

**T.C.**  
**OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOYUT SANATTA GÖRSEL DİLİN OLUŞTURULMASI**  
**(PLASTİK DÜZENLEME VE İMGELERİN TEMSİLİYETİ)**

**Burçin Aynur SOYSAL**  
**(112020007)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**İSTANBUL, 2014**

**T.C.**  
**OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOYUT SANATTA GÖRSEL DİLİN OLUŞTURULMASI**  
**(PLASTİK DÜZENLEME VE İMGELERİN TEMSİLİYETİ)**

**Burçin Aynur SOYSAL**  
**(112020007)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN**  
**Yard. Doç. Devabil KARA**

**İSTANBUL, 2014**

# ÖNSÖZ

Resimde soyutlama, sanatçının, dünyayı zihinsel ve ruhsal süzgeçten geçirerek oluşturduğu bir başka dünya yaratma eylemidir. Geçmişte pek çok toplumun, sanatlarında soyutlamaya yöneldiklerini görmekteyiz. Soyutlama gereksinimi, psikolojik olup, toplumların dini ve dünya görüşleri ile yakından ilgilidir.

Resim, ilk çağlardan bugüne değin, geçirdiği süreçlerde, sürekli değişen görünümlere sahip olmuştur. Aradığı, ilettiği sorguladığı tanımladığı, temsil ettiği, tamamladığı ya da eksilttiği, başladığı şeyler, sürekli değişiklik gösterir. Mısır, Girit ve Mezopotamya'dan Antik Yunan'a, Ortaçağ'dan Rönesans'a, Sanayi Devrimi'nden günümüze, her dönemde resim düşünsel ve biçimsel değişimlere uğrar, bu değişim toplumsal gerçeklerle birlikte gerçekleşir.

Her dönemin kendini tanıtan, tanımlayan ele veren imgeleri, yine o dönemin sosyal, psikolojik, politik yapısı, dinsel inancı veya dünya yorumuyla biçimlenir. Modernizm ile beraber ortaya çıkan ve gelişen soyut resim, üzerinde tartışmaların sürüp gittiği bir konuyu gündeme getirir: soyut resimde imge var mıdır? Varsa bu imge nasıl tanımlanır?

Disiplinler arasında imge, zorunlu ve belirli ortaklıklar göstermemektedir. Daha çok benzeşme ve andırma gibi özellikler gösteren imgeler, her bir disiplin söyleminin de merkezinde bulunur. İmgenin başka disiplinler içerisinde yorumlanması, ne olduğu ya da ne olabileceği konusunda ışık tutmaktadır. Bu yorum ve araştırma sürecinde bana yol gösteren ve her an yanımda olan Hocam Yrd. Doç. Devabil KARA'ya teşekkürü bir borç bilirim. Bu süre boyunca anlayışından dolayı sevgili eşime de şükranlarımı sunuyorum.

**Burçin Aynur Soysal**

# İÇİNDEKİLER

	SAYFA NO
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>I</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>IV</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>V</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>VI</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM SOYUT SANAT</b> .....	<b>2</b>
1. 1. SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI	3
1.1.1. TARİHSEL SÜREÇTE SOYUTLAMA	3
1.1.2. SOYUT RESMİN TARİHSEL SÜRECİ	4
1.2. SOYUT SANATIN BİÇİM ALGILAYIŞI	8
1.3. SOYUT SANATTA HARMONİ	10
1.4. SOYUT DIŞAVURUMCULUK, SOYUT EKSPRESYONİZM	13
1.4.1. SOYUT DIŞAVURUMCULUK (ABSTRE EKSPRESYONİZM)	18
1.5. SOYUTLAMA	19
1.6. GEOMETRİK SOYUTLAMA	23
1.6.1. GEOMETRİ VE SAF SANAT: MONDRIAN	23
1.6.2. SAF SANATTA ‘HİÇ’LİK: MALEVICH	30
1.7. NEOPLASTİK HAREKET (DE STIJL)	37
1.8. YÜCELEYİCİLİK (SÜPREMATİZM)	40
<b>2. BÖLÜM SOYUT SANATTA ZİHİNSELLİK</b> .....	<b>42</b>
2.1. ZİHİNSEL DÖNÜŞÜM	42
2.1.1. TİNSEL BİR YAKLAŞIM	51
2.2. SOYUT SANATTA GERÇEĞİN TEMSİLİ	61
2.2.1. SOYUT RESİM	61
2.3. SOYUT SANATTA NESNE ÖZNE İLİŞKİSİ	65
2.4. SOYUT SANATTA İMGE	68

2.4.1. SANATTA İMGE	68
2.4.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE İMGE	71
2.5. SOYUT RESİM SANATININ ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ	74
<b>3.BÖLÜM PLASTİK DÜZENLEMENİN OLUŞTURULMASI--</b>	<b>81</b>
3.1. SONRADAN OLUŞTURULAN İMGE	81
3.1.1. GÖRSEL VE İÇSEL DÜNYANIN BİRLİKTELİĞİ SONUCU	82
YARATILAN GÖRÜNTÜ: İÇ VE DIŞ KUVVETLER	
3.1.2. GÖRSEL ALAN VE RETİNAL ALAN	82
3.1.3. OPTİK DEĞERLERİN GÖRSEL İLLÜZYONU	83
3.1.4. ÜÇ BOYUTLU ALAN	84
3.1.5. RESİM ALANI	84
3.1.6. UZAYSAL VE MEKÂNSAL KUVVET ALANLARI	86
3.1.7. MEKÂNSAL GÜÇLERİN ALANLARI	89
3.1.8. İÇ GÜÇLER	89
3.1.9. İÇ GÜÇ ALANLARI	93
3.2. RENK BİÇİM	93
3.2.1. RESİMDE BİÇİM	93
3.2.2. RENK BİÇİM (RENK, DENGE VE KARŞITLIK)	94
3.3. FORM	96
3.4. BOŞLUK - ESPAS	102
3.5. NOKTA - ÇİZGİ	113
3.5.1. NOKTA	113
3.5.2. ÇİZGİ	113
3.6. BİÇİM VE RENK	115
<b>SONUÇ -----</b>	<b>120</b>
<b>KAYNAKLAR -----</b>	<b>123</b>
<b>GÖRSEL KAYNAKÇASI-----</b>	<b>127</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ -----</b>	<b>128</b>

## ÖZET

“Soyut Sanatta Görsel Dilin Oluşturulması (Plastik Düzenleme ve İmgelerin Temsiliyeti)” isimli bu çalışmanın ana konusunu sosyal, kültürel, tarihsel süreçte toplumların oluşturdukları imgelerle meydana gelen soyut resim sanatı oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde soyut sanatın tarihi araştırılmış, soyut sanat ile ilgili kavramlar, örnek görsel ve farklı kaynaklarla açıklanmıştır. Harmoni, soyutlama, Neo-plastik hareket gibi bu kavram ve olguların anlaşılması, soyut sanatın tarihsel boyutta bugüne kadar olan gelişinde ve değişiminde nelerin etkin rol aldığı hususunun kavranması açısından önemlidir.

İkinci bölümde soyut sanatta ve soyut resimde imgenin yeri, özne-nesne ilişkisi bağlamında soyut sanat detaylandırılmış, çeşitli ressamın çalışmalarıyla, konu belirginleştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde soyut sanatta plastik düzenlemenin oluşturulması üzerinde durulmuştur. İçsel dünyanın görsel dünyaya yansımaları bağlamında oluşturulan alanlar ve bu alanların görsel dünyaya olan etkisi ayrı ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Soyut resimde başvurulan renk, boşluk, çizgi ve nokta boyutları tek tek açıklanmış, görsellerle desteklenerek imgelerin, resim yüzeyi üzerinde kompoze edilme yöntemleri farklı kaynaklardan yararlanılarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Soyut Sanat, ekspresyonizm, resim, imge

## **SUMMARY**

Main topic of this study called “Creation of a Visual Language in Abstract Art (Representation of Plastic Arrangement and Images)” is to create an abstract painting art consisting of images created by the communities during social, cultural and historical progress.

In the first part of the study, history of abstract art was searched and concepts related with abstract art were described through sample visual and different resources. Understanding the concepts and cases such as harmony, abstractation, Neo-plastic movement is important to adopt what are effectively play role in progress and change of abstract art until today.

In part two, abstract painting was discussed as a branch of abstract art. The abstract art was detailed within the scope of place of the image in the abstract art and abstract painting, subject-object relation and the topic is tried to make significant.

In the third part of the study, creation of plastic organization was emphasized. Spaces created for reflection of the inside world to the visual world and effect of such spaces to the visual world were investigated under different topics. Colors, spaces, lines and point sizes referred in the abstract art were described individually place of the image within painting discipline was described through visuals.

**Key Words:** Abstract Art, expressionism, painting, image

# ŞEKİL LİSTESİ

1. Görsel: Cézanne, **Mont Sainte Victoire**
2. Görsel: Soyut dışavurumculuk
3. Görsel: Mark Rothko **Vessels Of Magic**
4. Görsel: Jackson Pollock **Guardians of the Secret**
5. Görsel: Robert Mother Wall
6. Görsel: Piet Mondrian, **Broadway Boogie Woogie**
7. Görsel: Piet Mondrian **Artı ve Eksi**
8. Görsel: Mondrian, **Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon**
9. Görsel: Kazimir Malevich **“Siyah Kare”**
10. Görsel: Malevich, **Supremus**
11. Görsel: Theo Van Doesburg
12. Görsel: Doesburg **De Stijl**
13. Görsel: Kazimir Maleviç, **Suprematist**
14. Görsel: Claude Monet **Saman Yığınları**
15. Görsel: Wassily Kandinsky **İsimsiz**
16. Görsel: Paul Klee, **Cosmic Flora**
17. Görsel: Paul Klee **Fugue in Red**
18. Görsel: Paul Klee **Reicher Hafen**
19. Görsel: Paul Klee **Ab Ovo**
20. Görsel: Miro Harle, **Guin Karnavalı**
21. Görsel: Salvador Dali, **Belleğin Azmi**
22. Görsel: Magritte, **Human Condition**
23. Görsel: Magritte, **İmgelerin İhaneti**
24. Görsel: Jackson Pollock, **Lavender Mist,**
25. Görsel: Willem de Kooning, **Excavation,**
26. Görsel: Willem de Kooning, **Woman and Bicycle**
27. Görsel: Avond Evening **The Red Tree**
28. Görsel: **Resim Alanı**
29. Görsel: Kandinsky **9 Points In Ascendance**



30. **Görsel:** Malevich. **Sensation of Flighty**
31. **Görsel:** **Alan güçleri**
32. **Görsel:** Courtesy of R.Hunter Middleton Ludlow Typographic Company
33. **Görsel:** Resim alanı: figür ve arka-planı hareketi. Fluctuation of the figure and background
34. **Görsel:** **AIDS'e Karşı Uyarı Afişi**
35. **Görsel:** Eugene Delacroix, **Sardanapalus'un Ölümü**
36. **Görsel:** Mısır Dönemi alçak kabartma
37. **Görsel:** Giotto, **Matem (Ağlayış)**
38. **Görsel:** Rembrandt, **Holy Ailesi,**
39. **Görsel:** Jan van Goyen, **Peyzaj**
40. **Görsel:** William Turner, **Kıyıya Yanaşan Yat,**
41. **Görsel:** Paul Cézanne, **Saint Victoria Dağı,**
42. **Görsel:** Bridget Riley, **'Karedeki Hareket'**
43. **Görsel:** Johansen Itten/Kunst der Farbe **Form ve Renk**
44. **Görsel:** Mark Rothko, **Kırmızı İçinde Kırmızı**

# GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca imge, sanatçı tarafından gerçekliği karşılamak amacıyla kullanılmıştır. Daha geç dönemlerde ise gerçekliğin temsilinde yani imgede hem sosyolojik hem de psikolojik etmenler doğrultusunda kaynamaların meydana geldiği görülebilir. Burada sanatçının yorumu, yerleşik estetik ölçüleri aşır, gerçekliğin sunumunda sanatçıya özgü yaratılar ve yöntemler oluşturulmuştur. Bu aynı zamanda, sanatçı imgeleminde bir kırılma gibi algılansa da aslında gerçekliğin yepyeni biçimlerde sunumundan başka bir şey değildir.

20. yüzyılda bilimsel gelişmeler, beklenildiği gibi olumlu ve anlamlı bir yaşama yol açamamış, daha çok hümanizmanın yok oluşuna (Auchwitz, Treblinka) zemin hazırlanmıştır. Bu yok oluş 20. yüzyıl insanının bir bunalıma sürüklenmesine neden olmuştur. İnsan varlığının ne'liği (mahiyeti, özü), ne olduğu, ne olmaması gerektiği ile varlığın tümüne merkez olup olmadığı sorununun çözümünü acilleştirmiştir.

20. yüzyıl ve bundan önceki üç yüz yıllık süreç içerisinde sanat, insanın sürekli bir değişme gösteren düşünsel ve bilimsel etkinliğiyle paralellik gösterir. Değişen bu ilişkiler ve gelişmeler plastik sanatlar alanında da kendini göstermekte gecikmez. Temellerini Hume'un "empresyon" kavramından alan izlenimcilik (empresyonizm) dünyayı öznel bir bakışla kavrar ve yansıtır. Sanatta bu değişim ve gelişim daha ileriki dönemlerde insanı nesnesiz sanata kadar götürecektir. Ayrıca aşkınlığı terk ederek kendi içine kapanır. Bu yabancılaşma ve içine kapanış, kuralları yıkma ile birlikte çağdaş insanın iç gerçeğinden hareket etmeyi amaçlayan bir sanatın neticesidir. Soyut sanatta nesnelere yerini insanın iç karmaşasına bırakır. Soyut sanatın kopmaz bir parçası olan soyut resimde de renkler, nokta ve çizgiler, gölgeler, dış gerçekliğin insan algı ve düşüncesindeki yansımalarıdır, "görünen"den çok "algılanan"dır.

Kübizm akımının ortaya çıkışıyla şekillenmeye başlayan soyut resim algısı, tarihsel süreç içerisinde insanın kendine kaçış hikâyesini yansıtmıştır. Sanatçılar, soyut sanatta algıladıkları ve düşündükleri "dünya"yı kendi merceklerinden anlatırlar; tabii yine algıladıklarına uygun renk, nokta ve çizgilerle. Soyut sanatın oluşum süreci, tarihsel gelişimi ve soyut resmin örneklerle anlatımı bu çalışmanın ana iskeletini meydana getirmektedir. Bu bağlamda soyut sanat kapsamının iyi açıklanması hedef alınır, soyut sanattan soyut resme görseller eşliğinde geçiş yapılmıştır.

# 1. BÖLÜM

## SOYUT SANAT

20. yüzyılın ilk yarısının en önemli bireysel gösterisi soyut sanattır. 1911 yılı, Kandinsky ile birlikte soyut sanat serüveninin başlangıç tarihidir. Bu tarih, aynı zamanda figürasyonun sanattan uzun bir süre için kaldırılmasını ve çağdaş insanın, çağdaş dünya gerçeklerine yabancılaşmasını belgelemiştir. Soyut sanatın sözcüsü Michel Seuphor, onu özetle şöyle tarifler: “Bir resimde günlük gerçeği görmüyorsak, o resim soyuttur. Bir ressam, doğadan (dış gerçekten) değil de, kendi iç gerçeğinden hareket ediyorsa, o ressam soyut bir ressamdır. Bir resmin soyut olabilmesi için, doğa gerçekleriyle bütün ilişkilerini kesmiş olması şarttır.”<sup>1</sup> Gerek nedenleri, gerekse sonuçları bakımından, çağın bu çok önemli sanat gösterisi Bergson’un “sezgicilik-intuitionisme” felsefesinde temellenmiştir. Bergson, “Eşyalar bize göre vardır” prensibini önerir. Bu kurama göre, eşya algılarla gerçekleşir. Yani, eşya-nesne-olay duyu organlarıyla algılandığı sürece gerçektir. Görülen, dokunulan sürece vardır.

Bergson’a göre, “Eşyayı tanımlamak aslında iç yaşantımızı tanımlamak” olur. Böylece; Bergson gerçekleri yeryüzünde yaşayan insan sayısı değin çoğaltır ve çeşitler. Algılar ise, aslında çeşitli gerçeklerin çeşitli uyarılarıdır. Düşünce, bu algıları değerlendirip yönetir. İşte, Kandinsky ile soyut sanat, Sürrealizm, 1945 sonrası soyut sanat akımları, hatta Pop’lar bu algılama kuramında temellenmişlerdir. Ancak onlar aynı zamanda Freud’un “Psikanaliz” metodundan ve Sartre’ın “Varoluşçuluk” düşüncelerinden de faydalanmışlardır.

Kandinsky, Bergson’un “algılar” önerisinden yola çıkarak, 1911 yılında sanat tarihinde ilk kez pür soyutu imzalamıştır. Kandinsky’ye göre doğa kendi biçimini ve amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratmıştır. Sanatçının soyut sanat konusundaki düşünceleri şöyle özetlenebilir:

“Ressam, sadece duygusal ve ruhsal bilinciyle resim yapacaktır. Doğadan ve maddeden sıyrılacak, kendi iç dünyası ile baş başa kalacaktır. Eserin yaradılışında ağır basacak olan bu iç dünya, sanatçının duyguları ve fantezisi ölçüsünde anlatılacaktır. Bunu yaparken, dış dünya görüntülerinden uzak, pür soyut biçimler, çizgiler ve

---

<sup>1</sup> Sevim Eti, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset Yayınları, 1971, s. 41. (M. Seuphor Dictionnaire de la peinture abst)

renklerden faydalanılacaktır. Bütün bu soyut biçimler, çizgiler ve renkler tablo uzayı içinde kendi kendilerini anlatabilecek yeteneğe sahip kılınacaktır.”<sup>2</sup> “Sanat sanat içindir” kuralına bağlı olan Kandinsky, genel olarak sanatçının sanata ait elemanlara bağlı kalmasını savunur. Kandinsky, bu duygusal soyutlama yaradılışlarında üç kaynaktan hareket ettiğini söylemektedir:

1. Impression – İzlenim
2. Imprevisatione - Anidenlik
3. Composition – Düzenleme.

Bunlardan bir ve ikinci durumlarda, sanatçı sezgiye dayanan bir temel davranışı söz konusu etmektedir. Ancak, bu heyecanlı yüksek ruh gerilimi içinde akıl ve mantık onun kontrol görevinde olacaktır. Üçüncü temel davranış olan “kompozisyon” yaratışlarında, sanatçı yine iç dünyasından hareket edecek, fakat her biçim, renk ve çizgiyi mantığı ile tartacaktır. Kandinsky’nin 1910 yılına dek olan Fov resimleri birinci kaynağa bağlıdır. 1910-1921 yılların arasındaki ilk soyutlamaları ikinci kaynaktan çıkmıştır. Sanatçını özellikle bu çağ eserleri, 1945 sonrası bireysel–sübjektif sanat gösterilerinin çıkış noktası olmuştur.

## **1.1. SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI**

### **1.1.1. TARİHSEL SÜREÇTE SOYUTLAMA**

Tarih öncesi çağlara bakıldığında Paleolitik insan, gerçekçi ve doğacıydı, çünkü dış dünyayı soyutlayabilecek yetenekte değildi. Bu yüzden ancak daha geliştikten sonra soyut resimler yapmaya başladı. İnsandaki soyutlayıcı yeteneğin en tipik örneği olan yazı da ancak sonraları bulunmuştur.

“İlkel buduların sanat istemi, -onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa- sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budularının sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepisi, hemen her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli

---

<sup>2</sup> Sevim Eti, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset Yayınları 1971 sayfa 42. (Herbert Read. **A Concise History of Modern Painting**)

budunlarda egemen olarak kalır; oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleşim içtepisine bırakmak üzere gittiğinde gücünü yitirir.”<sup>3</sup>

Bütün eski uygar topluluklar arasında, soyut sanat eğilimini en güçlü biçimde gerçekleştirenler, Mısırlılardır. “Mısır resim sanatı, hem tek tanrıcı yüzyıllarda, hem de modern çağda gerekli olan çeşitli soyut şema anlayışlarının kaynaklarından biridir”.<sup>4</sup>

Yazının bulunduğu Mezopotamya bölgeleriyle eski İran kültürlerinin en erken aşamalarında ise, seramik vazolar üzerinde figür stilizasyonları önemli bir yer tutar. “İnsan figürünün yalın klişelere indirgenip, hayvan figürünün belli bir gözleme bağlı oluşu Doğu sanatlarında yüzyıllarca kendini göstermiş olan bir kavrayıştır.”<sup>5</sup>

Bugünkü Meksika'nın belli kesimlerini kapsayan eski Maya Uygarlığı'na ait resimlerdeki figür stilizasyonlarında da soyutlama eğilimi dikkat çekicidir. Maya resimlerinde perspektiften söz edilemez. Bu resimlerde çizgi üslubu çok kesin ve sağlamdır. Bizans Sanatına bakıldığında da yine, olağanüstü çeşitten bir soyutlamanın varlığı görülür. Bizans mozaikleri, altın zeminin beyaz zemine göre daha etkili olacağını kabul etmiş, parlak, ışıklı, soyut ve kutsal bir dünya yaratmıştır.

