

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

SOYUT SANAT SÖYLEMLERİNDE ÖZHENİN YENİDEN KEŞFİ

**Hazırlayan
Sibel AVCI**

**Danışman
Prof. Nurdan GÖKÇE**

Yüksek Lisans Tezi

**Haziran 2019
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

SOYUT SANAT SÖYLEMLERİNDE ÖZHENİN YENİDEN KEŞFİ

**Hazırlayan
Sibel AVCI**

**Danışman
Prof. Nurdan GÖKÇE**

Yüksek Lisans Tezi

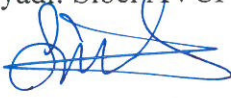
**Haziran 2019
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Sibel AVCI

İmza:

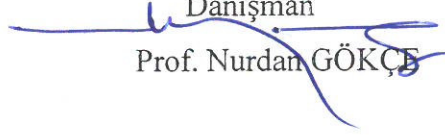


YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Soyut Sanat Söylemlerinde Öznenin Yeniden Keşfi” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Sibel AVCI

Danışman

Prof. Nurdan GÖKÇE

Resim Anasanat Dalı Başkanı


Prof. Nurdan GÖKÇE

Prof. Nurdan GÖKÇE danışmanlığında Sibel AVCI tarafından hazırlanan “Soyut Sanat Söylemlerinde Öznenin Yeniden Keşfi” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

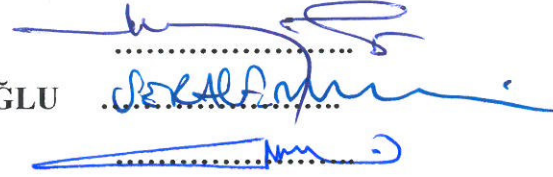
10/06/2019

JÜRİ:

Danışman: Prof. Nurdan GÖKÇE

Üye: Doç. Dr. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Nizam Orçun ÖNAL



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 02/07/2019... tarih ve 2019.19.82.... sayılı kararı ile onaylanmıştır.


Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve tecrübeleri ile yakın ilgi ve desteğini gördüğüm, gerek ders aşamalarında gerek çalışmalarımın yönlendirilmesi ve sonuçlandırılmasında büyük emeği geçen tez danışmanım sayın Prof. Nurdan GÖKÇE'ye şükranlarımı sunarım. Yüksek lisans dersleri için ve tezime kapı aralamasından dolayı Doç. Aygül AYKUT'a, her seferinde bir aile özverisiyle yanımızda olan Güzel Sanatlar Enstitüsü çalışanlarına ve çalışmalarım süresince gösterdiği sabır ve desteği için, sevgili eşim Öğr. Gör. M. Aydın AVCI'ya en derin duygularla teşekkür ederim.

Sibel AVCI
Kayseri, Haziran 2019

SOYUT SANAT SÖYLEMLERİNDE ÖZDENİN YENİDEN KEŞFİ

Sibel AVCI

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Haziran, 2019

Danışman: Prof. Nurdan GÖKÇE

ÖZET

Dünyayı durup duyamayacak derecede hızlanan sanayi ve bilgi toplumunda şekillenen modern sanatta soyut ifade arayışları, yüzeyselleşen algı kadar derinleşen ilgi alanlarıyla da açıklanabilir. Mikro ve makro kozmosun keşfi de yeni bakış olanakları eklemiştir. Soyut sanatta ifade zenginliği, Aksiyon Resmi'nden Alan Resmi'ne, dışavurumdan Yeni-Plastisizm'e dek çeşitlenir. Kuramsal bağlamda ele aldığımız C. Jung, J. Ortega Y Gasset, C. Greenberg, H. Rosenberg rehberliğinde içine sıkışıp kaldığı kent kültürünün sınırlarını zorlayan sanatçılardan; kendine özgün tanımlarında evrensel anlam arayan, modern aklın öznel hesaplaşmalarını ele alan P. Picasso, V. Kandinsky, P. Mondrian, K. Malevich, J. Pollock, M. Rothko gibi sanatçılara dek renkli bir yelpaze ile karşılaşırız. Böyle bir ortamda görünür dünyanın eşğinden ötede, saf duyularla işleyen soyut sanatsal ifadede soyut sanatçılar birbirlerinden çok farklı ve hatta bazen zıt eğilimlerle ve çıkış noktalarıyla ayrışır. Bu noktada resim sanatında, gerek sanatçıların gerekse eleştirmenlerin ifadelerindeki ilişkiler dikkat çeker. Bu bağlamda, bu araştırmada, Soyut sanatta modernizmin neden olduğu gerilimler ve bunalımlar, onların kültürel sonuçları olan söylemlerle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Bu söylemlerinin belirlediğimiz başlıklar altında temalaştırılarak (Dış çevreden - doğadan- bağımsız olma, varoluş-özgürleşme, renk-biçim ilişkisi, soyut-somut karşıtlığı, ruhsallık, farklı medyum arayışı, saf sanat iddiası, beyaz renge vurgu, evrensellik vurgusu, bireysellik vurgusu, kaotik renk karışımı, bilinçdışı, mitler-arketipler, Kübizm, işlevsiz sanat, özdevinim-eylem, aşkınsal deneyim, Süprematizm, Neo-Plastizm) karşılaştırmalı analiz yolu ile soyut ifade alanına yeniden bir bakış açısı kazandırması hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Modernizm, Soyut Resim, Dışavurum, Öznellik, Söylem Analizi.

REDISCOVERY OF SUBJECT THROUGH THE ABSTRACT ART DISCOURSES

Sibel AVCI

Erciyes University, Fine Arts Institute

Master's Thesis, June, 2019

Supervisor: Prof. Nurdan GÖKÇE

ABSTRACT

Abstract Art; taking its shape in modern art through the industrial society can also be explained depending on the interests focusing deep in knowledge, meanwhile with the perceptions getting more slipshod in the daily life. At the same, time, in the discovery of micro and macro cosmos, artistic expression in new perceptions affected abstract cognizance. The profuseness of expressions in abstraction and abstract painting, vary from Action Painting to Post-Painterly Abstraction, Abstract Expressionism to Neo-Plasticism methods. We come across a wide spectrum of artists ranging like P. Picasso, V. Kandinsky, P. Mondrian, K. Malevich, J. Pollock, and M. Rothko from who are pushing the boundaries of the city culture to whom seeking universal significance in their own definitions – trying to cope with the subjective calculations of the modern mind. In this atmosphere, under the light of some related critics and philosophers (C. Jung, J. Ortega Y Gasset, C. Greenberg, H. Rosenberg), it is understood that in the art of painting, there are a number of perceptions and thoughts appearing about this transformation and change, both in the minds of artists and critics. Especially, abstract and abstractionist painters come to the fore with their efforts and rhetoric that exacerbate an intense theoretical debate. Beyond the selected themes like: Being Independent, existence-emancipation, color-form relation, the contrast of being abstract-tangible, spirituality, pure art claim, white color accent, emphasis on universality, emphasis on individuality, chaotic mixture of colors, unconscious, myths-archetypes, cubism, dysfunctional art, automatism, action, transcendental experience, Suprematism, Neo-Plasticism; this work is aimed to give a new perspective to the field of abstract expression through comparative analysis of the artistic discourses of Modernism.

Key words: Modernism, Abstract Painting, Expression, Subjectivity, Discourse Analysis.

İÇİNDEKİLER

SOYUT SANAT SÖYLEMLERİNDE ÖZNEİN YENİDEN KEŞFİ

	Sayfa
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK	ii
ONAY:	iii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜRLER	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SOYUT SANAT SÖYLEMLERİNDE ÖZNELLİK VURGUSU

1.1. Kuramcıların Sözcülüğü.....	17
1.1.1. Carl Gustav Jung (1875-1961).....	17
1.1.2. Jose Ortega Y Gasset (1883-1955)	19
1.1.3. Clement Greenberg (1909-1994)	21
1.1.4. Harold Rosenberg (1906-1978)	24
1.2. Söylemleriyle Örnek Sanatçılar	27
1.2.1. Pablo Picasso (1881-1973).....	27
1.2.1.1. Kübizm	30
1.2.1.2. Analitik Kübizm.....	30
1.2.1.3. Sentetik Kübizm.....	31

1.2.2. Kazimir Malevich (1878-1935)	31
1.2.2.1. Süprematizim	33
1.2.3. Piet Mondrian (1872-1944)	35
1.2.3.1. Stijl ve Sanat Görüşü	38
1.2.4. Vassily Kandinsky (1886-1944)	40
1.2.5. Mark Rothko (1903-1970).....	42
1.2.5.1. Renk Alanı Resmi	46
1.2.6. Jackson Pollock (1912-1956).....	48
1.2.6.1. Aksiyon Resmi.....	52

2. BÖLÜM

SÖYLEMLERE TEMATİK SINIRLAMALAR VE ŞABLONLAŞTIRMA

2.1. Dış Çevreden (Doğa) dan Bağımsız Olma	57
2.2. Varoluş - Özgürleşme.....	59
2.3. Renk - Biçim İlişkisi	61
2.4. Somut - Soyut Karşıtlığı.....	62
2.5. Ruhsallık.....	65
2.6. Farklı Medyum Arayışı	66
2. 7. Saf Sanat	68
2.8. Beyaz Renk Vurgusu.....	69
2.9. Evrensellik Vurgusu.....	71
2.10. Bireysellik Vurgusu	73
2.11. Kaotik renk karışımı.....	74
2.12. Bilinçdışı.....	76
2.13. Arketip-Mitler	77
2.14. Kübizm	78

2. 15. İşlevsiz Sanat	80
2.16. Özdevinim ve Eylem.....	81
2.17. Aşkînsal Deneyim	82
2.18. Süprematizm	83
2.19. Neo-Plastisizm	85
SONUÇ	87
KAYNAKÇA	92
EKLER	101
ÖZGEÇMİŞ	111

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo-1 Söylem Analizi Karşılaştırma Çizelgesi	55
--	----



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Kazimir Malevich, “ <i>Siyah Kare</i> ”, 1915, Tuval üzerine Yağlıboya, 106 x 106 cm.	7
Resim 2: Paul Klee, <i>Senecio</i> , 1922, tual üz. Yağlıboya, 40.5 x 38 cm, Basel İsviçre	9
Resim 3: M.Ö. 8. yy. Yunan seramik vazo üzerinde stilizasyon	10
Resim 4: Pablo Picasso, “ <i>Hazeranlı Natürmort</i> ”, 1912, Asamblaj Tekniği	13
Resim 5: Carl Gustav Jung	17
Resim 6: Jose Ortega Y Gasset	19
Resim 7: Clement Greenberg	22
Resim 8: Harold Rosenberg	25
Resim 9: Pablo Picasso	28
Resim 10: Pablo Picasso, <i>Françoise Gilot ile Paloma ve Claude (eşi ve çocukları)</i> , 1954 tuv. üz. Yağlıboya	30
Resim 11: Kazimir Malevich	32
Resim 12: Piet Mondrian	36
Resim 13: Piet Mondrian, <i>Kırmızı ve Mavi ile Kompozisyon</i> , 1930, 45 x45 cm.	38
Resim 14: Theo van Doesburg, <i>İnek Eskizleri ve Boyamaları</i> , 1916	39
Resim 15: Vassily Kandinsky	40
Resim 16: Vassily Kandinsky, <i>Kompozisyon 7</i> , 200 × 300 cm, 1913, Moskova Devlet Tretyakov Galerisi	41
Resim 17: Mark Rothko, <i>Kırmızı Üzerine Beyaz</i> , 1957, 367 x 400cm.	43
Resim 18: Mark Rothko	44
Resim 19: Clyfford Still, <i>İsimsiz</i> , 1953, 235x174cm	46
Resim 20: Jackson Pollock	49
Resim 21: Willem de Kooning, <i>İsimsiz XIX</i> , 1977, 202.6 x 177.8 cm, Tuval üz. Yağlıboya	49
Resim 22: Jackson Pollock, <i>No:5</i> , 1948, Fiberblok üzerine damlatma, 122 x 244 cm.	52

- Resim 23:** Mark Rothko, *İsimsiz*, 1968, 99.1 x 64.8 cm. Tual üz. Sabitlenmiş kağıt üzerine yağlıboya..... 64
- Resim 24:** Pablo Picasso, Koltukta Olga Picasso, 1918, tuval üzeri yağlıboya, 130 x 88.8 cm, (Musée national Picasso-Paris, ©RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau Koleksiyonu)..... 64
- Resim 25:** Fotoğrafçı Gjon Mili'nin önerisiyle Vallauris'teki evinde Picasso ışıkla resim yaparken; üçlü pozlandırma. Gjon Mili/The Life Picture Koleksiyonu/Getty Images..... 67
- Resim 26:** Wassily Kandinsky, *Beyaz Üzerine II*, 1923, tuval üz. guaj, yağlıboya, 105x 98 cm..... 69
- Resim 27:** Kazimir Malevich, *Beyaz Üstüne Beyaz*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 79,4 x 79,4 cm..... 71
- Resim 28:** Piet Mondrian, *Gri Ağaç*, 1912, tahta üzerinde gerili tuval üzerine yağlıboya, 78.5 x 107.5 cm. 72
- Resim 30:** Jackson Pollock, *The flame* 1938 (*Alev*), 1934, 51,1 x 76,2 cm. MoMA..... 77
- Resim 29:** Mark Rothko, *İsimsiz*, 1968, 104.1 x 63.5 cm. Tual üz. Sabitlenmiş kağıt üzerine yağlıboya..... 77
- Resim 31:** Pablo Picasso, *Mandolinli Kız (Fanny Tellier)*, 1910, 100.3 x 73.6 cm. Tual üz. Yağlıboya..... 80
- Resim 32:** Jackson Pollock, *Number 7 (7 Numara)*, 1950, Tuval üz. yağlıboya, emaye, aliminyum boya, 58.5 x 268.6 cm. 82
- Resim 33:** Kazimir Maleviç, *Süpremus*, 1916, 79.5 x 70.5 cm. tuval üz. yağlıboya..... 84

GİRİŞ

“Soyut Sanat Söylemlerinde Öznenin Yeniden Keşfi” başlıklı bu tez çalışmasının kapsamını “Modern Sanat”ta soyut ve soyut dışavurumcu söylemler oluşturmaktadır.

Kendine özgü bir dönem olarak XIX. yüzyılda “Endüstri Devrimi”yle egemenliğini ilan etmiş olan Modernizm, XX. yüzyılın son çeyreğinden günümüze postmodern gölgelerindeki varoluşuyla sürekli değişip dönüşerek gelişimini sürdürmüştür. Bilim ve aydınlanma çağı, demokrasi, akıl ve hümanizmden güç alır. Sanayinin sınırsızca geliştiği böyle bir çağın sarsıcı devrimlerinin artılarının yanında insanları bunalıma sürükleyen olumsuz yanları da olmuştur. Modern düşüncenin deneyselliği merkeze koyması ve akli öne çıkarması, tarih boyunca insan yaşamında önemli yeri olan din, ruh, kutsallık, doğanın döngüsüne uyum gibi bazı kavramlarla ilişkileri altüst etmiştir. Tüm bu gelişmeler ışığında Modern sanat toplumsal yaşam içerisindeki hızlı etkileşimlerinde devinerek gelişmiştir. Bu ortamda sanatçılar yeni temsil olanaklarındaki bireysel kaygılarında dışavurumun hâkim olduğu ifade yollarına yönelmişlerdir. Modern sanat geçmişin tüm geleneklerini ve betimleyici resmi reddetmiş, onun yerine içselliği, duyguları doğrudan görselleştirmeye çalışmıştır. Akla dayalı düşünce sisteminde öznelliğin öne çıkması ile benlik ve varoluş kavramları önem kazanmış, öznenin derinliklerindeki benliğe, eserde de kısayoldan ulaşılmaya çalışılmıştır. Heidegger’ in varoluşçu felsefesinde belirttiği gibi “insanın özü varoluşundadır” (<http://www.fenomen.org/varolusculuk.html>). Bu sav modern sanatçının eserlerinde yer bulmaya başlarken, işlenen tema, renk, kompozisyon gibi kavramlar bu yöndeki yüzleşmelerle yeniden şekillenmiştir.

Birinci bölümde ele alınan sanatçılar Pablo Picasso, Vasily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, Mark Rothko, söylemlerinin ulaşılabilen metinleri ışığında ele alınırken, bilinçdışının, zihinselliğin, eylemin, sezginin bu sanatçılar elindeki resimsel açılımları, eleştirmen ve düşünürler Jose Ortega y Gasset, Carl Gustav Jung, Clement Greenberg ve Harold Rosenberg’in konuya dair

açıklamaları ve eleştirileri ile ilişkilendirilerek incelenmiştir. İkinci bölümde, sanatçıların söylemlerinden süzülerek ulaşılan temalar ele alınmakla birlikte, bu açılımlar incelendikleri dokümanlarla sınırlıdır. Eklerde yer alan kavram haritaları, varılan birer sonuç değil daha çok söylemlere dair incelemelerin çıkış noktalarını oluşturan rehber niteliğindedirler: Analizlerin yönelimlerini netleştirme çabasına dayanak oluşturmak üzere geliştirilmişlerdir.

Her geçen gün genişleyen kent ortamında mekanikleşen gündelik yaşam, geçmiş toplumlarda hiç olmadığı kadar doğadan kopuşu ve yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Sanatta tanımsız olanı ve dile gelmeyen ve aksayan yaşamsal-düşünsel uyumu içinde “iç doğayı” arayan modern ressam, bu bağlamda eseriyle doğrudan hesaplaşarak refleks verir. Carl Gustav Jung, Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Jose Ortega y Gasset gibi düşünürler de çağın sanatçılarına bu yönde tercüman ve rehber olan yeni tanımlara ve sanatsal kuramlara kapı açarlar. Böyle bir dünyada çalışmaları doğrudan söylemleri olmuş Pablo Picasso, Vasily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, Mark Rothko, gibi sanatçılar azimli arayışlarıyla öne çıkarken çoğu zaman sıradışı eğilimleriyle de dikkat çekmişlerdir.

Modern çağda resimsel ifade olanakları geliştirilirken, söz konusu modern söylemlerde benzerlik, farklılık, karşıtlık ve paralelliklerin ele alınması, soyut sanatta öznenin yeniden keşfini olanaklı kılmıştır. Bu anlamda, özellikle Soyut resimde öznel ifade, her sanatçı, sanat eleştirmeni veya alımlayıcıda tinsel yönde yeniden kurgulanır. Bu bağlamda soyut, soyutlamacı ve dışavurumcu resim sanatına ilişkin söylemler incelenirken bu söylemlerde dönemin sanat pratiklerine dair anlayışlarında, birtakım temalar ön plana çıkmıştır.

Araştırmanın problem cümlesi, seçilen sanatçıların söylemlerinde incelenerek belirlenmiş söz konusu temaların içeriklerinin kıyaslanabilirlikleri nasıldır? Şeklindedir.

Alt problemler ise:

- Soyut, soyutlamacı ve soyut dışavurumcu resim sanatına ilişkin söylemlerin dayanak noktaları nelerdir?

- Sanatta bireyselleşen etkiyi yaratan bu söylemler hangi temalarla ilişkilendirilebilir?

Şeklindedir.

Moderniteyle yüzleşen sanatçı, pozitivist, analitik düşünceye dayalı zihinsel bir yapılanmada hesaplaşmasını yaşamıştır. Aynı zamanda bu ruhsal hesaplaşmayı görselleştirdiği ana düşüncesinden yola çıkmıştır. Bu amaçla söz konusu sanatçıların, sanat çalışmaları üzerine yapılan eleştiriler, değerlendirmeler ve özellikle sanatçıların kendi üretimlerine dair söylemleri ulaşılan dokümanların doğruluğu varsayılarak ele alınmıştır. Bu kapsamda sanatçı ve düşünürlerin kendi kaleme aldıkları makale ve kitapların yanı sıra Türkçe’de Küre Yayınları Sanat ve Kuram dizisinden 2011 tarihi basımlı, Charles Harrison ve Paul Wood’un “Sanat ve Kuram” adlı kitabı söylemlerin aktarımı adına temel olmuştur. İsmail Tunalı’nın Felsefenin Işığında Modern Resim adlı kitabı, Jonathan Fineberg’in 2014 basımlı “1940’tan Günümüze Sanat-Varlık Stratejileri” adlı eseri ve John Thompson’un “Modern Resim Nasıl Okunur” eseri birincil kaynaklardır. İkincil kaynaklar olarak Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Mehmet Yılmaz, Ahu Antmen, Gencay Şaylan vb. yazarların akım ve kuram derlemeleri, döneme, düşünülere ve sanatçılara yönelik internet, müze, galeri ve blog kaynakları, araştırmaya yardımcı olmuştur.

Alanda sanatçıların eserleri üzerine birçok çalışma yapılmış olmasına rağmen özellikle kişisel söylemlerin ele alınıp analiz edilmesine dair yeterli inceleme olmamasının bu çalışmayı literatür açısından gerekli kılacağı düşünülmüştür.

Soyut sanatla ilişkilendirilecek söylem analizi Foucault’un da belirttiği gibi, “kendisi ile ilgili söylemlerin parametreleri ile belirlenen bir konuyu içerir” (Erişti, 2017 s. 37). Tarihsel bağlamında da Modernizm yeni bir kültür çerçevesi içinde “kuram ve ideolojiyi kapsayan bir dil türevi olarak düşünülebilecektir. Bir söylem olarak modernizm de son derece kapsamlı ve karışık oluşumları ifade etmektedir” (Şaylan, 2006, s. 111).

Söylemlerin analitik kalıplara uymaması ve yer yer aşırı öznel bir dilde ifade edilmiş olmaları çalışmada analiz sürecini zorlaştırırken, doğrudan kişisel söylem bazında yeterli kaynağa ulaşılamaması diğer bir zorluk olarak karşımıza çıkmıştır.

Tümdengelimci yaklaşımla alana dair belirli temalara odaklanarak ilerleyen araştırmada, tarama modelinde, nitel araştırma tekniklerinden betimsel yöntem kullanılmıştır. Söylem analizi tekniğiyle temalar kapsamında sanatçıları analiz ederken

karşılaştırma ve sınıflandırma yoluyla soyut sanat söylemlerine ve soyut sanata yönelik açılımlarda yeni pencereler aralanmaya çalışılmıştır.



1. BÖLÜM:

SOYUT SANAT SÖYLEMLERİNDE ÖZNELLİK VURGUSU

Soyut sanat, öznenin görünürlük kazandığı özgür ifadesinde modern düzlemde kendi ontolojisini kurar. Modernizm, altyapısında akılcılığa, aydınlanmaya ve pozitivizme yaslanır; feodal gelenekselliğe karşı özgürlükçü ilişkilere dayanan düşünsel bir zemine oturur. Bilime, bilgiye dayalı ortak insani değerleriyle, kesin doğrularını ve evrensel değerlerini öne çıkaran modernist düşünceyle de hesaplaşan soyut ifade, bir yandan da öznesinin yeni gizil gerçekliğinin ifadesi ve ispatı olur.

Modernizm, modernitenin bir öznesi, modern kategorisinin savunucusu, temel dinamiği, aynı zamanda eleştiricisidir. Çağa uygun, çağdaş, yeni, o döneme özgü anlamlarındaki “modern” e kıyasla modernite: tarihsel bir süreç içinde bir dönemi ifade eder ([http://sosyolojim.blogspot.com.tr/2008/07/moderniz-m-ncelikle-modernmodernite mode.html](http://sosyolojim.blogspot.com.tr/2008/07/moderniz-m-ncelikle-modernmodernite-mode.html)). Modernleşme ise dinamik bir süreci, o süreç içindeki aşamanın oluşumunu ifade eder. Modernizm söylemin ideolojik boyutuna, aydınlanmaya işaret eder. Modern sanat daha çok moderniteye tepkiyle doğmuş bir sanattır. Modernizmle birlikte bilimsel bilginin özgürlüğüyle kutsallaştırılmış “bireysellik” kavramıyla örtüştürülmüştür (<http://t24.com.tr/k24/ yazi/modern,672>). Birey, toplumsal yaşantının merkezine konumlanırken dünyayı yeniden gözden geçiren özne olur ve öteki öznelerle ilişkisi öne çıkar.

“Modern yaşamın parçalı mekanizmasında toplumsal işbölümünün ve rollerin artıp paylaşıldığı modern toplumlarda kimlik çoklu ve hareketli bir yapıya kavuşur ve modernitede kimlik bu paylaşım ve etkileşim ortamında “öteki” kavramı üzerinden kurulur. Kimliğini “öteki” üzerine kuran birey, kimlik edinmek amacıyla seçimler ve tercihler yapmak zorundadır. Bu nedenle modern yaşamda kimlik sürekli oluşum halinde, değişime ve yeniliğe açık bir karakteristiğe sahiptir” (Karaduman, 2010, s. 2897).

Modern dönemde kimliksel aidiyetleri belirleyen sınıf algısı değişirken günümüzde modern dönem sonrasında tüm dünyayı etkileyen küreselleşme sürecinde kendi sınırlarını da aşan kimlikler var olur. Birey, zamansız ve mekânsız bir uzamın

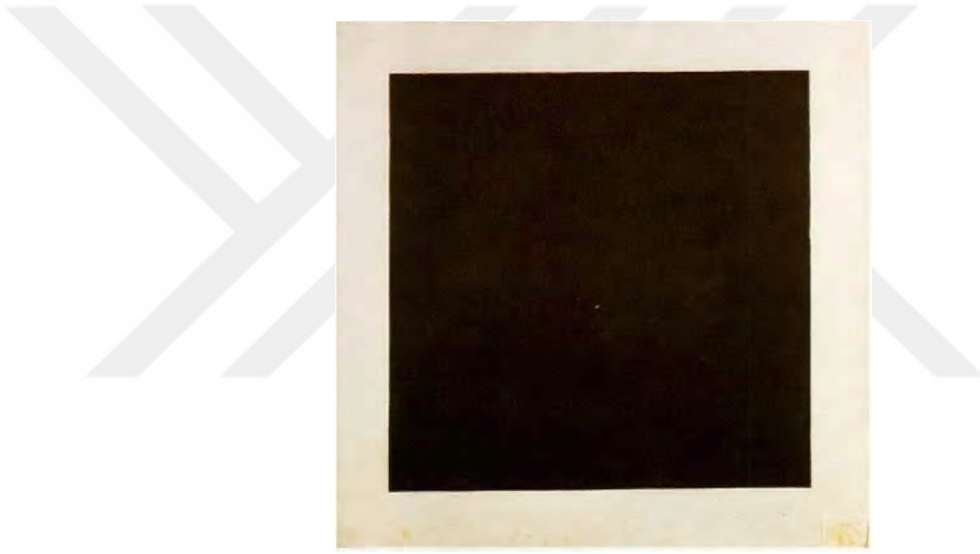
parçası olacak şekilde -bu bir kimlik bunalımı olarak da algılanmaya açıktır- dönüşüm geçirirken erozyona uğrayan kolektif kimliklerin yerine alt kimlik, üst kimlik, çok kültürlülük gibi kavramlar doğar. “Farklılıkların bir aradalığı” başlığında gelişen modern sonrası, ötesi, üstü yeni bir dönem artık postmodernizm adıyla gündeme gelse de bütünüyle üzerine yaslandığı modernizmi iyi analiz etmek bu noktada büyük önem kazanır. Bu çağın hemen öncesinde modern ressamlar soyut resimlerinde bir kimlik tartışmasına doğru çekilirken, söylemlerinde kendilerini konumlandırma anlamlandırma çabaları zihin açıcı olmuştur. Bugünün paradigmatlarıyla dışarıdan görüp daha net ayırt edebilmek de modern dönemin sanatçıları, o günün şartlarında sadece içeriden gelen, ruhsal, sezgisel tepkileriyle modern düşüncenin sürecine dâhil olmuşlar, bu yönde tartışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Modern sanatçı çağıyla hesaplaşırken bireyselleşen sanatsal arayış ve araştırmalarındaki sosyolojik ve felsefi zemin etkilidir. Bu anlamda eleştirmen ve kuramcıların ışığında öncü modern ressamların özellikle soyut ve dışavurum bağlamında söz konusu söylemlerini tespit edip karşılaştırmak bir anlamda modern çağın çözümlenip anlaşılması adına da önemlidir. Benzer toplumsal şartlarda doğal olarak benzer tepkiler geliştiren söz konusu ressamların sanatsal söylemlerindeki benzerliklerinde ve farklılıklarında çağın karakterine dair tepkisel ipuçları bulunur. Ağırıklı olarak endüstri toplumunun ve kent yaşamının hem toplumsal hem bireysel anlamda savaş ve yıkımlara dek uzanan sonuçlarına maruz kalan modern ressamların soyut ifade olanaklarında buldukları öznel açılımlar bu anlamda önemli olmuştur. Üsluplarındaki farklılıklar da çağa dair yeni bir sanat literatürü oluşturmaya yaramıştır. Clement Greenberg’den, Harold Rosenberg’e, E. Kant’a, C. G. Jung’a Jose Ortega y Gasset’e dek bir takım düşünürler modernizme kafa yorarken modern sanatçıların da gerek güdülenmelerinde gerek değerlendirilmelerinde dayanak olmuşlardır (Harrison ve Wood, 2011, s. 416 - 418).

Plastiğe indirgenen resim macerasının kökeninde ilkel, dürtüsel, öze dönük motivasyonun yanı sıra simgesel ifade gücünü de dikkate almak gerekir. Soyut dışavurumcu resimde kendi başına hiç bir imaja bağımlı olmaksızın ifade gücü kazandırılan plastik değerler oldukları halleriyle bir renk, bir leke, bir doku olarak duyguların simgeleri olurlar. Bu açıdan ele alındığında Freud’un ortaya koyduğu Psikanaliz, en az geleneksel toplumlarda önemli olduğu kadar modern sanatta da

“imge”, “simge”, “simgecilik” kavramlarına gerekli dikkati çekmiştir (Eliade, 1992, s. 26).

Bu bağlamda algının saflaştırılıp simgesel gücüyle saf plastik olarak imgeleşmesinde simgesel ilişkiyi önemserken Rothko’daki duyguyu veya Malevich’deki “duyguya dair düşünüş” pratiklerini olduğu gibi ifade etme isteğini çağı sorgularken hesaba katmamız gerekir. Sanatçının, resmin sonu (son noktası) fikri, yüzey üzerinde ifade bütünlüğünün tümel anlamdaki en uç noktasında kavramsal boyutudur. Bir duyguyu değil; genel olarak duygular paketini düşünsel bir kılıfta ilk defa önümüze serer.



Resim 1: Kazimir Malevich, “*Siyah Kare*”, 1915, Tuval üzerine Yağlıboya, 106 x 106 cm.

Sanatsal üretimlerine ek olarak kuramsal çalışmalar da gerçekleştirmiş olan modern ressamlardan daha çok kendi görüşlerini sürekli bir disiplin içinde kaleme almış olan Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçıların kişisel söylemlerini incelerken de onların Malevich gibi evrensel, bütünsel bakış açılarıyla yüzleşiriz. Çağın sıkıntılarına tepki geliştirirken bireysel özgürlüğün ve evrensel etkileşimin yollarını arayan bu söylemler, aynı zamanda temaları bağlamında incelenip sınıflandırılabilir tutarlılıkta görünmektedirler. Örneğin “ruhsallık” teması yaygın ve ortak bir başlık olarak Kandinsky veya Malevich gibi çoğu soyut sanatçıların çalışmalarında ve söylemlerinde karşımıza çıkarken satır aralarında birbirlerinden farklı vurguları olduğu -temalar bölümünde de ele alınacağı üzere- farkedilmiştir.

20.yy sanatı merkezindeki soyut akımlar, Erzen'e göre, içeriğindeki gücü, doğa veya yaşantıda bulan:

1) Salt biçimsel öğelerle evrensele ulaşmaya çalışan geometrik yalın ve düzenlemelerle tinsel bir içeriğe giden akımlar.

2) Renk, çizgi, hareketin, bilinçaltıyla etkileşimini ortaya koyan serbest, duygusal, lirik dışavurumcu akımlar.

3) Optik algıdan yararlanılarak biçim öğelerinin, mekan, hareket, titreşim ilişkileri üzerinden algısal içerik hedefleyen resim, heykel, mekan kurgu çalışmaları olarak daha bilimsel, teknik ve mekanik olan ve ilk ikisi kadar ilgi görmeyenler olarak üç ana grupta toplanmıştır (Erzen, 2006, s. 1432-33).

Tunalı'nın aktardığı üzere Marcel Brion'un vurguladığı gibi "salt soyut sanat" doğanın dışında kendine özgü biçimlerden oluşur. Soyutlamalarda ise içerik olmasa bile biçim ilgisi kurulabilen alıntılarla stilizasyon ve deformasyon ilişkisi öne çıkar. Duyusal ve ölçülebilir gerçekliğin dışındaki salt biçimselliğiyle böyle bir dünya tasarımı, biçim odaklıdır; olduğu gibidir, salt biçimdir. Doğadaki biçimlerden yola çıkmak bir yaklaşımken salt düşünce üzerinden kurgulamalarla da ona varılabilir. Her ikisini de soyut sanat başlığı altında toplarken sanayi toplumunun izleğinde geometri öne çıkar; resim ve mimari birbirine benzer (Tunalı, 2013, s. 118 - 120). "Nesne bir duyusal gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır, bir idealitedir. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat bu soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girecektir ve bu soyut düşünsel varlık, duyusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır" (Tunalı, 2013, s. 122).

Bu tartışmanın tam ortasında Worringer, sanatın üslûplarını ve tarihini açıklayabilecek iki temel içtepiyi "soyutlama" ve "özdeşleyimi" ortaya koyar. Özdeşleyimin natüralist sanat üslûplarını açıklamasına karşılık, soyutlama içtepiyi soyut sanat üslûplarını açıklayacaktır. Bireysel varlığını dünyevi, nesnel görüntüler üzerinden yansımalarla özdeşleştirerek gösteren sanatçının aksine soyut sanatçı, dış dünyadan soyutlanarak kendi doğasını ve iç gerçekliğini *dış dünyaya paralel yeni bir evren* olarak inşa eder (Tunalı, 2013, s. 126).



Resim 2: Paul Klee, *Senecio*, 1922, tual üz. Yağlıboya, 40.5 x 38 cm, Basel İsviçre

Paul Klee'nin söylediği gibi: “Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar” (Tunalı, 2013, s. 123). Bu durumda görünür kılınan nesne ve objenin gerçek varlığının temsili değil düşüncedeki imgedeki anlamları, nesnelikten arınarak, özgürleşmiş, göstergeleşmiş soyutluğun sanatıdır.

Objenin biçiminden ziyade “obje”ye bakan “süje”nin davranışından hareket eden modern estetik, sübjektivist-psikolojik niteliğiyle öne çıkar. Sanat, bu görüşte; *aklın telafisidir*; insanın yabancılaşıp koptuğu doğasına dönüşünün tesellisi olarak adı geçen tinsel uzay boşluğundaki farkındalığında kayıp iç huzurunu arar. Ancak artık amacı, öncesinde özdeşleyme olduğu gibi dış dünyanın nesnelere ile girilen bir yansıma ilişkisi aracılığıyla kendini anlamlandırmak değil tersine her bir nesneyi keyfilikten ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur ortamı bulmaktır. Bundan dolayı Worringer, insanın ilk yapıp, yarattıklarını soyut sanat olarak değerlendirmiştir (Tunalı, 2013, s. 127 - 130).



Resim 3: M.Ö. 8. yy. Yunan seramik vazo üzerinde stilizasyon

Worringer'de bir içtepi ile açıklanan soyut sanat bilinçli bir ilkellik olarak tamamen metafizik değerdedir. Uygur insan kendiliğinden olan, değişmeyen şey olarak mutlak varlığa soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır. Aristoteles'ten beri "eidos, essentia" adıyla bilinen metafizik şey; antik geometrik stilizasyonlardan en son soyut resamlara dek ilksel ve özselidir.

20. yy da soyut sanatın köklenip serpilmesinde Kandinsky'nin, soyut sanatın teorisini yaptığı yazılarının da yeri büyüktür. Yazı ve söylemlerinde öne çıkardığı üzere, Kandinsky resimlerinde, sanatın "obje"sinin "duyu yoluyla kavranan gerçeklik" olmadığı tersine sanatın obje'sinin duyularla kavranamayan tinsel varlık ve tinsellik olduğu düşüncesindedir (Tunalı, 2013, s. 127 - 130). "Resmin konusu, buna göre, belli bir nesneye ait içerikler, empirik duyusal "obje"ler değil de "obje"ler arasındaki ilgiler'dir. Bu ilgiler, objektiv bir değeri değil de, tinsel bir değeri gösterir. Çünkü "obje"ler arasında bu tür ilgiler ancak tinsel-sanatsal yönden kurulabilir" (Tunalı, 2013, s. 129). Bu şekilde Tunalı'nın da işaret ettiği gibi, biçim nesnelere dünyasına değil insanın iç dünyasına (soyut tin) yaratıcı tine yönelir ve ruhla birlikte içsel yeni bir dünya oluşur.

