halimizi meydana getiren körüklemeye başlar. İte yapıtın dinamik yapısından bize ulaşan enerjisi ve bu enerjiyle bizde oluşturduğu gerçek etki, yaşamsal kesitlerdeki aldığımız hazzı bulmak isteriz ve yaşamdaki kesitin nabız atışını duymak isteriz.”⁽³⁾

İsmail Tunalı'nın anlatımıyla sezgi ve ifade konusunda geniş kapsamlı araştırmalar yapan Bonedetto Croce'ye göre bilginin iki şekli vardır. Bilgi ya

sezgiseldir ya da mantıksaldır. Bilgi bütünüyle hem imgeleri hem de kavramları oluşturur. Kavramsal bilgi, nesnelerin birbiriyle olan ilgilerinin bilgisidir. Nesneler arasında kullanılan ilgi zihinsel bir işlemdir. Bu yüzden kavramsal bilgi zihin ve mantık bilgisidir. Sezgi bilgisi ise kavramsal bilgiden bağımsızdır. Gündelik hayatta sezgisel bilgi kavramsal bilgiden daha fazla kullanılır ve gündelik yaşantının içinde oluşan bir bilgidir. Sezgisel ve kavramsal bilgi birbirlerine karşıttır; çünkü sezgi bireysel ve salt düşünsel, kavram ise tümeldir (...) Bu bilgi türleri birbirlerine karşıt olmalarına rağmen sezgiler olmadan hiçbir kavram var olamaz. Aynı şekilde kavramsal bilgi de sezgi bilgisine dayanır. Sezgi bilgisinin varlığı kavramsal bilgi için zorunludur.

Yine Tunalı'nın anlatımıyla; Croce'ye göre izlenimlerin dışlaştırılması onların biçimlendirilmesidir. Sezgide, yaratıcı bilinç düşünce ile kavradığı bilgi nesnelere biçin verir, böylece düşünce sezgi yoluyla anlamlandırılmış olur. Böylece itkisel biçimlendirme bilincin varlığı olmasını sağlar. Buna göre biçim vermek ifade etmektir, ifade temek de sezgi ile bilmektir. Yaratıcı biçimlendirmede düşünce nesneleri kavramlaşarak sezgiye ve oradan da biçimlendirilmiş ifadelerle dönüşür. İtkisel biçimlendirmede bilgi ve biçim arasındaki iletişim böyle bir dönüşümle gerçekleştirilir. Bu yüzden itkisel biçimlendirmenin sezgiyle kurduğu ilişki birbirinden tamamen farklı boyutlardaki ifadeleri doğurur. Onlardaki biçim zenginliği bu farklılığın bir sonucudur. Yaratıcı bilincin sezgiyle olan ilişkisi Croce'ye göre özel bir ilişki değildir. Sanatsal sezgi diye genel sezgiden ayrı bir sezgi yoktur. Genel sezgi yalnızca sanatsal bir bakış açısıyla değerlendirilir. Croce yaratıcı sezgiyi genel sezgiden ayırmayarak sanatı gündelik hayatın bir parçası haline getirmek ister. Başta da dendiği gibi, soyutun biçimlendirme tavrında doğaya bağlılık yoktur; onda bir takım biçimlendirme analizleri vardır. Soyutun biçimlendiriciliği yaratıcılık ilkelerine göre hareket eder. Bu bağlamda soyutçu ressam, biçimlendirme tavrında, resminin arkasında durabilecek bilgi ve sezgi kapasitesine sahip olmalıdır. Aksince sanatçının çabaları hiçbir anlam taşımaz. Bu yaratım evrende var olmayan yeniden yaratım olduğu için, karşımızda duran sanat eserinin somut ifadelerle bürünmesi gerekmektedir. Dolayısıyla sanatçının yaratıcılığındaki ispatı, bu felsefesinde saklıdır.

³⁻ İPİRİŞOĞLU, Mazhar-Nalan, "Sanatta Devrim".İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım. 1993 sayfa 48, 56

III. III. ÖZ VE BİÇİM

Özü ve biçim karşılığı öznel olanla nesnel olanın genel karşılığına bağlıdır. Öncelikle içerik yani amaç, daha sonra bu içeriğin biçim alması ve bu ikisinin ilişki içinde bulunması söz konusudur. Sanat yapıtında biçim içeriğe bağlı olmalıdır. Nasıl ki dengesini sağlayamayan bir insan yıkılmaya mahkumsa, dengesiz bir binanın yıkılması kaçınılmazsa, içerik ile biçimin birlikte olmayışı yapıtın evrensel olmamasına sebep olur. Gününün içinde eriyip gider. Sanat yapıtlarında biçim içeriğe bağlıdır; içerik uygulamada biçimi oluşturur.

Biçim tek başına sanatsal bir nitelik taşımaz, içerikle bir bütünlük arz eder. Duygudan, düşünceden, felsefeden, ruhsal ifadeden, kısacası içerikten yoksun bir biçim yavan, hiçbir değer taşımayan bir yapıt haline döner ve bu yapıtın, ileriye dönük bir yapıt olduğunu söylememiz çok zordur ve sanatsal bir değeri yoktur. Sanat yapıtını izleyen izleyici öncelikle biçim, renk, hacim ya da sözlerine kavrar, daha sonra yapıtın derinliklerine inerek sanatsal içeriği kavrar.