Ortaçağ Kuzey insanların sanat istemi de soyutlama eğilimindedir. Ancak Kuzey insanı, doğa ile arasındaki ilişki açısından böyle bir eğilimde olmakla birlikte, Doğu'nun bu konudaki derinliğinden, daha geridedir.

Doğu ve İslam sanatlarında ise kuvvetli stilize özelliklere sahip resimlere rastlanır. “Bu sanatlarda doğadaki organik yaşamı taklit yolları gösterilmez. Biçimler, hatta insan figürleri bile geometrik şemalara indirgenmiştir. Bu yalın oluşumlar, içlerinde derin öz kavrayışları taşırlar.”<sup>6</sup>

### 1.1.2. SOYUT RESMİN TARİHSEL SÜRECİ

Soyut sanatın temelini oluşturan Kübizm, 1907-1914 yılları arasında meydana gelmiş bir sanat akımıdır. Kübizm'in ilk kurucuları, Pablo Picasso, Georges Bracque, Fernard Leger, Juan Gris olmuştur. Kübizm öncesi resimde görülen anlatım biçimleri, doğayı görmenin, onu anlamının yeni türleri idi. Oysa Kübizm ile beraber, sanatta yaratma olayı, tümüyle özerk bir olay olur.

<sup>3</sup> Wilhem Worringer, **Soyutlama Ve Özdeşleşim**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, s. 23

<sup>4</sup> Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 29

<sup>5</sup> Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s. 36

<sup>6</sup> Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s. 15

20. yy. sanatına temel teşkil eden ve plastik sanatlara yeni bir dil getiren bu sanat akımı, birbirine zıt iki etki altında gelişir: Pozitif ilimler ve ilkel sanat.<sup>7</sup> Çağın evren kavrayışına damgasını vuran bu akımın başında, Cezanne bulunur. Dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini, öğrencisi Emille Bernard'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır. (15 Nisan 1904). “Doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanını bir merkez noktasına götürsün.” Doğanın, nesnelerin, küplere, konilere ve silindirlere göre ele alınması, doğanın görünen bir dünya, duyuşal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünölen bir doğa kavranan bir doğa değildir. Ama o, doğanın anlamıdır. Bu anlam, düşünöcede somutluk kazanır.<sup>8</sup> Bu düşünöcelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir muhafazaya gerek vardır. Nesneler, duyuşal görünüşlerinden kurtarılınca geriye yalnız biçim kalır. Bu amaçla eşyaları parçalar, parçalardan birini sadeleştirerek öteki parçaları gelenekçi perspektifin yardımı olmadan yüzeye dağıtır.



**1. Görsel:** Cézanne, **Mont Sainte Victoire**, 1904-6, Oil on canvas 29x36, Philadelphia Museum of Art, George W. Elkins Collection

<sup>7</sup> Akın Uğur ÇAKAR, **Soyut Resim Sanatında İmge ve Dokunun Kullanılması**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2001, Danışman: Öğr. Gör. Mustafa ATA, s. 10-13

<sup>8</sup> Akın Uğur ÇAKAR, a. g. m. s. 10-13

*"Başlarımız düşünceler yön değiştirebilsin*

*Diye yuvarlaktır."*

*PİCABÎA*

*"Gerçek ilerleme, ilerici olmaktan değil ilerliyor olmaktan  
meydana gelir."*

*BERTOLT BRECHT-1930*

Betimlemeye (figürasyona) karşı soyutlama sorunu 1909-1912 tarihlerine rastlayan bu devir "analitik, çözümsel Kübizm" devresidir. Kübizmin ikinci büyük yönelişi, "sentetik, bireşimsel kübizm" olmuştur. 1912-1922 tarihleri arasına rastlar. Analitik ayırıcı bir yolla parçalayıp çözdükleri eşyayı, bu kez sentetik birleştirici bir yolla, seçip bir araya getirmeyi amaç edinirler. Bu devrede "Kolaj-yapıştırma" tekniği ile daha elle tutulabilir, geometrik şekiller ve Analitik Kübizmde reddedilen parlak renkler kullanılır. Böylece, sanata ilk defa, gazete parçaları, tahta şekiller, ip ve kumaş parçaları gibi günlük malzemeler de girer.

Kübitler sanatın amacını duygudan çok düşüncede arayan ve bulan bir akımın temsilcileridir. Metzinger ve Gleizes de eşyanın ne olduğuyla nasıl olduğunu sorgularken mutlak ve yüzeyleri kadar biçimi olduğundan, açık-koyu düzen çerçevesinde eşyanın da geometrik olarak incelenmesi gerektiğini savunurlar.

Kandinsky "sanat yapıtı yaratmak dünya yaratmaktır" der. Bu sözle ifade edilmek istenen şey, sanatın sanat yasalarına uygun, kendine özgü bir yaratma olmasıdır.

Ekspresyonizm, Kübizme paralel ve onun ilkelerine benzer ilkelere sahiptir. Ortak yönleri ise, her ikisinde de natüralizmin reddedilmesidir ama farklı biçimlerde.

Ekspresyonizmde realite iç tepkisel (duygusal) olana bağımlıdır, Kübizmde ise matematiksel kurallara. Bunun için doğaya karşı diye Kübizmi çağdaş Ekspresyonizm ile bir tutmak yanlış olur. Kübizmde konstrüktif elemanlar, artık doğal elemanlar değildir, düşünsel soyut elemanlardır. Çıkış noktası ise düşünce dünyası ve geometridir. Bu sanat akımı, bütün resim unsurları, geometrik görünüşü, sanat anlayışı ile ileri bir düşünce sanatıdır.<sup>9</sup>

1910 dolaylarında Avrupa'nın değişik ülkelerinden farklı sanatçılar betimlemenin sanatta artık yeri kalmadığı düşüncesini kendince yorumlayarak soyutlama deneylerine

<sup>9</sup> Akın Uğur ÇAKAR, a. g. m. s. 10-13

başladılar. Soyut resim isminden de anlaşıldığı gibi bir soyutlama işlemi içerir. Başlangıç noktası gerçek dünyadır. Sanatçı bir form seçer ve bu formu başlangıçtaki haliyle benzerliğini en aza indirerek tanınmayacak hale gelene kadar yalınlaştırmaya devam eder (değişime uğratar). Kimi sanatçılara göre ise soyut sanat, derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeği görsel bir biçimde arayışın olduğu sonuçtur.

20. yy. başlarında görülen ve 1940'lar ile 1950'lerin New York'unda da süren büyük soyutlama deneylerinin yolunu, Kübizm açmıştır.

Soyut sanat; ustalarını, özel kurallarını ve bir ölçüde varacağı noktayı 1918'den önce bulur. Theo Van Doesburg, bir ineği yöntemli bir biçimde soyutlamaya tabi tutarak arı biçimlere nasıl varıldığını deneylerle göstermiştir. Mondrian sanatını çarmih biçimde billürleştirmiştir. Brancusi'nin sanatını yumurta biçiminde billürleştirdiği gibi Theo Van Doesburg Georges Vantongerloo ve Piet Mondrian'ın atılımlarıyla Leyden'de doğan De stijl Dergisi bu yeni okulun estetik kuramlarını yayımlar.

Soyut sanatın çağdaşı Kübizme karşı üstün olan tüm özelliklerine karşın tek şansızlığı dağınık bir hareket olmasıdır. Rus Devrimi'nden sonra diğer bütün avangart hareketler gibi çok önemsenen Soyut Sanat, Batı'da Bolşevik sanatı olarak görülür. Brague ve Picasso'nun Kübizmi büyük başarı kazanırken, Soyut Sanat Paris'ten uzak kalmak zorunda kalır. Ta ki doğum zamanı gelinceye kadar. Bir müddet sonra S. S. C. B. propaganda aracı olabilecek, insanları birbirine daha kolay yakınlaştıracak, öykücü bir sanat anlayışını destekleyerek göklere çıkarır. Bu durumda Rus Avangard sanatçıları susmak zorunda kalırlar ya da yurtlarını terk ederler. Larionov'la Gonçarova dekoratör olarak balenin peşine takılırlar. Tatlin ve Maleviç'in adları Rusya'da unutulur. Kandinsky Almanya'ya geçer. Soyut estetik araştırmalarının merkezi Rusya'dan sonra artık Almanya olacaktır. Savaşta ölen Franz Marc ve August Macke'den yoksun kalmasına rağmen önce Dessau'da daha sonra Weimar'daki Bauhaus'larda mimar Walter Gropios, resamlardan Lyonet Feininger, Klee, Kandinsky, MtiHoly - Nagy 1920 ile 1930 arasında coşkulu bir ressam, dekorcu ve heykелci nesli yetiştirilir. Bauhaus'larda soyut sanatın çağdaş tekniklerdeki denemelerinin tümü yapılır. Klee'nin yönetimi altında soyut vitraylar, Muche'nin yönetimi altında şimdilerde dahi moda olan soyut desenli kumaşlar Moholy - Nagy heykellerinden Plegsiglas bunlarla beraber soyut filimler, soyut baleler motorla hareket eden devingen cisimler, hatta soyut maytaplar bile yapılmıştır. Fakat ne kadar üzücüdür ki; soyut sanat Rusya'dan sonra ikinci kez



hayat bulmaya çalışırken Nazizm'in zaferinden sonra Rusya'dan kovulmuş olan Avangart sanatçılar Almanya'dan da kovulurlar. Bauhaus kapanınca sanatçılar da dağılır; Gropius Feninger ve Moholy - Nagy A.B.D.'ye gider. Klee İsviçre'ye sığınır Kandinsky 1933'te Paris'e gelir, yanında hiç kimse yoktur.

## 1.2. SOYUT SANATIN BİÇİM ALGILAYIŞI

Çağın evren kavrayışına damgasını vuran, biçim verme anlayışı, klasik ya da geleneksel sanat, doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları doğal biçimleri ile anlamak, doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak amacını güder. Doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim verme de o derece güçlü olacaktır. Bu, yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. Hatta alışlagelmiş sanata büyük bir tepki ile doğan empresyonizm için de geçerlidir. Çünkü empresyonizm için de çıkış noktası doğadır. Ne var ki buradaki doğa, objektif nitelikleri ile değil de sübjektif nitelikleri ile ele alınır. Soyut sanatta nesne ile nesnenin anlamı da farklılık gösterir. Nesne duyusal olarak kavranan gerçekliktir, ampirik varlıktır. Buna karşılık nesnenin anlamı, ampirik bir gerçeklik, duyularımızla kavradığımız bir var olan olmayıp, kişinin bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediği düşünsel varlıktır. Bundan ötürü, nesne bir duyusal gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır. Bu soyut düşünsel varlıkta ifadesini bulan 20. yy. sanatına damgasını vuran biçim anlayışını temellendiren sanatçı Cezanne'dır. Cezanne'nın, doğayı silindir, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözleriyle sözcük kaynağını bulan soyut sanat somutluk kazanır. Cezanne'dan kalkan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak bugüne kadar ulaşır. Tüm bu farklılıklar içinde, soyut sanat anlayışı, ortak bir niteliği de daima sürdürür. Bu ortak nitelik, resmin resim olarak yalnız biçim öğelerini kullanma olgusudur. Resim (soyut resim), kendini salt resme özgü bir biçim verme amacı ile ifade etmeye çalışır; yani, salt renk, düzey üzerinde düzeysellik. Resim 'sanat yapma' yolunda biçim verici bir eylem olur. Böyle bir biçim verme, kendine özgü, düşünsel soyut bir yasallığı ifade eder. Mondrian'a göre: "Derin ve geniş anlamında, biçim verme yalnız bir yapıtın yasal birlikli bir obje olarak biçimlendirdiği şeydir, bundan daha fazla bir şey değildir". Böyle bir yasal yapıya

dayanan sanat yapıtı, aynı zamanda salt resim öğelerinden meydana gelmiş bir düzendir. Böyle soyut bir düzende, elbette duygu ve tutkuların hareketliliği görülmeyecektir.

Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektif isterse sübjektif bir doğa olsun, var olan, objektif bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır, ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı, duyusal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık ampirik, duyusal doğada somut olarak vardır, ne de bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak olan sanat, aynı zamanda, onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır. Başka bir söyleyişle, bu temel varlık, değişmez olan varlık ancak, bu biçim verme içinde somut gerçeklik elde edecektir. Bu bakımdan, soyut sanatta biçim verme, yalnız estetik bir anlamda değil de, aynı zamanda ontolojik-metafizik bir nitelik içinde kavranmalıdır.

Soyut sanatın geometrik biçimler kullanması bir amaç değil, bir araçtır. Çünkü soyutluk bir metot, bir yöntem değil, tersine mutlağı, temel varlığı, derinliği bir düşünme ve bir biçimlendirmedir. Bu anlamda, soyutlukta yeni bir varlık, hatta yeni bir realite söz konusudur.

Ontolojik-metafizik bir fonksiyonu üstlenen soyut biçim vermenin, ilk adımda yapması gereken şey: şimdiye kadar alışlagelen biçim anlayışını parçalamak. Şimdiye kadar alışlagelmiş biçim anlayışı nesnelere dayanıyordu. “Sürrealizm ve soyut sanat”, nesnelere dünyasında, dış dünyanın dövünebilir olan şeylerinin biçiminden az ya da çok vazgeçmek durumundadır. Nesne artık önemli değildir. Hatta sanat için var bile değildir. Önemli olan, evrenin varlığın sahip olduğu, duyusal olarak kavranamayan biçim ilkesini varlığın dayandığı tümel yasayı, zorunluluğu kavramaktır. Bu zorunluluk ve bu temel yasa, varlığın temel hakikatidir. Bu temel hakikat, bir yandan varlığı, öbür yandan da sanatı belirleyen bir temel ilke olarak anlaşılmalıdır. Böyle bir ilkenin ışığında kavranan evren, artık alışılmış bir evren olmaktan çıkar. “Özdeşleyim aracıyla, algı objesinin içinde bulunduğu durumu kavramak yerine, soyutlama aracıyla, algı objesinin içinde bulunduğu durumu kavramak yerine soyutlama aracıyla sanatçı, nesnelere tüm tesadüfi özelliklerinden soyarak, genel evrensel ilgileri ve değerleri (denge, durum, ölçü, sayı vs bireysel bir durumun özelliği ile gizlenen ve örtülen değerleri) ortaya koyar. Bu değerler, doğada bizim için hazır olarak var

olmadığına göre zorunlu olarak sanatın doğa ile ilgisi de değişecektir. Burada, artık taklit biter ve estetik biçimi bir başka gerçekliğe, özel, tesadüfi olan bir realiteden çok daha derin olan bir evrensel realiteye aktarma başlar. Çünkü soyut sanatın aradığı bu evrensel realite, içinde yaşanan bu duyusal gerçeklik olmadığı gibi, bu evrensel realitenin, bu hakikatin var oluş biçimi de duyusal gerçekliği ve bu gerçekliği oluşturan nesnelerin var oluş biçiminden farklı olacaktır. Evrensel realite nasıl duyusal gerçeklik için bir temel varlık ise, aynı şekilde evrensel realitenin var oluş biçimleri için, bir estetik-ontolojik ilk örnek olacaktır.<sup>10</sup>

### 1.3. SOYUT SANATTA HARMONİ

Harmoni, iki ya da daha çok sayıda elemanın birlikte bir bütün meydana getirmeleridir. Bu geniş tanıma göre, her sanat, bir anlamda bir uyuma, bir harmoniye dayanır. Çünkü her sanat yapıtı bir kompozisyon olduğuna göre kompozisyonun özünde uyum, harmoni bulunur. Soyut sanatta da bir sanat olarak sanat yapıtı meydana getirmek söz konusu olduğuna göre, onun özünde de, içine aldığı elemanların bir harmoni birliği bulunmalıdır.<sup>11</sup>

Mondrian'ın ifadesiyle; “Hakikate yönelen düşünce salt zihin alanında kalır ve bu hiçbir zaman sanat değildir. Buna karşılık yaratıcı düşünce biçim vericidir. Hem felsefe hem de sanat, evrensel-tümel olanı biçimlendirerek ifade eder. Birincisi hakikat, İkincisi güzelliştir. Hakikat ve güzellik, temelde bir ve aynı şey olduğundan, her iki biçimin görünüşteki akrabalığını reddetmek mantığa uygun olmazdı. Ancak, sanat, tümelliği içindeki insanın plastik ifadesidir. Bu, tastamam böyledir”.<sup>12</sup>

Sanatın ereği, doğayı ve doğa biçimlerini bir yansıtma eylemi içinde kavramak değildir. Gerçi her sanat anlayışı, hiç şüphesiz belli bir realite ile belli bir ilgi içindedir, her sanat belli bir realiteye yaklaşmak ister. Bu belli realiteler sanat anlayışının belirlemesine göre biçim alacağı gibi, her yaklaşım biçimi de sanatın kullandığı biçim verme araçlarına göre değişebilir. Biçim verici sanatçının hedefi, kendi estetik realite yaşantısına ya da nesnelerin temel varlığının yaratıcı yaşantısına biçim vermekten

<sup>10</sup> İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 121-174

<sup>11</sup> Sevim Erdem, **Modern Sanat**, Karaca Yayınları, İstanbul, 1963, s. 200-202

<sup>12</sup> İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitap Evi, İstanbul, s. 121-174

ibarettir. Figüratif sanatın gelişmesi yalnızca biçim araçlarının değerlendirilmesinden ya da saflaştırılmasından ibarettir. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar kesin olarak resim araçları değildir. Resim araçları, renkler, biçimler, çizgiler ve yüzeylerdir. Sanatın aradığı ve yaklaşmak istediği realite, nesnelerin oluşturduğu doğa realitesi değildir. Ama sanat araçlarıyla, sanatçının kendisinin yarattığı, hatta kurduğu bir realitedir. Ancak, bu realiteye ulaşmak için izlenecek bir yol vardır: Doğa biçimlerinin bozulması ve giderek ortadan kaldırılması. Denilebilir ki bu nokta, yalnız Kübizmin değil, tüm soyut anlayışlarının ortak noktasıdır.

İfade araçlarında ve kompozisyonda doğal biçimin yok edilmesi, bunun yerini evrensel tümel bir aracın alması ve denkleşmiş bir kompozisyonun yaratılması, bütün bunlar, yeni bir biçim vermenin tümüyle yeni bir sistemini oluşturur. Böylece meydana getirilen dengede psişik-fiziğin (ruh ve maddenin) denkleşmesi ve bunu da sanatça gerçekleştirme imkânı doğar.

Harmoni, daha Antik çağdan beri gerek felsefede, gerekse sanatta önemle üzerinde durulmuş bir kavramdır. Kosmos, evren bu harmoni kavramı ile açıklanmak istendiği gibi, sanat yapıtları da yine estetik değer ölçütünü harmoni kavramında bulur. Bu bakımdan, harmoni, yalnız çağdaş soyut sanat için önemli bir sanat elemanı değil, tüm geçmişteki sanat anlayışları için de sanatı anlama ve belirlemede başvuru olan önemli bir kategoridir. Bununla birlikte, geleneksel sanatın anladığı 'harmonî' ile çağdaş soyut sanatın anladığı 'harmonî' oldukça birbirinden farklıdır. Mondrian'a göre eski harmonî, doğa harmonisini gösterir ve bu da, yedi tonun harmonisini ifade eder. Ama onda, doğa ve tinin dengesi dile gelmez. Yeni harmonî, çift karakterlidir, tinsel ve doğal harmoninin bir ikilemidir. O, iç ve dış harmonî olarak kendini ifade eder, her ikisi içselleştirilmiş bir dışsallık içinde dile gelir. Çünkü yalnız dışsal olan doğal harmonî ile kendini ifade edebilir, içsel olan değil. Yeni harmonî hiçbir zaman doğa olarak kendini ifade edemez. O, sanatın harmonisidir. Mondrian ilkin harmoninin varlık alanının belirlenmesi gerektiğini dile getirir. Bu varlık alanı, doğa değil, sanatın varlık alanıdır. Soyut sanat, anti-natüralist bir sanat olduğuna ve bu anlamda tüm doğa ve doğa elemanları sanat dışı bırakıldığına göre, buna uygun olarak harmonî kavramı da doğadan soyutlanarak ve varlığını doğa varlığının dışında bulan bir kavram olarak temellendiriliyor. Harmoninin kendini gösterdiği bu doğadışı varlık alanı, sanat dünyasıdır.