Kandinsky, S.Freud'un psikanalizini, sanatın insanın iç dünyasında karşılaşılabilecek mecra olarak anlamlı bulur. Soyutluk, algıyı şekillendirirken bilme ve duyma tarzını da yeniden yeni bir kategori de toplar. Yeni bir dünya görüşü belirir. Bunun için, çağın sanatıyla, bilim ve felsefe anlayışı da soyut olacaktır. Bu soyutluk ile

insan, somut bir dış dünya evreninden çıkar ve yeni bir evrene, soyut bir değerler evrenine girer. Kandinsky'nin de belirttiği gibi bu bir küreler müziğinin hakim olduğu yeni bir evrene yönelimdir (Tunalı, 2013, s. 130 – 131). M. Ragon, soyut sanatın geçmişten beri var olduğunu, Müslümanların geometrik sanatlarında, Afrika ve Okyanus (tapalar) sanatlarında, mağaralardaki ilkel işaretlerde, kanıtlarının görüldüğünü ve tarih öncesinden bugüne geliştiğini de belirtir (Ragon, 2009, s. 25). Ama sanatta soyut kavrayış Arupa'da filizlenip tüm dünyaya hızla yayılırken karşılaştığı geleneksel sanatlar ve motiflerdeki soyutlamacı ifadelerden farklı olarak modernizmin bireyci bir söylemi olarak ayırt edilip farklı bir kategori olarak dikkat çekecektir.

Modernizmde pozitif bilimin şüphe ve kanunlarıyla kısıpaca alınan ruhsal dünyaya doğru yapılan bu yeni atılımda özellikle soyut dışavurumculuk aktif rol alacaktır. Dışavurumculuk, 1920'lerde başlangıçta, Kandinsky'nin resimlerini açıklamak için ortaya çıkmış bir sanat terimidir. Akımın Amerika'da saldığı derin köklerle ilgili ilk kuramcılarını olan C. Greenberg ve H. Rosenberg onu farklı yaklaşımlarıyla Avrupa dışavurumculuğundan ayırmak istemişler, özellikle Greenberg "Amerikan Stilli Resim" ve "Resimsel Soyutlama" terimlerini ortaya koyarken, Rosenberg de "Hareketsel Resim" tanımlamasında bulunmuştur. Savaş nedeniyle Avrupa'daki sanatçıların Amerika'ya göç etmeleri, Soyut Dışavurumculuğun hem Avrupa hem Amerika kültürlerinden beslenen ve Amerika'da gelişen ilk sanat akımı olmasını sağlamıştır. Amerikalı bu sanatçılar gerçeküstücülerini de yakından takip etmiş, içe bakışı savunmuşlardır (Eroğlu, 2013, s. 67).

Tunalı'nın soyut sanatı, Kübizm'in evrilmesi, dönüşmesi ve devamı olarak ele almasının yanında Michel Ragon, farklı bir bakış penceresini açmıştır. Ona göre, Kübist sanatçılar nesnelere, anatomik yapısını incelediler, algılamaya çalıştılar. Öte yandan soyut sanatçılar kübizme yakınlaşmanın anlamsızlığını görebilmek adına nesneyi kullanmama kararı aldılar. Ayrıca kübizm zaman içinde sınırlı kalmış, okul olmaktan çıkamamıştır. Bunun yanında aynı dönem içinde gelişen soyut sanat, zenginleşerek gelişmiş ve genişlemiştir.

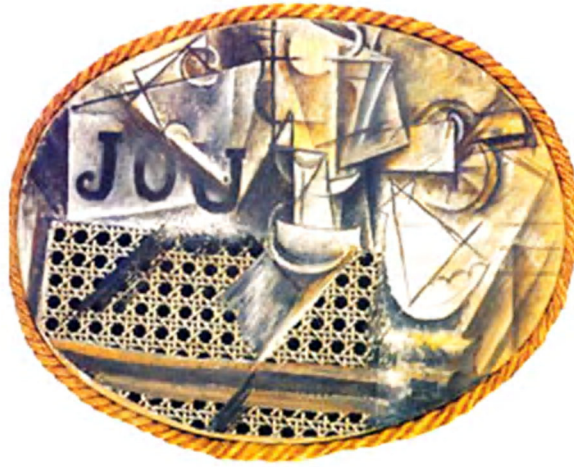
Soyut sanatı tarihsel bağlamda irdelediğimizde kent ve gündelik yaşamımızı halen baştan sona kontrol altında tutan mekanik yapısıyla, modernizmin gelişimiyle

yeniden ve yeniden yüzleşmemiz gerekir. Modernizm, Batı'nın sosyolojik ve toplumsal alt yapısında son iki yüzyılda hızla evrilip değişerek şekillenmiştir.

Modernist sanat ve estetik anlayışı daha 19. yüzyılın ikinci yarısında belirmeye başlamıştır. 1870'li yıllardan itibaren tartışılıp postmodernizm tartışmalarının ortaya çıktığı 1950'li yıllara kadar da hükmünü sürdürmüştür. Modern sanat estetik anlayışı, klasik estetik anlayışını bir devrim olarak kökten yıkmıştır. Belirlenen dönemin toplumsal ve politik çevresi, görülmemiş bir hareketlilik ve parçalanma içerisindedir. Sanayi toplumu son derece dinamik ve canlıyken önceki toplumdan çok farklıdır ve kendi içinde çok keskin karşıtlıklar, çatışmalar yaşatmaktadır. Devrim, hareket ve mekanik savaşlar içerisinde kalan sanatçının, algısı ve yorumlaması subjektif önem kazanır, bilincinde de özne canlı tutulmak istenir (Şaylan, 2006, s. 68 -70).

1910'larda, Paris Okulu sanatçıları Kübizm'deyken Rus sanatçıları soyut sanat yapmaya başlamışlardı. 1913'te, Rus Malevich ünlü siyah karesini yaparken Tatlin, ilk sergisini açmaktaydı. Piet Mondrian aynı yıl soyuta geçmiş, 1913'te, Alman ressamlar Franz Marc ve August Maaok, soyut çalışmalara başlamışlardı. Soyut sanatın estetik araştırmalarının merkezi Rusya'dan kovulan sanatçılar ile Almanya'ya kaymış burada da Nazizm'in yükselişiyle Almanya'dan da Paris'e sürgüne gönderilmişlerdi. Soyut Hareket, Kandinsky'nin çabalarıyla, Paris'te toparlanıp gelişmeye başlarken tekrar dağıtılmış ve çalışmaları, 1939'dan 1944'e kadar bir kez daha durdurulmuştur. Daha sonra Avrupa'dan sürgüne çıkan sanatçılarla öznel ifadenin bu devrimci çabası Amerika'da zafer ışığını yakalayacaktır (Ragon, 2009, s. 28 - 29) .

Kübizm doğanın temsilini değiştirmişse de ondan tam olarak kopmuş değildi. Kübistler, düşünceyi plastikleştirerek nesne görünümlerinin özüne inmeye çalışmışlar ve bu arada sanatı doğanın himayesinden geri almak istemişler de başaramamışlardır. Bu isteği soyut sanat, öznel dünyayı "arınmış, saf realite" olarak göstergeleştirerek gerçekleştirir. Doğanın sınırlılığından kurtulan modern insan, plastiğin sınırlarında yaratacağı "arınmış gerçeği" ifade etmek ister. Bazıları bunu dış algılara ilişkisini keserek (Mondrian gibi kurgucular) ya da doğaya açık olarak (Picasso, Klee) özgürce, yeni bir gerçeklikle konumlanmışlardır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu 2012, s. 172) .



Resim 4: Pablo Picasso, “Hazeranlı Natürmort”, 1912, Asamblaj Tekniği

Modernist sanat anlayışı klasik sanat anlayışı gibi, sanatın gerçekliği yansıtması temeli üzerinedir. Ancak burada söz konusu gerçeklik algısı yorumlaması farklılaşacak, Modern sanata özgü estetik algı ve kavramların temellendirilmesinde etkili olan kavramlar ile ayrışacaktır. Bu kavramlar, özgürlük, özgünlük, yansıma, misyon, kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşmasında ve alımlayıcı cephesinde yüksek zevklerin izleğinde seçkin tabakaya hitap etmesinde netleşir (Şaylan, 2006, s. 82 - 85).

1880’lerde Nietzsche’nin dünyanın kendi kendini var ederek sanat eseri haline geldiğine işaret ettiğini hatırlatan Mehmet Yılmaz’ın aktardığına göre, Nietzsche için “durmaksızın ölen ama yeniden doğan, hiçbir amaç için var olmayan bu dünya, *estetik bir varlık*ti. Onu estetik bir varlık –sanat yapıtı– haline getirense yarattığı her türlü dille ona anlam yükleyen insandı kuşkusuz” (<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/ikinci-doga-birinci-dogadir-mehmet-yilmaz/>).

Modern sanat ortak duyum yaşantılarını konu almamasına karşın, sürekli renkleri ve biçimleri ile duysal dünyanın temsilcisi olacak bir iç dünyayı verme çabasını taşır. “Klasik veya modern olsun, tüm sanata ait biçimler ne sanatçının düşüncelerinde yer edinenin ne de dış dünyada gördüklerinin tam kopyasıdır” (Gombrich, 2015, s. 311) diyen Gombrich’e göre de sanat değil “sanatçılar” her dönem olduğu gibi bu dönem de belirleyici imge üreticileri olurlar. Geniş manzara imgeleri veya doğa ayrıntılı pentürler içerisinde öznel karşılaşmalarla tatmin bulabilen atalarından, farklı olarak sarsıcı kentleşme olgusu içerisinde sıkışan insana, artık içe

bakış dışında kaçacak yer kalmamıştır. Bir kaçış ve sığınış alanı olmanın ötesinde bir keşif alanına da dönüşen bilinçaltı bambaşka bir mecra olarak bu dönemde sanatın odağına yerleşmiştir.

Sanatın bu şekilde bütünüyle temsili ve seyirlik olmaktan çıkıp resimsel düzlemde yeni bir gerçek olarak dünyamızda yer alması, yeni bir bilinç uyanmasını sağlar. “XX. yüzyıl sanatçısı “yeni realite” nin yaratıcısıdır. İnsanla doğa arasına giren teknik dünyaya biçim verir, geleceği planlar ve olası dünyalar tasarlar” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012, s. 191). İpşiroğlunun da dikkat çektiği üzere modern sanatçı, sanatı ve dünyaya bakışı ile tamamen yeni bir göz yeni bir algı ve tasarı içindedir.

Jale Nejdet Erzen’e göre Modernizmle birlikte “ben” kavramı, gerçekliği nesnelleştiren özne haline dönüşür. Bu açılım insanın bildiği her şeyden şüphe etmesi ve sorgulamasını, eleştirel bakmasını, bilgi temelli odaklaşmasını sağlar. Aydınlanma, bilimi ve akli öne çıkarırken görülmemiş bir özgüvenle maddi varlığın ve metafiziğin ispat edilemeyen özü aranmaya başlanmıştır. “İnsan zihninin nasıl çalıştığı nasıl bir algı içinde kavradığı da bu dönemde merak konusu olmuş, psikolojinin de birçok diğer disiplinler gibi kuramsallaşıp bilim haline gelmesiyle önemli hale gelmişti” (Erzen, 2012, s. 65). Sanat bu şekilde insanın zihinsel yönünü, bilinçdışını, ifadeye kavuşturarak geliştirir, insanın ruhsal yönden gelişip tamamlanmasını sağlar. Ayrıca özellikle 20. yüzyılda Freud ve Jung’un geliştirdiği kuramlar doğrultusunda sanatın, insanın ruhsal durumunu tanımaya yardımcı bir ifade aracı olduğu dayanaklarla savunulmuştur.

Çağı sanatıyla çözümleyen başka bir düşünür Clement Greenberg’de doğal dışsal güzellikle ilgilenmemiştir. Hatta sanat eserlerinin iyi olup olmamasını anlamak için tarihinin bilinmesine gerek olmadığını savunur. Bir eser iyi ise, eseri anlayanların birbirleriyle hemfikir olacağını düşünür. Greenberg, Kant’ın sanatsal fikirlerinden etkilenmiş, yine Kant’ın “bağımsız güzellik” anlayışının savunucusu haline gelmiştir. Modernizm tarihi, Amerikan modern sanatının lokomotif sözcüsü Greenberg’in belirttiği gibi, resimsel kompozisyonda arka planla, ön plan arasındaki alanın yaklaşmasının tarihi olmuştur (Danto, 2013, s. 112 - 117). Yeni dünyanın geleceğine uzanan kuramsal yolunda sanat-politika ilişkisiyle de toplumsal rolüyle sıkça anılmış olan Greenberg, Pollock’tan Rothko’ya çok önemli sanat ikonlarının arkasındaki desteğiyle dikkatleri çekmiştir.

Greenberg’i bu kadar etkilemiş düşünür Immanuel Kant modernizmin ve 1930’larda gelişen formalizmin felsefi temellerini atmıştır. Barrett’in aktarımıyla Kant’a göre insanlar sanat eserlerini izlerken önyargısız bir duyusal ayırısama ile çağrışımsal tepkilerini ve ilgi alanlarını bir yana atmalıdırlar. Sanat eserini, bir amaç veya faydadan bağımsız olarak değerlendirebilmelilerdir. Kant için önyargısız bakabilme ve düşünme, eleştirel olarak sanatla ilgilenmedeki amaç, “bağlamsız mekânda”, “bağlamsız zamanda” yapılan sanatın kültürler arası bir yorumuna ve değerlendirmesine olanak sağlamak içindir. Barret’e göre Kant’ta biçim önemli bir unsurdu. Ona göre çalışmanın konusu, anlatımsal içeriği ve sıradan dünyaya yapılan göndermelerde kullanımına ilgi gösterilmesinin, sanatın doğru şekilde ele alınmasını engellediği nitelendirilmiştir (Barrett, 2014, s. 51 - 53). Kant için doğru estetik yargıda bulunabilmemiz için şu iki durum önemlidir: Bir, izleyici bir nesneyi, gerçek oluşumu içerisinde düşünmeden onaylarsa, önyargıyla bakmış olacaktır. İkincisi ise insanlar çevrelerini anlama konusunda aynı özelliklere sahiptirler. Kant estetiği dört kavram üzerine temellendirir. 1. Estetik dünya özerktir. 2. Bir deneyimi, biçimsel özellikleri estetik kılar. 3. Estetik deneyim mesafelidir. 4. Estetik, ifadeye ve düşüncelere bağlıdır (Barrett, 2015, s. 189 - 190). Modernizm’de bu kadar öne çıkan biçimcilik, sanat eserleriyle ilgili eleştiride bulunmak için ele alınan kriterin “biçim” olduğu görüşüdür. Biçimciler sanat estetiğinin bağımsız olduğunu, ahlak, din politika ile ilişkisi olmadığını savunurlar. Biçimcilik “sanat için sanat” kuramı içindedir, ne var ki biçim farklı olarak tüm sanat eserlerinin özelliğidir. Biçimci eleştiri, edebiyat ve diğer sanatlarda ilgiyi sanat eserinden uzaklaştırdığı için biyografik eleştiri, psikolojik eleştiri, başka eleştirinin aşırılığına karşı tepki olarak gelişmiştir. Yine Barret’in vurgusunda “İfadecilik” olarak tanımlanan dışavurumculuk, ifade odaklı açılımlarıyla incelendiğinde 1800’lerde ilk eğilimleriyle ortaya çıkmıştır, 20. yüzyıl sanat kuramında bilişselliğin katılımıyla derinlik kazanmış ve günümüzde devam etmektedir. Sanatçılar, iç dünyalarını ifade etmek için kendilerini özne olarak ele alırlar ve eserlerinde yaşanmışlıkları önemlidir. İfadenin tutkusu gücü temsil gerçekliğinden öndedir. Biçimcilerin önceliği kendi biçimleri ve diğer sanat biçimleriyken dışavurumcular yaşam (an) odaklı sanatı deneyimlemişlerdir (Barrett, 2014, s. 186 - 188).

Kant’tan Greenberg’e, soyut ifadedeki öznellikte oradan da dışavuruma geçerken ortak duyuları ve algının önceliğini düşünürüz. “Fenomoloji” üzerine

eğiliriz. Doğa ve doğa nesnelere ile kültür objeleri arasında ki ilişkilerimizi belirleyen doğayla uygun, naif, doğal bireysel tavır ile karşılaşırız. Yalnız bu *doğal tavır* bize gerçek varlığı, özü vermez, bize gerçek varlığı veren ve doğal tavrın karşısında duran tavır “fenomolojik tavır”dır. İsmail Tunalı’ya göre *fenomolojik tavır*, doğmatik bir duruş olan doğal tavra karşı bir tavidir. Fenomolojik tavır eleştiriyi içinde barındırır ve hem doğal tavrı, hem doğmatik tutumu değiştirmek için yıkıcı bir silahla karşı koyar. Bu yıkıcılık şüpheci. Buradaki şüphe klasik anlamından farklı olarak fenomenolojinin kurucusu Husserl’deki anlamıyla, doğru bilginin imkânsızlığını tanımlamak için anlam kazanır. Düşünür, nesnelere dünyasında varlığı gerçeklik olarak kabullenmemeyi değil onun yerine yargı vermekten kaçınmayı önerir (Tunalı, 2013, s. 138 - 144).

Soyut ve soyutlamacı sanatın ifade gücünün düşünsel zemininde “görüngü- ifade” etkisi önemlidir. Husserl’in görüngübilim (fenomoloji) felsefesinde, nesnelere karşısında nesnelere dair bilgilerimiz bize duyularımız aracılığıyla değil bilincimizin kurgusu sonucunda ulaşır. Husserl, gözlerimizle gördüğümüz nesnelere yoktan saymaz yalnız nesneye dair bilgilerin mutlaklığında kuşku uyandırır çünkü her özne çevresini farklı bir şekilde algılar, kurar. Nesneye “öznel bir bakış açısı” hâkimdir. Bilincin bir nesne ile ilişkisi öznenin kendisine yönelmesi anlamına da gelmektedir (Yılmaz, 2013, s. 104-105). Husserl, nesnelere önceden verilmiş anlamlarının dışına çıkarak tüm koşullardan bağımsız bir gerçekliğe, öze ulaşabilmek için özneyi merkeze alır. Şeylerin özüne ulaşmak isteyen bu özne, çevresini ve dünyayı yeniden deneyimleyebilmek için önceden edindiği bilgilerini, yargılarını arkasına almalıdır. Ancak bu şekilde sınırsız ve bağımsız saf özlere, gerçekliklere ulaşarak kendine özgü yeni deneyimlerle dünyayı yeniden anlamlandırır (Aykut, 2018, s. 117).

Fenomenolojik bakış açısı, gördüğümüz, karşılaştığımız şeyler karşısında, öznel algımız üzerinden ve oluşları bakımından, varlıkları, kendi içinde yeniden yorumlamaktır. Modernizm öncüsü filozof Kant’ın eleştirel bakış açısı, **otonomi** eleştirinin içselleştirilmesi ve her şeyi kendi özel şartları içinde eleştiriye açması ile Husserl’in geliştirdiği Fenomenoloji bakış açısını, dolaylılıkla yeni bir noktaya bağlamasını düşündüğümüzde çözümlenmenin birbirine paralel olduğunu görmekteyiz. Modern sanattaki öznel ifade düşünsel köklerini bu açılımlarda bulabilmektedir.

1.1. Kuramcıların Sözcülüğü

Bu araştırmada modern resmin söylemleri söz konusu edildiğinde ele alınan kuramcılar (Carl Gustav Jung, Jose Ortega Y Gasset, Clement Greenberg, Harold Rosenberg) da modernizm içerisinde yeni sanatın estetik, toplumsal düşünce açılımının nabzını tutmuşlardır. İnsan psikolojisi, sosyoloji, estetik vb. alanlarda, çağın sanatçılara bazen sözcü bazen rehber olarak toplumun ve sanatın yeniden şekillenmesinde etkili ve öncü olmuş kişilerdir. Bu sebeple seçilmiş kuramcıların sözcülüğü bu bölümde ele alınmakta, sanatçı ve temalarla ilişkileri incelenmektedir.

1.1.1. Carl Gustav Jung (1875-1961)



Resim 5: Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung 1940’larda Amerikalı sanatçıların üzerinde etkileri olan psikanalitik bir kuramcıdır. Öğrencisi, meslektaşı ve rakibi olduğu Sigmund Freud’un ortaya attığı Psikanalitik Kuramı modern sanat üzerinde özellikle “Bilinçdışı” kavramıyla büyük etki yaparken Jung’un açılımında daha da derinleşti ve büyük ölçüde de gerçeküstücülerini etkiledi.

Jung’un kuramı, bilinçdışının sadece bireysel yönüne değil kolektif doğası üzerine vurgu yapar. Ona göre “kişisel bilinçdışı, duygu ve benzeri komplekslerdir”. Bunlar ruhsal yaşamın öznel yanını oluştururken kişisel bilinçdışının daha derin

katmanına, “Kolektif Bilinçdışı” denir. Jung’da “Kolektif Bilinçdışı” insanlığın birikmiş deneyimleri ile şekillenen tortular diğer adıyla “arketipler”dir. Arketipler kişisel deneyimlerden türemez ve edinilemez ancak doğuştan gelir ve o yüzden evrensel. Tüm insanlarda özdeştir ve kişileri aşarak tam evrensel, insanlığın ruhsal katmanı oluşturur (Harrison ve Wood, 2011, s. 413-414). Freud’un bilinçdışı tanımı, bireysel davranışların unutulmuş ve bastırılmış içerikler olduğu yönüyle Jung da daha derin katmanda bireyselden öte tüm bireylerde ortak var olan, aynı davranış özelliklerini gösteren ve doğuştan gelerek evrensel uzanan ruhsal bir bilinçdışına vurgu yapar.

Jung’a göre kendini tanımak bireysel farklılıkların ve gerçeklerin farkına varmaktan geçer. Bu farkındalık birçok kişinin ego bilinç düzeyinde kendini bildiğini sanmasından farklıdır. Ego sadece kendi içeriğinin farkındadır, bilinçdışının içeriğini bilmemektedir. Bilimsel teoriler her ne kadar işin içine koşulsuz da bize tam gerçek sonucu veremezler. Çünkü teoriler evrensel geçerliliği güçlü kıldıkları kadar tek tek bireysel gerçeklerin gücünü zayıflatmaktadır. İstatistiksel bilgiler formüle edilmiş ideal ortalamalardır, doğruluk payı yüksek olduğu kadar da sürekli böyle olacağı anlamı taşımazlar. Gerçek olguların farklı, ayırıcı özellikleri bireysellikten kaynaklanan tek oluşlarına dayanır. Gerçek grafik, istisnaları da kapsar ve kural dışı güçlü bir karakter taşır. Bireyin, tekrarlayan bir birimin dışında, tek ve benzeri olmayan ve hiçbir şeyle kıyaslanamayacak bir şey olarak düşünülmesi gerekir (Jung, s. 47 - 50). Jung, bu açıklamalarının ışığında bir bireyi tanıyabilmek için insan hakkında bilimsel bilgileri ve teorileri bir yana atıp yeni önyargısız, açık, özgür bir tavırla yaklaşmak gerektiğini belirtmektedir.

Jung, “Kolektif Bilinçdışı”nın içeriğini “Arketip” olarak tanımlamıştır. Bunlar mit ve masallar olarak dile gelmektedirler. Arketipler bu şekilde işlenmesiyle bireysel algılama yoluyla değerlendirilerek bilinçli, özgün bir içeriğe kavuşur; varlığını ve gücünü bireysel bilinçten alırlar (Harrison ve Wood, 2011, s. 414).

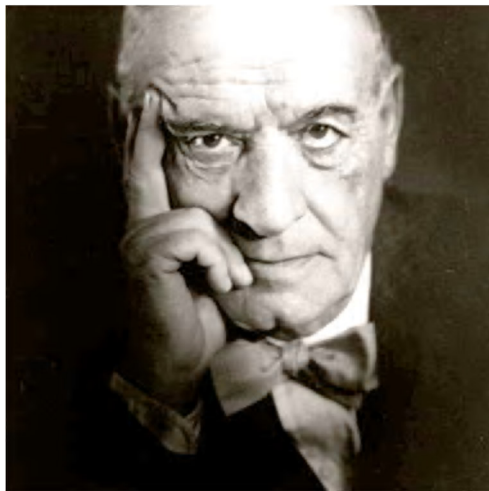
Düşünürde “imge” terimi gerçekleşen etkinliğin biçimini değil, yaşandığı tipik durumu ifade eder ve imgeler insani niteliğin özelliklerini oluşturur. Bu insani biçim kalıtsaldır ve genetik kodlarda taşınır. Arketip, davranışın imgeler olarak betimlendiği işleyiş kalıplarıdır ve tümüyle biçimseldir. Bu önceden biçimlenme (verili olan), Jung’da temsilin karşılığıdır ve ruhsal olan her şey önceden biçimlenir. Bu, dış çevreden etkilenmeden kendiliğinden defalarca tekrarlanabilir. Temsiller kalıtsal değildir,

biçimler kalıtsaldır. Temsil kabiliyeti yaratıcı fantezilerde kendini gösterirken biçimler içgüdülere karşılık gelir ve içgüdüler somut bir şekilde kendilerini dışavurmadıkları için arketipler gibi kanıtlanamayacak durumdadırlar (Harrison ve Wood, 2011, s. 415).

Jung, “yaratıcı sürecin” kolektif bilinçdışının sembolleri ve ürünleri olarak sanatta var olduğuna inanır: Bilinçdışı varlık görüngülerinin, resimlerde kaotik çok yönlülükte, düzende, açık-koyu kontrastında, alt-üst, iç-dış, sağ ve solun zıtlığında belirdiğini açıklar. Bu süreçlerin ortaya çıkışı, görülme sıklığı, bilinçdışı olan düzenleyicilerle, fantezilerimizle, arkeolojik veya etnolojik izlerle, yapıtta ortaya çıkabilen ruhsal deneyim arasında bir bağlantının var olduğunu açığa çıkarır (http://www.sanatpsikoterapileridernegei.org/uploads/6/4/5/5/6455557/farkli_psikoterapi_ekollerinin_sanat_ve_yaratclga_yaklasimlari.pdf).

Carl Gustav Jung bilinçaltına bakış açısıyla özellikle 1940 ve sonrası yıllarda sanatçıların üzerlerinde derin etkiler bırakarak ilgili söylemlerinin varoluş alanını da belirlemiş, özellikle de toplumsal yönden, sanata dair dikkat çekici açıklamalar geliştirmiştir.

1.1.2. Jose Ortega Y Gasset (1883-1955)



Resim 6: Jose Ortega Y Gasset

İspanyol filozof modern sanatın kolay anlaşılabilir popüler olmamasının nedenini ilineksel (geçici olan) değil yapısal olduğuna bağlamıştır. Modern sanatın, zorlanmadan

yapılan gündelik, klasik, temsilden aşama aşama giderek uzaklaşmakta olduğunu vurgulayarak, yeni sanatın, genel karakteristik yapısı düşünüldüğünde önümüzde belirenin “sanatı insansızlaştırma” eğilimi olduğunu belirlemiştir (Harrison ve Wood, 2011, s. 357 - 361). Bu yaklaşımıyla Gasset, modern resmin konularına ve temsil sorunlarına dikkat çekmek istemiştir.

Sanat, giderek büyüyen geleneksel üsluplar yığnında, sanatçının çevresiyle doğrudan ve özgün iletişim kurmasını zorlaştırır ve yaratıcı gücünü köreltir. Bu durumda sanatçı ya tekrara düşecek ya da yeni sanatla, geçmişi yok etme isteği içinde, klasik sanata başkaldırarak meydan okuyacaktır. Bu başkaldırı ve nefret, sadece eski sanatı değil, sanatı kapsayan kültürü ve uygarlığı da içine alır. Bu dönem sanatçıları ilkel ve vahşi eserlere ilgi göstermişlerdir çünkü onların samimiyeti ve doğallığı aradıkları özgürlüğe kapı aralamıştır. Batılı insanın bu durumda geçmiş kültürüne ve özüne karşı yıkıcı bir tavır göstermesi modern sanatın “kendisiyle çelişen bir doğası” olduğunu belirtir. Saf sanat, insansızlaştırılan “yeni sanat neşesi” bu nefreti gizlemeye çalışan bir durum olabilir. Modern sanatçı, geçmişin “ciddi” sanatçısıyla aynı konumda olmak istemez; modern ilhamı şaka olan ve özünde kendiyile alay eden bir sanat eserine bakmayı anlamlı kılar. Yeni sanatın çekiciliği, alımlılığı, kendi kendisiyle alay edebilmesinde nefretini sanatla kustüğünü, coşkusunu sanat için hissettiğini, kendi kendisini bu şekilde olumsuzlamasıyla bir nevi arınma yaparak başarısını sağladığına dikkat çeker (Harrison ve Wood, 2011, s. 357 - 365).

Gasset için, modern çağdaş kültür, yüksek bir gelişim aşamasına ulaşmasına rağmen, toplumların geçirdiği bunalımlardan dolayı bir çöküş evresine girmiştir. Çağdaş insan bireyselliğini kaybetmiş kitle varlığı haline gelmiştir. Yaşamının anlamını kaybetmiş, ortada iki yol belirlemiştir: Biri başarı, diğeri ölüm. Bu sıkışmışlıkta çağdaş insana, varoluşçuluk’un öne sürdüğü korkuyu aşacak bir tinsel dinginlik yaratma görevi verilmiştir. Bu dinginlik, insan yaşamının anlamını kavramayı sağlar ve varoluş biçimini güçlendirir, her durumda yeniden yaratımı gerçekleştirir (<http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-o/18315-jose-ortega-y-gasset-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>).

Sanatçı sadece gerçekliği çoğaltmakla kalırsa o sanat kalıcı olamaz; onun görevi kalıcı imgeler dünyası yaratmaktır, bu ancak sanatçının gerçekliği küçümseme, dışlama eylemiyle onu aşması sayesinde olur. Gasset için sanatçı olabilmek, sanatçı olmayan

ciddi insanı, ciddiye almayı bırakabilmektir. Modern sanatı ilginç kılan yönünün, nefretin, coşkunun sanat için hissedilerek kendi önemini reddeden, insan etkinlikleri ve ilgileri sıralamasındaki konumunu değiştirmesiyle özetler. Saf sanatı ise alçak gönüllüğüyle, kendini insani duygulardan (pathosundan) kurtarmış, saf imgeler halinde, sanat olmaktan başka hiçbir iddiası olmayan, kibirlilikten öte alçak gönüllü sanat, olarak açıklar ve saf sanat tanımına vurgu yapar (Harrison ve Wood, 2011, s. 357 - 365).

Gasset, felsefe çalışmalarını çağdaş insanın kültür ve yaşam arasındaki gerçeklik ve bilgi sorunları üzerine odaklamış, eleştiriye dayalı yöntemle çözüm aramıştır. Çağdaş insan içinde bulunduğu kültür yapısını, tinsel ve düşünsel içeriğini, özelliklerini yansıtır; bulunduğu yer ve zamana dayanır. Gerçekliği kavramak için bulunan kültür durumunu ve zamanını kavramak gerekir. İnsanın öznel yaklaşımları, objektif bilgide yanlışlığa sebep olan kendi bakış açısıdır. Bu şekildeki bakış açısı kendini gerçeklerin merkezine alır ve kendi ölçüsünün dışında ölçü tanımaz. Her gerçeği kendine uydurarak yorumlamaya çalışır (<http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-o/18315-jose-ortega-y-gasset-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>).

Gasset modern sanatı sosyolojik açıdan ele almış, yeni sanatın önerileri ve değerlerinin anlaşamadığı için, kitleleri karşısına aldığı ancak belli bir grubun, yaşamdan alıntı olmayan, kendi başına var olan, temsili olmayan, sanatsal sanatı, imgelere odaklanma gücüne sahip, sanatsal duyarlılığı olan nitelikli kişilerin anlayabileceğini açıklamıştır. Bu durumda kitlelere mal olmamış olsa da soyut resim, bir deneyim aşaması olarak kültürel mecrada yerini almıştır. Postmodern bir sürece evrildiği günümüzde modernizm tartışması, sanatta görünürlük kazansa da aslen modern toplum arasındaki kurumsal ilişkilerde vuku bulmaktadır ve yine sanattaki yansımalarıyla tartışılma alanı bulan açıklama ve çözüm önerilerine gebedir.

1.1.3. Clement Greenberg (1909-1994)

Amerikalı bir sanat eleştirmeni olan Greenberg, tüm sanatların eleştirisini yapabilmek için, o sanatın kendine ait medyumunun içinden, kendi özgünlüğü kapsamında ele alınmasını gerektiğini belirtmiştir. Her sanatın diğer sanatların etkilerinden arındırılarak ve saf duruma dönüştürülerek kendini tanımlar hale getirilmesi gerektiğini vurgular. Greenberg'in modernizm vurgusu, sanatta nesnelere bilinen

temsilini terk etmesi değil; üç boyutlu nesnelerin içinde olabileceği uzamın temsilinin terk edilmesidir (Harrison ve Wood, 2011, s. 818 - 819).



Resim 7: Clement Greenberg

Greenberg için, modern sanatın kaynağı “Beceri, eğitim ya da uygulama, performansla ilgili bir şey değil, sadece kavrayıştır. Kültür ya da zevk kavrayış için zorunlu bir koşul olabilir ama tek başına kavrayış belirleyicidir” (Harrison ve Wood, 2011, s. 830). Eleştirmen modern sanatın ayrıcalığını ve özelliğini bu şekilde açıklamıştır. Greenberg burada dikkat çektiği kavrayış açılımına esin ve sezgi de ekler, esin bireye özgüken beceri herkes tarafından kolaylıkla elde edileceğini, yalnız esinin başarılı ve taklit yapılamayan bir sanat eseri için önemli tek etken olacağına değinir. Soyut resimlerin de kopyalanabileceğini oysaki onları kavramanın kolay olmadığını, anlamlarının ve farklılıklarının kavramlarından geçtiğini belirtir. Soyut sanattan kaçınmakla kurtulunamayacağını, yapmamız gerekenin onu özümsemek, kavramak ve içinden geçerek yüzleşebilmek olduğunu vurgular (Harrison ve Wood, 2011, s. 829 - 830).

Eserdeki yapısal özellikler düzlük ve cephesellik, Greenberg için etkili bir çalışmanın sonucuydu. Buradaki düzlük resmin hiçbir şekilde yanılsama yapmadan sadece kendine gönderme bağımsızlığına erişmesidir. Pollock’un çalışmalarında olduğu gibi; sanatın öznesinin yine sanat olduğunu belirterek modern sanatı tamamen kendisiyle ilişkilendirmiştir (Barrett, 2015, s. 196).

Eleştirmen'e göre temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern resmin doğası gereğiydi. Greenberg için resimsel sanatın basite indirgenemeyen iki temel özelliği ya da normu vardır: Bunlar “Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması” idi. Bu değerlendirmesiyle Greenberg, modern resme hala egemen olan kübizmin merkezci kompozisyonuna karşı yaygın ve geniş kompozisyonu kastetmiştir (Lynton, 2015, s. 244).

Greenberg “Modernizm kültürümüzde canlı olan ne varsa hemen hepsini içeriyor” (Harrison ve Wood, 2011, s. 817) der ve modernist eleştiriyi Kant’la başlatır. Kant’ın eleştirinin kendi yöntemlerini eleştirerek ele alan öncü kişi olduğunu belirterek Kant’ı ilk modernist olarak görür. Modernizm, özeleştirisini, kendi yordamlarından kendi içinden kendine özgünlüğü, kendi medyumunun doğasında eleştirir ve bu yönüyle Aydınlanma eleştirisinden ayrılır. Bu açıklamayla Greenberg sanatın saflığında, kendi kendini tanımlayabildiği özgürlüğüne dikkat çekmiştir. Modernizmin bu yönüyle geçmişin geleneğin dışında geliştiğini yalnız tamamen de geçmişle bağlantısız olmadığını, ancak onun çözümlümü ve ardılı olacağını vurgular. Kuramsal olasılıkları deneysel olasılıklara dönüştürerek modernizmi bir yönüyle yıkıcı bulur. Modernist sanatçıların hedefleri bireyseldir, eserlerinin başarısı ve doğruluğu da bireysel olduğunu, dayatma ve zorlama olmaksızın, başarılıysa ispat karakteri taşımayacağını belirtir (Harrison ve Wood, 2011, s. 818 - 822).

Ortaçağdan Rönesans’a kadar sanatçının yapıtlarının içeriği eserden önce belirlenmiş olarak başladığı için ustalık dışında başka bir şeye gereksinim duyulmamaktaydı. Konular üzerine genel bir görüş hâkim olduğu için sanatçının özgün olma gibi bir sorun yaşamamaktaydı. Yaratıcı olmasının bir önemi olmadığı için kişiselliğini de açıkça ortaya koyamıyordu. “Aydınlanmacı Rönesans”la bu durum sınırların elverdiğince aşılmış kişisel duygular yer bulmaya başlamıştır. Araç - gereçler genel içeriği oluşturmaktaydı ve onlar sanatçının özgünlüğüne yol açıyordu. Günümüz sanatçıları da bu duruma dahil olduğu gibi yalnızca, aradaki fark modern soyut sanatçı için malzeme, özgürlüğünün ifşası olmaktaydı. Modernizmle gelen özgünlük, kişisel farklılık ve görüş, hislerle birlikte varoluş boyutunda yer edinilmiş sanatsal yaratıcılık önem kazanmıştır. Özellikle Greenberg’te içeriğin tamamen reddedilmesi, gerçekliğin biçimcilikte aranması dönüşümüne yol açmıştır (Yılmaz, 2009, s. 258).