Öz ve biçimin etkisini ilk ortaya atan düşünür Aristo'dur. O sanatın ana ögesi biçimi, yardımcı ögesi olarak da özü kabul etmiştir. O gerçeklik esasını biçim olarak kabul etmesinin sebebini, yeryüzündeki her şeyini bir biçiminin olmasına bağlamıştır. Bu bağlamda O, sanatlar içinde müziği, bilimde de matematiği en üstün tutmuştur. Çünkü her ikisinde de biçim kendi özü olmuştur.

“Öz ile biçim arasındaki bağlantıda, bir çok sanat felsefesi tinsel olan biçimi, asıl sanatsal olan diye nitelendirmişler, buna karşılık özü , sanatsal etkinliğin bir malzemesi olarak değerlendirmişlerdir. Biçimi oluşturan parçaların ve ayrıntıların seçimi, bunların birleştirilip bir düzen içine sokulması ile biçim şekil bulunur. Ancak bizim her zaman öze sıkı sıkıya bağlı olduğundan bu biçimsel etken, hemen içerikle dönüşür. Burada amaç, somut insanlardan ve yaşantılardan kendiliğinden kaynaklanan duygusal

tutumu göstermektedir. Biçim için elverişli bir içeriğin olması önemli bir değer taşır. Ancak sanatsal özellik veren de biçimdir. Çünkü sanat biçim vermektir. Biçim rasgele, gelişigüzel bir şey değildir. Biçim yasaları ve kuralları vardır. İnsanın nesneler üzerinde üstünlüğünü gösterir. Bununla beraber biçim, çok çabuk kalıplaşabilir. Öz ise insan ve toplum sürekli değiştiği için, o da değişkenlik ve dinamizm gösterir. Yani biçimler yaratmak için yeni özlere gereksinme vardır. Öz varlıkların dönüşümünden meydana gelir. Buradaki dönüşüm varlığın varoluşundan, öze değin kendi içindeki değişimdir. Öz içerisindeki varlık, varlık olma niteliğini korumuştur. Doğa bazen somut bazen de soyuttur. Böylece hem öz, hem de biçim olabilir. Biçim ile özün karşıtlığı birlik halinde ve çelişkili gerekliliğin özelliğidir. Yani öz, biçimin içeriğe dönüşmesinden, biçim de içeriğin biçime dönüşmesinden ibarettir.”⁽⁴⁾

Sanat yapıtı karmaşıklığın ürünüdür ve bu karmaşık yapıyı çözümlediğimiz zaman biçim-içerik arasındaki karşılıklı geçişin ortaya çıktığını görürüz. Bu içerik-biçim ilişkisi kesin hatlarla belirginleşmez; biçim aynı zamanda içeriktir. Yani görsel nesnelerle (renk, ton, hareket) oluşan sanat yapıtının biçimsel görüntüsünün arkasındaki anlam aynı zamanda içeriği de oluşturur.

Biçim ve içeri ilişkisinde imgelerle ifade edilmek isten kavram ne kadar tekil duruma indirgenirse, bu kavrama özgün öğeler arası rekabet o kadar fazla olacaktır. Açarsak, sanat yapıtının biçimi de tıpkı içeriği gibi çok yönlüdür. Karmaşık ve kendi içinde gelişmeli bir kuruluştur.

Sanatın özünde tema, konu ve anlamlar bütünüdür. Tema ve konu ne kadar birbirlerine bağlı gibi olsalar da temelde farklılıklar olduğunu görürüz. Konu, resim, film, tiyatro gibi sanatsal ürünlerde canlandırılan somut olaydır. Tema ise sanat yapıtının özündeki siyasi, felsefi, dinsel, estetiksel sorunlardır. Yani kısacası konu dış, tema ise iç olay olarak niteleyebiliriz. Örneğin doğa konusunu ele alalım. İki farklı sanatçının elinden çıkan doğa konusu çok farklı bir şekilde betimlenip, hiç alakasız iki çalışma haline

⁴- Ersoy, Ayla; sanat kavramlarına giriş, 1995; sayfa 135-136

gelebilir. Doğa konusu farklı temalarla işlenebilir. Örneğin doğanın güzelliği ele alınabilir, insan yaşamındaki yeri olabilir, bir çalışmanın arkasında fon olabilir, doğanın büyüklüğü olabilir... Bu örnekleri çoğaltabiliriz. Diyebiliriz ki her sanat yapıtının konusunun yanında bu konuyu öne çıkaran bir de teması vardır.

III. IV. SOYUTLAMADA BİÇİM VE İÇERİK SORUNU

Biçim kavramı ilk kez Antikçağ Yunan felsefesinde ortaya kondu. Antikçağ Yunan felsefecisi Anaksagoras'a göre biçim veya kozmos olgusu, düzenlenmiş özdek olarak nitelenmiştir. O'na göre biçimlenmemiş düzensizlik ise kaos olarak nitelenir. Anaksagoras'ın felsefesini örnek alan Aristoteles'e göre biçimsiz olan özdek biçimle anlam ve önem kazanır. O, evrendeki her varlığı biçim kazanmış özdek olarak kabul eder ve özdeğin güç halinde bulunan biçimi olarak düşünür.