"Sanatın harmonisi doğa harmonisinden o kadar farklıdır ki, biz yeni biçim vermede harmoni sözcüğünün yerine daha çok 'dengeli' ilgi sözcüğünü kullanıyoruz. Ama aynı zamanda denge sözcüğüne biz simetri anlamını da yüklemek istemiyoruz. Dengeli ilgiler kontratlarla, eski anlamda hiç de harmonik olmayan eşitleştirici karşıtlarla biçimsel yönden kendilerini ifade ederler". Mondrian'ın sözlerinden anlaşıldığı gibi, böyle bir harmoni, yalnız sanata özgüdür ve yalnız sanat araçlarıyla elde edilebilen bir harmonidir. Bunu bir de Cezanne'e göre, "sanat, doğaya paralel olan bir harmonidir". Buna göre, sanat yapıtında bulduğumuz harmoni, hiçbir zaman doğadaki harmoninin sanata bir yansıması değildir. Tersine: sanattaki harmoni, doğa ile ilgisi olmayan, ona paralel olan ve yasasını kendinde bulan bir harmonidir. Bu yasa sanat yapıtının biçim verme dediğimiz eylemine dayanır. Çünkü soyut sanat için sanat yapıtı yaratmak, düşünsel olana düşünsel olarak biçim vermek demektir. Ama sanatın en derin özü, tıpkı vaktiyle Platon'da ve tüm idealist düşünürlerde olduğu gibi, harmonidir, güzelliştir ve hakikattir. Theo Van Doesburg'a göre, bu harmoni yalnız sanatta kendini göstermez, o, tüm evrende bir temel yasa olarak bulunur. Bu noktada Doesburg'un Mondrian'dan ayrıldığı görülür. Çünkü Mondrian'a göre, sanat yapıtındaki harmoni Cezanne'in dilinde, 'doğaya paralel bir harmonidir'. Oysa Doesburg için bu harmoni, bir evrensel (kozmetik) harmonidir. Eğer yetkin harmoni, mutlak denge evrende kavranabilirse, evrende her şeyin bu harmoni, bu denge yasalarına göre düzenlendiği görülür. Sanatçının ödevi, bu gizli harmoniyi, bu evrensel dengeyi nesnelere izlemek ve onlara biçim vermek, onların yasallığını göstermektir. Ama ister Mondrian'ın söylediği gibi, bu harmoni yalnız sanatsal-estetik olsun, isterse bu denge, bu harmoni evrensel (kozmetik) olsun, burada önemli olan, sanat yapıtının böyle biçimsel-yapısal bir dengeye dayanmasıdır. Çünkü elemanlar arasındaki ilgilerin dengesi, tıne özgü bir harmoni ve birliği ifade eder. Buna göre, sanat yapıtındaki denge, birlik ve harmoni, tinsel bir harmonidir, tinin-akılın temellendirdiği bir harmonidir.<sup>13</sup>

---

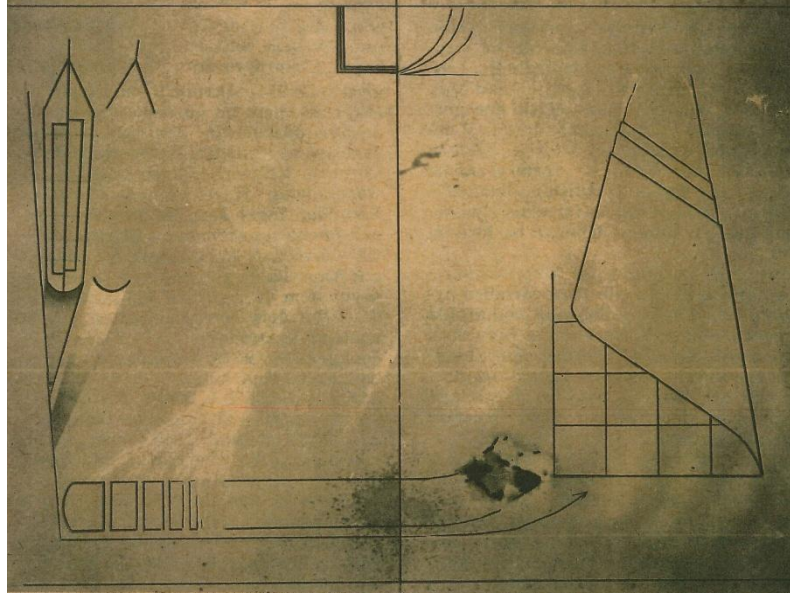
<sup>13</sup> İsmail Tunalı, a. g. e. s. 121-174

#### 1.4. SOYUT DIŞAVURUMCULUK, SOYUT EKSPRESYONİZM

1940'tan sonra Amerika'da ortaya çıkan ve bütün dünyaya yayılan bir sanat akımıdır. Bu gösterinin doğuşunda, Amerika'nın çağın başından bu yana üstün bir teknik ve endüstri aşamasına ulaşmasının ve ulusal bir Amerikan sanatı özleminin büyük rolü ölmüştür. Bunun yanında çağın ilk yansından bu yana, Avrupa'dan Amerika'ya göçen sanatçılardan özellikle; Albers, Max Bill, Breuer, DaLi, Duchamp, Max Ernst, Fe- ininger, Gabo, Gropius, Grosz, Hoffmann, de Kooning, Masson, Matta, Mies Van; der Rohe, Moholy - Nagy Modrian, Ozenfant, Tanguy ve diğerleri çeşitli yeni görüş ve düşünceleri de Avrupa'dan Amerika'ya taşımışlardır.<sup>14</sup> Marcel Duchamp Miro, Picasso ve Bauhaus'un Amerika'nın tüm plastik sanatlarına etkileri büyük olmuştur. Bu akımın bünyesinde, çağdaş koşulların yeni gerçeklerine karşı olan tutumu açıkça bellidir. Soyut ekspresyonist sanatçıları, tıpkı çağın başındaki figüratif ekspresyonistler ve çağın ikinci yarısındaki faşistler gibi dışavurumcu davranmışlardır. Ancak, onlar çağın başındaki ekspresyonistler gibi figüratif değildirler. Bu noktada, Kandinsky'nin iç dünyasına, sanatçının "ben"ine dönük bir soyutlama ve dış dünya gerçeklerine karşı bir yabancılaşma durumundadırlar. Onlar, iç dünyalarını, bilinçaltını açığa vurmada Sürrealistlerin "Otomatizm" metotlarından da faydalanmışlardır. Aynı zamanda bütün ötekilerin yaptıkları gibi, "Varoluşçuluk" önerisinden de büyük çapta yararlanmışlardır. Bu öneriler, özellikle Eylem Resmi sanatçılarına, Kobra gurubuna, Fantastik Realizm ve keskin kenar-Harde-Edge guruplarına da temel teşkil etmiştir. Amerika'nın tanınmış koleksiyoncularından Peggy Guggenheim'in Modern Sanat Galerisi, bu sanatçıların sergileme alanı olmuştur. Hoffman, Motherwell, Rothko, Pollock, Stili, Kline ve ötekiler burada sergilemişlerdir. 1951'de New York Modern Sanat Müzesi, Avrupa'da açtığı bir sergiyle (Amerikan Soyut Ekspresyonizm Sergisi) bu akımı dünyaya reklâm etmiştir. Bu akım Herbert Read tarafından Kaligrafik Ekspresyonizmin değişik bir türü olarak ifade edilmektedir.

---

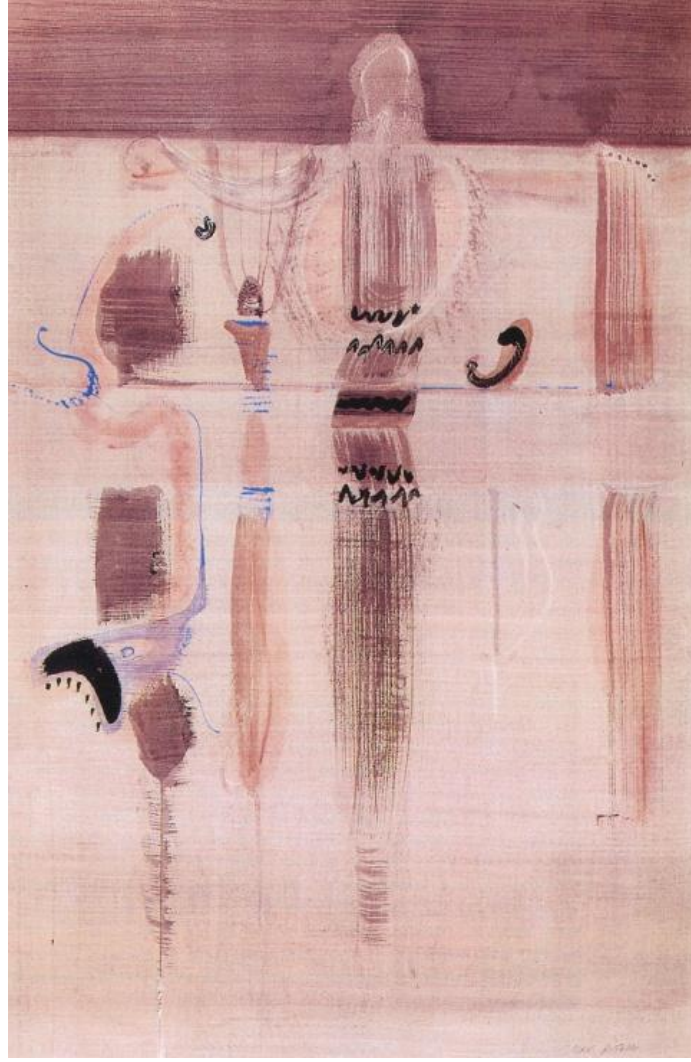
<sup>14</sup> Sevim Eti, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset Yayınları, İstanbul, 1971, s. 58-62



**2. Görsel:** Soyut dışavurumculuk, Suhasaku Arakawa, İsimsiz, 1964-65, Çizgi tempera, Kalem hafif renk

1940'ta Amerika'ya yerleşmiş olan Motherwell ve Franz Kline'da bu yazısal dışavuruculuk çok belirgindir. Ressam ve iyi bir sanat eleştirici olan Motherwell, akademik bir eğitimden geçmiş, Kübist ve Sürrealist devreleri aşmış, kolaj çalışmıştır. Gerek Motherwell, gerekse Kline'da formlar resim yüzeyinde dinamik atılışlar içindedir. Ancak, Motherwell'in formları yumuşak ovaler halinde, Kline'ın ise keskindir.

Rus asıllı Rotkko, tıpkı Albers'in kareleri gibi kesin çizgilerle birbirinden ayrılmayan, birinden diğerine rahatlıkla geçilen renkçi, sükûnet dolu bir düzen içindedir. Sanatçı, 1950'den sonra tuvalin tepesinden aşağıya kadar uzanan, renkli dikdörtgen bantlar boyamağa başlamıştır. Belirli bir ton, örneğin; tuvalin ortasında oranja dönüşen vermiyon kırmızısı gibi tek bir rengin tonları üzerinde oynamıştır. Rotkko, diğerleri gibi kesinlikle bu akımın prensiplerine sığdıramaz. Hoffmann'ın resimleri renk ve doku kalitesiyle daha dışavurucu, durumdadır. Hoffmann'ın "Ben iki gün üst üste aynı adam değilim." deyişi de onun bu tutumunu açıkça belirler.



**3. Görsel:** Mark Rothko **Vessels Of Magic** 1946 Watercolour on paper 38x25, Brooklyn Museum, New York

Soyut Ekspresyonizm, Amerikan Sergisiyle birlikte Avrupalı sanatçıları da etkilemiş, hem bu düzende hem de daha ayrı düzenlerde yeni dışavurucu örnekler verilmiştir. Santomaso, Afro. Corpora, Vedova, Vagemaker; Kobra Gurubundan Karel Appel, Corneille, Kooning, Asger Jorn bu düzenin Avrupalı öncüleri arasındadır. Hard - Edge - Keskin Çizgi grubu ise, gerek Amerika'da gerekse Avrupa'da hem soyut hem de figüratif bir düzen içinde, soyut dışavurumculuğun en son örnekleri arasındadır. Al Held, Jack Joungerman, Kelly ve Antes bu grubun öncülerindedir.





**4. Görsel:** Jackson Pollock **Guardians of the Secret** 1943, Oil on canvas 48x75, San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Bequest

Eylem Resmi-Action Painting, tek başına Jackson Pollock'un simgeleyebileceği bir akımdır. 1945 sonrası soyutlamalarının temellerindeki tüm temel nedenler, onun da çıkış noktasıdır. Ancak, Eylem Resminde, bütün mantık ve muhakeme düzenlerine tüm karşı çıkıldığı gibi, resim yapma eylemi, fiziksel vücut hareketlerine eylemlerine uydurulmuştur. Amerika'da John Dewey'in ileri sürdüğü "Sanat Bir Deneydir" öğretisi de bu resim türünü desteklemektedir.

Pollock'ta Miro ve Masson ile Archile Gorky etkileri büyüktür. Ancak, Pollock'ta bilinçaltının aktarılmasında sadece vücudun çeşitli, kontrolsüz, ani hareketlerinden faydalanılır. Pollock, yere koyduğu anıtsal boyutlu tuvalin etrafında zaman zaman bisikletle bile dolaşarak, boya kovanını boşaltarak, boyayı elleriyle ve parmaklarıyla tuvale sıvayarak, akıtarak, tüpleri sıkarak eylem resminin en tipik örneklerini vermiştir. Sanatçı, insanın bilinçaltını açığa çıkarabilmesinin, kendini unutmaya, kendinden geçmesi gerektiğine inanmaktadır. Bunun için de, vücudun çeşitli organlarının her türlü mantık kontrolünün dışında, otomatik olarak hareket ettirilmesi gerektiğini önermektedir. Burada, tuval sanatçının fizik hareketlerini boya malzemesiyle kaydeden bir plâk gibidir. Pollock'un bu anlatım şeklinde, ilkel büyü törenlerindeki vecd ile kendinden geçme imajlarıyla bir benzerlik bulunabilir. Bütün bu hareketlerin

temelindeki, başından bu yana önerilen yabancılaşma, kaçış, protesto, bireysel mutluluk, iç dünyaya dönüş isteği, Avustralyalı Fantastik Realistlerle Kuzeyli Kobra Grubu'nu da etkilemiş ve bazı sanatçıları L.S.D. (Lizerjik asit dietilamidi) gibi uyuşturucuları kullanmayı denemeye değin sürüklemiştir. Bu sanatçıların birçoğu, yaratış anında, bilinçaltını aktarmada daha bağımsız, daha seyyal, akıcı bir fanteziye sahip olabilmek ve özellikle bilinçaltına itilmiş erotik gerçekleri ortaya koymak için bu uyuşturucuları denediklerini ileri sürmektedirler.

Fantastik Realistlerden Fuks, Brauer, Hausner ve diğerleri “Psikedelik Sanat” denilen bu tür gösterilerin en ileri örneklerin vermişlerdir Psikedelik Sanat gösterileri Pop sanatçıların birçoğunu da içine almaktadır. Yves Kline'in 1951'de yaptığı monokram, aynı sanatçının müzik eşliğinde ve seyircinin önünde vücutlarına boya sürülmüş çıplakları yuvarladığı tuvaleri, 1960'tan sonra Jime Dine'in Happeningleri, Paul Thek'in, Keinholdz'un “Korku Enviroument'ları”, Larry Rivers'in, Wesselmann'ın Worholl'un, Rosenguist'in, Allen Jones'un Kitaj'ın, Donaldson'ın tuval environmentları; kaçışın, bilinçaltına itilmiş çeşitli gerçeklerin, özgürlük arzusunun dışa vurucu çeşitli ekstrem örneklerindedir.



**5. Görsel:** Robert Motherwell, **İspanyol Cumhuriyetine Ağıt**, 1953-54, Oil on canvas 80x100, Albright-Konox Art Gallery, Buffalo, Gift of Seymour H. Knox

Bugünün sanat gösterileri içinde erotizm büyük bir yer tutmaktadır. Bu çıkışlar, Freud'dan beri ileri sürülen ve üzerinde durulan eski hayvansal yağlardan kurtularak, birdenbire iki ayak üzerinde durmamızdan bu yana, garip ön yargılara itilmesinden,

örtülmesinden ileri gelen organik bir iticiliği gösterir; George Bataille'e göre de, bir çürümenin savunmasını yapmaktadır. Böylece, bazı sanatçılar toplumun yasaklarına karşı kendi çelişkilerini, normale normal olmayanı dahi ayırt etmeden sembollerle göstererek toplumsal baskıya karşı çıkmak istemektedirler.

#### **1.4.1. SOYUT DIŞAVURUMCULUK (ABSTRE EKSPRESYONİZM)**

1940-1970 yılları arasında etkisini sürdürmüş, dışavurumculuğun (ekspresyonizmin) bir uzantısı olan soyut dışavurumculuk (abstre ekspresyonizm), araştırmacı bir tutum sergilemiştir. Varoluşçuluktan etkilenmiş olmakla birlikte geleceğe iyimser bir göz ile bakmış olan bu akımın temsilcileri, bilinç ve bilinçsizlik arasındaki karşıtlığa önem vermişler, zıtlıkların bütünlüğü içinde, iç birikimi dışa vurmayı amaçlamışlardır. Heyecanla dolu çatışkısız anlatımlar ağırlıktadır.<sup>15</sup> Kompozisyon kurallarına uyulmamış, içten geldiği gibi resimler yapılmıştır. Bu resimlerde lirik ya da dramatik ruh halleri, tuval üzerinde renklerle biçimlenir. Tüm duygular resim yapılırken keşfedilir. Sanki bir çocuğun ilk resimleri ya da Amerikalı yerlilerin kum üzerine büyüsel amaçla yaptıkları resimlerdir bunlar. Bu resimler soyut sanatın alışılmış yöntemlerinden sıkılan, bunalan sanatçıların, içlerinden geldiği gibi, boyayı serpip, akıtıp, damlatıp, fışkırtarak oluşturdukları soyut renk lekeleridir ve sanatçının o anki ruh durumuna göre biçimlenirler.

Jackson Pollock, Franz Kline, Francis Bacon, Philip Guston gibi sanatçıların bir kısmı Uzak Doğu felsefesini incelemişler, “Zen” ile karşılaşmış ve Zen felsefesinin ancak her türlü mantıksal alışkanlıktan kurtulduktan sonra, insan aydınlanma yeteneğine kavuşulabilir, düşüncesi doğrultusunda çalışmışlardır. Bu sanatçıların bir kısmı ise Çin yazısı ve Türk-İslam sanatını incelemişler, özgür boya kullanımıyla kaligrafik esintilerin görüldüğü çalışmalar yapmışlardır.<sup>16</sup>

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman Nasyonal Sosyalist rejimin kapattığı Bauhaus'un sanatçılarıyla modern avangart sanatçıların Amerika'ya göçü, sanat

---

<sup>15</sup> Detaylı bilgi için bkz. Engin Beksaç, a. g. e. , s. 135

<sup>16</sup> E. H. Gombrich, a. g. e. , s. 479

merkezini New York ve San Francisco gibi şehirlere taşımış, bu sanatçıların bir kısmı soyut dışavurumcu (abstre ekspresyonist) ürünler vermişlerdir.

## 1.5. SOYUTLAMA

Somut olan soyut olanın kapılarını açar. Soyutlama, “Bir nesnenin temel özelliklerinin ya da bu özellikler arasındaki bağıntıların zihince yaratıldığı bir bilme biçimi ya da yolu”<sup>17</sup> olarak tanımlanabilir. Örneğin, tüm doğal sayı dizilerini ‘saymak’ olanaksızdır, ama bu olanak göz ardı edilecek olursa, somut (yani sayılıp bitirilmiş) sonsuzluk soyutlanabilir. Madde, hareket, değer gibi çeşitli kavram ve kategoriler, soyutlama sonucunda oluşurlar. Bilme, kaçınılmaz olarak, soyutlama sürecine bağlıdır. Soyutlama süreçleri olmadan özü açığa koyma ya da bir nesnenin ‘derini’ne inme olanağı yoktur. Bir nesnenin parçalarına ayrılması, özsel yanlarının ayırt edilmesi, kendi içinde çözümlenmesi... Bütün bunlar zihinsel soyutlamayla yapılır. Lenin, bilmede soyutlamanın önemini şöyle belirtir:<sup>18</sup>

Somuttan soyuta giden düşünce -doğru olduğu sürece- hakikatten uzaklaşmaz, tam tersine ona yaklaşır. Maddenin ya da bir doğa yasasının soyutlanması, değerlerin soyutlanması, bilimsel (doğru, ciddî, saçma olmayan) soyutlamalar, doğayı çok daha derinden, hakikate uygun ve tam olarak yansıtırlar. ‘Pratik, bilimdeki soyutlamaların gerçek bilimsel doğasının ölçütüdür. Diyalektik Maddecilik, soyutlama sürecini ve sonuçlarını bilimsel olarak açıklar. İdealizm ise sık sık, soyut düşünme ile ilgili güçlükler üstüne kurgulamalar yapar. Lenin, ilk soyutlamalarda bile idealizm olabileceğini söylemiştir. Soyutlama sonuçlarının (kavramların, düşüncelerin) temel bir evren ilkesi haline getirilmesi, idealist felsefenin tipik özelliğidir. Pozitivist çizgideki modern adıcılık (nominalizm), bilimde yüksek düzeyden soyutlamayı yadsıyarak, bilimi, gerçekliği en aslî yoldan yansıtmaktan, kendi bulgulama gücünden eder. Diyalektik mantıkta da, soyutlama kavramı, somuttan ayrı olarak, tek yanlı, gelişmemiş bir şeyi anlatmak için kullanılır.