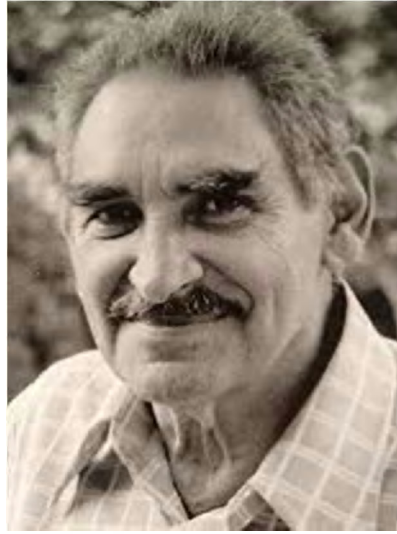
Biçimci sanatı anlayabilmek, bakabilmek, sanat tarihinde sanat kuramına ve aşamalarının bilgisine sahip olmayı gerektirir. Sadece biçim üzerinden değerlendirilmesi gereken eserler, biçimsel kaygıların arkasındakilerle ilgilenmeyen sanatçılar ve sanat dünyasınca alaya alınmışlardır (Barrett, 2015, s. 231 - 32).

Greenberg, 20. Yüzyılın sanat teorileri ve tartışmalarının ortasında yer alarak modern sanat üzerindeki etkisini uzun süre korumuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında en iyi avangard sanatçıların Amerikalı sanatçılar olduğunu savunmuş ve 1955'te modern sanatın gelişimiyle ilgili yazdığı "Amerikan Tarzı Resim" adlı denemesiyle Soyut Dışavurumculuğu desteklemiştir. Greenberg resmin kendi dışındaki şeylerden tamamen arındırılması, resmin soyut olması, üretim materyallerine önem verilmesi gerektiğini savunmuştur. Onun için resim düzleminin düzlüğü ön plana çıkmalıydı. 1964'te, sanatçıların yaptıkları keskin hatlı ve geniş Renk Alanı çalışmaları için "geç resimsel soyutlama" terimini kullanarak yeni bir sanatçı grubunu ifşa etmiştir. Avangart ve Kitsch adlı 1939'da yazdığı denemesi ile kapitalizmin olumsuz sonuçlarına direnerek kültürü canlı tutabilmenin avangard sanat ile olabileceğine değinerek "yüksek sanat" "alçak sanat" tartışmasını açmıştır (Trigg, 2018, s. 130).

Sonuç olarak Greenberg'in başlattığı modernist avangard; soyut ekspresyonizm, New York galeri ve Modern Sanat Müzesi tarafından kurumlaştırılması sayesinde, sanat merkezini Paris'ten alıp, New York'u dünya kültürünün başkenti haline dönüştürmüştür. Modernizmi kendi disiplin özellikleriyle yine kendisini eleştirmek için kullanmış, anlamlar arası ilişki aramaksızın saf ve soyut bir sanat formalize ederek Amerikan sanatına ve ardından dünya sanatına evrimleştirmiştir (Bürger, 2010, s. 18 - 39).

1.1.4. Harold Rosenberg (1906-1978)

Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Roseberg, 1940'larda Amerika'da doğup gelişen soyut dışavurum, Amerikan avangardına ait sanat eleştirisinde varoluşsal dram ve bağlanmanın üzerinde durmuştur.



Resim 8: Harold Rosenberg

Modern sanatta ressam, tualine zihninde oluşturduğu bir imge ile değil tualine yeni bir malzemeyle yaklaşarak başka bir şey yapmak ister ve karşılaşmayla imge ortaya çıkar diyen Rosenberg'e göre tuvalde yapılmak istenen; nesnenin dışlanması, estetik kaygısı olmadan bir olay, eylem gerçekleştirmektir. Bu eylem halindeyken sanatçıların karşılıklarına hiç bir şey çıkmadan bireysel varoluşlarına odaklanmaları gerekir. Eylem resmi, sanatçının varoluşunun ta kendisidir. Sanatçının tuval üzerindeki hareketi; politikadan, estetikten, ahlaki değerden özgürleşerek yeniden doğuş hareketidir. Nesneden kurtuluşuyla doğadan ve toplumdan da kurtulmuş sanat ve yaşam arasındaki farkları kaldırmıştır. Ressam tuvalinin bir dünya olmasından başka, bir dünya istememiştir. Amerika'nın öncülüğü ve göçmenlerinin katılımıyla, sanat ve toplumun düştüğü boşluk kayıp olarak yaşanmamıştır. Ahlaki ve entelektüel tükenmişliğin yanında, kendi varoluş imgesine yansımış derinliklerin açılımları oluşmuştur. Dönüşüme dayanan hareket, sanatçıların çoğu açısından özünde dinsel bir hareket olmasına rağmen dönüşüm seküler (Hayat ve iradenin dini merkezden ayrılıp dünyevi merkeze ilerleyişi) yaşanmıştır. Dolayısıyla resmin içeriğini özel mitlerin yaratılması ve gerilimi oluşturmuş; tuvaldeki eylem, değerden kurtuluşun canlandırmaya yönelik çabalarına dönüşmüştür. "Eylem olarak sanat, sanatçının sadece yaratma sürecinde olduğu şeyi gerçek olarak kabul ettiği gibi büyük bir varsayıma dayanır" (Harrison ve Wood, 2011, s. 630- 632).

Eser eylemin, psikolojik olarak göstergesini, amaca özgü bir dünyaya dönüştürür. Tuvali anlamlandıran psikolojik veri değil sanatçının canlı enerjisinin göstergesidir. Bu eylem kişisel isyandaki sanatçının eylemidir, eylem sonucu farklı imgeler yaratmışlardır ve dramatik şekilde ilgi çeker. Rosenberg ortaya çıkan resmin sanatçının bir anının ifadesi olduğunu ve sanatçının varoluşu gibi bir öze dayandığını, bağımsız yaratının göstergesi olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2008, s. 148).

Eleştirmen, soyut dışavurumcu ya da eylem resminin, 20. yüzyılın başlarında çıkan akımlara benzemediğini belirtmiş; Amerikalı sanatçıların eserlerinde, öncelikli olanın boyamak, hareket, eylem içinde boyamak olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Resimlerden nesnenin çıkarılması, estetik bir niyetten değil daha özgürce boyayabilmesi içindi. Resim ressamın varoluşunun, yaşamının ta kendisi kişisel ilişkisi ve tavrıdır (Yılmaz, 2013, s. 230).

“Rosenberg’in bahsettiği ressamların fırça darbeleri, tıpkı tekerlek izlerinin yapılan frenin kalıntısı olması gibi eylemin kalıntısı olan izleri gösteriyordu” (Danto, 2013, s. 26). Bu açıklamayla bir nevi makine hareketiyle sanatçının çalışma izlerinin benzerliğine dikkat çekilmek istenmiştir.

Harold Rosenberg, Sartre’nin insanın var olması, kendisiyle karşılaşır, kendini sadece kendisi tanımlayabilir ve var edebilirliği vurgusundan yola çıkarak aksiyon ressamları için, sanatçının kendi kendine, kendi gerçeğini inşa ettiğini ve sonuna kadar bunun bilincinde olduğunu açıklamıştır. Bireyin kendi anlık deneyimlerinin duygusu öncelik kazanmış, kuramın anlam ve önemi arka plana kaymıştır (Fineberg, 2014, s. 37).

Konunun Farthing’de ele alındığı şekilde: Harold Rosenberg soyut ekspresyonist çalışmalar için, sanatçıların eylemde bulunacağı bir mücadele meydanında olduklarını belirtmiştir. Resim yapma eylemini psikolojik bir duruma benzetmiş, Rosenberg, varoluşçu felsefede ifade edilen “bir birey olarak sanatçı” anlayışına dikkat çekmiştir (Farthing, 2014, s. 455).

1.2. Söylemleriyle Örnek Sanatçılar

Aşağıdaki söylem analizleri, sanatçıların söylemleri üzerinde yapılan incelemeler ile dönemin sanat ortamını etkileyen olgulardan ve kavramlardan elde edilmiştir. Bu kapsamda modernizmin sanatsal ifadede büyük bir kırılmaya yol açan benzersiz insani bir değişim ve dönüşümler çağı olduğu söylenebilir. Son derece hızlı ve kaotik olan böyle bir çağda özellikle soyut sanatçılar özgür bir duruş sergileyen öznel görsel deneyimlere yönelirler. Giderek daha da bireyselleşen sanatsal ifadeler, bilinçaltından refleksif deneyimlere kadar zenginleşen bir çeşitlilik gösterir. Bu eserlerin, ifadelerin her biri kendi söylemlerini içlerinde taşıırken izleyicideki yansımalarıyla içerdikleri söylemleri de tartışmaya açarlar.

Çalışmaya dahil edilen bu sanatçılar, var olagelmiş estetik anlayışını, ve temsili resmi modernist sanat çerçevesinde, radikal şekilde ele almışlar, sorgulamışlar ve birbirlerine yaklaşan veya farklılık gösteren özgün yorum ve ölçütler geliştirmişlerdir. Sadece ürettikleri değil, kuramsal olarak da özellikle soyut sanat ve biçimciliğe katkı sağlamaları, toplumsal kırılma noktalarında çıkış yolları aramaları konularında da kendi mecralarında, samimi duruşları ile incelemeye değer bulunmuştur.

1.2.1. Pablo Picasso (1881 - 1973)

Ele alınan Modernizm içerisinde, modern ressam Pablo Picasso'nun çalışmaları figüratif, soyut, soyutlamacı eğilimleriyle dikkat çekicidir. Picasso çalışma düzlemini asla sınırlamayan, çok yönlü bir sanatçıdır. Üretimleri arasında dışavurumcu soyut tarz yoktur yalnız soyutlamaları dışavurumcudur. Soyut eserlerinde daha çok yapısalıcı soyut bir tarzda çalışmıştır. Heykeltıraş, seramikçi, ressam, gravürçü ve hatta sahne ve dekor tasarımcısıdır. Picasso modern resmin araştırmacı kavramına karşı çıkar. Aramaktan çok bulmanın önemine değinen sanatçı; adeta, araştırmanın 20.yy anlayışındaki deney ve akla dayalılığının karşıtlığını savunur. Picasso için önemli olan aradığını, araştırdığını değil bulduğunu göstermek; niyetin değil sonucun önemli olduğuna dikkat çekmektir.



Resim 9: Pablo Picasso

Picasso için sanat doğruya dayandırılmaktan çok doğrunun ne olduğunun fark edilmesine odaklanmalıdır. Sanatçı kendi yalanını gizlemeden çalışmasını yapmalı ve buna başkalarını ikna etmelidir. Picasso için, sanatta doğruluktan daha çok sanatçının yalanlarının doğruluğu söz konusudur (Harrison ve Wood, 2011, s. 244).

Edvard Munch ve Henri de Toulouse Lautrec'ten etkilenen (Hodge, 2016, s.188 - 189) Picasso, Brague'la beraber kübizmi geliştirir ardından bir çok yaratıcı yönelimde, (baskı resim, kolaj, heykel ve seramik gibi) bulunup modern sanatta, devrimci bir yaklaşım sergileyerek pek çok kişiyi etkilemiştir.

Şair Apollinaire, Picasso dan söz ederken, “O yeni insandır diyor, dünya onun tasarısıdır. O yeni doğan insandır, evrene düzen verecek olan insan” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012, s. 191).

Picasso da temsili resmin mutlak öz ve doğruluk arayışın karşısında durarak, yeni sanatın öne çıkardığı bireyselliğin keşfine, bireysel gerçekliğe vurgu yapar ve somut ya da soyut dışında, sadece ikna edici biçimlerin olmasıyla sanat eserinin kalıcılığına dikkat çeker. Böylelikle Picasso modern resmin dışladığı doğalcılığı ötelemez, doğayı doğa, sanatı sanat; iki ayrı alan olarak görür. Malevich, Mondrian gibi nesneyi tamamen dışlayarak öze inmeye çalışan, doğalcılığa karşı çıkan ressamlardan, modern ressam kapsamında olduğu halde ayrılır.

Araştırmalar yapmak, sanatçıyı tekrara düşürür başarısını engeller diyerek deneme-yanılmayı reddetmiştir. Araştırmalara, denemelere kaptıran ressamların, örneğın, Mondrian, Malevich zihinlerinin karıştığını ve artık onların resmin dışına çıkarak görünmez olana odaklandıklarını belirtmiştir (Yılmaz, 2009, s. 38 - 39).

Rengin anlamını görmekte arayan sanatçı “Bir ilgi olmalı ki görebilelim ve kavrayalım. İlgi olmazsa sıradan görüşler ortaya konur. İnsan düşünce tarzını değiştirirse, farklı güdüler geliştirirse bu ifadesine de yansıyacak, ifade tarzını da etkileyecektir. İyi ya da kötü, konularına göre ifade yollarım da farklılaşabilir” (Harrison ve Wood, 2011, s. 243 - 245). Picasso da doğa sanattan ayrı bir olgudur. Doğaya karşı yeni bir gerçekliği - doğruyu fark etmemizi sağlayan yalanı, kavrayışımıza sanat yoluyla dışavurum demiştir.

Kübizm daha çok biçimlerle uğraşan bir sanattır ve herhangi bir ekolden farklı değildir; elemanlar aynı şekilde uygulanır ve anlaşılır. Sadece konular farklılaşabilir, eski çağlarda görmezlikten gelinen bazı biçimleri resme soktuğunu da belirtir (Yılmaz, 2009, s. 38 - 48). Picasso, Yılmaz’a göre de “Sanatçının sadece kendi iç dünyasından beslenmesi gerektiği iddiasının kol gezdiği bir zamanda; sanatçının ‘her bir taraftan gelen duygu ve imgelerin toplandığı bir depo’ olduğuna inanan; ‘sanat için sanat düşüncesinin bir şaka olduğunu ve nesnelere başkaları için ürettiğini söyleyen biriydi” (Yılmaz, 2013, s. 97).

Picasso sanata her zaman var olandan başlanıldığı için soyut ve somut diye bir şey olmadığını, *ikna edici biçimlerin* var olduğunu söyleyerek özgün bir bakış açısı geliştirmiş, kübizm ile ilişkili eserleriyle (modern çağın sanatını olumsuzlamasına karşı) çağının tam ortasında yer almıştır. Bu da çağını farklılıklarıyla yansıttığının bir göstergesidir.



Resim 10: Pablo Picasso, *Françoise Gilot ile Paloma ve Claude (eşi ve çocukları)*, 1954 tuv. üz. Yağlıboya

1.2.1.1. Kübizm

Kübizm'e aynı dönem paralel gelişen expressionizm de dış gerçeklikten değil süjenin iç dünyasından hareket eder ve bu yönüyle kübizm ile benzeşirler. Her ikisi de doğayı reddederler. Farklılıkları ise expressionizmin özelliği içtepisel-duyusal olanı akıcı bir ifade kullanırken kübizm; sert, yasal kurallarda, matematiksel teoride ifade bulur. Kübizm nesnelerin iç yüzünü, özünü kavramak adına, onları görüldüğü gibi değil düşünüldüğü gibi ele alır, kavramaya çalışır. Bu durumdan kaynaklı objektif düzeni bozar, biçimleri parçalar ve bir biçimler mimarisi kurarak somutlaştırır. Alışılmış biçimler, biçimi bozulmuş deforme olmuş şekilde yeni bir varlık düzeninde yer alırlar. Kübizm nesnelerin görüntüsüne dair parçalayıcı çözümlmeye girer ve bunu objektif yasal bir düzende geometri ve metafiziğe taşır. Bu özelliğiyle kübizm sadece bir biçim veya geometri sanatı olmaktan çıkarak geometrinin içinde bir anlam ve tinsel varlık barındırır. Bu tinsel varlık, anlam arayışı, nesnelerin gerisinde bulunan ve nesnelerin özünü oluşturan metafizik durumdur. Kübizimde metafizik ve matematik birbirini tamamlayıcı olarak bir arada bulunur (Tunalı, 2013, s. 164 - 67).

1.2.1.2. Analitik Kübizm

Kübizm Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak ikiye ayrılır. Doğa biçimlerinin analizine dayandığı için analitik kübizm adını alır, diğeri salt düşünsel

elemanların sentezine dayandığından dolayı sentetik kübizm adını alır. Analitik kübizm doğaya yönelirken doğanın bütenselliğinden değil elemanlar varlığından yaklaşır. Bu parçalı elemanlar varlığını kendi içindeki düzende bütünleyecek yeni bir varlıkta sunar. Analitik kübizm nesnelere duyusal- yüzeysel bağlamlarından çözümleyerek yeni bir cisimsel varlıkta yeniden kurar. Bu konstrüktif varlık, artık soyut bir varlıktır ve kendisini meydana getiren elemanlar doğrudan doğada ve nesnelere olduğu için gücünü somuttan alır. 1910'larda Picasso ve Braque'in evren algılayışları bu şekilde gelişirken yeni sanat anlayışının çizgisi de netleşmiş oluyordu (Tunalı, 2013, s. 169 - 171).

1.2.1.3. Sentetik Kübizm

Sentetik kübizm doğadan kopmuş, konstrüktif elemanların birleştirilmesinden oluşan soyut bir varlıktır. 1911-14 yıllarına denk gelen bu oluşum, analitik kübizm gibi doğa elemanlarından uzaklaşır, geometrik düşünsel soyut elemanları içerir. Bundan sonra kübizm düşünsel geometriye kayacaktır. Soyut düşünsel yapıt doğa biçimlerini belirler. Ve bu aşamada her ikisi birbirleriyle karşıt duruma düşerler. Felsefede bu oluşumun karşılığını Kant'ta bulabiliriz. Kant'a göre, insan nesnelere olduğu gibi değil sahip olduğumuz düşünce biçimleriyle, önyargılarına göre bilir. Sentetik kübizm ve Kant felsefesine göre, obje'nin süje'den bağımsız bir gerçeklik olarak değil, süje'nin duyu elemanlarının zihin kavramlarıyla sentezlemiş olduğu bir gerçeklik vardır. Kant'ta "kendiliğinden şey" kavramı, Kübizm'in asıl varlığa ulaşmak istemesinde, duyuların sağladığı görüşlerin ardındaki böyle bir varlık, Kant'ın "Kendiliğinden Şey" dediği varlıkla örtüşmüştür (Tunalı, 2013, s. 172- 174).

1.2.2. Kazimir Malevich (1878-1935)

Malevich için yeni sanatta, Süprematizm'de görünen dünyanın görsel algıları kendi başına anlamsızdır. Önemli olan saf duygunun çevreden bağımsız oluşudur. Saf duygu yaratıcılık için çok önemli ve gereklidir. İnsan doğadaki en yüksek varlığını duygularına borçludur. Onun için duyguların ifadelerine olanak tanıyarak objelerin tanıdık görüntüsünü dışlayan, yalıtılmış, saf dünyanın inşasının ifadesi

“süprematizm”dir (Harrison ve Wood, 2011, s. 325 - 327). “Sanatçı ancak resimdeki biçimleri doğayla hiçbir ortak noktası kalmadığı zaman yaratıcı olabilir” (Yılmaz, 2013, s. 98).

Malevich 1880’lerde gündemleşen dördüncü boyut kavramından etkilenmiş, görünür gerçekliğin temsiline, maddesel dünyaya karşı resmi özgürleştirmeye çalışmış, tüm renkleri içinde barındıran aynı zamanda sonsuzluğun rengi olduğundan beyazı gerçek renk olarak kullanmıştı. Sanatçı beyaz rengi kullanarak, geleneksel temsili ve herhangi bir derinlik yanılması reddetmiş, sanatını arıtarak saf, düz, geometrik şekiller kullanarak, yeni bir dünyanın kapılarını açmak istemiştir. Malevich, resmin özünü rengin oluşturduğunu belirtmiş ve nesne olduğu sürece bu özün zarar göreceğini hatta resmi öldüreceğini söyleyerek, Süprematizm’i resimde saf duygu ya da algının üstünlüğü olarak tanımlamıştır (Resim 1). Resimsel uygulamaları ve görüşleri ile soyut sanatın gelişiminde etkili olmuş, Paul Klee, Alexander Rodchenko ve Ad Reinhardt’ın da aralarında olduğu birçok sanatçıya öncülük etmiştir (Hodge, 2016, s. 136 - 137).



Resim 11: Kazimir Malevich

Malevich için sanat, o zamana kadar devletin ve dinin hizmetindeydi. Natürallizm, kübizm, izlenimcilik ve diğer ekoller, sanatın hakikiliğini, saflığını belirlemeye giden birer diyalektik yöntemdir. Artık kültür tarihi değişiyor ve sanat objeden, işlevsel temsilden, bilindik kavram, olgu ve ilkelerden kopmak isteyerek,

yalnızca kendi başına, kendi için hiçbir şeye hizmet etmeden var olmak istemiştir. Malevich'e göre geçmişte bilinen, belirlenen hiçbir şeyi hazır bir şekilde kabul etmemeliyiz; bize tanıdık gelen her şeyi ile yeni ve bize yabancı gelecek yeni bir düzene saf sanatsal duyguyla; ruhsal bağımsızlık ile non-objektif duygunun sanatı ile ulaşabiliriz. Tanıdık olanı gömmeliyiz, sanat objektifliğinin zehrinden kurtulmalıyız saf sanatı, maskesiz sanatı, işlevsiz sanatı inşa etmenin cesaretini göstermeliyiz (Antmen, 2008, s. 90 - 94).

Malevich bu inançlarıyla çalışmalarını şekillendirmiş, aşama, aşama renk anlayışında indirgemecilik yaparak beyaz zemin üzerine siyah kare, beyaz zemine beyaz kare gibi çalışmalarıyla duygunun dışsal biçimine ulaşmak istemiştir. Duygunun yeniden-özgür temsiline ulaşmaya çalışmıştır. Göstergelerin kendilerini değil duygunun bütün halini vermek isteyerek, sanatı maddesel ve ilahilikten katararak, işlevselliğini kırarak farklı bir alana çekmeye çalışmıştır.

Bilindiği üzere Modern düşünceye öncülük eden Empresyonistlerin (1850'lerde) ve bilimin de katkılarıyla ışık deneyleri, ışığın keşfi, siyah ve beyazın yeniden anlamlandırılmasına yol açmıştır. Malevich göğün mavisinin Süprematist sistemle aşıldığını ve sonsuzluğun asıl hakiki rengi olan beyaza girildiğini belirtirken bilindik temsili tüm renklerden kurtulduğunu, zamanın, yeni insanın zamanı olduğunu vurgulamıştır. Malevich yapıtları hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik ya da öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen, tümüyle saf bir duygunun yansımasıdır. Modern sanatın; yüce, kusursuz, yetenek gerektiren eski sanatın yanında, yeni sanatı basit görenlere, kusursuzluğun ani eylem içinde olduğunu, temsili aşan, yaratıcı konstrüksiyon üzerine yükseldiğini özellikle belirtir. Yapıtları bir devinim içindedir. Tuvalin beyazıyla üstündeki kareler arasında bir uzay boşluğu olduğu izlenimi vermektedir. 1920-22'de üç boyutlu çizimlerle de süprematik bir mimarlık anlayışını yerleştirmeye çalışmıştır (Harrison ve Wood, 2011, s. 325 - 330).

1.2.2.1. Süprematizm

Sovyet ressam Kazimir Malevich'in geliştirdiği soyut sanat akımı ve felsefesidir. Doğada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır.

Nesnelerin çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi olan Kübizm'den farklıdır. Süprematist anlayıştaki yapıtlar, mutlak özgürlük ya da insanın sonsuzlukla birleşmesi anlamlarında yorumlanabilir (Rona, 2008, s. 1449).

Süprematizmin nihai amacı, hiçbir şeyin görünmediği, algılanamadığı, sadece hissedebildiğimiz noktaya ulaşmak çabasında, alışagelmış sanatsal fikirleri, kavramları, imgeleri elden bırakmak ve nesnel olmayana hiçliğe saf geometrik formlarla ulaşabilmektir (Thompson, 2014, s. 140 - 41).

Çağdaş Rus ressamı Malevich, 1912'e doğru, resmi bir mimari yapı gibi ele almaya başlamıştır. Bu dönem işlerinin 'Stijl' gibi konstruktif bir anlayışta kübizm çıkışlı olduğu görülmektedir yalnız Malevich bu isimlendirmeleri kabul etmez ve resmi yabancı elemanlardan arındırarak temiz net bir görüntü istemesinden dolayı "Pürizm" olarak tanımlar. Sanatçı, 1922 yılına doğru kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturur ve bu yeni sanat anlayışına 'Süprematizm' adını verir. Sanatın anlamının belirsiz bir kavrama dönüştüğü, içeriksiz yaratımlar için, üstte en yukarıda bir alan anlamında Süprematizm (Resim 1) deyimini kullandığını belirtir. Nesnel, sanat için değerini yitirmiş ve içeriksizlik başlamıştır. Tunalı'ya göre bu değer yitiriliş kübizm ile başlar ve süprematizm, kübizmin yeni bir uzantısı olduğu hissine kaptırır. Malevich'e göre ise kübizm; içeriğini doğadan ve nesnelere alan bir sanattır, öte yandan süprematizmin ortaya koyduğu sanat, içeriksiz, hiçliği giden bir yoldur. Böylece sanatçı duygulardan, nesnelere kurtulacak onların üstünde bir dünya da sürekli bir çaba ve deneyime gerektiren yeni bir sanatı yakalayacaktır. Bu sanat nesnelere dışında geometriye dayalı içeriksizliktir. Bu özgün sanat, hiçliğin ta kendisidir. Tunalı bundan dolayı, farklılıkları olan bu iki sanat anlayışını, en kesin biçimde birbirinden ayırır (Tunalı, 2013, s. 182 - 84).

Malevich'in geliştirdiği bu felsefe, doğada bulunan biçimlerin değil yalnızca temel geometrik biçimlerin yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Nesnelere çözümlenerek parçalara bölündüğü ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirildiği kübizmden farklıdır. Süprematist anlayıştaki bu yapıtlar, mutlak özgürlük ya da insanın sonsuzla birleşmesi anlamlarında yorumlanabilir (Rona, 2008, s. 1449).

Malevich, içeriksizlik ve hiçlikten başka bir şeyden var olmayan yeni sanatını diğer akımların devamı gibi görmez, duyuşal nesnelere dünyasının üstünde geometriye dayalı Süprema evrenine ulaşmak ister. Kesinlikle ifade için nesne kullanmayı reddeder öyleki insanı nesnelere düşüncelerinden adeta kurtarmak özgürlüğe ulaştırmak ister. Sanatçı, sanatın özünü varlığını her şeyin üstünde bulunan 'hiçlik'te görmüştür.

Malevich'in özgürlük anlayışı onun tüm nesnelere dünyasından kurtuluşudur ve bağımsız bir yaratımı sağlayacak olan sınırsız hiçliktir bu süprematik gerçeklik 'kare' biçiminde kendini gösterir. Bu çalışma geometrik – soyut bir varlığı işaret eder, bu evrendeki doğaya karşı dengeyi sağlayan mutlaklıktır. Nesnelere dünyasına karşı duran içeriksizlik, sıfır noktası kendi içinde bir gerçekliktir. Nesneliğe karşı içeriksiz eşitlik anlayışıyla, Hollanda 'Stijl' in kozmik harmonisinden ayrılırken, ontolojik hakikat anlayışlarıyla yaklaştıkları görülür (Tunalı, 2013, s. 186 - 187).

İnsan nesnelere ilişkisinde, nesnelere görüngesinin aldatıcı bağlamında, bilim, sanat, din dünyasında parçalanmaktadır. Çünkü gerçek doğada böylesi bir durum yoktur. Doğa nesnesizdir, tüm yargılardan bağımsız kendi içinde özgürdür. İnsan bölünmüş olduğu bu üç hakikat 'din, bilim, sanat' arasında çabalar ve çare arar. Malevich için en uygun yöntem bu hakikatlerden kurtulmaktır, içeriksiz eşitliğe ulaşmaktır. Bu yol ise ancak ve ancak içeriksiz olan, geleneksel güzellikte değil hiçlikteki hakikat sanatı ile gerçekleşecektir (Tunalı, 2013, s. 189 - 190).

1.2.3. Piet Mondrian (1872-1944)

Mondrian'da sanat, bilinçdışı ile bilincin diyalektiğinde gelişen ilişkilerin, renk düzlemleriyle plastik ifadeye dönüşmesidir. Buradaki plastik ifade doğanın temsili değildir. Doğaya bağlı kalmadan, renk ve çizgi üzerinden zıtlıklar oluşturmaktır, bu zıtlıklar ilişkileri ortaya koyar ve saf ifadeye ulaşılabilir. Yeni sanatla birlikte tekniğin de değiştiğini sanatın bilinçdışından, değişkenlikten gelerek bilince ve plastik ifadeye dönüştüğünü vurgular. Resmi güzel çekici kılında budur, konu doğa ve temsil değildir. Mondrian, bu zıtlıklar ilişkisine yeni güzellik yeni ruh tanımlamaları ile yaklaşmıştır. 'Soyut-Gerçek Resim'de dediği ve matematik gibi mutlak olana ulaşmak için örtülü bir şekilde plastik gerçekliğe yönelmeye (Neoplastisizm) der ve köklerini Kübizm'e dayandırır (Harrison ve Wood, 2011, s. 322 - 325).



Resim 12: Piet Mondrian

Mondrian'ın da sanatında çıkış noktası, Kandinsky gibi kendi iç dünyası içindeki zıtlıkların yarattığı tedirginlikleriydi. Yazılarında dile getirdiği, iç-dış, nesnel-öznel, dışı-erkek, madde-düşünce gibi karşıt kavramlarla huzursuzluğunu oluşturan etkileri çalışmıştır. Günün şartlarından, bunalımından doğan sanatıyla barış ve dengeyi kurmak istemiştir. Mondrian için kübizm sanatı, soyutlayıcı olsa da hacmi yansıttığı için, tam anlamıyla soyut değildi. Bu hacmi yıkmak istediği için yüzeyi kesen çizgiler kullanmış, yüzeyi yıkmak için sade çizgilere geçmiş, ardından karşıtlıklarla da çizgileri kaldırmak istemiştir. Mondrian'ın basamak, basamak çalışmaları, soyutlamalarla dengeye nasıl ulaşmak istediğini ortaya koyar. Doğal renklerden, temel renklere ve geometri biçimlere evrilen çalışmalarıyla doğanın karşısına 'salt realite' dediği, yeni bir gerçekle çıktığını belirtir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012, s. 175 - 176).

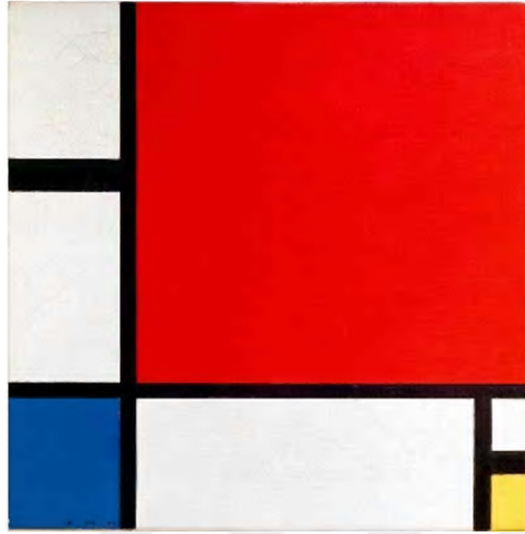
Yeni ilişkilerin saf plastik ifadesi daha derin duygu, daha derin zekâ içerir. Resmin saf plastik olması gerektiğini ve bunun için özel bir şeyi anlatmayan plastik değerler kullanılması gerektiğini ifade eder. Mondrian, nesnelere natüralist temsillerinin plastik ilişkilerin görüntüsünü gölgelediğini hatta ortaya çıkarmadığını savunur. Plastik ifadeye ulaşabilmek için, zıtlıkların yaratılmasını, renk ve çizgi ile resmin sınırlandırılması gerektiğini vurgular. Kendisi de özellikle dikdörtgen renk alanları kullanarak, geometrik soyut üsluba ulaşır (Antmen, 2008, s. 97 - 99).

Soyutlamaya dönüşmüş çalışmalarda imgelerin aynılık veya benzerliğe yol açacağı konusuna değinildiğinde Mondrian “eğer bizim ifade etmek istediğimiz şeyler ortak noktalar ise bu olağan bir zorunluluktur. Bu şekilde evrenesele ulaşabiliriz, özeli yansıtmaz; yok edebilir ama doğrudan nesnelere betimlenmesinden çok ön planda ilişkilerin saf plastik ifadesini yer aldırır ve güçlendiririz” (Antmen, 2008, s. 97 - 99). Açıklamasıyla evrenesele ulaşma önemine dikkat çekmiştir.

Çalışmalarında, Mondrian düşey ve yatay unsurlar arasındaki karşıtlıklara önem vermiştir, yapıtları nesnel olmaktan uzaklaşarak doğrudan duylara hitap eder, görsel bir enerji sunar ve biçimsel bir gerilim eşliğinde izleyiciyi keşfe zorlar. Simetriye dayanmayan yalın dinamikleri kullanmıştır. Renk seçimi hayli kısıtlamış olarak çalışma alanında dikkatli bir şekilde, dikey yatay çizgiler ile ileri ve geri hareket espasları yönündedir.

Kandinsky'nin çalışmaları; öznel, duygusal ilerken Mondrian'ınki mantık, akıl, geometri doğrultusunda ilerlemiştir. Mondrian için Modern sanatçı, bireysel olmaktan öte, 'içimizdeki evrensel'in doğrudan saf anlatımı olmalıydı. Mondrian' a göre gerçek, gözle görünenler ile değil ancak akıl ile kavranabilecek tanrısal bir durumu (Yılmaz, 2013, s. 97).

Mondrian sanat çalışmalarında görselliği soyut evrensel bir dilde betimleyebileceği sade estetik bir dil geliştirmek istemiştir. Tablolarında, nesnelere düz yüzeyde sade biçimde ve renklerde kullanarak kübizm üzerine deneyler yapmıştır. Mondrian resimde, tüm öğeleri enerji dolu bir dengede sonsuz biçimde değişken ilişkiler içinde düzenleyerek manevi uyumluluğu somutlaştırmak istemiştir. Gri, beyaz ve sadece ana renkleri kapsayan kısıtlı renk skalasıyla gerçekleşen çalışmalarını Neoplastisizm adıyla tanımlamıştır. Sadece biçim ve renk temelli bu üslubu dış dünyanın betimlenmesi değil kendine, öznelliğe dair olunabileceğini ortaya koymuştur. Kırmızı ve Mavi ile kompozisyon Mondrian'ın elde etmek istediklerini kanıtlar niteliktedir. Bu tablo dış dünyaya ait herhangi bir şeye göndermede bulunmaz. Çalışmanın siyah çizgiler hâkim sadeleştirilmiş bir dili, ızgara yapısıyla asimetric bir dengesi vardır. Beyaz ve ana renklerle boyanmış bloklar bir düzlük yaratmıştır. Izgara da iki rengin ölçülülüğü orantı denge aynı zamanda enerji hissi vermektedir (Harper, 2018, s. 120).



Resim 13: Piet Mondrian, *Kırmızı ve Mavi ile Kompozisyon*, 1930, 45 x45 cm.

