



T.C
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

20. YÜZYIL'IN İLK YARISINDA AVRUPA SANATI VE
SOYUT RESMİN ÖNCÜSÜ VASSİLY KANDİSKY

Hatice SABAHAT

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. A.Yaşar SERİN

SİVAS
2012



T.C
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

20. YÜZYIL'IN İLK YARISINDA AVRUPA SANATI VE
SOYUT RESMİN ÖNCÜSÜ VASSİLY KANDİSKY

Hatice SABAHAT

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. A.Yaşar SERİN

SİVAS
2012

YEMİN METNİ

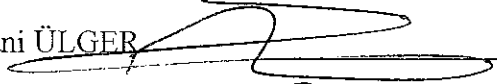
Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl’ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandisky” adlı çalışmamın, tarafından akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım

Hatice SABAHAT

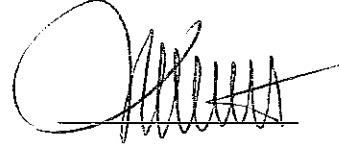
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Hatice SABAHAT tarafından hazırlanan “20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Wassily Kandinsky” başlıklı bu çalışma, 12/06/2012 tarihinde *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği*'nin ilgili maddesi uyarınca yapılan **Tez Savunma Sınavı** sonucunda **başarılı** bulunarak, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı : Yrd.Doç.Dr. Kani ÜLGER



Danışman: Yrd.Doç.A.Yaşar SERİN



Üye: Yrd.Doç.Dr. Mustafa DİĞLER



Üye: Adı Soyadı _____

Üye: Adı Soyadı _____

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	434336
Yazar Adı / Soyadı	Hatice Sabahat
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 13203037650
Telefon / Cep Telefonu	05066014132 05066014132
e-Posta	minya-kay@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	20.Yüzyılın İlk Yansında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü: Vassily Kandinsky
Tezin Tercümesi	European Art of Painting in the First Half of 20th Century and the pioneer of Abstract Painting: Wassily Kandinsky
Konu Başlıkları	Güzel Sanatlar
Üniversite	Cumhuriyet Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	114
Tez Danışmanları	Yrd. Doç. A.Yaşar SERİN
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Yayımlama İzni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input type="checkbox"/> Ertelenmesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezin, ilgilienlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtım ve yayımı için, tezimize ilgili fikri mülkiyet haklarımız saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmemesini izin verdiğimi beyan ederim.

26.07.2012

İmza:.....

Yazdır

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans ders aşaması ve araştırmalarım süresince desteğini ve deneyimini esirgemeyen Sayın Hocam Yrd. Doç. A. Yaşar Serin ve Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim bilimleri bölümü öğretim üyesi Yrd. Doç.Dr. Canani KAYGUSUZ'a teşekkür ederim.

Hatice SABAHAT

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
ŞEKİLLER LİSTESİ	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
Sınırlılıklar	7
Sayıtlar	8
Yöntem.....	8
BÖLÜM II.....	9
19. YÜZYILDAN 20. YÜZYILIN İLK YARISINA TOPLUMSAL DEĞİŞİM HAREKETLERİ VE SANAT AKIMLARI	9
BÖLÜM III	30
20.YÜZYIL SANATINDA SOYUTUN ANLAMI.	30
3.1. Soyut Sanatın Gelişiminde İki Farklı Kol	36
BÖLÜM IV	38
WASİLY KANDİNSKY KİMDİR?	38
4.1. Yapıtlarıyla Wasily Kandinsky’i Etkileyen Başlıca Ressam, Müzisyen Ve Entelektüeller.	40
4.2.Wasily Kandinsky İle Veya Yapıtları İle Bağlantısı Olan Bazı Çağdaşları.....	45
4.2.1.August Macke	46
4.2.2.Franz Marc	46
4.2.3.Alexey Won Jawlensky.....	47
4.2.4. Alfred Kubin	48
4.2.5.Lyonel Feininger.....	49
4.2.6.Frank Kupka.....	50
4.2.7.Henry Matisse	51
4.2.8.Paul Klee.....	53

4.2.9.Kazimir Maleviçh	54
4.2.10.Piet Mondrian.....	55
BÖLÜM V	57
WASİLY KANDİNSKY’NİN SANATSAL GELİŞİM SÜRECİ VE YAPITLARINDAN ÖRNEKLER.....	57
5.1.Erken Dönem Arayışları.....	57
5.2.1. İzlenimler	66
5.2.2.Doğaçlamalar	71
5.2.3.Kompozisyonlar	74
5.3.Der Blaue Reiter Gurubu ve Kandinsky.....	79
5.4. Moskova Yılları.....	81
5.5. Almanya ve Bauhaus	84
5.6.Paris Yılları.....	90
BÖLÜM VI.....	97
BULGULAR VE SONUÇ	97
KAYNAKLAR	99

ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1: Delacroix, Dieppede Deniz,1852	10
Resim 2: Courbet, Günaydın M. Courbet,1854.....	10
Resim 3: Claude Monet, İzlenim(Gündoğumu),1872	12
Resim 4: Degas,(Balerinler)	13
Resim 6 : Van Gogh, Yıldızlı Gece,1889.....	14
Resim 7: Seurat, Pazar Günü Öğleden Sonra,1883	15
Resim 8: Henry Matisse, Yemek Sonrası,1908.....	16
Resim 9: Edward Munch, Çılgılık,189	18
Resim 10: Pablo Picasso, Masada Meyve Tabağı ve Ekmek,1909.....	21
Resim 12: Boccioni, Ruh Durumları, 1911	23
Resim 13: Tatlin, Tatlin Kulesi (3. Enternasyonale Anıt,1919).....	24
Resim 14: Piet Mondrian, Gri Ağaç,1911	25
Resim 15: Kazimir Maleviç, Tahta Rendeleyen Adam,1912.....	25
Resim 16: Man Ray, Armağan,1921	27
Resim 17: Duçchamp, Çeşme, 1917.....	27
Resim 18: Claude Monet, Saman Yığınları,1891	40
Resim 19: August Macke, Fırtına,1911	46
Resim 20: Franz Marc, Sarı İnek, 1912.....	47
Resim 21: Alexey Won Jawlensky, Soyut Baş,1926	48
Resim 22: Alfred Kubin, Atın üzerindeki leydi yaklaşık 1900-1901.....	49
Resim 23: Lyonel Feininger, Yelkenliler 1929	50
Resim 24: Frank Kupka Amorpha, 1912.....	51
Resim 25: Matisse, Dans, 1910	52
Resim 26: Matisse, Müzik,1910	53

Resim 27: Klee, Anayollar ve Yanyollar,1929	54
Resim28: Maleviçh, 0 Biçim(Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare),1913	55
Resim 29: Piet Mondrian, Broadway Bogiee Wogiie 1942	56
Resim 30 : Kandinsky, Phalax Sergisinin afişi,1901	58
Resim 31: Kandinsky, Blaue Reiter,1903	59
Resim 32: Kandinsky, Ata binen çift1906	60
Resim 33: Kandinsky, Rengârenk hayat,1907	61
Resim 34 : Kandinsky, Kuleli Manzara,1908	63
Resim 35: Kandinsky, Blue Mountain 1908-1909	64
Resim 36: Kandinsky, İlk Soyut Suluboya, 1910.....	65
Resim 37: Kandinsky, İzlenim 6,1909	67
Resim 38: Kandinsky,“İzlenim 3”	68
Resim39: Kandinsky, Lirik,1911	70
Resim 40: Kandinsky’ İzlenim 5-Park,1912	71
Resim 41: Kandinsky, Doğaçlama 26 (Kürekler),1912	72
Resim 42: Kandinsky,“Fuga” (Denetimli Doğaçlama).....	73
Resim 43: Kandinsky, Karşı Tımlar,1924	75
Resim 44: Kandinsky, ‘Sanatta Tinsellik Üzerine’ kapak tasarımı.....	76
Resim 45: Kandinsky, Kompozisyon 5 (Diriliş)	77
Resim 46: Kandinsky, Kompozisyon 6(Tufan),1913.....	78
Resim 47: Kandinsky, DerBlaue Reiter yıllığının kapak resmi. 1912	80
Resim 48: Kandinsky, Moskova 1,1916.....	82
Resim 49: Beyaz çizgi 1920	83
Resim 50: Kandinsky, Gri İçinde,1919	84
Resim 51: Kandinsky, Kırmızı leke 2, 1921	86
Resim 52: Kandinsky, Kompozisyon 7,1913	86

Resim 53: Kandinsky, Pembe Vurgu,1926.....	88
Resim 54: Kandinsky, Sarı, Kırmızı, Mavi,1925	89
Resim 55: Kandinsky, Mavi Gök,1940	95

ÖZET

SABAHAT, Hatice, 20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Resim Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü: Wassily Kandinsky, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2012.

20. yüzyıl, sadece teknoloji ve bilimde değil aynı zamanda sanatta da hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Sanat alanında birçok farklı akımın ortaya çıktığı, sanatın toplumdaki yerinin yeniden tartışıldığı bu dönemde, birçok alanda sanatçılar görkemli ürünlerini vermişlerdir. Bu dönemde, sanatın toplumsal değişim içindeki yeri konusunda farklı fikirler öne sürülmüş, sanatçılar yeni dönemde sadece sanat değil, fikir de üreten kişiler olmuş ve çağın ruhunu derinden etkilemişlerdir. Bu inceleme, en temelde, 20. Yüzyılda toplumsal değişim sürecinin sanat alanına nasıl yansıdığını ele almakta, resim sanatının nasıl bir süreçten geçtiğine odaklanmaktadır. Soyut sanatın ortaya çıkışının diğer sanat akımları içindeki yerini irdelemeyi amaçlayan bu çalışma, soyut resim sanatının öncüsü olan Wassily Kandinsky'nin eserlerinde meydana gelen dönemsel değişimleri incelemeyi hedeflemektedir. Bu hedefe ulaşmak için, tarihsel akış içinde sanatta meydana gelen değişmelere değinilmiş, soyut resim sanatının temsilcisi olan Kandinsky'nin sanat yaşamı dönemlere ayrılmış ve her bir döneme ait resimlerinden örnekler incelenmiştir.

Altı bölümden oluşan çalışmanın Giriş bölümünde 20.yüzyıldaki toplumsal değişim süreci ele alınmakta ve çalışmanın amaç, önem, sınırlılık ve sayıtlılarına yer verilmektedir. İkinci bölümde dönemdeki başlıca sanat akımları, üçüncü bölümde ise soyut sanatın anlamı irdelenmektedir. Dördüncü bölümde, Wassily Kandinsky'nin biyografisi, etkilendiği olaylar ve kişiler üzerinde durulmakta, bazı çağdaşlarıyla ilişkileri değerlendirilmektedir. Verdiği eserlerden örnekler seçilerek Kandinsky'nin sanat alanına yaptığı katkılar beşinci bölümde irdelenmekte ve son bölümde ise bu çalışmanın sonuçları tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Soyut resim, Wassily Kandinsky, Avrupa resim sanatı

ABSTRACT

SABAHAT, Hatice. European Art of Painting in the First Half of 20th Century and the pioneer of Abstract Painting: Wassily Kandinsky, Master Thesis, Sivas, 2012

The 20th century was a time of rapid changes, not only in science and technology but also, in art. In this period, when many different movements emerged within the discipline of art and when the place of art within society debated again, artists produced magnificent products in many areas. During this period different ideas about the place of art within social change had been put forward and in this new period artists had been ones generating not only art but also ideas too and they had deeply influenced the spirit of the era. This research, mainly discusses how the process of social change is reflected on the field of art and focuses on the process that painting is going through in the 20th Century. This research, which aims to analyze the place of emergence of abstract art within the other art movements, intends to examine periodical changes that occur in the works of Wassily Kandinsky the pioneer of abstract art. To achieve this goal, the changes in art were referred to in the order of their historical flow, the art career of Kandinsky's, who is the representative of abstract art, was split into different periods and examples of paintings from each period were studied.

In the Introduction of this study, which is composed of six chapters the process of social change in the 20th century are discussed and the aim, importance, limitations and assumptions were incorporated. In the second chapter major art movements of that period and in the third chapter the meaning of abstract art were examined. In the fourth chapter Wassily Kandinsky's biography and events and people that affected him are elaborated, his relationships with some of his contemporaries are evaluated. Kandinsky's contributions to the field of art were examined- by selecting examples from his work in the fifth chapter and in the last chapter the results of this study are discussed.

Key words: Abstract Painting, Wassily Kandinsky, European Art of Painting

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bütün bir Ortaçağın ve Ortaçağa ait değerlerin her ne kadar daha öncesinden aşınmaları varsa da, 1789 Fransız Devrimiyle çok ciddi biçimde sarsıldığı ve 20 yüzyıla girerken toplumsal hayatta köklü değişimler yaşanmaya başladığı; yaşamın her alanında “yeni dönem” değerlerinin hükmünü yaygınlaştırdığı bilinmektedir. Fransız Devriminden başlayarak Avrupa yeni toplumsal ilişkilerin çekim merkezi haline gelmiş, bu durum sadece ekonomik, sosyal ve bilimsel alanda değil sanatsal alanda da önemli değişiklikleri ya da dönüşümlerin kapısını aralamıştır. 1900’lerden sonra krallıklar yıkılarak yerini parlamentolara bırakır. Böylece demokratik yönetimlere paralel olarak sanatta da değişimler yaşanır. Artık kral olmadığına göre onun oturduğu saray ve şatoda yoktur. Toplumların bütün sosyal kurumlarında değişimler yaşanır. Kişi özgürlükleri hukuk teminatı altına alınır. Yeni keşifler ve icatlar yapılır. Haberleşme olanakları, seyahatler ve bilimsel çalışmalar çoğalır ve gelişir. El sanatları yerini makine üretimine bırakır. Kale ve saraylar eski işlevlerini artık yitirmiş; otel, eğlence yeri ve konser salonlarına dönüştürülmüştür.

Fransız İhtilalını takip eden tüm bu gelişmeler sonrası özgürleşmeye başlayan toplumsal yapı ile beraber sanatçıları kendi üsluplarını sanat hayatına sokmasına yol açmış; sanatçılar hem renk hem biçim olarak, önceki dönemlerin kalıplarının dışına çıkmışlardır. Sanat alanları açısından, sanatın, akademinin dışına çıkması ve sanatçıların kendilerini özgürce ortaya koymasına yol açan bu süreç, sanat alanına ciddi yenilikler getirmiştir. Resim sanatında da bu etki görülmüş; resimde akademi geri plana atılmış, sanatçıların kendi üslupları daha fazla merkezi bir hal almıştır.

Doğa biçimlerinden uzaklaşmaya başlayan sanatçı giderek geçmişteki bağımlılığını bir kenara bırakarak dilediği konuyu seçip çalışmış; belli zümrelerin zevk ve tutkularının dışına çıkarak, özgür iradesiyle ve kişisel ilgilerini temel alarak ürün verme arayışına yönelmiş ve bir anlamda toplum beklentilerinden uzaklaşarak yalnızlaşmıştır. Toplumla giderek ilgisi kesilen yalnız kalmış sanatçının yapıtı da onun özgür kişiliğinin bir yansıması olmuştur. Gombrich (1997) bu süreci aşağıdaki şekilde dile getirmektedir:

“Sanatçılar, bir Shakespear’e sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler. Düzenin başarılı sanatçılarının ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçılarının tek ortak noktaları bu geleneksel konuları umursamamalarıdır” (Gombrich,1997;481).

1830lara gelindiğinde, Barbizon sanatçıları denilen ressamlar Fransa’da bizon köyünde aristokrasiden uzakta yaşamış ve ürünler vermişlerdir. Barbizon okulu “Ormanların ıssızlığında, ağaçların organik gücünde ve toprağın katılığında doğanın sonsuzluğunu dile getirdi”(Bazin,1998:428). Bu dönem sanatçıları kendine sipariş veren olmadığı için konularını istedikleri gibi seçmişlerdir. Yine bu dönemde sanat ve sanatçıyı değerlendirme biçimi de değişmiş, bireyin yasal hakları ve emniyeti devlet tarafından garanti altına alınmıştır. “İlk kez ‘sanat için sanat’ anlayışı sanatın gerçek değerinin araştırılması nedeni ile bu sıralarda ortaya çıkmıştır” (Turani,1998:30). Kişisel özgürlüğün vatandaşa hak olarak verildiği sıralarda bireyde uyandırdığı ilk başıboş rahatlığın plastik sanatlarda yansıyan ilk anlatımı Romantizm olmuştur. Sanatçı yasal kişi özgürlüğünün yarattığı huzuru kırım özgür sonsuzluğunda, doğanın sessiz, esin verici atmosferinde bulmuştur.

19. yüzyıl deney, teknik ve buluşlar yılıdır. Gözlem ve deneyler sanatçıların çalışmalarını, doğa gözlemine ara vermeden sürdürmeleri gerektiğine inandırmış ve kırdar-tarlada başlayıp bitirdikleri ilk çalışmaları yapmışlardır. Böylece optik görünümü veren hayalden boyanmış tasvirler yerine, doğa karşısında alınan resimsel notlar sanatçının yeni malzemesi olmuştur. Ersoy (1995) o dönemdeki doğayı deneyimleyerek sanat üretme sürecini şöyle ifade etmektedir:

“O güne kadar sürekli atölyede resim yapan sanatçılar, doğayı yakından gözlemleyebilmek için açık havada çalışmaya başlamış, doğanın renklerinin değiştiğini, özellikle çimlerin yeşil olduğunu keşfetmişlerdir, çünkü çimlerin o güne kadar resimlerde hep kahverengi tonları ile canlandırılmıştır” (Ersoy,1995;101).

Tasarlanan ve tuvale öyle yansıtılan optik görünümünden naturalın rengine dönüşen ve doğada olanı işlemeye yönelen bu süreç Romantizmle başlamışsa da, Empresyonizmle etkisini daha çok hissettirmiştir. Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yansımaları İzlenimcilerde olmuştur. Bazin (1998) bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“İzlenimciler yüzyılın bütün teknik araştırmalarını miras olarak devraldılar ve araştırılıp durmuş olan siyah ve kahverengi renkleri bir yana bırakarak beyaz tuvaler

üzerine resim yapma tekniğini buldular. Çizgisiz hacimsiz ve sadece katıksız rengin mesajını doğrudan doğruya veren bir resim yaptılar”(Bazin,1998;428).

Fizik alanında Newton, Helmotz ve Chevreulle’un ışık üzerine araştırmaları, İzlenimci/empresyonist sanatçılar tarafından ışığın güneş renklerinin karşılığı olan boya larla saptanmasına götürmüştür. İzlenimci ressam lar nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde saf olarak kırmızı, turuncu, sarı, mavi, lacivert ve mor boya larla resmetmişlerdir. Onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması sorununu ortadan kaldıran ve gördüğü nesneyi olduğu biçimiyle değil, doğa üzerinde hızla çalışıp elde ettikleri anlık görüntüleri tuvale yansıtmayı öne çıkaran bu süreçte, resmin yüzeyine yansıyan nesnelere biçimleri görüntü olarak hissedilemeyecek şekilde azalmıştır. Bunun sonucunda resimdeki nesne biçiminin yerini renk sistemi almış ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kurulmuş bu nedenden dolayı nesnelere yapısal kuruluşları ile doğrudan ilgili olan anatomi de resimde önemini yitirmiştir. Empresyonist/izlenimci sanatçılar açık havaya çıkarak doğadaki ışığı, rengi tuvale yansıtmış ve anı yakalayan resimler yapmışlardır. Ansal olanın rengini, görüntüsünü ve biçimini kendi algıları doğrultusunda resmeden birçok sanatçı, aynı duruma farklı anlamlar yükleyerek resmin göreceliğini öne çıkarmışlardır. Sanatçıların kullandığı yalın renkler nesnelere üç boyutlu olarak biçimlendirilmesine olanak vermediğinden dolayı, 20.yüzyıl da renkle biçimlendirmenin getirdiği nesnenin hacimli anlatımı resimde gereksiz hale gelmiş; bunun sonucunda, resimde doğa kuruluşu yerine, renk kuruluşu resme egemen olmuştur.

19. yüzyıldan itibaren renk, resimde biçimi arka plana atmış, resimlerin ana karakterini bizzat rengin kendisi oluşturmaya başlamıştır. Yine Barbizon sanatçıları ve izlenimcilerle beraber sanatta taslak geleneğinin terk edildiği bilinen gerçeklerdendir. Empresyonistlere göre taslak yapmak hayal gücünü ve çalışmalarını sınırlamaktaydı bu nedenle empresyonistler ve daha sonra gelenlerde taslağı tamamen terk etmişlerdir.

Geleneğin parçalanmasında değişen toplumsal yapılar ve bu yapıların değişimini etkileyen pozitif bilimlerin kurulması, bilimsel buluşların teknolojik ürünlere yansması,(renk deneyleri ve fotoğrafın icadı gibi) Signag ve Degas gibi sanatçı larca sanata yansıtılmıştır (Antmen, 2009). 19. yüzyılın son çeyreğinden bu

yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Dolayısı ile çağın duyarlı sanatçısı endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu kendine ait olduğunu sandığı bilinçaltında aramış ve içlerine kapanmışlardır. Freud bilinçaltı bilinmeyenini ortaya attığı sırada resimde Van Gogh, Gauguin, evlerine kapanan Nabiler olmak üzere birçok sanatçı da bu durum benimsemiştir.

Sanayi kentlerinin kurulması ve bu durumun ortaya çıkardığı bireylerdeki ruhsal gerilimlerin sanatçıların algı alanına girmesi, bilinçaltının gün ışığına çıkartılması ya da başka bir anlatımla psikanalizin bilinçdışına ayna tutması, fizik alanında atomun parçalanması v.b. buluşlar, çağın duyarlı sanatçısını da etkilemiştir. Endüstri devrimi ile tamamen yeni bir çehreye bürünen dünya kentsel dönüşüm ve toplumsal yaşamı kökten etkilemiş, bilim ve teknolojideki değişimler insanın kendi gerçekliğine ilişkin algılarını da değiştirmiştir. Antmen (2009) bu dönemi şöyle açıklar:

“19. y.y. da modern Dünyanın tüm karmaşıklığını temsil etmeyi amaçlayan sanatçılar, modern dünyanın görünülerinin ötesinde bu sürecin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar ve yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır” (Antmen, 2009; 18).

Yine 19. Yüzyıl içinde Hint, Çin, Japon, Amerika’nın eski yerli halkları, Afrika ve Avustralya’da yaşayan ilkelerin sanatları keşfedilmiş ve batı sanat merkezlerine taşınıp bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerde sergilenmişlerdir. Çağdaş endüstriyle ilgisi olmayan bu ürünler birçok sanatçıyı özellikle Kübistleri ve Ekspresyonistleri etkilemiştir. Gauguin, Picasso, Braque, Kirchner, Nolde gibi ressamlar bu ürünlerin anıtsal efsanevi biçimlerine hayran kalmışlardır. Bu keşif Batının binlerce yıldır büyük değer verdiği Antik Yunan- Roma kültür mirası üzerine kurulu sanatın büyük ölçüde sarsılmasına yol açmıştır. İnsanların tutkuları ile yarattıkları değerlerin göreliliğinin anlaşıldığı bu dönemi Turani (1998) şöyle betimler:

“Ekspresyonistler bu görelilik kavramının yarattığı iç çöküntüsü içinde yapıtlarında idealden uzaklaşıp her şeyi çirkinleştirirken, bu duruma karşı yeni bir tepki daha görülür. Buda nesneyi ve figürü çirkinleştirmek bir yana, bunların tahribi ile ilgili idi” (Turani,1998;79).

Kübitler temelde Cezanne'ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimsemişler bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullanmışlardır. Kübitlerde nesne ve oylumu parçalama sonucu nesne ve figür doğada var olan biçimlerini yitirmektedir. Bu süreçler içerisinde doğa renklerinden, doğa biçimlerinden uzaklaşıldığı ve doğa karşısında çalışan post empresyonistlerin tutumunun artık görülmediği ve giderek yapıtların akıldan biçimlenip boyanmaya başlandığı sürece girildiğini renk ve biçimlerde primitif, geometrik biçimleme katılığı, abartmaların ortaya çıktığı görülür. Turani (1998) nin de belirttiği gibi:

“Obje hem madde, hem görünüş ifadesi bakımından değerini yitirmiştir. Bu bir bakıma da maddenin sınırsız değerinin, bir görüntü biçimi ile gösterilemeyeceğinin bilinçli olarak anlaşılmasından doğuyordu. Öyleyse dış biçim bir zarftı, iç değildi ve daha doğrusu gerçek değildi(r)” (Turani,1998:82).

Doğa biçiminden ayrılarak soyutlamaya gidişte modern çağın yeni icatları olan hızlı araçların hayata girmesi ve fotoğrafın icadının görüntüyü sabitlemesinin yeri yadsınamaz. Sanatın mağara dönemlerinden beri anlatımına gereksinim duyduğu doğa ve figür tasviri biçimlendirmesi fotoğrafın icadı ile ilk kez sanatçının elinden çıkmış ve bir makineye devredilmiştir. Yeni bulunmuş bir teknik olan fotoğraf sanatı, önceleri modern görüntüyü saptama açısından önemli bir rol oynamışsa da bütünüyle bakıldığında resim sanatına yardımcı olmaktan çok onunla rekabet eden bir yöntem olmuştur. Serullaz (1998) bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Sanatçılar bu yeni teknikten etkilenecek harekete geçmişler ve aynı türden sonuçları, fotoğraf makinesi gibi mekanik olarak değil de, çaba harcayarak, sanat ve deha yoluyla gerçekleştirmeyi kendilerine hedef seçmişlerdi. Fotoğraf sadece siyah-beyaz baskılar veriyordu. Sanatçılar ise parlak ve değişik renklerle ışığın etkilerinden yararlanarak daha iyisini yapabilir, yaşamın ve görülenin birden bireliğini ve doğallığını yakalayabilirdi” (Serullaz,1998:12).

Başlangıçta sanatçılar bu icada her ne kadar şaşırmış ve bu gelişmenin kendilerini nasıl etkileyeceğini bilememiş olsalar da, sonraları siyah - beyaz fotoğrafta olmayan renkleri kendileri için bir olanak değerlendirmiş. Fotoğrafın resmin yerini alamayacağını keşfetmiş, ardından renkli filmlerle bu olanakta ellerinden alınca kendi bulduğu soyut biçimleri kendine kalan tek sanat maddesi olarak görmüşlerdir. Aynı dönemde sanatçılar, çağın icadı olan hızlı araçların belleğe

dayanan izlenimlerini tam olarak alıp tuvale yansıtma sorunlarıyla karşılaşmalarıdır. Turani (1998)'nin açıkladığı gibi:

“Uçak, Tren ve benzer araçlarının yaptıkları sürat nesne görüntülerinin gözün retina tabakasına bırakmaları gereken izlenimin tam olarak oluşmasına engel olmaktadır. Sürat nesne ve olayların tam görünüp yaşanmasını engellemekte bu durum çağı yaşayan sanatçıyı da etkilemekte sonuçta belleğe dayanmayan resimlerin ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Bu durum nesne biçimi kavramı yanında lokal renk algılamasının da sanatsal yaşamdaki yerini gittikçe artan bir hızla yitirmesinin nedenlerindedir. Yine yaratılan yapıt doğa görüntüsünden yoksun olunca nesneye bağlı iç ve dış konturunda işlevi kalmamıştır. Bu nedenle Sürrealistler hariç zamanımızda konturun yerini kendi başına bir konu niteliğindeki dinamik soyut çizgilerin aldığını görüyoruz. Bu iç ve dış çizgiler gibi renklerde doğa biçiminden ve renginden bağımsız olarak kullanıldıklarında ancak birer resim ögesi oluyorlardı. Bu durumda resimde nesne ve konu kavramı da değişiyordu” (Turani, 1998;89).