---

<sup>17</sup> Ivan Frolov, **Felsefe Sözlüğü**, Çev.: Aziz Çalışlar, Cem Yayınevi, İstanbul, s. 443

<sup>18</sup> Ivan Frolov, a. g. e., s. 444

İnsan, hayvandan başka olarak, tek tek nesnelere gözleyerek o nesnelere soyut idelerine ulaşır. Bu bir tür genellemedir. Berkeley, *İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine* adlı eserinde bu konudan şöyle söz eder: “Zihin duyuyla algılanan tikel uzamların tümünde ortak ve benzer olan şeyin yanında onları birbirinden ayıran şu ya da bu büyüklük gibi kendilerine özgü kimi şeyler olduğumu gözlemlediğinde, bu ortak olan şeyi düşünerek ya da seçip ayırarak, ne çizgi, ne düzlem, ne de oylum olan, ne betisi ne de büyüklüğü olan, ancak tüm bunlardan sıyrılmış, alabildiğine soyut bir idealar uzamı oluşturur: Zihin, yine aynı biçimde, duyuyla algılanan tikel renkleri, onları birbirinden ayrılanları bir yana bırakıp yalnızca tümünde ortak olanı alıkoyarak, ne kırmızı, ne mavi, ne beyaz, ne de herhangi belirli başka bir rengi olan soyut renk idea oluşturur. Duyuyla algılanabilecek soyut devinim ideası da, yine benzer bir yolla, devinimi yalnızca devindirilen nesneden değil, izlediği yoldan, bütün tikel yönlerden ve hızlardan da soyutlayarak tasarlar.”<sup>19</sup> Yine aynı eser, soyut olanda zaman ve uzamın olmadığından söz eder ve yukarıdaki örnekleri çeşitlendirir.

Locke, Berkeley’den aynı olarak bu tür bilginin sezgisel bir bilgi olduğundan söz eder. “Tüm bu doğruluklara ilişkin sezgisel bir bilgidir bu sahip olduğumuz; bu çerçevede ideler, birbirleriyle olan uyum ve uyumsuzluklarını doğrudan sergilerler.”<sup>20</sup> Locke, idelerin algılanan nesnelere benzeştiklerini ve nesnelere nedeniyle var olduklarını söyler. Berkeley ise A ve B varsa ve A görülebiliyorsa B ise görülemiyorsa bu ikisinin benzeştiklerinin söylenemeyeceği görüşündedir. Yine aynı nedenden A ve B arasındaki nedensellik ilişkisinin gözlemlenemeyeceğini söyler. Ayrı görüşler olmakla birlikte soyuta ulaşmak için yapılan soyutlamanın çıkış noktası somut, algılanabilir dünyadır. Kaynağı somut kavramlar da olsa, soyut kavramların, somut kavramlardan başka kendilerine Özgü bir varlıkları söz konusudur. Soyut olan ancak düşünce ile kavranabilir. Platon’un idealar dünyası, Herakleitos’un atomcu anlayışı gibi konular soyuttur ve ancak düşünce ile kavranabilirler.

20. yüzyılda, duyusal yaklaşımların yerini soyut yaklaşımların aldığı görülür. Bu dönemde felsefede soyutlaşma süreci ve ardından görüngübilim (fenomenoloji) felsefesi oluşur. Edmund Husserl ile kurulan görüngübilim, bireysel olanı, rastlantısal olanı ve reel olanı paranteze alarak özü, salt gerçeklikli kavramayı amaçlar. Görüngübilimin

---

<sup>19</sup> George Berkeley, *İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine*, Çev. Halil Turan, Bilim ve Sanat Yayınları, 2. Basım, 1998, Ankara, s. 16-17

<sup>20</sup> John Locke, *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme III-IV Kitap*, Çev. Meral Delikaratopçu, Öteki Yayınevi, Ocak 1999, Ankara, s. 185-190

yöntem olarak aldığı şüphedir. Ancak bu şüphe Descartes'çı şüpheden ayırır. Descartes şüphe ederek tekrar Tanrı'nın varlığına döner. Oysa görüngübilimsel şüphe, Husserl'in, Antik Yunan felsefesinde şüpheci (septik) felsefenin kurucusu Pyrrhon'dan aldığı tarzda bir şüphedir ve buna Kartezyen şüphenin özelliklerini katarak kendine özgü bir bakış getirir. Görüngübilimde çıkış noktası şüphe (sepsis) değil; "epoche"dir. Pyrrhon felsefesindeki epoche doğru bilginin olanaksızlığını göstermek için kullanılmıştır. Görüngübilimsel epoche ise hem Descartes'ın şüphesinden, hem de pozitivizmin bilime getirdiği önyargı ve kurguculuktan sıyrılır. Görüngübilimsel epoche, zaman-uzam karşıtlığı üzerine verilecek her türlü yargıya kendini kapatır, bunu da paranteze almak yöntemini kullanarak oluşturur. Paranteze almak; yok etmek anlamındadır. Bu yöntemi nesnelere dünyasına uygulayan görüngübilim, nesnelere de ortadan kaldırır. Varlıkla ilgili bir yorumdan kaçınmak anlamında olan epoche, aynı zamanda varlık hakkında bir yorumda bulunur: Nesnelere ve psşik bilinç mutlaklıktan yoksundur. Bu nedenle varlığı öz (eidios, essentia) olarak yeniden yaratmak gereklidir. Bunun için objeler, varlık karakterinden ve gerçeklikten soyularak, mutlak, soyut, zaman-uzam üstü bir varlığa, yani "öz"e ulaşılır.<sup>21</sup>

Soyut resim, görüngübilimde olduğu gibi mutlak bir yere ulaşmayı amaçlar; "mutlak sanat istemi" denen bir iç-istek, biçim ve objeden uzak, kendi biçimine sahip bir davranış biçimidir.<sup>22</sup>

William Worringer, soyutlamayı bir içtepi olarak açıklar: Bu içtepi, insanın dış dünyaya karşı duyduğu bir güvensizliği ve iç huzursuzluğu gösterir. Bu huzursuzluk duygusundan kaçmak isteyen insan gereksindiği dinginliğe ulaşmak için doğadaki biçimlerle bir Özdeşleşim kurarak objenin geçici algılarını yansıtmaktan öte başka bir yöntem kullanır. Soyutlama dediğimiz bu yöntem, doğayı görünüşteki keyfiliklerinden ve rastlantısallığından kurtararak, değişmez, mutlak, güvenilir bir alan oluşturma biçimidir. Doğu uygar budunları, "maja"nın (duyularla algılanır dünyanın) parlak örtüsünün karışıklığının verdiği güvensizliği, nesnelere mümkün olduğunca biçimleyerek (stilize ederek) gidermeye çalışmışlardır. Yine aynı eserde Worringer, "geometrik soyutlamalar yaratmak salt içtepi yaratmalarıdır" der. Bu yaratmalar tinsel-zihinsel değil, bir zorunluluktur. Yaratmalardaki zorunluluk değeri, ilkel insana, dünya tablosunun

---

<sup>21</sup> John Locke, **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme III-IV Kitap**, Çev. Meral Delikaratopçu, Öteki Yayınevi, Ocak 1999, Ankara, s. 185-190

<sup>22</sup> Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, s. 109

çeşitliliği ve belirsizliği karşısında mutluluk ve huzur vermiştir. Geometrik soyutlamalar dış dünya nesnelere ve süreden kendini kurtarmış, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan tek mutlak biçimi oluşturmuştur. Bu zorunluluk sonucu ortaya çıkan geometrik soyutlamalar, daha sonraları başka bir amaca yönelir. Bu amaç, tüm doğal nesnelere, zaman, rastlantı ve keyfilikten kurtarıp ölümsüzlüğe yaklaştırmaktır. Bunun için iki olanak vardır: Birinci olanak, uzay tasvirinin ve her türlü Öznel karışımın atılmasıyla maddî bireyselliğe ulaşmaktır. Uzay, nesnelere zamanlılık karakteri vererek bütün soyutlama çabasının en büyük engeli olur. Bu nedenle uzay, yani üç boyutluluk, derinlik ortadan kaldırılmalıdır. Uygar uluslar, nesnelere göreceli kılan belirsiz algı elemanlarından soyutlayarak izleyicide rahatlık bilinci ve kapalı maddî bireyselliğin zorunluluğu içindeki objeden haz duyulacak bir alan oluşturmayı amaçlar. Tüm bunlar gözü aldatan optik yüzeyden kurtulup bir dokunum yüzeyi oluşturmakla sağlanır. İkinci olanak ise, objeyi soyut kristal biçimlerine yaklaştırarak göreceliğinden ve ölümlü oluşundan kurtarmaktır. Buna göre, doğal örneğin her ne pahasına olursa olsun geometrik-katı, kristal çizgiler içine sokulması istenir.

Soyut resim, dünyayı görme biçimi değil; düşünme biçimidir. Ancak düşünülen bir dünya oluşturmak için Önce dünyayı görülebilen objelerden kurtarmak gerekir. Soyut sanat içinde, yok olup giden nesnelere, düşünülebilir dünyanın anlatımına doğru ilerler. Ölümsüz, yeni bir yasa kuran soyut sanat, geçici duygulardan (acı, sevinç, korku) arınarak kurtulur. Bu kurtuluş, tüm duyulur dünyayı parantez içine almayı gerektirir. Soyut sanatta karşılaşılan biçim, varlığın ne olduğudur, özüdür. Bu özde, temel varlık duyusal değil, metafiziktir.

## 1.6. GEOMETRİK SOYUTLAMA

### 1.6.1. GEOMETRİ VE SAF SANAT: MONDRIAN

Her sanat eserinin, parçaların bir araya getirme (componere - ponere) yetisini şart koşan kompozisyon olarak önce düzenlendiğini düşünürsek, geometri bu düzenlemenin çoğu defa özel bir çaba ile görme olanağı bulduğumuz, ‘olamazsa olmaz’ altyapısıdır.” Bu bağlamda görme, başka bir deyişle algı psikolojisinin tabii olduğu yasaları formüle etmeye çalışıp, bunu görünür bir şemaya çevirdiğimizde, karşımıza çıkan ilk şey geometridir.<sup>23</sup> Yalnız küp, silindir, koni vb. üç boyutlu geometrik nesnelerin temsili ile kare, daire, üçgen vb. kendiliğinden yüzeye örtüşen geometrik şekillerin temsili birbirinden ayırmak gerekir. Hiç olmazsa temsil tarzı açısından, bunların uygulamada farklı beklentileri olduğu söylenebilir. Yani “geometrik nesnenin biçimini, bir başka deyişle bizden bağımsız olan formunu, her şeye rağmen yaşantı ve bilinç niteliğinin uzantısındaki bakış açısına göre şekillendirme (gestalten) olanağı vardır; çünkü üçüncü boyutun mevcudiyet, resmedilme sürecinde olumlama iradesi ile beraber rengin temsili değerine de meşru bir zemin hazırlamaktadır.<sup>24</sup> Özü gereği geometrik biçim, suretin iptali yolunda soyut resme geçişi hazırlar. Buna göre soyut resimde özgül rengi muhafaza eden amorf yapılar, bir bakıma bu geometrik biçimlerin devamı olarak deforme edilmiş çeşitlemesidir.

Geometrik nesne ile biçimin arasında karşılaştığımız farklılığın tuvale yansımaları, resimsel mekânın tipolojisindeki köklü dönüşüm için hayati önem taşır. Bir disiplin olarak resmin alt yapısında yer alan geometrinin, tuval yüzeyine geçtiğinde çağdaşlığın ölçütüne dönüştüğünü görülmüştür.

Kübist sanatçılara arka çıkan Apollinaire’nin de vurguladığı gibi: “Alanın yeni olanaklı ölçüleriyle ilgili olarak dördüncü boyut, yani belirli bir anda tüm yönlerde sonsuzlaşan mekândır, ama tüm bunlar sonucu değiştirmez; çünkü yazı sanatında dilbilgisi neyse plastik sanatlar içinde geometri aynı şeydir.”<sup>25</sup>

Kuramsal ve psikolojik açıklamalarıyla soyut sanata farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Worringer geometrik soyutlamayı organizmamızın şartlarından doğan zorunluluğa

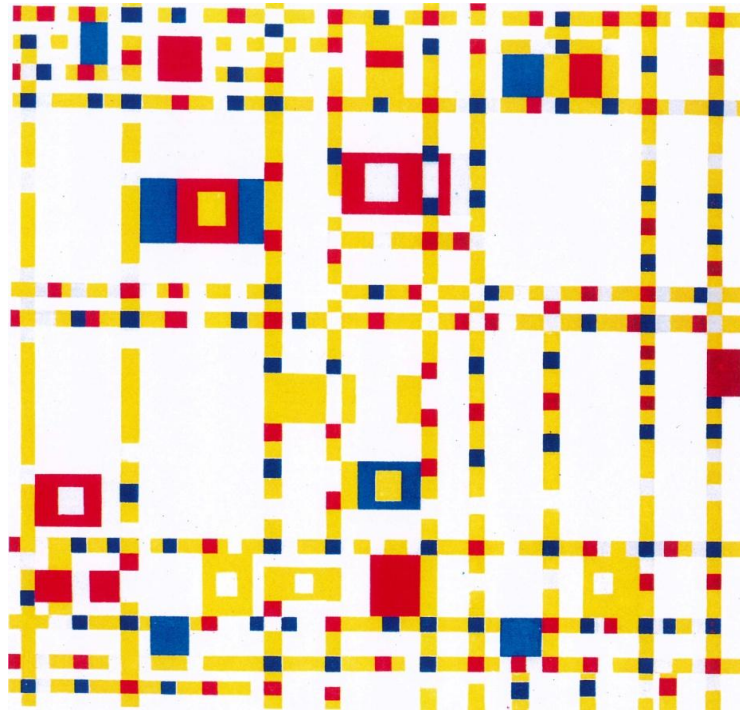
<sup>23</sup> Paule Klee. *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Rahmi G. Ögdün, s. 58

<sup>24</sup> Mehmet Ergüven “Geometri Üzerine Çeşitlemeler”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, 76. Sayı, s. 157

<sup>25</sup> A. g. m. s. 158



bağlar ve geometrik soyutlamalar yapmak ona göre salt içtepi yaratımları olarak görülmüştür. Worringer, sanat yaratımı içtepinin çıkış noktası ve mutlak sanat isteminin içeriği olarak dış dünyanın rahatsız edici görüşlerinin, huzur bozucu değişik oyunu karşısında, insana huzur noktaları ve imkânları sağlayan bir içtepi kabul ederken, algıların keyfiliklerinden usanmış olan ruhun kendisine bakarken dinlenebildiği zorunluluklar sağlama içtepisinden bahseder. Dolayısıyla, bu içtepinin ilk tatminini salt geometrik soyutlamada bulması gerekir; bu salt geometrik soyutlama, dış dünya ile bütün ilgilerinden çözülmüş olarak, esrarlı açıklamasını bakanın zihninde değil de, bedeni-ruhi yapısının en derin köklerinde bulan bir mutluluğu ifade eder. Worringer'e göre huzur ve mutluluk, yalnız mutlak karşısında çıkabilir çünkü bütün canlı şeylerin en derin bağlamının ürünü olan geometrik biçim aynı zamanda kristal-organik maddenin yapı kanunudur. Kendi sözleri ne dönersek: “Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinde de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan ‘mutlak’ biçimdir.”<sup>26</sup>



**6. Görsel:** Piet Mondrian, Broadway **Boogie Woogie** (1942-43) Oil on canvas 50x50 cm Collection, The Museum of Modern Art, New York, Given anonymously

<sup>26</sup> Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşim**, Çev. İsmail Tunalı, s. 43

Modern sanata, sanatçının algısına dönecek olursak, geldiği nokta geometrik soyutlamayı ‘saf sanat’a ulaşma yolunda kullanılmıştır. Bu anlamda en öne çıkan isimler kendi sanat kuramlarını ortaya koyan ve savunan; Piet Mondrian ve Kazimir Malevich’tir.

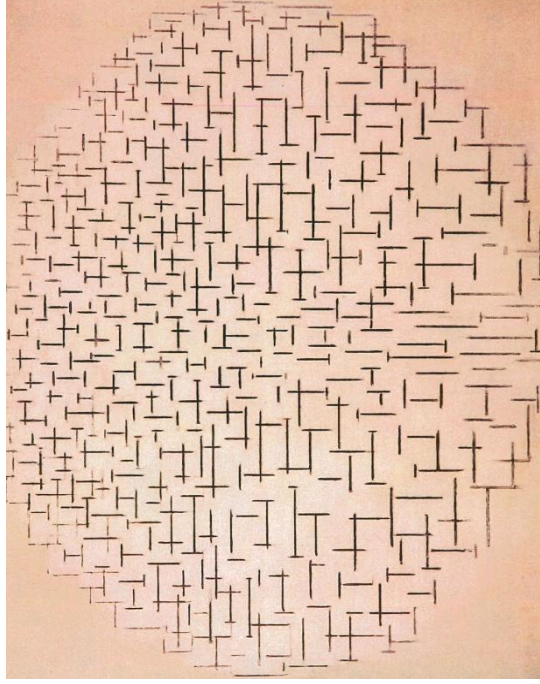
Mondrian, kendi dönemi boyunca bütün akımlardan geçtikten, art arda bütün etkileri yaşadıkdan sonra 1917’ye doğru, neo -plastizme varır ve bu soyutlamaya doğru kesin bir gidiştir. Soyutlamayı en son sınırına kadar geliştiren bir sanat anlayışını seçer. Yapıtlarını teorileriyle de destekler ve bir yazısında; “Doğallıktan uzaklaşmak insan gelişiminin temel noktalarından biri olduğundan, neo-plastik sanatta yer alan en önemli şeydir. Doğallıktan uzaklaşma zorunluluğunu plastik olarak ortaya koyması, neo-plastik resmin gücünü gösterir. Neo-plastik resim, oluşturucu öğeleri ve bunların kompozisyonunu doğal şekilden çıkarmıştır. Doğallıktan çıkarmak soyutlamaktır. Soyutlama ile saf soyut ifadeye ulaşırız.”<sup>27</sup> der. Sanatçının geometrik biçimleri kullanarak çizdiği dikgenlerde, Kartezyen uzamın bir uzantısı ve dikgenleri dinamikleştiren bir gerilim vardır. Sonlu kompozisyonlarında sonsuzluğun yaratımı söz konusu olduğu hissedilir. Zaten Mondrian’ın göstermeye çalıştığı şey, bir bakıma, uzamın fiziksel bütünlüğü, yüzeyin ve derinliğin eşdeğerliliği teoremidir.

Kademeli olarak, objenin bedenselliği ve natüralist süje ortadan kalkar ve yerlerini çizgi ve renk kompozisyonlarına bırakırlar. “Soyut sanat gerçek anlamda bu geçiş sırasında doğar: Çizgiler ve renkler artık objeye değil, uzamın doğrudan tasvirlerine aittirler, onun somut yönleridirler.”<sup>28</sup> Piet Mondrian, 1917’de ‘Artı ve Eksisi’ adlı siyah ve beyaz kompozisyonunu yapar. Tabloda renk tamamen dışarıda bırakılmıştır ve siyah çizgilerden başka hiçbir şey yoktur, sadece ve - işaretleri vardır. Uzamın iki bileşeni, düzlemdeki soy bileşeni, düzlemdeki soyut boyutta kusursuz bir biçimde birbirleriyle eşdeğer boyuta getirilmiştir.