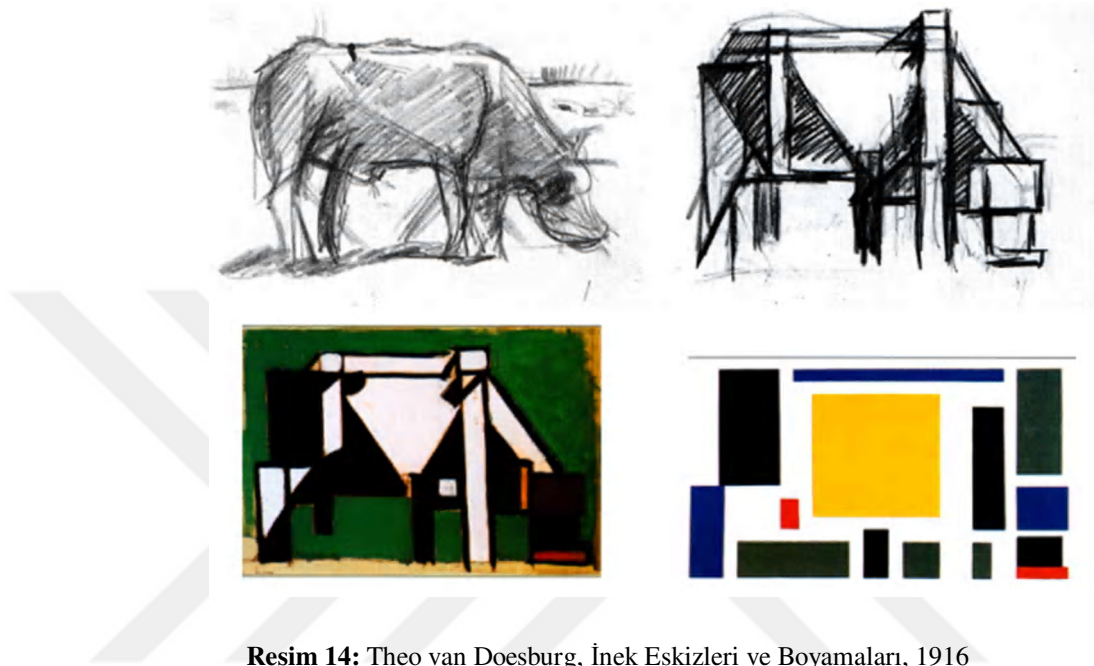
Çalışmaları, soyut üslubun öncüsü olmuştur, 1923'te ayrıldığı grup, De Stijl akımının kurucusudur. Sanatçı 'Saf Plastik Sanat' anlayışında yeni sanatın anlatımını, zıtlıklar karşıtlığına indirgemıştır. Piet Mondrian temsili resim mekânıyla beraber dokuların, çizgilerin oluşturacağı duygusal özellikleri de dışlamış, resmin asal niteliklerini dik açılarla kesişen düz çizgiler ve birkaç renk ile sınırlandırmıştır. Sanatçı amacının, mistik bir 'mutlaklık' arayış doğrultusunda, teosofik (mistik eğilimli dinsel felsefe) inançları gereği gerçekleştirdiğini açıklamıştır (Babacan, 2008, s. 1093).

1.2.3.1. Stijl ve Sanat Görüşü

Stijl sanatı "De stijl" adlı dergide yayınlanan bir sanat anlayışına ve estetiğine dayanır. Temsilcileri Theo van Doesburg, Piet Mondrian ve Van der Leek'tir. Bu sanat anlayışı 'Konstruktiv Soyut'adını (açılımını) içeren, belli bir biçim anlayışında ve özgünlüğünde yeni bir anlayıştır. Diğer çağdaşı olan sanatçı Kandinsky' nin soyut anlayışından farkı 'stijl' de soyut mutlak iken Kandinsky'de biçim, bireysel bir duygu özelliğindedir. Stijl de soyut biçim kendi başına bir gerçeklik olarak var olmaktadır ve duygusal tüm yaklaşımların karşısında çok daha akılcıydı (Tunalı, 2013, s. 178-182).

De stijl, 'stil' olarak çevrilebilen, Hollanda merkezli, Mondrian'ın sanat ve estetik adına düşüncelerini makale olarak yazdığı bir yayındı. Sanatçı Theo van

Doesburg (1883-1931) ile birlikte kurduğu ve bir sanat akımına dönüşen De Stijl, soyut sanat ve modern mimarinin, tasarımın gelişmesinde öncülük etmiştir. Van Doesburg sonradan eserlerine diyagonal öğeler eklediği için Mondrian bu duruma ters düşmüş, De Stijl grubundan çıkmıştır (Harper, 2018, s. 120).



Resim 14: Theo van Doesburg, İnek Eskizleri ve Boyamaları, 1916

Bu yeni sanat anlayışının adı “Neo-plastisizm” (yeni-plastikçilik) idi ve kübizmi uç noktaya kadar taşıyarak kübizmin içinden geçerek bireyselden daha çok evrensele ulaşmak gibi belli temel ilkeler edinmişti. Mondrian’ın ‘Ağaç’ı, Doesburg’un ‘inek’ çalışmaları bu duruma örnek olabilir. Mondrian’ın ve Doesburg’un resim anlayışları, doğanın dışında, çok farklı bir noktada temellenir. Onlar için doğa başka bir varlık, sanat yapıtı başka şeydir ve her ikisinin biçim varlığı da birbirlerinden farklıdır. Doğanın biçimi, sanat yapıtı biçiminde bir anlamsızlığı hiçliği barındırır, sanat tam bu noktada estetik ve sanatsallık uğruna doğa orantılarını yıkar yerine geometrik ilişkilerde yeniden bir düzen kurar. Bunun içindir ki: Piet Mondrian’ın ve Theo van Doesburg’un resimleri, birbirine geçmiş, dikdörtgenler, kareler ve onları birbirinden ayıran geometrik çizgilerden oluşmuştur (Tunalı, 2013, s. 178 - 182).

Neoplastisizm akılcı yasalara dayanması, duygusallığa yer vermemesiyle diğer soyut çalışmalardan, Kandinsky ve Malevich’in çalışmalarından ayrılmış daha

matematiksel bir kurguda özgünleşmiştir. Mondrian için, gerçekleri gözlerimizle ve algılarımızla anlayamayız ancak akılla kavrayabiliriz.

Neoplastisizm, merkezinde renk bulunan sanatın geometrileştirilmesi dikey ve yatay biçimlerin temel karşıtlığına dayanmıştır. Burada renk duyuşsal özelliğini kaybederek kompozisyon mantığına katılır ve biçim elemanına dönüşür. Stijl, “Neo-plastisizm” 1931'e kadar, Konstruktivizm halinde etkisini sürdürür (Tunalı, 2013, s. 178 - 182).

1.2.4. Vassily Kandinsky (1886-1944)

Kandinsky için bir sanat eserinin en önemli özelliği zamanını yansıtıyor olması; alıştığı dönemin kültüründe yer bulmasıdır. Aksi halde samimiyetten uzak taklit olan ve de anlamsız, içerikten yoksun geleceğe kapalı bir sanat eseri olacağını vurgular (Yılmaz, 2009, s. 51 - 52).

Sanatçı toplumsal kesite uyarken çalışmalarını o yönde yapıyor olması, onun toplum tarafından anlaşılmasını sağlayabilir ancak bu onu, yarına taşıyamaz, kalıcılığını belirleyemez.



Resim 15: Vassily Kandinsky

Kültürden, çağdan kendimize doğru ruha inen bir ışık gibi, Kandinsky'de 'ruh' sanatın en değerli mücevheridir. Nerdeyse sanatsal düşüncesinin temel taşı olmuştur ve modern sanatla birlikte ruhun özgür kılındığını, maddeci materyalist baskıdan kurtulduğunu, adeta arıtılmış bir cevher gibi tekrar ortaya çıktığını belirtir (Harrison ve Wood, 2011, s. 105 - 109).



Resim 16: Vassily Kandinsky, *Kompozisyon 7*, 200 × 300 cm, 1913, Moskova Devlet Tretyakov Galerisi

Kandinsky için renk doğrudan ruha hitap eder ve ruhun sözcüsü olur. Renk, ruhu hareketlendirerek, heyecanlandırarak kendini biçimde var eder. Modern sanat Kandinsky için ruha hitap etmelidir, doğayı dışarıdan taklit ederek değil derin içsel bir ruhla yeniden, içeriden çalışılmalıdır (Yılmaz, 2009, s. 61). Doğada olduğu gibi ancak bu defa sanatçının elinde aynı yasaların ve yordamın sezildiği şekilde içten oluşur.

Albert Einstein'ın görecelik kuramı, Sigmund Freud'un bilinçaltı kuramı geleneksel algı ve düşünceleri tepetaklak tersine döndürür. İçgüdü ve içgüdünün ilkelliği önem kazanır, yaşamdaki önemine dikkat çekilir, ruhun özgürlüğü öne çıkar, mutlak gerçeklik artık yerini bilginin görelilik kavramına bırakır. Kandinsky'nin sanatı gözden daha çok bu özgür ve duyarlı ruhlara hitap eder.

Soyut sanatın öncüsü, renk ve kompozisyon ustası Kandinsky, sanatı için, on yıllık düşüncelerini 1912'de yazdığı "Sanatta Zihinsellik Üstüne" adlı kitabında yayınlamıştır. Diğer sanatçılar gibi o da saf ifadeye ulaşmaya çalışmış, temsil

nesnelerinin resme zarar verdiğini düşünmüştür. Kandinsky, sinestesi hastası olduğu için renkleri kendiliğinden seslerle eşleştirirken, sesleri duyduğunda da renkleri görmekteydi, renkleri ve sesleri birbirinden ayıramıyordu. Bu yüzden tıpkı müzik notaları gibi resmin de müzikal karşılığını yaratma çabası göstermiştir. Doğadan aldığı enerjisiyle, içinden gelen anlık sezgi ve coşkuyla renkli kompozisyonlarda özgür resimler çalışmak istemiş ve bunu da kitabında temellendirmeye çalışmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012, s. 174).

Daima ‘sanat sanat içindir’ tezini savunan Kandinsky; sanatçı kişiliklerin, toplum içerisinde diğer insanlara göre üç kat daha sorumluluk içinde olmaları gerektiğini düşünmüştür. Sanatçının kendi ruhunun derinliklerine girerek resim yapması gerektiğini aksi halde anlamsız çorak bir ifadede kalınacağını belirtir. Sanatçının daima söyleyeceği bir şeyler olması gerektiğini, amacın bir formda ustalaşmak yerine formu içsel bir anlamda yeniden yaratmak olduğunu vurgular (Kandinsky, 2015, s. 96).

“Sanatçı, birinci olarak yaratıcı yeteneğini mutlak ortaya çıkarmalıdır. İkinci olarak sanatçının da her insan gibi duygu, düşünce ve oluşumlardan meydana gelen bir çevresel ağ içinde olduğu unutulmamalıdır. Üçüncü olarak sanatçı, içinde bulunduğu çevresel ağı ya da atmosferi yaratıcı özelliğinin materyali olarak kullanmak durumundadır” (Şaylan, 2006, s. 84).

Kandinsky’ e göre sanatçının yapması gereken öncelikle iç sesine kulak vermek, bu sesiyle kurduğu iletişimini devam ettirip görsel değerini araştırarak, nesnellikten uzak, form ve renk halinde tuvale yansıtmaktır (Thompson, 2014, s. 130).

Her sanatçının nesneye dair çalışmak istediği öz, mutlak gerçeklikten öte kendi duygu ve algılarının ifadesi durumuna dönüşmüştür. Kandinsky ‘modern sanatın’ nesnel dünyadan uzaklaşarak içsel çözümlenmeye, algıya yöneldiğinin haberini vermektedir.

1.2.5. Mark Rothko (1903-1970)

Mark Rothko, ‘Soyut Dışavurumculuk’ akımında, ‘Amerikan Boyasal Alan Resmi’ nin en önemli sanatçılarından biridir.

Sanatçıların en ayrıcalıklı özelliklerinin, mucizevî ustalıklarının olduğunu belirtmiştir. Ürettikleri resimlerinin de mucizevî olması gerektiğini, eserini tamamladığı

anda, yaratıcı ve yaratı arasındaki bağıın yakınlığıın da sona ermesi gerektiğini vurgular. Bu aradaki bağıın bir yabancıya dönüştüğünü vurgulaması, resmin bir çıkmazlık ve ihtiyaç karşısında aniden öngörülmemiş, beklenmedik bir çözüm olması düşündüğündendir. Burada sanatçının önemle odakladığı mucizeviliğın esere dahil olmasıdır. Rothko için bir eserin var olması, hassas bir gözlemcinin eşliğinde, gözünde canlanması, yaratılmasıyla gerçekleşir, doğar ve ölüür. Böylesi bir varoluşsal süreç sanatçı için duygusuz ve riskli bir eyleme dönüşür, çünkü tüm sorunlarını ifşa ederek sıklıkla acımasızca eleştiren toplumla karşı karşıya kalacağıını, bu karşılaşmayla eser ve sanatçının zarar göreceğini belirtir (Harrison ve Wood, 2011, s. 611- 612).



Resim 17: Mark Rothko, *Kırmızı Üzerine Beyaz*, 1957, 367 x 400cm.

Rothko eserlerinin dramlar, şekillerinin ise oyuncular olduğunu belirterek bir ihtiyaçla yaratıldıklarını vurgulamıştır. Sanatçının, toplumun kendisine karşı düşmanlığını hissetmesi onu yalnızlaştırdığını, aynı zamanda özgürleşme yolunu da açacağını belirtir. Sanatçının alışılmış ama sahte bir güvenlik ve topluluk duygusundan kurtulunca aşkınsal deneyimlerde bulunması kaçınılmaz olacağıına inanmıştır. Bu sanatçının özgürleşmesi için çok önemlidir. Böylesi bir tanıdık dünyanın dramları ancak aşkın deneyimlerle mümkün olabilir. İç özgürlükle hareket ederek bilindik dünyada karşıt olmaya veya uzlaşmaya gereksinim hissetmezler. Geçmiş kültürlerdeki arkaik sanatçıların, şimdikinden daha uygulamaya dönük bir toplumda yaşadıkları için canavar, tanrı ve yarı tanrı yaratmayı gerekli bulduğunu belirterek aşkın deneyimin

öneminin daha acil kavrandığını bu yüzden canavarlar ve tanrılar olmadan sanatın bizim dramımızı sahneleyemeyeceğini belirtmiştir. Sanatçının konu olarak tanıdık dünyayı seçtiği yüzyıllarda, övgü alabilecek yanının tek başına figürleri resmeden tablolarıdır ve bu tablolar sonsuz bir hareketsizlik anında donakalmış yalnızlığın ifadesine bürünürken insan iletişimsizliğine vurgu yapmış, adeta mitler ve bilinçaltı olmadan bu iletişimsizlikten çıkılamayacağını belirtmiştir (Harrison ve Wood, 2011, s. 612).

Rothko, Carl Gustav Jung'un evrensel mitlere olan söylemlerinden etkilenmiş ve şöyle bir açıklama yapmıştır. “Sürrealist, mite ait sözlüğü ortaya çıkarttı ve bilinçdışının fantazmagoryası ile gündelik yaşamın nesnelere arasında bir eşleşim kurdu. Eşleşim, bana göre sanat için tek kaynak kitap olan enerji dolu trajik deneyimi oluşturur” (Fineberg, 2014, s. 109).



Resim 18: Mark Rothko

Rothko (1903-70) ilk yıllarda, ekspresyonizm ve sürrealizm üsluplarında çalışırken, 1950'den sonra büyük tuvaler üzerine tek ve canlı renkleri kullanarak yuvarlak köşeli dikdörtgenlerden oluşan resimler yaptı. Bu resimler ile farklı ruh hallerini harekete geçiren atmosferik etkiler yaratarak, betime dayanan tüm ifadelerden kaçınmıştır. Sanatçının yoğun, derin renklere odaklanması, (Resim 17) Renk Alanı ressamı olarak tanınmasına yol açmıştır. Çalışmalarında insani duyguları, insan

olabilmeyi, dini özlemleri ifade etmek istediğini belirtmiş, bunların dışında başka bir şeyin ilişkisiyle ilgilenmemiştir (Hodge, 2016, s. 80).

Rothko, modern sanatın, başka sanatlarda olduğu gibi açıklığa kavuşturucu mucizevi nitelikler taşımasının olanaksız olacağını belirtir. Bizleri evrenin huzursuz boşluğundan, karanlığından uzak tutacak son nihai durumun içgüdüsel, hatta ilkel davranışlar olduğuna dair dikkat çekici, özgün düşünceleri vardır (Lynton, 2015, s. 242).

Rothko, pek çok sanatçı gibi çevresini, dünyayı kendi gördüğü, algıladığı üzerinden çalışmış ve çok yalın sade bir dilde güçlü, canlı izleyiciyi içine çeken coşkun aynı zamanda trajik hisler uyandıran eserler bırakmıştır. Derin ve derinsizlik geriliminden yararlanarak izleyicinin, yanılısamanın arkasındaki gerçekliğe, özgürlüğe dikkatini çekmek istemiştir. Trajik konuları ele alırken primitif ve arkaik sanatla ilgilenmesi, bilinçaltından beslenmesine yol açmış, çalışmalarına mistik, tinsel ve meditatif değerler katmıştır.

Soyut-Dışavurumculuk akımının güçlü örneklerinden biri olarak söz edilen Rothko, 1930'larda Chagall, Soutine daha sonraları Nolde, Picasso ve Gottlieb'den etkilenmiş, soyutlamaya önce soğuk ve kahverengi tonlarda geometrik biçimlerin karşılaştırılmasıyla başlamıştır. İlerleyen süreçte daha az biçimin kullanıldığı gölgeli derin zemin üzerine açık renkleri üst üste kullanarak renk alanları oluşturmasıyla, biçim özgünlüğü, sadeliği ile soyutlamada geldiği nokta, sanatında kendisini ayrıcalıklı kılmıştır (Erzen, 2008, s. 1338). Sanatçı, Mark Rothko "karmaşık fikirlerin basit bir şekilde ifade edilmesi taraftarıyım" (Hodge, 2016, s. 164 - 165), demiştir.

Resimde soyut ya da temsili olmanın bir farkı yoktur. Onun için önemli olan canlı ve nefes alan çalışmalar olabilmesidir. Resimlerin neyi anlattığı önemli değildir, önemli olan resimle ona bakan kişinin ilişkisine değinen Rothko, rengi bir ifade aracı olarak kullanmış, çalışmalarının 'soyut' olmadığı konusunda ısrarcı davranmıştır. Onların, duygularının (acı, keder, haz) somut ifadeleri olduğunu açıklamıştır (Antmen, 2008, s. 156 - 57). Rothko, kullandığı renklerin tonal vurgularına olumsuz eleştiri yapanlara karşın, 1957'de Selden Rodman ile yaptığı söyleşide şöyle demiştir. "Bu resimlerde sizi etkileyen sadece renk ilişkileriye o zaman asıl noktayı kaçırsınız. Asıl

nokta, trajedi, esrime, yazgı gibi temel insani duyguları anlatmanın bir aracı olarak rengin önemi” (Bersani, Dutoit, 2006, s. 94).

1.2.5.1. Renk Alanı Resmi

1950’lerde Amerika’da soyut dışavurumculuğun uzantısında, “Renk Alanı Resmi” (Colour Field Painting) ortaya çıkmıştır. Geometrik kesinliği, biçimsel kuruluşu ve düz renkli yüzeylerin netliği akımın özelliklerini içerir (Eroğlu, 2013, s. 67).

Color - field (renk alanı) akımı Soyut Ekspresyonizm içerisinde gelişmiştir ve Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, kurucu temsilcisi olan ressamlardır. Daha sonra 1960’larda Morris Louis, Kenneth Noland, ise Helen Frankenthaler isimli sanatçılar da Geç Resimsel Soyutlama tarzı çalışmalarlarıyla bu gruba dâhil edilmeye başlanmıştır (<http://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1453294549.pdf>).



Resim 19: Clyfford Still, *İsimsiz*, 1953, 235x174 cm

Renk Alanı resmi tuvaldeki geniş, renkli alanların oldukça basitleştirilmesiyle genel bir bütünlük elde edilen bir resim çalışma anlayışıdır. Bu alanlar arasında, bölen ve birleştiren bir çizgi aralığında özgürlüğün, sessizliğin, ölüm ve ölümsüzlüğün ayrımında gerçekleşen dramatik kurgu izleyene derin, sonsuz dünyayı aralar (Farago, 2011, s. 262 - 263).

“Greenberg, renk alanı (colour-field) resmi, keskin çizgili resim olarak da bilinen bu yeni akımı 1964 yılında Los Angeles İl Sanat Müzesinde düzenlemesine yardımcı olduğu bir sergiyle müjdeliyordu” (Minor, 2013, s. 188). Sanatçıların amaçları, izleyenleri duygusal olarak etkilemek, onları düşünmeye yönlendirmektir. Çalışmalar büyük tuvaler üzerinde tek veya sınırlı sayıda renklerin ince bir şekilde yayılması, emdirilmesi şeklinde kullanılmasıyla oluşturulmuştur. 1950’lerde bazı sanatçılar, Fovizm, sürrealizm’den etkilenerek deneysel boya, renk uygulamaları yaparak Soyut Ekspresyonizm içinde bireysel, yorumlarda çalışmaya başladılar. Renklerin güçlü ifade olanakları üzerinden, geniş renk alanları oluşturarak daha çok din, mitler, dramlar ve varoluş konularını çalıştılar ve izleyiciyi tefekküre yöneltmek istediler. Boyutları ve yapılış tarzıyla birbirinin devamı olan bu tablolar, izleyiciye gördüklerinden daha fazlasını düşündürmeyi, çok farklı çıkarım ve deneyime ulaştırmayı amaçladılar. Bu yüzden izleyiciyi duygusal yönden etkileyebilecek geniş alanlarda güçlü renkler çalıştılar. Renklerle, muğlak şekiller arasında bir gerilim yaratılan eserlerde, tuvalin düzlüğünün önünde bir nesne ya da form yerleştirmediler, çalışmaya dair herhangi bir anlam yüklemeye fırsat vermek istemediler. Bu durum, tuval üzerinde bir odak nokta oluşturmadığı için tuvalde eşit bir dağılım ve öneme yol açmıştır. Dış dünya ile eserler arasında bir sınır oluşturmamak için eserlerde çerçeve kullanmayı reddetmişlerdir. Renk Alanı Resimleri, izleyicilerde farklı deneyimler uyandırmayı hedefleyen düz renk alanlarından oluşuyordu. Sanatçı Rothko gizli tuttuğu çalışma tarzını, parlak sahne ışıkları altında çalışmış ve bitmiş eserlerine renklerin tuvalden çıkıp havada süzülüyormuş hissi oluşması için kısık ışıkta görülmesi gerektiğine ısrarcı davranmaktaydı. Sanatçıların aralarındaki farklılıklarına karşın, Renk Alanı Resimleri, yüzeyin iki boyutluluğunu vurgulaması, ayrıntılara yer verilmemesi, sanatçının ruh durumunu yansıtması, düşünmeye zorlamasıyla ortak öğelere sahiptir (Hodge, 2016, s. 164 - 165).

Greenberg ve çevresindeki eleştirilenlerin, Ressam Sonrası Soyutlama (Post-Painterly Abstraction) olarak da adlandırılan bu sanat görüşünde anlam ortadan kaldırılmış, sanatçılar yüzey düzlüğünü sınırlamakla ilgilenmişlerdir. Tablolarda imge ve resim birbirinin yerini almış grift hale geçmiştir. Ortada olan tuvalde bir alandı, imge nerede başlamış, zemin neresi seçilemiyordu. Ressam Sonrası Soyutlama tarzındaki soyut görüşte bir tabloda tanımlanabilir bir şeyin resminin olmasına yer yoktu, önemli olan parlak, yumuşak ya da sert gibi ayırım olmaksızın renkti ve o her şeyden önemliydi (Lynton, 2015, s. 246). Son derece kendine özgü ifade gücü olan Renk Alanı Resmi, sanatçının devasal bir imzası gibidir. ‘Geç Resimsel Soyutlama’ adıyla da bilinen bu çalışmalarda derinlik algısı reddedilmiş, çalışmalar sadece geniş bir alanın bir kesiti gibi izleyiciye sunulmuştur.

1.2.6. Jackson Pollock (1912-1956)

Soyut dışavurumculuk akımı içinde yer alan Pollock, Modern resmin Amerika ikonu olmuştur. Tuval resmini reddetmesi ve resme hareket-özdevinim ilkelerini katarak önemli kılmasıyla modern resme farklı bir anlam ve algı aralığı kazandırmıştır. Çalışmalarını tamamen farklı malzeme ve devinim ile gerçekleştirmiştir. Şövale resminin ölen bir biçim olduğunu, her çağa özgü kültüründe o anki hedeflerini, ifade etmek için farklı yol ve teknikler bulduklarını belirtir. Modern resmin, bilinç dışı dürtülerinden etkilenmiş, bilinç ve bilinçsizlik arası karşıtlıklarından derin anlamlar çıkarmaya çalışmıştır. Pollock Modern Sanatçının iç dünyasındaki enerjisini ve devinimini ve başka iç güçleri çalıştığını, nesnelere için fotoğraf ve kameraların yer aldığını, bu yüzden nesneyi temsil etmek yerine kendi üzerindeki bıraktığı etkilerini ifade ettiğini belirtir. Ona göre çalışma yöntemi sorunsal bir ihtiyaçla ortaya çıkar ve sanatçı içinde bulunulan çağa-kültüre göre bunun değişiklik gösterebileceğinin altını çizer. Pollock'taki öğeler bilinçdışı gelen rastlantısal etkilerle gerçekleşir. Modern resme bakarak anlayıp sevebilmenin bilinçdışı dürtülerle ilişki kurabilmekten geçtiğini vurgular (Harrison ve Wood, 2011, s. 610 - 611).

Freud'un rüyaları bilinçaltının imgeleri olarak gördüğü gibi otomatik yazı ve çizimler de aynı şekilde bilinçaltının görünürlüğüdür.

Sanatçı, otomatik çizim ve yazıların eyleminde, sezgisiyle bağlantı kurar. Amerika'daki soyutlama, Avrupa'daki soyutlamamın tersine geometriden değil, bilinçli kontrolün ötelendiği doğaçlamadan güç alır (Danto, 2014, s. 27).



Resim 20: Jackson Pollock



Resim 21: Willem de Kooning, İsimsiz XIX, 1977, 202.6 x 177.8 cm, Tuval üz. Yağlıboya

Pollock'un (Resim 21) 1947-1951 yılları içerisinde ürettiği eserler, çılgınca olmaktan çok dingin, rastgele değil, ritmik, adeta dansı andıran bir performans etkinliğini içermektedir. Daha fazla şiddet içeren önceki çalışmalarından tamamen farklı şekilde çalışılmıştır. Sanatçı, resmi herhangi bir durumun temsilinden öte ressamın davranış izlerini, boyanın izleriyle birleştiren bir film karesi özelliğini taşıyan çalışma alanı olarak ortaya koyar. Pollock ve de Kooning soyut ekspresyonizmin "Action Painting" alanının temsilcileri olarak, boyayı delice yöntemlerle kullanmak ve

duygularını bireysel şekilde ifade etmek isteyen genç resamlara ilham olmuşlardır (Lynton, 2015, s. 230).

Pollock, çalışmalarında alışılmış adetlerden farklı olarak dibinden akıtan delikli boya kutusuyla resminin üzerinde dolaşarak ve bir sopayla serpmiş olduğu boyanın içine kum, kâğıt veya kırık camlar katarak çalışırken bıçaklar, malalar ve sıvı boyalar kullanmıştır. Pollock'un çalışmaları gerçeküstücü şair ve yazarların arasında önemsenen ruhsal özdevinim ve otomatizim¹ kavramlarıyla yakından ilgilidir. Bu şekilde sanatçı bilinçaltı duygularını ve içsel yaşantılarını dolaysız, doğrudan aktarmıştır. Dışavurumunu hesapsızca, hoyratça, ritimli ve karmaşık bir renksel kurguyla yansıtmıştır. Nesneyi öteleyerek yok sayıp, estetik kaygı duymadan imgeyi bozmaktan çekinmemiştir. Yapıtlarında renk, yüzey üstünde çözümlenemez plastik ilişkiler ile kaos yaratır. Tuval yüzeyiyle kesintisiz devingen bir ilişki içinde bulunan sanatçı, başarısızlığın ancak bu eylem halindeki alışveriş ilişkisinin kopmasıyla mümkün olacağını söyler (Tükel, 2008, s. 1268). Pollock, Meksika devrimci duvar sanatından, Kandinsky'den ve birçok Avrupalı sürrealist sanatçıdan etkilenmiş, en fazla Picasso'nun etkisi altında kalmış, ayrıca sıkı bir Jung takipçisi olmuştur. Sanat yaşamının ilk döneminde figüratif olarak çalışmış kısmen de otomatizm tarzı çalışmalar yapmıştır. Tuvali sert bir zemine sererek çalışırken daha rahat ettiğini, ön hazırlık ve eskiz yapmadan doğrudan farklı malzemelerle akıtma tarzı çalıştığını, resimle doğal bir uyum, ilişki içine girebildiğini ifade etmiştir. Bu şekilde çalışma tarzı ile batıdaki Kızılderililerin kum boyamasına yakın görülmüştür. Geleneksel ressamların kullandığı fırça, palet, şövale gibi malzemeleri reddetmiştir. Bir yazar Pollock'un resimleri için bir başlangıcın veya bir sonunun olmadığını söyleyerek, adeta sanatçının *bir devinim sürekliliğine* işaret etmiştir. Pollock genellikle çalışma sırasında tuvalin etrafında kısa kısa turlamanın dışında hızla çalışmaya girişirdi. Şans gibi görünen durum daha çok şans yönetmekti. Ayrıca Pollock tablonun kendine ait bir yaşamı olduğunu, yapım sürecinde kendi yolunu bulduğunu ve bunun ortaya çıkmasını sağlamak için değişiklik ve müdahale yapmaktan çekinmediğini belirtmiştir (Everitt, 1999, s. 262 - 266).

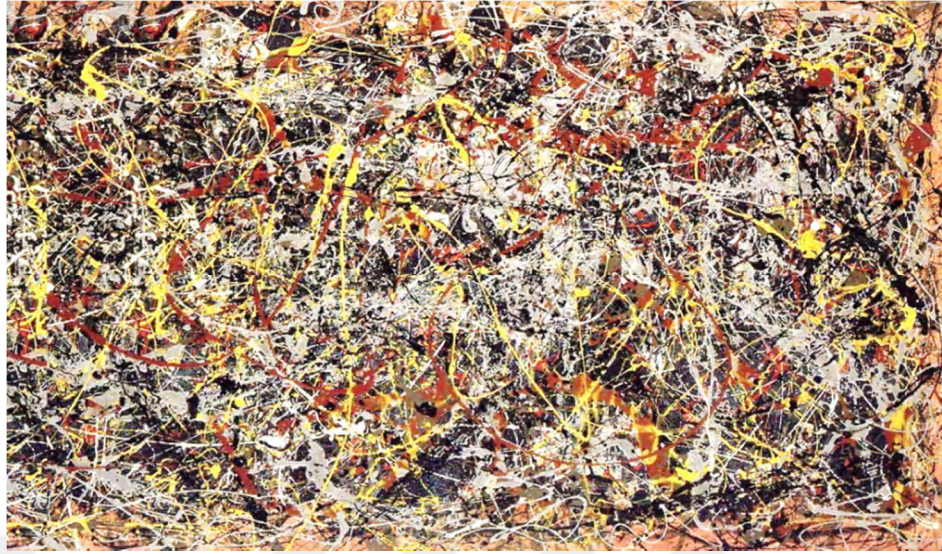
Pollock için tuval üzerindeki tavır, estetik, ahlaki, siyasi değer yargılarından uzak, bağımsız bir özgürlüğün tavrı olmalıydı. Resim yapmak sadece boyamaktı onun

¹ Otomatizm: genellikle biçim dışı simgesel bir etkinliği temsil eden bir ya da daha çok sayıda eylemin (sanatsal üretim sürecinde) otomatik olarak gerçekleştirilmesi durumu.

için bu da sanatçının nefes aldığı, varoluşunun canlı bir göstergesinden başka bir şey değildi (Yılmaz, 2013, s. 229 - 230). Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu için tuvalde görünenin resimden daha çok bir olay olduğunu söylemiş, bu tür soyut resimler yapmanın bir özgürlük eylemi göstergesi olduğunu savunmuştur. Pollock Amerikalı olduğu halde saf Amerika'ya özgü bir Amerikan resmi yaratmanın mümkün olamayacağını, modern resmi ve sorunlarının yalnız bir ülkeyle sınırlı kalamayacak kadar bağımsız ve özgür olması gerektiğini belirtmiştir (Antmen, 2014, s. 143 - 156).

Pollock'un, psikolog Carl Gustav Jung'a olan hayranlığı, kendi üslubunun oluşmasında etkili olmuş, sanat eleştirmenleri Harold Rosenberg ve Clement Greenberg'in kuramsal destekleri, kendisinin eserlerine yönelik yapılan 'tesadüfi ve rastgele çalışmalar' eleştirisine karşı siper etkisi yaratmıştır. Aynı zamanda Pollock yaptığı çalışmalarla, sanat ortamının Paris'ten New York'a taşınmasında önemli rol oynamıştır.

1947'lerde yaptığı çalışmalarla sürrealizme yakın olan Pollock, sonrasında şövale ve fırça kullanmadan yere serdiği tuvalerine boya damlatarak yeni ve farklı soyut sanat çalışmaları yapmış ve bu yönde öncü olmuştur. Yaptığı çalışmalar, gelişigüzel, rastlantısal algılansa da kendisi, sezgi ve duygularının doğrultusunda çalıştığını belirtmiştir. Sanat eleştirmeni Harold Rosenberg Pollock'un bu enerji dolu hareketli çalışmaları tanımlamak için "aksiyon resmi" terimini 1952'de ilk kez kullanmıştır. Pollock yaptığı çalışmalarını, (damlatma, püskürtme) eylemleriyle gerçekleştirdiği için eleştirmen H. Rosenberg, Pollock'un eseri için aksiyon resmi terimini ilk kez literatüre kazandırmıştır (Eroğlu, 2013, s. 67). Bir odak noktası olmayan düzlemi öne çıkaran, her parçasının önemi eşit, No.5 isimli çalışması bu terim için uygun bir örnektir. Yine modern sanat eleştirmeni Clement Greenberg, Pollock'un 20. Yüzyıl'ın Amerikalı en büyük sanatçısı olduğunu ileri sürmüştür. Pollock kısa bir sürede, 1950'ler de Soyut Dışavurumculuğun merkezinde, Amerika'nın en tanınmış sanatçısı olmuştur (Trigg, 2018, s. 134).



Resim 22: Jackson Pollock, *No:5*, 1948, Fiberblok üzerine damlatma, 122 x 244 cm.

1.2.6.1. Aksiyon Resmi

Soyut Ekspresyonizm'in iki temel tarzından biri "Eylem Resimleri"dir. Bu tarz çalışan sanatçılar eserlerini bilinçli bir plansızlıkla, iç dünyalarını daha çok sezgi yoluyla, fırça veya çeşitli malzemelerle, çok büyük tuvaler üzerinde yansıtmışlardır. Eserlerini dışavurumcu, coşkulu, hareket halinde, enerji dolu iz veya lekelerle oluşturmaya önem vermişlerdir. Önemli olan ortaya çıkan sonuç değil, daha çok uygulama aşamasındaki hareket, jestler ve süreçtir. Bundan dolayı bu tarza alternatif olarak jestle soyutlama da denmiştir. Öne çıkan Eylem ressamı, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Franz Kline ve de Kooning'tir. 1939-1945 savaşı sonrasında ABD'nde Soyut Ekspresyonizm içinde ortaya çıkıp gelişen ve eleştirmen Harold Rosenberg'in adlandırdığı bir resim yapma tarzı, akımıdır. Bu tarz çalışma öncesinde bir eskiz ya da hazırlığa karşı çıkarak, sadece ressamın çalışma anının, el, kol, hareketlerinin ve kullanılan materyallerin, direkt olarak yapıta yansımalarını ister. Öyleki kullanılan renklerle biçim ve düzenleme isteğinin dahi yaratıcılığa engel olacağını, yönlendireceğini düşündükleri için, sadece ressamın kol ve vücut hareketlerine önem verirler. Hareketler, resme ani, doğrudan bir doğallıkla yansır ve bir biçimin oluşturulmadaki süresi, ilk defa estetik bir değer olarak kabul görür. Bu akım içinde çalışan Amerikalı sanatçılar, o sıralarda Mondrian'ın geometriciliğiyle temsil edilen Avrupa soyut resmine de muhalif olmuşlar, ABD resminin Avrupa'ya ilk katkısı olan sanat eserleri üretmişlerdir. Jackson Pollock çalışmalarını daha önce yapılmamış şekilde

anlatmak istemiş, alışıl gelmiş malzemelerin dışına çıkmıştır. Onun için fırça, spatul kullanımı ve renklerin karıştırılması bir zaman kaybına, en önemlisi başlangıçtaki enerji ve canlılığını söndürdüğüne inanılmış bir sorundur. Bunun için devasa boyuttaki tuvallerini yere yatırır, içi boya dolu delikli bir kutuyu üstünde gezdirir, tuval üzerinde oluşan biçimler, çizgi, lekeler kendisinin hareketine göre şekil alır. Eylem ressamaları, eserlerini, coşkulu, öfkeli ve taşkın bir şekilde oluştururken, Soyut Ekspresyonistlerin diğer kolu olan Renk Alanı ressamaları, daha sakin bir şekilde, yine devasa tuvallerle, renk alanları çalışmaktaydılar. Soyut Ekspresyonistler, hangi tarzda çalışırlarsa çalışsınlar hepsi Carl Jung'un (1875-1961), analiz, düşler, din, hafıza hakkındaki konularına ilgi ve yönelimleri vardı. Ortak amaçları savaş sonrası başgösteren çalkantı ve bunalımları, derin trajedilerin duygusunu, izleyiciyle paylaşabilmektir (Hodge, 2016, s. 163).