Biçim içeriğin yani özün yapısıdır. İçeriksiz biçimin ya da biçimi olmayan salt içeriğin hiçbir anlamı yoktur. İkisi birlikte yürümelidir. Biçim özsel bir dışlık değildir. O, özün iç yapısını temsil ettiği için onun bir parçasıdır. Yani kısacası birini varlığı öbürünün varlığıyla anlam kazanır dense yanlış olmaz. Biçim özün görünür kısmı, içerik ise biçimin özüdür. Bu bağ ancak ve ancak eyitişimsel yöntem ve düşünce sistemiyle incelenebilir.

Eyitişim ve eyitişimsel yöntem neyi ifade eder? Eyitişim nedir? Diyalektik kelimesinin eş anlamlısı olan "eytişmek" sözcüğünden türeyen eyitişimin sözlük anlamı, soru cevap aracılığıyla tartışmak anlamına gelir. Diyalektik kelimesi ise Antik Yunan felsefesinde uzun yıllar kullanılmıştır.

Hançerlioğlu'nun açıklamasıyla: "Diyalektik terimi İlkçağ Yunanlıları'nda tartışmacılık anlamında kullanılıyordu ve bu bakımdan bütün bilginler eyitişimci sayılmıştı. Bu tartışmaların zamanla boş söz oyunlarına dönüştürülmesi, insanlığın gerçeğe yaklaşımda, en parlak buluşu olan eyitişimin gözden düşmesine ve yüzyıllarca küçümsemesine sebep olmuştur. Aristoteles'e göre eyitişimin kurucusu Elea'lı Zenon'dur. Zenon ünlü kanıtlarıyla, eyitişim sanatını kullanarak, karşısındaki kişinin ilkelerinden yola çıkıp bu ilkeleri çürütmeye çalışmıştır. Aristoteles, Herakleitos felsefesinin eyitişimsel niteliğini görememiş ve kavramların çelişik yanlarını bulup ortaya atan Zenon'u eyitişimin kurucusu saymıştır. Aristo'ya göre eyitişim yanlış sonuçlara götüren bir uslama mantığıdır."⁽⁵⁾

⁵ HANÇERLIOĞLU, Orhan "Felsefe Sözlüğü", İstanbul: Remzi Kitabevi, 8. basım 1993 sayfa 105

Ortaçağ'a gelindiğinde ise, Rönesans'dan sonra Didero ve Rousseau'unun eserlerinde eyitişimciliğin izlerini görmekteyiz. Bir çok düşünürün gözden düşürdüğü eyitişimi ustaca kullanan ilk düşünür Fichte'dir. Ona göre bir şeyi bilmek onu görerek, tanıyarak ve ayırt ederek mümkün olur ve O'na göre bilgi karşıtlıkları aşarak olur. Alman düşünür Schelling'e göre ise eyitişim, sadece bilgide değil, doğada karşıtlıkları aşarak olur. Hegel'de ise bu kavram evrenselliğe ulaşmıştır. Hegel'in eyitişim kuramı kurgusal bir başlangı ile son arasında kalan düşüncenin gelişim yasasıdır. Hegel bunu "Mantık Bilgisi" adlı yapıtında şöyle açıklar:

"Bilgide ilerlemeyi gerçekleştirmek için, gereken tek şey karşıtlıklardan doğan yeni bilgilerin üreme mantığını kavramaktır. Bilgi yadsınarak karşıtlıklarıyla zenginleşir."

Eyitişim yöntemini "biçimden öze, görünüşten gerçeğe varma" yöntemidir. Eyitişim gelişim yasası olduğu kadar, aynı zamanda onu inceleme yasasıdır ki bu yüzden, bütün olgular eyitişimsel gelişme yasalarıyla meydana gelir diyebiliriz. Oluşumun nasıl gerçekleştiğini bilemezsek eğer, o oluşuma nasıl davranmamız gerektiğini de bilemeyiz. Dolayısıyla nasıl gerçekleştiğini bilelim ki o oluşumu incelemek ve değiştirmek için nasıl davranmamız gerektiği konusunda yolumuz açık olsun. Eyitişimsel incelemenin izlediği yol, somuttan soyuta geçiş olarak bilinir. Bu yolu izlemek için somutu iyi kavramamız gerekir ki doğru irdeleyebilelim. Olgular ve olayları tanıyıp bilmemiz, doğru düşünüp doğru karar vermemiz için bu gereklilik şart olsa gerek.

Sanatçı nesnel dünyada yaşarken, elde ettiği biçimlerden sıyrılarak soyut biçimlendirme dünyasına girer ve bu dünyada soyut biçimler yaratma gereksinimi duyar. Tabi bu yaratıcı dünyaya girip bilinçli ürünler oluşturma safhasına geçmesi, doğa ile yaşamın başından itibaren bir takım ilişkilerde bulunarak, bazı süreçleri sağlıklı tamamlaması gerekir. Yaratıcı bilinç bu evrelerin basamaklarına tırmanırken doğada varolan nesneleri ve olup bitenleri sadece fiziki kurallara uyan rasyonel ilişkiler olarak kavrar.