---

<sup>27</sup> France Farago **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, s. 193

<sup>28</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Ada Yayınevi, İstanbul, s. 51



7. Görsel: Piet Mondrian 'Artı ve Eksi' 1915, Oil on canvas 34x45, Gemeentemuseum, The Hague

“Soyutlama ve özdeşleşim” adlı eserde Worringer, “geometrik soyutlamalar yaratmak salt içtepi yaratmalarıdır” der. Bu yaratmalar tinsel-zihinsel değil, bir zorunluluktur. Yaratmalardaki zorunluluk değeri, ilkel insana, dünya tablosunun çeşitliliği ve belirsizliği karşısında mutluluk ve huzur vermiştir. Geometrik soyutlamalar dış dünya nesnelere ve “süje”den kendini kurtarmış, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan tek “mutlak” biçimi oluşturmuştur.

Mondrian soyut sanatı artık öznel yaşantıların anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görür. De Stijl Dergisinde çıkan bir yazısında: “Günümüz uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüyor.”<sup>29</sup> Sanatçıya göre sanat gelişmeye ayak uyduracak ve natüralist sanat yerini tamamen soyut sanata bırakacak. Çünkü soyut sanat bireysel değil evrensel olacak ve evrensel bir biçim dili yaratacaktı. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel- öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşımı olarak anladığını gösteriyor. Karşıtlardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı ve bu sanatın ereği de uyum ve dengeye ulaşma çabasıydı. Bu bağlamda, sanatçının bir sanat kuramı olarak ortaya çıkardığı evrensel sanat olgusuna ilham kaynağı olan teozofiyeye gönderme yapmadan, eserlerinde kullandığı görsel verilerin

<sup>29</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, s. 51

ilksel karakterini, inşa etme yöntemlerindeki sürekli ve sıkı kesinliği anlaşılamaz. Bu arada Jung'ın kolektif bilinç kavramını ortaya çıkışında Teozofinin de katkısı olduğunu tekrar hatırlatmak gerekir. Sanatın 'mutlak'ın bilgisiyle ilişkili bir deneyim olduğuna ve evrenle kopmaz bir bağa içinde olduğuna inanılmıştır. "O dönemdeki birçok sanatçı gibi, Mondrian'da, teozofik formu altında ezoterizmden etkilenmiş ve adeta büyülenmiştir; bu durum, doğayı, arkasında mutlak gerçekliğin gizlendiği bir görünüm olarak değerlendiren, temel itibariyle neo-Plâtoncu bir felsefenin yeniden yazımı olarak kendini gösterir."<sup>30</sup>

Mondrian, statik dengeden uzaklaşabilmek için resmi eşit parçalara ayırmaktan kaçınırken, bir yandan da, dikey ve yatay eksen hareketliliğini sağlamaktadır. Dikey ve yatay eksenlere de kendince önemli ama farklı özellikler vermiştir. Taoizmin Ying ve Yang değerlerine benzer olarak, dikey eksenle evrensel ve eril değerler. Yatay eksenle de bireysel, öznel ve dişil karakterler yer almaktadır. Mondrian'ın dikey ve yatay eksenlerde yarattığı hareketlilik (değişim) ile Çinli filozofların Tao dedikleri en yüce öz olan gerçekliği, sürekli bir akış ve değişim süreci olarak yorumlamaları birbirine eş değer olarak karşımıza çıkmaktadır. "Mondrian'ın eksenlere yerleştirdiği düşünce platformundaki zıtlıklara eş değer olarak, Çin Geleneğindeki Tao'nun bütünselliğinin doğadan ve toplumsal hayattan alınmış belli başlı zıt imgelerle ilişkili bulunan iki karşıt, arketipik kutbun birbirlerini dinamik olarak karşılıklı etkilemesi ile" oluştuğunu söyleyebiliriz.<sup>31</sup>

Hemen şunu ifade etmekte yarar var: Doğu mistisizminde, 'Karşıtlık' olarak görülenler, birbirlerinden tamamen ayrı unsurlar olmayıp, bütünseli oluşturan 'tamamlayıcı unsurlar' şeklinde algılanmaktadırlar. Doğadaki tüm olay ve oluşumlar, bir sarkacın iki ekstrem uç arasındaki salınımına benzer biçimde hareketleri kesintiye uğramaksızın gerçekleşmektedirler. Böylece, 'dinamik dengeler' zinciri ortaya çıkmaktadır. Doğal düzen ise bu dinamik dengelerden yalnızca biridir.

Mondrian, makalelerinde modern dönemdeki kültürlü insanın yaşamının, giderek soyut hale gelmek üzere, doğal şeylerden giderek sıyrılmaya başladığını saptamıştır. Bu, bilimsel bilgiyle ve bu bilginin yaşam biçimini değiştiren uygulamalarıyla, sanatçının algısının evrilmesiyle ilgili bir olgudur. Doğal (dışsal) şeyler, artan bir

---

<sup>30</sup> France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan. 196

<sup>31</sup> Selçuk Bozağaçlı, Serhat Soyşekerci, "20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki Ve Etkileşimler", **Üniversite ve Toplum Dergisi**, Eylül 2008, Cilt 8, Sayı 3.

otomatikleştirme sürecinin konusu (tarım ve ulaşım gibi çeşitli alanlarda, insan ile doğa arasındaki aracı olan makineler) haline gelmiştir. Sanatçının bu konudaki ifadesi: “O halde, yaşamsal dikkatin giderek İçsel şeyler üzerinde yoğunlaştığını görüyoruz. Gerçek anlamda modern olan insanın yaşantısı. Kendi bilincinde olan insan zihnindeki daha bağımsız bir yaşantı olarak kendini göstermektedir.”<sup>32</sup> Daha bilinçli ve daha derinleşmiş bir içsellik taşıyan sanatta da ortaya çıkan yine aynı şey olmuştur.

Mondrian’ın peşinde olduğu yeni sanat anlayışında, gerçek anlamda “formların aksiyonlaştırılmasına<sup>33</sup> giriştiği görülür. Düşünürler arasında aksiyonlaştırmaya başvuran ilk kişi Kant olmuştur. Yasayı pratik saf akıldan alarak şekillendirdiği somut ahlak alanında yapmıştır bunu. 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında, mantıkçılar, matematiği aksiyonlaştırmışlardır. Zihindeki işlevsel araçların giderek artan bir biçimde soyutlanması süreci, geleneksel disiplinleri, sadece yeni bir kuramın özel durumları olarak görülecekleri daima daha saf formlar halinde içine alarak, bilimsel düşünce alanında modernliği karakterize ediyordu zaten. Bu bağlamda, Lobatchewsky’nin Pengeometrisini ya da Riemann, Legendre ve Bolyai’nin geometrileri örnek verilebilir. Bunlar. Euklid geometrisini, daha büyük bir genelin özel bir durumu olarak gösterilmektedirler. Bu modern geometrilerde, uzamın temsili figüratif değildir; burada basit bir cebirsel denklik üzerinde çalışmaktadır.

Mondrian şöyle bir saptama yapar: Sanatlar farklı ifade araçlarına sahip olsa da, her bir sanat, dengeli ilişkilerin ‘doğru’ bir tasviri haline gelir yavaş yavaş. Buradaki ‘doğru’ kavramını metrik, geometrim ve soyut bilim anlamında kullanmıştır. Böylelikle sanatçının ifade araçları arayışı, sonunda geometrik ilişkilere (dik açılar) ve kromatik ilişkilere varır; renklerin renk olmayanların dengeye sokulması. Bu nedenle sanatçının “ölçülerindeki doğruluk, ritimlerdeki yetkinlik, düzenlemelerindeki soyluluk, bunların eşsiz bir biçimde resimde cisimleşmesi, dünyayla ilgili etik ve metafizik ya da doğrusu teofizik bir ufkun ifade araçlarıdır.”<sup>34</sup> Eserlerindeki geometrik figürlerin boyutlarına ve dağılımına yön veren sayıların bir anlamı vardır. Gizli bir Pisagorculuk, bir mutluluk anlayışı, saplantılı ve neredeyse mükemmellik arayışı bütün resimlerine gerilimin yanı sıra canlılık katmıştır.

---

<sup>32</sup> France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, s. 197

<sup>33</sup> A. g. k. S. 198

<sup>34</sup> France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, s. 202

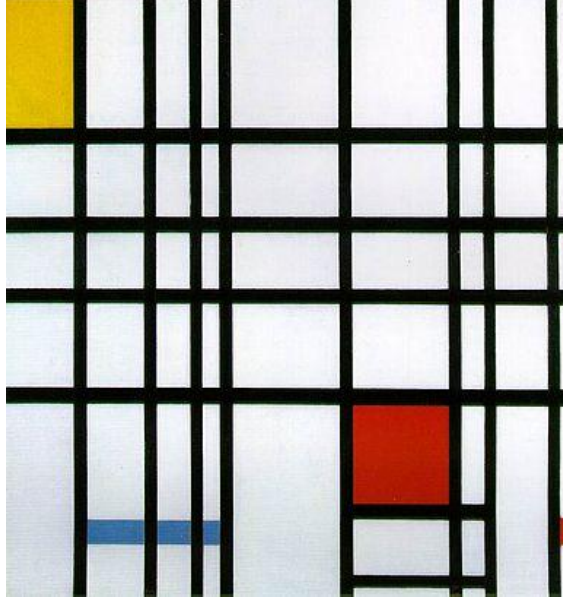
Saf geometriye dayanan, saf sanat arayışı Mondrian’da temsilin nesnesi haline gelir. Platoncu ve Kantçı anlamda saf formların mimarisi ki burada şeylerin evrensel ve gizli özü ifşa edilmiştir. Çünkü tikel şeyler, görünmeyi engelleyecek bir biçimde sahip oldukları formların gölgesini göstermezler artık. Biçimlerin duyumsanabilir yapısının altında bilgece bir geometrinin gizli olduğunu savunan sanatçı, bizzat biçim üzerinden arı bir plastik ifade oluşturmaya çalışmıştır. Sanatçının bu çağdaş tutumu geçmişin mahkûm edilmesi anlamına gelmez. Bu daha ziyade varılan bir sonuçtur ve beklide uygarlıklar tarihindeki her sonuçlanma gibi bir can çekişmedir. Başka bir ifadeyle, eğer bir sanat eserinde evrensel ifade yeterince güçlüyse, betimleyici ifade - biçim – insanı rahatsız etmez. Mondrian sadece, içinde yaşadığımız dönemin, plastik ifadenin önünde bir engel olarak düşünülen sınırlı biçimden kurtulma isteğini gösterdiğini saptamaktadır. Sanatçının hipotezine göre;

“Kuşkusuz, sanatta biçim kendiliğinden var oluyormuş gibi görünse de, bunun nedeni, somut, elle tutulur gerçeğin kendini ‘biçim olarak’ göstermesidir: Burada, bizim gerçekle bilgili doğal algılarımızın koşullarına bağlı, dışsal bir neden söz konusudur.”<sup>35</sup>

France Farago *Sanat* isimli kitabında Mondrian ve dönemin sanat algısını şu şekilde ifade etmiştir: “Doğadaki ilişkiler, biçim, renk ya da doğal ses olarak kendini gösteren madde tarafından gizlenmiştir. Geçmişte bilinçsiz bir biçimde bu ‘morfopastik’ takip edilmiştir ve sanat ‘doğanın üslubuyla var olmuştur. Yüzyıllar boyunca, içinde bulunduğumuz dönemlerde de salt ilişkiler plastiğine ulaşana kadar, resim sanatı, ilişkileri plastik bir şekilde doğal biçim ve doğal renkle ifade etmiştir. Asırlar boyu, resim sanatı doğal biçim ve renk aracılığıyla eserler yaratmıştır, ta ki bugün olduğu gibi, kompozisyonun kendisi (Mondrian’ın birçok soyut tablosuna verdiği isim), plastik bir ifade, bir imge haline gelene kadar.”

---

<sup>35</sup> A. g. k. s. 208



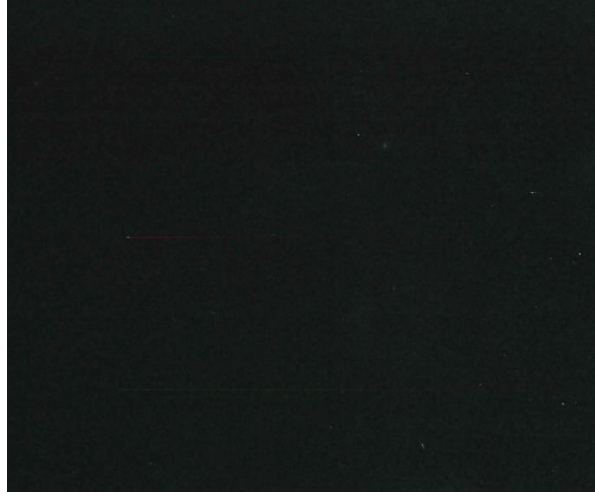
8. Görsel: Mondrian, **Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon**, 1921, Yağlıboya, 72,5 x 69 cm, Tate Gallery, London

### 1.6.2. SAF SANATTA ‘HİÇ’LİK: MALEVICH

Soyut sanatın öncü isimleri, bazen birbirleri ardı sıra, bazen de eşzamanlı olarak yeni bir biçim dili oluşturmak için soyutlamanın sınırlarını zorlamışlardır. 1915’te açılan bir sergi, bir şeyin değil hiçbir şeyin resmidir bu ve resmin sahibi Kazimir Malevich yapıtına ‘Sıfır-Biçim’ adını vermiştir. “Bu adlandırmayla Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlanması gerektiğini söylemiş oluyordu.”<sup>36</sup> Başköşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerine büyük bir siyah kare.

---

<sup>36</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, s. 54



9. Görsel: Kazimir Malevich “Siyah Kare” 1913 Yağlıboya,79,5 x 79,5,Tretyakov Gallery,Moscow

Geçmişle uzlaşmazlık, geleneklerin birikimlerinin sonuna değin eleme, dönemin Endüstri Çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da kendini gösterir. Nesnelere dünyasını insan tasarısının bir ürünü olarak gören sanatçı için bundan kurtulmanın bir sembolü gibidir ‘Sıfır Biçim’. Bu nedenle nesnelere dünyasının yükünden kurtulabilmenin çaresizliği içinde kare biçime sığındığını söyler. Malevich’e göre ‘Sıfır Biçim’ yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüdür. Bu sembol, insanlık tarihindeki nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, benciliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek bir çağın habercisidir. “Nesneler dünyasından sıyrılan insan, ‘Hiçlik’ içine atılacak ve onun içinde eriyecektir. Fakat ‘Hiçlik’ içinde erime yok olma demek değildi, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü.<sup>37</sup> İnsan Hiçlik içinde ‘evrensel titreşimlerle sarsılacaktır ona göre.

Malevich’in yaratıcı oluşum süreci, Bergson’un ‘yaratıcı evrim’ini anımsatmaktadır. Sanatçı insan varlığını sarsacak olan evrensel titreşimler olgusundan bahsederken, Bergson’un ‘yaşam atılımı’na çok benzeyen içgüdüsel güçlerden, bilinçaltı kaynaklardan söz etmiştir. ‘Yaratıcı Evrim kitabı 1910’da çıktığında büyük yankılar uyandırdığı göz önüne alındığında Malevich gibi felsefe düşüncüsüne yatkın bir sanatçının kitabı okumuş olduğunu yapıtlarındaki yaklaşımdan dolayı düşünmeye değer. 20. yüzyılın başında, hızla gelişen teknolojinin doğurduğu yeni sorunların kaygısı içinde, teknik’e ve materyalizme karşı bir tepki başlamıştır. Malevich’le Bergson arasında değinilen benzer yaklaşımlar, düşünürlerle sanatçıların bu ortamda

<sup>37</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, s. 57



materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içerisinde buluştuklarını gösterir.

Malevich'in sanatına yaklaşımını anlayabilmek için onun özgül poetiğinden hareket etmek gerekir.<sup>38</sup> Yaşayan varlığın etkileyen varlık tarafından etkilenmesini 'uyarılma' olarak adlandıran Malevich, bu iki kutpu birbirinden ayırmadan, etkilenen varlığı çıkış noktası olarak alır. Felsefedeki kavramsal gelenek açısından genel olarak kabul edilmeyen fakat açıklayıcı bir dil içerisinde, sanatçı 'uyarılma' kelimesini kullanır ve bu, insandaki algısalılığı, bundaki açık ve doğal varlık ve töz anlamını üstün gerçekliğe bütünleşmiş etmek amacıyla, gizli olarak etkileyen ile etkileneni birleştirir.

Sanatçı bütün yaşamı üç uyarılma durumuna ayırır: "Bunların ilki uyarımlardır [Plotinus diliyle, ilk cevher]; İkincisi gerçeklikteki düşüncedir; son olarak, üçüncüsü, doğal olandaki gerçekliktir..."<sup>39</sup> Toplumsal yaşamdaki bütün olgular iki durum içerisinde toplanır: içsel durum ve dışsal durum; tinsel alanla ya da uyarılmayla ilgili olguları içsel durum içerisinde sıralamak uygun olur; bunlara tinselleşmiş olgular adı verilmektedir; oysaki uyarılmanın en aza indirgenliği olgular dışsal olgular olarak adlandırılırlar. Eğer nesnel gerçekliğin uzlaşımalsal bir yapıda olduğu kabul edilirse, 'uyarılma' deneyiminin mutlak kaynağı uzlaşımalsal olarak biçimin içerisine dâhil olacaktır; fakat biçim tezahür edilir edilmez ortadan kalkacaktır, zira kendi içerisinde belli bir yetkinlik derecesine ulaşmış olacaktır. "O zaman düşünce, daha yetkin ve uyarılmayı değerlendirmede daha yetenekli başka bir biçim uyandıracaktır."<sup>40</sup> Öyle ki, sanatçılar yaşamı, biçimler içerisinde, uyarılmanın derecesi olarak algırlar, oysa toplum, yaşam içerisinde, objektif, pratik ve meşru biçim oluşumları görür ve bunun sonucunda, uyarılmanın özü (objektif olmayan özdek), pratik bilinç içerisinde, objektif olarak kabul edilir. Bununla birlikte, insan kendisine içsel ve tinsel dünyayı gösteren uyarılmaya büyük önem verir ve kendi yaşamında buna en önemli yeri verir. Bu doğrultuda, doğadan ve onun nesnelliğinden kaçan sanatçı algısının farklılaşmasının sebeplerinden birinin de şu şekilde ifade edilebilir; "Doğadaki düşünce, objektif olmayan fenomenlerin basit bir etkisidir; oysa insanın düşüncesi pratik ve objektiftir ve

---

<sup>38</sup> France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, s. 213

<sup>39</sup> A. g. k. s. 215

<sup>40</sup> A. g. k. s. 216

bu nedenle insanın yaşamı sürekli iyileştirmeler ve yetkinleştirmeler içerisinde ortaya çıkar.<sup>41</sup>

Malevich'in felsefi yaklaşımlara olan yakınlığı nedeniyle kendi kuramlarını ortaya koyduğu ve aynı zamanda eserlerini sağlam düşünsel olgulara dayandırdığı söylenebilir. Ona göre, duysal, kavramsal ya da imgeleme dayalı her türden bilgi, düşünceyi hedefinden saptırmıştır ve bunun yeniden öğrenilmesi gerekir. Bu nedenle “tek akıllı durumdan iki akıllı duruma” geçilmesi gerektiğini söyler. Bunların pratik akıl ve sezgisel akıl olduğunu; bu İkincisinin, hiçbir şeyin ayrı olmadığı, her şeyin birbirine bağlı olduğunu ve formların doğal yayılımının kökenindeki yaratıcı birlik içerisinde kaybolduğu noktaya bizleri ulaştırabilecek tek şey olduğunu savunur.