Harold Rosenberg'e (1906-78) göre, Amerikalı ressamaların, çalışmaları üzerinde bir nesneyi göstermek yerine, bir eylemi, bir mücadelenin sıcak enerjisini görünür kılmaya çalışmışlar ve sonuçta imgeler oluşturmuşlardır. Amerikalı çoğu ressam için resim çalışmaları, eski ustalardaki gibi hayali ya da gerçek bir temsilden öte sadece bir eylem yapma alanı olarak görülmüştür. Sonuç ise bir olay halidir. Rosenberg, Amerikan resminin büyük dönüşümünün, toplumsal tüm değerlerden sıyrılarak, sadece resim yapmanın bir varoluş ve özgürlük hareketi olarak algılanmasıyla ve sanatçının eser ve tuvaline yeni bir dünya olarak bakılmasıyla gerçekleştiğini belirtmiştir (Antmen, 2009, s. 148). Pollock'un resimde zamanı kendine özgü yeniden ele alması, yönlendirmesi, çalışma anına odaklanması, geçmişe veya bir önceki çalışmaya tanıklık ettiği gibi, 1950'lerin sonunda başlayan 'happeningler' için de bir kaynak oluşturmuştur. 1960'ların Minimal veya Process (süreç) sanatında, materyallerin doğrudan ifadesi, Pollock'a borçlu olunan bir özelliktir (Fineberg, 2014, s. 99).

Pollock'un çalışmalarını önceden tasarlamadan spontan eylem şekliyle oluşturması ve ısrarla bunun önemine değinmesi, Sartre'nin Varlık ve Hiçlik'te ele aldığı varoluşunu gerçekleştirme adına eylem boyutuna olan inancı ve düşüncesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Ayrıca Kandinsky'nin Soyut sanat anlayışında, ruhsal duruma ve spontanlığa vurgusu Pollock ve diğer Aksiyon Resmi çalışan resamlara destek oluşturmuştur (Fineberg, 2014, s. 95-97). Pollock'un resmin içeriğine dair tutumunu, yeniden ortaya koyduğu şu sözleri dile getirir: "Bugün, öyle düşünüyorum ki

resim ne denli doğrusal ve dolaysız ise bir şeyler söyleyebilme olanağı da o denli çoktur. Bir şeyler söyledikten sonra, resmin nasıl yapıldığı pek de önemli değildir” (Farago, 2011, s. 262).

Bu akımı benimseyenler arasında yine Amerika’lı olan James Brooks ve bu akımı denge ve yazıya çeken Joan Mitchell, Helen Frankenthaler sayılabilir. Akım, Avrupa’da ve İtalya’da da etkisini göstermiştir. Özellikle Lucio Fontana kavramsal bir boyuta doğru evrilen, tuval üzerinde bıçakla kesikler oluşturmuştur. Aksiyon resminde sürrealistlerin kullandığı otomatik yazıyla bir benzerlik olduğu söylenmiş ve Pollock’ın sürrealistlerden etkilenmesine rağmen bu benzerlik tartışma konusu olmuştur. Ayrıca sürrealizmde yer alan otomatizm, Aksiyon resminde bilinçsiz olan çöşku ve enerjinin daha belirgin hale gelen hareketin gücüne öncelik verilerek yer alır (<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/aksiyon-resmi-akimi-nedir/>).

2. BÖLÜM

SÖYLEMLERE TEMATİK SINIRLAMALAR VE ŞABLONLAŞTIRMA

Tablo-1 Söylem Analizi Karşılaştırma

	Dış çevreden (doğa) Bağımsız olmak	Varoluş-Özgürleşme	Renk-Biçim ilişkisi	Somut-Soyut Karşıtlığı	Ruhsallık Vurgusu	Farklı Medyum Arayışı	Saf Sanat İddiası	Beyaz Renge Vurgu	Evrensellik Vurgusu	Bireysellik Vurgusu
Kandinsky	var	var	var	var	var	-	var	var	-	var
Picasso	var	-	var	-	-	var	-	-	-	var
Malevich	var	var	var	var	var	-	var	var	var	var
Mondrian	var	var	var	var	var	-	var	-	var	var
Pollock	var	var	var	var	var	var	var	-	-	var
Rothko	var	var	var	-	var	-	var	-	-	var

Tablo-1 devamı Söylem Analizi Karşılaştırma

	Kaotik Renk karışımı	Bilinçdışı	Mitler Arketipler	Kübizm	İşlevsiz Sanat	Özdevinim Eylem	Aşkınsal Deneyim	Süprematizm	Neo-Plastizm
Kandinsky	-	var	-	-	var	-	-	-	-
Picasso	-	-	-	var	-	-	-	-	-
Malevich	var	var	-	-	var	var	-	var	-
Mondrian	-	var	-	var	var	-	-	-	var
Pollock	-	var	var	-	var	var	-	-	-
Rothko	-	var	var	-	var	var	var	-	-

Sanatçıların söylemlerinin açılımlarında, modern çağın getirdiği anlayış için, varoluş ve özgürleşme temaları en önemli ortak noktalarıdır. Doğadan bağımsız saf plastik ifadeye ulaşmaya çalışmışlardır. Diğer benzerlik ve farklılıklar aşağıdaki analiz karşılaştırma çizelgelerinde belirtilmişlerdir. Bu kapsamda öne çıkan temalar altında seçili sanatçıların her birinin kendi söylemleri, temanın açıklanmasını ve geliştirilmesini sağlamaktadır. Picasso, Kandinsky, Malevich, Mondrian, Rothko, Pollock adına bu temalar: 1: Dış çevreden (doğa) dan bağımsız olma, 2: Varoluş - özgürleşme, 3: Renk - biçim ilişkisi, 4: Soyut - somut karşıtlığı, 5: Ruhsallık, 6: Farklı medyum arayışı 7: Saf sanat iddiası, 8: Beyaz renge vurgu, 9: Evrensellik vurgusu, 10: Bireysellik vurgusu, 11: Kaotik renk karışımı, 12: Bilinçdışı, 13: Mitler, arketipler, 14: Kübizm, 15: İşlevsiz sanat, 16: Özdevinim-eylem, 17: Aşkınısal deneyim, 18: Süprematizm, 19: Neo-Plastizm olarak belirlenmiştir.

Tema bir öyküde yapıtta verilmek istenilen temel iletidir. İnsanın hayata karşı takındığı tavrı, dünyayı algılayışı, duyumsaması, yorumlayışı durumudur ve kendinde bir yargıyı içerir. Bundan dolayı tema ideolojik bir içeriği kapsar. İnsanların, bir sanat yapıtına duydukları ilgi, temanın bütünüyle, toplumsal anlamıyla bir toplumun, bir sınıfın, insanlığın gereksinimlerini ne kadar giderdiğiyle belirlenir. Temanın bu niteliği kendisine eğitici, öğretici bir durum özelliği de verir (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/150397>). Bir sanat eserinde işlenerek geliştirilen temel düşünce, görüştür. Sanatçının konu dâhilinde oluşturduğu öğelerin yoluyla izleyiciye ulaştırmaya çalıştığı temel duygu, anlam, özür. Tema konudan ayrı olarak farklı şekillerde soyut özellikler (sanatçının birikimi, kişiliği, tutumu) gösterirken, konu daha gözönünde, somut niteliklerde kalır. Bir konu herkese hitab ederken tema kişiseldir. (<https://istanbulft.wordpress.com/2011/04/14/anlatimacisindankonuvetema-E2%80%931-gorsel-sanatlar/>).

Modern sanatçılar, doğayı bilinen klasik kurallara göre ele almaktan kaçınmışlar, aksine geleneklere bağlı çalışan sanatçıları yermişler, ötelemişlerdir. Modern sanatçı için önemli olan çağın getirdikleri içinde, akıl ve bilime karşı duygu, coşku, sezgi kavramlarıyla tüm yaratıcılıklarının ışığında içsel yeni keşiflere yönelmektir (Yılmaz, 2013, s. 25). Ele alınan sanatçıların, ilk elden söylemlerinden yola çıkılarak bulunan bu temalar, Mehmet Yılmaz'ın da ilgili kitap ve metinlerinde vurguladığı üzere modernizmde sanatın temel kavramlarının karşıtlıkları bağlamında soyut ve soyut

dışavurumcu resmin döngüsünde yerlerini aldıkları görülmüştür. Bu karşıtlıklar yenilik/ilerleme, deha/yüce sanat, öncü/ilerici, duygu/sezgi/coşku, öznel/bireysellik, sanat için sanat, soyut/soyutlama, biçimbozma, özerklik, saflık olarak özetlenebilir.

Yılmaz'ın da derleyip özetlediği üzere sanatçıları konuları ve sanatlarına dair böylesi güçlü kılan ortak olgu ve kavramları genel hatlarıyla aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

- Aydınlanmanın verdiği umut ve inançlarla gerçekleşen dünya ile istenilen dünya arasındaki uyumsuzluk yıkım ve inançsızlık.
- Denklik ve karşıtlıklardan; içsel-dışsal, nesnel-öznel, doğa-insan, bilinç-bilinçdışından, eleştiri ve gerilimler.
- Plastiğin medyumuna farklı yaklaşım ve kullanım.
- Varoluş tartışmasında; aydınlanma toplumu bireyleri mutlu kılmadığı için dünyayı tuvale yansıtmak değil, tuvalde bireysel varlığında yeni bir dünya oluşturmak ivmesiyle bireyselliğin ve bilinçaltı ilgisinin yükselmesi.
- Sanatın bağımsızlaşması; İnsanın kendini bilmesi ve bulmasının modern dönemde kutsanmışlık kadar önem kazanması ve bu yüzden bireyin yüceleşmesi ve bağımsızlaşması. Sanat eserinin özgür insanın bütün değerlerden arınmış özgür çocuğu konumuna gelmesi (Yılmaz, 2013, s. 24).

2.1. Dış Çevreden (Doğa) dan Bağımsız Olma

Modern yaşam tarzının insanı, yalnızca bedenen değil ruhen de etkilemesi, değiştirmesi sanatçıyı, kabuğuna sığamamak, durduğu yerde tedirgin olmak gibi rahatsız edici bir duruma sokmuştur. Çağdaş dünyanın yalıtılmışlığına uğrayan sanatçı, gözünü çevresindeki doğa nesnesine değil; yaşadığı, duygularının imgelerine çevirmiştir. Artık figür, nesne, temsil gibi kavramların, birçok modern sanatçı için bir anlamı kalmamıştır. Gerçekliğin doğada değil ruhsallıkta bulunabileceğini düşünmüşler bu yüzden nesneden daha çok düşünceye yönelmişlerdir. Bu temanın, çizelgede ele alınan bütün sanatçıların söylemlerinde var olduğu görülmüştür. Tüm sanatçılarımızın, (Picasso, Kandinsky, Malevich, Mondrian, Rothko, Pollock) doğadan bağımsızlığı,

doğa ile ilgili görüntüleri doğayı temsil için değil, modern bir ifadenin aracı olarak dışavurmuşlardır. Biçim ve renkler yardımıyla duygusal ve ruhsal hallerini coşkun veya dingin ortaya koymak istemişlerdir. Burada soyut-somut arası çalışan Picasso'da doğayı sanattan ayrı bir olgu olarak görmüş, 'yalan' (temsil) ve kavrayışı doğaya koşut olarak yeni bir gerçeklik şeklinde ifade etmiştir. Tüm sanatçılar dış dünyadaki görünen gerçekliğin doğrudan temsiline kaçınmışlar, zihinlerindeki, duygularındaki algısal gerçekliği sembolize etmişlerdir. Bu döneme kadar sanat yapıtları bir yönüyle temsili gerçeğe dayanmaktayken ve doğa ile insan içiçe algılanırken, modernizmle birlikte bu durum insanın içsel dünyasına kaymış, modern sanatın zeminini oluşturmuştur.

Modern anlayışta, dışavurum çalışan sanatçı, dile getirmek istediği düşüncelerini, bir takım figürleri betimlemek yerine, doğrudan bir form ve renk ilişkileri üzerinden aktarmak ister. Bu şekilde çalışılmış bir kompozisyonda dile gelen şey, nesnelere temsili dışında onların özleri, nitelikleridir. Bu nitelikler objektifleşerek, salt biçim halinde sanatçının çalışmasında görünür hale gelir (Tunalı, 1984, s. 151).

Düşünür İmmanuel Kant, doğa güzelliği ve sanat güzelliğini birbirinden ayrı görür. Kant, "Doğa bir sanat yapıtı olarak görüldüğü zaman güzeldir" (Ersoy, 2002, s. 51) demiştir. Hegel'de, doğada bir güzelliğin olmadığını, güzellik kavramı değil işlevsellik kavramı olduğunu savunur. Ancak insan ile ilişkilendirilmiş sanat eserinde güzelliğin bulunabileceğini savunmuştur (Ersoy, 2002, s. 51).

İnsanlar oldum olası birbirlerini tanırlar, kendilerine öz özellikleriyle belirlenir, bir kimlik edinerek birbirlerini ayırt ederler. Toplumlar bireylerden oluşur, bireyler olarak algılanırlar. Buna rağmen modern toplumda bireyler yeni bir şekilde oluşur. Birbirinden bağımsız, eşit ve özerk varlıklar olarak davranmaya başladıkları anda insanlar gerçek anlamda daha önce bilinmedik anlamıyla birey olmuşlardır. Toplumsal sınıfı belirleyen, hiyerarşi ilkesiyle birlikte yaşamda beliren aidiyetler doğumla gelir, zorunlu ve doğal aidiyetlerdir. Her birey kendine doğumla geçen bu aidiyetlere göre kendini gözetir, davranır. Ve bu şekilde temsil ettiği aidiyetler içinde kendini tanıtarak ait olduğu toplumsal sınıf belirlenir. Gündelik yaşamda öteki birey, ötekenden önce, şu ya da bu olarak ortadadır. Doğuştan kuşatılmışlıklarla ilişkilidir. Modern bireyleşme ise demokratik ilişkiler çerçevesinde, doğal bakılan hiyerarşiye, yetke gerekçesine, onları özel kılan şeylere bir başkaldırı gerektirir. Ancak bu şekilde insan, sadece şu ya da bu değil, her zaman öncelikli, tüm aidiyetlerden arınmış kendini soyutlamış bağımsız bir

birey olarak karşımıza çıkar; boyunduruklar altına alınamayan insan şeklinde belirir. Modern anlamda insan olarak birey, öncelikle, benzersiz kimliğin algılandığının ifadesidir (Todorov, Focroulle, Legros, 2014, s. 62).

Doğanın kurallarından uzaklaşan insanın bağımsızlaşma çabası her insanı, düşünmeye, yargılamaya, eyleme geçmeye zorlar ve insan bağımsızlığına inandığı zaman, yargı ve edimlerinin temelini sadece kendi derinliğinde arar. Kendini keşfeden modern insan zamanla bir drama oyuncusu gibi kendi kurallarının yaratıcısı, talepcisi durumundadır. Burada sanatçı yaratıcılığının kökenini sadece kendi içinde araması fikrine kapılırsa, kendisini bu fikirle zehirlerse sanat da ölümlü olacaktır (Todorov, Focroulle, Legros, 2014, s. 109).

2.2. Varoluş - Özgürleşme

Bu tema, Picasso dışındaki sanatçılarımızın söylemlerinde, yeni sanat anlayışlarının temelini oluşturmuştur. Bu araştırmada Picasso'nun söyleminde doğrudan bir varoluş ve özgürleşme vurgusuna rastlanmamış olsa da yapıtlarındaki malzeme ve üslup buluşlarıyla kendisini var ederek özgürleşen bir deha vurgusu göze çarpmaktadır. Picasso, araştırmanın değil, bulmanın önemine dile getirmiş ve sanat anlayışının temelini, ikna edilmesi beklenen, 'doğruyu' fark etmemizi sağlayan 'yalan'ı koymuştur. Picasso bu tavrıyla modern resimde deneyciliğe, deneme yanılma kavramlarına karşı çıkar 20. yy. anlayışındaki deney ve akla dayalılığın karşıtlığını oluşturur.

Sanatın varoluşu yansıttığı, görünür kıldığı, sorguladığı ve hatta geliştirdiğine dair yaklaşımlara rastlanır. Söz konusu olgular ile insan bilincinin sanat ile kavramsallaştırma sürecinde oluşup geliştiği; 'özgürleştiği' iddia edilebilir. İlk dönemdeki söylemlerinde varolanın yansımalarının yansıması olarak idealar alemi felsefesi açısından sanatı değilleyen ve eleştiren Platon dahi, ileriki yıllarında yumşattığı eleştirisi ile toplum ve varoluş açısından sanatı özgürleştirici bir unsur olarak reddetmemiştir. Sonraki düşünürlerde de günümüze dek öncelikli bir yeri olan sanat-özgürlük ilişkisi, günümüzde modern ve modern sonrası sanatı adına baş aktör konumuna gelmiştir.

Varoluşçuluk felsefesinde, (Jean Paul Sartre) nesnelere, öncesi bir fikir ve kavram, öz olmuş iken insan bu kavram, fikir, şu ya da bu şey olmadan önce varlığıyla farklılaşır. İnsanın varoluşu özden önce gelir, çünkü önceden karar verilen bir amaç bir kurgu değildir. Tüm karar ve eylemler de bulunmayı özgür iradeyle belirleyen, yine insanın kendisidir. Özgürlük ise, 'zorlama yokluğu' dur ve zorlamadan kurtulduğumuz kadar özgürlük ters orantıda gelişir. Her türlü belirlenimden kurtulmuş özgürlük, metafizik ve ya mutlak özgürlüktür. Ve sadece dış belirlenimlerden, zorlamalardan değil tüm iç belirlenimlerden de kurtulmuş olan metafizik özgürlük, insana sunulmuş ilahi ve mucizevî bir güçtür. Bazı nedenlerle eylemde bulunulmuş olsa dahi neden ve sonuçları seçenin, insanın kendisidir, varoluş bir sisteme ve mantığa dayandırılmaz. Bu görüşün karşısında, yapısalcılar akılcılığı ve mantıksal olguları savunurlar. Onlar için insan her türlü mantığa hesap veren, aşkınlıkta (Sartre'in, aşkınlık diye adlandırdığı şey, içinde bulunulan bir durumun geleceğe ilişkin bir tasarıyla aşılmasıdır) değildir; basit bir bilgi nesnesine dönüşmekte, bilincinde olmadığı özü ise dilin yapısında ortaya çıkmaktadır (<http://dusundurensozler.blogspot.com/2009/12/4-bir-ozgurlukfelsefesivarolusculuk.html>).

Eski ustalar, sıkı sıkıya bağlı oldukları kurallar yüzünden, yaratıcılıkları ve duygularını gözardı ederek kendilerini sınırlandırmışlardır. Oysa modern çağın sanatçıları bunun tam tersi özgür olunmadıkça, özgürce yaratım yapılamayacağından hareketle, insan bilincinde özgürlüğün farkındalığı için kuralları altüst ederek, kuralsız ve plansız şekilde dışavurum çalışmışlardır. Bir sanat eserinde sosyolojik durumlar çevreye aitken, psikolojik durumlar sanatçıya bağlıdır. Bilgilenme ile özgürlük birbirine paraleldir. İnsanın varoluşunu bilinç ve özgürlük sağlayabilir. Sanatçı da kendi bilinç ve özgürlüğünü tanıma üzerinden diğerlerinin özgürlüğüne, insan özgürlüğüne kapı aralar (Ersoy, 2002, s. 65).

Ayrıca sezgi sanatın olmazsa olmazıdır ve sezginin alt yapısı duylardır. Zihnin etkinliklerinden farklıdır, kendi içinde sezgi bağımsızdır; böylece modern sanat özünde sanatçının içgüdüsel güdümünde özgürdür.

2.3. Renk - Biçim İlişkisi

Dışavurumcu sanatçıların kendilerine özgü bir tavırları olduğu halde, rengin simgesel, duyusal ve dekoratif gibi her türlü etkilerinden faydalanarak boyayı yoğun dokunsallığıyla, rengi doğal bağlamında özgürleştirmeleri, perspektifi arka plana atmaları gibi ortak yönlerini sıralayarak biçim bozmacı bir tavır sergilediklerini görebiliriz. Tüm bunlar sanat eserinin meydana gelme sürecine ve sanatçının ruh durumuna dikkat çeker, izleyiciyi konudan önce ifadenin algısına yönlendirir. Bu durum biçimin ritmiyle, çizginin vurgusuyla, rengin duyumuyla, sanatçı ve izleyici arasında ruhsal bir etkileşime yol açar, izleyicinin kendi sezgiselliğinin boyutuna bağlı olarak da farklılaşır, zenginleşir (Antmen, 2009, s. 34).

Renk- Biçim ilişkisi teması, bütün sanatçılarımızın söylemlerinde güçlü bir ifade aracı olarak yer almıştır. Picasso çizgi ve renk benim silahlarım der. Kandinsky, rengin ruhu dile getiren, ruhu hareketlendiren, heyecanlandırarak kendini, biçimde var eden olduğunu söylerken, renk, biçim ve ruh ilişkisini ortaya koyar. Kazimir Malevich için renk ve biçim, hakiki temsile ulaşma adına, duygunun yeniden özgür temsili olmuş ve estetik değerlendirmeden bağımsız felsefi bir renk sistemi olarak kendine özgü düşüncesinde yapılanmıştır. Saf renk 'beyaz', sonsuzluğun asıl hakiki rengi, beyaz ile bilindik temsili renklerden kurtulduğuna dikkat çekmiştir. Piet Mondrian, modernizm ile gelen yeni plastiğin karakteristiğini, rengin derin ifadelerine bağlamış, renk, çizgi ve biçim üzerinden zıtlıklar oluşturarak ve bu zıtlık ilişkilerinin bizi saf ifadeye ulaştıracağını belirtmiştir. Resmi çekici, güzel kılanın da bu ilişkiler olacağını söylemiştir. Kendisi, özel bir şeyi anlatmayan, plastik biçimi, dikdörtgeni kullanmıştır. Jackson Pollock, karmaşık bilinçaltı duygularını, dolaylımsız doğrudan aktarabilmek için karmaşık renksel düzenlemeleri kullanmış, resme rastlantısal biçim ve renk anlayışında yaklaşmıştır. Mark Rothko büyük boyutlu tualini ince renk yıkamalarıyla boyar. Ve canlı, yaşayan, meditasyonvari bir durum yaratır. Rothko için renk; duygularının, mitlerinin, bilinçdışı dramlarının, derinliksiz bir düzlemde, izleyiciyle iletişime geçme biçimi olduğu için çok önemlidir.

Renk, tamamlanmış sanat eserlerindeki özelliklere bir özellik daha katar. Çizgi, izleyiciye açıklık, form, dinamizm ve ahengi hissettirirken, renk bunları ve anlatım

dilini güçlendirmektedir. Rengin doğal kullanımları dışında, “*Heraldik*” Herbert Read’e göre (renğin en ilkel kullanımı), çalışmaya sembolik anlamlar yükler.

Buna mağara resimleri örnek olarak verilebilir. Bu tarz ahenkli ton değerlerine bağlı resme bir hâkim ton verilerek diğer renkler bu hâkim tona uygun canlılık derecelerine göre yerleştirilir ve renk biçim için çalışır, biçimi ortaya çıkarır. Rengin saf olarak kullanımında renk biçimden uzaklaşır ve sadece kendisi için, saf şiddetleri ile karşıtlık dereceleri ile varolur, duygularımıza seslenir. Soyut sanatın da açılımında, sanat eseri düşünceden çok duygu ve sezgide, gerçeğin temsilinde değil, sembolün anlamında belirmiştir (Read, 2014, s. 33). Picasso’da kübizm anlayışında cisimleri parçalara ayırması ve yeniden yeni bir yorumla bir arada vermesiyle ‘biçim’ i diğer sanatçılara göre daha ön planda tutmuştur.

2.4. Somut - Soyut Karşıtlığı

Bu temadan baktığımız zaman, Pablo Picasso ve Mark Rothko dışındaki sanatçılar özellikle yeni saf ve kalıcı sanatın, derin anlamları elde etmenin, çağın ruhunu yakalayabilmenin, hakiki temsilin, enerjinin deviniminin, bilinçaltındaki özne temsiline ancak güçlü bir sezgisel yolla, soyut sanat açılımıyla elde edileceğini vurgulamışlardır. Ve bütünüyle sanatı doğanın klasik temsilinden kurtarmaya, insansızlaştırmaya çalışmışlardır. Soyut resimde uzamı bir tutumla işlemişlerdir. Picasso, sanata hep bir şeylerle başlanıldığını somut-soyut diye bir şey olmadığını, sadece ikna edici biçimlerin var olduğunu söylemiştir: “Soyut sanat yoktur. Her zaman bir şeyden başlamak zorundasınız. Sonra gerçekliğe ait izleri söküp atabilirsiniz.” (Pablo Picasso, 1935 aktaran Yılmaz, 2013, s. 98).

Mark Rothko, soyut ya da temsili olmanın bir farkı olmadığına, eserlerin canlı olabilmesi için resimle ona bakan kişinin ilişki boyutuna geçebilmesinin önemine değinmiştir. Bu tutumlarıyla Picasso ve Rothko diğer sanatçılarımızdan ayrılırlar.

20.Yüzyıla kadar figüratif temsilde devam eden sanat sürecinde, nesneyi bulanıklaştıran Monet, 1907 yılında “Avignonlu Kızlar” yapıtıyla figür temsilini tamamen parçalayan Picasso, sanatı, soyutlamaya dönüştürmüşlerdir. Ortaya çıkan, sonraki üretimlere ise soyut çalışmalar denilmiştir. Nesneden uzaklaşma, temsilden

kurtulma çabaları, 20. yüzyılın ilk yarısında soyut sanat kavramı modern sanatla eş anlamlı hale getirir.

Kandinsky, Mondrian ve Malevich gibi sanatçılar, modern düşünceden daha çok idealist ve metafizik bir dünya aralamaya çalışmışlardır. (Yılmaz, 2013, s. 27)

Somut Sanat, “sanatta somut fiziksel çevrede karşılığı olan imgeler ve ifadeler için kullanılır. Somutun kavramsal bir terim olmasından ötürü bu tür ifadeler heykel, resim ve fotoğraf alanlarında daha çok figüratif olarak anılır.” (Erzen, 2008, s. 1428)

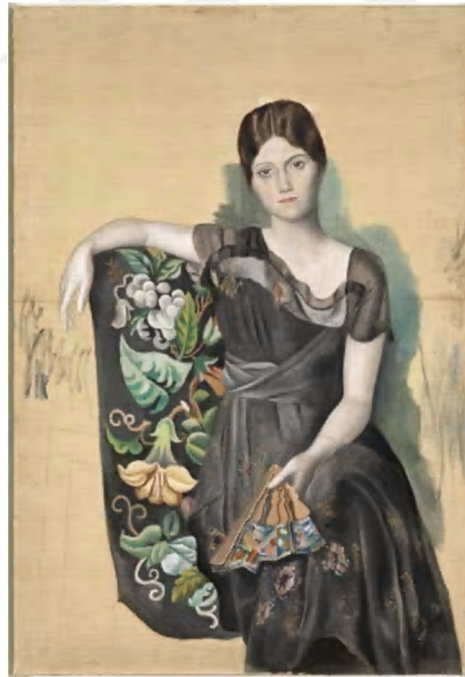
Soyut sanat bağlamında baktığımızda ise;

“Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler. “Non-objektif”(nesnel olmayan) ve “Non-figüratif” sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir” (Erzen, 2008, s. 1432 - 1433).

Felsefe açısından, somut; tikeli anlatırken soyut; karşılaştırma, sınıflandırma, özümsemeler sonucunda bir genelleme yapabilmeyi gerektirir ve düşüncenin en üst aşaması olan değerlendirmeyi kapsar. Soyut sanatçılar, *renk, biçim, çizgi, mekân* gibi özellikleri nesnelere maddi ve çağrışımsal varlıklarından bağımsız, dolaysız ele alarak evrensel bir tinselliğe ulaşmak istemişlerdir. Süprematizmdeki soyut anlayış, metafizik yaklaşımlarıyla, böyle bir açılım olarak değerlendirilmiştir. Soyut yaratımında, tümüyle içeriği olmayan biçim niteliklerinden ele alınabilirken en ayrıntılı gerçeklerden de yola çıkılabilir. Sanatta somut ve gerçekçi temsil üstün bir nitelik iken 20. yüzyılda modernleşmeyle bunun tam tersi olmuş soyut dil gelişmiştir (Erzen, 2008, s. 1432 - 1433).



Resim 23: Mark Rothko, *İsimsiz*, 1968, 99.1 x 64.8 cm. Tual üz. Sabitlenmiş kağıt üzerine yağlıboya



Resim 24

national Picasso-Paris, ©RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau Koleksiyonu)

2.5. Ruhsallık

Ruhsallık temasına, Picasso dışında tüm sanatçıların söylemlerinde rastlanılır. Kandinsky’de ruhsallık; sanatın en değerli cevheridir, sanatsal düşüncenin temel taşıdır. Samimi ve kalıcı bir sanat, ruhsallığın iç gerçekliğini yalnızca sanatın sezibildiği, kendine has ifade biçimiyle ortaya koyduğu iç hakikatidir. Malevich için yeni sanatta görünen dünyanın, görsel olguları kendi başına anlamsızdır, anlamlı kılacak olan çevreden bağımsız saf duygudur. İnsanın doğadaki en yüksek varlığını duygularına borçlu olduğunu, saf duygunun yaratıcılık için çok önemli olduğunu, saf sanat için yeni bir ruhun gerektiğini vurgular. Mondrian, neoplastisizm adını verdiği sanatında soyut, gerçek resimde doğanın karşısına onunla eşdeğer olan ve aynı zamanda karşıtlık oluşturan insanın kendi imgelemine koyar buna da yeni güzellik, yeni ruh tanımlamalarıyla yaklaşır. Pollock, sanat ifadesinin derin anlamlarını otomatizm ile bilinçaltında, iç dünyasında aramış; ruhsal enerjisini doğrudan ve dolaylımsız aktarmaya çalışmıştır. Nesnenin kendi üzerindeki ruhsal etkilerini ifade ettiğini belirtmiştir. Mark Rothko’da ise ruhsallık, aşkın olanın (alışılmamış öngörülmemiş olan, bilinçaltı) deneyiminde yatar. Kandinsky, tablolarını müzikal terimlerle tanımlamıştır. Resimlerinde olduğu gibi derslerinde de temel amaç, nesnelerin yapısına ulaşmak ve simgeleştirmektir. Sanatını ‘ lirik geometri’ olarak tanımlıyordu. Kendisine göre, resimleri sezgisel kökenliydi (<http://www.felsefesi.org/sinestezik-algil/>). Ayrıca Kandinsky, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adında yazdığı kitabında dünyanın saf ‘ruhsallığı’ temsil eden yeni bir sanat tarafından kuşatılıp yenilenmesinin ve bu sanat yolu ile insanların ruhsal bir bütünleşme oluşturmalarının olabilirliği ve önemini belirtmiştir. Sanatçı, gerçeğin ve gerçek sanatın ruhsallıkta var olabileceğini vurgulayarak soyut sanata yönelmiştir. Bu tutumuyla ruhsallığa, renk ve müzik üzerine yaptığı soyut denemeleriyle ulaşmaya çalışmıştır. M. Rothko Carl Gustav Jung’tan etkilenmiş, Arketiplere (kollektif Bilinçdışı), mit ve masallara, primitif sanata ruhsallıkla yaklaşmıştır. Sanatta duyguların önemine ayrıca yer vermiş çünkü bakan kişiyle, resmin mümkün olduğunca iletişim kurmasını ve resmin yaşamasına olanak sağlamayı önemsemiştir.

Modern sanatçı hızlı bir toplumsal dönüşüm içindeki sanayi sonrası toplumda, içe dönerek kendine yabancılaşmasını konu edinmiş, görünen ve gerçeklik arasındaki bağlantıyı kopartıp soyut bir dil aracılığıyla, ruhsallık ve mitler ile görünmeyen bir

dünyaya ulaşmaya çabalamıştır. Görünüş biçimlerinden ziyade dünyayı algılayış biçimlerini, hislerini ve duygularını göstergeleştirmeye dışsallaştırmaya çalışmıştır.

2.6. Farklı Medyum Arayışı

Farklı medyum kullanım açısından Jackson Pollock ve Pablo Picasso diğer sanatçılardan farklılık gösterirler. Pollock (Resim 20) geleneksel temsile karşı çıktığı gibi geleneksel malzemeye de mesafeli durmuş, resmini şövalede değil yerde yapmış, boyayla, kum, talaş, cam kırıklarıyla, delikli kutu, sopa, cam, mala, bıçaklar kullanarak farklı bir teknikte çalışmıştır. Picasso da aynı şekilde kolaj, dekor, baskı, seramik, gravür gibi farklı disiplinlerde ve her disiplinin kendi geleneksel medyumlarının dışındaki yeni medyumlarla sanatını ortaya koymuştur. Diğer sanatçılar uzamda (tuvalde), çoğunlukla renk ve boya kullanırken, kübist ressamlar çalışmalarına gazete kâğıtlarını, tahta elyafını ve mermer desenlerini dâhil ettiler. Resim yüzeyinin canlı olabilmesi için bazen kumla karıştırılmış renkleri de kullandılar. Picasso birçok malzemeyle çalışmış normal veya karışık teknikle baskıyı, kolajı resmin içinde uygulamıştır. Picasso 1912 ila 1914 yılları arasında kâğıtları, odun parçalarını, günlük gerçek eşyaları resme sokuyor, bu zamandaki çalışmalarını fırçadan daha çok çekiçle yapıyordu. Bu şekilde Picasso heyecanını somut bir şekilde aktarabiliyor, özgün ve saf gerçeğe ulaşabiliyordu (Turani, 2000, s. 583 - 585).

Gerçekçi yanılsamacı sanat, medyumunu gizlemiş dolayısıyla gerçek sanatı da gizlemişti. Resmin medyumunu oluşturan düz yüzey, desteğin şekli, boyanın özellikleri eski ustalar için olumsuz, önemsiz, hatta sınırlayıcı etkenler olarak görülmekteydi. Modernizm ise sanatta medyuma önem vermiş, sanata dikkat çekmek için kullanmıştır. (Harrison ve Wood, 2011, s. 818).



Resim 25: Fotoğrafçı Gjon Mili'nin önerisiyle Vallauris'teki evinde Picasso ışıkla resim yaparken; üçlü pozlandırma. Gjon Mili/The Life Picture Koleksiyonu/Getty Images

Duygu, sezgi veya imge sonucu bir düşünce varolabilir. Bir resim çalışması da güçlü bir imge ile boyanın dilinin buluşmasıyla var olan yaratımdır. Sanatçı düşünce ve boya arasında buluşma sağlayarak, tekillikten evrensel bir başkalaşım ve geçişi deneyimler. Figüratif resimde konu, çalışan kişinin düşüncesinden çıkar medyumun parçasına döner. Fügürasyon, dahil edilebilecek ya da dışarıya atılacak bir öğedir sadece. Bu öğeyi sanatçının nasıl çalışması gerektiğine onun medyumunu karar verir, sanatçıya canlıymış gibi görünen medyum. Bu yüzden sanatçının düşünceleri sürekli medyumla karşı karşıya gelir ve sanatçı medyumunu yöneterek yaratımını deneyimler (Harrison ve Wood, 2011, s. 815 - 816).

Sanatçı, yazar ve editör Robert Motherwell 1944'te Mount Holyoke Üniversitesinde yaptığı, aynı yıl New York'ta yayınlanan "Modern Ressamın Dünyası" adlı konuşmasında, metforik anlatımıyla şöyle der:

"Resim zihnin içinde kendini gerçekleştirilebileceği bir medyumdur, bir düşünce medyumudur. Bu yüzden resim, müzik gibi, kendi içeriği olmaya yönelir. Resim medyumunu renk ve uzamdır. Çizim özünde bir uzam bölümüdür. Resim bu yüzden kendisini renk ve uzamda gerçekleştiren zihindir. Resim gerçeklikler arasında, duyulmuş ve biçimlenmiş bir gerçekliktir" (Harrison ve Wood, 2011, s. 686).

2. 7. Saf Sanat

Modernist bildirilerde öne çıkan özelliklerden biri sanat yapıtının ‘saflığı’na yapılan vurgu olmuştur. Resmin, müziğin veya edebiyatın kendi özlerine aykırı şeylerden uzaklaştırılması ‘saflık’ anlamını taşıyordu. Özellikle Wassily Kandinsky ve Kazimir Malevich, soyutlamanın, ruhsal alanı temsil etme gücünün çok daha fazla olduğuna inanıyorlardı. Modernist sanatçılar için gerçek bir sanat eseri, soyutlama ya da deneyselciliğin ‘saf’ sanatı anlamındaydı (Shiner, 2010, s. 332 - 333).