Resim sanatının gelişim evreleri incelendiğinde, doğa taklitçiliğinden başladığını görürüz. Çünkü bu bilinç insanlarda gelişmemiştir henüz. İnsanoğlu tarihi ve kültürel gelişimini kurduğu uygarlıklar boyunca doğayı taklit ederek sürdürmüşlerdir. Doğa model alınarak yapılan her sanat yapıtının yaratıcısı, bilincin henüz gelişmekte olan evre dilimine denk gelir. Felsefe tarihinde hatırlayacağımız gibi Platon'un "mimesis" kavramı, doğanın öykünülmesi anlamına gelmekteydi. Doğanın öykünülmesi ise, doğa kaynaklı yani doğa yansıtımlı üretim biçimiydi. Sözü özetlerse bu zamandaki ressamların yaptığı çalışmalar, doğayı taklit ederek ya da yorumlayarak oluşuyordu. Ancak günümüze baktığımızda ise; günümüz felsefe ve bilim anlayışı, doğa ile kurulmuş öykünme psikolojisiyle başlayan böyle bir serüvenin sonucudur. Günümüz fenomenleri ve felsefi yapıları geliştikçe düşünceler de gelişmiş ve elde edilen değerler sanat yapıtına da yansımıştır. Sanat öyle bir safhaya gelmiştir ki, artık doğadan yararlanmanın yeterli olmadığı kanısına varılmıştır. Artık yaratıcı biçim doğadan yaralanmayı bırakmış, yaratıcı bilinç olma gereksinim duymuş, soyutun temellerini atmıştır. Soyut sanatta biçim ve biçimlendirme konusundaki bilgilerin tümü çevrelerinden bağımsız öğretiler değildirler. Bu bilgiler soyut sanatın "içerik" kapsamındadır.

"İçerik sorunu olarak biçim bir gerekliliğin karşılığıdır, tüm biçimler çerçevelerine ve içeriklerine bağlı olarak değişirler ancak içi ve dış çelişkileri uyarınca yetkinleşirler"

Soyutun içeriği olan yaratıcı biçimlendirme, biçimi belirleyen temel içeriği oluşturan unsurların ifade biçimidir. Nitekim biçimin gerekliliği insanın hayatını kolaylaştıran ve faydalı olma amacıyla olan bir karşılık demek

değildir. Dolayısıyla soyut olarak nitelenecek yaratımlardaki biçimlerde, biçimlendirme gereksinimi her türlü faydacı amaçtan bağımsız salt bir biçimlendirme tavrı olacaktır.

Elbette ki kendisinden fayda görülen biçimler vardır ki bu biçimler genellikle insanın teknolojik hayatını kolaylaştırma amacındadırlar. Günümüz teknoloji çağında ise, teknolojik araç ve gereçler böyle bir fayda gereksiniminin ürünü olan biçimlerden meydana gelir. Tabi bu biçimlemenin bağımsız olduğu söylenemez. Doğa kaynaklı ya da figüratif sanatlarda olduğu gibi bunun da yaratıla ereği kendisindedir, yani belli bir hizmet amacındadır. Biçimlendirme sorunu incelendiğinde bu ayrım iyi kavranmalıdır.

Kant'a göre bir kavramın nesnesi karşısında sahip olduğu nedensellik olarak adledilen ereklik yasında ise yine Kant'a göre, bir şeyde amaç varsa ereklik de vardır. Kant'a göre sanat eseri her çeşit nedensellikten uzaktır ve sanatı güzellik anlayışı ereksizlik ereğine uygun olan bir estetik anlayışıdır. Ondaki estetik yargı iyi, hoş, güzel gibi kavramlardan çok uzaktır. Güzellik ve estetik haz kendi olgusunun dışında ereği bulunmayan erekler bütünüdür. Kısaca anlatılmak isteneni özetlemek istersek eğer bir biçimde faydalılık amacı güdüüyorsa, biçim özgün sanat biçimi olmaktan çıkar. Resim yüzeyinde oluşturulan soyut görüntüsel gösterge bu anlamda kendi kendini yaratmak zorundadır ki, gösterge olacak biçim, yaratıcı bilinç sayesinde bilinmeyen bir varlık alanından çıkarılarak somut bir hale dönüşür.

Soyut biçimin anlamlandırılması için çok hassas ve kendisinden emin olunması gereken bir durumdur. Ve bu soyutun her çeşit tesadüfiliğinden uzak olması için, içerik olarak dile dayanan bir anlamlandırma tavrıyla ele alınması gerekir. Aksi halde rasgele uygulanan biçimlerle, hiç bir yere varılamaz. Biçim ve içeriğe ilişkin üzerinde durulması gereken bir diğer konu da bu iki kuralım sürekli değişim içinde olmalarıdır. Bu değişimin temelinde içeriği oluşturan süreçlerin karşıtlığı söz konusudur. İçerikte var olan değişimler biçimi etkiler. Aynı şekilde biçimin değişikliği içeriğin de değişimine sebeptir. Biçimin değişimi, içeriğin gelişimini destekler ya da engel olabilir. İkisinin arasındaki bu değişimler, iç ve dış çelişkiler tarafından yön bulur.

Ayla Aksoy'un anlatımıyla "Bir nesne bir yandan biçimin özünü belirleyen iç çelişkilerin ağır basan yönü doğrultusunda değişkenliğe uğrarken, öbür

yandan da çevresindeki süreçlerle etkileşimi nedeni ile ortaya çıkan dış çelişkilerini dengelemek zorundadır.”