France Farago, *Sanat* kitabında yaptığı tespitlerinde Malevich'in soyutlama yönteminde iki şeyin ayırt edilmesi gerektiğini söyler. Artan soyutlama süreci olan ‘aphairesis’ ve biçimin sıfır noktasına yönelik izlemenin eşlik ettiği sessizliğe denk düşen apophasis. Bu sonuncusu, mutlak anlatılmazın ne olduğunu söylenmediği fakat Plotinus'un belirttiği gibi bu mutlak anlatılmazdan bahsedildiği yorumların takip ettiği apofazdır. Aphairesis, zihinsel bir soyutlama işlemi belirtir. Bu soyutlama gerçek bir bilgi kipidir. Cisimsiz ve kavranılabilir olana doğru tırmanış, duyumsanabilir formlar olan maddileştirici eklentiler ortadan kaldırılarak gerçekleştirilir. O halde, bu tırmanışın, söz konusu eklentilerin çıkarılması gibi olumsuz bir yönü ve daha açık bir gerçeğin sezilmesi gibi olumlu bir yönü vardır. Bu yöntem, düşük ontolojik bir düzlemden üstün ontolojik düzlemlere geçmeye olanak verir. Platon'da, bu, duyumsanabilir bilgidен zihinsel bilgiye geçmeye olanak veren katı bir tanımlama ve sezgi metodu olarak var olmuştur. Resimde uygulandığında, bu ilke bir objenin sınırlarının belirlenmesini yasaklar, çünkü obje bir kez oluşturulduğunda, dünyanın gerçekliğini ve sonsuzluğunu dışarıda bırakır. Negatif fenomenoloji olarak Malevich'in resmi, negatif teolojideki geleneksel sezgiyi yeniden bulur: Varlığın sonsuz güçlülüğü düşüncesi, Platinus'da ‘aphairesis’ ulaşılan objeyi düşünceye aşkın olduğunu düşündüğü Bir'e ulaşmak için kullanır. Malevich, Bir'e bir şeyler eklediğinde, ‘bu eklemeye onun sınırlarını daraltmış olacağız ki, onun hiçbir şeye ihtiyacı yoktur’ diyen Platinus'a yakındır. “O halde, soyutlama işlemi, aslında bu olumluluğun doğrulanmasıdır. Fakat mademki bu yolla

---

<sup>41</sup> A. g. k. s. 217

ulaşılan üstün ilke düşünceye aşkındır, o halde, afairetik metot artık objesini düşünmeye ve söylemeye olanak vermez. Sadece objesinden bahsetmeye olanak verir.”<sup>42</sup>

Malevich, Kübizmden Süprematizm’e adlı manifestoda, minimal formların üzerinde durur. Öncelikle daire, haç işareti ve kare formlarına değinir ve bunların bilinçaltına ait formlar değil de sezgisel aklın yaratılışları olduğunu söyler. “Resme ilişkin yeni bir alfabenin yaratımı, hiçbir şekilde yeni bir varlık değil, ama kısmi işlemlerin devşirilmesi olarak düşünülmesi gereken çeşitli öğelerin bir araya getirilmeleriyle oluşturulmuş eski mantıksal söyleme yetkeci bir tarzda cevap vermektedir.”<sup>43</sup> ‘Siyah Kare’ çoğu zaman bir yorum nesnesi olmuştur. Onun nihilist bir imge, resmin ölümünün bir imgesi olduğu söylenmiştir. Oysaki Malevich, kendi ifadelerinde, eski sanatın ölümünden ziyade, figüratif sanatla salt sanat arasındaki kopuş düzlemi olarak çalışmalarını görmüştür.

Malevich onlarca objesiz tablo yapmakta ısrar etmiş ve genellikle, beyaz zemin üzerinde, siyah ya da kırmızı kareler; siyah, kırmızı, sarı ve yeşil dikdörtgenler; iki dikdörtgenden oluşan haçlar; daireler ve ovaler üzerinde yer alan haçlar ve üçgenler. Kompozisyonları, bu formların bir ya da ikisiyle kimi zaman statik bir durum arz eder, kimi zaman da dikdörtgenler uzayıp eğik durumda bulunan şeritler oluşturur ve kurgu dinamik bir yapı kazanır.

Sanatçının kendi ifadesiyle “Beyaz kare, bir bütün olarak, dünyanın yeni beyaz yapısını temsil eden formun saf ekonomik hareketidir; bunun ötesinde saf eylem olarak, ‘bir bütün halinde insanın’ pratik yetkinliği içerisindeki ben bilinci olarak, dünyadaki yapının temeli lehine canlılık katar.”<sup>44</sup> Bunun yanı sıra, düz yüzeyin resimde bu denli kullanımıyla oluşan yeni dil, düz yüzeylerin uzamın içerisinde inşası çabasını hissettirmektedir. Bu durum, sadece resme ilişkin yeni bir simge üretme isteğinin çok ötesine gitmekte ve bu simgelerden hareketle, baştan sona bir uzam kurgulanmıştır. Aslında sanatçı için söz konusu olan, uzam içinde özgürce yansıtılmış düz yüzeylerin uzamsal bağımsızlığını, mevcut bütün imkânlarla doğrulamak olmuştur. Malevich, bu mantıktan hareketle, süprematist tablolarını asma tarzını sık sık değiştirmiştir ve bunu, öğrencilerine ‘özgür yüzme’ ilkesi dikkate alındığında, tuvalerde ‘yukarı’ ve ‘aşağı’nın

---

<sup>42</sup> A. g. k. s. 219

<sup>43</sup> Andrei Nakov **Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzleminde Olumlanması** Çev. Turhan Ilgaz Sanat Dünyamız, s. 183

<sup>44</sup> France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan s. 220

olamayacağını, çünkü süprematist uzamın Rönesans'ın geleneksel perspektifiyle geliştirilen uzama benzemediğini anlatarak açıklayacaktır.<sup>45</sup>



10. Görsel: Malevich, **Supremus**, No: 56, 1916, Oil on canvas, 80,5 x 71 cm, State Russian Museum

Dönemin bilimsel gelişmeleri içerisinde, dünyanın, olumsuz boşluk ilkesinde temellendirilmiş eski atomcu kavrayışının karşısında, sonsuz enerjisel dönüşler (yaratıcı boşluk) ilkesine dayanan yeni ve dinamik bir görü yer almıştır. Alan kavramı sayesinde Einstein uzam ve zamanı aynı paydaya taşıyarak “Ouspanski'nin aynı sıralarda felsefice düzenlemede kuşatmaya çalıştığı dönüştürmecî bir mantık tasarlamak suretiyle”<sup>46</sup> bunları birbirinden ayıran sınırları ortadan kaldırmıştır. Mantıksal dördüncü boyuta ilişkin büyük hayal, insanlık tarihinde yeni bir zihniyet çağı açan kısa ve özlü bir formülle açıklanmış, bunun beraberinde de düşünce, bakış, algılama üzerinde yeni kapılar aralanmıştır. Bu etkinin yankıları özellikle soyut sanatta fazlasıyla hissedilmiştir. Aynı dönemde kendini duyuran Maleviç'e özgü uzam, derinlemesine bir şekilde P. D. Ouspanski söyleminin de izlerini taşımıştır.

İmge ve simge olarak kullanılan yüzey eğretilemesi 19. yüzyılın ortalarından beri, kendine bilimsel düşünüyü içerisinde bir yol almaya çalışan belli bir düşünce tarzının

<sup>45</sup> Andrei Nakov **Siyah Kare: Düzlemin Araşsal Kavram Düzleminde Olumlanması** Çev. Turhan Ilgaz Sanat Dünyamız, s. 184

<sup>46</sup> A. g. m. s. 185

belirtisi olmuştur. Bu türden imgelere doğu felsefesinde, özellikle de Hint felsefesinde ve aynı şekilde, bu felsefeden etkilenen Avrupalı düşünürlerde de rastlanmaktadır. Yüzey, bedenın fiziksel aşaması, betimlenemeyen kavrama indirgenişini anımsatır. İki boyutlu plastik bir imgeyle yetinmek üzere bedenın maddiliğine ilgisizleşen tanımlayıcı bir girişim söz konusu olmuştur. Dinamik bir modernliğe sahip olan yüzey kavramı “bir gelecek (imgeler aracılığıyla iletişimi, enformatik) vaat ediyordu ve biz hala bunun algılama sistemimizdeki, bizatihi temellerini değiştirdiği mantığımızın işleyiş kipi üzerindeki etkisini tam olarak kestirebilmiş olmanın uzağında bulunuyoruz.”<sup>47</sup>

Ouspanski, kitabında dördüncü boyutun kavrayışını, dünyanın kavramsal algılanışına ayırdığı sayfalarda açıkça belirtmiştir.”Ostün-salt, dolayısıyla nesnel-olmayan ve sınırsız, çünkü sonsuza yansıtılmış - bir kavramsallaştırmaya ilişkin postülalarının (ön doğrularının) mantığı içinde, bu yeni sentetik kavramları tikelleştirici imgelerden arınmış ve böylece de yeni bir tümel paydaya atıfta bulunabilecek bir şekilde düşünüyordu.”<sup>48</sup> Bu yeni kavramsal mantık sayesinde formun (düzlemlerin) ve sistemdeki işleyişin, belirgin bir içeriğin oluşturulmasını talep etmeden önce mantıksal düzeyde sunulmuş odlularını saptamak mümkündür.

Ouspanski ile dönemdaş olan Malevich’in, felsefeye olan yatkınlığı ve eserlerindeki yaklaşımı da göz önüne alındığında, yeni kavramsal mantıktan haberdar olduğu ve bunların denemelerine giriştiği sanat kuramcılarını tarafından kabul edilen bir görüştür. Malevich maddenin yeni bir dinamik halinin sürekli varoluşunu varsayar ve zorunlu olarak alan kavramını olduğu gibi içeren süreklilik (sonsuz) kavramına ulaşır.

Malevich’in de dâhil olduğu süprematist resim anlayışı, sürekli başkalaşım halindeki bir maddenin (renk, düzlem) dinamik kavranışında temellenen ereksel yasaları izleyerek gerçekleşir. Biçimsel-üslupsal belirleyicinin, görsel yönden tutarlı bir zincir boyunca (formun eski yasaları uyarınca) aranmaması gerekir, çünkü süprematist kompozisyonların farklı grupları, kendi aralarında, taklitçi öykünmenin plastik ilkesiyle bağlı değillerdir, ama hepsi de, kompozisyonun programını oluşturan ereksel bir perspektife atıfta bulunurlar. Tutarlılık, devinim halindeki maddenin kavrayışıyla verilmiştir ve 1916 ile 1918 arasındaki süprematist evrimin üslupsal nüvesini, ereksel halin (yani Malevich’e göre varoluşsal halin) mutasyonundaki farklı aşamalar

---

<sup>47</sup> Andrei Nakov **Siyah Kare: Düzlemin Araşsal Kavram Düzleminde Olumlanması** Çev. Turhan Ilgaz Sanat Dünyamız, s. 180

<sup>48</sup> A. g. m. s. 180

oluşturmaktadır. Bu kez yaklaşılan ‘sıfır derecesi’, formunki değil, ama madde ve renktir. Bu ortaya çıkan ortadan kaybolan beyazla simgelenmektedir. O andan itibaren, resimsel başkalaşımardaki imkânları tüketmiş olan Süprematizm salt, maddesiz bir kavram haline gelecektir.<sup>49</sup>

Malevich’in 1915’te beyaz manifestoyu kaleme almasıyla da süprematizm, ‘saf nesnel olmayan’, resme ilişkin temsiliyetten bağımsız, felsefi bir kavram olacaktır. Sistemin felsefeye tamlığı, resimsel deneyimiyle türetilmiş olan ‘sıfır’ın o mistik simgesi içinde gerçekleştirilmektedir. Bu açıdan Doğulu mistiklerle birleşen Malevich’e göre sıfır sıradan bir matematik simgesi değil, her türlü iyinin ve mümkün olan bütün değerlerin deposu olmaktadır. Sıfır eşittir sonsuz: Sonsuz bu yüzden sıfırla temsil edilmiştir. “Beyaz fon üzerindeki beyaz düz yüzeyler, nesnel olmayan tamlığa erişen ve düşüncesinin zaman - sız ve uzam - sız açılımıyla eskimiş bilgi imkânlarımızı yok eden mistik gelişmenin kuyusunda kaybolan bir düşüncenin nihai aşamasını oluştururlar.<sup>50</sup>

Soyut Sanatı benimseyen ve özümseyen çağın sanatçısı, bir araştırmacıdır ve sistem kurucu bir çalışmaya girişmiştir. Soyut renk ve biçim grameri araştırmalarının, giderek plastik sanatlarda bir çeşit geometrik öğeler montajının yer almasına neden olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu yaklaşım konstrüktivist bir sanat ifadesine doğru gidişi hızlandırmıştır.

## 1.7. NEOPLASTİK HAREKET (DE STIJL)

1917-1931 tarihleri arasında “De stijl” grubu sanatçıları, yine aynı adlı dergi etrafında bir araya gelirler ve yeni bir sanat görüşünü, yeni bir estetiği oluştururlar.<sup>51</sup> J. J. P. Oud, Wils, Van’t Hoff gibi mimarlar ve Georges Van Tongerloo gibi heykeltıraşlarla birlikte, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian ve Van Der Leck, bu dergi etrafında toplananlardandır. Mondrian ve Doesburg, bu grubun en önemli sanatçıları olmanın yanı sıra, sanat kuramcıları arasında ayrıca önemli bir yere sahiptirler. Çünkü Theo Van Doesburg, Piet Mondrian ve Van Der Leck, “yan yana renkli yüzeylerin birbirlerine etkileri, tek renkli bir yüzey ile başka bir tek renkli yüzeyin birbirleri

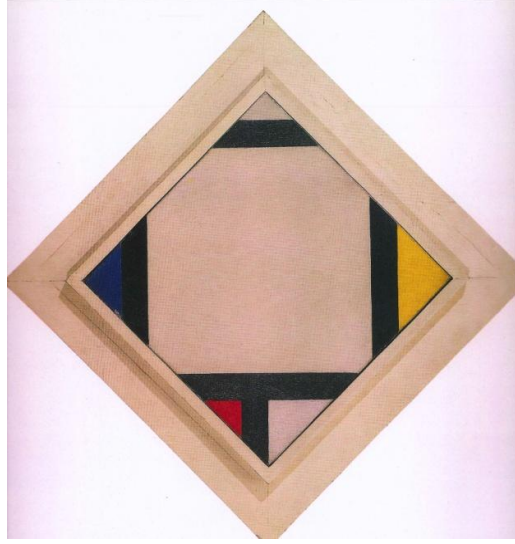
---

<sup>49</sup> A. g. m. s. 187

<sup>50</sup> A. g. m. s. 190

<sup>51</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s. 178

üzerindeki etkileri” gibi araştırmalar yaparak bir biçim ve renk grameri yakalamaya çalışırlar.<sup>52</sup>



**11. Görsel:** Theo Van Doesburg, **Contra Composition** 1924, Oil on Canvas 63.5x63.8 cm, Private collection on loan to the National Gallery of Art, Washington, DC

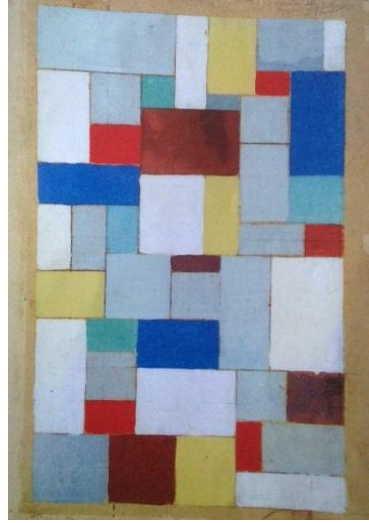
De stijlçiler, endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın, sorunlara teknikle birlikte çalışarak çözüm getirmesinden yanadır. De stijlçiler, hacim, uzam ve zamandan arınmış, duyularla değil, düşünceyle algılanan biçimler oluştururlar.<sup>53</sup> Matematiksel bir çıkışla sanata yeni bir yön vermeyi amaçlayan grupta, biçimler son derece yalın bir hal alır. Kompozisyonlar yatay ve düşey çizgilerden oluşur, renklerle sarı, kırmızı ve maviye bağımlı kalır. Bu grubun çalışmalarında bireysel duygusallıklar ve heyecanlara kesinlikle yer verilmez, duygusallığın katıldığı her türlü soyut geometrik obje kavrayışına da karşı durulur. Bu yaklaşım, Kandinsky'nin bireysel duygusal yaklaşımı ile Malewitsch'in heyecan ve anarşizminden ayrılır. De stijl sonrası tüm sanatlar kişi ve kişiye bağılı tutumlardan kurtulup, belirlilik, açıklık, basitlik, yapısal (konstrüktif) olma, işlevsel (fonksiyonel) olma, ortaklık, objektiflik ve yasalılık ile biçim vermeye yönelmişlerdir. Bauhaus bu ilkeler doğrultusunda çalışmalarını sürdürerek modern dünyayı, sanatın tüm dallarını toplumsal yaşama katmıştır. Bugün vitrinlerdeki kumaş desenleri, yapı ve eşya tasarımlarının ağırlıklı bir bölümü tüm bu anlayış ve çalışmaların izlerini taşımaktadır. Kısacası, De Stijl'de doğa ile sanatın varlıkları birbirinden

<sup>52</sup> Adnan Turam, a. g. e. , s 97

<sup>53</sup> Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, a. g. e. , s. 77

tamamen ayrıdır. Temel biçim verme, “yatay ve dikey çizgiler” ile “sarı, mavi ve kırmızı” renkler kullanarak gerçekleştirilir. Her şey rasyonel olarak ve oran-orantı ilgisi içerisinde biçimlendirilerek bir “armoni” oluşturulur. Biçim verme konusunda yatay ve düşey çizgileri kullandığı için mimarlığa ve müziğe benzer, “denkleşmiş kozmik armoni”ye<sup>54</sup> ulaşmada çağın mimarisi ve caz müziği ile belli bir paralellik içerisinde ilerler.

“De stijl hareketi üç safhalı bir gelişim göstermiş olup, 1916-1921 arasındaki Formalist safha Hollanda’da, 1921-1925 arasındaki Olgun Safha uluslararası boyutta görülürken, 1925-1931 arası “Dönüşüm Safhası” dağılım aşaması olarak geniş bir alanda kendisini göstermiştir.”<sup>55</sup> “Stijl, 1925’lere kadar etkisini sürdürür. Adı geçen tarihlerde Mondrian ‘Stijl’ dergisini terk eder ve bir yıl sonra da Doesburg, aynı dergide ‘Stijl’ prensiplerini daha dinamik bir anlayış içinde ele alır ve bu daha dinamik eyleme de ‘elemantarizm’ adını verir. Ne var ki bununla da, ‘Stijl’ hareketi, tüm düşünce, duygu ve yaratma etkinliğiyle sona ermiş olmaz. Hatta 1931’de kurulan Paris ‘Abstraction-Création’ birliğinde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı’nı geçerek varlığını sürdürür.”<sup>56</sup>



**12. Görsel:** Theo Van Doesburg Utrecht,1883-Davos,1931 *Projet de composition pour un plafond de l’ Aubette a Strasbourg*,Gouache sur carton mise au carreau a la mine de plomb 59,50x37,Donatien du gouvernement hollandais a l’Etat 1986,attribution 1987

## 1.8. YÜCELEYİCİLİK (SÜPREMATİZM)

<sup>54</sup> Detaylı bilgi için bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s. 181

<sup>55</sup> Engin Beksaç, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, 2. Basım, Mayıs 1995, İstanbul, s. 132

<sup>56</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s. 182



1913'te Rusya'da ortaya çıkan yüceleyicilik (süprematizm), insanı doğa karşısında yücelten bir anlayışa ve daha çok çağın mekanik doğasına yakın bir tarza sahiptir. Doğa görüntülerinin taklidini reddeder ve geometrik biçimlerden oluşmuş bir anlatımcılığı temsil eder. Sanat eseri, sanatçının bilinçaltının yansıdığı bir alandı, sanatçı dünyanın özünü değil evrenin bilinmezliklerini yansıtmalıdır ve bu yaratımı gerçekleştirirken dünyadan bağımsız özgür bir yol izlemelidir. Sanat eseri sanatçının iç duyarlılığını anlatacak geometrik biçimlerden ve bu geometrik biçimlerse daha çok yalın karelerden oluşmaktadır.<sup>57</sup>



**13. Görsel:** Kazimir Maleviç, **Suprematist Composition**, Oil on wooden panel,62x30,Annely Juda Fine Art,London

Yüceleyicilik (süprematizm), diğer soyut yaklaşımlar gibi doğayı reddetmekle birlikte resmin sadece resim olduğu bir “sıfır noktası” fikrine yönelerek daha çok arılaşma (pürizm) denebilecek bir yere varmaktadır. Resim artık idesiz ve içeriksizdir

<sup>57</sup> Engin Beksaç, a. g. e. , s. 134

ve bu, nesne ile ilgili bir içeriksizliktir. Bunun doğrultusunda resmin içeriği sadece kendisidir. Sanat, bu içeriksizlikle, insanı ekonomik-pratik değerlerden oluşmuş aldaticılıktan, hayvani özelliklerden kurtaracak “hiçliği” sağlayan bir kılavuz olacaktır. Özgün bir estetik oluşturmaya çalışan yüceleyicilik (süprematizm), bunun yanında Özgün ahlâk, kültür ve toplum felsefesini de oluşturmaya çalışarak kendinden önceye anarşist bir bakışa yönelir. Yüceleyicilik (süprematizm), var olan dünyayı bilim, sanat ve dinin parçaladığı görüşündedir. Çünkü bu üçünün yöneldiği amaçlar birbirinden oldukça ayırır. Bu parçalanmışlıktan insanı kurtaracak olan ise “mutlak hiçlik” olacaktır. Böylece sanatın özü, başka bir düzeye yükselecek, sanatın ulaşmak istediği yer, geleneksel anlamdaki güzellik yerine hakikat olacaktır.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, s. 182-190