Saf sanat teması ‘Picasso’ (Resim 4) dışında tüm söylemlerde dile gelmiş anlam bulmuştur. Kandinsky, her sanatın derinleştikçe kapanıp ayrı bir varlık haline geldiğini, her sanatın öz güçlerinin olduğunu, doğayı taklitten kaçınılması gerektiğini vurgulamıştır. Malevich, objelerin tanıdık görüntüsünü dışlar. Hatta bilindik kavram ve ilkelerden kopar. Yalnızca kendi başına hiçbir şeye hizmet etmeyen sanat, saf sanat, maskesiz ve işlevsiz sanat, süprematizmi, zaman içinde şeylerin birikimiyle örtülmüş saf sanatın yeniden keşfi olarak niteler. Mondrian ise saf sanata ulaşma çabasının bilinçdışı ile bilinç diyalektiğinde gelişen ilişkilerin, renk düzlemindeki plastik ifadesinde olduğunu belirtir. Böyle bir arayış doğa betimlemesi değil renk ve çizgi zıtlıklarının oluşturduğu saf ifade, saf sanattır. “Bugün her bir sanat, plastik araçları üzerinden daha doğrudan bir biçimde ifade etmeye çabılıyor ve araçlarını mümkün olduğunca özgür kılmayı hedefliyor. Müzik, ses özgürlüğüne, edebiyat söz özgürlüğüne doğru gidiyor resimde saf ilişkiyi ifade ediyor” (Shiner, 2010, s. 333). Pollock’un çalışmalarında saf sanat açılımı; bilinçaltı dürtülerin, tuval üzerindeki o andaki eyleminin, her türlü değerden bağımsız özgürlüğün tavrındaki ifadesinde yer alır. Rothko saf sanat gücünü mitlerin, arkaik sanatın varoluşsal trajedisinden alır, özgürlüğü sanatın merkezine çekerek saf sanata ulaşmayı hedefler. Sanatın işlerlilik, yararlılık anlayışından kurtulması, özerkleşmesi, sanatın ‘sanat için sanat’, ‘saf sanat’ anlayışına dönüşmesine yol açmıştır. Saf sanat, yalnızca kendisi için varolan nesne temsilinden, araçsallıktan kurtulmuş; herhangi bir şeye göndermesi olmayan, özgürleşmiş sanattır.

Greenberg, saf sanata ilişkin görüşlerini “Modernist Resim” adlı makalesinde ifade ettiği şekilde; Modernizmde resim sanatının geçirdiği süreç içerisinde (tanımlama ve eleştiride) tuvalin yassılığı odak noktası olmuştur. Modernist resmin en önemli özelliğinin bu yassılığa sahip çıkması olduğunu vurgulayan eleştirmen, ilkece terk edilen, tanınabilinir nesnelere daha çok, nesnelere üçboyutlu olarak betimlenen

mekânlar olduğunu belirtir. Üç boyutluluğun heykelle ait bir durum olduğunu ve resmin özerk olabilmesi için heykelle paylaştığı bu durumdan kurtulması gerektiğini, kendine özgü olan iki boyutluluğun yassılıkla devam etmesi gerektiğini düşünür. Bu sebeple de, modernist resmin, edebi ve betimsel olmadığını, yukarıda açıklanan çabadan dolayı kendisini soyutlaştırdığını işaret etmiştir. Modernist resmin yassılığa verdiği önemle düzleme duyarlılığı artmış heykelsi yanılsamadan kurtulunmuştur. Ama söz konusu yassılık değişmeyen sonsuz bir yassılıktan daha çok optik yanılsamayı içeren bir yassılıktır. Boş bir yüzeye düşen bir leke, düzlemin yassılığını bozup sadece resimsel görsel bir boyutta üçüncü boyut yaratabilir. Yalnız bu yeni ve farklı bir boyuttur. Eski ustaların mekân yanılsamasından farklı olarak modernist saf resimler yalnızca bakılabilinecek daha kavramsal bir yanılsamayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2009, s. 149).

2.8. Beyaz Renk Vurgusu



Resim 26: Wassily Kandinsky, *Beyaz Üzerine II*, 1923, tuval üz. guaj, yağlıboya, 105×98 cm.

Beyaz renk teması iki sanatçıda Kandinsky ve Malevich'te karşımıza çıkar. Modern düşünceye öncülük eden empresyonistlerin ve bilimin katkılarıyla ışık deneylerindeki keşifler, siyah ve beyaz ışığın yeniden anlamlandırılmasına yol açmıştır. Malevich tüm renklerin karışımı; sonsuzluğun asıl hakiki temsili olan beyaz rengi özellikle vurgulamıştır. Beyaz rengi, saf renk olarak tanımlamış, felsefi bir renk açılımına yönelmiştir. Siyah ve renkli evrelerden sonra resimsel suprematizm tarafından

ulaşılan tam nesnesizlik evresine beyaz evre adını verir. Malevich'in beyaz düşüncesi 'Hiç'te, felsefi mutlaklıkla sonlanıyor. Malevich'e göre, önce takıntularımızdan kurtulup, hiç olmamız gerekir. 19. yüzyıl ortalarında Hiççilik² (Nihilizm, Yokçuluk) yükselen bir felsefi yaklaşımdır (Resim 1).

Diğer sanatçılar da çalışmalarında indirgemeci renklere ulaşırsalar da Malevich gibi beyaz renk veya sürekli belli bir renk üzerine yoğunlaştıkları görülmemiştir. Ayrıca

Kandinsky beyaz rengin gücünü, 1911 yılının çok sıcak geçirdiği yazında, her tarafın bembeyaz kesildiği anda fark etmiş, beyaz rengin akla gelmeyecek büyük olanaklarla dolu olduğunu hissetmiş ve bu deneyimini şöyle aktarmıştır.

“Daha önce hissetmediğim ölçüde bir kesinlikle, bir rengin ilkesel tonu içsel, içkin karakterinin farklı kullanımlarla sonsuz bir şekilde yeniden tanımlanabileceğini, hiç kayıtsız bir rengin en ifadeyi aldığı sanılan renkten çok daha fazla ifade yüklenilebileceğini hissettim. Bu uyanış, resmi benim için tersine döndürdü ve önümde daha önce inanmadığım alanlar açıldı, aynı değer için sonsuz içsel, binlerce sınırsız değerini, tek bir değerden binlerce dizi elde edebileceğimi fark ettirdi ve gözlerimin önünde mutlak sanat alanının kapılarını açtı” (Antmen, 2008, s. 87 - 88).

Renk normal görünümüyle fazlasıyla karmaşık ve yabancıdır ve bilimsel bir araştırma alanıdır. Doğadaki rengin sezgiyle anlaşılması ve kavranması zor olduğu halde güzel olarak değerlendirilmesi şüpheli bir durumdur. Doğada renk ve biçim nesnelere üzerinde birbirini tamamlar. Doğada bir nesneye bakan birisi öncelikle biçimi kavrar. Sanatçılar için de böyle olmuş, renge, biçimden sonra önem vermişlerdir. Renk, biçim arasındaki fark, bakmakla görmek arasındaki fark gibidir. Renkteki hissettiğimiz güzellik, zihinsel biçim, güzelliğin karşısında hissettiklerimizden daha özel ve duygusaldır (Ersoy, 2002, s. 50 - 51).

² Her şeyin anlamdan ve değerden yoksun olduğunu, hiçbir doğru, genel-geçer bilginin olamayacağını savunur. Toplumsal düzene başkaldırmayı temsil eder.



Resim 27: Kazimir Malevich, *Beyaz Üstüne Beyaz*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 79,4 × 79,4 cm.

2.9. Evrensellik Vurgusu

Evrensellik vurgusu temasında Mondrian'a göre, bütün sanatlarda nesnel öznel mücadele eder; evrensel bireyselle; saf plastik ifade, betimleyici ifade ile mücadele eder. Bu yüzden sanat denge kazanan plastiğe yönelir. Bireyselle evrensel arasındaki dengesizlik trajik olanı yaratır ve trajik, plastik olarak ifade edilir (Harrison ve Wood, 2011, s. 323). Mondrian için sanat, plastik olarak tekil düşüncüyü ifade ettiği halde kendisi tümel olanı amaçlar. "Bütün tekil düşünceler tümel düşünce içinde çözünür, tıpkı bütün formların, soyut-gerçek resmin tümel-evrensel plastik araçlarında çözülmesi gibi. Tümel düşünce sadece tümel-evrensel plastik araçlar tarafından belirlilikle ifade edilebilir. Biçim daima tekil düşüncüyü ifade eder" (Yılmaz, 2009, s. 137).

Neo-Plastisizm'i ele alan *De Stijl* dergisinde manifestolar, ülke dışına genişleyerek evrensel nitelik kazanması istenildiği için, Flamanca, Almanca, Fransızca ve İngilizce olarak yayınlanmıştır. Bu manifestolarda, sürekli bireysellik ve evrensellik arasında bir gerilim vardır. Eski dönem bilincinin bireysellikle ilgisi varken yeni dönem evrenselle ilişkilendirilir. Savaşlar bireyselliğin sonunu getirmiş, yeni bir bilinçle yeni dönem başlamıştır. Gelenekler, doğmalar, bireyselliğin baskısı yeni bilinci baskılamaktadır. Yeni sanat saf sanatsal ifadeyi öncelikli kılar ve bireyselle değil evrensele yöneliktir. Bu sanatı benimseyen sanatçılar yeni bilinç için güçlü bir duruş sergilemeliydiler. Çünkü Mondrian için resim sanatı evrensellikte kozmik düzenin açılımı olmalıydı (Erden, 2016, s. 259). Diğer sanatçılarda doğrudan bir vurgu olmasa da Malevich (Resim 27) resminin söylemi de evrensel boyutu vurgular. Malevich var

olanı, evrensel olanı, sezgisel ifadeye taşımak için resmi en uç noktasına götürmüştür. Tüm geleneksel biçimi yıkararak siyah ve beyaz karede yeniden bir kurgu inşaa etmeye çalışmıştır (Yılmaz, 2009, s. 322). Çalışmaları ve düşünceleriyle evrensel bir bakış açısı yaratmış olsalar da diğer sanatçıların, (V. Kandinsky, P. Picasso, J. Pollock, M. Rothko) söylemlerinde doğrudan evrensellik vurgusu dikkat çekmemiştir.

Sanat; yaratıldığı ortamın, toplumsal, din ve dilsel, ekonomik, politik, kültürel yaşamsal yönlerini taşır. Her farklı toplumun, sanatları da insan çıkışlı oluşuyla benzer özellikler gösterebilir. Sanatçıların kendi ulusunun halk sanatları, çalışmaları için kaynak değerinde büyük önem taşır. Dolayısıyla sanat bireyi ilgilendirdiği için, dünyanın her yerinde ‘insan’ olgusu evrenselliği içinde barındırır. Sanatın dili her ulus, her toplum ve insan için ortak değerler gösterir. İnsanlar yaşam tarzıyla birbirlerinden ayrılmış gibi olsa da evrensel yaşam biçimi genel olarak birbirine benzerlikler taşır. Sanatçının beslendiği kendi toplumsal ve ulusal temalar iken, konuların gösterdiği heyecanları, özlemleri, tüm insanlığa dair olduğundan evrensel boyutta değerlendirilir (Ersoy, 2002, s. 68-73). Kant’ın estetik anlayışı, hiçbir şekilde yarar, çıkar gözetmeyen, özgürce düşünebilen bir bedensel düşünceden alır. Her türlü onaydan, yargıdan bağımsız olması gerekir. Sanat yapıtı da tarihsel, kültürel, psikolojik bir bağlama indirgenmez ve yararcı bakış açılarından sıyrıldığında evrensele ulaşabilir. Güçlü eserler benzersiz ve evrensel olanın içinde barındığı ilginç bir sezidir (Todorov, Focroulle, Legros, 2014, s. 78).



Resim 28: Piet Mondrian, *Gri Ağaç*, 1912, tahta üzerinde gerili tuval üzerine yağlıboya, 78.5 × 107.5 cm.

2.10. Bireysellik Vurgusu

Bu tema bütün sanatçılarda var olan, içinde bulunulan çağın getirdiği bir temadır. Sanatçılar bir resmin, bir bireyin eşdeğeri olabileceğini savunmuşlar, saf sanat arayışlarında ve ruhsallığın merkezine bireyselliği almışlardır. Carl Gustav Jung'un psikanalizinde sanat Arketip kavramına dayandırılarak bilinçli bir içeriğe kavuşur ve gücünü bireysel bilinçten alırken sanatçılara bir varoluş alanı açar. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e göre de modernist sanatçıların dolaylı hedefleri, öncelikle bireysel kalırken eserlerinin doğruluğu ve başarısının da birey merkezli olduğunu, başarılı olduğu sürece de ispat karakteri taşımayacağını açıklar (Harrison ve Wood, 2011, s. 414).

İnsanlar oldum olası birbirlerini tanırlar, kendilerine öz özellikleriyle belirlenir, bir kimlik edinerek birbirlerini ayırt ederler. Toplumlar bireylerden oluşur, bireyler olarak algılanırlar. Buna rağmen modern toplumda yeni bir şekilde bireyler oluşur. Birbirinden bağımsız, eşit ve özerk varlıklar olarak davranmaya başladıkları anda insanlar gerçek anlamda daha önce bilinmedik anlamıyla birey olmuşlardır. Toplumsal sınıfı belirleyen, hiyerarşi ilkesiyle birlikte yaşamda beliren aidiyetler doğumla gelir, zorunlu ve doğal aidiyetlerdir. Her birey kendine doğumla geçen bu aidiyetlere göre kendini gözetir, davranır. Ve bu şekilde temsil ettiği aidiyetler içinde kendini tanıtarak ait olduğu toplumsal sınıf belirlenir. Gündelik yaşamda öteki insan, ötekenden önce şu ya da bu olarak ortadadır. Doğuştan kuşatılmışlıklarla ilişkilidir. Modern bireyleşme ise demokratik ilişkiler çerçevesinde, doğal bakılan hiyerarşiye, yetke gerekçesine, onları özel kılan şeylere bir başkaldırı gerektirir. Ancak bu şekilde öteki insan sadece şu ya da bu değil her zaman öncelikli, tüm aidiyetlerden arınmış kendini soyutlamış bağımsız bir birey olarak karşımıza çıkar. Boyunduruklar altına alınamayan insan şeklinde belirir. Modern anlamda insan olarak birey, öncelikle, benzersiz birey algılandığının ifadesidir (Todorov, Focroulle, Legros, 2014, s. 62).

Picasso'ya bireyselliğe, saf sanat (sanat için sanat), ruhsallık vurgusunda değil, ifade düşüncesinden ve tarzından bakabiliriz. Burada Picasso ve Rothko soyut-somut ayrımını reddedip ifadenin gerektirdiği üslubu, savunarak ortaya koyarlar. Özellikle Picasso birbiriyle çelişik gibi görünen çok farklı eğilimleri bile bu sebeple uygulamıştır. O boğayı değil Picasso boğasını (ifadesini) resmeder. Sanatçılarımızın hepsinde bireysel bakış açıları sanatsal ifadelerinde benzer şekilde yer alır. Sanatta, kabul edilmiş

herhangi bir gerçeklik nesnel görüşle ilişkilidir. Modern bilim de var olan üzerinden insan bilincinden bağımsız nesnellik üzerine kurulmuştur. Özne ise bireye özgüdür ve nesnelliği karşısına alır. Bireysellik modern sanatçının özellikle benimsediği bir duruştur, bu da modern düşüncenin nesnelliğiyle yani bilim ve akılla çelişir. Bireysellik ekonomik açıdan kapitalist yönetimlerle desteklenmesi ve o dönem sosyalist ülkelerde özel mülkiyet anlayışına yol açtığından dolayı sıcak bakılmaması sanatçıların işlerini etkilemiş aynı mecrada farklı akımlar gelişmesine sebep olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 25). Sanatçının öznelliği, kendisinde birikim noktası olan toplumsal nesnel bakış açısının sonucu şeklindedir. Yalnızca insan çıkışlı olmasıyla farklılaşır. Bu şekilde bir öznellik politik ve toplumsal muhaliflikten daha çok, bilimsel, akılsal moderne karşı sanatçılar, sezgisel yaklaşım ve risk ile muhalif bir durum oluşturmuşlardır.

XIX. ve XX. Yüzyıllarda sanat iki ayrı dönemeçte ele alınabilir. Bir taraftan bireyin önemi olmayan, topluca üretime odaklı, “ben” in yerine “biz” koymaya isteklilik, diğer taraftan ortak dile sırtını çeviren, yoğun bir öznelleşmenin yükselişine tanıklık edilen “biz” in dışında bir “ben” olma durumu göze çarpmaktadır. Resimde ortaya konan ortak dil gösterim olmuştur. Bu süreçte özgür ve özgün insan bedeni, doğa, manzara işlenmiştir. Soyutlaşan ve kavramsallaşan resimle beraber ortak dil yapıtlarda kaybolmuş, ancak eleştirmenin ya da sanatçının yorumuyla bağlamsal açılımda varlığını sürdürmektedir (Todorov, Focroulle, Legros, 2014, s. 111).

2.11. Kaotik renk karışımı

Malevich, resmin renklerin karıştırılmasından doğduğunu ve estetik kaygıların rengi kaotik bir karışıma çevirdiğini, resme nesnelere hâkim olduğunu belirtmiştir. İnsan bilinen nesnelere uzaklaştıkça, bilindik renklerden kurtulmak adına saf renkten oluşan, bir resim birliğine geçmesi gerektiğini vurgular. Malevich (Resim 27) bu düşüncelerinden yola çıkarak kare bir düzlem oluşturmuş ve yeni renk gerçekçiliğine ulaşmaya çalışmış, rengin de içinde geliştiği bu sisteme, geometrik soyut olarak Süprematizm demiştir. Duygunun dışsal, bütün ve özgür, yeni biçimine ulaşmak istemiştir. Jackson Pollock’da geniş ve rastlantısal renk açılımları kullandığı halde, kaotik renk söylemine rastlanmamıştır. Onun için renk, daha çok hareketinin, varoluşunun deviniminin ifadesinde yer alır. Mondrian’ın son döneminde ve

Malevich’de renk sınırlı kullanılırken Kandinsky ruhsallığa bağlı, Rothko’da renk geniş alan şeklinde, yine ruhsallığa vurgu bağlamında kullanılmış ve kaotik renk söylemine rastlanmamıştır.

Duygulara seslenmesi, heyecan yaratması açısından insanları birdenbire etkisi altına alan renk, bir resimde, çizgiden daha ön planda bir öğedir. Modernizm döneminde yapılan resim çalışmalarında renk, çizginin hâkimiyetini yıkarak ön plana çıkmıştır. Renk çeşitliliği, insanlarda ortak belli duygular uyandırır. Sanatçılarda bu renk etkilerini kullanarak, tablosuyla izleyecisi arasındaki iletişimi kuvvetlendirir. Ayrıca rengin şiddet tonları ile açıkly koyulu bir ahenk içinde kullanılarak, boyutlu, canlı derin anlamlı çalışmalar elde edilir. Renk ve tekniği ilkel çağlardan bu yana gelişme göstermeye devam etmiştir (Ersoy, 2002, s.149). Bir çalışmada ışık, en açık beyaz ile en koyu siyah aralığında bir açılımla gösterilir. Soyut bir resimde, imgeler, ışığın yansınasıyla değişen görüntülere bürünür. Bu görüntüler resimde, ışığın çeşitli durumlarda kullanımıyla gerçekleşir. Tek renk üzerinden ışıktan gölgeye doğru geçiş olduğu gibi, birçok rengin, kendi aralarındaki uzaklık durumuna ve koyuluk, açıklık, derecelendirilmesine göre farklılık gösteren şiddet dereceleri, resmin bütününde değerlendirilir. Sanatçıların, dramatik ve istedikleri etkileri sağlayabilmek için, çalışmalarında, ışık ve gölgeyi kontrolleri altına almışlardır. Özellikle İtalya’da Rönesans döneminde, resim nesnelere üzerine ışığı, ayrı ayrı düşürerek resmi aynı ışık gölde ile oluşturmuşlardır (Ersoy, 2002, s. 148). Ersoy’un açıkladığı gibi modern öncesi resim çalışmaları neredeyse ışık gölge hâkimiyeti üzerinden, renklere estetik kaygı ile yaklaşılması şeklindedir. Modernizm ve soyut dışavurum, estetik kaygı algısını yerle bir etmiş, sanatçılar resimlerinde rengi, nesnelere bağlı bir renk anlayışında değil, rengi tözsel varlığında güçlü bir şekilde kullanmışlardır.

Ressam ve eleştirmen Maurice Denis soyut güzellik anlayışı için “unutmamalıyız ki bir tablo genel olarak bir çıplak kadın figürü, bir at resmi veya bir öykünün resmi olmadan önce, belli düzen içinde bir araya getirilmiş renklerden oluşan bir yüzeydir” (Ersoy, 2002, s. 88) diyerek özetlemiştir.

2.12. Bilinçdışı

Bilinçdışı temasında ele aldığımız sanatçıların söylemlerinde Picasso, Kandinsky, Malevich, içgüdü, ruh ve ruhsallığa değinilmiş olsa da söylemlerinde doğrudan bilinçdışı kavramına rastlanmamıştır. Mondrian, Pollock ve Rothko'da bilinçdışı teması nerdeyse söylemlerin merkezine oturmuştur. Bu sanatçılar, Sanatlarında Carl Gustav Jung ve Sigmund Freud'un psikanalitik kuramlarındaki bilinçdışına dair ortaya koyduğu açılımlardan etkilenmişlerdir. Mondrian, sanatın bilinçdışından geldiğini, plastik ifadesini bilinçten aldığını belirtirken bilinçdışı ve bilincin ilişkisine değinmiş, Pollock da bilinçdışından gelen dürtüleri, otomatizm etkisiyle çalışmıştır. Rothko ise bilinçdışının rüyalarından hayallerinden beslenerek gündelik yaşamın nesnelere arasında bir eşleşim oluşturmuştur.

Bilinç, bilinç öncesi ve bilinçaltı; Freud zihni bu şekilde üç bölüme ayırırken, bilinç öncesi zihnin gizli kalmış ama her an bilinç halini alabilecek kısmıdır. Bilinçaltı ise zihnin kuvvetli baskı altına alınmış olduğu için ancak tedavi sonucu, bu baskının kaldırılmasıyla bilinç halini alabilecek kısmıdır. Hatıra kalıntıları, anılar, sözlerin uyandırdığı hayaller bilinç öncesinden gelmektedir ve zihnimiz geçmişe dair sayısız algılarla doludur. Bu algılar tesadüfi, anlık bağıntılarla tekrar ortaya çıkarak canlanırlar.

Gözün görme kuvvetinin sınırlılığı ve dışı doğru çevriliği, normal algılamamanın yeterli ve gerçekliliğini veremez. İçte ise araştırılması gereken farklı ve güzel bir dünya vardır. Düşünürken rastlantıyla canlanan imgeleri, sanatçılar çalışmalarında rastlantıyla canlı, şiddetli renklerle yaparlar (Read, 2014, s. 107).

Öte yandan ilkel toplumların sanatlarının bilinmesi, Freud ve Jung'un evrensel anlatım ve sembeler üzerindeki çalışmaları, sanatta psişik ve bilinçaltıyla ilgili içeriğin aranışı da daha serbest ve lirik bir soyutlamanın gelişmesinde etkili olmuştur. Soyut sanatın çeşitlenmesinde bir başka etmen de algı üzerine ve görsel duyunun psikolojisi üzerine 20.yy başlarında yapılan ve süregelen yoğun araştırmalardır (Erzen, 2006, s. 1432 - 33).

Picasso (Resim 24) dışında diğer sanatçıların söylemlerinde bilinç dışılığı önem verdiklerini görmekteyiz, bu da sanatın daha çok sezgiye dair bilinçte ve duyguda kurulduğunu, var olduğunu düşünmeleriyle ilgili yorumlayabiliriz.

2.13. Arketip-Mitler

Söz konusu tema, Pollock söylemlerinde, bilinçdışı imgeler, iç dürtüler, özdevinim gibi kavramlarla Arketip-Mitlere yakınlığını hissettirmiştir. M. Rothko aşkınsal deneyim, canavarlar, masallar adı altında, Primitif ve arkaik sanatlara ruhsal yakınlığı ile Arketip-Mitlere işaret etmiştir. Arketipler Carl Jung'ta evrensel olan, atalardan genlerle taşınan her bireyde aynı olan ruhsal katmanlardır. Mit ve masallar gibi ruhsal içerikte bulunurlar. Pollock ve Rothko iç dünyayı ifade etme adına aynı çıkış noktalarıyla eşleşmişler Pollock resmin içinde rastlantısallığa ve özdevinim-harekete önem verirken Rothko, geniş renk alanlarında, daha hesaplı ve meditasyonvari bir karşılaşmayı izleyicilerine deneyimletir.

'Kolektif bilinçdışı' kuramına ilk kez psikolog Carl Jung'un yapıtlarında rastlanmıştır. Carl Jung, arketipleri, insanlığın kuşaklar boyu geçirdiği çeşitli deneyimlerin, insanlığın genetiğine kodlanarak gelecek kuşaklara aktarıldığını ortaya koymuştur. Bir nesnenin bilinen ilk ve en özgün biçimidir. Mantık öncesi düşüncede var olan, herkeste benzer duyguları uyandıran ilk imge, kalıp ve durumlarıdır. Kolektif bilinçaltının, bir tür ilkel atavi içerikleridir ve davranışlarımızı etkiler; masallarda, efsanelerde, sanat eserlerinde kişisel veya halk kültürü üretimlerde ortaya çıkar. Bu evrensel yapı, "öznenin" imgesel ürünlerinde ortaya çıkarak bireysel kimliğin sentezini oluşturan temel yapıdır. İslam, Hristiyan, Musevi mitolojilerinin temel folklorik yapısını örnek verebiliriz (Harrison ve Wood, 2011, s. 414 - 415).



Resim 29: Mark Rothko, *İsimsiz*, 1968, 104.1 x 63.5 cm. Tual üz. Sabitlenmiş kâğıt üzerine yağlıboya



Resim 30: Jackson Pollock, *The flame* 1938 (Alev), 1934, 51,1 x 76,2 cm. MoMA

Mitler, ilk insanın kendisini anlamlandırmak için, dünyanın yaratılışına dair sorduğu sebep sonuç ilişkisinin, bir davranışın, bir çalışma biçiminin, bir şeyin nasıl oluştuğunu, yaratıldığını açıklar. Doğaüstü varlıkların, eylemlerin öyküsünü oluşturur, kutsal kabul edilir. Gerçekliğini ve içerdikleri sembollerin anlamlarını içinde bulunan topluluğun sosyal, ekonomik yapısında görülür. Bu sadece o toplumda bir anlam bulur, farklı toplumlarda sembollerin dili anlaşılamadığından dolayı mit gerçekdışı kalır. İnsanlar, mitlerin anlamını kavradıkları anda nesnelere dair bilgileri de derinleşir. Böylelikle soyut dıştan gelen bir bilgiden çok yaşanan deneyimlenen bir bilgi kavranır. Doğduğu toplumda geçerli olan mit, inanışları, ahlak ilkelerini, gelenekleri savunur; böylece toplumun başvurulan kaynağı, olarak yaşanan gerçeklere ulaşır. Bir imgeler yığını ve soyut kuramın dışında canlı pratik bilginin yaşandığı kutsal kavramlar veya kişilerdir. Mitler içinde bulunduğu toplumun dünyayı algılayış deneyimleri üzerinden, ilkel nedenselliklere, kökeni bilinmeyen ve geleneğe dayanan söylentilere, tanrısal varlıkların eylemlerine, inançlara, ideallere, varoluş ve yok oluş ile ilgili sorulara, metafizik unsurlarla, sürekli bir açıklama çabası ile türemiş anlama/anlamlandırma yaşamışlıklardır. Zamanla yerlerini daha mantıklı veriler, (bilim, felsefe) konduğunda önemini kaybetmiş gibi dursa da bu günkü felsefi sorularımızı mitlere borçluyuz çünkü bilim ve felsefe yokken örnek model alınan mitler vardı (<https://www.dmy.info/mit-nedir/>). Doğaya dair soru ve cevapları, masalları, öyküleri, kuşaktan kuşağa aktarılan, kendince nedenselliği olan kültürel ürünlerdir.

Modern psikoloji, sanatçı imgesinin kökeninin, mitlerin damgasını içeren, derinlerdeki ilkel fikirlerin, sürekli sanatçının içinde yenilendiğini gösterir. İnsan bilincinde farklı birçok anlamda yaşayan bu masal motiflerin çocuk hayallerinde de düzenli olarak yeniden çıktığını, destan ve mitlerde bulunan diğer temaların da uygar insanların rüyalarında yeniden canlandığını dile getirir. Bunlar insanın bilinçdışının doğrudan üretimidir (Kris E. ve Kurz O, 2013, s. 44).

2.14. Kübizm

Kübizm teması öncelikle ana temsilcisi olan Picasso'da vardır ve daha çok biçimlerle uğraşan bir sanattır. Kübizm görünenlerden değil, kavramanın gerçekliğinden, dehasından güç alınan, öğelerden yeni yapılar resmetme sanattır.

1908’de Paris’te Picasso ve Braque öncülüğünde doğmuştur. Her iki sanatçı da Cezanne’den etkilenmiştir. Kübizm nesneyi parçalara ayırır, farklı bir şekilde bir araya getirir; çözümlenen nesnelere geometrik biçimlerle tuvale serpiştirilir veya birbirinin üstüne yığılarak konumlandırılır. Her şekilde nesne, gerçek biçimini kaybeder; tanınmaz halde birbirinin içinden geçen geometrik şekillerde yeni bir forma dönüşür. Bu çözümleme sonucu elde edilen geometrik biçimler, resmi geleneksel biçimlerden çıkarıp kendinde öz bir dile kavuşturacaklarına inanmışlardır. Doğanın, koni, küre, ve silindir gibi geometrik biçimlerden oluştuğunu ve bu gözle irdelenmesi gerektiğini belirten Cezanne’nin görüşlerinden etkilenmişlerdir. Ayrıca ilkel resim sanatı ve Afrika sanatından etkilendikleri özellikle Picasso’nun işlerinde görülmektedir (Rona, 2008, s. 922).

Mondrian (Resim 28), Neo-Plastisizmin temelini kübizmde olduğunu belirtmiş ve kübizm üzerine denemeler çalışmıştır. Diğer sanatçılar da kübizm açılımlarına erişilmemiştir.

1909’da ilk dönemi biten kübizm, “Analitik Kübizm”, olarak 1909’dan 1911’e kadar devam eder. Bu tarz doğa biçimini, resim düzeyinde biçimlere, parçalara ayırır. Bu haliyle “Analitik-Kübizm” kapalı doğa biçimine ve doğa resmine son vermiştir. Analitik-Kübizim resmi tam olarak, ama gözü kandırarak unsurları bir yana atarak resimler. Bu anlayış, akıl ile eşyanın etrafında gezinir ve bazı biçimleri akıldaki formlarla bütünleştirir. Resim, objektif bir biçimlendirme ile bağımsız bir organizma olarak doğar. Bu subjektif bir seçimin sonucudur. Ve objektif subjektif arasında, organizmanın karakter biçiminde, sanatçı eşya ile resim arasında tercih etme zorunluğu oluşturur. Seçimini resimden yana kullanan sanatçı, kübizmin üçüncü dönemi “Sentetik-Kübizm”in de yolunu açmış olur. Resimde kâğıt yapıştırılmalarla başlayan Sentetik Kübizmde, gazete parçaları, afişler, oyun kartları, kumaş parçalarından, metal parçalarına, ayna parçalarına değin malzeme çeşitliliğinde çalışılmıştır. Kullanılan bu malzemeler, resmi zenginleştirmekle kalmayıp aynı zamanda gerçek malzemeyle, soyut form arasında ve amaç doğrultusunda, bir gerginlik yaratmıştır. Resim sanatı, Sentetik-Kübizm tablolarla daha öncesi sahip olunmayan bir özgürlüğe erişir (Turani, 2000, s. 583).



Resim 31: Pablo Picasso, *Mandolinli Kız (Fanny Tellier)*, 1910, 100.3 x 73.6 cm. Tual üz. Yağlıboya

2. 15. İşlevsiz Sanat

Bu tema, sanatı dinsellikten, politikadan ve her türlü ahlaki değerden kurtarmak adına, sanat için sanat ve saf sanata ulaşabilmek adına, sanatın işlevsiz, özgür olması gerektiğine vurgu yaparak Soyut sanatı savunur. İncelemeye aldığımız sanatçılardan, Picasso'da işlevsiz sanat vurgusuna rastlanmamıştır. Picasso için, sanat, belli doğrulara dayandırılmadan, doğrunun ne olduğunu fark etmemizi sağlamalıdır. Sanatçı, kendi yalanına başkalarını ikna etmesi gerektiğini öne çıkarmıştır. Ayrıca Mondrian, olması gereken soyutlama yahut soyut sanat ile güzel sanatlar ve uygulamalı sanatları birleştirerek daha etkin, güzel bir dünyaya ulaşacağımız düşüncesiyle, sanat için sanat bağlamında diğer sanatçılardan ayrılmıştır (Shiner, 2010, s. 332 - 333).

Modernizm öncesinde sanata dair felsefi açılımlar, sanatın ne olduğuyula ilgilenirken modernizmle birlikte, sanat'ın 'nasıllığı' üzerinde durulmaya başlanmıştır. Kant için sanatta doğa güzelliği bir beğeni nesnesidir, bu yönüyle doğa güzelliğiyle benzeşirken sanat insan üretimi olduğu için doğa güzelliğinden ayrışır. Dolayısıyla sanat doğanın yansıtılması ve taklidinden farklı gelişir, bir ikinci gerçeklik ortaya koyar (Aykut, 2012, s. 30). Kant'ın bu belirlemeleri, modernizm mecrasında insanın aklını kullanmasını öne çıkarmıştır. Eleştirmen Greenberg, Kant'ın görüşlerinden yararlanarak özellikle Kant'ın faydasız, çıkarsız ve yansız estetik çıkarımından yola çıkarak,

Greenberg ‘sanat için sanat’, ‘yüksek sanat’ kavramlarına değinerek sanatı hiçbir amaca hizmet etmeyen, her türlü bağımlılıktan kurtaran, işlevsiz sanat anlayışına taşımaya çalışmıştır.

İşlevsiz sanat anlayışı 19. yüzyılda belirmiş ve Victor Cousin tarafından şiddetle savunulmuştur. Sanatın başka amaçlar için kullanılmaması, sanat dışı işlev ve anlam yüklenmemesi ve sanatın özgürlüğü adına, bu anlayış; modern sanatçılar tarafından adeta ilahlaştırılmıştır. Bu açılım sanatın özerk sorunları adına yeni keşifler olanağı sunmuş, ‘Sanat için sanat’ düşüncesi oluşturmuş ve ardından tüm sanat disiplinlerinin özerkleşmesine yol açmıştır. Özellikle resmin, heykele ait olan üç boyutluluk algısından kurtarılması sağlanmış, resim ve heykelde herhangi bir temsilden uzaklaşarak soyut ve saf anlatıma giden yolu aralamıştır (Yılmaz, 2013, s. 26). İşlevsiz sanat anlayışıyla birlikte sanat özgürleşmiş özerk hale gelmiştir.

2.16. Özdevinim ve Eylem

Pollock kendisi için çok önemli olan bu temada tüm ifadesini bu çerçevede temellendirir. Onun için eylem rastlantısallığın içinde, üstünde var olabilme ve özgürleşme deneyimidir. Çalışması resimde rahat ve uyum içindeki alış verişidir. Rothko’da (Resim 17) ise eserini hassas gözlemiyle, canlandırarak dünyaya getirmek başlı başına bir eylemdir. Resimlerindeki şekiller oyuncular, aşkınsal olan dramları canlandırırlar. Malevich’in (Resim 1) eylem vurgusunda ise, eski sanatı savunanların, modern sanatın çok basit olduğunu söyleyenlerin, budala bir kişinin bile bir kare çizebileceğini söylediklerini, buna karşın Malevich modern sanatın kusursuzluğunun ani eylem de saklı olduğunu düşünmediklerini belirtir. Sanatçı, bir hareketin ilkel yöntemini düşünmeyiz dolayısıyla hatırlamayız; sanayi çağındayız ve yeni sanat, hareketi, ani eylemi içinde barındırır diyerek eyleme farklı bir şekilde vurgu yapar (Harrison ve Wood, 2011, s. 329). Diğer sanatçılarda eylem-özdevinim söylemine rastlanmamıştır.



Resim 32: Jackson Pollock, *Number 7 (7 Numara)*, 1950, Tuval üz. yağlıboya, emaye, aliminyum boya, 58.5 x 268.6 cm.

Pollock'ta en dikkat çekici şeyin, sanatçının resimlerinin her bir damlamasının enerji dolu olması ve yüzeyin her parçası, her dokusunun diğeriyle mücadelesinin varlığı olduğudur. İzleyicilere kabul etmesi ya da etmemesinden başka seçenek bırakmayan resimsel yoğunluk durumudur (Barrett, 2014, s. 189). Pollock 1947'de akışkan bir maddenin, bir çubuk yardımıyla tuvalin üstüne aktarılmasına dayananan dripping(damlatma) tekniğini, resmin olanaklarına, medyumuna almıştır. Bu zemine serilmiş bir tuval bezi üzerinde, bir kaptan olduğu gibi damlatma yöntemiyle yaptığı bir çalışmada olabiliyordu. Pollock, yerde çalışırken kendini tablonun bir parçası gibi, tabloya çok daha yakın hissettiğini, tablonun üzerinde, her bir yandan özgürce hareket ederek çalışabildiğini ve tablonun içinde devingen bir eylem içinde olabildiğini belirtmiştir. Bu teknik, sanatçının geniş devasa yüzeylerde çalışmasına, o güne kadar resme dahil edilmemiş bir enerjiyi yüzeye aktarmasına yol açmıştır (Farago, 2011, s. 261).