Ayla Aksoy’un da dile getirdiği gibi bir bütünün içindeki çelişkiye rağmen bütünlüğünü koruması, o bütünlükle çevresi arasında bir çelişki vardır. Bu çelişki, biçimin özdeğinin içinde olan düşünsel ve biçimlendirici bir enerji aktivitesidir. İçerik ise, biçim belirlenirken, çelişkilerden yararlanarak biçimlendirmenin özünde varolur. Bu çelişki, özdek ile biçim arasındaki diyalektiğin ifade biçimidir. Ve özdek ile özdeğin kapsama alanındaki biçim arasındaki düşünsel devrimin sürekliliğinin ifadesidir de denebilir. Soyut sanatın ifade biçimi; resim olarak adlettiğimiz şeyler aslında, çelişki, özdek ve içerik arasında düşünsel ve psikolojik olarak yaşanılanların görsel ifadeleridir. Dolayısıyla içeriğin resimsel uygulamalarıyla kurduğu iletişim bu şekilde oluşur ve bu oluşum çok önemlidir.

Yaratıcı bir biçim ürünü yaratıcı içeriğin anlayışından doğar. Yaratıcılık için de bilgi ve anlamlandırmaya dayanan kabiliyetine gerek vardır. Dolayısıyla özü kavrama ve anlamlandırma şekli çok önemlidir. Peki soyut biçimler nasıl kavranır? Bu soruları yanıtlamaya çalışacağız.

Kavrayış öncelikle kavranılacak şeyin ortaya konmasıyla meydana gelir. Kavranılacak şey de içeriktir ve bütünlük ifade eder. Ve soyut biçimde kendisinden esinlenir. Soyut sanatta kavram nesnesi anlam, içerikse bütünün asıl malzemesidir. Biçimin anlamlandırılması, kavram için çok önemli bir olgudur. Soyutu ifade eden kavram sezgisel bilgiler bütünü olarak zihinde oluşturulurken, anlamlandırma işlemi uygulanırken dilsel göstergeler yaratılır. Tersini düşünülürse, içeriğin bağlı olduğu biçim, sezgi yoluyla dilsel olarak anlam bulur. Dolayısıyla içeriğin anlamlandırıldığı bilgi kendi yarattığı biçimi gösterenidir. Yani gösteren ve gösterilen arasındaki bağ, biçim ve içerik arasındaki bağla paralel orantılıdır.

III. IV. İÇERİK VE BİÇİMDE ÖNCELİK VE QUERNİKA

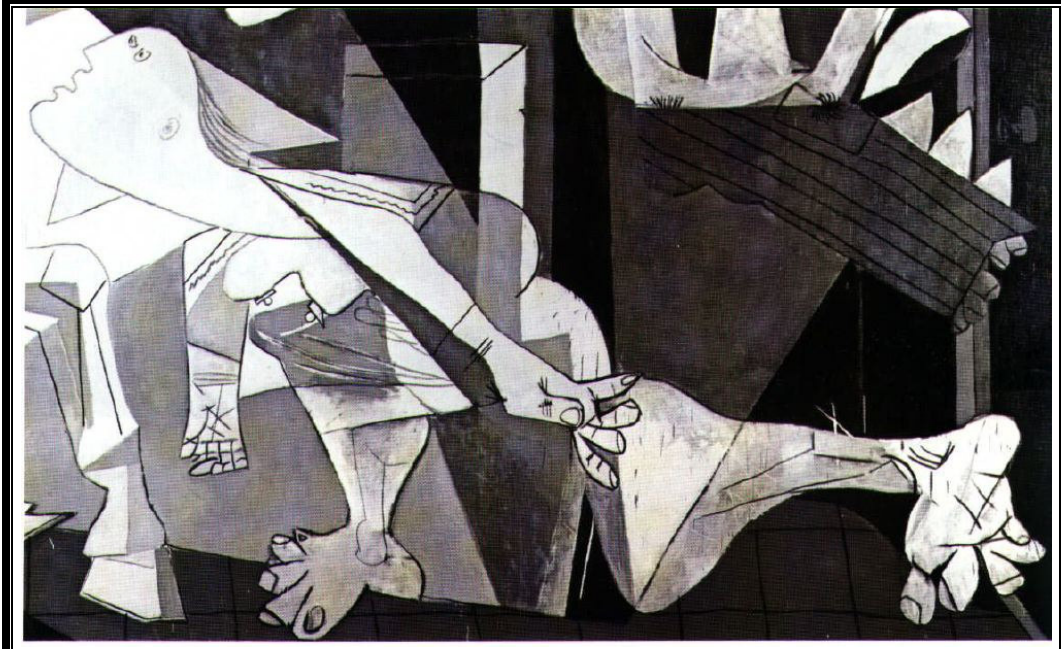
Biçimin üstte içeriğin altta olması ikisinin arasındaki bağlantının bozulmasına neden olur. Böyle olunca da sanatçının serbest olması engellenir. Sanatçı dediğimiz kişiler hiçbir zaman birilerinin ve toplumun baskısının altına girmemeli, onlara hitap etmemeli, onlar için eser üretmemelidir. Böyle olursa, içerik biçimi çok üzerinde olur ve özgürlüğünü-özgünlüğünü yitirir. Bu da biçimin yerle bir olmasına sebep olur.