## 2. BÖLÜM

### SOYUT SANATTA ZİHİNSELLİK

#### 2.1. ZİHİNSEL DÖNÜŞÜM

Zihinsel üçgen yavaş yavaş öne ve yukarıya doğru ilerleyip yükselir. En ait, en büyük bölmelerinden biri bugün maddiyatçı "kelime-i şahadet" in ilk sloganlarına ulaşır, bu bölmenin üyeleri dindarca isimler takınırlar. Kendilerine Yahudi, Katolik, Protestan vb. derler. Gerçekte tanrıtanımazdır bunlar, nitekim içlerinde en cüretli ya da en ahmak olan birkaçı da açık açık kabul eder bunu. "Cennet" boşalmış durumda. "Tanrı ölmüştür." Politik açıdan bu üyeler halkın temsil gücünden yana olanlar ya da cumhuriyetçilerdir. Dün bu politik görüşe karşı takındıkları kaygı, iğrenti ve nefreti bugün, tanımadıkları ve sadece içlerine korku salan bir kelime olarak adını bildikleri anarşiye yöneltmişlerdir. Ekonomi açısından bu kimseler sosyalisttir. Kapitalizm hydra'sına öldürücü darbeyi indirip kötülüğün başını kesebilmek için adalet kılıcını bilerler. Üçgenin en büyük bölmesinin bu üyeleri asla kendi başlarına bir sorunun çözümünü bulamayıp insanlık arabasında hep, daha üstlerinde bulunan ve kendilerini feda eden insan kardeşleri tarafından çekildikleri için, sürekli olarak büyük bir uzaklıktan gözledikleri bu meşakkatin farkında değillerdir. Bu yüzden, arabayı çekmek gözlerine çok kolay görünür ve kusursuz reçetelere, kesin etkisini gösteren ilaçlara inanırlar. Bunu izleyen daha alt bölme yukarıda sözü edilenlerce körlemesine kendi daha üst düzeylerine doğru çekilir. Ama bu bölme hâlâ eski yerine yapışmış durur, bilinmeze düşüp aldatılmak korkusuyla bu yükselmeye ayak direr. Daha yüksek bölmeler dinsel açıdan sadece körü körüne tanrıtanımaz olmakla kalmaz, tanrısızlıklarını yabancı kelimelerle temellendirmeyi de bilirler (Örneğin, Virchow'un bir bilgine yaraşmayan sözü: Ben bir sürü ceset teşrih ettim, ama bu arada bir tek ruha rastlamadım.) Politik açıdan daha da çoğu cumhuriyetçidir, çeşitli ülkelerin parlamento geleneklerini bilir, gazetelerin politika başyazılarını okurlar. Ekonomi bakımından çeşitli renk farkları gösteren sosyalistlerdir ve "kans"larını destekleyen birçok alıntı bilirler. (Schweftzer'in "Emma"sından Mant'ın "Kapitaline varan ve daha bir nice kitaptan.) Bu daha yüksek

bölmelerde yavaş yavaş, daha önce anlatılanlarda bulunmayan başka yuvalar da ortaya çıkar: bilimle sanat, ayrıca, sanatın içinde de edebiyatla müzik.

Bilimsel yönden bu insanlar pozitivisttir ve sadece tartılabilen, Ölçülebilen şeyleri tanırlar. Bunların dışında ne varsa zararlı saçmalık olarak görürler - ama dün de, bugün "kanıtlanmış" kuram saydıkları şeyleri aynı türden saçmalıklar olarak nitelendirmişlerdir. Sanat bakımından natüralisttirler, ama bu arada, başkalarının çizmiş olduğu ve bu yüzden de sarsılmaz bir inançla kabul ettikleri belli bir sınıra kadar, sanatçının kişiliğine, bireyselliğine ve mizacına [Temperament] saygı duyar, değer bile verirler. Bu daha yüksek bölmelerde, göze çarpıcı büyüklükte bir düzen, bir güvenlik olmasına, yanılmaz ilkeler olmasına rağmen gizli bir kaygı ile karşılaşılır, bir şaşalama, bir bocalamadır bu, büyük, sağlam bir transatlantiğin yolcularının kafasında, açık denizde, kıyı sisler içinde görünmez olduktan sonra göğü kara bulutlar kaplayıp yaman bir rüzgâr dalgalan kara dağlar gibi kabartmaya başlayınca beliren güvensizliğe benzeyen bir güvensizliktir ve bu edindikleri kültür sayesinde mümkündür. Bugün tapınılan bilginin, devlet adamının, sanatçının daha dün alay edilen, ciddi tek bir bakışa bile layık görülmeyen bir yükselme budalası, uçkâğıtçı, hokkabaz olduğunu bilirler.

Zihinsel üçgende ne kadar yükselinirse bu kaygı, bu güvensizlik de o ölçüde büyük bir belirginlikle, keskin kenarlarını göstere göstere ortaya çıkar. Birincisi, şurada ya da burada, kendileri de görmeyi bilen gözler, bağlantılar kurmaya yetenekli kafalar belirir. Böyle becerileri olan insanlar kendilerine şu soruyu soran Önceki günün bu bilgeliği dünkü tarafından, dününkü de bugünkü tarafından baş aşağı edildiğine göre bugünkünün de yarınki tarafından devrilmesi bir şekilde mümkün değil midir? Ve içlerinde en yürekli olanları şöyle cevap verir: "Bu, mümkün olanın sınırları içindedir." İkincisi, bugünkü bilimce "daha açıklanmamış" olanı gören gözler çıkar. Böyleleri kendilerine şu soruyu sorar: "Bilim çoktandır yürümekte olduğu yolun üzerinde bu bilmecelerin çözümüne ulaşacak mıdır? Ulaşacak olursa, verdiği cevaba güvenilir mi?" Bu bölmelerde kendi bilim dallarında yetişip, şimdi yerleşmiş, akademilerce tanınmış gerçeklerin başlangıçta aynı akademilerce nasıl karşılandığını hatırlayan bilginler de bulunur. Burada, dün saçma sayılan sanata şimdi saygıyla yaklaşan, onun derin anlamlarını araştıran kitaplar yazan sanat-bilimciler de vardır. Bu kitaplarla, sanatın çoktan üzerlerinden atlayıp geçmiş olduğu engelleri kaldırır ve bu kez sapaşağlam, bir daha hiç kıpırdamamacasına yerlerinde kalacaklarını bekledikleri yeni engeller

dikerler. Bu uğraşları içinde yeni engellerini sanatın önüne değil, arkasına diktiklerini fark etmezler. Ertesi gün bunu fark edince yeni kitaplar yazıp acele engellerinin yerini değiştirirler ve bu çaba hiç değişmeden, ta ki sanatın dışsal ilkesinin sadece geçmiş zaman için geçerli olacağı, geleceği asla bağlamayacağı gerçeği anlaşılıncaya kadar sürüp gider. Bu ilkenin ileride maddi olmayanın ülkesinden geçecek olan yolunu konu edinen bir kuram söz konusu olamaz. Maddi olarak henüz var olmayan bir şey maddi olarak billurlaşmış kendini gösteremez. Yarının ülkesine ulaşan zihin ancak duygu ile (ki bunun yolunu da sanatçının yeteneği çizer) tanınabilir. Kuram dünün billurlaşmış biçimlerine ve dünden önce olana ışık tutan bir fenerdir. (Bu konuda bak. Bölüm VII. Kuram) Daha yukarıya çıkınca daha da büyük bir kargaşa görürüz: nasıl matematiğin ve mimarinin bütün kurallarına uygun olarak sağlamca kurulmuş bir şehir birdenbire olağanüstü bir güç tarafından sarsılırsa öyle. Burada yaşayan insanlar gerçekten böyle bir zihinsel şehirde yaşamaktadırlar ve bu şehir birdenbire, zihinsel mimarların ve matematikçilerin hesaba katmadığı güçlerin etkisi altında kalmaktadır, şurada kalın bir duvarın bir parçası iskambil kâğıtlarından yapılmış bir kulübe gibi yıkılmıştır. Ötede göklere erişen, birçok "ölümsüz" zihinsel direklerle dantel gibi örülerek dikilmiş devasa bir kule devrilmiş, bir harabe halinde yatmaktadır. Unutulmuş, eski mezarlık sarsılmaktadır. Unutulmuş, eski mezarlar açılmakta, içlerinden unutulmuş ruhlar ayağa kalkmaktadır. Onca maharetle çatıştırılmış olan güneş lekelenmiş, kararmaktadır; peki, karanlıkla savaşmada onun yerini tutacak yeni güneş nerededir? Bu şehirde sağır insanlar da yaşamaktadır; yabancı bilgeliğin kulaklarını sağır ettiği, yıkılmaları duymayan insanlar; aynı zamanda kördür bunlar, yabancı bilgelik kör etmiştir gözlerini; derler ki: güneşimiz gittikçe parlaklaşıyor, yakında son lekelerin de kaybolduğunu göreceğiz. Ama bu insanlar da işitecek ve görecektir. Daha yukarıda ise artık korku yoktur. Burada, insan yapısı direkleri cesurca sarsan işler yapılmaktadır. Burada maddeyi durup durup yeniden sorgulayan bilimcilere rastlanır; hiçbir sorudan korkuları yoktur; sonunda, düne kadar her şeye temel olan, üzerine bütün evrenin dayalı olduğu maddeyi bile kuşku konusu ederler. Maddenin bütünüyle yerini alacak olan elektronlar, yani hareketli elektriksellik kuramı, şu sıralar cüretli, yer yer sakınımlılık sınırlarını aşarak bilimin yeni kalesinin zaptında tıpkı, inatçı bir istihkâma yapılan gözü kara bir saldın sırasında kendini unutan, kendini başkalarına feda eden askerler gibi- kendileri mahvolan yapıcı insanlara sahip. Fakat "alınamayacak kale yoktur". Öte yandan, çünkü

bilimin "gözbağcılık" olarak nitelendire geldiği türden gerçekler çoğalmakta, ya da sadece daha sık rastlanılmaktadır. Hatta gazeteler, çokluk başarının ve ayak takımının itaatli hizmetçileri olan gazeteler, o "nasıl isterseniz" tacirleri bile kimi durumlarda "mucize" haberleri verirken takındıkları alaycı tonu ölçülü kullanmak, hatta hepten bir yana bırakmak zorunda hissederler kendilerini. Aralarında en koyu maddecilerin de bulunduğu birçok bilimci bilimsel araştırmalarının bütün gücünü artık inkâr edilemeyen, artık örtbas edilemeyen gizemli gerçeklere adarlar. Öte yandan nihayet, "gayrı-madde" [nichtmaterie] ya da duyularımızla erişemediğimiz madde konusunda maddeci bilimin yöntemlerine umut bağlamayan insanların sayısı artar. Nasıl ki sanat çareyi ilkelerde ararsa, bu insanlar da çareyi bulmak için yöntemleri yarı yarıya unutulmuş olan yarı unutulmuş çağlara yönelirler. Oysa o yöntemler bilginin tepelerinden acımayla ve küçümsemeyle bakmaya alışık olduğu halklarda hala canlı. Bu halkların içinde örneğin, zaman zaman bizim kültürümüzün bilimcilerinin gözleri önüne gizemli gerçekler yaymış olan Hintliler var; ya dikkate alınmamış bu gerçekler, ya da müziç sinekler gibi, yüzeysel açıklamalarla ve kelimelerle kovalanmaya çalışılmış.

Bayan H. P. Blawatzky herhalde, Hindistan'da geçirdiği uzun yıllardan sonra o "vahşiler" ile kültür arasında sağlam bir bağ kuran ilk kişi olmuştur. Onunla birlikte bu bağlamda en büyük zihinsel hareketlerden biri başlamış ve bu hareket bugün çok sayıda insanı birleştirerek kendi zihinsel birlik, maddi bir biçimi olarak, bir "Theosophische Gesellschaft" [Teozofi Kurumu] bile oluşturmuştur. Bu kurum içsel bilginin yolunda zihnin sorunlarına yaklaşmaya çalışan loncalardan oluşuyor. Pozitif yöntemlere bütünüyle karşıt olan yöntemleri kaynağını daha önceden var olandan alıyorlar; günümüzde tekrar görece kesin bir ifade biçimi edinme yolundalar.<sup>59</sup> Bu hareketin temeli olma hizmetini gören teozoil kuramı, öğrencinin teozoftan sorularına kesin cevaplar almasını sağlayan ilmihallere benzer bir biçimde, Blawatzky tarafından ortaya konar<sup>60</sup> Teozofi Blawatzky'nin deyimiyle, sonsuza kadar süren gerçekle eş anlamlıdır. (s. 248). "Gerçeğin göndereceği yeni bir elçi insanlığı teozofi camiasınca mesajına hazırlanmış bulacaktır: elçinin yeni gerçekleri sarmalamasına elverişli yeni bir ifade biçimi olacak, belli bir dokunuşum içinde elçinin gelişini bekleyen ve zamanı gelince yolundaki engelleri ve güçlükleri kaldıracak bir örgüt olacaktır" (s. 250). Ayrıca

<sup>59</sup> Wassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, Çev. Tefik Turan s. 32

<sup>60</sup> A. g. m. s. 32

Blawatzky, "yirmi birinci yüzyılda yeryüzünün, şimdiki haliyle karşılaştırıldığında, bir cennet" olacağını varsayarak bitirir kitabını, şöyle ya da böyle, teozofların bir kuram yaratma eğilimi ve o büyük ezeli soru işaretinin yerine yakın bir cevap koyabilme çabasından gelen aceleci sevinçleri dışarıdan bakanda her ne kadar biraz kuşku uyandırabilirse de, o büyük, o zihinsel hareket ortadadır ve zihinsel ortam içinde güçlü bir etkendir - bu biçimiyle de olsa kurtarıcı bir ses olarak yeis içinde karanlığa ve geceye gömülü bir nice yüreğe ulaşacak, yol gösteren ve yardım sunan bir es olacaktır.

Din, bilim ve ahlak (sonuncusu Nietzsche'nin güçlü eliyle) sarsılınca ve dış destekler devrilmeye yüz tutunca insanoğlu bakışlarını dışsal olandan ayırıp kendisine çevirir. Edebiyat, müzik ve sanat bu zihinsel dönüşümün kendini elle-tutulur biçimde hissettirdiği ilk duyarlı alanlardır. Bu alanlar günümüzün kara tablosunu hemen ayna gibi resmetmekte, başlangıçta küçük bir nokta olarak az kimsenin farkına vardığı ve büyük kitle için var olmayan yüceliği keşfetmekte.

Aynalar henüz yeni yeni belirmekte olan karanlığı yansıtıyor; kararıyor, bulanıyorlar. Öte yandan günümüzdeki hayatın ruhtan yoksun kalmış içeriğine sırt çevirerek yüzlerini susamış ruhun maddi olmayan yönelişine ve arayışına serbestlik tanıyan konulara ve çevrelere dönüyorlar.<sup>61</sup>

Edebiyat alanında ürün veren böyle yazarlardan biri Maeterlinck'tir. Kendisi fantastik, ya da daha doğrusu, duyu-üstü denen bir dünyanın yolunu gösterir. Yarattığı Princesse Makine [Prensese Maleine], Sept Princesses [Yedi Prensesler], Les Aveugles [Körler] vb. Shakespeare'in üsluplaşmış kahramanlarının göze göründükleri gibi, geçmiş çağların insanları değil. Onlar doğrudan doğruya, sislerin içinde yollarını arayan, sislere boğulma tehlikesi içindeki, üzerlerinde görülmez, karanlık bir gücün hüküm sürdüğü ruhlar. Kahramanlarının dünyası zihinsel karanlıktan, bilmemenin verdiği güvensizlikten ve korkudan oluşur. Bu bakımdan Maeterlinck belki de, yukarıda tasvir edilen çöküşün ilk peygamberlerinden, ilk sanatçı habercilerinden ve kâhinlerinden biri. Eserlerinde zihinsel atmosferin bulanışı, hem yok eden, hem aynı zamanda yol gösteren el ve bu elin yüreklere saldırdığı umarsız dehşet, kaybolmuş yol, yokluğu çekilen önder açık-seçik bir biçimde yansılır. Bu atmosferi Maeterlinck temelde sadece saf sanatsal araçlar kullanarak yaratır. Bu arada maddi araçlar (karanlık şatolar, aylı geceler, bataklıklar, rüzgâr, baykuşlar vb.) daha çok simgesel bir rol oynar

---

<sup>61</sup> A. g. m. s 32

ve içsel bir ses olma niteliğini aşan işlevler görürler.<sup>62</sup> Maeterlinck'in kullandığı başlıca araç kelimenin kullanımınıdır.

Kelime içsel bir tınıdır. Bu içsel tını [Klang] kısmen (belki de büyük ölçüde) sözün ad olarak hizmet ettiği nesneden kaynaklanır. Fakat nesnenin kendisi görülmez, sadece adı işitiliyorsa işitenin kafasında soyut bir tasarım, "yürekte" hemen bir titreşim uyandıran, maddeden sıyrılmış nesne oluşur. Bunun için, çayırdaki yeşil, sarı, kırmızı ağaç maddi birer olgu, ağaç kelimesi duyulduğu zaman insanın içinde hissettiği ağacın rastlantısal birer maddi biçimidir. Bir kelimenin ustalıkla (edebi duygu ile) kullanılışı, onun art arda iki kere, üç kere, birçok kere içsel bir zorunluluk uyarınca kullanılması sadece içsel tınının büyümesine yol açmakla kalmayıp kelimenin daha başka, şimdiye kadar akla bile gelmeyen zihinsel niteliklerini gün ışığına çıkarabilir. Sonunda, kelime daha sık tekrarlandıkça (gençlikte sevilen, sonraları unutulmuş bir oyun) bir nesneye ad olma yolundaki dışsal anlamını kaybeder. Aynı şekilde, adı olduğu nesnenin soyutlaşmış anlamı bile unutulur ve kelimenin saf tınısı olarak belirir. Bu "saf tını belki bilinçsiz olarak gerçek nesneyle ya da sonradan soyutlaşmış nesneyle ilintili olarak da duyulur. Ama nesne soyutlaşmışsa bu saf tını ön plana geçerek ruh üzerinde dolaysızca etkiye bulunur. Ruh nesnesi olmayan bir titreşime geçer: bu titreşim bir çanın, vurulan bir çalgı telinin, yere düşen bir tahtanın sesinin yarattığı ruh sarsıntısından daha karmaşık, daha "duyu-üstü" niteliktedir. Burada geleceğin edebiyatı bakımından büyük olanaklar doğar. Kelimenin bu gücü çekirdek halinde örneğin "Serres chaüdes"da [Seralar] kullanılmıştır bile. İlk ağızda yansız bir etkisi olan kelimeler bu yüzden, Maeterlinck'in kullandığı biçimiyle karanlık bir hava yaratıyor. Yalın, alışılmış bir kelime (örneğin: saçlar) doğru biçimde, duyguyla kullanıldığı zaman bir çaresizlik, yılgınlık atmosferi yayabilmektedir. İşte bunlardır Maeterlinck'in araçları. O, üzerinde ilerlenirse çok geçmeden gök gürültüsünün, şimşegin, birbirini kovalayan bulutlar arkasındaki ayın sahnede, gerçek hayatta olduğundan da çok, çocukların "Öcü"süne benzeyen dışsal maddi araçlar olduğunu anlamayı sağlayacak yolu gösterir. Gerçekten içsel olan araçlar kuvvetlerini ve etkilerini öyle çabucak kaybetmez.<sup>63</sup> Demek ki iki anlam taşıyan kelimelerden ilki dolaysız, ikincisi içsel anlamı sür ve edebiyatın saf malzemesi, sadece bu sanatın kullanabildiği ve kullanarak ruha seslendiği malzemesidir. Buna benzer bir işi R. Wagner müziğiyle yapar. Wagner'in ünlü *Leitmotiv*'i de aynı şekilde, kahramanı

---

<sup>62</sup> A. g. m. s. 32

<sup>63</sup> A. g. m. s. 32



teatrai donanımlarla, makyajlar, ışık efektleriyle değil, belli, kesin bir motifle, yani saf müziksel bir araçla karakterize etme yolunda bir çabadır. Bu motif bir çeşit, müziksel yoldan dile getirilen bir zihinsel atmosferdir: kahramandan önce gelir ve onun taşıdığı havayı yayar.<sup>64</sup>

En modern müzikçiler, örneğin Claude Debussy, zihinsel izlenimler yazıyor; bunlar çoğunlukla tabiattan edindikleri ve saf müziksel biçimde zihinsel imgelere dönüştürdükleri sesler. Özellikle Debussy bu yüzden sık sık izlenimci ressamlarla karşılaştırılır. Denilir ki, o da bu ressamlar gibi tabiat görünümelerini kişisel yönü ağır basan bir tarzda kullanarak parçalarında malzeme olarak kullanır. Bu savın dile getirdiği gerçek, zamanımızda çeşitli sanatların birbirlerinden ders aldığı ve amaçları bakımından çok benzeştiği gerçeğine sadece bir örnektir. Bununla birlikte, yukarıdaki saptamanın Debussy'nin önemini tüketici biçimde açıkladığını ileri sürmek fazla cüretli bir iddia olur. İzlenimcilerle dokunduğu bir nokta varsa da, bu müzikçinin içsel içeriğe olan yönelişi öyle kuvvetli ki, eserlerinde günümüzün ruhunun kırık sesi, çektiği bütün ıstıraplarla ve örselenmiş sınırlarıyla birlikte, hemen duyulur. Öte yandan Debussy, "izlenimci" imgelerinde bile, asla bütünüyle maddi olan bir nota bile kullanmaz, böylesi program-müziğinin belirleyici niteliğidir, karşısındaki görünümün içsel değerini aktarmakla yetinir.