Bu durum soyuta yönelimi hızlandırmışsa da bu araçların saptadığı görüntüler kadar güçlü görünen resimler yapan sanatçılarda olmuştur. Lynton (1991:57), bu dönemde bu araçlar yüzünden bazı sanatçıların görünen dünyayla ilgisi olmayan nesnelere yaratıldığını ve bazı başka sanatçıların da gene bu araçların etkisiyle görünen dünyayı o araçlardan çok daha güçlü ve aslına bağlı bir biçimde betimlemeyi başardığını savunmaktadır.

Empresyonistler duyular dünyasını, Kübistler nesnelere kavramlarını yansıtmışlardır. 1910'larda ise nesne kavramı da elenmiş; tüm bu gelişmeler 20. Yüzyılın başlarında, soyut sanatı doğurmuş ve soyut sanat 20.Yüzyılın önemli sanat akımlarından biri olmuştur. Bu sanatın öncüsü olan Kandinsky dünyadaki ilk soyut akvareli, kendi Exspresyonist anlatımlı aşaması olan Murnau döneminden sonra yapmıştır. Exspresyonistlerin bir gurubu olan “Der Blaue Reiter” sanatçılarının hemen hepsinin sonunda soyutlamaya yönelen bir anlayışa vardıkları da bilinmektedir. Örneğin Kandinsky, daha Murnau döneminde iken optik görüntülü doğa biçiminin sanatçı fantezisine engel olduğunu ve doğa, kendi biçimini kendi amacı için, sanat kendi biçimini kendi amacı için yaratır demiştir. Bu görüşler doğrultusunda bağımsız soyut biçim ve renk resim sanatında yerini almış ve soyut sanat 20. Yüzyıla özgü motif ve formları ile çağın ifade biçimi olmuştur. Doğa görüntülerine bağlı olmayan Soyut sanat, 20.Yüzyılın resim ve heykel anlayışında

yeni bir dünya görüşü olmuştur. Bu yenedünya görüşünün resim sanatı alanındaki ilk öncüsü ise Wassily Kandinsky olmuş, Soyut resmin öncüsü olarak kabul edilen Wasily Kandinsky soyut resimleriyle 20. Yüzyıla damgasını vurmuş ve sonraki çalışmalarını hem kuramsal yazılarıyla hem de soyut resmi geliştirerek yaşamının sonuna kadar bu alanda sürdürmüştür.

Amaç: Bu çalışmanın amacı, 19 yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen toplumsal değişim sürecine paralel olarak işleyen sanatsal alandaki gelişmeleri, resim sanatı bağlamında, o dönemin en üretken ve toplumsal değişimi sanata en iyi yansıtan sanatçılarından biri olan Wassily Kandinsky örneğinde incelemektir. Bu amaçla, Wassily Kandinsky'nin sanat yaşamı kendi içinde bölümlere ayrılmış, her bir bölüme ait çalışmalardan örnekler verilmiş, bu örnekler aracılığı ile soyut resim sanatının gelişim süreci irdelenmiştir.

Önem: Bu çalışma, resim sanatı alanında 19. yüzyılın son yarısı ve 20. yüzyılda meydana gelen değişimleri toplumsal değişim süreciyle birlikte irdelerek, sanattaki değişimle-toplumsal değişim arasındaki bağı ve yine bir sanatçının kendi dönemini etkileyen çalışmalar yaparken o dönemin bütün toplumsal süreçleri tarafından nasıl etkilendiğini göstermesi bakımından önemlidir. 20. yüzyılın son çeyreğinde post-modern toplumsal ilişkilerin her şeyi parçaladığı ve gerçekte sanalın iç içe girdiği bir dönemde, bu gidişata önyak olan soyut sanatın başlangıç çalışmalarının irdelenmesi sanatın toplumsal tarihle ilişkisini göstermesi bakımından da bu çalışma önemli görülmektedir. Bu bağlamda, Kandinsky örneğinde soyut resim sanatının yeniden gündeme çekilmesi ve o dönemin diğer sanat akımlarıyla ilişkisinin gösterilmesi sanatın iç içe geçmişliğini göstermesi de önemli görülmektedir.

Sınırlılıklar : 1.wassily Kandinsky'nin resim incelemeleri ile ilgili öne sürülen görüşler, sanatçının bu çalışmada seçilerek yer verilen resimleriyle sınırlıdır. Bu görüşler sanatçının bütün resimlerine genellenemeyebilir.

2. Wassily Kandinsky'nin resimleri yorumlanırken her ne kadar bazı kaynaklara başvurulmuşsa da, bazı yorumlamalar, araştırmacının resme kendisinin yüklediği anlamlarla sınırlıdır. Bu bağlamda resim incelemelerinin objektif dayanakları eksiklidir ya da bu değerlendirmelere belli bakımlardan izafidir.

3. Toplumsal değişim sürecine ilişkin değerlendirmeler, 19 yūzyılın ikinci yarısı ve 20. yūzyılın ilk yarısıyla sınırlı olup, her ne kadar diğer sanat akımlarına vurgu yapılmıősa da, bu dōnemdeki sanat çalıőmaları soyut resim sanatıyla sınırlıdır.

SAYILTILAR

1. Bu incelemede Kandisky'nin seçili eserlerinin onun içinden geçtięi dōnemde űrettięi tūm eserleri önemli oranda temsil ettięi, yani yeterli örnekleme oluőturduęu varsayılmıőtır.

2. Kandinsky'nin çalıőmaları aracılığı ile sanat- toplum bağı kurulmaya çalıőılırken, Kandinsky'nin kendi dōnemini temsil eden űretken bir sanatçı olduğu varsayılmıőtır.

YÖNTEM

Bu alıőma, yarı biyografik bir çalıőmadır. Bir sanatçının yaőamını, eserlerini ve sanat alanına katkılarını konu edindiğinden tarihsel bir perspektifle konu ele alınmıőtır. Konu irdelenirken űzerinde çalıőılan Wassily Kandinsky'nin resimlerinin yorumlanmasına da yer verilmiőtir. Bu bağlamda bu incelemede, çok metotlu yorumsamacı yōntem kullanılmıőtır. Anti-pozitifist felsefe ve eleőtirel teoriden beslenen bu yōntem, ele alınan konuya iliőkin toplanan malzemeyi (bizim alıőmamızda Kandinsky'nin resimleri), kendi içinde bulunduğu çağın koőullarını da dikkate alınarak yorumlamayı (Wulf, 2010) hedefler. Ayrıca bizim çalıőmamızda, kalitatif bir teknik olarak kiőisel deneyim, hayat hikayesi, gōzlemsel-tarihsel-etkileőimsel ve gōrsel metinlerin incelenmesine (Yıldırım ve Őimsek, 2005) yer verilmiő ve bu bağlamda kalitatif teknikler de kullanılmıőtır.

BÖLÜM II

19. YÜZYILDAN 20. YÜZYILIN İLK YARISINA TOPLUMSAL DEĞİŞİM HAREKETLERİ VE SANAT AKIMLARI

1800lü yılların ikinci yarısı, yukarıdaki toplumsal değişime paralel olarak farklı deneyimleri olan sanatçıların farklı tarzlarını sahnelediği ve bu tarzların giderek sanat akımlarına dönüştüğü yılların başlangıcı olmuştur. Empresyonizm 19.yüzyılın ikinci yarısıyla 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımıdır. Empresyonizm bir izlenimin uyandırdığı duyuların, duyulduğu biçimde genellikle bilinen kurallara aldırılmadan kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlamıştır. Empresyonistler birbirinden ayrı tek, tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resimler yapmışlardır. Amaçları ışığın değişen renklerini yakalayarak, bunu canlılıkla ve doğaya yakınlıkla resme yansıtmaktır. Empresyonistlerin etkilendiği sanatçıları arasında en önemlileri Delacroix, Barbizon sanatçılarından Daubigny ve Realizmin öncüsü Courbet’tir. Delacroix resimde her şeyin bir yansıma olduğunu söylemiştir. “Delacroix’in Dieppe’de Deniz(1852) (bkz. Resim 1) adlı tablosunda Empresyonizmin gelişini haber veren belirtiler vardır. Bu resim Claude Monet’in 1872 yılında Le Havre’de yaptığı İzlenim, Gündoğumu adlı yapıtta işlenen konuyu daha yüzyıl öncesinde sezinlemiş gibidir. Serullaz (1998), Daubigny ve Courbet hakkındaki izlenimleri şöyle açıklar:

“ (Daubigny), le botin adını verdiği sandalyeyle Oise ırmağı boyunca gezerken resimler yapardı. Kendisi açık havada çalışan ilk ressam olarak kabul edilebilir... Courbet ise derin ışık duyumu ve yoğun görüş biçimi ile yansımaları ve ışığın etkilerini gösteren resimleriyle bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklerden oluşan “Taşizmi” uyguladı. Bunu Günaydın M Courbet(1854) resminde görmek mümkündür” (Serullaz,1998;10-13). (bkz. Resim 2)



Resim 1: Delacroix, Diepede Deniz,1852



Resim 2: Courbet, Günaydın M. Courbet,1854

Fotoğraf makinesinin icadı da izlenimciler üzerinde etkili olmuştur. Yakın çekim, hızla geçen anı yakalayan çekim gibi fotoğraf teknikleri sanatçılara resimde de aynı şeyleri yapma ilhamı vermiş, ışığın ve yansımaların ani etkileri Empresyonist sanatçıların nesnelere bakışını değiştirmiştir. Serullaz (1991)'ın da belirttiği gibi: “Fotoğraf o dönemde siyah- beyaz baskılar veriyordu. Sanatçılar ise parlak ve değişik renklerde ışığın değişik etkilerinden yararlanarak daha iyisini yapabilir, yaşamın ve görülenlerin birden bireliğini ve doğallığını yakalayabilirdi”(Serullaz,1991:12). Bir diğer etkilenim ise 1854'te Fransa'da açılan Japon sanatçılarının sergisidir. Bu resimlerin zarif renkleri kadar, merkezden uzaklaşıyormuş izlenimini veren biçimleri ve resim yöntemi ile Japon baskıları batılı gözler için alışılmamış ve etkileyici yapıtlar olarak sanatçıları etkilemiştir.

Empresyonist kelimesini ilk kullanan Louis Leroy adlı gazetecidir. Paris'te 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda resmi salona alternatif olarak açılan sergide, eleştirmen Louis Leroy'un Monet'in ‘izlenim’ adlı tablosunun bitmemişlik duygusu uyandırdığı ve bu anlamda düpedüz izlenimden ibaret kaldığını Le Charivan gazetesinde yazmasıyla izlenim akıma ad olmuştur. Resimde Le Havre limanı sabahın erken, puslu saatlerinde görülmektedir (Bkz. resim 3). Tunalı (1996) bu resmi şöyle betimler:

“Bu resimde nesnelere sınırlayan ve dolaylı olarak onları olduğu gibi ifade eden hiçbir çizgi kullanılmıyor; resimde gördüğümüz, sadece renk ve ışık titreşimleridir. Küçük ve birbiri içinde eriyen, akıp giden, birazdan kaybolacağını, sararıp aydınlanacağını hissettiğimiz, yalnız an içinde yaşanıp tespit edilmiş bir renk ve ışıklar atmosferi tablonun bütün mekânını dolduruyor.”(Tunalı,1996:43).

İşte gazeteci Louis Leroy Empresyon kelimesini resme olan geleneksel yaklaşımdan vazgeçerek, kendi kişisel görsel izlenimlerini yansıtmaya yoluna giden sanatçıları aşağılamak amacıyla kullanmışsa da kısa sürede bu resimler ve akım yayılarak benimsenmiştir.



Resim 3: Claude Monet, İzlenim(Gündoğumu),1872

Empresyonistler çalışmalarının hemen hepsini açık havada yapıp bitiriyor, önceden bir şey tasarlamaksızın neresi onlara ilham veriyorsa orada durup sehpalarını kurarak çalışıyorlardı. Serullaz (1991) o dönemi şöyle açıklar:

“Monet’in izlenim tablosunun yarattığı etki kısa sürede yayılmış, İzlenimcilik akademik resimlerin kuralcı üslubunu kırmış, Nesnelere hacim etkisi veren kontur yerine birbirinden ayrı, tek, tek fırça dokunuşlarını kullanmışlardır. Perspektif kullanılmamış, onun yerine ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılmıştır. Güçlü ışık-gölge alanları yerine sadece prizmatik renkler kullanmışlardır. Boya maddelerini palette karıştırmak yerine iki saf rengi tuval üzerinde yan yana koymayı yeğlemişlerdir. Fizik alanında Newton ve Chevreul’un renk üzerine yaptıkları deneylerden de etkilenmişlerdir” (Serullez,1991: 64).

Böylece Empresyonist sanatçılar ışık, renk ve anın peşine düşmüş izlenim kaybolmadan onu tuvale aktarma çabası içine girmişlerdir. Eş deyişle, sanatçılar için kurallara hapsolünarak yapılan resimlerin yerini akan zamanın ansal yakalanması ve gene de zamanın akışının resme yansımaları almıştır. Yeni yağlıboya tüpleri açık havada çalışmalarını kolaylaştırırken, renk algısı konusundaki deneyler de Signag gibi bazı Post Empresyonistlerce resimde denenmiş ve uygulanmış, fotoğraf sanatının etkileri de resimlerde hissedilmiştir. Örneğin “Degas fotoğrafla yakalanmış

görünümleri veren resimler yapmıştır”(Antmen, 2009:24). (Bkz. Resim 4) Diğer izlenimci resamlardan bazıları Manet, Manet, Renoir’dır.



Resim 4: Degas,(Balerinler)

İzlenimcilik giderek yeni denemelere olanak sağlamış, Cezanne, Seurat, Signac, Gauguin, Van Gogh gibi ressamlar İzlenimcilik sonrası ressamlar arasında yer almıştır. Cezanne’ın resimlerinde, resmin ana odaklanmasının yanı sıra resmi sağlam biçimsel bir temele dayandırma çabası görülür (bkz. Resim 5). (Serullaz 1998;22)’a göre: “Cezanne’ın ideali görünür gerçeğin ardına geçip, felsefi olduğu kadar, şiirsel anlamda evrenin özünü yeniden kurmak ve böylece sonsuz olana erişmek”(ken), (Tunalı, 1996:123), ise “Cezanne’ın resimlerinden yalnızca Fauves ve Matisse değil aynı zamanda Kübizm de çıkış noktasını aldığını” savunmaktadır.



Resim 5: Cezanne, Sainte- Victorie dağının Bellevue'den görünüşü,1885



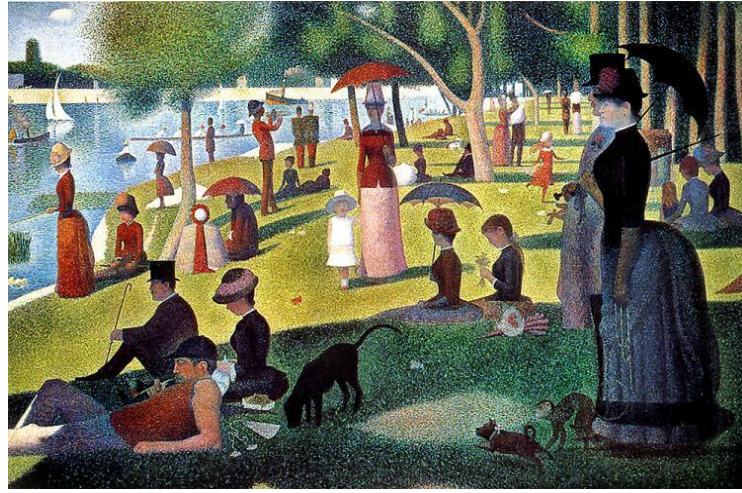
Resim 6 : Van Gogh, Yıldızlı Gece,1889

İzlenimcilik sonrası ressamlar adı ölümlerinden sonra gazeteci Louis Leroy'ca 1910 da açılan sergiye bu adı vermesiyle konulmuştur. Ve bu ressamların ara geçiş tonları, İzlenimcilikle iç içe giren ama ondan farklı olan tarzları yeni akımların alt yapısını oluşturmuştur. Bu sanatçılar empresyonizmin bıraktığı yerden

devam etmek istiyorlar fakat empresyonistlerin resimdeki rastlantısal tutumların yerine resmi daha sağlam temellere dayandırmayı istiyorlardı. Bu sanatçıların bazıları kişisel tavırları ve bireyci eğilimleriyle özellikle Ekspresyonizm için öncü özellikler göstermişlerdir. Beksaç (2000) bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Örneğin Van Gogh eserlerinde dışavurumun en güçlü etkileri görülürken, Paul Signak ve Georges Seurat bilimsel optik arayışlara önem vererek Noktacılık adlı bir üslup geliştirmişlerdir. Bu iki sanatçı “renkleri nokta, nokta yan yana getirerek uzaktan bakıldığında değişik görsel etkiler bırakan bir görüntü yaratmışlardır.”

(Beksaç, 2000:97) (bkz. Resim 6,7)



Resim 7: Seurat, Pazar Günü Öğleden Sonra,1883

Toplumsal işleyişten sanatı uzak tutmanın olanaksızlığı bu dönem resminin giderek saldırgan biçimsel karaktere dönüşmesinde de görülür. Sanatçılar renkleri tüpten çıktığı gibi karıştırmadan sert kullanmaları bunun örneklerinden biridir, bu tür sanatçıların ilk sergileri izleyicileri büyük şaşkınlığa uğratmıştır. Eleştirmen Louis Vaukscelles resimleri vahşi bularak fovizm akımına adını vermiştir. Fovistlerin öncüsü Matisse'dir. Tunalı 1979) Matisse'in o dönemdeki durumunu kısaca şöyle özetler:

“Matisse1905'te daha henüz tanınmamış birkaç ressam ile Paris'te sonbahar salonunda resimlerini sergiliyordu. Bu resimler, kendi renkleri çizgileri ile bütün alışılmış kurallara aykırı idiler ve izlenimci yeniliklere henüz alışmamış olan toplum, bunları barbar ve terbiyesizce olaylar olarak kabul ediyordu. Bu sergide İtalyan heykeltıraşlığına uygun yapılmış bir bronz figüre hayran kalan sanat eleştiricisi Vaukscelles, tanınmış ressamların resimlerine şöyle yan, yan bakmış; Donatello

vahşiler arasında demişti. Bundan dolayı bu üslup “Fauves” adı altında sınıflandırılmıştır.” (Turani,1979:494)

Fovlarda ışık ve gölge kullanımına dayalı form oluşumu yerini tamamen renklerle sağlanan bir biçimlendirmeye bırakmış, formun ana hatlarını belirleyen çizgiler de tam anlamıyla renklerin denetimine verilmiş olup, derinlik etkisi ve kütle oluşumu içinde değişik renklerin kullanımına ağırlık verilmiştir. Saf renklerle oluşturulan fovist eserler rengin güçlü etkileri ile dikkat çekerler. Henry Matis resimlerinde Saf ve parlak renkler kullanarak dünyayı yorumlamış önemli bir ressamdır (bkz. resim, 9). Matisse'nin resim üzerine söylemini Turani (1979) şöyle aktarır: “Bir resimde, kelime ile belirtilebilen ya da daha önceden belleğimizde kalan hiçbir şey olmamalıdır. Bir resim kendine özgü bir organizmadır, ben onun tasvir ettiği şeyi unuttururum. Önemli olan hatlar, biçimler ve renklerdir”(Turani,1979:496) şeklinde ifade bulur. Roul Dufy, Andre Derain, Georges Roult Fovist sanatçılardandır.



Resim 8: Henry Matisse, Yemek Sonrası,1908

1900lü yılların ilk çeyreği, toplumsal hayatın karışıklıklarının yayıldığı, büyük imparatorlukların çöktüğü ve özellikle Avrupa’da toplumsal yaşamın altüst olduğu zamanlardır. Birinci Büyük Savaşın ayak seslerinin duyulduğu bu zaman diliminde resim de yeni akımlar ardı ardına ortaya çıkmıştır. Bu Yeni akımlardan biri de ekspresyonizmdir. Bu akım, 1890'lar da Munch, Ensor ve Klimt tarafından

başlatılmıştır. “Dışavurumculuk bir akım olmayıp değişik sanat anlayışlarının içinde yer aldığı genel yönelime yakıştırılan bir tanımdan kaynaklanmaktadır.” (Beksaç,2000:111) Politikada ve ekonomide çöküntülerin yaşandığı bu dönemde ortaya çıkan Ekspresyonizm klasik zevke sırt çevirmiş buna karşıt bir alternatif arayışına gitmiştir. Ekspresyonizm aşırı öznel duyguları şiddetli bir biçimde resmetmeye yönelmiştir. Ekonomik sorunlar, siyasi karışıklıklar, sosyal dengesizliklerin yarattığı uç duyguları yaşayan insanların içinde kalan ressamlar, bu duygulara odaklanmayı toplumsal duyarlılıklarının bir göstergesi olarak değerlendirmiş olsalar gerektir ki, önemli bir grup sanatçı bu duyguları resmetmeye odaklanmıştır. Turani (1979)’nin belirttiği gibi:

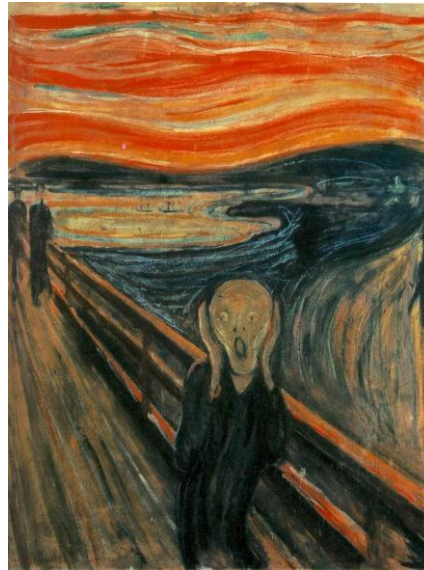
“Dışavurumcu kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendini ruhun uyumuna uydurur. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser çıkar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur. Bundan dolayı Dışavurumcu sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve vecd içinde yapılmış etkisini verir. Bütün adi ifadeler, küçüklükler onun iptidai hamlesine yabancıdır.”(Turani,1979:500)

Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve resimlerini tamamen akıldan boyamışlardır. Bunun sonucunda doğa karşısında yapılan çalışmalar ilgi merkezi olmaktan çıkmıştır. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmamışlar, duyduklarını resimlemek istemişlerdir. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Sanatçı, çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmek çabasıdadır. Sanatçının tabiattaki gerçeklerden uzaklaşması, bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinçaltına yönelmesi, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Her şey, sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır. Ekspresyonist sanatçı biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarmamıştır. Bu, doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır. Ekspresyonist sanatçı, daha önceki desen disiplini ve renk uyumu gibi geçmiş sanat özelliklerini ve değerlerini görmeyi ve algılamayı istememiştir. O, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak istemiştir. “ Dışavurumcu çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış,

sakin, neşeli fakat çoğunlukla öfkeli, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış siyah, koyu kahverengi, sarı, mor kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur” (Turani,1979:500).

Ekspresyonistler insanların çektikleri acı, sefalet, vahşet ve tutkularını derinden hissetmişler, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst bir tavır olmayacağına inanarak resimler yapmışlardır. Norveçli ressam Edward Munch 1895’te yaptığı ve “Çılgılık” adını verdiği tablo, ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini gözler önüne sermektedir (Bkz. Resim 9). Gombrich (1997) bu tabloyu şöyle betimler:

“Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çılgılık atan başa doğru gidiyor gibidir. Sanki tüm sahne, o çılgılığın acısına ve heyecanına katılmıştır. Çılgılık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpılmıştır. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuştur mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgılığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamızdır”(Gombrich, 1997:564.)



Resim 9: Edward Munch, Çılgılık,189

Yine Ernst Barlach, Emil Nolde, Max Beckmann gibi Ekspresyonist ressamlar, kaba, sert ve isyankâr ruhla, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başlamışlardır. Renkler tabiattaki renkler olmaktan çıkmıştır, çiğ,

iğneleyici ve bayıcı renkler kullanmaya başlamışlardır. Tuval üzerindeki boya, yoğrulmuş bir hamur, bir bulamaç halinde biçimlenmekte, büyük renk parçaları, katışıksız, kesintisiz, pürüzsüz yüzeyler halinde tuvali kaplamaktadır.

Resimde Ekspresyonist hareketi Die Brücke ve Der Blaue Reichter gurupları daha ileri götürmüşlerdir. (Cumming, 2008)'e göre:

“Der Blaue Reichter Grubu Münih’te ayrı, ayrı avangard Alman dışavurumcu grupların oluşturduğu önemli bir birliktir. Kandinsky ve March gibi kurucu isimlerin yanında Klee, Macke ve Münter de bu birliğin içindedir. (...)Mavi Süvari” anlamına gelen isimleri, 1912’de yayınlanan almanak’larının ön yüzündeki Kandinsky’e ait resimden adını almıştır. Grup sanatçıları ruhani değerleri sanatın içine yerleştirmek istiyorlardı. Bunu başarmak için soyutlama, yalınlaştırma ve renklerin gücünü kullanmışlardır. Die Brücke(Köprü) Grubu, Kirchner, Scmidt- Rudlof, Heckel ve Fritz Bleyl tarafından Almanya’nın Dresten kentinde kurulmuş dışavurumcu bir gruptur. “Manzara, modern kent konuları, figürlü resimlerinde politik ve sosyal görüşlerini belirten sanatçılar, Pariste’ki en son fikir akımlarından ve ilkel Avrupa dışı sanattan etkilenmişlerdir” (Cumming,2008:362-365).

Resimleri Parlak renkleri, belirgin konturları, kullandıkları farklı teknikleri ile de dikkat çeker. Kübizm Picasso ve Braque’ın 1907-1914 yıllarında yaptıkları resimlerle ortaya çıkmış ve 20.yüzyılın önemli sanat akımlarından biri olmuştur. Akımın kurucuları Pablo Picasso ve Georges Braque’tır. Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir diyen Cezanne, Empresyonistlerden daha ileri giderek biçim konusunu yeniden ele almıştır ve Kübizmin başlamasında önemli bir etki yaratmıştır. “Cezanne bir yanılsama yaratmak istemiyordu. O daha çok hacim ve derinlik duygusu vermek istiyordu. Bunu da geleneksel çizim tekniklerine gerek kalmadan yapabileceğini anladı.” (Gombrich,1997:544) Bu yüzden Cezanne resimde çizim ve kompozisyona; ton ve renklere olduğu kadar biçimlerinin sağlamlığına ve kalıcılığına özen gösterir. Anlık izlenimlerle yetinmeyip, yalnızca görsel duyarlığa sahip olmanın yeterli olmadığını düşünür. Bu düşünceyle Cezanne, yalnızca renklerden yararlanarak resimde perspektif etkisi yaratmaya çalışır. Resimde bir tür kübist anlayışa doğru giderek yaklaşır. Perspektife de uyarak doğayı silindirler, küreler, koniler halinde resmetmek gerektiğini düşünür. Spence (2001)’e göre Cezanne bir mektubunda ressam Emil Bernar’a şöyle yazmıştır:

“Doğayı işlerken silindir, küre ve koniyi kullan. Her şey düzgün perspektifinde olsun, yani her nesne ve düzlemin iki yanı da merkezi bir noktaya yönelsin. Ufuk yönünde paralel uzanan çizgiler genişlik verir, bu doğadan bir kesittir. Bu ufka dik çizgilerse, derinlik verir. Biz insanlar için doğa yüzeyden çok derinlik demektir” (Spence,2001:31).

Cezanne’ın doğaya, varlığa kübist baktığını gösterir. Picasso, 1906 sonbaharında Cezanne’ın eserlerini gördükten sonra mekân ve form hissi (yanılsama değil) yaratmak için yuvarlak hacimler yerine düz, parçalanmış düzlemler ve açık-koyu motiflerle uzamsal denemeler yapmaya başlamıştır.