Sanat yapıtındaki biçimle biçimciliğin farklı kavramlar olduğu unutulmamalıdır. Dışavurumcu, simgeci ve gerçeküstücü yapıtların da biçimi anlamına gelir. Aslında bu akımlar, içeriğin öncelik oluşunun kabulüne dayanır. Biçimcilik ise sanat yapıtının temelini oluşturan asıl yapıdır.

Biçim ve içerik konusunda en keskin yorumu Hegel yapmıştır. Ona göre biçim ikiye ayrılır: İç biçim ve dış biçim.

Her sanat yapıtında dış biçim bileşkenden bir bütünü oluşturur. Örneğin yapıtın konusu, ritmi, plastik değerleri, rengi, uyağı, gibi daha bir çok bileşken burada yer alır.

Picasso'nun Guernika' sını incelediğimizde konunun dramatikliğine ve şekillerin psikolojik etkisine baktığımızda içeriğini derinden açığa çıktığını görürüz. Bu öğelerin olmadığını düşünürsek yapıtın hiçbir anlamı olmazdı. İçeriğin dolaysız yoldan imgesel olarak somutlaştırılması bunlarla oluşmaktadır. Konunun siyah, gri ve beyazlardan oluşu ise, dış biçimin iş biçimi desteklediğini ve özünü fazlasıyla güçlendirdiğini görürüz (Resim57).



Resim 57: Picasso: Guernica

III. VI. İÇERİĞİN ANLAMLANDIRILMASI

Modern sanatın geliştiği dönemimizde, yaratıcılık gücüyle gelişen değerler hiyerarşisi de gelişmiştir. Ama modern sanata gelinceye değim bundan söz etmek pek de mümkün değildir, bu güç yaratımlarda henüz belirmemiştir. Sanat eseri değeri ve tinsel yaşamı etkileme gücüne sahiptir çağımızda, onu yaratan sanatçının bilgi ve düşünce seviyesiyle ölçülüyordu. Ressam yaratımında sadece estetik değerler derdinde değildir. Yaşadığı kültürün yapısının bir göstergesidir. Ressam yaratımında çalışmasını kendisini destekleyecek bilgi teorisini ifade eder. Ve bu anlatın dilinin ifade yöntemlerini kullanması, anlam üretmesi ve dil olgusunu göstergebilimsel olarak ifade eder.

Göstergebilimin sözlük anlamı göstergeleri inceleyen bilim olarak tanımlanır. “Semiotik sözcüğü Yunanca’daki “semeion semeion” (gösterge) ve “logia” (kuram aklı) sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur. Semeion teknik ve felsefi bir terim olarak İ. Ö. V. yüzyılda Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı felsefeci Parmenides tarafından, daha çok kanıt, belirti anlamına gelen “tekmerion” sözü ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır.”

Anlamlandırma ve anlam çözümleme konusunda oldukça önem taşıyan görüntüsel gösterge, belirttiği şeyin temsilcisidir ve sanat eseri bunun gösterge sınıfına girer. İki öge arasında anlam üretmeye dayalı çaba belirti, yorumlayan olmasaydı kendini gösterge yapan özelliği yitiren düşünce ise simgedir. Simgeye örnek, dildeki sözcüklere verebiliriz. Sözcüklerin anlamı gösterileni işaret eden simgelerdir. Amerikalı bilim adamı Jakobson'a göre yazınbilimin konusu yazın değil yazınsallıktır. Başka bir tanımıyla yazınbilim dilsel bir bilimi sanat yapıtı yapan nedir sorusunu yanıtlamaya çalışan bilim dalıdır. Sanat eserinin anlam, imgelem ve kavram üretme yapısının güçlülüğü, iletişim aracı olan dili sanat yaratılarının içerik yönünü oluşturacak bir biçimde kullanmaya olanak sağlar. Bu anlamlandırma eylemi ise, göstergelerden var olan kavramları yapılandırma yöntemine bağlıdır. Dil ise analitik bir iletişim aracı olduğuna göre, göstergebilim ışığında anlatılar var etmek amacıyla anlamlandırma, göstergebilimi haline dönüşür. Yaratılan anlatılardaki anlamlar ise, aşama kat ederek ve birbiriyle bütünleşerek ve başka yapılara dönüşerek oluşurlar.

III. VII. KOMPOZİSYON ANALİZLERİNDE BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİLERİ

Soyut anlayışını idrak edebilmek için, sıradan bilgi üslubunun aşılması gerekiyor. Bu bakış açısının gelişmesi için sadece araştırma yapmak yeterli olmaz. Resim sürecinin içerikle kurduğu ilişkileri de idrak edebilmek gerekiyor. Dolayısıyla soyutun yaratacağı biçimin, varlık nedeniyle bilgi alanları, biçimin oluşumunu belirleyen içerik algılayışının ifade biçimidir. Yani kısacası, resimdeki biçimin soyut biçim anlayışını algılama kültürü, aslında içerik bilgilerinin biçim anlayışının biçimi belirleme tarzı dolaylı ve soyut olarak etkilendiği görülür. Bu etkileşim, itkisel biçimlendirme tavrının içeriğin etkilediği kültür düzeyini belirlemesinde temel bir etkindir. Soyutta içerik ve biçim etkileşimi, dile getirilen bütün bilgi ve yorum ifadeleriyle birlikte algılanmalıdır.