2.17. Aşkınısal Deneyim

Aşkınısal deneyim teması, Rothko söyleminde öne çıkan birer temadır. Diğer sanatçılarda özgürleşmek, var olmak, ruhsallık gibi benzer veya yakın söylemler olduğu halde, doğrudan aşkınısal deneyimi kullanan sanatçıya Rothko dışında rastlanmamıştır. Rothko ise bu söylemi, akıl ve mantık dışında, alışılmamış olanın, öngörülmemiş olanın açılımında kullanmış, özgürleşebilmek adına, yaratıcılık adına, bunun gerekliliğine dikkat çekmiştir (Resim 29).

Aşkın ve Aşkınısal terimlerinin anlamlarına değinirsek, “aşkın, ‘deneyim dünyasının bilgisini aşan bilgi, metafizik bilgi’ anlamındayken; ‘aşkınısal’, ‘deneyim

dünyasının sınırlarını aşmayan bir bilginin olabilirlik koşullarını araştırma”(http://felsefeokuma.blogspot.com/p/kant.html) çabasını açıklar. Deneyim ise canlı organizmanın, öznenin, çevresiyle dışsal olarak duyular, içsel olarak duygularla etkileşim ilişkileridir. Farklı dünyalardaki varlıkların, deneyimin konusunu oluşturan gerçekliğin gözlemi herkes tarafından algılanmayan sadece özneye bağlı, özneye özgü olanı ise deneyimin içeriğini kapsar (Cevizci, 2003, s. 99).

Martin Jay’in aktarımıyla, Aristoteles, İkinci Çözümlemeler’de deneyimi sorun edinir ve şöyle tanımlar: “Anı duyumdur, aynı nesneye ait anının sık sık yinelenmesinden ise deneyim oluşur. Bir deneyim sayıca pek çok anıdan oluşur. Deneyimden sanat ile bilimin ilkesi çıkar, üretmeyle ilgili olanlar sanat ilkesine yol açarken var olanla ilgiliyse bilim ilkesi çıkar” (Aristoteles’den aktaran Jay, 2012, s. 35).

Deneyim önceden planmayan, önü görülmeyen kör noktalar oluşturur. Bu kör nokta sanatçının üretiminde öngörülemeyen sonuçlar olarak görülebilir. Sanat üzerine her kavrayış çabası doğaldır ve sonuçların etkilerinin anlamı üzerine olabilirliği dikkat çekicidir (Avcı, 2012, s. 70). Çağdaş İngiliz felsefeci Stuart Hampshire’a göre de “deneyim fikri, suçlu bilgi fikridir, kaçınılmaz pislik ve kusur beklentisinin, zorunlu hayal kırıklıkları ve katışık sonuçların, yarı başarı yarı başarısızlıkların suçlu bilgisi” dir (Jay, 2012, s. 496 - 497).

Mark Rothko düz formlar üzerinden gerçeği olduğu gibi yanılsamadan vererek aşkın, kutsal ve özgür bir deneyim edinmek istemiş bu yönüyle ele alınan diğer sanatçılardan ayrılmıştır (Resim 17).

2.18. Süprematizm

Kazimir Maleviç 1912 yıllarında resmin dışında olan elemanlar resmin dışına atılmalı anlayışıyla, resmi sıfır noktasına taşımak, en basit şekliyle ortaya koymak için, resmin bir kare, (Resim 1) dikdörtgen veya daire olarak biçim kazanması için çalışır. Bu yeni ve farklı anlayışa Maleviç Süprematizm adını verir. Süprema latince (en üst-en yukarı) anlamı taşıdığı için, üst ve yukarı bir sanat yapmak istediğinden dolayı bu adı seçtiğini belirtmiştir. Bu alan salt geometrik biçimden oluşmuştur. Bu

açından Süprematizm ve de Stijl hareketi birbirine paralel gelişmiştir ve o dönem Avrupa sanatı için 1922’lerde büyük öneme sahip olur (Tunalı, 2013, s. 182).

Sanatçı “formlardaki sıfır noktasına ulaşacak şekilde olumlu bir değişim yaşadım ve sıfır noktasının ötesinde, yaratılışa doğru yani Süprematizm’e, yeni resimsel gerçekçiliğe, figüratif olmayan yaratıma doğru ilerledim” (Farago, 2011, s. 215) açıklamasını yapmıştır. Sanatçı “siyah kare” adlı eseri için tamamen doğadan farklı ortak yanı olmayan bir eser yaratılmıştır, der. Maleviç tarafından resim sanatının klasik tasvirden kurtulması, aşılması 1913 yılında Paris konferansı sırasında sanatçı Leger tarafından övülür. Maleviç’in bilinen, görünen dışsal dünyadan bu denli kaçışı olağanüstü bir çaba olarak görülür ve gönderisel tüm anlamların olumsuzlanması üstüne değer kazanır (Farago, 2011, s. 216).

Mondrian’dan farklı olarak ve fakat onunla çağdaş olan soyut geometrik sanatın bir diğer temsilcisi olan Kazimir Maleviç soyut sanatın zihinselliği ve aşkınlığı üzerine önemli eserler vermiş ve açılımlar sağlamıştır. Maleviç, biçimsel indirgemedede Mondrian’dan daha radikal yapıtlar ortaya koyar. Öyle ki sanatçı için, tuval yüzeyi üzerine boyanmış bir tek kare form, resmin kendisidir (Avcı, 2012, s. 26). Görüldüğü üzere Maleviç o güne kadar resmin evrilme aşamalarına, ayırık, müstesna bir şekilde yaklaşmış, o ana kadar nesneye ve doğaya bağlı düşüncelerin kökten yıkılması gerektiğine inanmıştır. Sanat nesnelere ve onların uyandıracacağı duygu, hislerden de arınmış bir biçim olmalıydı. Ancak bu şekilde şeylerin tesirinden kurtulabilir ve evrensel ulaşılabilirdi.



Resim 33: Kazimir Maleviç, *Süpremus*, 1916, 79.5 x 70.5 cm. tuval üz. yağlıboya

Kazimir Maleviç sanatıyla formların sıfır noktası ve üstünde yaratılışa doğru nesnesiz ve figürsüz ‘saf bir resme’ ulaşmaya çalışmıştır. Bu anlayışıyla yüzey üzerinde ulaştığı dikdörtgen, kare ve daire, Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg’in savunduğu biçim ve içerikten arındırılmış saf sanat anlayışıyla zıtlık oluşturur. Maleviç Süprematizm adını verdiği yeni sanat anlayışında daha çok zihinde gerçekleşen bir durum gibi görünen bir aşkınlık, eserin temel düşüncesi kavranılmadan seyirciye imgeleme oluşturmayabilir. Greenberg’ in sanat savunmasında bu tarz düşünsel zemine ihtiyaç duyulmaz, tam tersi, sanat biçim ve içerikten tamamen uzaklaşması gerekir (Avcı, 2012, s. 29).

2.19. Neo-Plastisizm

Piet Mondrian (Resim 13) Neo-plastisizm hareketinin içinde bir ressamdı. Yapmak istediği şey, resimlerde, nesnelere ve nesne algısını, sanatçının subjektifliğindeki keyfiliği dışlayarak objektiflik, sistematiklik ve evrenselliğe ulaşmak; farklılaşmalardan daha çok ortak şeyleri plastik olarak sunmaktı. Bu da şeylerin tasvirinden vazgeçip ilişkilerin tasviri yönünden anlam kazanır. Böylece genele ve evrenselliğe kapı aralar. Yeni plastikçilik olarak da adlandırılan geometrik soyut, Mondrian ve grubunun 1917 yılında ulaştığı bir resim dili olarak kabul edilir. Mondrian'ın sanatı bir düzlem sanatıdır, bu düzlem üzerinde kullandığı dikgenler, renkler ile yüzeyin ve derinliğin bütünleşmesi eşdeğer olması, dinamikleşen bir gerilim açığa çıkarır. Mondrian'ın düzlem üzeri kurgularında, sonsuzluğun açılımı vardır (Farago, 2011, S.193 - 195). Mondrian kendine ait anlatım biçiminde keşfettiği ve ‘plastik araç’ dediği şeyi oluşturan, önemli unsurlarını 1920’de şöyle belirler. Öncelikle renk, kırmızı, sarı, mavi, (birbirine karşıt olan bu üç renk), beyaz, gri ve siyah (mimaride madde - boşluk karşıtlığını oluşturur) sonra biçim, (Resim: 13) keyfi ya da istemeden oluşabilecek bir anlatımdan kaçmak için çetvelle çizilen düz çizgiler, temel karşıtlığı oluşturan, saf ilişkileri temsil eden dikken ifadedir (Farago, 2011, s. 203).

Düşey ve yatay hatlarla sınırlandırılmış dik açılı bir yüzey düzenlemesine dayanan çalışmalarında, sanatçı daha önce de belirtildiği gibi renk olarak da yalnızca kırmızı, mavi ve sarıdan -yani asal renklerden- yararlanacaktır. Bu üç renge siyah, beyaz ve gri de nötr faktörler halinde katan Mondrian, resmi zihinsel bir kurgunu görsel

karşılığı olarak gerçekleştirse de biçimlendirme elemanı olarak (Kandinsky'nin aksine) sadece geometrik elemanlara başvurmuş ve soyutu amorf biçimlerden dahi arındırarak yalınlaştırmış, neredeyse minimal bir dile indirgemıştır (Avcı, 2012, s. 24).

Ayrıca Mondrian ve de Stij anlayışında hâkim olan düşünce, belli mekanlarla sınırlı kalmasından daha çok yaşama yaşanan kentin her yanında olması gerektiğiydi. Mondrian için “Yeni Plastisizm” resimle soyut bir biçimde gösterilenleri mimarinin somut olarak gerçekleştirmesidir. Ve Mondrian'ı heyecanlandıran temel düşünce, bireyselliği evrenselin kültürüyle bütünleştirmektir (Farago, 2011, s. 212).

Kısaca toparlanacak olursa Mondrian'ın ‘Yeni Plastisizm’ olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Mondrian'ın *resmi* tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür.

SONUÇ

“Soyut Sanat Söylemlerinde Öznenin Yeniden Keşfi” başlıklı bu tez çalışmasının amacı modern sanat döneminde, soyut ve soyutlamacı sanat alanından, örnek sanatçıların söylemlerinden elde ettiğimiz ve çıkarımda bulunduğumuz temaları ve bu temaların anlam ilişkileri üzerinden sanatlarını karşılaştırmak olmuştur. Sanat anlayışlarını ifade etmeye yönelik söylemleri içerisinden her birinin ortak, benzer veya karşıt ve dikkat çekici vurgularına ulaşılmıştır. Bu temalar “Dış çevreden bağımsız olma, Var oluş-Özgürleşme, Renk Biçim İlişkisi, Somut-Soyut Karşıtlığı, Ruhsallık, Farklı Medyum Arayışı, Saf Sanat İddiası, Beyaz Renge Vurgu, Evrensellik Vurgusu, Bireysellik Vurgusu, Kaotik Renk Karışımı, Bilinçdışı, Mitler-Arketipler, Kübizm, İşlevsiz Sanat, Özdevinim-Eylem, Aşkînsal Deneyim, Süprematizm, Neo plastizm”, olarak belirlenmiştir.

Sanatsal söylemleri ile ele aldığımız altı sanatçının, (Pablo Picasso, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, Mark Rothko, Jackson Pollock) içinde buldukları modern çağın etkilerini sanat pratiklerinde nasıl karşıladıkları, söylemleriyle nasıl destekledikleri irdelenmiştir. Nesnellikten, klasik temsilden, klasik estetik anlayışlarından uzaklaşmaları, kendi ifadelerine ek olarak dönemin düşünür ve sanat eleştirmenleri aracılığıyla da gerekçelendirilmiştir. Bu çalışmada, sanatçıların kişisel söylemleri merkeze alınırken, eleştirmen ve kuramcılarının metinlerinden de yararlanılarak, sanatçıların eğilimlerinin anlamlandırılabilirdiği ve fikirleriyle çağlarını karşılayabildikleri görülmüştür. Söylemlerinden çıkarılan temalarla ele alıp yüzleşmemiz olanağında onları daha derinden tanıma, anlama ve günümüze nasıl bir kapı araladıkları deneyimini inceleme fırsatı edinilmiştir.

Aydınlanma çağı sonrasında 17. yüzyılda öne çıkan sanat anlayışı; sanatı zanaat ve el sanatlarından ayırtmak, 18. yüzyılda sanata ‘estetik’ anlayış çerçevesinden bakmak, 19. yüzyılda sanatın bağımsızlığına önem vermek ve 20. yüzyılda sanatın sadece kendisi için olması gerektiğine ve saf sanata ulaşabilmenin önemli hale geldiğine inanıldığı görmek mümkündür. Sanat ile uğraşanların öznel açılımlarını nesnelleştirme

cesaretinde bulunurken, aynı zamanda dış dünyaya ait deneyimlerini de doğrudan öznelleştirme çabasına girdikleri görülür. Bu yüzyıllar sürecinde, dikkat çekici olan nokta, her dönem sanatın kendi bakışını ve tavrını göstermiş olması ve kullanılan malzeme biçim ve dilin yeni bir çağın/dönemin habercisi niteliğinde olabilmesidir.

Gündelik yaşamı bir ağ gibi sarıp sarmalayan endüstri çağının, modernliği içinde sanatçılar yeniden şekillenen görünür dünyanın görünümüleriyle, modernliğin getirdiği kişisel ruh ve algı halleri çerçevesinden ilgilenmişlerdir. Üzerinde durulan sanatçılar yeni konuları yeni biçimsel ve teknik arayışlarla deneyimlemişler, ifadeyi güçlendirmek ya da soyutlamak için nesne görüntüsünü bozmuşlar veya reddetmişlerdir. İzleyicinin algısını şaşırtıcı şekilde değişime uğratmışlar, sanatta modernlik psikolojisini, kendi gerçeklikleri üzerinden yeni bir kurguda, söylem ve vurgularıyla tartışmaya açmışlardır. Modernizmden gücünü alan bireysellik, kimliğini işgal etmiş olan teknik dünyadan kaçarak özgür olabileceği sanata ıskallıktan, ruhsallıktan, bilinçdışından, mitlerden, saflıktan, tanrısallıktan, insancıl hümanizmden girmeye çalışmış, yeni özgürlük değerlerine sıkı sıkıya sarılmış ve en önemlisi insanın biricik kendi doğasında baştan inşa edeceği bir sığınak aramıştır. Hiç olmadığı hızda gelişen teknoloji içinde, yaşamın ne derecede insancıl olabildiğinin sorgusunu da inceleyebildiğimiz söylemlerle, yaşanılmış olan çağa, ulaştığımız sanatçıların kendilerine özgü kavramları kılavuzluğunda bakmaya ve anlamaya çalışılmıştır. Öte yandan eserleri, günümüz sanatında, özne olgusunun nasıl bir yol izleyerek evrildiğinin şahitliğini göstermiştir. Çağımızı anlama, anlamlandırabilme, muğlaklığını kırma çabasında sanatın büyümlü gücünün, eserlerde görünürleşen özgürlüğün naif kaynağında (düşünce ve deneyimde) aranabileceğine tanıklık edilmiştir.

Ele alınan sanatçılar, sanat çalışmalarıyla, sanatı başka anlatımlara araç olmaktan çıkarmışlar, öznel algı ve sezgileriyle 'kişisel ifade' çerçevesinde onu yeni kendinde-tanımlarıyla var etmişlerdir. Bu öznellik odağı çağın ruhunu şekillendiren şeydir. Ayrıca sanatçıların yoğun ilişki ve etkileşimde oldukları başta felsefe ve edebiyat olmak üzere diğer disiplinler ile çağlarının düşünsel merkezinde konumlanmış oldukları çıkarımı dikkat çekicidir. Bu şekilde modernizmin getirdiği, görmediğimiz, duymadığımız, dokunamadığımız yeni içsel durum ve oluşumları görünür kılmışlardır. Sanatçıların çevrelerine sezgiyle yaklaşımları duyguyu ve fenomenolojik algıyı önemli

kılmış, nesnel bilginin boyunduruğundan sıyrarak tamamen özgürleşmiş bir özneye kapı aralamıştır.

Dış çevreden (doğa) bağımsız olmak, renk-biçim ilişkisi, bireysellik vurgusu temalarının, bütün sanatçıların önemle üzerinde durmuş oldukları ortak noktalar olduğu saptanmıştır. Ruhsallık vurgusu, var oluş-özgürleşme, saf sanat iddiası, bilinçdışı vurgusu, işlevsiz sanata vurgusu, sanatçımız Picasso dışında diğer ele alınan sanatçıların söylemlerinde sıklıkla öne çıkmıştır. Picasso ve Rothko'nun söylemlerinde, somut-soyut karşıtlığının sanatlarında önemli olmadığı, onlar için sanatta ifadeyi bu şekilde ayırmanın anlamsız olacağı vurgusuna ulaşılmıştır. Diğer sanatçılarımızda ise sanatsal ifadelerinde saf sanata ve duyguya ulaşmada soyut ifadenin özellikle önemli olduğu savunulmuştur. Özdevinim ve eylem açısından, Kazimir Malevich ve Jackson Pollock çalışmalarını, çalışma anını baştan sona bir olay, bir eylem niteliğinde tanımlarlar. Mark Rothko'da eylem, bir tiyatro gibi ele alınabilir; sadeleştirilip keskinleştirilmiş göstergelerin gücünde sembolik anlamda dram ve oyunculuk barınır. Farklı medyum arayışı, Picasso'da ve Pollock'ta yer alır. Picasso sanatsal ifadesinin gücünü birçok farklı malzemeyi birleştirip ayırmasıyla göstermiştir. Farklı deneyimler edinmiş, adeta sanatta sınırsız malzeme olanağıyla izleyiciyi şaşırtmıştır. Jackson Pollock ise şövaleyi çalışma alanından çıkarmış, çeşitli dibi delinmiş kutuları, değnekleri cam kırıkları ve bunların lekesele göstergesel üretimdeki yapısal etkileşimlerini doğrudan bir eylem ve olay kaynağı olarak çalışma alanına katmıştır. Beyaz renk vurgusu ise Kandinsky ve Malevich'te görülmüştür. Kandinsky, renkler aracılığıyla ruha inilebileceğini, müzik ve rengin birbirini tamamlayacağını açıklar. Özellikle 1911'in çok sıcak bir gününde fark ettiği diğer renklerle birlikte tüm dünyayı sarıp sarmalayan beyaz rengin, çok fazla değerler ve anlamlar alabileceği düşüncesinin heyecanına değinmiştir. Malevich de beyaz rengi saf renk olarak tanımlar, çalışmalarında önem verdiği tam nesnesizlik dönemini beyaz renkle yansıtır ve beyaz rengi sonsuzluğun temsili olarak görür. Evrensellik vurgulu temayı Malevich, saf sanata ulaşabilmek ve gerçekliği kapatan nesnelere kurtulmuş yeni bir dünya için evrensel bir başlangıç dediği Süprematizm ile açıklar ve önerir. Piet Mondrian'da da özgün tekil olan biçim ile yatay-dikey çizgi karşıtlıkları ve renk ile tekli ilişkilerin akılcı, matematiksel plastik bir kurgu aracılığıyla ele alındığı sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçı De Stijl ile resimsel ifadesini evrensele taşımaya çalışmıştır. Her iki sanatçıyı evrensel açılım temasıyla karşılaştırsak

Mondrian'ın çalışmalarını daha rasyonel ve zihinsel olgularla geometrik bir düzlemde ele almasıyla modernist açılımın akılcılığına yöneldiğini söyleyebiliriz. Malevich'te ise bu durum daha radikal bir akıl üstü uç noktaya taşınmıştır. Bu yönüyle Malevich, sanata daha devrimci yaklaşmış, resimde sıfır noktası arayışında, o ana kadar görülmemiş bir cesaret ve aşkınsal bir durumu, deneyim dünyasının sınırlarını aşan bir bilginin olabilirliğini, sergilemiştir. Kübizmle parçalanan, sorgulanan nesne, Mondrian ve Malevich'te mümkün olduğunca indirgenen bir imgeye dönüşmüştür. Mitler-Arketipler, sanatçılarımızdan Pollock ve Rothko'nun da çalışmalarına yakın temalardır. Bu temalar sanatçıların çalışmalarında doğrudan yer almasa da çalışmalarını bilinçdışından içdürtülerden alan Pollock ile yine çalışma gücünü, aşkınsal deneyimden, güncel masallardan alan Rothko, söylemlerinde arketip ve mitlere işaret etmişlerdir. Diğer sanatçıların resimsel ifadelerinde, Rothko ve Pollock'a göre daha kurguya ve düşünceye odaklı oldukları dikkat çeker. Kübizm vurgusu plural (çoklu) bakışı önermesiyle özellikle Picasso'nun çalışmalarının çıkış noktası, ana teması olmuştur.

Yine aynı doğrultuda Mondrian, Neo-plastizm olarak adlandırdığı sanatının kökeninin kübizme dayandığını belirtmiştir. Dolayısıyla Mondrian'ın saf plastiğe ulaşılması ve evrensel resim değerlerinin oluşması için yaptığı incelemelerini Kübizm'de de arayabiliriz. Bu iki sanatçı için resimsel ifadelerinde Kübizm felsefesi çalışmalarının merkezinde iken diğer sanatçılarda bu bakış açısına rastlanmamıştır. Kaotik renk karışımı vurgusunu ele almamız Malevich'in sanatını anlamamız adına önemlidir. Bu tema sadece bu şekilde Malevich'in söyleminde yer almıştır. Onun için resimsel anlatı renklerin karıştırılmasından çıkar, klasik temsilde tüm renkler kullanılmıştır. Yalnız bu nesne temsiline dayanan renkçi bakış, resmi kaotik bir renkçiliğe dönüştürmüş ve ressamı nesnelere cazibesinden bir türlü kurtaramamıştır. Bundan dolayı sanatçı resmin bağımsızlığını kazanmasının, nesneden kurtulmasının renge yaklaşımda olduğunu, rengin kendi içinde bir sistem olarak hem bireyselle hem bağımsızlığa ulaşacağını belirtmiş çalışmalarını zamanla tek renklere kadar indirgemmiştir. Aşkınsal deneyim teması sanatçılarımızdan Rothko'da vardır. Rothko aşkınsal deneyimi, alışık olunmayan hatta öngörülmeleyen bir kavram olarak söyleminde öne çıkarmıştır. Rothko için sanatçı, toplumun karşısında olmalı, günlük sıradan hayatın dışında olmalı ve toplumun kör güvenliğine kapılmamalıdır. Çünkü ancak bu şekilde özgürleşebilir ve aşkın deneyimlere kapı aralayabilir. Bu şekilde resimlerin

izleyenlerle olağanüstü ve şaşırtıcı bir şekilde iletişime geçeceğine inanır. Süprematizm teması, sadece sanatçı Malevich'in sanatının merkezindedir. Malevich Süprematizm'i nesnel olmayan, bakıldandan daha çok bakana ilgili olan sanat olarak tanımlar. Herşeyin üstünde bir anlatı olarak sanatı hiçliğe giden yol olarak görür ve bu yoldaki denemeler onun için gerçek sanattır. Böylelikle insan esiri olduğu nesnelere dünyasından kurtulabilmek için savaşabilecektir. Bu savunmasını beyaz üzerinde siyah ile göstergeleştirmiştir. Neo-plastisizm teması ele aldığımız sanatçılardan Mondrian'da yer alır. Mondrian, saf plastik ifadeyi betimsel ifadeden ayırmak, duyguyu akılsallaştırmak, bireysellikten çok evrensel açılımı yakalamak için, temel ilkelerini oluşturarak sanatta yeni-plastikçilik adında özgün bir dil üretmiştir.

Bu çalışmada ele aldığımız ve söylemleri doğrultusunda incelediğimiz sanatçılar, ortak temalarda birleşirken farklı temalarda uzaklaşmışlardır. Her bir sanatçı kendi özgünlüğünden ödün vermeden çalışmış, sanat ortamına yeni eğilimler getirmiştir. Üretim çağından, tüketim çağına geçiş aşamasında, 20. yy kent kültüründe yığılan ve sıkışan yaşantı ve algılarda konumu ve çağı anlamlandırmaya, yeni bakış açıları aralamaya ve insanın özünü sahiplenip korumaya ve keşfetmeye öncü olmuşlardır. Modern sanat alanına dair bu gelişmeler süreç içerisinde sanat ifadelerinin zenginleşmesine yol açmış, kendinden sonraki felsefi yaklaşımların temelini oluşturmuş ve günümüz sanatına da yön vermişlerdir. Bu durum ve tartışmalar sonuçlanmış, kabul edilmiş veya edilmemiş olmasından daha çok, kendimizi ve çağımızı daha iyi anlamamız açısından, tartışılmaya değer bulunmuş olmasıyla, bu çalışmada önem kazanır.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (2. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Avcı, Mehmet Aydın, *Soyut Resmin Günümüz Resim Sanatı Pratiğinde Süreç Sanatına Dönüşümü*, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin 2012 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Aykut, Aygül, (2018). *Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi*, (1.Baskı), Ankara: Pegem Akademi.
- Aykut, Aygül, (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik*, (1. Baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Babacan, İpek, (2008). *Mondrian*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (Cilt 2, s. 1093). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Barrett, Terry, (2015). *Neden Bu Sanat?*, (Çev. Esra Ermert), (1. Baskı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batur, E. Çoker, A., Edgü, F., Kasapoğlu, I., Pirhasan, B., Tanyeli, U. ve Usmanbaş, İ. (2003). *20. Yüzyılda Sanat*. İstanbul: Sel yayıncılık. Gece yarısı kitapları
- Bersani, Leo – Dutoit, Ulysse., (2006), *Fakir Sanat, Beckett, Rothko, Resnais*, (Çev, Suat Kemal Angı), (1. Baskı), Ankara, Dost yayıncılık,
- Bürger, Peter, (2010). *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özbek), (6. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları Sanat Hayat Dizisi
- Cevizci, Ahmet, (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (2. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Charles, Harrison ve Paul Wood, (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları
- Danto, Arthur C., (2014). *Sanat Nedir*, (çev. Zeynep Barensel), (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dunkum, Paul, (2017). *Söylem Analizini Tanımlama*, s, 37-55. *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek*. (Editör. Suzan Duygu Bedir Erişti) (2. Baskı) Pegem Yayınları, Ankara

- Eliade, Mircea, (1992). *İmgeler Simgeler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara, Geceyayıları:19
- Erden, E. Osman, (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*, (1. Baskı), İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Özkan, (2013). *Sanat Tarihi Morfolojisine Giriş*, (1. baskı). İstanbul: tekhne yayınları.
- Ersoy, Ayla, (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*, (3. Basım). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Erzen, Jale, Necdet, (2008). *Somut Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1428).İstanbul: YEM Yayınevi.
- Erzen, Jale, Nejdet, (2008). *Rothko. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1338).İstanbul: YEM Yayınevi.
- Erzen, Jale, Nejdet. (2008). *Soyut Dışavurumculuk. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt 3, 1432-33). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Erzen. Jale, Nejdet, (2012) *Çoğul Estetik*, (2. Baskı) İstanbul: Metis Yayınları
- Everitt, Anthony, (1999) *Abstract Expressionism*, 253-303. *Modern Art*, (Ed: David Britt). Tames and Hudson. London.
- Farago, France. (2011). *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan), (2. Baskı) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Farthing, Stephen, (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), (2. Baskı) Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat-Varlık Stratejileri*, (Çev. Simber Atay Eskier), İzmir: Karakalem Yayınları.
- Gombrich, Ernst, (2015). *Sanat ve Yanılsama*, (Çev. Ahmet Cemal), (2. Baskı) Çin: Remzi Kitapevi.
- Harper, Paul, (2018). Kırmızı Mavi ile Kompozisyon. *Saniyede Güzel Sanatlar* (Çev. Yiğit Ata) (editör Lee Beard, 1. Baskı) Çin: Caretta Kitapları S.120. 30

- Hodge, Susie, (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz, Açıklamalı Modern Sanat*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin), (2.Baskı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, Susie, (2016). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, (Çev. Emre Gözgülü), (4. Baskı) Domingo Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar, (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (4. Baskı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jay, Martin, (2012). *Deneyim Şarkıları*, (Çev. Barış Engin Aksoy), 1. Baskı İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav, 1999. *Keşfedilmemiş Benlik*, (Çev. Barış İlhan, Canan Ener Sılay), 1958 Walter Verlag Ag, Zürich (Onk Ajans) 1933 İlhan Yayınevi & Danışmanlık Yayınevi Astroloji/Psikoloji
- Kandinsky, Wassily, (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev: Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.
- Karaduman, Sibel, (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü*. Journal of Yaşar University, 5 (17), 2886-2899. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/jyasar/issue/19129/202992>
- Kris Ernst. ve Kurz Otto, (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu*, Efsane, Mit ve Büyü, (Çev. Sabri Gürses), 1.baskı İstanbul, İthaki Yayınevi.
- Lynton, Norbert, (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Minor, Vernon, Hyde, (2013), *Sanat Tarihinin Tarihi*, (Çev. Cem Soydemir), (1. Baskı), İstanbul, Koç üniversitesi Yayınları,
- Ragon, Michel, (2009). *Modern Sanat*, (Çev: Vivet Kanetti), İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- Read, Herbert, (2014). *Sanatın Anlamı*, (Çev. Nuşin Aşgari), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rona, Zeynep, (2008), *Süpermatizm*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (Cilt 3, s. 1449). İstanbul, YEM Yayınevi,

- Rona, Zeynep, (2008). *Kübizm. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt 2, s. 922). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Şaylan, Gencay. (2006). *Postmodernizm*, (6.Baskı) Ankara: İmge Kitabevi.
- Shiner, Larry, (2010). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İsmail Türkmen), (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Thompson, Jon, (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Trigg, David, (2018) *Clement Greenberg*, s.137.30 *Saniyede Güzel Sanatlar*, (Çev. Yiğit Ata), (editör Lee Beard, 1. Baskı) Çin: Caretta Kitapları
- Todorov, T., B. Focroulle ve R. Legros. (2014). *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (Çev. Esra Özdoğan), İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Tunalı, İsmail. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (9.Baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tunalı, İsmail, (1984). *Sanat Ontolojisi*, (3.Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınlar
- Turani, Adnan, (2008). *Dünya Sanat Tarihi*, (8.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tükel, Uşun, (2008). *Pollock. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt 3, s. 1268). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Worringer, Wilhelm, (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Evren, *Mondrian ve Malevich'in Sanatında Metafizik Ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme İstanbul 2009*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Yılmaz, Mehmet, (2009). *Postmodern Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yılmaz, Mehmet, (2009). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, (2.Baskı) Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yılmaz, Mehmet, (2013). *Modernden Postmodernme Sanat*, (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

WEB 1. Eren, N, Farklı Psikoterapi Ekollerinin Sanat ve Yaratıcılığa Yaklaşımları

http://www.sanatpsikoterapileridernegei.org/uploads/6/4/5/5/6455557/farkli_psikoterapi_ekollerinin_sanat_ve_yaratclga_yaklasimlari.pdf

(Erişim tarihi: 16. 04.2018 saat:22.30)

WEB 2.Filozof.net, Jose Ortega y Gasset Kimdir. http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi_o/18315-jose-ortega-y-gasset-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html?showall=&start=1 (Erişim tarihi: 25.03.2018 Saat:01:40)

WEB 3. Filozoflar Ve Düşündüren Sözleri, (Erişim tarihi: 23.06.2018 saat:19:15), <http://dusundurensozler.blogspot.com/2009/12/4-bir-ozgurluk-felsefesi->

WEB 4. <https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/ikinci-doga-birinci-dogadir-mehmetyilmaz/>, (Erişim tarihi: 16.02.2018, saat: 11.10)

WEB 5. <http://sosyolojim.blogspot.com/2008/07/moderniz-mnceliklemodernmodernitemode.html> (Erişim tarihi: 26.05.2017, saat:21.20)

WEB 6. Üldes, E. (14 Nisan 2016). Modern derken, aslında ne demek istiyoruz?. K24, T24 bağımsız İnternet gazetesi, <<http://t24.com.tr/k24/yazi/modern,672>, (erişim tarihi: 17.05.2017, saat: 23.20)

WEB 7. Mit nedir, <https://www.dmy.info/mit-nedir/> (Erişim 25.06.2018 saat 21.30)

WEB 8. Sinestezik Algı, <http://www.felsefesi.org/sinestezik-alm/> (Erişim tarihi:27.01.2017 saat 23.40)

WEB 9. Kant, Okuma Atlası Felsefe, <http://felsefeokuma.blogspot.com/p/kant.html> (Erişim 13.01.2019 saat 22.30)

WEB 10. Öğr. Gör. Özcan Gürbüz. Kurgu Dergisi. 2001, s: 18, 103. 101-108, Düşünce ile Tema ve Konu, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/150397> (Erişim: 19 Mart 2018 saat 20.30).

WEB 11. Karabaş, Avşar, Pelin, ve Polat, Ahmet. (2016) Yükselişi Ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk s.48, Cilt 4, Sayı 1, Volume 4, Bölüm 1,

<http://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1453294549.pdf> (Erişim: 09 Mart 2018 saat 23.30).

WEB 12 Aksiyon Resmi Akımı Nedir? <https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/aksiyon-resmi-akimi-nedir>. (Erişim: 19 Mart 2018 saat 20.30).

WEB 13 Sümerkan, Mustafa Reşat. Anlatım Açısından Konu Ve Tema – 1 (Görsel Sanatlar), İstanbul Fotoğraf Klübü, <https://istanbulft.wordpress.com/2011/04/14/anlatim-acisindan-konu-ve-tema%E2%80%931-gorsel-sanatlar/> (Erişim: 18 Aralık 2018 saat 23.50).

WEB 14 Fenomen, Felsefe Dünyası, Varoluşçuluk nedir, <http://www.fenomen.org/varolusculuk.html> (Erişim: 08 Ocak 2017 saat 20.30).

RESİM KAYNAKÇA

Resim 1:Siyah Kare, Kazimir Malevich,

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich.black-square.jpg>

(Erişim Tarihi: 18.10.2018).

Resim 2:Paul Klee, Senecio, 1922, tual üz. Yağlıboya, 40.5 x 38 cm, Basel İsviçre
<http://www.paulklee.net/senecio.jsp> (Erişim Tarihi: 30.08.2018).

Resim 3: M.Ö. 8. yy. Yunan seramik vazo üzerinde stilizasyon

<http://factsanddetails.com/world/cat56/sub367/item2014.html>

(Erişim Tarihi: 21.11.2018).

Resim 4: “Hazeranlı Natürmort, ”Pablo Picasso, <https://www.blog.kavrakoglu.com/tag/analitik-kubizm/> (Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Resim 5: Carl Gustav Jung,

<https://www.enter.news/tr/news/scienceandeducation/122285/analitik-psikolojinin-kurucusu-olan-carl-gustav-jungin-hayati-chalishmalari-ve-aforizmalari#.XARGn5wzbIU> (Erişim Tarihi: 01.12.2018).

Resim 6: Jose Ortega Y Gasset, <http://textosfil.blogspot.com/2012/12/jose-ortega-y-gasset-sobre-la-caza.html> Resim 5: Carl Gustav Jung (Erişim Tarihi: 11.12.2017).

Resim 7: Clement Greenberg, <http://www.ilixiangguo.com/author/author/view/id/493> (Erişim Tarihi: 27.02.2017).

Resim 8: Harold Rosenberg, <https://www.theartstory.org/critic-rosenberg-harold-life-and-legacy.htm> (Erişim Tarihi: 03.12.2018).

Resim 9: Pablo Picasso, <http://www.kimdirnedir.com/pablo-picasso-kimdir.html> (Erişim Tarihi: 15.07.2017).

Resim 10: Pablo Picasso, Françoise Gilot ile Paloma ve Claude (eşi ve çocukları), 1954 tuv. üz. Yağlıboya, <https://ethicsandspirituality.wordpress.com/tag/picassos-portraits-of-women/> (Erişim Tarihi: 13.05.2017).

Resim 11: Kazimir Malevich, <https://www.widewalls.ch/artist/kazimir-malevich/> (Erişim Tarihi: 20.12.2016).

Resim 12: Piet Mondrian, <https://www.theartnewspaper.com/review/how-new-york-ade-mondrian-truly-modern> Fritz Glarner's 1943 photograph of Piet Mondrian in his New York studio with Broadway Boogie Woogie (1942-43) Collection RKD – Netherlands Institute for Art History (Erişim Tarihi: 26.12.2016).

Resim 13: Piet Mondrian, Kırmızı ve Mavi ile Kompozisyon, Piet Mondrian, 45 x 45cm. 1930, <https://artsandculture.google.com/asset/composition-with-red-blue-and-yellow/xwERWaqDyIcZ9w?hl=tr> (Erişim Tarihi: 09.12.2017).