Picasso ve Braque’ın ilk çalışmaları geleneksel konular olan ufak boyutlu manzara, natürmort ve figüratif resimlerdir. En önemli yenilikleri ise parçalı ve kesilmiş formları bir arada kullanarak yapboz etkisi veren resimleridir. Kübistler, nesnelerin çeşitli yönlerini aynı anda tuval yüzeyine resimleyerek üçüncü boyutu resme sokmayı amaçlamışlar bunu yaparken de bakış açılarını değiştirme yöntemini kullanmışlardır. “Örneğin bir masaya farklı açılardan, üstünde dururken üstten, oturduğunuz zaman yandan, yere bir kalem düşürdüğümüzde alttan bakabiliriz. Kübistler bunu tuval üzerinde yakalamayı denediler; bunun sonucu olarak da kübizm resme kavramsal bir yaklaşım olarak tanımlandı.”(Little,2006:107).

Kübistler Biçim sorununu ön plana alarak rengi ikinci plana atmışlardır. Analitik ve sentetik kübizm olarak iki şekilde ilerlemiştir. “1910-1911 yılları arasında, tuval üzerine monokrom boyayla yaptıkları işlere “Analitik Kübizm adı verilir. 1912’den sonraki, işe yaramaz kâğıt parçalarını tuvale yapıştırdıkları işleri ise “Sentetik Kübizm” olarak bilinir (Cumming,2008:350). Kes yapıştır tekniğini kullanarak oluşturdukları natürmortlara sadece birkaç çizgi ve ya da boya darbesi vurarak oluşturdukları resimlere giderek daha farklı malzemeleri de katarak asamblaj tekniğini de resimde kullanmışlardır. Kübizm’de her türlü malzeme ne kadar mütevazı veya gündelik olursa olsun sanat için kullanılabilirdi. (“Radikal” 2008) tabloyu şöyle betimler:

“Masada Meyve Tabağı ve Ekmek” Picasso’nun analitik kübizm dönemine ait eserlerinde biridir.(bkz.resim10) “Merkezi perspektife oturtulan resim, nesnelerin gözle görülenin dışındaki formlarla görülmesine neden oluyordu. Masanın üstü karşıdan bakılmasına rağmen sanki üstten görüyormuşçasına ortadaydı.” (Radikal, 2008:34)

Sentetik Kübizme Picasso'nun (bkz. resim 11) "Hasır sandalye ve Natürmort" ile "Gitar" resimleri örnek olarak verilebilir.



Resim 10: Pablo Picasso, Masada Meyve Tabağı ve Ekmek,1909



Resim 11: Pablo Picasso, Hasır sandalye ve Natürmort,1912

Aynı zamana denk gelecek şekilde (1909 da) İtalya’da Fütürizm akımı doğmuş ve bu akım çağdaş endüstriyel gelişmeleri, özellikle hızı yücelten bir görüşü sanata aktarmıştır. Lynton(1991)’un belirttiği gibi:

“Fütürizm akımı Paris’te yayınlanan Figaro gazetesinin20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şair ve oyun yazarı Marinetti’nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağlarını koparıyordu” (Lynton,1991:89).

Marinetti’nin yolundan giden fütürist ressamlar, konularını, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmişlerdir. Boccioni, Balla, Severini ve Carra bu akımın başlıca temsilcileri olmuştur. Boccioni “Ruh Durumları: Uğurlamalar” adlı üçlü panosunda Tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alırken resimlediği teknolojinin önemli buluşu olan buharlı lokomotifir. Lokomotif Kübist üsluba uygun resim yüzeyine dağıtılmış ve numaralandırılmıştır. “ Yumuşak fırça darbeleriyle çizilen burgaç gibi çizgiler, hem makinenin altında çıkan buharları, hem de birbirine sarılan çiftlerin duygularını, onların sanki bir düşeymiş gibi savruluşlarını betimler” (Lynton,1991:91). (bkz. Resim 12)



Resim 12: Boccioni, Ruh Durumları, 1911

Fütüristler anti akademisyendirler ve önceleri kübist anlatımı benimsemişler ancak Kübist ressamlar portre, natüremort gibi kavramlarla ilgilenirken Fütüristler hız ve hareket kavramıyla ilişkili resimler yapmışlardır. “Hareketi resim düzleminde anlatabilmek için nesnelerin konturlarını ard arda birkaç kez tekrarlama yoluna gitmişlerdir” (Art Book,2004:106).

Fütüristlerin bir kısmı sanatın teknolojik dünyaya bağımlı olduğunu düşünmüş; bu dünyanın güzelliğini sanatta yalnız onu betimleyerek değil, teknolojinin benzeşimleri yerine geçecek biçimleri, renkleri, ritimleri bularak yansıtmayı amaçlarken, bir kısmı ise teknolojinin hizmetinde olan süreçlere benzeyen süreçleri benimsemişlerdir. Birinci görüştekiler makineyi yeni güzellik ülküsü olarak görürken, diğerleri yöntem ve ilke olarak yapıma önem vermişler ve Konstrüktivist akımının oluşumunu sağlamışlardır. Rus ressam Tatlin “1912-1914 arasında bazıları ağırbaşlı, bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak birçok Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştır”(Lynton,1991:104). Dünyanın yeni kurulan ülke ve rejimleri gibi Sovyet Rusya’da yapmış olduğu devrimi korumak ve devleti güçlendirmek için sanattan da yararlanmıştı. “Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslar arası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonale bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlinin Kulesi, Paris’teki Eifel kulesine rakip” olarak tasarlanmıştır (Lynton,1991:108). (bkz. Resim 13). Tasarlanan proje Lenin’in 1921’deki yeni ekonomi politikası nedeniyle hayata geçirilememiş, sanatta kısa bir süre sonra yeni

konulara göre yeni anlatım yolları arama özgürlüğünü yitirmiştir. Konstktivizm genellikle yalın geometrik biçimleri ve endüstriyel malzemeden yararlanan bir akım olarak heykelciliğin bir kolu olarak algılanmıştır.



Resim 13: Tatlin, Tatlin Kulesi (3. Enternasyonale Anıt,1919)

Buraya kadar sözü elden akımların (Dada ve Sürrealizm de dâhil) çıkış noktaları, doğa ve doğal biçimlerdir. Ama sanat aynı zamanda, bu doğa biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratma gayreti içindedir. Bunu çağdaş soyut sanatçı Jawlensky'nin sözleri ile dillendirirsek: “Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir. Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil” (Tunalı,1996:130)

Böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelere ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştırmıştır. Bununla da, sanatın obje'si dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymıştır. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Bu nitelik, soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine has bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Buna göre soyut sanat, yeni bir biçim vermenin sanatıdır. Bu yeni biçim vermenin obje'si, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, optik dünya ile hiçbir ilgisi yoktur. Bunun için soyut sanat, simgesel bile olsa dış dünya obje'lerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılmaktadır.

Sanatın akademinin etkisinde çıkması daha göreceli ve bağımsız ürünlerini 1910-1917 yılları arasında vermiş; bu yıllarda, dünyanın çeşitli köşelerinde

birbirinden habersiz sanatçılarca ortaya çıkarak “soyut sanat” olarak bilinen sanat akımı içinde eser üretmişlerdir. Soyut resim mekân düşüncesini ve figürü reddetmiştir. İki devrede gelişme gösteren soyut sanatın öncüleri, Kandinsky, Mondrian ve Maleviç’tir. (Bkz. Resim 14,15) Bu üç sanatçı aynı zamanda çalışmalarını kuramsallaştırmışlardır.



Resim 14: Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911



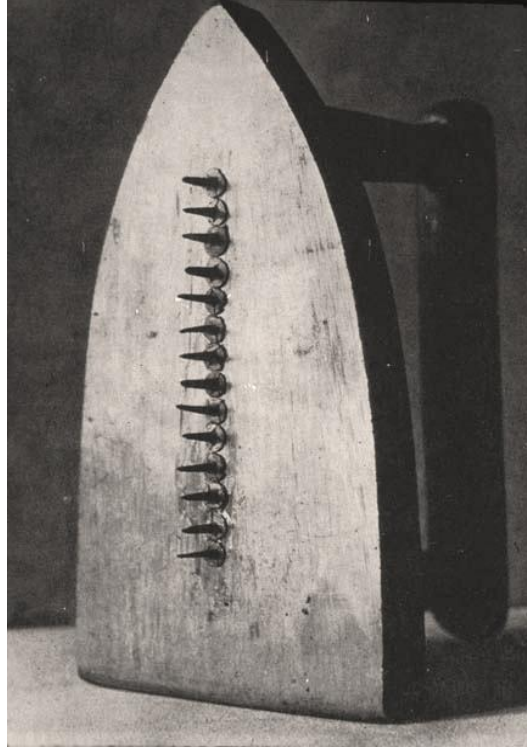
Resim 15: Kazimir Maleviç, Tahta Rendeleyen Adam, 1912

Resmin böylesine zenginleştiği, sanatın bu denli bağımsız ve özgür deneyimler içine girdiği yaklaşık 50 yıllık kısa bir dönemde, gününün geçerli tüm eğilimlerine karşı çıkan Dada hareketi de yerini almıştır. 1916’da İsviçre’ce Alman şair ve düşünür Hugo Ball Cabaret Voltair adlı bir kulüp açmış ve burada Birinci Dünya Savaşına muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışacağı bir ortam yaratmayı

amaçlamıştır. Bir süre sonra bu amacı gerçekleştirmiş ve bir rivayete göre düzenlenen eğlencelerden birinde Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck ile Hugo Ball birlikte Almanca- Fransızca bir sözlükten rastgele seçtikleri “Dada” ismi akıma ad olmuştur. “Dada tarafsız İsviçre’nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır” (Antmen,2008:123). Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamadan kabul edilen boş değerleri dışlamak isteyen Dada sanatçıları, yıkıcı ve yok sayıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli yöntem ve teknikleri önemsemiştir. Dünyayı anlamsız bir savaşa sürükleyen insan aklının aslında ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek için rasyonel aklın tam karşısına denetlenmemiş akıldışını koyan sanatçılar insan aklının tükenmişliğini eylemlerine yansıtmişlerdir. Antmen (2009) bu durumu şöyle açıklar:

“Kolâj ve Asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, batılı olmayan kültürlerin “primitif” ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir” (Antmen, 2009:124).

1916-1919 yılları dadanın en etkili olduğu yıllardır ve akımın A.B.D. ayağında M. Duchanp, Man Ray,(bkz. resim 16) Francis Picabia etkin rol oynamıştır. Tasviri sanat sorununun gündeminden tamamen çıkarmayı denemiş olan Dada akımının önemli isimlerinden biri Duchamp’tır. Duchamp hazır nesnelere (ready-made) yapıt olarak kullanmıştır (bkz. resim 17). Yüzyılın en tartışılan eseri “Çeşme”(Pisuar) gibi yapıtlarında bir bakıma Kübizmin kolâj tekniğini ileri götürmüş gibi olsa da, Duçhamp, yaşamdan alınan objeyi yapıtın içine sokmamış, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak izleyiciye sunmuştur. Bu tavır yaşamla sanat arasındaki sınırları zorlayıp sanatın ne olduğuna ilişkin beklentileri yerle bir etmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden düşünsel kavramsal bir eyleme dönüştürmüştür. Bu yönüyle Dada özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal akıma öncülük etmiştir.



Resim 16: Man Ray, Armağan, 1921



Resim 17: Duçchamp, Çeşme, 1917

Aynı zaman dilimine sığan bir başka akımda sürrealizmdir. Bu akım, Empresyonizm, Kübizm, Fovizm gibi teknik plânda devrimler çerçevesine uyan ekollere doğrudan doğruya "duygu" yoluyla karşılık vermiştir. Daha açık anlatımla, rüyaları, hayalleri, bilinçaltı dünyanın garip, anormal, mantıksız itişlerini, seksüel kompleksleri, ruh derinliklerinden kopup türlü şekillerde kendini gösteren çoğu

boşuna çabaları, benliğin dışarıya gösterilmeyen gizli/kapalı yönlerini anlamak ve bunu sanata yansıtmak hedeflenmiştir. Bu bakımdan Sürrealizmi, Sigmund Freud'un "psikanaliz" konusundaki araştırmalarının, vardığı sonuçların sanat plânında gösterisi olarak kabul edilebilir. Sürrealizm de Dada gibi sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Sürrealistlerin bilinçaltına, rüyalara, görülen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğine inandıkları bir kültürel ve toplumsal yapıyı aşma isteği ile ilgilidir. Antmen (2009) 'e göre:

“Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek sanatsal yaratımın bir uzantısıdır. Rüyalara yönelik ilgilerin görsellik kazanmasında 19. Yüzyıl'ın simgeci sanatçıların çağrıştıran gerçeküstücülerin Freud'a yönelik ilgisi, ünlü ruhbilimcinin cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı konusundaki görüşlerinin popülerlik kazanmasında etkili olmuştur” (Antmen,2009:136).

Sürrealistler otomatizmi benimseyerek mantık, ahlak veya estetik yargılar önemsemeden doğrudan bilinçaltından çıkan yaratmayı önemsemiştir. Onlara göre bilinçaltı o güne dek baskı altına alınmış, sanatsal yaratıcılıkla dolu bir depo idi ve mantık bu depoya girişi engelliyordu. Bu kilidi açmak için mantığı dışlamışlar ve otomatizmi kullanmışlardır. Cumming'in (2008) de belirttiği gibi:

“Gerçeküstücü konular tam anlamıyla sınır tanımaz çeşitliliktedir. Ernst bilinç akışı yazıların görsel eşdeğerini denedi: Frotaj- aşınmış yüzeylerin üzerinden sürtme yoluyla motifler elde edilmesi. Magritte duygusuz resimlerinde, nesnelere ve figürleri, birbiriyle ilgisiz, sıklıkla cinsel çağrışımları olan, esrarengiz sonuçlar elde etmek üzere yan yana getirdi. Arp ise rastgele bir araya gelmiş gibi gözükten, belirgin ve düz renklerde basit, biyomorfik sayılabilecek biçimleri tercih etmiştir” (Cumming,2008:390).

Sürrealistlerin parlak ve yaratıcı kişiliği olan Salvador Dali ise “1929’ da sürrealistlerle birleşti temel olarak da hayalle gerçeği kaynaştırmanın yeni bir yolu niteliğindeki Paranoyak Kritik yöntemini ileri sürdü” (Passeron,1996:13). ve bu doğrultuda Freudyen fikirleri kullanarak gerçekliğin biranda farklı, dolambaçlı ve rahatsız edici imgelere dönüştüğü takıntılı resimler yaptı.

Kısa zaman dilimine bu kadar birbiriyle iç içe geçen, zaman-zaman birbirlerinin söylem ve eylemlerine karşı söylem ve eylem gerçekleştiren sanatın bu heyecan verici ve hareketli döneminde, her sanatçının etkisi ayrı, ayrı incelenmesi

gereken bir konudur. Her bir sanatçının kendi döneminden nasıl esinlendiği ve geriye dönerek kendi dönemine nasıl esin kaynağı olduğunu görmek/izlemek hem o dönemi hem şimdiki dönemin sanat algısını anlamak için oldukça önemli görünmektedir.

BÖLÜM III

20.YÜZYIL SANATINDA SOYUTUN ANLAMI.

Sanat alanlarına ve bu alanların içinde resme bir dönem nasıl hükmettiğini, nasıl yansıdığı anlamak için öncelikli olarak soyut kavramını irdelemek gerekmektedir. Çeşitli dil ve kaynaklarda soyut sanatın kelime anlamlarına göz atıldığında: İngilizce abstract art; Fransızca art abstrait, Almanca abstrakte kunst; Osmanlıca mücerret sanat tanımlanmış olmasına rağmen, yaygın olarak abstract sanat kullanılmaktadır.

Soyut ve soyut sanatın tanımlamalarının genel olarak ortak yanları olsa bile kaynaklarda soyut sanatla ilgili ufakta farklı tanımlamalarda dikkati çekmektedir. Bu bilgi ışığında soyut sanatla ilgili bir literatür taraması yapılarak soyut sanat hakkında daha kesin bir yargıya varılacağı açıktır. Soyutla ilgili kaynaklar. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde yer aldığı biçimiyle soyut:

“(…) 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 artırılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda elde edilen asıl nesneyi çağrıştıracığı için soyut yerine soyutlama terimini kullanmak yerinde olacaktır.” (Eczacıbaşı,1997:1689)

İfadeleri ile tanımlanırken, Resim Sanatı adlı kitabında Eroğlu aşağıdaki tanımlamayı kullanmıştır.

"Soyut: Somut gerçekliğe olan uzaklığı nedeniyle anlaşılması güç olan her şey için kullanılır. Soyut sanata gelince; 20.y.y.da elle tutulur gerçekliği betimlemeyi ve hareket noktası olarak almayı reddeden ve bu gerçekliği bir soyutlama işleminden geçiren ya da geçirmeyen özelliğin ismidir” (Eroğlu, 2006:328).

Dikkat edildiğinde Soyut sanatı tanımlanırken iki terimden bahsedilmektedir. Bunlar soyut ve soyutlama terimleridir. Bu iki terimin birbirinden ayrılması gereği hemen tüm soyut sanat tanımlamalarında yer almakta, soyut sanat ve soyutlayıcı sanatın birbirinden ayırmanın kolay olmadığı da vurgulanmaktadır. Turani (1998)'ye göre soyut sanat:

“(...) Bugün bu alanda yapılan çeşitli açıklamalarla, soyut sanatla nonfigüratif sanatı birbirinden ayırma sorunu ortaya çıkmıştır. Soyut sanat sonuç bakımından soyut görünüşlü olmakla birlikte, başlangıçta sanatçı, bir doğa esini ile ya da niyeti ile başlayabilir. Yani resmin başlangıcı doğadandır sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa nonfigüratifte başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmayan bir çalışma söz konusudur” (Turani,1998:128).

Özer (2000) soyut sanatı:

“(...) ‘gerçeği- bu gerçek sanatçının ister hareket noktası olsun, ister olmasın- hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır.’O halde, bir resmin soyut olabilmesi için içinde yaşadığımız dünyanın nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekiyor. Başka bir söyleyişle, her türlü tanınabilen ve açıklanabilen gerçeğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak, tahayyül yoluyla edinilebilecek bütün ölçütlerin dışındaki ölçütlerle değerlendirmek zorunda kaldığımız andan itibaren o resme soyut resim diyebiliyoruz” (Özer,2000:119), diye ele alırken, Tunalı (1996) ise konuya şöyle yaklaşmaktadır:

“Marcel Brion’da soyut ve soyutlayıcı kavramlarının birbirine karıştırıldığından bahsederek bu kavramları şöyle tanımlar: “Güçlülük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü “soyut sanat” başka şeydir, “soyutlayıcı sanat” başka şeydir. Bundan ötürü biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada salt “soyut sanatı” mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden“soyutlayıcı” sanat mı söz konusudur. Birbirinden ayrılmalıdır”(Tunalı,1996:118).

Bu tanımlamalara göre soyut; genelleştirme ve artırılma sonucunda oluştuğunda asıl nesneyi çağrıştırabilir. Nesneyi çağrıştıran ürünlere soyutlama, tamamen düş ürünü olup hiçbir şekilde nesnel çağrışımda bulunmayan ürünler ise soyut denilerek bunların ayırımının gereği vurgulanmaktadır. Marcel Brion’un soyut sanatta ifade ettiği, doğa dışı salt biçimler dünyasıdır. Soyutlayıcı sanatta ise öngördüğü, doğa biçimlerinden hareket eden sanattır. Brion, ikisinin farklı şeyler olduğunu vurgulamakta, salt soyut sanatın, kendine özgü doğa dışı bir salt biçimler dünyası olduğunu, soyutlayıcı sanatın ise doğa biçimlerinden hareket ederek, nesnelere sadece salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olamasa bile, biçim ilgisi içinde bulunan sanat olduğunu belirtir. Burada ki güçlük kimi üslupların doğa ile böyle biçim ilgisi içinde olduğu halde soyut sanat sayılıp sayılmayacağıdır. Kübizm örneğinde olduğu gibi. Buna karşılık Tunalı (1996) ve

Gombrich (1997) bunun bir sorun olmadığını aksine bu durumun soyutu bütünselliğe ulaştırdığını şu sözleriyle dile getirirler:

”Ancak biz soyut sanata böyle bir açıdan yaklaşmıyoruz, bunun içinde Brion’un bulduğu güçlkle karşılaşmıyoruz. Bize göre ister ’soyut’ ister ’soyutlayıcı’ sanat olsun bunların her ikisi de ’soyut’ kavramının içinde birleşerek soyut sanatın bütünselliğini oluştururlar.(...)Soyut, sanat sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım ampirik-duyusal gerçekliğin dışında, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Böyle bir dünya tasarımı, biçimin dışında başka bir varlığa dayanmaz.(...)Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek, kurgusal yoldan ona varılabilir. Her iki halde de soyutluk söz konusudur.”(Tunalı,1996:119)

“Gombrich Sanatın Öyküsünde “Soyut sözcüğünün pekiyi bir seçim olmadığı çoğu kez söylenmiş ve onun yerine “nesnel olmayan” ya da ”figüratif olmayan” terimleri önerilmiştir. Ne var ki, Sanat tarihinde geçerli olan birçok terim, ciddi bir araştırmadan çok, rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır. Zaten önemli olan sanat yapıtının kendisidir”(Gombrich,1997:570).

Önemli olanın akımların isimlerinin yerinde kullanılıp kullanılmadığı veya bu isimlerin akımlara uygun isimler olup olmadığı değil, “sanat yapıtın kendisidir” ifadesi bu konuda bir yargıya varmamızı sağlayacaktır.

Soyut sanat dünya hakkında yeni bir tasarım oluşturma serüvenidir. Bu yenedünya tasarımında görünen duyusal gerçeklik dışta kalır ve salt biçimsel bir dünyaya odaklanılır. Bu Dünya tasarımında biçimin dışında bir varlık yoktur. Bu biçim, biçime bakan, onu algılayan herkes tarafından farklı bir varlığa dönüştürülür. Bu biçimin oluşması için biçimin doğada bulunması şart değildir; biçim doğanın bir parçası olabileceği gibi salt düşünceden hareketle kurgulanmış bir varlığa da tekabül edebilir. İster doğada şekli olan bir varlık soyutlansın ister zihinsel bir kurgu olarak resme yansısın, biçimin yeniden kurulduğu her şey soyutun içindedir. Ve soyut sanatta sanatçının doğaya, nesnelere ya da kendi zihninde kurguladığı şeye bakışı, onları algılayışı ve yeniden kuruşu değişmektedir.

Sanatçı, duyuları aracılığı ile kavradığı doğaya ve düşünceye ait nesne ve izlenimleri resmederken artık nesnelere ve izlenimlerin kendisinden çok anlamlarına odaklanmaktadır. Tunalı (1996)’ya göre:

“Artık sanat, duyusal olanı olduğu biçimiyle değil, duyusal olanı görünmediği haliyle görünür kılmak istemektedir. Paul Klee’nin söylediği gibi: “Sanat, artık, görülebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.” Bu ‘görünür kılınacak şey’

ise, duyularla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamlarıdır, nesnelere soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almaktır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur” (Tunalı,1996:123)

Yeri gelmişken bir noktayı daha belirtmek gerekmektedir. Bu nokta soyut sanatın her zaman nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklanmadığı, soyut sanat yapıtlarının üretiminde Mikro ve makro kozmosta bizim çıplak gözle göremediğimiz, algılayamadığımız bazı gerçek görünümünden de yararlandığı bilinmektedir. Eczacıbaşı (1997) da bu durumu şöyle açıklar:

“Mikroskopla, ses dalgalarıyla, mor ötesi ışınlarla, ya da uzaydan elde edilen görüntüler, insan gözünün alıştığı biçimlerden farklı olduklarından soyut denilebilecek biçimler sunmakta, ama bunu tikel örneğe ve ayrıntıya inerek sağlamaktadırlar. Bunun sonucu olarak sanatçılar tamamı ile içeriksiz biçimlerden hareket ederek eserler ürettikleri gibi, ayrıntılı gerçeklerden de hareket ederek soyut eserler verebilmektedirler” (Eczacıbaşı,1997:1689).

Örneğin: Wasily Kandinsky'nin son dönem resimleri (Biyomorf soyutluk) ve Mak Tobey'in soyut resimleri ayrıntılı gerçeklerden yararlanarak yapılmıştır.

20. yüzyıl sanatı Cezanne'dan başlayarak var olanları betimlemekten uzaklaşmış ve 1910 yılında ilk soyut suluboya resmini yapan Wassily Kandinsky'nin öncülüğünde soyut resmin oluşumu gerçekleşmiştir. Cezanne doğanın konilere göre resmedilmesini istemesi ve bu isteğinin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi bulunur. Bu değişme, doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini göstermektedir. Nesnelere bize veren duyusal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyu üstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyu gerçekliğini, duyularda bize verilen görüşleri 'paranteze alarak', duyusal görüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir. Bu özlere kavrama yolu, Cezanne'da, nesnelere salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır. Salt geometrik biçimler, duyusal doğanın ve nesnelere özlerini oluştururlar. Nesnelere geometrileştirilmesi ile yeni bir dünya, nesnelere özünü oluşturan bir özler evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne'ın deyimini ile 'doğaya koşut' olan bir evrendir.

Başlangıçta böyle bir özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareket edilerek gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesnelere yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelere deformasyonunu içerir ve sonunda doğa ve nesnelere, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder. Nesnelere ortadan kaldırılması isteği resim sanatında 1910 yılında Wasily Kandinsky'nin yapmış olduğu bir suluboya resim ile gerçekleşir. Eroğlu (2006)'na göre:

“1910'da Kandinsky'nin ünlü bir suluboya eseriyle başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamından gerçek bir kopmayı temsil eder. Renk sadece iç zorunluluğu ifade etmede kullanılmıştır. Kandinsky nesnenin yerine neyi koymalı? Sorusuna cevap aramaktaydı”(Eroğlu,2006:330).

Kandinsky'nin bu sorusunun altında nesneden kaçma isteği yatar. Kandinsky bu düşünceye kendi kişisel gözlemi sonucunda ulaştığını Tunalı (1996) şöyle anlatmaktadır:

“Henüz başlayan bir grubun vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parlaklıkla parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtar buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim. Yanlamasına da olsa, tabloda obje'leri daima fark ettim ve şimdi artık gurubun ince parlaklığı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objeler, resimlerime zararlı olmaktadır” (Tunalı,1996:128).

Objelerin, nesnel biçimin resme zararlı olması düşüncesi, soyut sanat için bir genel kural değeri taşımaktadır.

Kandinsky'nin Tüm yazı ve kitaplarında, resimlerinde dile getirmek istediği şey, sanatın obje'sinin, duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine, sanatın obje'sinin duyuyla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Sanatın obje'sinin nesnelere dünyasından tinsel sanatsal bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelmektedir. Bu biçim dünyası, şimdiye kadar sanatta karşılaştığımız biçim anlayışından bütünüyle başka bir biçim anlayışına dayanmaktadır. Bu yeni biçimin arandığı yer ise artık nesnelere dünyası değil, tersine, insanın iç dünyasıdır. Yaratıcı-soyut tinsel, ruha, giderek de ruhlara

giden bir yol bulur ve yeni içsel bir atılıma neden olur. Freud tarafından psikoanalizin bir bilim olarak kurulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olmuştur

Sanatın, insanın iç dünyasına sokulması, onu içinden kavraması, bir anlamda, onu ifade etmesi ve dışlaştırması demek olur. Bunun için ifade kavramı, 1900'lerin ilk on yıllarının en gözde kavramı olmuş ve artık 'görünen' dünya duyusal olarak kavranan dünya değil, tersine, tinsel olarak, ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünya olmuştur. Burada kullanılan İfade sözcüğü, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney obje'sinin doğal görünüşünü ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme de o derece güçlü şekilde ortaya çıkarılır. “Çünkü non figüratif sanatta artık hiçbir muhteva, objeler dünyasına ait herhangi bir form yer almaz. Sanat realiteden tamamen soyutlanmıştır. Bu nedenle ona aynı zamanda soyut sanat adı da verilir. Form soyut olarak kalınca(artık) hiçbir objeyi ifade etmez. Tersine tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt, soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralel kenardır, bir dikdörtgendir bir yamuktur ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar, soyut (abstrakt) ülkesinin aynı hakka sahip vatandaşlarıdır. Bu ise yeni bir evren yaratmak anlamını taşımaktadır. Her yapıt, teknik olarak evrenin meydana gelmesi gibi, çalgıların kaotik gürültüsünden, sonunda küreler (sfer'ler) müziği denen bir senfoni oluşturan felaketlerle doğar. Sanat yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır. Soyut sanat, ifade sanatı, işte böyle bir evren küreleri müziği, bir senfoni gibi doğar. Bu yeni ve kendine özgü biçim verme, yeni bir kavramda somutluk kazanır. Bu kavram 'soyut kavramıdır ve 'İfade' ve 'soyut' bir anlamda birbiriyle örtüşerek birlikte yeni bir evren tablosunu oluştururlar. 1900'lerden sonra biçim kazanmaya başlayan bu evren tablosu tüm bir çağa giderek egemen olmuş, bunun sonucunda çağın sanatı yanında, bilim anlayışı ve felsefesi de soyutlaşmıştır. Böylece insan somut bir dış dünya evreninden çıkmış ve yeni bir evrene, soyut bir evrene girmiştir. Bu evren Kandinsky'nin deyimi ile küreler müziğinin egemen olduğu yeni bir evrendir (Tunalı,1983).