Biçim ve içeriğin ilişkilerinde somut nedeni algılamak ve değerlendirmek için, soyutun içerikten doğan bilgi stratejilerinin biçimi etkileme şeklinin yanlış bir mantık anlayışla değerlendirildiğinin ifadesidir. Yani diyebiliriz ki, felsefe ve sanatla ilgili zihinsel ya da sezgisel düşünceler, soyutun görsel dünyasını etkileyen ve soyuta yüklenmiş anlamları zihinsel olarak yapılandıran asıl faktörlerdir. Soyut resimdeki somut olmayan kompozisyon oluşumunda, soyut olma özelliği kolayca anlaşılan bir somutluk ilişkisi olarak değerlendirilemez. Soyut sanat düşüncesinin ve felsefesinin amacı, kolay anlaşılan bir düşünce yapısı geliştirmek değildir. O, sanatçı açısından kolay oluşturulamayan bir biçim anlayışının dayanabileceği bir sanat da değildir. Soyutun toplumsal ayrıcalığı ve toplumu etkileme misyonu ve bu değerleri üretebilme kapasitesi olan bir sanattır ve soyut sanat yapıtı kolay anlaşılacak bir biçim anlayışının dayanabileceği anlamlandırma tavrını yaratabilmelidir.

Soyut resmin temelinde figüratif sanattaki gibi, somut olarak algılanan bireysel, toplumsal ya da fiziki nedenlere bağlılık yoktur. Toplumsal stres ve bunalım sorununu temel edinen figüratif sanat anlayışının ifade şekilleri sınırlıdır. Yapılabilecek temalar insanların fiziksel hareketleri, kişiler arası ilişkileri, yüz ifadeleri gibi sınırlı sayıda çalışma üretebilir. Örneğin bir

portredeki saldırganlık veya yılgınlık ifadesi biçimsel anlatımı, içerik bilgilerinin somutluğunu doğrulayacak yöndedir. Burada tasvirle içerik arasında somut ilişkiler vardır. Soyutta ise böyle bir anlayış yoktur. Bu anlayış soyutun varlığına tamamen terstir. Soyutun anlayışında biçim oluşumunu sağlayan tinsel itkiler meydana gelir. İçerik olarak tinsel itkilerin sonucu bu zihinsel ürünler ortaya çıkar. Soyut resim kompozisyonlarında somut hiçbir unsura rastlanmaz. Görsel bir değer olgusuyla kavranan biçim yapıları içerik bilgilerinden etkilenir ve soyuta dönüştürülerek farklı bir yapıya dönüştürülür. Dolayısıyla soyut resmin biçim sistemi, yaratıcı bilinç tarafından etkili bir yapıyla sunuluyorsa, burada da dönüşümü sağlayan aslı unsur, içerikten doğan ve biçimi etkileyen zihinsel-sezgisel bilgidir. İçerik ve biçim arasında somut bir neden ilişkisi kurmak varlık yapısı bakımından çelişir. Soyutu oluşturan biçimin algılanması için, kişide o kültürün oluşması gerekiyor. Yani soyut anlayış kolayca anlaşılan somut bir olgu değildir. Soyut olarak betimlenen biçim nesnesi, içerikle kurduğu ilişkilerde de dolaylı bir etkileycilik ilişkisi içinde soyut olarak anlamlandırılmak zorundadır ve bu ilişki gerekli bir ilişkidir. Görsel olgu olarak soyut, sezgisel ve zihinsel düşünceyle eş anlamlıdır. Herhangi birinin öncelikli olduğu kanısına varmak yanlış bir olgudur. Resmin oluşumunu sağlayan bütün bu ifadeler soyutluk anlayışıyla içerik ve biçim iletişimini sağlamaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi soyutu anlamlandırma konusunda dil, özgün bir biçimde kullanılan tinsel bir düşünce üretimidir. Bu biçimlendirmede özgünlük, karşı konulmaz biçim yaratma tutkusunun ifade araçları olarak nitelenir. Dolayısıyla soyutun anlamlandırma politikası, sanatsal ve felsefi düşünceyle paralel gidiyor. Biçimin yaratılması tümünden gelen ve tüme varan biçim nesneleriyle düşünmeye dayanır. Yaratıcılık öyle bir olgudur ki, biçimin özgürce var edilmesine meydana gelebilecek değerler bütünüdür. Biçimin özgürce var edilmesinden kasıt, rasgele oluşumlar meydana getirme demek değildir. Aksine bilinçli biçimler yaratabilmek demektir. Sanatsal üsluptan uzak biçim yaratımı, içerik yoksulu olduğu için biçim değil, sıradan bir motifi ifade eder. Sanatsal niteliğe büründürülmüş biçimler ise sanatsal ifadelerle anlamlandırılmış bir içerik anlayışından etkilenerek oluşturulur. Ve biçimi betimleyen içerik, belli bir kültür seviyesini ifade eder.