Resim 14: Theo van Doesburg, İnek Eskizleri ve Boyamaları, 1916
<http://dreamofdesigner.blogspot.com/2015/05/post-painterly-abstraction-resimsel.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2019).

Resim 15: Vassily Kandinsky, https://www.buzzfeed.com/gabrielsanchez/inspiring-portraits-of-famous-artists-in-their-creative-z?sub=4090472_7479647&utm_term=.iyAxzwbkdb&fb_ref=.mvzDRwV2eY#.mmlpawbgjl (Erişim Tarihi: 07.11.2016).

Resim 16: Kompozisyon 7, Vassily Kandinsky 200 x 300 cm, 1913, Moskova Devlet Tretyakov Galerisi, <https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php>

(Erişim Tarihi: 07.11.2016).

Resim 17: Mark Rothko, “*Kırmızı Üzerine Beyaz*”, 367 x 400 cm. 1957.

Resim 18: Mark Rothko, Mark Rothko.Org, Artist Retrospective,

<http://www.markrothko.org/wp-content/uploads/2014/06/markrothko.jpg>

(Erişim Tarihi: 27.02.2017).

Resim 19: Clyfford Still, 1953, 235x174cm. (Erişim Tarihi: 03.05.2019),

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/still-1953-t01498>

Resim 20: Jackson Pollock, <https://www.jackson-pollock.org/>

(Erişim Tarihi: 17.06.2017).

Resim 21: Willem de Kooning, İsimli XIX, 1977, 202.6 x 177.8 cm, Tuval üz.

Yağlıboya, <http://www.sothebys.com/en/auctions/2018/panorama-new-perspective-hk0800.html#>

Resim 22: Jackson Pollock No:5, Fiberblok üzerine damlatma, 122 x 244 cm, 1948,

<https://dailyasianage.com/news/57247/jackson-pollocks--masterpiece-no-5-1948>

(Erişim Tarihi: 27.09.2017).

Resim 23: Mark Rothko, İsimli, 99.1 x 64.8 cm. Tual üz. Sabitlenmiş kağıt üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 12.12.2018).

<http://www.artnet.com/artists/markrothko/untitledltJ4J9SByhrTCHYdJc-w2>,

Resim 24: Pablo Picasso, *Koltukta Olga Picasso*, 1918, tuval üzeri yağlıboya, 130 x

88.8 cm, (Musée national Picasso-Paris, ©RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

Koleksiyonu), [https://hyperallergic.com/377326/in-search-of-olga-picassos-first](https://hyperallergic.com/377326/in-search-of-olga-picassos-first-wife-and-muse/)

-wife-and-muse/ (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

Resim 25: Fotoğrafçı Gjon Mili'nin önerisiyle Vallauris'teki evinde Picasso ışıkla

resim yaparken; üçlü pozlandırma. Gjon Mili/The Life Picture

Koleksiyonu/Getty Images, (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

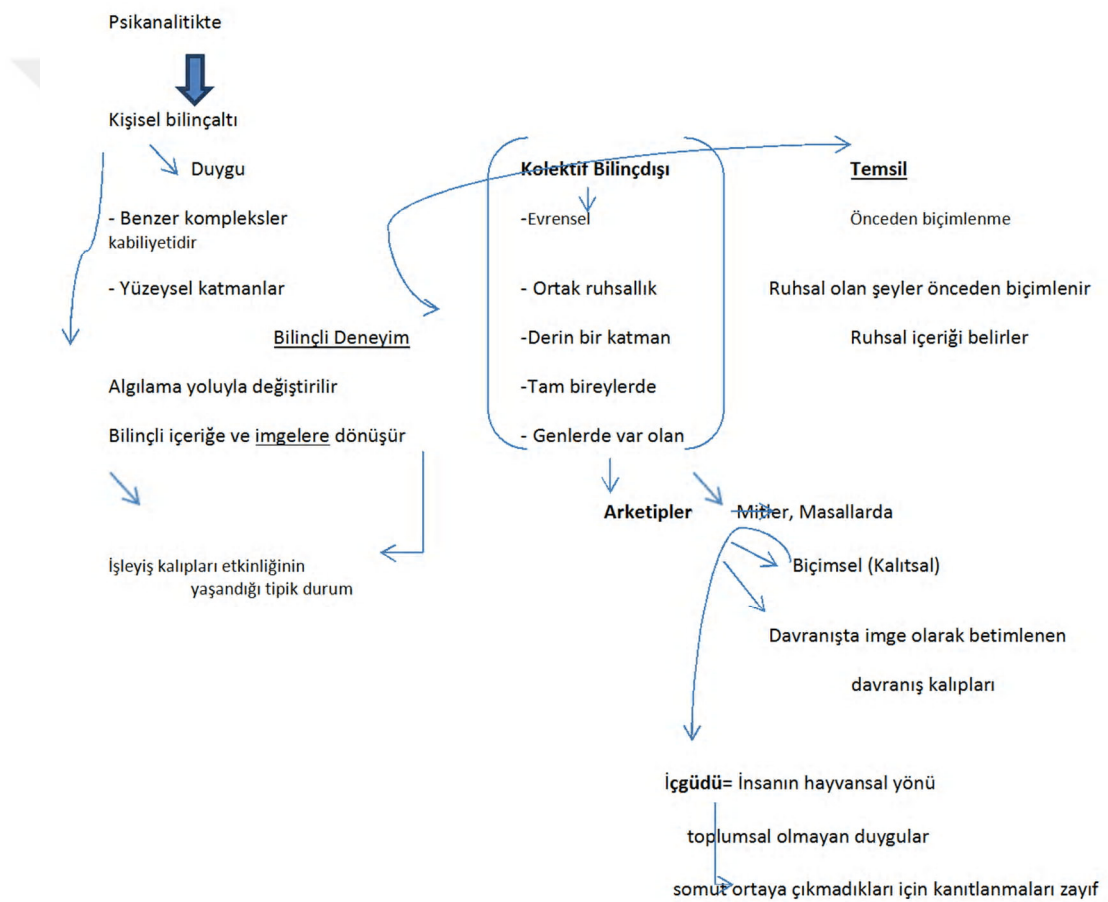
<https://pldturkiye.com/picassonun-isiktan-resimleri-1949/>

- Resim 26:** Wassily Kandinsky, *Beyaz Üzerine II*, tuval üz. guaj, yağlıboya, 105× 98 cm, 1923, <https://www.e-skop.com/skopbulten/renklerin-siddeti-ruhun-cigli-disavurumculugun-isyani/2289>, (Erişim Tarihi: 10.05.2019).
- Resim 27:** Kazimir Malevich, *Beyaz Üstüne Beyaz*, tuval üzerine yağlıboya, 79,4 × 79,4 cm, 1918, <https://kavrakoglu.com/malevichten-kapitalizm-ve-sosyalizme-farkli-bir-bakis/>, (Erişim Tarihi: 12.05.2019).
- Resim 28:** Piet Mondrian, *Gri Ağaç*, tahta üzerinde gerili tuval üzerine yağlı boya, 78.5 × 107.5 cm 1912, <https://serkanhizli.wordpress.com/2016/01/25/gray-tree-1912-gri-agac-ressam-pieter-cornelis-piet-mondriaan/>
(Erişim Tarihi: 12.05.2019).
- Resim 29:** Mark Rothko, *İsimsiz*, 99.1 x 64.8 cm. Tual üz. Sabitlenmiş kağıt üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 12.12.2018).
<http://www.artnet.com/artists/markrothko/untitledlttJ4J9SByhrTCIIYdJc-w2>,
- Resim 30:** Jackson Pollock, *The flame (Alev)*, 1934, 51,1 x 76,2 cm. MoMA, <http://art.moderne.utl13.fr/2013/10/cours-du-30-septembre-2013/> (Erişim Tarihi: 27.11.2018).
- Resim 31:** Pablo Picasso, *Mandolinli Kız (Fanny Tellier)*, 100.3 x 73.6 cm. Tual üz. Yağlıboya, 1910, <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/girl-with-mandolin-fanny-tellier-1910>(Erişim Tarihi: 14.12.2018).
- Resim 32:** Jackson Pollock, *Number 7 (7 Numara)*, Tuval üz. yağlıboya, emaye, aliminyum boya, 58.5 x 268.6 cm, 1950, <https://www.moma.org/collection/Works/80310>, (Erişim Tarihi: 15.05.2019).
- Resim 33:** Kazimir Maleviç, *Süpremus*, 1916, 79.5 x 70.5 cm. tuval üz. yağlıboya, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-gezegenlerin-mimarligi/3386>

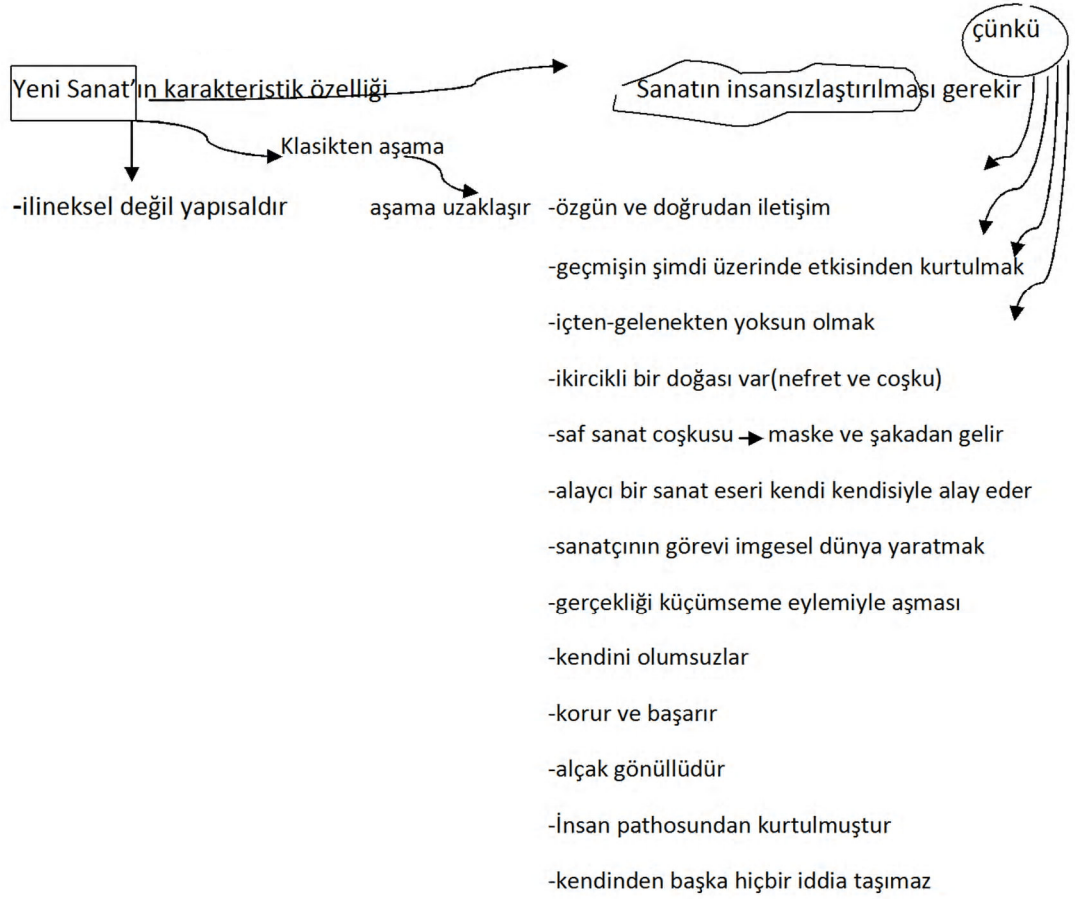
EKLER

Kavram Haritaları

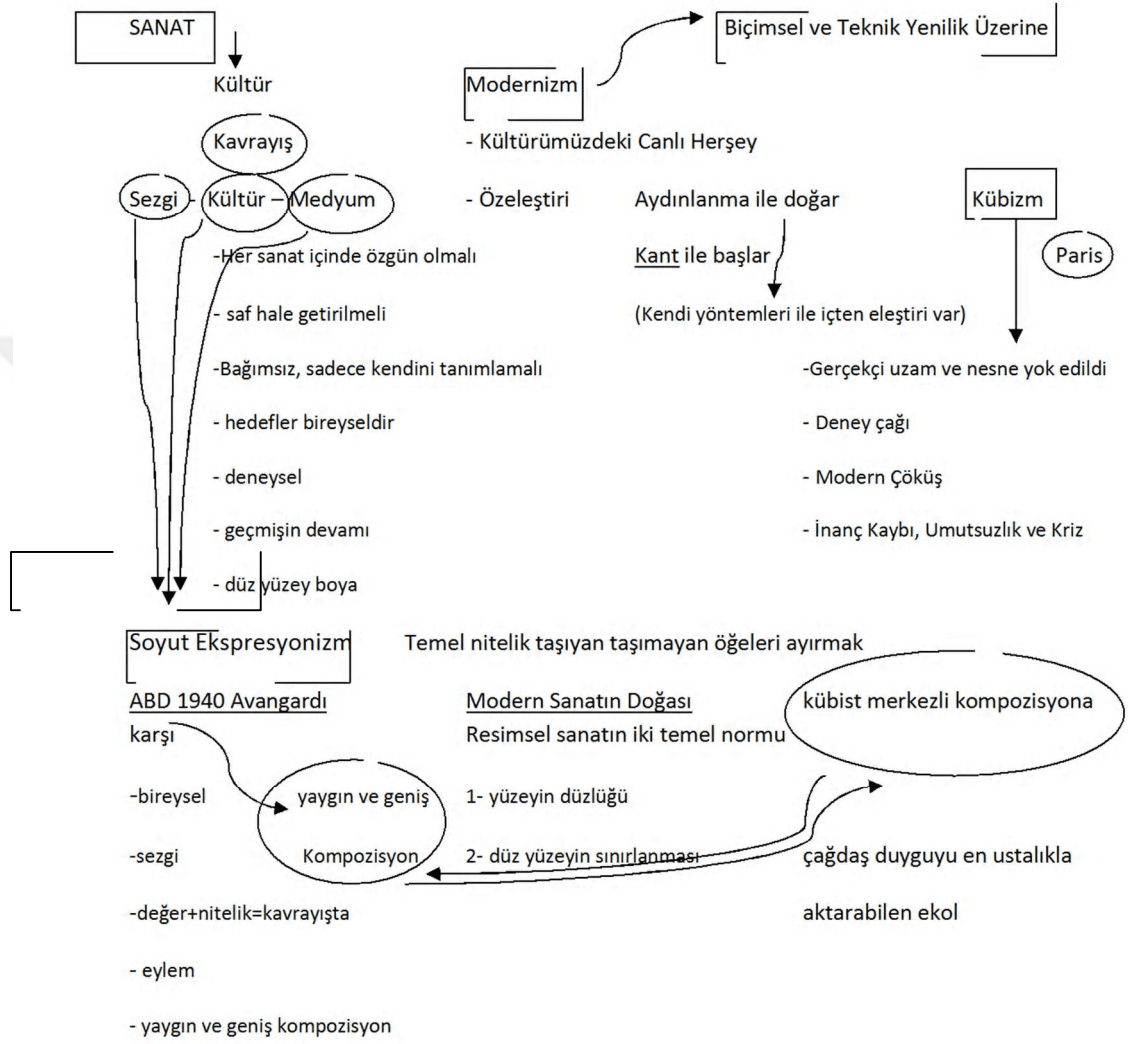
Ek.1. Carl Gustav Jung



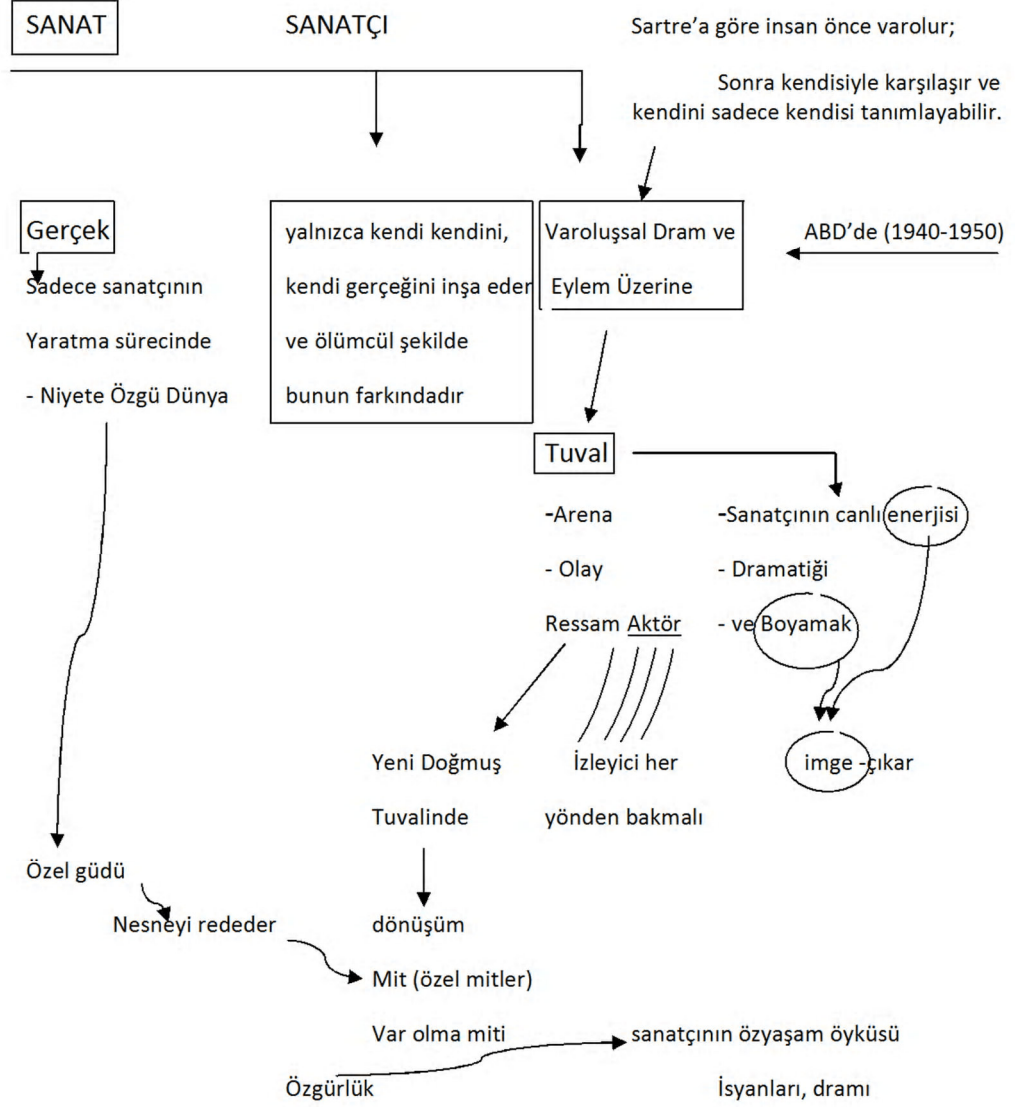
Ek.2. Jose Ortega y GASSET



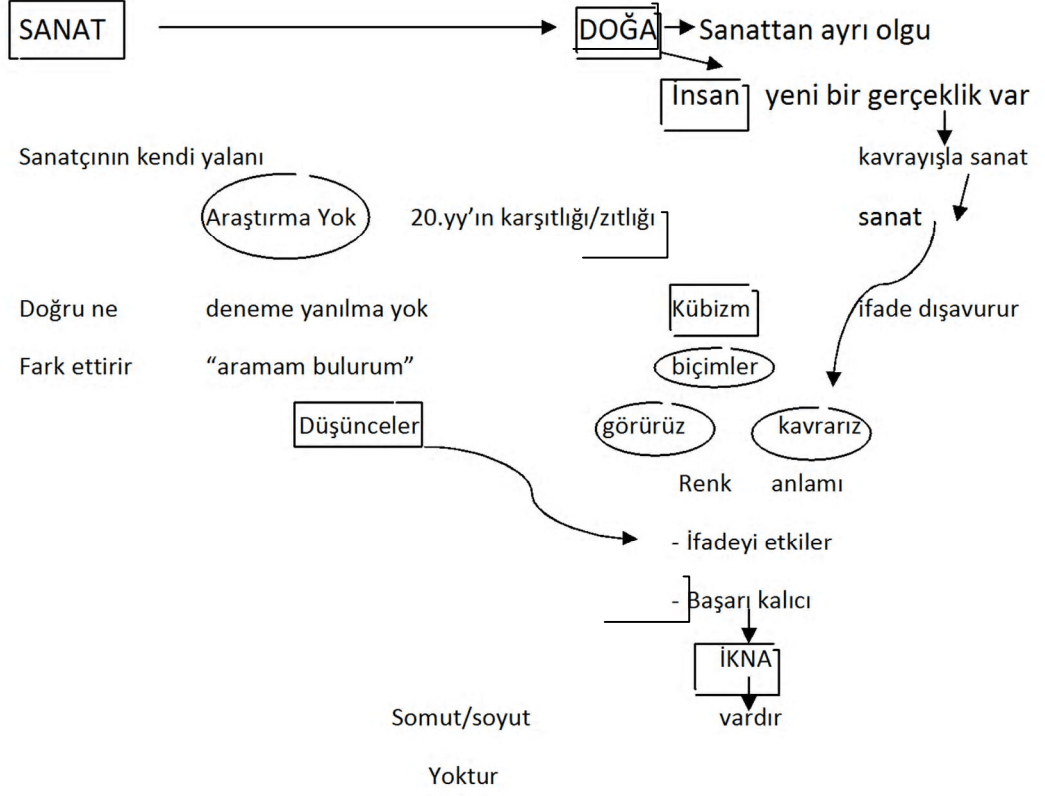
Ek.3. Clement GREENBERG



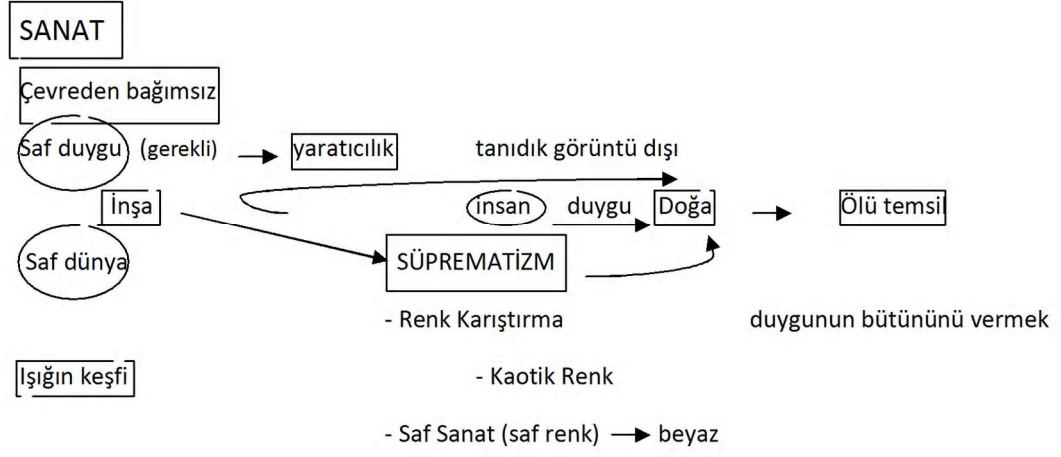
Ek.4. Harold ROSENBERG



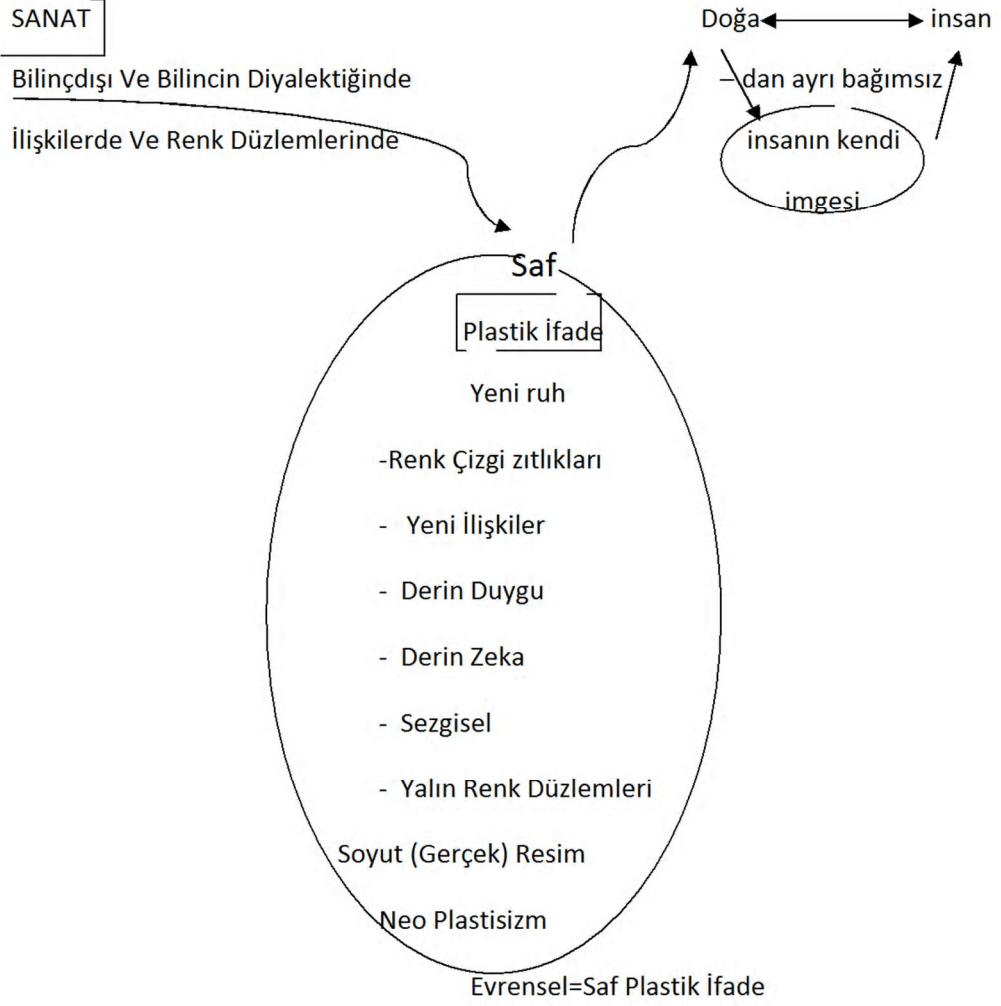
Ek. 5. Pablo PİCASSO



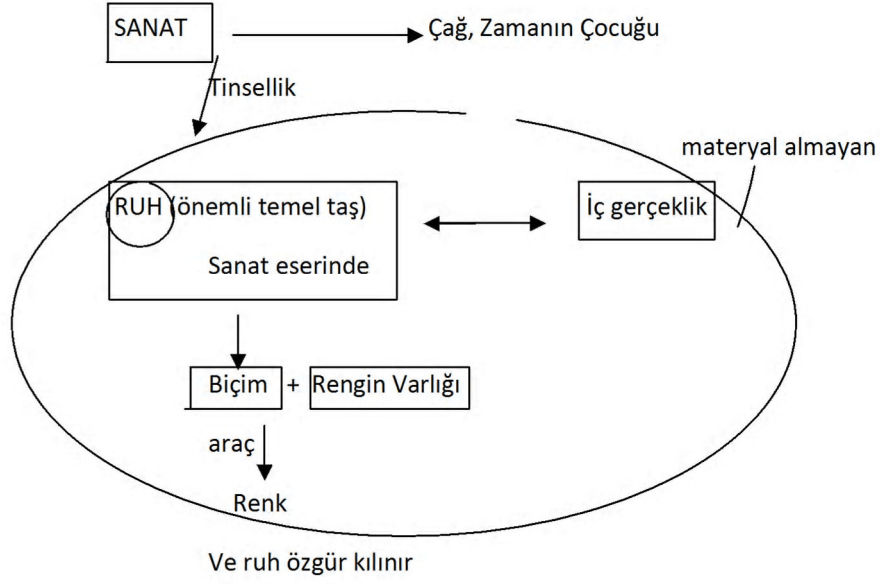
Ek.6. Kazimir MALEVIÇ



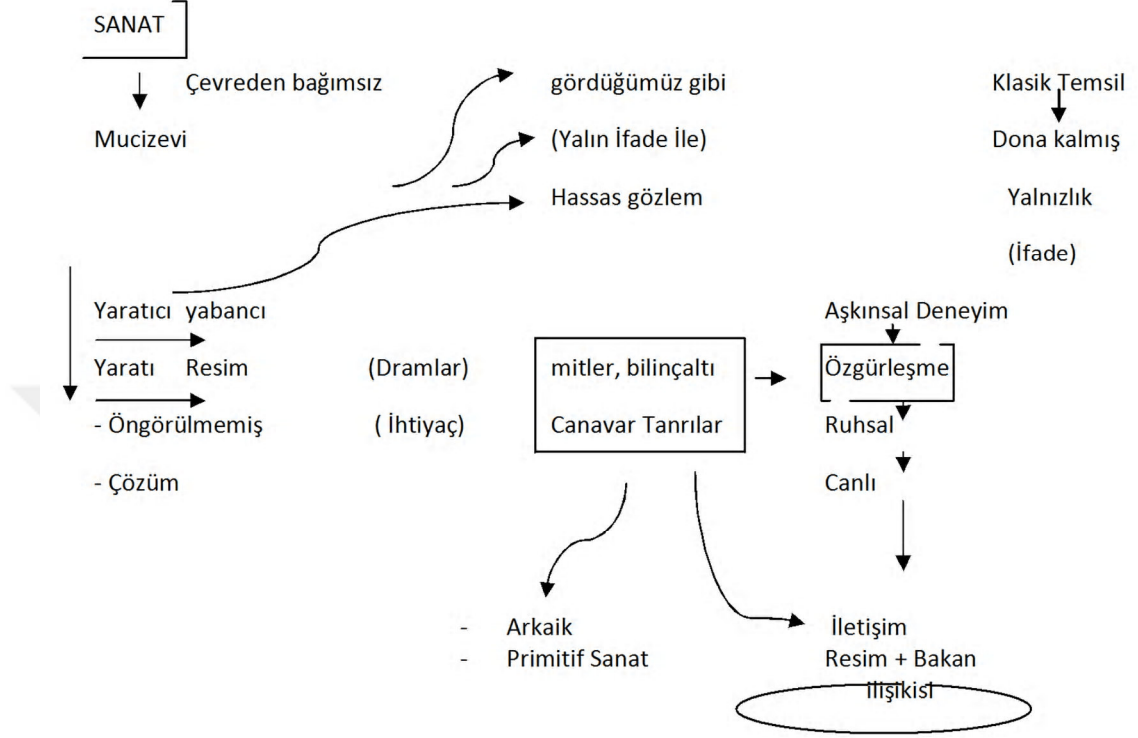
Ek.7. Piet MONDRIAN



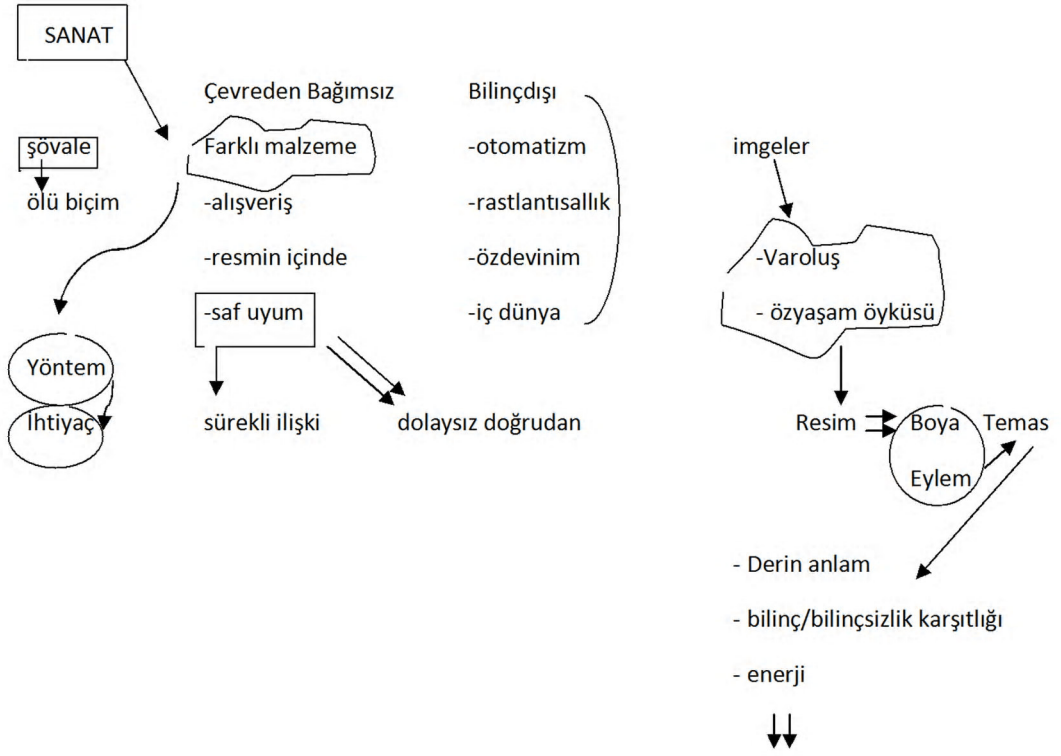
Ek.8. Wasilly KANDİNSKY



Ek.9. Mark ROTHKO



Ek.10. Jackson POLLOCK



Bağımsız özgürlük tavrı

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Sibel Avcı

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti

Doğum Tarihi ve Yeri: 25 Nisan 1976, Antalya

Medeni Durumu: Evli

Meslek: MEB, Görsel Sanatlar Öğretmeni

Tel:

E-mail: sibel0733@gmail.com

Yazışma Adresi: Bala mh. Hükümet sk. 9/4 Hacıbektaş, Nevşehir

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2019
Tezsiz Yüksek Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2007
Lisans	SDÜ (Isparta) Güzel Sanatlar Fakültesi	2002

SERGİLER

2018- “Distopya” II. Uluslararası Katılımlı Mail Art (Posta Sanatı) Sergisi, Kafkas Üniv. G.S.F. Kars

2018- “Yol” Karma Resim ve Heykel Sergisi, Güray Müze, Nevşehir, Türkiye

2018- “Kapadokya Sanat İnisyatifi”, II. Uluslararası Plastik Sanatçılar Sergisi, Güray Müze, Avanos, Nevşehir, Türkiye

2018- “Dünya Sanat Günü”, Mersin Deniz Müzesi açılışı karma sergi, Mersin, Türkiye

- 2018- “Vernice Art Fair”, Euro Expo Art, Türkiye delegasyonu karma sergi, İtalya
- 2017- “Aramızda”, toki İnisiyatifi Karma Sergi, Galeri Çankaya, Ankara, Türkiye
- 2016- “Kapadokya Sanat İnisiyatifi”, I. Uluslararası Plastik Sanatçılar Sergisi, Güray Müze, Avanos, Nevşehir, Türkiye
- 2016- “Kervansaray Buluşmaları-8”, Uluslararası Karma Sergi, Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Malatya, Türkiye
- 2016- “Kelebek Etkisi”, Yolu Ahmet Yeşil’den Geçenler Karma Sergi, Forum AVM, Mersin, Türkiye
- 2016- NÜKÇAM, “Kadın ve Şiddet” Proje resim ve enstelasyon sergisi, Nevşehir, Türkiye
- 2008- “Uluslararası Hacı Bektaş Veli Anma Kültür ve Sanat Etkinlikleri” Karma Sergi, Hacıbektaş, Nevşehir, Türkiye
- 2008- “Kadınlar Günü Sergisi”, Teoman Ünüsan Sanat Galerisi. Mersin, Türkiye
- 2008- “Karma yaz sergisi”, Mersin Ticaret ve Sanayi Odası Sanat Galerisi. Mersin, Türkiye
- 2007- “Karma yaz sergisi”, Mersin Ticaret ve Sanayi Odası Sanat Galerisi. Mersin, Türkiye
- 2007- “Uluslararası Hacı Bektaş Veli Anma Kültür ve Sanat Etkinlikleri” Karma Sergi, Hacıbektaş, Nevşehir, Türkiye
- 2007- “Geleneksel Sokak Şenliği Sergisi” İçel Sanat Kulübü. Mersin, Türkiye
- 2007- “18 Eser -18 Kadın” Karma Resim Sergisi, İçel Sanat Klubü, M. İlhan, A.Uğural Galerisi, Mersin, Türkiye
- 2006- “Uluslararası Hacı Bektaş Veli Anma Kültür ve Sanat Etkinlikleri” Karma Sergi, Hacıbektaş, Nevşehir, Türkiye
- 2005- “Solo Resim Sergisi” Pitura Sanat Galerisi, Mersin, Türkiye
- 2003- “Solo Resim Sergisi” Aydın Kanza Kültür Merkezi - Antalya, Türkiye
- 2002- Süleyman Demirel Üniversitesi G.S.F. Mezuniyet Sergisi, Isparta, Türkiye
- 2000- Süleyman Demirel Üniversitesi G.S.F. Nevin Güven Atölye sergisi, Isparta, Türkiye