3.1. Soyut Sanatın Gelişiminde İki Farklı Kol

Soyut sanatla ilgili yukarıda verilen tanım ve açıklamalardan da anlaşıldığı gibi soyut sanatın sınırlarının çok belirgin olduğu sonucunun çıkarılamayacağı, tek bir soyut sanattan da bahsedilemeyeceği açıktır. Özellikle 1910-1920 yılları arasına tarihlenen süreçte Fransa, Hollanda, Almanya, Rusya, Avusturya gibi geniş bir coğrafyada etkili olan ve modern sanatın egemen üslubu haline gelen Soyut sanat farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır. Bilindiği gibi çağımız sanatı Cezanne'dan başlayarak var olanları betimlemeden yavaş, yavaş uzaklaşarak soyuta yönelmiştir. Eczacıbaşı(1997)'na göre:

“Cezanne'mın son yıllarında 1906'da yaptığı “St. Victorie Dağı” resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeniyle Kübizm'e ve giderek geometrik soyutlamaya yol açmıştır. Kandinsky'nin manzaradan kaynaklanan serbest, renkçi soyutlamaları Avrupa'da o yıllarda Lirik ya da anlatımcı soyut resimlerin ilk adımlarını atmıştır”(Eczacıbaşı:1997: 867).

1910'lardan sonra ise Wasily Kandinsky, Mondrian, Maleviç gibi sanatçılar başlangıçta doğadan yola çıkarak sonunda tümüyle soyuta yönelen resimler üretmişlerdir. Özellikle Wasily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönü bulan soyut sanat yeni bir sanat ilkesinden hareket etmiştir. Bu ilkeye göre, doğa sanatı bozmaktadır bu nedenle sanat doğanın taklidi olmamalı, tersine, sanat sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, kendine özgü bir varlık olmalıydı. Bu ilke doğrultusunda sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonunu yaratan Analitik Kübizme, daha sonrada salt kurgusal bir dünyadan hareket eden Sentetik Kübizme evrilmiştir. Daha açık bir anlatımla, kurgusal düzen içinde sanat eseri üretmek hedefiyle yola çıkan ama figürü reddetmeden onu parçalayıp yeniden biçimlendiren kübizmin ardından, giderek yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan ve bunların dışında başka hiçbir objeyi ifade etmeyen, kendine özgü bir varlık yaratmayı hedefleyen tamamen soyut resme yönelmiştir. Bu noktadan başlayarak sanat, doğa objesi ile ilişkisiz yani figürsüz(non figüratif) bir sanat haline gelmiştir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, Non- Figüratif olmak, objesiz olmayı değil, figür kullanmamayı ifade etmektedir. Figür doğa nesnelere gönderme yapar, oysa non-figüratif, objeyle ilişkisini koruyarak figürü reddeder. “Non figüratif elbette figürsüzdür, çünkü onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir reel-ampirik varlık mevcut

değildir. O, ampirik duyusal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit obje'si olarak alır”(Tunalı,1996;176). O'nun objesi, mesela Malevich veya Mondrian'da olduğu gibi renk ve çizgilerin matematik düzeni veya Kandinsky'de olduğu gibi, renk ve biçim düzenidir. Non-figüratif yani soyut sanat bu iki düzenin dışında başka bir varlığa dayanmamaktadır. Buradan hareketle soyut sanatın, iki temel eğilimli (matematik düzeni ve renk ve biçim düzeni) ve bir birine karşıt iki koldan ilerlediğini söylemek olanaklı hale gelmektedir. Bu kollardan ilki, doğal görünümü basit formlara indirgerken, diğeri de doğal görünümün taklidi olmayan salt kurgusal elemanları; form, çizgi ve renk öğelerini figür dışı (non-figüratif) bir yapısal düzen içerisinde kendi basına bir varlık oluşturacak şekilde inşa etmektedir. Antmen'in saptaması da bu yöndedir. “Soyut sanat biri Kazimir Maleviç, diğeri Wassily Kandinsky'e dayandırılabilir iki koldan gelişmiş, birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğeri içgüdüsel ve duyusal, dekoratif ve biyomorfik bir eğilim ağır basmıştır.”(Antmen,2009:80).

Bu saptamaya bakılarak soyut sanatın yapısal (geometrik) kanadında Cezanne, Kübizm, Mondrian, Maleviç arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu geometrik olmayan kanadında Gauguin, Matisse ve Kandinsky arasında bağlar kurulabileceği görülmektedir.

BÖLÜM IV

WASİLY KANDİNSKY KİMDİR?

Rus asıllı olan sanatçı 1866-1944 yıllarında yaşayan Wasily Kandinsky,1866 yılında varlıklı bir ailenin çocuğu olarak Moskova’da dünyaya gelmiştir. Babası eğitilmiş bir tüccar, annesi ise kültürlü bir kadındır. Renkle ilgili ilk izlenimlerini 1869’da Ailesiyle beraber çıktığı İtalya gezisinde edinen Kandinsky’nin 1871 de annesi ve babası ayrılmış, eğitimiyle ilgilenen teyzesi Kandinsky için önemli bir kişilik olmuştur. Bu dönemde Moskova’da gezdiği müzeler Kandinsky’nin iç dünyasında güçlü dünyalar yaratmış renklere karşı duyarlılığı daha da artmıştır. Çizim ve müzik alanında dersler alan Kandinsky 1886 yılında Moskova Üniversitesinde hukuk ve ekonomi öğrenimine başlayarak politik ekonomi dalında uzmanlaşmıştır. Etnografik araştırma yapmak için gittiği Rusya’nın Bologna bölgesindeki renkli halk kültürü ve sanatı onu adeta büyüdü aylına almıştır. “Kandinsky Özellikle adetlerin, canlı ve rengârenk halk sanatının, çok renkli giysilerin, konutlarının kromatik ihtişamı ile iç dekorasyonunun etkisinde kalacaktır” (Radikal,2008;12). Bu yıllarda Paris’te düzenlenen Evrensel sergiyi de ziyaret etmiştir. 1892’de mezun olan Kandinsky kuzeni Anya ile evlenerek Fransa’ya gitmiştir. Geri dönünce bir süre üniversitede ders vermiştir. 1895’te Moskova’da düzenlenen Empresyonist sergide gördüğü Monet’in Saman Yığınları resminden çok etkilenmiştir. İpşişoğlu Kandinsky’nin bu resmi gördükten sonra “Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anladım” (İpşişoğlu,1993:22).dediğini ifade etmiştir. 1895 yılında Estonya’daki Üniversite de profesörlük teklifi almasına rağmen gitmemiştir.

Almanya’nın Münih kentine taşınan Kandinsky sanatla daha ciddi şekilde ilgilenmeye başlamış, 1897’de Ressam Anton Azbe’nin okulunda resim dersleri almıştır. Burada uzun zaman dostluk kuracağı Alexey von Javlensky ile ve on dört yıl birlikte yaşayacağı Gabriele Münter ile tanışmıştır. 1900 yıllarında Münih Sanat Akademisinde Franz von Stuck’tan da ders almıştır. “1902’de bir sanatçılar derneği olan Phalanks’ı ve sonra aynı adı taşıyan sanat okulunu kurar bir yıl sonra topluluğun

başkanı olmuştur(Turani,1979:517). 1912’de katıldığı Sezession gurubunda çalışmalarını sergilemiştir.

1904-1907 yıllarında Almanya ve İtalya’da Die Brücke sanatçılarıyla görüşen Kandinsky 1908’de Almanya’da küçük bir dağ kasabası olan Murnau’ya taşınmış ve Yeni Sanatçılar Derneğini kurmuştur. Doğaçlamalar adını verdiği ilk resimlerini burada yapmıştır.1910’da Franz Marc ile Der Blaue Reiter gurubunu kurarak soyut anlayışlı resimlerine yoğunlaşmış ayrıca 1911’de bitirmiş olduğu ‘Sanatta Tinsellik Üzerine’ adlı kitabını yayınlamıştır. “Bu kitap, soyut resmin estetik bakımdan haklı çıkarılması için ortaya konulan deliller ve yeni fikirleri kapsıyordu(Turani,1979:518). 1915’te Rusya’ya dönen sanatçı Devrimden sonra kurulan sanat kurumlarında çalışırken daha çok kuramsal çalışmalara yoğunlaşmıştır. 1917’de ikinci karısı Nina ile evlenmiştir. Devrimci Sanat Kültürü Enstitüsüne katkıda bulunan Kandinsky devlet tarafından kişisel sergisi düzenlenerek onurlandırılmıştır.1921’de Almanya’ya gitmiş ve Walter Gropius’un Wiemar’da açtığı okulun bünyesinde önce Duvar Resmi atölyesinde, daha sonra da serbest resim atölyesinde çalışmıştır

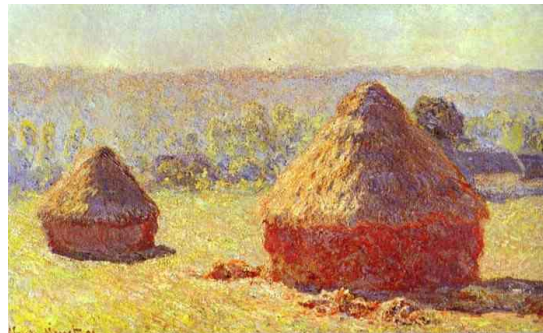
1924 yılında Klee, Feininger ve Javlensky ile ‘Mavi Dörtlü’ grubunu kurarak aralarında ‘İlk Hareket’ adlı resminin de olduğu başyapıtlarını resmetmeye başlamıştır.1925’te Bauhaus Desau’ya taşınmıştır. 1914’te biçim ve renk sözlüğü ve gramer üstüne çalışan Kandinsky’nin ”Bu Çalışmalarının bir özeti 1926’da, altmışıncı doğum gününü kutlamak amacıyla Nokta ve Çizgiden Düzleme başlığı altında yayınlanmıştır” (Lynton,1991:87). Kandinsky, Almanya içinde ve dışında düzenlenen pek çok sergiye katılmıştır. Alman vatandaşlığına geçtikten sonra Paris’te ilk kişisel sergisini açmış ve 1933’te Bauhaus’un kapatılmasından sonra Paris’e yerleşmiştir. Bir süre sonra da Fransız vatandaşlığına geçmiş, İkinci Dünya Savaşı yıllarını evinde resim yaparak geçirmiş ve Fransa’da ölmüştür. “13 Aralık 1944 tarihinde, damar sertliğinden öldüğü zaman yürütmekte olduğu araştırmalarını küçük boyda kartonlar ve kâğıtlar üzerinde odaklamaktaydı.” (Radikal,2008:74).

4.1. Yapıtlarıyla Wasily Kandinsky’i Etkileyen Başlıca Ressam, Müzisyen Ve Entelektüeller.

Lise yıllarında resme karşı özel bir ilgi duyan renkleri ve kalemleri çok sevdiğini ifade eden Kandinsky bu dönemde babası tarafından desteklenmiş ve resim dersleri almıştır. Sonraki yıllarda hukuk eğitimi alıp, avukatlık sınavını vermesine rağmen başka olaylar onun sanata yönelmesine önayak olmuştur. Bunlardan biri Moskova’da öğrenci iken gezdiği Fransız Empresyonistlerini konu alan bir sergide gördüğü ressam Monet’nin Balyalar dizisindeki tablosudur. (bkz. Resim 18) Akbulut(2006)’a göre bu tablodan çok etkilenen Kandinsky durumu şöyle açıklamaktadır.

“Bu resmi gördüğümde, henüz onu tanımlayacak yetiye sahip değildim. Zaten tanımlamakta istemiyordum. Onun bende bıraktığı izlenim, tanımlamanın çok ötesinde. Şimdiye dek hiçbir resme bu denli katılarak bakmamıştım. Belki de beni bu basit yığın kadar çok çeken bir şey olmamıştı. Gözlerimin önünde duran şey basit bir resim değil, en küçük detayın bile tek, tek işlendiği, ancak bütününde yalın bir şaheser. Beni etkileyen belki de bu yalınlıkta gizli detaylardı”(Akbulut,2006:218).

Kandinsky bu eseri gördükten sonra o zamana kadar paletin kendisine gizli kalmış gücünü anladığını ve resmin kendisi için masalımsı ve muhteşem bir güç haline geldiğini ifade etmiştir.



Resim 18: Claude Monet, Saman Yığınları,1891

Monet’nin resmi yanında, Barok resmin öncüsü Rembradt’ın Hermütaj müzesindeki eserlerinden de etkilenmiştir. Özellikle Rembrandt’ın resimlerinde ki güçlü renk kontrastları ve ışık gölgenin ustalıkla kullanımı renklere aşırı şekilde

duyarlı olan Kandinsky'nin resme ilgisini daha da artırmış, ayrıca resmin yanı sıra müzik de her zaman ilgi odağında olmuştur. Çocukken piyano ve viyolonsel çalmayı öğrenmiş olan Kandinsky görsel duyarlılığının yanında işitsel olarak ta çok hassas bir kimliği taşımıştır. Onun için görme ve işitme birbirine özdeştir. Bilim dilinde Synaesthesie (Sinestezi) olarak adlandırılan ve herhangi bir duyunun bir başka duyuyu harekete geçirmesi olarak tanımlayabileceğimiz bir yeteneğe sahip olan Kandinsky, renkleri ve sesleri çoğu kez birbirinden ayıramadığını söylemiştir. Kandinsky Renkleri tını olarak ya da sesleri ruhsal titreşimler uyandıran renkler olarak görmektedir.

Böylesi özel bir müzik duyarlılığı olan Kandinsky, müzik kompozitörü Alman besteci Wagner'in 'Lohengrin' adlı eserini Moskova'da Bolşov Tiyatrosunda dinlemiş ve eser onda silinmesi imkânsız çok derin izler bırakmıştır. Bu operayı dinlerken kafasındaki tüm renklerin gözlerinin önde canlandığını söyleyen Kandinsky'nin zihnindeki teorik yapı taşlarından biri daha yerine oturmuştur. Sanatçı bu eserin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi şu sözleriyle dile getirmiştir: "Sanatın o ana kadar sandığımdan çok daha büyük bir gücünün olduğunu çok açık bir şekilde anladım. Öte yandan, resmin müziğinkinden aşağı kalmayacak bir güç yaratabileceğinden de emindim" (Radikal, 2008:16). Sanatın çok büyük güce sahip olduğunu o anda hissettiğini açıkça belirten Kandinsky resminde müzik gibi insanı sarıp sarmalamasını arzulamıştır. Müzik Kandinsky'ye resme eş anlamda estetiksel anlatımın mümkün olduğunu ve aynı zamanda resimde henüz keşfedilmeyi bekleyen anlatım gücünü hissettirmiştir. Renklerle sesler arasındaki(müzik ve resim arasındaki) gizli ilişki Kandinsky'yi çekim merkezine öylesine almıştır ki sanatsal inancının temel taşları ve resminin temel dayanağını oluşturmuştur.

Yine müzik alanında Beethoven ve Schönberg'in eserlerine karşı da duyarlı olduğu bilinen Kandinsky resmi görsel bir müzik olarak tanımlamıştır. Resimde müzik gibi sanatçının duyduğu bir iç gerçeklikten, iç dünyanın yansıması olarak doğmaktadır. "Besteci Arnold Schönberg'in Kandinsky'nin resim kuramını geliştirmesinde büyük etkisi ol(muştur) (<http://www.msxlaba.org/forum/sanat>). İprisoğlu(1994)'na göre Kandinsky 1911'de Schönberg'e yazdığı mektupta ona olan hayranlığını şöyle dile getirmiştir:

“Size gıpta ediyorum! Armoni öğretiniz baskıya verilmiş bile. Müzik bu aşamaya geldiği için- görece de olsa- müzikçiler ne denli mutlu olmalılar. Müzik salt pratik amaçlardan arınmış olmanın mutluluğuna erişmiş olan gerçek sanat. Resim sanatı bu aşamaya varabilmek için daha ne kadar bekleyecek? Doğrusu bunu elde etmek onun hakkı, dahası görevi. Renk ve çizgi, bu resim öğeleri başlı başına nasıl da sınırsız bir güce ve güzelliğe sahipler” (İpşişoğlu,1994:51).

Yine başka bir yazısında Şhörenberg için “O, ruhsal armoni arayışında, yeni güzellik anlayışının altın madenini çoktan keşfetmiştir. Onun müziği bizi, müzikal deneyimin bir kulak meselesi değil bir ruh meselesi olduğu bir dünyaya götürür ve geleceğin müziği bu noktada başlar”(Kandinsky, 2001:65) diyen Kandinsky sanatın farklı dallarının birbirine uzandığını bu kucaklaşmanın uygun şekilde değerlendirilmesi halinde gerçektende muazzam bir sanatın doğacağını da ifade etmiştir. Ona göre resimde müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirmeliydi. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlemesini, müziğin dinleyiciyi sararak heyecanlanmasını sağladığı gibi, resme bakan izleyiciyi de heyecana getirip derin etki yaratmasını arzu etmiştir.

İki sanatçının da ortak noktaları: “İkisinin de Romantizmin mirasçıları olması ve bu durumu kabul etmeleridir ki romantik eserin duygusal yapısında, onu çığlığa dönüştürecek bir kendinden geçiş vardır”(Richard, 2005:246). Kandinsky ve Schönberg’in ortak olan bir diğer noktası ise; her ikisinin de sanat yapıtının bir tek yasaya, içsel zorunluluk yasasına uyduğunu düşünmeleridir. Bu içsel zorunluluk yasası müzik ya da resim yapıtının içsel bütünlüğünü sağlamış olur. Sanat çalışması betimleyici olmadan, onun doğuşuna yol açan güdüleri açıklamak zorundadır. Kandinsky’nin kitabında da sürekli dile getirdiği sanatının çıkış noktası içsel zorunluluk ilkesidir.

“Genel olarak renk, doğrudan ruhu etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli bir piyanodur. Sanatçıysa, çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur düşüncesine sahip olan Kandinsky kendi sözleriyle bu durumu şöyle dile getirmektedir. “Renk bir tuştur. Göz ise çekiçtir. Ruh ise birçok telleri olan bir piyano. Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunun amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir. Böylece, renk uyumunun sadece, insan ruhun amaca uygun biçimde dokunma ilkesi üzerine kurulu olması gerektiği ortaya çıkıyor. Bu temel ise, içsel zorunluluk ilkesi olarak adlandırılabilir” (Kandinsky,1993:52).

Aslında iki sanatçı arasındaki etkileşim birbirlerinin eserleri arasında ki benzerliği fark ettikten sonra gerçekleşmiştir. Oskay (2001)'a göre:

“Kandinsky ile Schönberg'in kendi sanatlarına yaklaşımlarının benzerliği dikkati çekmektedir. Schönberg'de Kandinsky gibi kendi sanatının malzemesi ile uğraşır. Müziğin kendinden başka hiç bir şeyi anlatmaması gerektiğini savunur. Schönberg'in malzeme olarak gördüğü, sesler ve notalardan çok içten gelen daha derin bir güçtür. Müziğin malzemesinde müzik oluşturucusu olan şeyin (müziği üreten gücün), psişik bir itkinin kendi realitesi olduğunu keşfetmiştir(Oskay, 2001:121).

Müzik bu psişik itkinin, bilinçaltının dışavurumudur. Schönberg'e göre müzik üretimi bu bilinç ile yapılmalıdır. Kandinsky için de salt sanatsal besteye ulaşmada iki önemli malzeme vardır: renk ve biçim. Bir de en önemli unsur olan içsel zorunluluk ilkesi. Sanatta Ruhsallık üzerine adlı kitabında da belirttiği gibi Kandinsky için de her rengin ve her biçimin, kendine özel bir tınısı vardır. Öyle ki her biçim başka bir biçim ile başka bir renk ile bir araya gelince tınlarında ince ayrımlar oluşur. Her renk, her biçim, tek başına ya da birbirleri ile ilişki içine girdiklerinde birbirinden farklı etki yapan birer varlık alanı oluştururlar kendilerine. Renklerin ve biçimlerin sayısı sonsuz olduğuna göre birleşimleri de, aynı zamanda etkileri de sonsuzdur. Nasıl ki sonsuz çeşitlilikte farklı, melodiler, akorlar, ritimler ortaya çıkıyorsa resimde de renklerin ve biçimlerin kombinasyonları ile çok zengin malzemeler oluşturulabilir. Her biçimin içsel bir içeriği vardır. Ve biçim bu içsel içeriğin dışavurumudur. Bu durumda biçimlerin uyumunun oluşması, ortaya çıkması için sadece insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması yeterli olmaktadır.

Kandinsky'nin diğer bir etkilenişi ise 19.yüzyılda büyük ilgi toplayan ve özellikle sanatçıların ilgisini çeken Teozofi akımıdır. Kandinsky nasıl Şhchönberg'in müziğiyle kendi resimleri arasında yakınlık bulmuşsa Tanrı'nın bilgeliğine ulaşma yolu olarak tanımlanabilecek teozofi felsefesinden de kendi düşüncelerine koşutluklar bulmuştur. 1911'de yayınladığı 'Sanatta Ruhsallık Üzerine' adlı kitabında Teozofi için zamanımızın en büyük akımlarından biri diye söz etmiştir. Bu akımın temel düşüncesinde, madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. Ancak insan duygularını aştığında en üst düzey olan tinselliğe ulaşabilir. Kandinsky için tinsel, maddesel olana karşı, içsel, düşünsel, ruhsal anlamına gelir. Kandinsky'ye göre tin sanatta belirginleşir. İpşişoğlu(1994)'na göre:

“Sanatçı görünenin gizemli gücünü içinde saklar. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir. Dışa döker. Sanatçı gören kişidir. Görme

burada dış dünyayı görme değildir; bir iç görü (vision) da değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır” (İprişoglu,1994:50).

Kandinsky'nin teozofi düşüncesinin yanında Antropozofiye de merak saldığı bilinmektedir.1913 yılında Rudolf Steiner'in teozofi felsefesinin temeli üzerine kurduğı Antropozoflar derneğinin amacı da insan varlığının gizli kalan yüksek yetilerini geliştirerek maddesellikten arınması ve görmeyi öğrenmesidir. Burada amaç edinilen görmenin anlamı yüksek bilgiye yani tinsel olana erişmedir. Tinin duyular dünyasında belirginlik kazandığı tek alan ise sanattır. Tin renk ve tında dile gelir. İki düşünce akımı mistisizme eğilimi olan sanatçıları özellikle de Kandinsky'yi çok etkilemiştir.

Diğer yandan Kandinsky'nin Hukuk eğitimi aldığı yıllarda 1889 Temmuz ayında bir araştırma için gittiğı Rusya'nın Vologda bölgesindeki yerli halkın adetleri ve özellikle halk sanatı da resme ilgisini artıran önemli etkenlerdendir. Burada yaşayan halkın renkli giysilerinin, konutlarının renkli iç dekorasyonundan da çok etkilenmiş olan Kandinsky kısaca Gördüğü her şeyin çok etkileyici olduğunu “...Odaya girdiğimde de, kendimi dört bir yandan resim ile çevrili hissettim, resme bu şekilde adım attım” (Radikal,2008:13). Sözleriyle dile getirerek duyarlı kişiliğini etkileyen ve resme yönelimini içsel olarak hazırlayan nedenlerden birini daha bu şekilde ifadelendirmiştir.

Bütün bunlara ek olarak atomun parçalanmasıyla (Radyoaktivitenin bulunuşu) dünyanın soyuta evrilişi hız kazanmıştır. Bu durum da kanımca bir bakıma Kandinsky'nin Soyuta yönelimini ciddi şekilde haklı çıkaran bir gerçekliği dünyanın gözü önüne sermiştir. Kandinsky(1993) kitabında:

“Atomun parçalanması benim ruhumda aynı bütün dünyanın dağılıvermesi gibi bir etki yaptı. Birden bire en kalın duvarlar yıkıldı. Her şey güvensizleşmiş sallantıya girmiş, katılığını kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümüzün önünde eriyip görünmez olsaydı şaşmazdım artık. Bilim mahvolmuş gibi geliyordu bana: en önemli temeli demek bir sanrıdan, bilginlerin bir yanlışından ibaretti; bu kişiler nurlu bir ışık altında taş üstüne taş koyarak tanrısal yapılarını yükseltmiyor, karanlıkta el yordamıyla gerçekleri arıyor, kör gibi, her nesneyi başka bir şey sanıyordu”(Kandinsky,1993:12).

Yine buna ilişkin olarak” Kandinsky Anılarında(1913) “atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi” (Lynton;1991:66).Diyerek parçalanmış atomun ruhunda bıraktığı etkiyi dile getirmiştir. Gerçekten de “Fransız

fizikçi Antoine Henry Beckuerel'in 1896'da radyoaktiviteyi buluşu o dönemde bilimsel kavramları yerinden sarsmıştır”(http://www.usatölyesi.org). Parçalanmış atom gerçeğinin kesin somutluğunu ortadan kaldırmış; artık her şeyin izafi olduğu daha yakından sezilir hale gelmiştir. Atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onunda boşlukta hareket eden elektron, proton ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu anlaşılınca bilim düzenli bir evren kavrayışını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi incelemeye başlamıştır. Fizikteki değişim içinde madde artık katı olma niteliğini yitirmiş ve madde kavramı ortadan kalkmış onun yerine sürekli değişim içinde bulunan kuvvet noktalarının oluşturduğu soyut geometrik bir evren tablosu almıştır. Bunun sonucunda Fizik matematik fizik adını alırken varlık soyut hale gelmiş bu durum sanat alanını da etkileyerek soyuta yönelmeyi hızlandırmıştır.

Kandinsky birbirinden farklı ilgi alanları ve bilgi dağarcığında bulunanları harmanlayarak bu gelişimini sanat hayatı boyunca disiplinli bir şekilde sürdürmüştür.

4.2.Wasily Kandinsky İle Veya Yapıtları İle Bağlantısı Olan Bazı Çağdaşları

Kandinsky'nin yaşadığı dönem sanat alanında her şeyin çok hızla başkalaştığı ve çok fazla sanatsal üretimin olduğu bir dönemdir. Bu dönemin birçok sanatçısı ve grubu ile bir şekilde bağlantılanmış olan Kandinsky, en temelde kendisinin de kurucusu olduğu Mavi Atlı Gurubundan; Marc, Macke, Marx Ernst, Klee, Alfred Kabin'le ve Mavi Dörtlü Grubunda Klee, Javlensky, Feininger'le ilişkili olmuştur. Sanatçı gene, Die brücke grubundan E.L.Kirşner, Phalaxs sergisinden Otto Müller, Louis Corint ile arkadaşlık etmiş, esinlenmiş ve onlara esin kaynağı olmuştur. Nazilerin düzenleyip sonrada da resimleri yok ettiği yoz sanat sergisinden OttoDix, George Grozz'la ve Bauhaustan Gropius, İtten, Chlemman'la da yolları dönem dönem kesişmiştir. Resimde müzikalite açısından Kupka, Maleviç, Klee, Mondrian, Matisse, Gustav Climt'in veTeosofi ve Antroposofi (insan olmanın bilgeliğine ulaşma) yönü ile de Rudolf Steiner, Mondrian,Kupka'nın yakınında olmuş, bu isimlerinden bir şekilde etkileşim içinde olmuştur.