SONUÇ

Yaşadığımız dünyada islediği objelerden çok daha farklı boyutta etkilenen soyut sanatçı, üretim süreci içinde plastik düzenleme unsurlarını araç olarak kullanır. Estetiğin hizmetine sunulan bu unsurlar bizlere, çizgi, leke, renk ve biçim gibi şekillerle bu elemanların ritmiyle kaşımıza çıkar soyut sanatçının kompozisyonları.

Soyutu etkileyen ve oluşumunu sağlayan en önemli etkindir renk ve biçim. Soyut sanatı somuttan ayıran en önemli özelliklerden biri ise tabiata bağlı olmamak, rengin ve biçimin ön planda olması kaçınılmazdır. Bu iki unsurun plastik değerlere ve estetik oluşumlara da sahip olması gerekir. Nesnel gerçekliğe bağlı olmayan soyut sanat, baştan savma ve anlamsız biçim oluşumları demek değildir. Kandinsky'nin çalışmalarından da örnekler verdiğimiz gibi, renk düzeni, bu düzenin ortaya koyduğu bir takım biçimleri ve bunların değişimleri de gerekir. İşte bu düşünceden ortaya çıkmış tezde, renk-biçim etkileşimleri üzerinde durularak sanatçılardan da örneklerle açıklanmaya çalışıldı.

Az önce de dile getirildiği gibi soyut sanat estetik değerleri irdelemesinin yanı sıra, sanatçının içyapısını da ortaya koyar. Böyle bir düzeneğe biçimlerin anlamsız olmasından ve rengin rastgeleliğinden söz etmek de doğru olmaz. Her şey düzeneğe üzerine oturmalı ve sanatçı yapıtının arkasında durabilmelidir. Sanat bir dilse, sanatçı da o dilin olgunluğuna ermelidir. Sanat dilindeki estetik kaygıları gütmeli, bu dilin tekniğine hakim olmalı ve bu dilin heyecanını dışarıya vurabilmelidir. Kandinsky'nin de dediği gibi renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemelidir. İşte bu hedef çerçevesinde konulara değinildi.

Ayrıca soyut sanatta içeriğin doğuracağı biçim yaratımı da önemli unsurlardan biridir. Çünkü yaratıcı etkinliği sırasında ortaya koyduğu biçim anlayışını tesadüflik ve anlamsızlıktan kurtarması gerekir. Çalışmamda da değindiğim gibi, içi boş biçimin anlamsızlığından kurtarmak için sanatçı bilgi alanını genişletmelidir. Çalışmada kullanılan plastik unsurlar ve sanatsal

imgeler somut bir takım varlıklara dönüşürken bilgi alanının içerik olarak sağladığı etki tasarımıda önemli yer tutar.

Tezin son bölümünde ise yine biçim-içerik ilişkilerine ilintili olarak, bu düşüncenin felsefik açıklamaya bağlanabileceğinden de bahsedildi. Dolayısıyla tez araştırmasının sonuçları açısından ifade edilebilecek en önemli açıklama; soyutun içerik boyutunun sanatsal felsefi düşünceye bağlanması gerekliliğinden bahsedildi.

KAYNAKÇA

- BERK, Nurullah, Resim Bilgisi; Varlık Yayınları, İst. 1968
- BERK, Nurullah “Resim Bilgisi”. İstanbul: Varlık Yayınları, 1968
- BİGALİ, Şeref “ Resim Bilgisi” Ankara: İkinci Baskı, 1984
- BOZKURT, Nejat “Sanat ve Estetik Kuramları”. Bursa: Asa Kitabevi, 2000
- CROCE, Benetto “Estetik”. Çev:İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt.3
- ERSOY, Ayla “Modern Sanatta Gerçeklik ve Soyutlama”. Türkiye’de Sanat, sayı:32 1998
- ERSOY, Ayla “Sanat Kavramlarına Giriş” İst. 1995
- FISCHER, Ernst “Sanatın Gerekliliği”. Çev: Cevat Çapan, Ankara İmge Yayınları, 6. basım 1991
- GOMBRICH, E. H. “Sanatın Öyküsü” İstanbul: Remzi Kitabevi, Çev: Bedrettin Cömert.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan “Felsefe Sözlüğü”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 8. basım 1993
- İPRİŞOĞLU, Mazhar-Nalan, “Sanatta Devrim”.İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım. 1993
- KANDINSKY, Wassily “Sanatta Ruhsallık Üzerine”. Çev:Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2001
- MAY, Rollo “Yaratma Cesareti”. (1958) Çev: Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2002

MULLER Josaph-Emile, “Modern Sanat” Çev:Mehmet Toprak, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972

TUNALI, İsmail “Felsefe Işığında Modern Resim”. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım, 1993

TUNALI, İsmail “Sanat Ontolojisi” İstanbul: Sosyal Yayınları, 3. basım, 1981

TURANİ, Adnan “Sanat Terimleri Sözlüğü” İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993

WORRINGER, Wilhelm “Soyutlama ve Özdeşleyim”.(1908) Çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983

ÖZDERİN, Süleyman “Soyut Resimde İçerik ve Biçim”, Hacettepe Üniversitesi yüksek lisans tezi, nisan 2003

SENGİR, Tülay “Soyut Resimde Plastik Düzenleme Unsurlarından Çizgi ve Leke (tez notları)”, Samsun 1997