4.2.1. August Macke

1.Dünya Savaşında cephede ölen August Macke Mavi Atlı Gurubu üyesidir.1910'da Kandinsky'le tanıştıktan sonra renk ve biçim açısından yeni bir duyarlığa ulaşmıştır(bkz. Resim 19). “Bu tarihten sonraki resimlerinde lokal renklerden uzaklaşır ve renkleri sistemleştirerek kullanmaya başlar” (İprişoğlu,1994:43). Müziğe en çok yaklaştığı resimlerini ise Birinci Dünya Savaşının gerilimli ortamında yapmış olduğu (Neşeli Biçimler, Oynaşan Biçimler, Savaşan Biçimler, Kırık Biçimler) dört soyut resimdir.



Resim 19: August Macke, Fırtına,1911

4.2.2. Franz Marc

1911'de Kandinsky ve March Münih'te Der Blaue Reiter Grubunu kurmuşlardır. Mark yıllığın hazırlanmasında ve sergilerin düzenlenmesinde Kandinsky ile çalışmıştır. Dışavurumcu gruplar arasında müzikle bağıntı kuran ve ayrıca sanat dünyasında da kalıcı etkileri olan kuşkusuz bu gruptur. Bu kapalı bir gurup olmaktan çok, değişik, değişik sanat dallarından gelen sanatçıların katıldıkları bir düşün alış-verişi ve tartışma ortamıydı Grubun çıkardığı Almanak adlı kitaba yazı

da yazan Marc doğaya panteist yaklaşmıştır. Güzel görünümün ardındaki güçlü yasaları gösterebilmek için doğa görünümüne bağlı kalamamayı, onu yıkmayı... Biçimleri renk titreşimleriyle vermeyi amaçlamıştır. Duyuların yanılgısından kurtulma, varlığın özünü, onun bölünmezliğini, renk-biçim- içerik bütünlüğüyle verme Marc'ın sanatının ereği olmuştur. Soyut resme gelinceye kadar Marc hep hayvan resmi yapmıştır. Ona göre yaratılışın en saf, an arı varlığı hayvan, doğanın devingen güçlerinin, duyumsanarak yaşanan dünyanın simgesidir (İprişoğlu,1994). 1880 yılında Münih'te doğan Marc 1916'da Birinci Dünya Savaşında cephede ölmüştür.

Sarı İnek resminde inek figürünü gülümsediğini ve bir keçi gibi zıplayıp oynayarak bizi bu mutlu panteist yaşantıya katılmaya davet ettiğini hissederken, aynı zamanda da Marc'ın doğa sevgisini sevecenliğini bizde içimizde duyumsarız. (bkz. Resim 20)



Resim 20: Franz Marc, Sarı İnek, 1912

4.2.3.Alexey Won Jawlensky

Rus asıllı olan Jawlensky, Kandinsky'nin arkadaşı olarak Yeni Sanatçılar Derneğinin kurucularındandır. Doğu mistisizmi ve Rus ikon geleneğinden etkilenmiştir. Mavi Dörtlü Grubunun da üyesi olan sanatçı yalın yüz betimlemeleri ile öne çıkan resimler yapmıştır. Resimlerin de aradığı oluşum değişim gibi kavramlar değil tüm bunların üstünde olan bağlayıcı ilkeyi aramış ve aradığını da maddeden arınmış ve tinselleşmiş yüzlerde bulmuştur (Bkz: Resim 21). “Bu resimlerde sanatçı, insan yüzünü her şeyden soyutlayarak sadece birkaç renkle “kök-biçim” olduğuna inandığı haç biçimiyle veriyor. Güçlü bir inançtan kaynaklanan bu

resimler bir ikondur” (İprişoğlu,1994:48). Javlennsky aynı zamanda Kandinsky'nin değişmez dostlarındanr.

“Sanatçıyı Avrupa'daki soyut sanat teorileri hakkında bilgilendirmiş, ayrıca Kandinsky'ye palet bıçağının yerine kısa tüylü fırça ile resim yapmasını önererek sanatçının resimlerinde giderek çözülen formlara ulaşmasına da ön ayak olmuştur. Bavyera yöresine has cam altı resimleme sanatına bir hayli ilgi duyan Kandinsky'ye cam altı resimleme sanatından ilk bahseden de Jawlensky'dir. İki ressam, Ortaçağda geliştirilen ve 19.Yüzyıl boyunca dekoratif panellerde kullanılan bu sanatı Murnau'da bir ustadan öğrenirler”(Lebriz.com.).

Kandinsky zaman zaman cam altı resim sanatına eğilmesi ve bu geleneksel sanatta kullanılan imgelerin etkisi ilerde Kandinsky'nin sadeleşmiş formları ve düz yamalı alanları ile öne çıkan siyah konturlu resimlerinde kendini gösterecektir.



Resim 21: Alexey Won Jawlensky, Soyut Baş,1926

4.2.4. Alfred Kubin

Avustralyalıdır ve Münih kökenli Mavi Atlı Grubunun üyesidir. Kandinsky ve Klee ile yakın arkadaş olan olan Kubin, hem bir kuramcı hem de ressam olarak Mavi atının bir parçası olmuştur. Ölümle meşgul olan düşünceleri, yapıtlarının rahatsız edici ve karanlık psikolojik boyutuyla izleyiciye yansır.(bkz. resim 22)



Resim 22: Alfred Kubin, Atın üzerindeki leydi yaklaşık 1900-1901

4.2.5.Lyonel Feininger

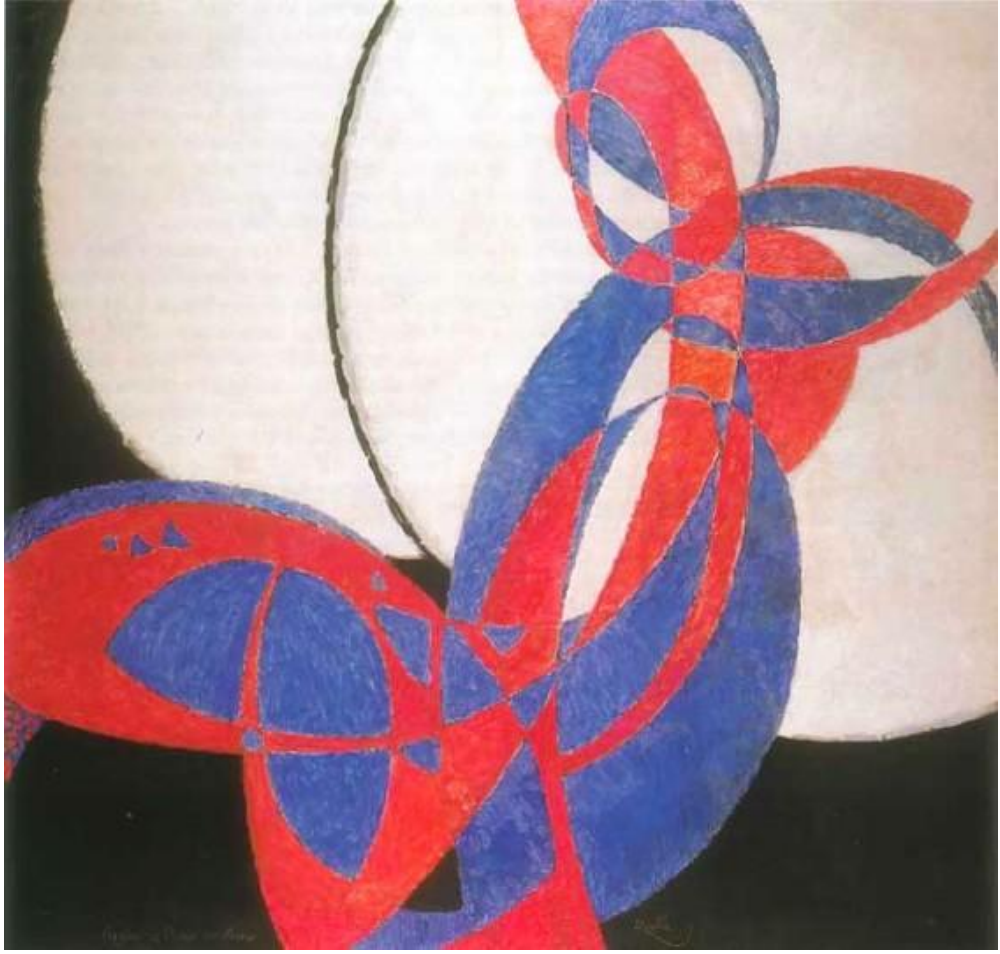
Kandinsky gibi Feininger’de müziğe karşı ilgilidir ve hatta Berlin’e giderek müzik öğrenimi almış fakat bunu yarıda bırakarak Grafik ve resim yapmaya başlamıştır. Kübizm ve Fütürizmden etkilenmiştir. Feininger, tek bakış noktasını kıran resimlerinde kübizm gibi nesnelere etrafında dolaşmak yerine kendine özgü yeni bir yöntem geliştirmiş, resmini birbiri üstüne binen üçgenlerden oluşturmuştur. Bu üçgenler saydam görünüm etkisi uyandırdığından birbirlerinin arkasında imiş gibi bir görünüm derinlik etkisi yaratmışlardır. Bu görünüm resmin derinliksiz görünme durumuyla karşılaşmadan biçimlerin dış hatları sadeleşmiştir.”Feininger Ortaçağ kentlerindeki üçgen çatılı evler ya da denizde bir arada gelen yelkenliler yelkenler gibi motifleri seçmeyi seviyordu. Çünkü böylece resimde üçgenleri ve çapraz çizgileri kullanma fırsatına kavuşuyordu” (Gombrich,1997:580). ‘Yelkenliler’ bu tür resimlerinden biridir (Bkz. Resim.23). Bu resimler aynı zamanda hareket duygusunu da uyandırır. Feininger Mavi Atlı gurubuyla bağını koparmamış, Bauhaus’ta öğretmenlik yapmış ve Kandinsky, Klee ve Javlensky ile birlikte Mavi Dörtlülük grubunun kurulmasına önyak olmuştur.



Resim 23: Lyonel Feininger, Yelkenliler 1929

4.2.6.Frank Kupka

Sanatçı Soyutun, müzik bilgisiyle zenginleşen bir boyutuna ulaşmıştır. Müziğin iletisinin, resimde de dile getirileceğine inanmıştır. “Sinestezi duyarlığı ve Antropozofiye olan eğilimi, Kandinsky’de olduğu gibi, Kupka’nın da sanatında etkili olmuştur. 1912’de Paris’te sergilediği iki soyut resim, ”İki Renkli Füg” ve “Sıcak Kromatik” onun ilk soyut resimleridir” (İpşişoğlu,1994:75) .Kupka’nın hayal gücünü tetikleyen etkenlerden biri Kiliselerin renkli camlarından süzölen güneş ışınlarının büyüleyici etkisidir.’ Amorpha’ adlı resmi buna iyi bir örnektir.(bkz. Resim 24)



Resim 24: Frank Kupka Amorpha, 1912

4.2.7. Henry Matisse

Fovizmin öncüsüdür. Resimde renk ögesini öne çıkaran Matisse'de Kandinsky gibi müziğe ilgi duymuş küçük yaşta keman eğitimi almıştır. 1947'de yayınladığı kitabında müzik üzerine şu notları düşmüştür.

“Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynamalı, Müzikte akortlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım... Önemli olan karşıtlıkları ortaya çıkarmak, onları vurgulamaktı. Müzik nasıl yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizimde kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamamız için hiçbir neden yok”(İprişoğlu,1994:40).

Matis, “Dans” ve “Müzik” adlı tablolarında üçlü akort gibi üç rengi yeşil, kırmızı ve maviyi kullanmıştır. Lynton(1991)'a göre:

“Dans aynı zamanda hem hareketsiz hem de şiddetli bir tabloydu ve el ele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi duran kadınları dinamik konumlarında gösteriyordu. Müzik adlı tabloda hareketsiz ve etkili bir yapıttı. Adamlar bir portedeki notalar gibi yerleştirilmişti(Lynton,1991;34).

Matissenin bu iki tablosu Der BlaueReighter yıllığında yer almıştır (Bkz. Resim 25-26). Kandemir (2007)’e göre:

“Kandinsky, Henry Matisse’den Sanatta Ruhsallık üzerine adlı kitabında yücelterek bahsetmiştir: “O da “resimler” yapıyor ve bu resimlerde “tanrısal olanı” yansıtmaya çalışıyor. Buna ulaşmak için yola çıkış noktası olarak nesneden (insan ya da herhangi bir şey) ve resim sanatıyla sadece bu sanata özgü araçlardan, renk ve biçimden başka bir şeye ihtiyacı yok. Matisse ağırlık noktasını ve bütün yükü renge dayandırıyor” (Kandemir,2007:40).

Matisse’in resimlerini içsel canlılığı olan resimler olarak yorumlayan Kandinsky, Matisse’in resmindeki müzikselliği de “saf melodik tınlı güzellik” olarak yorumladığını ifade etmiştir.



Resim 25: Matisse, Dans, 1910



Resim 26: Matisse, Müzik,1910

4.2.8.Paul Klee

Küçük yaşta müzik eğitimcisi olan babasından müzik dersleri alan Klee Ressam olmaya karar verdikten sonrada müzikle bağıını koparmamış Müzik hayatında taşıyıcı bir öge olmuştur. Kandinsky ile beraber Franz Von Stuck'un öğrencisi olmuştur. Sanatsal ideallerini paylaşan Kandinsky ile dost olmuş, 1911'de Der Blaue Reichter Grubuna katılmıştır. Kandemir(2007)'e göre:

“1911 yılında Kandinsky, Marc ve Macke ile tanışması ve Der Blau Reither gurubuna katılması Klee için önemli bir olaydır. Klee'nin model aracılığıyla özgüne erişme amacı bu grubunda sanatsal ereğidir. Der Blau Riter gurubu resim müzik ilişkisi, renk- tını özdeşliği üzerine çalışmalar, müzikal öğelerin görsel sanatların bir parçası haline getirilmesi ile yakından ilgileniyordu. Blue Reigther Almanagi için yazılan yazılar resmin, edebiyatın, müziğin ve tiyatronun ortak özlemleri, hedeflerini- yani en büyük amacı, sanatın ruhani ve devrim niteliğindeki formunu gerçekleştirmek için artistik yöntemlerin sadeleştirilmesi, arılaştırılmasını desteklemektedir” (Kandemir,2007:74).

‘Anayollar ve yan yollar’(bkz: resim, 27) yapıtı sanatçının sekiz bin adet yapıtıdır.

1920’ de Kandinsky’nin de öğretmen olarak çalıştığı Bauhaus’ta öğretmenliğe başlamış ve 1924’te Kandinsky, Feininger ve Jawlensky ile beraber Mavi Dörtlü Grubunun kurucularından biri olmuştur. Resimleri kadar kuramsal çalışmalarıyla da ünlüdür.



Resim 27: Klee, Anayollar ve Yanyollar,1929

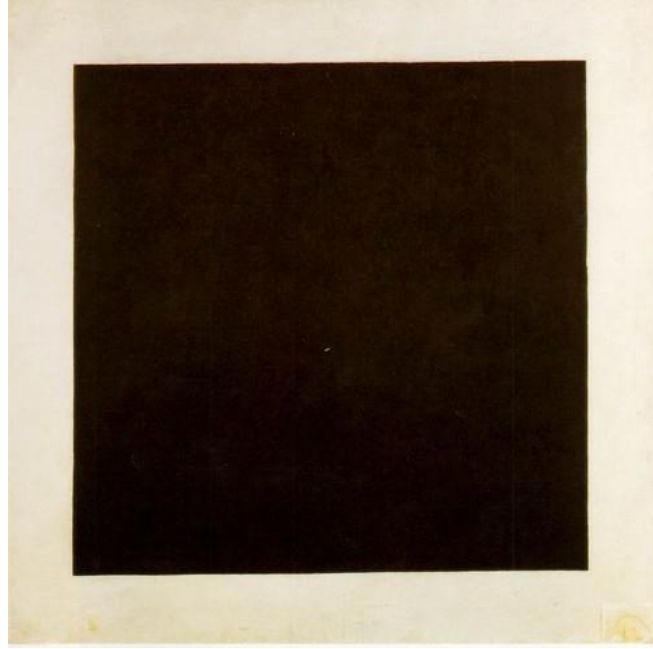
4.2.9.Kazimir Maleviçh

Geometrik soyut resmin öncülerinden olan Malevich Kübist ve Fütürist etkili resimlerinin ardından 1913 yılında yaptığı ‘Beyaz üzerine siyah kare’ adlı resmiyle Süprematizm adını verdiği akımın öncüsü olmuştur.(bkz. Resim 28) 1918’den sonra “Beyaz Üzerine Beyaz” adını verdiği resimler dizisini gerçekleştiren Maleviçh 1920’lerde yeniden figüratif resme yönelmiştir. Maleviçh soyut resmin kuramsal altyapısına ilişkin yazılarıyla da ünlüdür. Antmen(2009)’e göre:

“Süprematizmin bir akım değil, bir’ruh hali’ olduğunu öne süren Maleviçh; resimlerindeki soyut şekillerin’ herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu’ olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin’ anlamına gebe’ olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Tıpkı Kandinsky gibi, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışı içinde olan Maleviç’in resimlerini Rus evlerinde ikonaların yerleştirildiği gibi sergilemesi anlamlıdır. Sanatı Kilisenin, devletin, toplumsal ya

da politik amaçların üstünde gören ve her türlü işlevden arındırılması gerektiğine inanan Maleviç, bu yöndeki görüşleriyle toplum için sanata inanan Konstrüktivistlerle çatışmıştır”(Antmen,2009:82).

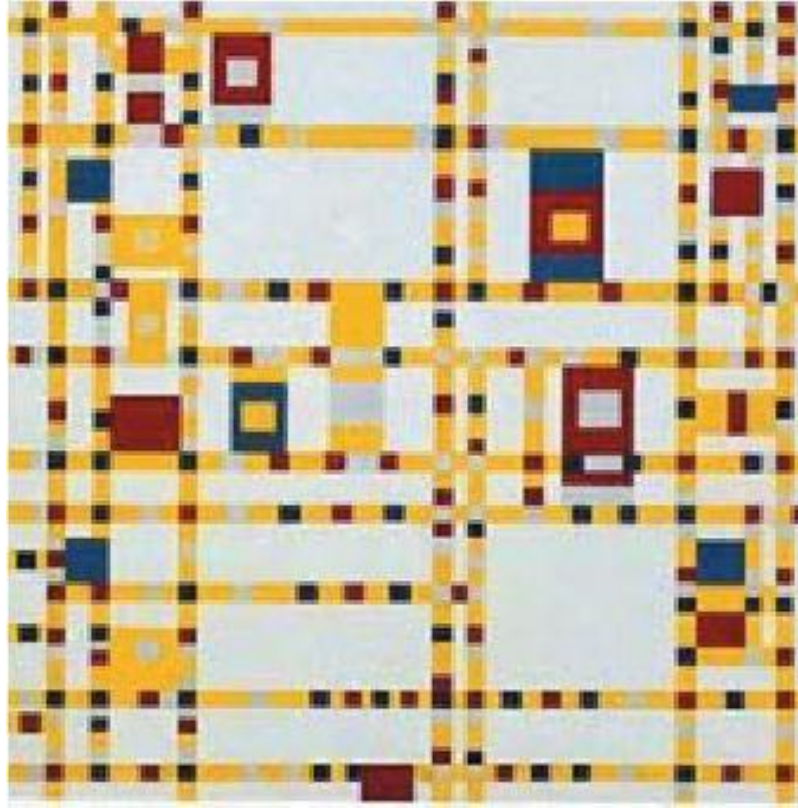
Maleviç sanatın işlevsel olması gerektiği fikrine karşı çıkmasıyla, düşünce boyutunda Kandinsky ile aynı taraftadır.



Resim28: Maleviç, 0 Biçim(Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare),1913

4.2.10.Piet Mondrian

Hollandalı olan Mondrian Theo Van Doesburg ile beraber Neoplastizim akımının ve De Stijl adını verdikleri derginin kurucusudur. Mondrian başlangıçta Kübizmin etkisi ile soyutlamalar yapmış ancak Kübist soyutlamayı görünenin ötesine taşıyarak resimlerinde yatay-dikey çizgilerin hâkim olduğu ve kendisinin Yeni Plastik adını verdiği bir resim anlayışına yönelmiştir. Wasily Kandinsky'nin de resimlerinin sergilenip daha sonra hepsinin imha edildiği Nazilerin 'yoz sanat' sergisinden sonra Amerika'ya göç ederek çalışmalarına orada devam etmiştir. Mondrian resimlerinde yatay veya dikey siyah çizgiler, Beyaz yüzeyler ve mavi, kırmızı, sarı gibi temel renklerin dışında başka bir öge kullanmamıştır.



Resim 29: Piet Mondrian, Broadway Bogiee Wogie 1942

Mondrian Amerika’da “Broadway Boogie Wogie” gibi son dönem resimlerinde caz müziğinin ve Amerikan müziklerinin etkisiyle daha dinamik ve neşeli etkiler bırakan resimler yapmıştır. Genç yaşta dans dersleri alarak dans etmeyi öğrenmiş ve dans onda bir tutku olmuştur. 1940’ta Newyork’a yerleşince o dönem dans müziği olan Boogie- Wogiee resimlerine yansımıştır.(bkz.resim29) Lynton(1991)’a göre Mondria’nın ‘Broadway Bogiee Wogie’ adını verdiği resminde;

“insan ister istemez Amerika’ya özgü bir şeyler görür Bu resimde. Resim ülkenin büyüklüğünü, New York’un canlılığını ve müziğin ritmini yansıtır gibidir. Hiç kuşkusuz bu resim, Avrupa’da yaptıklarının en Sıcak olanlarından bile çok daha Canlıdır ve daha sonraki soyut Amerikan resminde bu düşünceyi doğrulayan izlere rastlanır”(Lynton, 1991:218).

BÖLÜM V

WASİLY KANDİNSKY’NİN SANATSAL GELİŞİM SÜRECİ VE YAPITLARINDAN ÖRNEKLER

5.1.Erken Dönem Arayışları

Hukuk eğitimi alan ve bir dönem üniversitede hukuk öğretim üyeliği yapan Kandinsky Moskova Üniversitesinde kendisine sunulan hukuk hocalığından vazgeçerek otuz yaşındayken ressam olmaya karar vermiştir. Aslında bir hukukçunun sanata, bir sanat akımı yaratacak kadar derin ilgisinin anlaşılması zor görünse de, Kandinsky, bizzat Hukuk eğitiminin soyut sanata yönelmesinde ne derece büyük bir katkı sağladığını şöyle dile getirmiştir: “Hukuk beni içine alarak soyut düşünmemi sağladı... Ceza kanunu, Rus hukuk tarihi, köylü hakları... Ve son olarak ta tüm bunların kardeşi etnografya sayesinde, insanların ruhunu anlayacağıma söz verdim” (Kandemir,2007:52).

Bu açıklamaya dayanarak Kandinsky’nin hukuk ve resim arasında bağlantı kurarak insanların ruhunu anlamada (ruh soyut bir kavramdır) ve soyut düşünceyi soyut resme dönüştürmede hukuk eğitiminin etken rol oynadığını belirtmek istediğini söylemek yanlış olmasa gerekir. Çünkü O’na göre “soyut resim renk ve lekeler aracılığıyla dil, eğitim ve kültür farkları engelini yıkan, her çeşit insanın sevebileceği bir sanattır. Renklerin dilini bulmaya çalışan Kandinsky, rengin psikolojik ve fiziksel etkisini araştırmıştır”(http://www.usatölyesi.org.). Örneğin O’na göre acı sarı, bir süre gözü yakardı; mavi ise ferahlatıp dinlendirme özelliğine sahiptir.

Resme yönelmeye karar veren Kandinsky, kuzeni olan karısı Anya ile sanat eğitimi almak için Münih’e gitmiş ve ressam Anton Azbe’den resim dersleri almıştır(1897-1898). Burada çizimden çok, rengin sunduğu olasılıkları çekici bulan Kandinsky, Empresyonistler gibi şehri gündüz ışığında açık havada resmetmiştir. Bu resimler de Tuval yüzeyine yaydığı renkler kalın tabakalar oluşturmaktadır. 1901’de Phalanx derneğini kurup birkaç ay başkanlığını yapan Kandinsky ardından Phalanx okulunu açarak on iki uluslar arası sergi düzenlemiştir. Düzenlenen sergilerden ilki ise Kandinsky’nin tasarladığı Jugendstili’nde bir posterle ilan edilir. “Posterde iki

asker giderek büyüyen öncü güçler olarak geleneksel sanata karşı mızraklarıyla karşı koyarken betimlenmişlerdir. Kandinsky yaptığı bu posterle Münih'in öncü sanat dünyasına adımını atmıştır" ([http://www. lebriz.com](http://www.lebriz.com)) (Bkz: Resim, 30). Çok çeşitli ilgi alanlarına sahip Phalanx grubu, Kandinsky'nin çıktığı soyuta doğru deneysel yolculuğunu kısmen de olsa yansıtmaktadır. Ne var ki grup beklenen etkiyi öğrencilerinin azlığı ve halkın ilgisizliği nedeniyle gerçekleştirememiş; grup1903'te dernek ise 1904'te kapanmıştır.



Resim 30 : Kandinsky, Phalax Sergisinin afişi,1901

Kandinsky, 1904te hayat arkadaşı Gabriele Münter ile Münih, Rusya, Tunus gibi ülkelere yolculuklar yapmaya başlamış ve 1906 da geçici olarak Paris'e yerleşmiştir. Kandinsky burada Kendini Fransız kültür çevrelerinden uzak tutarak resimler yapmış ama bu durum onun eserlerini sergilemesine engel olmamıştır. Koreograf Serjey Diaghilev'in "Rus Sanatı Sergisi" adıyla açtığı sergiye on dört eseri ile katılmıştır. "Bu dönemde gerçekleştirdiği Ata binen çift,(1907) Rengârenk hayat(1907) gibi eserlerinde post- Empresyonist resmin ve özellikle Georges Seurat'nın rengin parlaklığını vurgulamak için yaptığı "puantilizm" tekniğinin etkileri görülür("Radikal",2008:28).

Bu süreler zarfında Kandinsky resimlerinde masallardan, efsanelerden ve eski Rus destanlarından ilham almış ve ilk dönem resimlerinde süvari ve at figürlerini sıkça kullanmıştır. Turani(1979)'ye göre bu resim:

“1900'den 1908 tarihine kadar yaptığı çalışmalarında genellikle doğduğu ülkedeki anılarını resmetmiştir. Bu resimlerde romantik bir hava vardır. Doğu kentleri, renkli giysileriyle yerli halk, ata binmiş nişanlılar, gösterişli bir hava içinde resimlenmiştir. Süvari resimleri, Kandinsky'nin bu dönemi için bir özellik verir. Gene bu dönemde, resim teknikleri üzerinde büyük bir çabayla çalışmaktadır.”Der Blaue Reiter” adlı eseri, işte bu sıralarda yapılmış resimdir” (Turani,1979:517). (bkz. Resim 31)



Resim 31: Kandinsky, Blaue Reiter,1903

‘Ata Binen Çift’ adlı yağlıboya resmi peri masalı gibi işlenmiştir.(bkz. Resim 32) Koyu fon üzerindeki küçük boya dokunuşları resim yüzeyinde parıltılar oluşturarak mücevher gibi ışık saçmaktadırlar. Resmi konusu nehir kıyısına kurulmuş kubbeli bir şehirde at sırtında gezinen bir çifttir. Çiftin gerçek dışı bir atmosferde birbirlerine romantik biçimde sarılarak atı sürdüklerini görmekteyiz. Kompozisyon süslü ve rengârenktir. Renkler kalın ve parlak dokunuşlar halinde kullanılmıştır. Bu tür kullanım sanatçının peyzajlarında da görülür fakat peyzajlarda

renkler yere bağlanmıştır. Bu resimde ise renkler havada serbestçe yüzüyormuş etkisi vermektedir. Bu etki resmin gerçek dışılığını daha da belirgin kılmış ve izleyeni günlük sıradan sahnelerden uzaklaştırmış; sıra dışı bir sahnenin içine atmıştır.



Resim 32: Kandinsky, Ata binen çift 1906

‘Rengârenk Hayat’ adlı resminde (bkz. Resim 33) Kandinsky Rus kasabasını mistik bir havada resimlemiştir. Resim ilk bakışta adı gibi renkli bir kalabalıkla doludur ve kalabalığın gerisindeki tepede bir şehir görüntüsünün bulunduğu, sonbahar havası içinde mistik bir havaya sahiptir. Motifler gruplaşıp hareket yönleri belirginleştikçe resimde ölüm temasından (örneğin kalabalığın gerisinde ve resmi orta sağ kenarında mezarlık gibi) günlük koşuşturmalara, eğlenceye, küçük sevinmelere dek farklı durumlara yer verildiği görülür. Resim, bir yandan toplumun her kesiminden temsilcisinin olduğu gerçeklikle bağlantılı bir temada kurgulanırken,

aynı zamanda resimdeki figürler, her resim karakterinin kendine özgü yaşam biçimini gerçekliğin dışında ve birbirlerinin içine girmiş gibi tasarlanmıştır. Figürler serbest düzenlenmiş ve yüzey renkleri küçük tuşlar halindeki fırça vuruşlarıyla birbirlerinden koparılmıştır. Bu durumu sanatçının resimde soyuta doğru gidişinin işaret olarak görebiliriz.



Resim 33: Kandinsky, Rengârenk hayat,1907

5.2.Dehanın Ortaya Çıkışı

1907’ de Antropozofi akımının kurucusu Rudolf Steiner ile tanışan ve etkileşen Kandinsky aldığı eğitim yanında ruhsal deneyim ve artistik malzemeyle dolu olarak son kararını verip temelli olarak 1908’de Almanya’ya dönmüş ve küçük bir köy olan Murnau’ya yerleşmiştir. Burada görüştüğü ressam Alexey Von Javlensky ile olan dostluğu üçüncü bölümde değinildiği gibi resimlerine önemli katkılar sağlamıştır. Murnau’daki “Rus Evi”nde sanatçı tiyatro ve edebiyat gibi başka alanlarda da denemeler gerçekleştirmiştir.

1904’te bir seri ahşap baskı da üreten Kandinsky bunlara sözsüz şiirler, İkinci seri ‘xylograps’, son ahşap baskı serisini ise Türkçe ‘Sesler’ anlamındaki iki ayrı

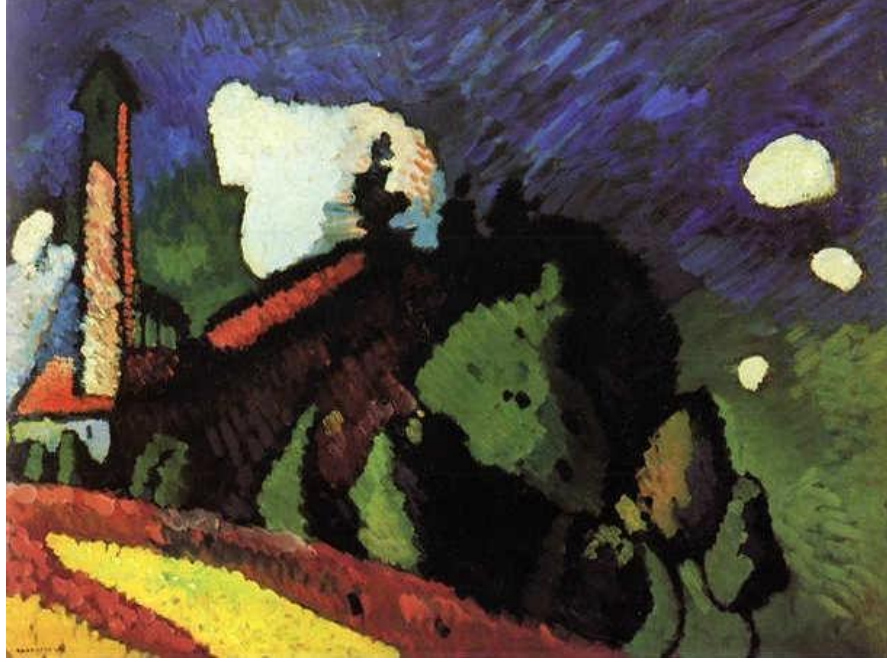
sesin aynı tınıda titreşmesi anlamına gelen Klappe adını verdiği şiir kitabıyla birlikte yayımlanmıştır. Bu teknikte oldukça başarılı olan Kandinsky Lirik şiire en yakın tekniğin ahşap baskı olduğunu dile getirmiştir. Ahşap baskılarında kullandığı motifler ise Ortaçağ tarihi süreçlerinden, folklorik masallardan, efsanelerden ve Kandinsky'nin kendi hayal gücünden kaynaklanan motiflerden oluşmuştur.. Kandinsky bu işlerinde ilk kez fikirlerini ortaya koymaya başlamıştır (html://www.usatölyesi.org).

Kandinsky'nin şiirleri yazma yöntemi oldukça ilginçtir. Buna göre konuşmayı bilmeyen çocuklarda olduğu gibi bir kelimeyi sürekli tekrarlayıp bütün anlamlarından arındırmak suretiyle kelimenin “saf bir ses” olmasını ve tinsel bir titreşim haline gelmesini amaçlamıştır. Aynı resmi tanınabilir objelerden özgür kılarak onu sanatta tinsel olana yaklaştırdığı gibi. “Renk, tıpkı ses ve dilden kopan sözcük gibi, biçimi önceleyip, bağımsız bir anlatım aracına dönüşmüştür”(Ergüven,2001;65). Ve böylece “Bu şiirlerinde sanatçı, cümlelerin ritmi ve kelimelerin sesliliği ile resimlerinde biçim ve renk yoluyla var olan hareketi tekrar yaratmaya çalışmıştır”(Radikal, 2008:40).

Bu dönem aynı zamanda Kandinsky'nin fırça darbelerinde de bir değişimin göze çarpmaya başladığı dönemdir. Turani(1979)'ye göre:

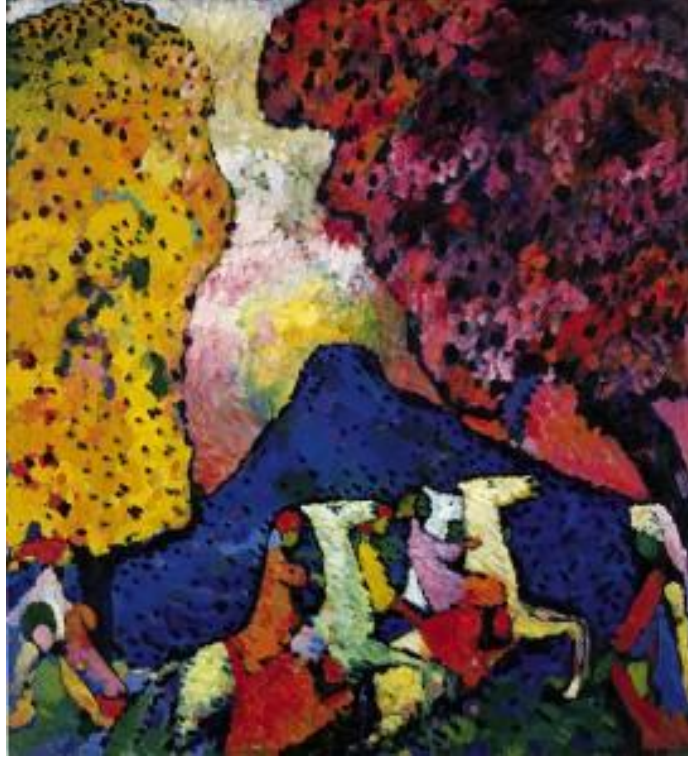
“Artık eserleri, ilk resimlerindeki küçük renk lekeleri ve romantik özellikler yerini, dışavurumcu bir karaktere bırakmaya başlamıştır. Kandinsky'nin resimlerinde artık kuvvetle yanan renkler, pembe, mavi, emarot yeşili, vişneçürüğü renkleri Dışavurumcu anlamda kullanılmaya başlanmışlardır. Aynı zamanda Fovist denebilecek bu renkler siyah çizgili konturlarla çevrelenmeye başlamıştır(r) (Turani,1979:519).

Kuleli Manzara Kandinsky'nin bu dönem resimleri arasındadır.(bkz. Resim34) Kandinsky bu dönemde Blue Rose (Mavi Gül) adlı Moskovalı sembolist bir sanat grubunun da üyesidir.



Resim 34 : Kandinsky, Kuleli Manzara,1908

Soyuta eğilimini belirleyen tablolarından biri olan, The Blue Mountain yine bu dönemde yapılmıştır.(bkz. Resim35) Bu resminde ön planda atlılar ve bunların arkasında mavi bir dağ görülür. Mavi Kandinsky için ruhsal derinliğe gönderme yapan bir renktir. Resim atlıların dağa ulaştıklarında huzuru bulacaklarının ipuçlarını verir gibidir; çünkü atlılar dağa coşkuyla gider gibidirler. Dağın sağında ve solunda yer alan ağaçların büyüklüğü dağı çok uzağa atmıştır. Birçok resimde atlar Kandinsky için önemli bir figürdür ve atlar O'nun için bir yolculuğa şahlanarak çıkan ruhun (belki de kendi ruhunun) simgesi gibi durmaktadır. Bu resimde figürler tanınmasına rağmen oldukça yalınlaştırılmış ve yüzeye yaklaştırılmıştır. Renkler saf ve parlaktır ve aynı zamanda sıcak ve soğuk renk kontrastları kullanılarak resim dengelenmiştir. Düz yüzeye uyguladığı renk üzerine değişik renklerde lekeler uygulayan Kandinsky resimde kıpır kıpır, pırıltılı bir hava yaratmıştır.



Resim 35: Kandinsky, Blue Mountain 1908-1909

Murnau’da heyecan verici, harekete geçirici bir ortamda bulunmanın avantajını kullanan Kandinsky, Paul Klee ile 1909 yılında Yeni Sanatçılar Topluluğunu (Neue Künstlervereinigung) kurarak sergiler düzenlemişlerdir. Bu topluluk resmin içsel dürtüsü üzerine kurulmuş, Ekspresyonizmi geliştirmeyi amaçlamıştır. “1911 yılında bu topluluğun üçüncü sergisinde Kandinsky’nin bir resmi kabul edilmeyince Kandinsky’de yakın arkadaşları olan Marc, Kubin ve G. Münter ile beraber cemiyeti terk et(miş)tirler”(Turani,1979:514).

1909'dan itibaren Kandinsky’nin eserleri simgesel özellikler göstermeye başlamıştır. 1910 yılında ilk soyut resim kabul edilen ve hiçbir figüratif karşılığı olmayan, tümüyle renklerin ve biçimlerin duyusal etkisine dayanan ilk soyut resmini yapmıştır. (bkz: resim 36) Buna rağmen sanatçının eserlerinde kimi doğadan alınan öğeler hala tanınabilmektedir. Doğada bulunan öğelerin resimlerinde birden yok etmeyi istememe nedenini Antmen(2009), Kandinsky kendi ağzından şöyle dile getirmiştir:

“Başkalarının resimlerinde, bedenın yapısına aykırı duran uzatmalar, anatomik biçim bozmalar gördükçe, benim aradığım temsil sorunuyla hiçbir ilgisi

olmadığını gayet iyi anladım. Böylece, nesnel resimlerimde giderek yok olmaya başladı. 1910 civarında yaptığım erken dönem resimlerimde bu durum gözle görülebilmekteydi.

Fakat yine de nesnel, resimlerimden tümüyle yok olmadı, sanki yok olmak istemedi. Bir kere, öyle durup dururken olgunlaşmış gibi yapmak mümkün değildir. Ayrıca kişinin biçimleri zorla aramasından daha zararlı, daha günah bir şeyde yoktur. İnsanın kendi içsel dürtüsü, yani yaratıcı ruhu, gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda kendisi yaratacaktır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir, biçimi analiz edebilir. Ama ne olursa olsun yapıtın içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o zaman yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşabilir. Dolayısıyla ben de soyut biçim yaratabilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldım” (Antmen, 2009:86).



Resim 36: Kandinsky, İlk Soyut Suluboya, 1910

Sanatçı yine aynı yıl yazdığı ve 1912’de yayınladığı “Über Das Geistige In der Kunst (Sanatta Zihinsellik Üzerine, 2001) adlı kitabında yer alan şu cümlesinde:

”Eğer bizi doğaya bağlayan bağları hemen koparmaya başlar ve kendimizi sadece saf renk ve soyut formun birleşimine adarsak, yalnızca süsleme niteliği olan ve boyun bağlarına ya da halılara uygun eserler üreteceğiz” (Kandinsky, 2001:120) diyerek, tam soyutlamaya karşı bir uyarıda bulunmuş ve gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına gereksinimleri olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının 1910’dan 1912’ye kadar yaptığı resimlerde bu nesnel izler yok olmamış, ancak 1912’den sonra nesnel

izler yerini yalnızca salt renklere ve biçimlere bırakmıştır. Kandinsky soyuta doğru ilerleyişin evreleri olarak gördüğü bu dönem eserlerini izlenim, doğaçlama ve kompozisyonlar olmak üzere üç grupta toplamış ve (“Radikal” 2008) bu grupları şöyle açıklamıştır:

“1. Dış doğanın, grafik- resim şeklindeki izlenimleri. Bu tablolara izlenim diyorum.2. Zihinsel olayların özellikle bilinçsiz olan ani anlatımları, dolayısıyla da iç doğanın izlenimleri. Bu tablolara Doğaçlamalar diyorum.3. İlk eskizlerden sonra uzun uzadıya inceleyip neredeyse ukalalık derecesinde tekrar işlediğim anlatımlar. Bu tablolara kompozisyon diyorum”(Radikal”,2008:34)

Kandinsky'nin 1'den 35'e doğru numaralandırarak yaptığı *İzlenimler* adlı resimlerde çıkış noktası dış-dünya algıları; yani görünen şeylerdir. İzlenim adını verdiği resimler, akıl süzgecinden geçmeksizin kendiliğinden ve birdenbire ortaya çıkarlarken, Doğaçlamalar, dış dünya olgularından bağımsız, iç olguların genellikle bilinçsiz, birden bire oluşan izlenimleridir. Bu yapıtlarda hala figürlere, binalara v.b. rastlanır; ancak bunlar artık betimleme değil, birer işaret niteliğindedirler. Eserlerin başlığının da çağrıştırdığı gibi sanatçı bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi, bilinçli denetimi olabildiğince en aza indirgeyerek oluşturmuştur. Bu tutum resimlerinde görsel ve düşsel bir izlenim yaratmıştır. Bunlara tinsel izlenimlerde denilebilir. Kompozisyonlar ise doğaçlama gibi sanatçının iç dünyasında oluşurlar. Ama oluşum süreci ağırdır ve birdenbire ortaya çıkmazlar. İlk taslaktan sonra üzerinde özenle düşünülerek biçimlendirilmiş resimlerdir. Kompozisyonlar bir öncekilerde ulaşılan sonuçları daha yüksek bir uygulama düzeyine taşıyarak sanatçının Münih döneminin tablolarından itibaren arzuladığı eğilimi yansıtmaktadırlar.

Sanatçının bu dönem İzlenim, Doğaçlama ve Kompozisyon grupları resimlerine ilişkin örnekler üzerinden konu aşağıda irdelenmeye çalışılmıştır.

5.2.1. İzlenimler

Kandinsky'nin 1909'da yaptığı 'İzlenim 6' (bkz. Resim 37) tablosunda belirgin figüratif öğeler yer almıştır ve bu figüratif öğeleri bütün 'İzlenimler' diye nitelediği resim grubunda görmek mümkündür. Hayat arkadaşı Gabriele Münter bu resme alt başlık olarak 'Afrikalı' adını vermiştir. Önceden de değinildiği gibi Kandinsky ve Münter daha önceleri değişik ülkelere birçok yolculuklar yapmış ve

Tunus'a da gitmişlerdir. Bu resimde Kandinsky'nin Tunus'a gönderme yapılmış olabileceği resimde kullanılan figürlerin kıyafetlerinden ve evlerin kübik, düz damlı görüntülerinden de anlaşılabilir. Resimde o bölgelere has olan beyaz, küp biçimli (kerpiçten yapılan ev) evin önünde duran ve sol eliyle üzerine aldığı örtüyü kendine sarmaya çalışan figür/kadın ve diğer yerel kıyafetli figür hiçbir zorlamaya gerek olmadan rahatça seçilmekteler. Yani resimde dış doğa izlenimleri olan formlar basitleştirilmesine rağmen tanınabilmektedirler. Kullanılan renkler çok canlıdır. İki Afrikalının hareketleri renklerin şiddetinden dolayı bastırılmıştır. Resim tanımlayıcı ismine rağmen renk ve formun yeni ve bağımsız bir keşfine doğru dikkatli bir yol alındığını sezdiren bir görünüm sergilemektedir.



Resim 37: Kandinsky, İzlenim 6,1909

Müzikal etkinin yoğun şekilde yansıtıldığı ve İzlenimlerden oluşan resimlerinden biri olan 'İzlenim 3' adlı resim ise (bkz. resim 38) Kandinsky'nin Schönberg'in müziğini ilk dinlediği konserin izlenimleridir. İprişoğlu(1994) bu resmi şöyle betimler:

”Burada dış algılar oldukça belirgindir. Sol alttan yukarıya doğru resmi çapraz ikiye bölen renkli lekeler dinleyiciler, büyük siyah leke piyano; sol yanda müzikçiler; sağda, resmin hemen hemen yarısını kaplayan büyük sarı leke “sarı tını”, yani müziğin

ressam üzerinde bıraktığı etki, onda uyandırdığı duygular olarak yorumlanabilir”(İpşişoğlu, 1994:52).

Resmin sağ ve sol üst kısmından aşağıya doğru inen beyaz kalın çizgiler müzikteki susuşlar olarak düşünölmelidir. Bu düşünme biçiminin nedeni ise Kandinsky'nin beyaz rengin tüm renkleri içine alarak yuttuğunu söylemesinde yatar. “Beyaz, müzikteki melodiyi geçici olarak kesintiye uğratan es'ler gibi, bizi olumsuz yönde etkileyen bu sessizlik armonisine sahiptir. Bu ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir”(Kandinsky,2001:105). .



Resim 38: Kandinsky,“İzlenim 3”

Kandinsky ve arkadaşı Marc 1 Ocak 1911'de Arnold Schönberg'in Münih'te verdiği konserde ilk kez izlemişledir. Marc, Şhchönberg'in müziğiyle Kandinsky'nin resimlerinin benzerliğini fark etmiş ve müziği dinlerken Kandinsky'nin sıçrayan lekelerini düşünöğüğünü ifade etmiştir. Kandinsky'de bu müziğin altında yatan düşüncelerin kendi düşünceleriyle benzerliğinden çok etkilenmiştir. Bu Tarihten itibaren Şchönberg ile yazışmaya başlamıştır.

Bu resimde ‘izlenim 6’ dan daha belirsiz olmasına rağmen figürlerin yine de iyi kötü seçilebildiğini görüyoruz. Fakat figürlerin tamamıyla bir cismaniliğinin olmadığı; figürlerinin birbirinin içine girmeye başladığı ve tek tek figürlerden ziyade

ortak kombinezonların resmi sardığı ve giderek figüratif öğelerden sıyrılmamanın yolunun bilinçli şekilde oluşturulduğu izlenimi edinilmektedir.

“Lirik” adlı resminde(bkz:39) beyaz fon üzerine yerleştirdiği at ve pelerinli biniciyi uçarcasına çizgisel olarak resimleyen Kandinsky, bu figürü ilk dönem resimlerinde de sıkça kullanmıştır. Fakat burada at ve binici daha da yalınlaştırılarak madde yönünden oldukça hafifletilmiş, ruha hitap eden bir konuma getirilerek mekânsız bir yerde sonsuza dek yorulmadan hareket halinde ve hiç çıkmayan bir görüntü olarak belleklere kazınmıştır. Altta ruhsal derinliği olan mavi renk dalgalar halinde yükselerek sağ alt köşede kırmızı ile karışmıştır. Bu noktadan itibaren geniş yer kaplayan sarı renk üzerine sıçrayan koyu mavi çizgi mavi kanatlı at ve yeşil kanatlı şövalyeye dönüşmüştür. Mavi ve Yeşil renk psikolojisinde sağaltım ve sükûnu iyileştirmeyi sağlamaktadır. Atlı figür daha önceki dönemlerinde Kandinsky’nin sık kullandığı figürlerden olup Aziz George simgelemektedir. Bu resimde de iyiliğin simgesi olarak sürekli hareket halinde kötülükleri yok etmek için koşurmaktadır. Kandinsky “Birçok eserinde sıklıkla yansıttığı “At ve Mücadele” aynı zamanda Aziz George’a ait bir temadır” (Akbulut,2006:233).



Resim39: Kandinsky, Lirik,1911

Anlatımı oldukça kuvvetli ve canlı olan “İzlenim 5-Park” adlı resimde (bkz, resim 40) fiziksel gerçeklik tümüyle yeniden yapılandırılmıştır. Baskın olan grafik unsur, siyahla çizilmiş hatlardır. Bunlar, Parktaki biçimlerin en kaba çizgilerini en ekonomik şekilde yansıtır. Kızaran tepede bir ağaç tek başına yükselmektedir. Bu resim Kandinsky’nin “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında yer verdiği üçgenin ruhsal hareketi açısından yorumlandığında Resmi ortalayın dağ Ruhsal üçgeni ve bu üçgenin tepesinde tek başına yükselen ağaç ise ruhsal üçgenin tepesinde çoğu kez tek başına duran adamı temsil ediyor demek sanırız abartı olmaz.

“Üstteki bölümün tepesinde çoğu kez bir adam durur, yalnızca bir adam. Neşeli görünümü büyük bir hüznü gizlemektedir. En yakınındakiler bile onu anlamazlar... Üçgenin daha büyük bir bölümünün bir zamanlar yalnız başına durduğu noktaya ulaşması için daha kaç yıl geçmesi gerekecek?”(Kandinsky,2001:46).

Bu üçgenin tepesindeki ağaç (dikkatli bakıldığında insanı çağrıştırır)büyüyerek sürekli yükselecek ve bugün onun durduğu yere gelenler, onu orada değil, daha yukarıda göreceklendir. Tarihin hareketi Kandinsky için devamlı olarak yükselen bu piramit(üçgen)le temsil edilir. Kısa bir süre için bu tepeye ulaşan insanlar ki bunlar, o çağın ruhsal, kültürel, felsefi yönden keşifleridir ve bunlar bir süre sonra ortak bir mirasa dönüşeceklerdir.



Resim 40: Kandinsky'ın 'İzlenim 5-Park, 1912

5.2.2. Doğaçlamalar

Kandinsky'nin 1912 yılına tarihlenen ve 'doğaçlamalar' grubunda yer alan "Doğaçlama 26" adlı tablosunda, (bkz. Resim 41) tuvalin solundaki altı siyah çizginin kestiği kırmızı dairede, iki kişinin bir sandalda kürek çektiği görülmektedir. Sol alt köşede başlayıp resmin ortasındaki insanlara yönelen altı diyagonal çizgi kürekler, bunların kestiği kırmızı renkli yarım yuvarlak çizgi ise sandal, çizgilerin yöneldiği iki insan ve dalgalar dikkatli bakıldığında görülebilmektedir. Bu motif (sandal) sanatçının tablolarında sıkça kullandığı bir geometrik motiftir. Tıpkı at motifi gibi yolculuklara gönderme yapan bu motiflerin at motifleri kadar belirgin olmaması ve sandalla su üzerindeki yolculuğun aslında hayat içindeki topyekûn yolculuğu imlemesi, Kandinsky'nin kendi hayat yolculuğunun belirgin olmaktan ziyade silikleşmiş durum üzerinden sürdürdüğünün göstergesi gibi okunabileceği gibi aynı zamanda teknolojiye karşı bir duruşu da ifade etmektedir.

Bilindiği üzere Kandinsky'nin bu dönemde teozofiyeye karşı ilgisinin başlamış olduğunu düşündüğümüzde bu resmin Kandinsky'nin yaşadığı maddiyatçı çağda,

tehlikeli bir kargaşa içinde, saf ruhsallığın yolunu bulmaya çalışan insanı resimlemiş olabileceğini düşünmek pek yanlış olmasa gerek. Akbulut(2006)'a göre:

“Rudolf Steiner’in 19. Yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve teknolojiye karşı geliştirilen tinsel tepkilerin yansıdığı teolojik fikirlerinden çok fazla etkilenmiştir. Sanatçı zamanının evrimini, kendi sanat anlayışı ve tinsel bakış açısıyla birleştirerek resmeder. Bazı figürleri, mistik bir hava yansıtır ve doğrudan bilinmeyene işaret eder (Akbulut,2006:233).

Resim kendisinin ifade ettiği gibi dış doğanın izlenimleri değil, iç olguların birden bilinçsizce ortaya çıktığı resimlerdenidir. Resimde yer alan unsurlar birer işarete dönüşmüşlerdir.



Resim 41: Kandinsky, Doğaçlama 26 (Kürekler),1912

Doğaçlamalarından biri olan “Fuga” (bkz; resim 42)diğer adıyla Denetimli Doğaçlama adlı resmin ise yine müzikal yoğunluğu olan bir resimdir ve dış dünya izlenimlerine rastlamak neredeyse imkânsız görünüyor. İprişoğlu(1994)'na göre bu resimde yer alan öğeler:

“Tema bir çizgi çifti; çeşitli çizgilerle ve yuvarlak biçimlerle kesişerek çok renkli karmaşık bir doku oluşturuyor. Alttaki açık sarı ve oldukça belirgin biçimler, yukarıya doğru yuvarlak parçacıklara dönüşerek ve koyulaşarak belirginleşiyor. Sol köşede, sarı lekenin üzerindeki çizgi çifti temanın girişi, resmin ortasında aynı çizgi çiftinin çoğalarak ve sıklaşarak yinelenmesi de, füğde temanın birkaç seste birden aynı zamanda bir araya gelmesi(sıkışma) diye düşünülebilir” (İprişoğlu,1994:53).

Sanatta Ruhsallık Üzerine de de belirttiği gibi sarı renk, Kandinsky için hareketli, tiz, bağırان bir renktir. Rahatsız edici yönü de bulunan sarının izleyiciye yanaşan, ikinci olarak ta saldırgan tiz bir etkiye sahip olma eğilimi ancak mavi ile karışıp yeşil tonlarının elde edilmesi ile olmaktadır. Böylece ruhsal karaktere sahip mavi renk sarının saldırgan karakterini durdurup ruhları sükûna ve manevi aleme sürükler. Bu resimde de sarının kullanıldığı yerlerde müziğin alabildiğine tizleştiği, yeşil ve mavi renklerin ise müzikte doruk noktasına ulaşan durumların artık daha dingin ve ruha işleyen bölümlerini ifade ettiği bölümlere karşılık gelmektedir.



Resim 42: Kandinsky,“Fuga” (Denetimli Doğaçlama)

5.2.3.Kompozisyonlar

Kandinsky'nin bahsettiği Üçüncü grup, Kompozisyonlarından birisi de 'Karşı tınlar' adını verdiği resimdir.(bkz, resim 43) İpşişoğlu(1994)'na göre Kandinsky'nin:

“‘Karşı Tınlar’ adlı resminde de tema diyebileceğimiz bir çizgi çifti var. Bunlar kendi aralarında ve doğa öğelerini çağrıştıran biçimlerle keşşerek resmin yapısını oluşturmaktadırlar. Ne var ki burada karmaşık bir doku yoktur. Resmin yapısı çok daha belirgindir ve yapıtın yaratılışında aklın, bilincin payı olduğu ilk bakışta görölmektedir” (İpşişoğlu,1994:54).

Üzerinde uzun uzun düşünölüp hesaplanarak yapılmış izlenimini daha katı biçimler kullanılmasıyla da hissettiren resim tamamen içsel olan düşünölüp tasarlanılmış ve dış dünya algılarından soyutlanmış geometrik öğelerle yapılmıştır. Kendimizi zorladığımızda çizgileri ve geometrik yapıları doğal biçimlere benzetebiliriz. Örneğin sol alt köşede deniz dalgası ve üzerinde yüzen sandalı, orta bölümde ise kuleli bir yapıyı görmekteyiz. Kanımca tüm bu biçimleri kesen yatay, diyagonal ve kesik oval çizgiler ise müzikteki vuruşlar olarak her bir öğeye dokunup geçişerek ruhun tellerini titreten tınları meydana getirmektedir. Resimde dairelerin çevresinde yer alan titreşim halindeki sarımsı renk ise dışa doğru genişleme etkisi yaratarak hareket ve canlılık katmıştır fakat bu hareket sarının saf olmaması nedeniyle daha dingin ve ruha yöneliktir. Bu tonlar kompozisyonun ağırlıklı rengidir ve mavi rengi azda olsa bünyesine alan sarı renk pervasız acı tonunu yumuşatmış ve kompozisyonu rahatlatmıştır.

Daha öncede belirtildiği Kandinsky gibi duyu algılarının birbirlerini etkileyerek harekete geçirmesi diye kısaca tanımlanan sinestezi'ye oldukça yatkındır. Nitekim Kandinsky 'Sanatta Ruhsallık Üzerine'(2001) adlı kitabında sarının özel bir 'tizleşme' yeteneği vardır; giderek yükselir, kulak ve ruh için dayanılmaz yüksekliklere ulaşana kadar; Trompetin sesi de tizleştikçe 'sivrilir' kulağa ve ruha acı verir. Buna karşılık açık mavi sonsuz 'derinliklere' doğru 'aşağı çeker' karşıt gücüyle flüt sesini çağrıştıır; viyolonsel derinleşen, Kontrbasın olağanüstü derin tonu ve nihayet Orgun en pes seslerinde mavinin derinliklerini görürsünüz İyi dengelenmiş bir yeşil, Kemanın orta ve geniş tonlarını karşılar. İyi yerleştirilmiş bir

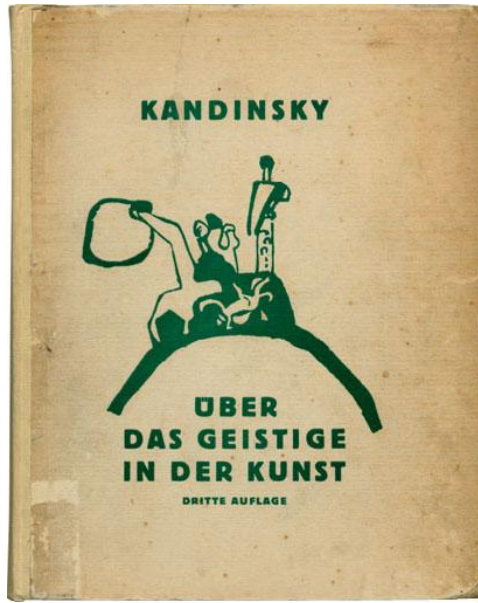
kızıl kırmızı ise güçlü davul vuruşları etkisi yapar diyerek Renklerle müzik aletleri arasında bağlantılar kurmuştur.



Resim 43: Kandinsky, Karşı Tınılar,1924

Gombrich'(1997)de Kandinsky'nin rengin müziği ile ilgili yaptığı çalışmalar sonucunda soyut sanat akımını başlattığını şu sözleriyle dile getirir:

“Kandinsky, dünyanın saf “ruhsallığı” temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemciydi. Tutkulu ama birazda karışık olan, Sanatta Ruhsallık Üzerine (1912)(bkz, resim 44) adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyeceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi. Böylece “soyut sanat” olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu”(Gombrich,1997:570).



Resim 44: Kandinsky, 'Sanatta Tinsellik Üzerine' kapak tasarımı

Kandinsky resimlerinden bazılarının nasıl oluştuğunu anlatırken aynı zamanda bu resimlerde kullandığı bazı renklerin ne tür olanaklara sahip olduğunu deney imleyerek keşfettiğini de ifade etmiştir. Örneğin 1911 yazında Almanya'da büyük sıcaklıkların yaşandığı bir yıl geçirilmiş ve bu yıl Kandinsky'yi çok etkilemiştir. Antmen(2009)'e göre Her tarafın sanki bembeyaz kesildiğini söyleyen Kandinsky beyaz rengin gücünü, resimlerinde oynadığı rolü gözlemlediğinde anlamış ve beyaz rengin akla gelmeyecek büyük olanaklarla dolu olduğunu şöyle dile getirmiştir:

“Bu keşif benim için büyük önem taşıdı. Daha önce hissetmediğim ölçüde bir kesinlikle, bir rengin ilkesel tonu içsel, içkin karakterinin farklı kullanımlarla sonsuz bir şekilde yeniden tanımlanabileceğini, örneğin, hiç kayıtsız bir rengin en ifadedi olduğu sanılan renkten çok daha fazla ifade yüklenebileceğini hissettim. Bu uyanış resmi benim için tersine döndürdü ve önümde daha önce inanmadığım alanlar açıldı, aynı değerın sonsuz içsel, binlerce sınırsız değerini, tek bir değerden binlerce dizi elde edebileceğimi fark ettirdi ve gözlerimin önünde mutlak sanat alanının kapılarını açtı” (Antmen,2009:88).

Bu ruh hali içinde örneğin, “Diriliş temalı” Kompozisyon 5”, Tufan temalı “Kompozisyon, 6” gibi birçok resim yapan Kandinsky sonraki dönemlerinde ne bir tema nede belli bir cisimden yola çıkmadığını belirtmiştir. Diriliş(Kompozisyon 5) (bkz, resim45) Tufan (Kompozisyon 6),(bkz, resim 46) gibi temaların saf resim için

seçilmiş olmasının cesaret gerektirdiğini de belirten Kandinsky, bunun kendisi için bir güç gösterisi olduğunu ve olumlu sonuçlar doğurduğunu, bu durumun ise bilinçli bir şekilde değil, doğal olarak ortaya çıktığını da sözlerine eklemiştir. Böylece bilinçsizce ortaya çıkan soyut öğeler resimlerinde ağırlık kazanmış ve temsili öğeler resmin dışına itilmiştir.

Kandinsky, nesnelere kendi ruhsal tınıları olduğuna inanmış ve bu ruhsal tınıları resimlerinde yansıtmayı istemiştir. Böylece resim içinde nesnelere daha çok eriterek onları resimde tanınmaz hale getirdiğini söylemiş ve bunun sonucunda duygusal tınıların izleyicilerce yavaş yavaş deneyimlendiğini söylemiştir. Antmen(2009)'e göre Kandinsky, çizgisel öğeye ağırlık vermeye başladığı resimlerde ağırlığı nasıl dağıttığını şu sözleriyle dile getirmiştir:

“Çoğunlukla ağırlıklar yukarıda, hafifler aşağıdaydı. Çoğu zaman ortayı zayıf bırakıp, kenarları güçlendirdim. Bölümler arasında hafif ağırlıklar koyardım hafif alanlar arasına. Soğuk renklerin öne çıkmasına, ılık tonları soğutarak, soğukları ılıtarak kullanırdım ki tek bir renk bile bir kompozisyona dönüşsün. Bir sonuca ulaşmak için bana hizmet eden her şeyi burada saymam gereksiz ve olanaksız”(Antmen,2009:87).



Resim 45: Kandinsky, Kompozisyon 5 (Diriliş)



Resim 46: Kandinsky, Kompozisyon 6(Tufan),1913

Tufan Kandinsky'nin en renkli ve en hareketli kompozisyonlarından. Tufan nedeniyle kabaran sular görülebilen her detayı, her şeyi birbirine çarpıp alt üst ederek ne olduklarını kestiremediğimiz renk patlamalarına dönüştürmüştür. Var olan her şey resmin alt bölümünde fark edilen ve giderek kabaran aşağı yukarı dalgalanmalarla kaybolmuştur. Resimde sol altta bir dağ olduğu sezinlenebilmektedir. Dağ sanatçının bu döneminde sıkça kullandığı temel motiflerden biridir ve tüm bu kargaşanın ortasında sarsılmaz bir şekilde durmaktadır. Kandinsky yaklaşmakta olan manevi aleme çok zorlu çabalarla ulaşılabileceğine inanmış ve bu fikri Blaue Reiter döneminde özellikle Marc tarafından da paylaşılmıştır. Kandinsky ve çevresi materyalist devrin çökmesiyle yeni bir çağ ruhunun yükseleceğine inanmışlardır. Bu yeni alanı en iyi yansıtabilecek en uygun form ise soyut resimdi. Resimde sol altta başlayıp sağ üste doğru giderek kabararak yükselen pembe ve beyaz dalgalanmalar öyle bir köpürmekte ki tuvalin dışına taşacak gibi görünmekte. Tüm bu karmaşıklığı materyalist ruhun çırpınıları olarak düşündüğümüzde sol alt köşede göze çarpan kürekleriyle kayık bu karışıklığa inat dağa, manevi aleme doğru yönelerek yeniçağın ruhunun habercisi olmaktadır.

5.3.Der Blaue Reiter Gurubu ve Kandinsky

Önceden belirtildiği üzere, Kandinsky'nin bir eserinin sergilenmemesi üzerine 1911 yılında Yeni Sanatçılar Birliğinden ayrılan Kandinsky ve yakın arkadaşları olan March, Kubin, Münter, 18 Aralık 1911'de birlikte bir sergi açarak adını "Der Blaue Reiter Sergisi" koymuşlardır. Aynı yıl Klee ve Javlensky'de topluluğa katılarak "Der Blaue Reiter" gurubunu oluşturmuşlardır. Grup adını bu topluluğun katalogu olan ve Kandinsky ve Marc tarafından kaleme alınan Sanat Almanasının(Yıllık) ilk sayısının kapağında yer alan Kandinsky'e ait atlı resimden almıştır (bkz. Resim 47). Blaue Reiter başlığı Kandinsky'nin, göğün sembolü ve ruhsal derinliğin rengi olan maviye ve maddiyatçılığın sembolü olan ejderha ile mücadele eden şövalye figürüne duyduğu ilgiden dolayı verilmiş bir isimdir ve bu tutku Franz Marc tarafından da paylaşılmıştır. Eczacıbaşı(1997)'na göre:

"Yıllıkta Kandinsky, March, Klee ve Macke'nin sanatla ilgili yazılarının yanı sıra dönemin yenilikçi bestecilerinden Alban Berg, Anton Schönberg ve Anton Vebern'in müzik çalışmalarıyla şiir ve tiyatro üzerine yazılar da yer almış; ayrıca Fransız ve Rus sanatçılarıyla, Afrika, Mısır heykellerine, Japon baskılarına, Bavyera halk sanatıyla çocuk resimlerine de yer verilmiştir. Bu denli yaygın bir örnekleme, topluluğun çok çeşitli sanat türlerine ve biçimlerine açık olduğunu gösterdiği gibi, sanatta kalıcı niteliklerin belirlenebilmesi için her türlü sanat biçiminin saptanarak yeniden değerlendirilmesi yolundaki grup görüşünü de desteklemiştir" (Eczacıbaşı,1997:263).

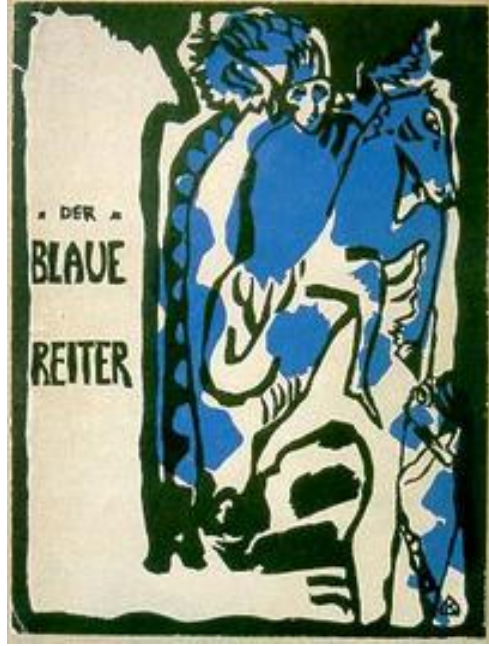
Çok çeşitli ilgi alanlarını kapsayan Der Blaue Reiter grubu, dışavurumcu gruplar arasında müzikle bağıntı kuran ve ayrıca sanat dünyasında da kalıcı etkileri olan bir grup olmuştur."Grup içsel gerçeklikleri görüntü örtüsünün ötesine geçerek ifade etme peşindedir."(Art Book, 2001, s44). Kandinsky'ye göre içsel ile dışsal olan arasında problematik bir birlikte yaşama ilişkisi bulunur. Bu nedenle dış biçimin iç gereksinimin ihtiyaçlarına cevap verebilmesi ve ifade ettiği ruhun hareketlerine uygun olması gerektiği görüşündedir: "Bu içsel güzellik, içsel gereksinimin emirlerine uyularak, dışsal, geleneksel güzellikten vazgeçilerek kullanılan güzelliktir. Gözlerini bu içsel güzelliğe alıştırmayan kişi onu doğal olarak çirkin bulur, zira insan genellikle dışsallığa eğilimlidir ve kendi isteğiyle içsel gerekliliğin farkına varmaz" (Radikal, 2008:36). Kandinsky ve March Almanah'a yazdıkları ortak yazıda yeni bir dönemin başladığını bunun bir tinsel uyanış dönemi olduğunu alışılmış genel geçer

yapıtları değil “iç yaşamı“ olan “içsel-zorunluluktan doğan yapıtları seçtiklerini yazmışlardır. İpşişoğlu(1994)). Kandinsky ve March’ın iç yaşamı olan yapıtın ne olduğunu şöyle açıkladıklarını ifade etmektedir:

“İnsan sesinin yankısı nasıl bir“içsel-zorunluluktan” kaynaklanmıyorsa, tıpkı bunun gibi her dönemde içsel-zorunluluktan kaynaklanmayan, iç-yaşamdan yoksun, taklitten öteye geçemeyen sanat yapıtları vardır. Bunlar tinsel havayı zehirlerler ve kolaylıkla kendilerini esintiye kaptıranları yanlış yola sürüklerler(İpşişoğlu,1994:42).

Onlarla aynı düşünce ve amaca sahip her sanatçıyı Almanah’a yazı yazmaya davet ederek yazıyı sonlandırmışlardır.

Der blaue Reiter grubu iki önemli sergi açmıştır. Çizimlerde tuvallerin kullanılmadığı, kâğıt üzerine çizilen resimlerle gerçekleştirilen ikinci sergide Die Brücke grubu, Kübistler ve daha birçok sanatçı yer almıştır.



Resim 47: Kandinsky, DerBlaue Reiter yıllığının kapak resmi. 1912

Artık Kandinsky adı, fotoğrafçı Stieglitz sayesinde New York’ta duyulmaya başlamıştır. ”Stieglitz, gelecek vadeden genç sanatçıların önünü açmış, hak ettiği yerlere gelmelerini sağlamıştır. Kandinsky, 1901-1903 arasındaki sanat deneyimlerini konu alan Anılar adlı otobiyografik çalışmasını, Haziran 1913’te tamamlar” (Radikal,2008:52). Bu sergiyle ilgili 1. Dünya Savaşının patlak vermesi

üzerine milliyeti nedeniyle düşman konumuna düşen Kandinsky bundan dolayı Moskova'ya dönmek zorunda kalmıştır.

5.4. Moskova Yılları

Moskova'ya dönen Kandinsky yeniden âşık olduğu şehirde Rusya devrimine kadar rahat bir yaşam sürmüştü, devrimle birlikte maddi sıkıntılar yaşamaya başlamıştır. Yaşadığı binanın büyük bir kısmını satmak zorunda kalmasına rağmen Moskova'da bulunduğu için yinede mutludur.'a göre Kandinsky'nin İyimserlik bulutları üzerinde kayıkla gezinen âşıkları betimlediği büyük tablo Art Book(2001)'e göre:

“Moskova 1”i bu dönemde yapmıştır.(bkz. Resim 48) Gabriele Münter'den ayrılan Kandinsky Eylül 1917'de Çar yandaşı bir albayın kızı olan Nina Andreevska ile evlenmiştir. Devrimle beraber, artık, sanatın toplum için var olduğu fikri benimsenmiş, bu yüzden de endüstriyel tasarımın estetiği önem kazanmıştır. 1914'te soyut sanat hareketlerinden Konstrüktivizm'i kuran Viladimir Tatlin, Devrim yıllarının en bilinen simalarından biri olur ve kültürün, devlet denetiminde yeniden düzenlenmesinde anahtar rol oynar”(Art Book,2001:64).

Kandinsky 1918'den itibaren devlet kurumlarında görev almaya başlamıştır. Halk Eğitim Komiserliğine bağlı, Viladimir Tatlin başkanlığındaki Güzel Sanatlar Bölümünün idaresini eline alarak çalışmalarının kuramsal kısmını geliştirmeye başlamıştır. Değişik bölgelerde 22 Müzenin açılışına katılarak buralara birçok resim hediye etmiştir. Görsel Sanatlar Ansiklopedisini baskıya hazırlayan Kandinsky ‘ Nokta ve Çizgi ‘adlı iki makalesini, bir Moskova yayınevinde yayınlamıştır.



Resim 48: Kandinsky, Moskova 1,1916

Kandinsky'nin Moskova 1, adlı eserinde erken döneminde yapmış olduğu renkli hayata benzer bir etki sezilmektedir."Colorful Life" (Renkli Hayat) adlı erken dönem resminde Kandinsky yaşamın her alanına Dinsel ve dünyasal ölüm ve ölümden sonraki yaşam inançları gibi parmak basmıştır. Umutlu, pozitif konular bu dönemi kapsar. Bu resimde de Moskova'ya dönmüş olmanın verdiği güven ve huzur onu pozitif olarak etkilemiştir. Kuşlar, gökkuşağı, gökdelenler ve tarihi yapılarıyla şehir renkli gün ışığında yaşam dolu bir görünüme bürünmüştür. Resimde Ortadaki çift, parlak renklerin ve çevresindeki harelenmelerin etkisiyle yükselmiş etkisi vermektedir Stilizasyona doğru gitmeye başlayan Kandinsky erken dönem işlerine yakın çalışmıştır. Resim Kontrast parlak renk armonisiyle ve yarı tanınan figürleri ile masalimsi bir havaya bürünmüştür. Kullanılan formlar da ise geometrikleşme eğilimi görülmektedir.

1920'de Moskova'da düzenlenen 19. Devlet sergisine 54 kadar resimle katılan Kandinsky' den Moskova Kültür Enstitüsünü(NKHUK) kurması istenmiş, bunun için bir program hazırlayan Kandinsky ayrıca sanat bölümünün de başkanı

olmuştur. Bir süre sonra sanatın ruhsal yönüyle ilgilenmesi nedeniyle Enstitü üyelerinin çoğu fikirlerine karşı çıkmış ve sanatçı sanat kuramını iş arkadaşlarıyla paylaşamaz hale gelmiştir.

Resimde sübjektif ve atmosferik öğeleri reddeden enstitü üyeleri Kandinsky'nin yapmış olduğu resimlerin “armonik” ve “resimsel” olduğunu ayrıca spiritüel bozukluğa da sahip olduğu konusunda hemfikirdirler ve bu nedenle Kandinsky'yi acımasızca eleştirirler. Bu arada Komünist Parti'nin 1921'deki politikası gereğince plastik sanatlar, edebiyat ve sinema propaganda aracı olarak kullanılacaktır. Aynı partinin soyutlamaya karşı tutumu olumsuzdur. Bu görüşün nedeni ise soyutlamanın yıkıcı ve insanların güvenini ve inancını sarsan bir hareket olduğu düşüncesini taşımalarından kaynaklanır (www.tate.org).

Sonuç olarak Kandinsky'nin sanatının son derece bireysel ve tarzının da fazla duygusal olduğuna karar verilirler. 1921 yılında kendisine diğer önemli eğitsel ve avangart kurumlarla iletişime geçme görevi verilmesine rağmen Kandinsky karısı Nina'yı sekreteri imiş gibi göstererek Moskova'yı terk etmiş ve Aralık ayında Berlin'e gitmiştir 'Beyaz Çizgi' (bkz. Resim 49) ve Gri İçinde adlı tablolarını bu döneme ait eserlerindedir.



Resim 49: Beyaz çizgi 1920



Resim 50: Kandinsky, Gri İçinde,1919

Gri İçinde (bkz. Resim 50) Kandinsky' göre biçimlerin karşılıklı ilişkisini incelediği son tablosudur. Soyutun ruhsal ihtiyaçtan doğan biçimler arasındaki karşılıklı ilişkide yattığına inanmıştır. 19. Yüzyıl realizmi akademik geleneği nasıl sarsmışsa, soyut sanatta 20. Yüzyılı aynı şekilde etkileyecektir görüşündedir. Resimdeki sayısız buluşla zenginleşen grafik öğelerin oluşturduğu küçük biçimler, kompozisyonun genelinde özerk bir duruş kazanmıştır(Art Book,2001).

5.5. Almanya ve Bauhaus

Berlin'e ulaşan Kandinsky biri iyi diğeri ise kötü diyeceğimiz iki durumla karşılaşmıştır. Kötü olan durum daha önce Sturm Galerisine bıraktığı resimlerinden sadece 1913 yılında yaptığı Beyaz Biçimler ve 1914 yılında yaptığı Kırmızı Leke (bkz. Resim 51) tablolarını bulabilir diğeri resimler kaybolmuştur. İyi durum ise Mimar Walter Gropius'un Wiemar'da yöneticiliğini yaptığı Bauhaus enstitüsünde kendisine duvar resmi kürsüsünü teklif etmesidir.

Bauhaus 1919 yılında Wiemar Güzel Sanatlar okuluyla Sanat ve Zanaat Okulunu birleştiren Walter Gropius tarafından kurulmuş ve adını da ortaçağdaki taş ustaları loncası Bahütte'den almıştır. Shiner(2004)'e göre Gropius yeni okul için kaleme aldığı Manifestoda amacını şöyle açıklamıştır:

“Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar hepimiz zanaatlara dönmeliyiz. Sanatçıyla zanaatçı arasında özde hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır. İradesinin denetleyemediği zamanlar olan nadir esinlenme anlarında tanrının lütfuyla çalışması sanat şekline bürünebilir. Fakat her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından biri de budur. Gelin zanaatçıyla sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sınıf ayrımlarının olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. El ele vererek yeni bir gelecek bina edelim”(Shiner,2004:386).

Gropius’un öncelikli hedefi usta zanaatçılar yetiştirmek değil tasarımcı ve mimarların eğitiminde sanatı ve teknolojiyi bir araya getirmek olmuştur. Öğrencilerine Tasarımın amacını hiçbir zaman göz ardı etmemek koşuluyla, kendilerine hayal güçlerini kullanma ve cesur deneyler yapma olanağını vermiştir. Her gün kullandığımız çelik borudan iskemleler ve benzeri ev eşyaları ilk kez Bauhaus okulunda yapılmıştır.

Kandinsky 1921-1925 yıllarında Bauhaus’ta ders vermiştir. Yaratıcı enerjiyle dolu olan Kandinsky, Doğaçlamalarındaki fikirlerini geliştirerek yaptığı ‘Kompozisyon 7’yi (Bkz. Resim52) 1923’te Bauhaus’ta sergileyerek beğeni toplamış yine sanat eğitimi alanında hala bir dâhinin devrimi olarak görülen öğretmenlerin ve öğrencilerin üçgen, daire, kare biçimleri bileşenleri ile sarı, kırmızı, mavi renklerin incelemesine dayanan anketini uygulamıştır. Uluslararası ünü artan sanatçı daha sonra başkanı olacağı Societe Anonyme tarafından New York’ta kişisel sergisini açmıştır. Kandinsky Bauhaus’ta Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Lothar Schreyer, Georg Munche, Oskar Schlemman ve daha sonra ustalarının yerini alacak birçok usta yetenekle beraber çalışmış Bu sanatçılardan Klee, Feininger ve von Jawlensky ile birlikte Mavi Dörtlü(Die Blaue Vier) grubunu kurmuştur. Başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere birçok ülkede sergi açmayı amaçlayan grup dikkatleri Atlantik’in öbür yakasına da çekmeyi başarmış ilk uluslar arası sergisi olan Armoni Şov, Kuzey Amerikalıların sanat beğenisini bir anda alt üst etmiştir (Art Book,2001)



Resim 51: Kandinsky, Kırmızı leke 2, 1921



Resim 52: Kandinsky, Kompozisyon 7, 1913

1. Dünya Savaşının ardından kurulan muhafazakâr Alman rejimi hakkında yazılan ateşli makalelerde Kandinsky, 'Komünist rejimin hizmetinde olmakla

suçlanmıştır. Fakat Kandinsky, büyük bir soğukkanlılıkla politik konumunu açıkça ifade ederek sanat ile politikayı birbirine karıştırmanın sanatın en tehlikeli düşmanlarından biri olduğunu söylemiştir. Giderek birbirine giren olaylar Wiemar Okulunun kapatılmasına yol açmıştır. Okul 1925’te daha hoşgörülü olan Desau’’da Gropius tarafından inşa ettirilen yeni binaya taşınarak eğitime devam etmiştir.” Daima saf sanatı hedefleyen Kandinsky, okulun programına serbest resim öğretimi konması için çaba sarf etmiş ve Bunu sadece 1928 yılında İsviçreli Hannes Mayer yönetimine geçtiği zaman Paul Klee ile gerçekleştirebilmiştir(Radikal,2008:56).Bu olumsuz durumlara rağmen konsantrasyonunu koruyan Kandinsky,hem kendi adlarına tablo yaptırarak sanatçılara para ödeyen sanatseverlerin ve koleksiyoncuların oluşturduğu Kandinsky- Geselshalf şirketini kurmuş, hem de Sanatta tinsellik Üzerine adlı kitabında da yer alan kuramlarını geliştirmeye devam etmiştir (Artbook ,2001).

Kandinsky Bauhaus sürecinde Resim eğitiminde kullanılabilecek çeşitli yöntemleri iki grupta toplamıştır. Bunlar:

“1) Resim nihai amaç sayılır ve öğrenci resim konusunda eğitilir, gerekli bilgiler okuldan alınır- böyle bilgileri eğitim vasıtasıyla almak ne derece mümkünse- ve resmin sınırlarını aşmak zorunda değildir

.2) Resim, düzenleme sürecine katkıda bulunan bir güç sayılır, dolayısıyla öğrenci, resmin yasalarının uygulanması yoluyla resmin sınırlarının ötesine, sentez ürünü esere yönlendirilir. Kandinsky derslerini ikinci prensibe göre vermiş ve ikinci büyük eseri olan Münih’te Bauhaus bünyesinde yayınlanan Nokta, Çizgi ve Düzlem kitabı bu dersleri temel almıştır. Eser kompozisyonun ana unsurları olan, sanatın ise grafik unsurlarını oluşturan nokta, çizgi ve düzlem üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemde Kandinsky’nin resimlerinde kendisinin de dostu olan ve Bauhaus’ta öğretmenlik yapan Klee’nin eserlerine benzer statik kompozisyonlar görülmekle beraber, Klee’nin hala işlemeye devam ettiği masalımsı sihirli görünümüleri bırakmıştır (“Radikal”,2008).

1930 yılında soyut sanat dünya çapında gözle görünür şekilde gelişim göstermiş, Uluslar arası çapta ilk soyut sanat sergisi yine aynı yıl Paris’te düzenlenmiştir “Artık Kandinsky. Klee ve Hollandalı ressam Mondrian, yeni yetişen çağdaş sanatçıların örnek aldığı ya da etkilendiği kişiliklerdir” (Art Book, 2001:118).

Kandinsky'nin özellikle 1922 ile 1933 yılları arasında yaptığı resimler de bir geometrikleşme görülür. Bu biçimler daha çok üçgen, dörtgen ve çember biçimlidirler. Kandinsky özellikle daireleri giderek daha çok kullanmaya başlamıştır. Münih ve Moskova resimlerinin şiddetle yanan renklerinin yerine daha uyumsuz keyfi renkler kullanmaya başlamıştır. Mükemmel form sembolü olarak gördüğü daire Kandinsky için aynı zamanda kozmik evrenselliği de temsil etmektedir. Çemberlere ise anlam yüklememiştir. “Kandinsky çemberlerin kozmik bir dünyayı ima etmediklerini, bunların her şeyden önce çember olarak görülmelerini istemektedir” (Turani,1979:519).



Resim 53: Kandinsky, Pembe Vurgu,1926

Kandinsky açılar ve dairelerden oluşan ‘Pembe Vurgu’ (bkz. Resim 53) adlı resmini Dessau döneminde yapmıştır. Resimde ortada yer alan kare değişik büyüklük ve renklerdeki dairelerin kendine doğru yönelimi ile bir merkez oluşturmuştur. Kare üzerinde bulunan daireler kareyi neredeyse tamamen kaplamış, resmin diğer bölgelerindeki daireler de bu merkeze yönelik bir hareket oluşturmuşlardır. Kandinsky için Küçük daireler de en az büyükler kadar değerlidir. Dairelerin gücü

boyutlarında değil varoluşlarında gizlidir. Daireler durağan gözüken kareye karşıt olarak güçlü ve hareketlidirler. Kandinsky'nin daireye verdiği önem şu sözleriyle açıklanabilir: “Bugün daireleri, eskiden atları sevdiğim kadar, hatta daha çok seviyorum. Çünkü bence, dairelerin içsel olasılıkları çok daha fazla”(Art book,2001:102). Dairelerin etrafında yer alan renkli ışık saçan halkalar Kandinsky'nin ruhsallığa, içsel yaşama olan inancının simgesidirler Kareye teğet duran pembe büyük daire karenin etkisinin dışında tek başına dengede durmuş, paralelkenarın da dışına taşarak sağdaki iki pembe küçük daire ve solundaki pembe kareyle diyagonal bir çizgi oluşturarak yükselme hareketini gerçekleştirmiştir. Oluşan bu gizil diyagonal çizgi aynı zamanda dairenin gittiği yeri de işaret etmektedir. Pembe daire kendisini dünyaya bağlayan tüm bağlarından kurtularak kutsallığa yükselen ruhun dünyevi ağırlığından kurtulması gibi, paralelkenarın ve büyük karenin çekiminden sıyrılmış olarak ruhsal aleme doğru yükselmekte ve aynı zamanda kompozisyonu da dengelemektedir.

Bauhaus1932'de Berlin'e taşınmış ve Ludvig Mies van der Meer alegorisi olarak değerlendirip Rohe'nin yönetiminde özel bir okula dönüşmüş,1933'ün Aralık ayında Nazi baskısının artmasıyla Kandinsky ve Nina Fransa'ya kaçarak Paris yakınlarında Neuilly-sur-Seine'e yerleşmişlerdir.



Resim 54: Kandinsky, Sarı, Kırmızı, Mavi,1925

Kandinsky Bauhaus'ta aynı zamanda Paul Klee ile birlikte okula yeni başlayan öğrencilere biçim dersleri de vermiştir. Sarı- Kırmızı-Mavi tablosu(bkz resim 54) bir anlamda bu derslerin bir uygulaması sayılabilir. Tabloda sarı ve mavinin özelliğini ortaya çıkarmak için koyu renkli figürler sağda, mavi rengin çevresinde; açık renk figürler ise solda sarı renk çevresinde toplanmış grimsi renkler ise kırmızı rengin çevresinde toplanmıştır. Solda dikdörtgen biçimli figür, sağdaki mavi çemberle karşıt bir bağ kurmuştur. Kırmızı renk bu ikisinin arasına yerleştirilerek tablounun adı olan ana renklerin soldan sağa dizilişleri ve sınır çizgiler aynı zamanda yardımcı renklerin, mavi ve kırmızı arasında lal ve mor, kırmızı ve sarı arasında turuncu geçişi ortaya çıkarmıştır. Kandinsky'nin derslerinde işlediği renk karşıtlığına göre iki renk parlaklıkları konusunda bir karşıtlık bağına girerse açık olan daha açık, koyu olan daha koyu gözüktür. Tabloda da sarı renk daha sol üstteki sisli bölgelerde yeşile, yani soğuk renge dönüşmüştür. Mavi çevresinde sarı, sarı çevresinde ise mavi kullanılmış, tablounun solu mor renkle çevrelenerek sağdaki sarı ile karşıtlığa girmiştir. Şekillerde de bu karşıtlık gözlenir. Siyah daire- beyaz daire, siyah kare – beyaz kare örneğindeki gibi.

Resme figüratif yaklaşıldığında, profilden görülen insan başı ve göz veya güneşe benzer biçim göze çarpar. Ayrıca sağda bulunan kıvrımlı çizgi yılan, pembe ve mor kütleler ise hayvan sırtı olarak algılanabilir. Bu durumu kimi eleştirmenler Aziz Georg'un Ejderha ile mücadelesi olarak değerlendirmişlerdir. Nitekim Kandinsky daha önceleri yaptığı birçok resminde mitolojik ve dinsel kahramanlara yeni biçim ve yeni renkler vererek onları kaçarken, savaşırken, ölmüş, kesilmiş ve kopmuş biçimde göstermiş, Aziz George'u temsil eden At ve süvari figürünü de sıkça kullanmıştır.

Bazı eleştirmenler ise tabloyu renk- müzik karşıtlığının bir alegorisi olarak değerlendirip soldaki sarı renk ve gözün stilize biçimini ile sağdaki kulağa karşılık gelen biçim arasında doğrudan bağlantı kurarak bunun görme ve dinleme olduğunu söylemişlerdir. Yani resim renk ve müzik demektir(Akbulut,2006).

5.6.Paris Yılları

Kandinsky Almanca konuşulan ülkeler ve Amerika'da uluslar arası bir üne sahip olmuşsa da Paris'te eserleri çok az insanca bilinmektedir. Sosyal açıdan da pek

tanıdığı olmaması nedeniyle sanat dünyası ile iletişimini azaltmıştır. Kandinsky Paris'te genelde yalnız bir hayat sürmüştür. "Sadece ilk dönem tablolarına değer veren Rus göçmen çevresinden sakınır ve Fransız sanat çevresi konusunda çok eleştirel davranarak,"snob","egoist"ve"neredeysse insanlıktan uzak "tanımlamalarını kullan(mış)tır ("Radikal",2008: 66).

Paris sanat ortamında Sürrealizm ve Picasso'nun kübizmine önem verilmesine rağmen yine de soyut sanatın gelişimi için durum pek olumsuz değildir. 1926'da kurulan ve Sürrealizme karşı çıkma amacı güden "Cercle et Carre" (Daire ve Kare) gurubu içerisinde Mondrian, Arp, Moholy-Nagy ve Kandinsky'nin de olduğu dünya çapında seksene yakın sanatçı vardır. Grup dergi çıkararak sergilerde düzenlemiş, bu etkinlikler altı yıl kadar da Mondrian'ın başını çektiği ve 1929'da "Abstraction Creation" (Soyutlama Yaratma) adı altında sürmüştür. Kandinsky, başlangıçta etkinliklere katılmış fakat Abstraction Creation'un ana akımını oluşturan soyut-geometrik eğilime pek olumlu bakmaması ve benimsememesi nedeniyle grupta uyuşmazlık yaşamış ve gruptan ayrılmıştır. Lynton(1991)'a göre:

"Her iki grupta soyut sanatın özünü çelişen bir görüntü içindeydiler, bu yüzden benimsedikleri değerler ve ülkücülükleri kuşku uyandırıyor. Bu gruplar, değişik nitelikte birçok soyut yapıtı destekliyorlar ama gerçek bir tartışma ortamı yaratamıyorlar, genç kuşağa örnek olamıyorlardı. Genç kuşaksa soyut olduğu sürece her şeyin geçerli olacağına inanıyordu" (Lynton,1991:219).

Lynton her ne kadar oluşan soyut grupların farklı eğilimleri ve tartışma ortamı oluşturmamasını eleştirse de bu dönemde Kandinsky, Klee ve Mondrian'ın çağdaş sanatçılarca örnek alındığı dönemdir. Kandinsky'nin Biyomorfik soyut çalışmaları bu dönemin ürünleridir. Art Book(2001)'e göre:

"1933 yılı yaratıcı farklılıklarla üretken bir dönemin başlangıç tarihi olmuştur. Bu süreçte Kandinsky'nin Fransa'da yakınlık gösterdiği üç sanatçı, Alberto magnelli uzun süredir Paris'te yaşayan Jean Arp ve Miro olmuştur. "Bu sanatçılar biçimlerin özünün kökenine inmeyi amaçlayarak bir çeşit ' organik mutlak'lığın resimsel yaratışıyla ilgilenirler. Böylece Kandinsky, salt geometrik dilinden uzaklaşarak, biyomorfik elementlerle ve larvamsı biçimlerle hayat bulan, atmosferik kompozisyonlara yönelir ve yeni bir yaratıcılık evresi başlamış olur" ("Art Book",2001:122).

Böylece sanatçı Bauhaus döneminde titiz şekilde yerleştirdiği daireler, üçgenler ve satranç tahtası gibi biçimler yerine daha serbest ve girift şekillere yönelerek geometrik dilinden uzaklaşmıştır. ("Radikal",2008)'e göre,

“Atölyesinde fizik, botanik, madenbilim, astronomi ve zooloji dergilerinden alınma resimler toplayarak, Böceklerin şekillerini ve kuyruklu yıldızların kuyruklarını inceleyerek sanki sanat ile bilim arasında eskiden beri var olan duvarı fırça darbeleriyle yıkmaya çalışan resimler yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla mikroorganizmaların olağanüstü dünyasından, en küçük tek hücreli varlıkların sıra dışı şekillerinden, hücrelerin iç düzenlerinden, denizde yaşayan omurgasızların tuhaf şekillerinden ve en ilkel biyolojik biçimlerden yararlanmıştır.” Bu şekilsiz ve genelde amorf varlıklar, Biyomorf soyutluktan, yani geometriden kaçınarak canlı dünyaya dayanan bir soyutluktan söz edilmesine neden ol(muşt)ur(Radikal 2008:66).

Kandinsky son derece farklı ve üretken bir dönemi yaşamasına rağmen Paris sanat ortamının kendi sanat anlayışı için uygun olmadığı görüşünü bir öğrencisine yazdığı mektuptaki şu sözlerle dile getirmiştir: “Paris’te beni tanıyan kimse yok.” Gerçekten de Paris’te o sırada yerli figüratif sanat anlayışı baskındır; Kandinsky’nin çalışmalarıyla daha çok Amerikalılar, İsviçreliler ve İtalyanlar ilgilenir(Art Book,2001:122).

Kandinsky’nin hayatı ve sanat kariyeri sonuna yaklaşırken ikinci Dünya Savaşı felaketinin de yaşandığı 20. Yüzyılın ilk yarısı da bitmek üzeredir. Sanat dünyası iki karşıt uç olan Realizm ve Soyut sanat varlığını sürdürmüş ama bazı Avrupa Ülkelerinde özellikle de Almanya’da soyut sanata karşı yıkıcı ve saldırgan bir tavır alınmıştır. Almanya’da Naziler iktidara geldikten kısa bir süre sonra modern sanatı reddetmiş ve avangart sanatçıları dışlamış kısa bir süre sonra da modern sanat ve yandaşlarını müzelerden tasfiye etmeye başlamıştır. 1937’de ise Dejenere Sanat Sergisi (Yoz Sanat Sergisi) adıyla bir sergi açılmış, sergide 700’den fazla modern sanat eseri sadece alay etmek ve kötülemek amacıyla sergilenmiştir. Sergilenen eserlerin çoğuna özel koleksiyonlardan el konulmuştur. Sergilenen Eserler düzensiz ve genellikle çerçevelenmeden asılmış, resimlerin kenarlarına devlet müzelerinin resimleri almak için ödedikleri fiyatı belirten etiketler yapıştırılmış, duvarlara modern eleştirmen ve sanatçıların resimlerle ilgili verdikleri demeçler yazılmıştır. Bunlara ek olarak Hitler’in resimlere ilişkin yazdığı küçümseyici sözler eklenmiştir. Dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma, kutsal değerlere saygısız, Afrika sanatına dayanan “Zencileştirici” kökenleri olduğu belirtilerek sanatçıları açıkça suçlayan büyük boyutlu sloganlar eşlik etmiştir. Eserler “ Kültürel Bolşevizm’in ve Yahudi Emperyalizminin komplosu oldukları iddia edilmiştir”(Clark,2004:87). İçlerinde Kandinsky’nin de eserlerinin yer aldığı çok sayıda resim sergi sonrasında satılmış

veya imha edilmiştir. Kandinsky'nin pasaportunun yenilenmesinin reddedilmesi onun Fransız vatandaşı olmasını hızlandırmış ve Paris'e gelen sanatçı belki kısa bir durak olarak düşündüğü bu yerde hayatının sonuna kadar kalmıştır.

Artık yetmişli yaşlarını yaşayan Kandinsky'nin Biyomorf soyut resim deneylerinin olmadığı Paris'te kendisini modası geçmiş bir çılgın gibi görmüştür. Kandinsky biyomorf resimleri uluslararası düzeyde ağır eleştirilmiş ve yapıtlarının değeri de düşmüş olmasına rağmen yoluna devam etmiştir.

“Eleştirmen Clement Greenberg : “Kandinsky'nin geç dönem eserlerinde büyük bir tarz, motif, şema ve kompozisyon yapısı çeşitliliği vardır, ama bu çeşitlilik mekaniktir, biçimsel bir evrimin sonucu değildir. Resimler yine de kırık parçalardan ve kırık parçaların parçalarından başka bir şey değildir”.diyerek Kandinsky'yi adeta üretkenliği sona ermiş bitmiş bir sanatçıymış gibi ağır eleştirmiştir. Diğer yandan Fransa'da oldukça etkin olan Sürrealistler Kandinsky'nin çalışmalarını aşırı serbestliği ve akılcılığı nedeniyle olumlu bularak ilgilenmişlerdir. Sürrealist manifestosu yazarlarından Andre Breton “ Eserleriniz doğduğumuz ve mutlu olmaya devam ettiğimiz dönemin tozundan oluşuyor diyerek Kandinsky'i övmüş, hatta Kandinsky'nin iki eserini satın almıştır. Fakat Kandinsky Sürrealistlerle aynı çizgide olmadığını, kendi sanatının ayrımını şu sözlerle belirtmiştir:” Sürrealistlerin elinde biberin yanı sıra başka birçok baharat var, bunların bazen kötü bir kokusu oluyor. Demode ve tuhaf olan bizler de, saf anlatımı aramaya devam ediyoruz”(Radikal,2008). Kandinsky kendisi ile sürrealistler arasındaki görüş farklılığını hiçbir zaman kaybetmemiştir. Sürrealistler bilinçsiz olarak psikanalitik açıklamalı bilinçaltını çalıştıran metotlarla çalışırken Kandinsky'nin içsel gerçeği, onu iç sesini dinlemeye yani sezgilerine götürmüş ve içsel zorunluluktan kaynaklanan iç sesi olan resimler yapmıştır. Kandinsky Danimarka'da Konkrektion adlı bir magazin dergisine 1935'te içsel görüş ve sezgisel olarak fark edilen ruhun titreşimlerine ilişkin yazdığı yazıda "Her şeyde bulunan bu gizli ruhun teleskopla veya mikroskopla görülmesine ben içsel görüş diyorum. Bu görüş dıştaki sert kabuğu delerek içeri girer. Şeylerin dışsal formları yerine içtekileri algılamamızı ve tüm duyularımızla içsel nabız atışlarımızı fark etmemizi sağlar" Diyerek bir anlamda çıplak gözle görüp kavrayamadığımız şeylerin çeşitli yollarla görünür kılınması içsel görüşün de açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Kandinsky'nin sanatı bu dönemin eleştirmenleri açısından genel anlamda karışık görünse de Sanatını eleştirenlere verdiği yanıt aslında çizgisinde Sapmadığının da göstergesidir. “Şunu söylememe izin verin... Soyut sanatın geleceğine şüpheyile bakanlar, zekâ açısından ancak amfibyumlarıncıyla karşılaştırılabilecek bir evrim düzeyinde bulunmaktadır. Amfibyumlar, familya olarak, omurgalılara çok uzaktır ve yaradılışın sadece ve sadece ilk evresini temsil ederler”(“Art Book”,2001:126). Sanatçı kendisine yöneltilen olumsuz eleştirilere rağmen resimlerini biyomorf soyutluk çizgisinde sürdürmüş ve eşsiz bir anlatım rahatlığına ulaşmıştır.

Kandinsky'nin son dönem resimlerindeki değişim rengin kullanımında da görülmektedir. Ana ve ara renklerin kuramsal teorileri üstüne kurulu Bauhaus günlerini geride bırakan sanatçı daha önce sanat dünyasında görülmemiş renk kombinasyonları kullanmaya başlamıştır. Kullandığı renkler çoğu zaman transparan optik parlaklık etkisi vermiş ve bu Parlak, farklı, alışılmadık renklere bir de yeni form eriyişleri eklenmiştir. Yeni tekniğinde boyayla kumu karıştırarak kullanmıştır. Rengi kullanma biçimi ilk dönem cinli masal resimlerini çağrıştırmaktadır.

Kandinsky ikinci Dünya Savaşı yıllarında küçük boyutlu tuvallere resimler yapmışsa da Mavi gök Yeşil Figür, Çok Renkli Bütünlük gibi büyük boy başyapıtlarını bu dönemde üretmiştir. 1944'te yaptığı ‘İlımlı Hamle’ son büyük boy başyapıtı olmuştur. Kandinsky 13 Aralık 1944'te damar sertliğinden ölünceye kadar küçük boyutlu kâğıt ve kartonlar üzerine resim yapmaya devam etmiştir. Karısı Nina Kandinsky'nin ölümünden sonra bütün hayatını Kandinsky'nin anısını ve sanatsal mirasını canlı tutmaya, kocasının eserlerinin tanıtımını ve de bekçiliğini yapmaya adanmıştır.



Resim 55: Kandinsky, Mavi Gök,1940

Mavi Gök adlı resimde bakıldığında (bkz.resim55) çok sayıda renkli form ve şekiller gök mavisi fonda yüzmekte ve bu durum mikroskop altında bilinmeyen dünyaya bakıyormuşuz etkisi vermektedir. Buradaki biçimler bir anlamda Kandinsky'nin Bauhaus döneminde ki geometrik formlarının yumuşatılması ve biyomorfik türevlere dönüştürülmesi gibi düşünülebilir. Kandinsky doğada gözle görülmeyen mikro ve makro kozmik şeylerin çekiciliğini keşfetmiş ve aynı zamanda bu şeylerin içsel ruhlarının olduğunu şu sözleriyle dile getirmiştir:

"Her şeyde bulunan bu gizli ruhun teleskopla veya mikroskopla görülmesine ben içsel görüş diyorum. Bu görüş dıştaki sert kabuğu delerek içeri girer. Şeylerin dışsal formları yerine içtekileri algılamamızı ve tüm duyularımızla içsel nabız atışlarımızı fark etmemizi sağlar" (usatölyesi.org).

Kandinsky aynı zamanda sözünü ettiği biçimlerlerle resimsel biçimler arasında benzerlikler oluşturmayı da başarmıştır. Bu biyomorfik biçimler gök mavisi yüzey üzerinde havada yumuşak hareketlerle serbestçe yüzmektedirler ki mavi Kandinsky için ruhsal yönü en güçlü renktir. Ruhsal hayata açılan mavi gökyüzünde bu biçimler hareket ederek ortada pembe suratlı çocuk gibi duran ve elinde satranç tahtası tutan biyolojik biçime doğru yönelmişlerdir. "Mavi ne kadar derine inerseniz o kadar huzur verir" (Art Book,2001:120).Diyen Kandinsky Nazi işgalinden sonraki

döneminde bu resmi yapmış ve mavi renge daha çok önem vermiştir. Yapıt Kandinsky'nin Paris dönemini temsil eden en iyi çalışmalardan birisidir.

BÖLÜM VI

BULGULAR VE SONUÇ

Bu inceleme, 19 yüzyılın ikinci ve 20 yüzyılın ilk yarısında meydana gelen toplumsal değişimlerin sanat alanında ne türden etkiler yarattığını ve bu etkileşimin 20. yüzyıl sanat anlayışlarını nasıl etkilediğini inceleyerek, anılan dönemdeki toplumsal değişimle sanat çalışmaları arasında bağı göstermeyi hedeflemiştir. Bilindiği üzere bu dönem büyük tarihsel ve toplumsal değişimlerin olduğu; toplumsal yapının köklü biçimde dönüştüğü bir dönemdir. İmparatorlukların çözüldüğü, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin tüm dünyayı derinden sarstığı ve iki büyük dünya savaşının insanın bütün değerlerini yeniden gözden geçirmeye zorladığı bu dönem, sanat alanında da çok farklı düşünce, akım ve sanat üretimin gerçekleştirildiği bir dönem olarak tarihte yerini almıştır.

Dönemin sanat alanında ki en önemli gelişmelerinden biri soyut sanatın sanat alanına damgasını vurması; aslında bozulan toplumsal ilişkilerin çözdüğü tüm değer sistemlerinin resim sanatındaki karşılığı olarak resimde renk ve biçimin bozulması; nesnelere tıpkı toplumların değer sistemlerinin kaybolması gibi sınırlarının kaybolmasıdır. Tüm bu sürecin izini, resim sanat alanında Wasily Kandinsky'nin sanat yaşamında sürmek mümkündür. Bu incelemede Kandinsky ve çağdaşlarının sanatsal çalışmalarındaki değişim aracılığı ile dönemin resim sanatı alanındaki gelişmeleri değerlendirilmiş, aşağıda bu değerlendirmelere ilişkin özetlemeye gidilmiştir.

İlk vurgulanması gereken, bu dönemde sanat olaylarının birbirleriyle kopuk olmadığı ve birçok sanatçı birden çok alanda ürün vermeyi denemiş, sanat toplulukları kurarak hem kendi ürünlerinin hem de çağdaşlarının fikir ve ürünlerinin etki ve sonuçlarını tartışmayı başarabilmişlerdir.

İkinci olarak resim sanatı alanında soyut anlayışın egemenleşmesine katkı sunanlar arasında en önde gelen isim olarak Kandinsky, sanatında hiç taviz vermemiş, başından itibaren resme ilişkin sürekli denemeler yapma cesaretini göstermiş ve sanat ürünleri ideolojik kuşatma içine çekilmeye çalışıldığında sanattan yana tavrını koyabilmiştir. Nitekim Rusya'da sanatın devrime hizmet etmesi

gerektiği düşüncesinin egemen olduğu dönemde, O sanatın ideolojinin hizmetinde olamayacağını ve sanatçının bağımsızlığını savunmuştur. Bu düşüncesini benzer durumlar karşısında da savunmaya devam etmiş, sanatsal ereğini gerçekleştiremeyecek durumlar oluştuğunda ise oradan ayrılarak düşünlerini Avrupa'da gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Üçüncü olarak Kandinsky sanat çalışmalarını sadece resim üzerine yoğunlaştırmayarak diğer sanat alanlarını da incelemiş, Resim uygulamalarının yanı sıra yazıları ve kitapları ile de sanatın teorik alanına katkı sunmuştur. Aynı zamanda Kandinsky kişisel olarak müziğe karşı olan aşırı duyarlılığının bir sonucu olarak, bu alandaki bilgi ve deneyimlerini resimlerine aktararak resimde müzikal etkiyi yakalamayı başarabilmiştir.

Kandinsky'nin sanatsal çalışmaları bu geniş perspektiften değerlendirildiğinde dönemine damga vuran bir sanatçı olarak onu etkileyen olaylar, sanatçılar, çalışma alanları ve diğer sanat dalları ile ilişkisi onu çağdaşlarının birçoğundan farklı kılmış ve soyut sanatın öncüsü olmasında önemli bir rol oynamıştır. Soyut sanatın etkisi ve rüzgârlarının devam ettiği günümüzde de Wassily Kandinsky'nin eserleri yol göstericilik etkisini devam ettirmekte ve bir dâhinin ebediliğini gözler önüne sermektedir.

KAYNAKLAR

- AKBULUT, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*, İstanbul; İstiklal Kitabevi.
- ANTMEN, A.(2009). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul; Sel Yayıncılık.
- ART BOOK,(2001). *Kandinsky*, Ankara; Dost Kitabevi.
- ART BOOK,(2004). *Resim ve Heykelin Öyküsü*, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.
- BAZİN, G.(1998). *Sanat Tarihi*, İstanbul; Sosyal Yayınlar.
- CLARK,T.(2004). *Sanat ve Propaganda*, İstanbul; Ayrıntı Yayınları.
- CUMMING, R.(2008). *Sanat,y.y. İnkılâp yayınları*.
- DÜÇHTİNG H.(1993). *Wasily Kandinsky*, Köln; Taschen.
- EROĞLU, Ö.(2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.
- ERSOY, A.(1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul; Yorum Sanat Yayınları.
- ECZACIBAŞI *Sanat Ansiklopedisi*, c.3, YEM Yayınları, İstanbul, 1997
- ECZACIBAŞI *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, YEM Yayınları, İstanbul, 1997
- İPRİŞOĞLU, N.(1994). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul; Remzi Kitabevi.
- İPRİŞOĞLU,N. Ve İPRİŞOĞLU M.(1993). *Sanatta Devrim, İstanbul;Remzi Kitabevi*.
- KANDINSKY, W.(2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul; Altıkırkbeş Yayınları.
- KANDINSKY, W.(1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, İstanbul; Yapı Kredi Yayınları.
- GUERMAN, M.(1998).*Great Painters, England*; Parkstone Pres.
- GOMBRİCH, E.H, (1997). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

KANDEMİR, B. 20. *Yüzyıl Resminde Müziğin Etkisi ve Bu Etkilenmenin Klee ve Kandinsky Odaklı Biçimsel İncelenmesi*. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. 2007, Eskişehir.

LYNTON, N.(1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

LITTLE, S.(2006). *İzmler*, İstanbul; Yapı Yayın.

OSKAY, Ü.(2001). *Müzik ve Yabancılaşma*, İstanbul; Der Yayınları.

ÖZER, B.(2000). *Kültür Sanat Mimarlık*, İstanbul; YEM Yayın.

PASSERON, R.(1996). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul; Remzi Kitabevi. RADİKAL,(2008) *Kandinsky*, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.

RADİKAL,(2008). *Picasso*, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.

RİCHARD, L.(2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

SERULLAZ, M.(1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

SHİNER, L.(2004). *Sanatın İcadı*, İstanbul; Ayrıntı yayınları.

SPENCE D.(2001). *Büyük Ressamlar*, İstanbul; Alkım Yayınevi.

TURANÎ, A.(1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

TURANÎ, A.(1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

TURANÎ, A.(1979). *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara; Trkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

TUNALI, İ.(1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul; Remzi Kitabevi.

TUNALI, İ.(1993). *Estetik Beğeni*, İstanbul; Say yayınları.

WULF, C, (2010), *Eğitim Bilimi - Yorumsamacı Yöntem*, Görgül Araştırma, Eleştirel Teori, Ankara: Dipnot Yayınları.

YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara; Seçkin Yayıncılık.

İnternet kaynakları

<http://www.usatölyesi.org/Kandinsky.html> 8/10/2011,19.22

<http://www.msxlaba.org/forum/sanat.6/12/2011,13.25>).

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=48§ionID=2&language=TR&bhcp=1> 20.07.2011,08.11

<http://www.tate.org>. 14.02.2012,23.10