Debussy üzerinde Rus müziğinin büyük etkisi olmuştur (J. VIussorgsky). Bu yüzden, işlerinde öncelikle Skrjabin'in sayılması gereken, genç Rus bestecilerle arasında belli bir akrabalık olmasına şaşılmamalıdır. İkisinin besteleri arasında içsel tınıda bir akrabalık vardır. Gene aynı hatadır, çoğu zaman dinleyicinin neşesini kaçıran. Yani iki besteci de zaman zaman, "yeni" "çirkinlikler" alanından çıkıverir ve az-çok geleneksel nitelikte bir "güzelliğin" çekiciliği peşinden giderler. Dinleyici sık sık, tam anlamıyla hakarete uğramış gibi hisseder kendini, çünkü tenis topu gibi sürekli olarak ağına bir tarafına, bir öbür tarafına savrulmaktadır: iki rakibi, dışsal "güzel" ile içsel "güzel"i ayıran bir ağdır söz konusu olan. Bu içsel güzellik, alışılmış güzeli içten gelen bir zorunluluğun buyruğuna uyarak terk etmek yoluyla oluşturulan güzeldir. Alışık olmayana tabii bu içsel güzel çirkin görünür, çünkü insanoğlu genelde, dışsal olana eğilim duyar ve içsel zorunluluğu tanımaktan hoşlanmaz. (Hele bugün iyiden iyiye böyle bul) Alışılmış güzelden böylesi toptan bir vazgeçiş, kendini dışa vurma amacına hizmet eden bütün

---

<sup>64</sup> A. g. m. s. 32

araçları başının tacı ederek, gerçekleştiren bir besteci olarak bugün sadece, pek az kimsenin hayranlık duyduğu Viyanah Arnold Schönberg var. Bu "reklamcı", "gözbağcı" ve "şişirme iş yapan bestekâr" yazdığı "Harmonielehre"de [Armoni Dersleri] şöyle diyor: "Sesler arasında her beraberlik, her gelişme mümkündür. Ben ama daha bugünden bu konuda da belirli şartların olduğunu ve bu şartların şu ya da bu disonansı kullanmamı belirlediğini hissediyorum".<sup>65</sup> Burada Schönberg kesin biçimde, sanatın soluduğu serbest ve kayıtsız-şartsız hava anlamına gelen en büyük özgürlüğün mutlak olamayacağını hissetmektedir. Bu özgüllükten her çağ için o çağa özgü bir dilim ayrılmıştır, işte bu özgürlüğün sınırlarını en dâhiyane kuvvet bile aşamaz. Ama ne olursa olsun, bu Özgürlüğün sonuna kadar kullanılması gerekir ve her seferinde kullanılır da. İnatçı araba istediği kadar dirensin! Bu özgürlüğü tüketici biçimde kullanma çabasını Schönberg de göstermiş ve içsel zorunluluğa giden yolda şimdiden yeni güzelliğin altın madenlerini keşfetmiş bulunur. Schönberg'in müziği bizi müziksel yaşantıların akustik değil, safi ruhsal yaşantılar olduğu yeni bir ülkeye sokar. Burada başlamakta "geleceğin müziği".

Resimde idealizmin ideallerinin ardından, onların yerini alan izlenimci çabalar gelir. Bu çabalar dogmacı biçimleri ve salt natüralist hedefleriyle gelip yeni-izlenimcilik kuramına dayanmış bulunur ve bu kuram da günümüzde soyuta geçiş halinde: Bu kuramın istediği (bu kuramın evrensel saydığı bir yöntem): rastlantısal bir tabiat parçasını tuvale raptetmemeli, bütün tabiatı parıltılı ve görkemli görünümü içinde canlandırmalıdır.<sup>66</sup> Hemen hemen aynı zamanda üç başka görünümle karşılaşılır: 1. Rosetti'yle öğrencisi Burne Jones ve onları izleyenler, 2. Böcklin'le onun ortaya çıkardığı Stuck ve onları izleyenler, 3. Segantini, onun da biçimsel taklitçileri değersiz bir kuyruk oluşturur. Bu üç ad da maddi olmayan alanlardaki arayışın özelliklerini ortaya koymak için seçilir. Rosetti Prerafaelitiere yönelerek onların soyut biçimlerini yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Böcklin mitolojik ve masalsi olan alanında ilerleyerek, Rosetti'nin aksine, soyut figürlerini madde yönünden kuvvetli, gelişmiş bedensel biçimler kılığında sunar. Bu dizi içinde dışsal yönden en maddileri olan Segantini ise bütünüyle hazır tabiat biçimlerini alarak bunları bazen en küçük ayrıntılarına kadar (örneğin dağ sıraları, taşlar, hayvanlar vb.) işler ve her seferinde,

---

<sup>65</sup> A. g. m. s. 32

<sup>66</sup> A. g. m. s. 32

görünürde maddi olan biçime rağmen, soyut figürler yaratmayı becerir. Bu yüzden, içlerinde belki de en gayri madde olanlarıdır.

Başka, salt resimsel araçlara daha yakın olan bir yoldan giderek benzeri bir amaca yönelen ressam ise yeni biçim kanununun arayıcısı da Cezanne olur. Cezanne bir çay fincanını ruhu olan bir yaratığa dönüştürmeyi, daha doğrusu, bu fincanda bir ruh görmeyi becerir. "Nature morte"u [ölü-tabiat] öyle bir düzeye çıkarır ki, dışsal olarak "Ölü" olan nesnelere içten içe can bulurlar. Cezanne bu nesnelere de, içsel hayatı her yerde görebilme yeteneği olduğu için, insanlar gibi ele alır. Nesnelere, içsel yönden resimsel bir nitelik olan renkli bir ifade veriyor ve onları soyut izlenimi uyandıran, uyum yayan, sık sık matematiksel nitelikte formüllere dönüşen bir biçime sokar. Canlandırılan bir insan, bir elma, bir ağaç değil, Cezanne bütün bunları içsel olarak bir resimsel tınısı veren ve adı resim olan bir nesne yaratmak için kullanır. Eserlerine bu "resim" adını nihayet en büyük, en yeni Fransızlardan biri de vermekte: Henri Matisse. O da "resimler" yapar ve bu resimlerde "tanrısal-olan"ı yansıtmaya çalışır.<sup>67</sup> (67) 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. Tamamen kişisel özelliklerinin gereği ve Fransız olmasından gelen özgül ve olağanüstü renkçilik yeteneğinin sonucu olarak Matisse ağırlık noktasını ve bütün yükü renge dayandırıyor. O da, aynı Debussy gibi, alışılmış güzellikten her zaman kurtulabiliyor, denemez: izlenimcilik damarlarında dolaşıyor. Bu yüzden Matisse'te büyük bir içsel canlılığı olan, bir iç zorunluluğun doğurduğu resimlerin yanı sıra başka, her şeyden önce dış teşvikler, dürtülerle ortaya çıkmış resimlere de rastlanır. (Manet'yi ne kadar sık hatırlıyor insan!) Bunlarda öncelikle ya da sadece dışsal bir canlılık var; resim sanatının Fransızlara özgü rafine, tat düşkünü, saf melodik tınılı güzelliği bulutların üstündeki serin bir yüksekliğe çekilip çıkarılır. Bu çeşit güzele hiç yenik düşmeyen öbür büyük Parisli ise İspanyol Pablo Picasso'dur. Hep kendini dışa vurma zorunluluğunun gösterdiği yoldan giden ve sık sık fırtınalara kapılan Picasso bir dışsal araçtan ötekine atlar. Bu araçlar arasında bir uçurum varsa delidolu bir sıçrama yapar; ardından gelen, tam ona ulaştığını sanan kalabalık sürü dehşetten dehşete düşedursun, karşı yakaya atlar. Yeniden başlar o yorucu inişler, çıkışlar. Kübizmin son, "Fransız" dönemi böyle ortaya çıkmıştır. Picasso sayı ilişkileri yoluyla konstrüktivist olanı

---

<sup>67</sup> A. g. m. s. 32

yakalamaya çalışır. Son eserlerinde (1911) mantıksal yoldan giderek maddi-olanın yok edilmesi sonucuna varır, ama bu yok etmeyi maddeyi eriterek değil, tek tek bölümlerini parçalara ayırarak ve bu parçaları resim üzerinde konstrüktif biçimde dağıtarak sağlar. Bu arada, gariptir ki, maddenin görüntüsünü korumak istemiş havasını uyandırır. Picasso hiçbir şeyden çekinmez, yılmaz: salt çizimle sağlanan biçim sorununda renkten rahatsızlık duyuyorsa atıyor rengi bir kenara, kahverengi-beyaz bir resim yapar. Bu sorunlar da onun asıl gücü zaten. Matisse - renk. Picasso - biçim. Bir büyük amaca iki büyük yöneliş.

### 2.1.1. TİNSEL BİR YAKLAŞIM

Temsili gerçeklikten kopararak özellikle renk ögesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının Kandinsky olduğu kabul edilmiştir. "Kandinsky, hem akıl hem de içgüdü yoluyla soyutlamaya vardığını görmüştür, zira Kandinsky'ye göre, sanat eserini var eden tek saik, onun 'İçsel Zorunluluk' olarak adlandırdığı şeydir."<sup>68</sup>

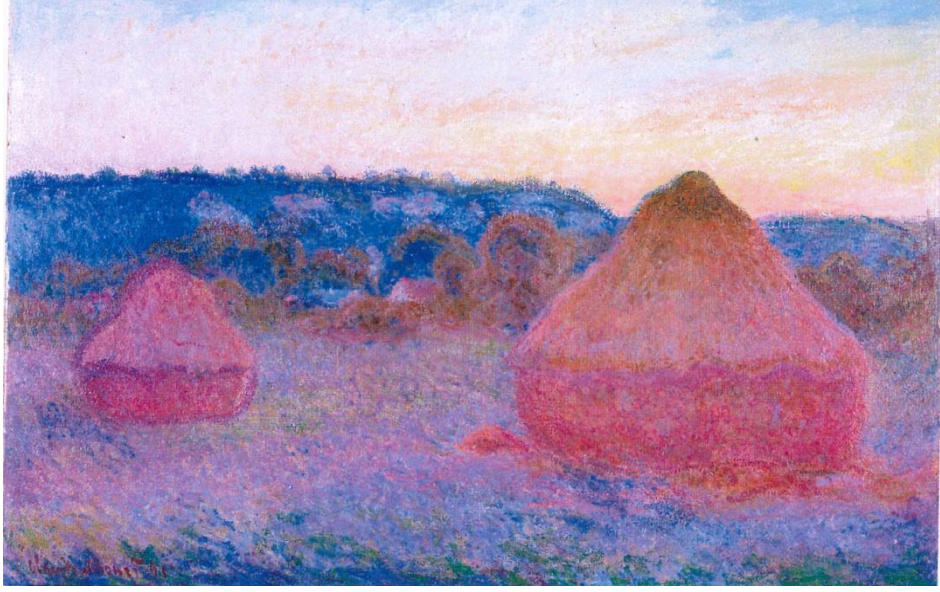
1866 yılında Moskova'da doğan Kandinsky, üniversitede hukuk ve iktisat okumuştur. Bunun yanında müzik, edebiyat ve resme de ilgisi vardır ve resim çalışmaları için Münih'e gider. Bu arada Franz Marc ile çalıştı ve onunla birlikte 1911 yılında Mavi Süvari Grubu'nun temellerini atar. Grup içinde Paul Klee, Hans Alp gibi sanatçılar da vardı. Bu dönemde Kandinsky daha çok, ekspresyonist ve kübistlere yakın soyut çalışmalar yapmıştır. Kandinsky'nin de aralarında bulunduğu tüm ekspresyonistlerin ortak yönü, formu ve doğayı düşsel, gizemli ve coşkulu deneyimlere dönüştürmeleridir. Ekspresyonist dünya görüşü genellikle kişisel endişeler, duygusal gereksinimler ve psikolojik baskılarla belirlenmektedir. Ancak Kandinsky'nin soyutlama anlayışı bir iletişim dili ve dışa vurma anlamındaki ifadecilikten oldukça farklı olup, sanatın kültürel bir etkinlik olarak anlamı ve toplumsal sorumluluğuna bağlıdır. Kendi sözleri ile devam edilirse: "Her sanat eseri zamanının çocuğudur, çoğu zamanda duygularımızın anasıdır. Böylece her kültür dönemi kendine özgü ve artık tekrarlanamaz bir sanat yaratır."<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> France Farago, a. g. m. s. 182

<sup>69</sup> Wassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsel Üzerine** Çev. Tefik Turan s. 19

Daha önce Moskova'da empresyonistlerin sergisini gören Kandinsky, bu sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusuyla çok ilgilenmiştir. Empresyonist sanatçıların nesneyi zor fark ettiren renge dayalı çalışmaları, Fov sanatçılarının cesaretli, saf ve canlı renk kullanımları Kandinsky'yi oldukça etkiler. Ayrıca Monet'nin sonradan ünlenen 'Saman Yığınları' adlı resmi kendisinde oldukça güçlü izlenimler bırakmıştır.



**14. Görsel:** Claude Monet **Saman Yığınları** 1891, Oil on canvas 25x39 Art Institute of Chicago

Resmin saman yığınları olduğunu sonradan katalogdan öğrense de, bu resim onu çok etkilemiş ve paletin o zamana dek gizli kalan gücünü anlamasına yardımcı olmuştur. Sonuçta resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan kanının bir önemi kalmamıştır. Kandinsky için Picasso da biçim çözümlerinin ustalığı açısından önemlidir.

Kandinsky, manevi yolculuğunda, kompozisyonlarını oluştururken 'iç gereklilikle doğadan alınma nesnelere kullanmamıştır. Kandinsky'deki gerçeklik anlayışı dış doğadan oldukça farklıdır ve insanın iç doğasının gerçekliğine yakındır. Onda sembolist bir gelenek olan örtülü, yani gizemci bir anlatım vardır ve sanatta evrenselliğe ulaşmaya çabalamıştır. Tıpkı Simgeci Ressamlar gibi renklerle sesler arasında bağ kuran, 'renk titreşimlerinin' ruhsal etkiler yarattığını düşünen Kandinsky, soyut sanatın ilk örneğini, 1912 dolaylarında yapıldığı sanılan, ancak kendisinin 1910'a tarihdlediği bir suluboya resmiyle vermiştir.



15. Görsel: Wassily Kandinsky "İsimsiz" 1910, Kağıt üzerine suluboya, 188x196 cm, Musée National d'Art Moderne Paris

Kandinsky'ye göre; her bir renk ile beraber her bir biçim de sese (tınıya) sahiptir, nokta da dâhil olmak üzere. Çünkü nokta, sessizlik ile eşdeğerdir. "Dışarıdan gelen büyük sarsıntılar ile canlansa bile yine sessizlik'e bürünecektir. Ona göre, dışarıdan gelen sarsıntılar; doğal afetler, savaş, devrimlerden kaynaklanmaktadır. Bir de, içten gelen sarsıntılar da vardır: İnsanın iç dünyasında oluşarlardan meydana gelmektedirler."<sup>70</sup> Bunun için de insanın, gözü ve kulağının hassasiyeti sayesinde, bu iç sarsıntıların adeta evcilleştirilerek bir yaşam biçimine dönüştürülebilme fırsatı vardır. Bu oluştuğu takdirde; dünya 'ses kazanmaya' başlar. "O zamana kadar ölü olan nokta, canlanır, tınısı büyür ve simgeye dönüşür."<sup>71</sup> Kandinsky'nin düşünce ve çalışmaları, her sanatın özünde temel öğelerin var olduğu inancıyla doludur ve bunların ne olduklarına dair bir araştırmadır. Değişmez yapının ve bu yapının içindeki temel öğelerin ne ya da neler olduğunu bilme merakı, hep ağır basmıştır.

Kandinsky, Schönberg'in arkadaşıdır. Bu iki sanatçı yarattıkları yenilikler sonucunda sanatlarını savunma ihtiyacı hissetmişlerdir. Kandinsky, kuramsal olarak soyut sanatı açıkladığı *Sanatta Zihinsellik Üzerine* isimli kitabı 1911'de yayımlamıştır. Schönberg da yine aynı yıl içerisinde *Armoni Üzerine* adlı çalışmasını yayımlamıştır. Bu iki kitap,

<sup>70</sup> Selçuk Bozağaçlı, Serhat Soyşekerci, 20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki Ve Ekolleşmeler, Üniversite ve Toplum Dergisi, Eylül 2008, Cilt 8, Sayı 3.

<http://www.universitopium.org/text.php3?id=369>.

<sup>71</sup> A. g. m.

karşılıklı yorumlara konu olmakla birlikte yeni bir sanat algısının kuramsal, estetik ve felsefi temeli olarak ortaya çıkar. Çünkü "halk yığınları, ellerinde anahtar olmadan bu yeni sanatı anlayamayacaktır."<sup>72</sup> Kandinsky, küçük kitabında, saf bir resim sanatının felsefi geçerliliğine ve aynı zamanda tinsel zorunluluklar dünyasını temsil eden mantıksal bir sistem olarak bu saf resmin işlevine olan inancını dile getirmiştir. Figüratif bir göndergenin gerekliliğini reddeden Kandinsky, kitabında, 'formların ve renklerin dili' hakkında olan bölümünde, yeni bir göstergesel değerler kodu önerirken aynı zamanda da yeni bir sanatsal algı yaratmış ve sonuna kadar da savunmuştur. Aynı dönemde, Almanya'da ilk soyut eserini ortaya çıkarır; *Suluboya resimler ve Doğaçlamalar*. İdeolojik bir diktatörlüğün yaklaştığını hisseden sanatçı, Rusya'yı terk eder ve Almanya'ya giderek Bahaus'ta eğitimciliğe başlar. Kandinsky, Bahaus'ta, biçimin algılanmasıyla ilgili yeni psikoloji kuramı üzerine kurulu iyi bir eğitim verir. İlerleyen yıllarda buradaki derslerini *Yüzeye Oranla Nokta ve Çizgi* başlığıyla yayımlar. Nazi rejiminin başlamasıyla Almanya'yı terk etmek zorunda kalır.

Kandinsky'ye göre sanatın doğadan üstün olduğu anlaşılmıştır, çünkü sanat, sanatçının ruhunun 'kutsal bir esinle yaratılmış' bir üründür. Bu metafiziksel bir yaklaşımdır. Sanatçı ayrıca formlardaki uyumun, insan ruhunun etkili teması ilkesine dayanması gerektiğini savunmuştur. Bu ilke İçsel Zorunluluk İlkesi'dir. Kandinsky'ye göre üç ayrı mistik zorunluluk bu içsel zorunluluğu oluşturur:

1. "Her sanatçı yaratıcı olarak, kendi kişiliğine özgü şeyleri ifade etmelidir.
2. Her sanatçı kendi dönemine özgü şeyleri dile getirmelidir.
3. Her sanatçı, sanatının hizmetçisi olarak, genelde sanata özgü şeyleri ifade etmelidir."<sup>73</sup> Bu yüzden Kandinsky der ki; "Sanatçı kendisine verilen yeteneğin borcunu ödemelidir; herkesin olduğu gibi onun de eylemleri, düşünceleri, duyguları zihinsel havayı temizler ya da pisletir; ayrıca bu eylemler, düşünceler, duygular yaratımlarının malzemesini oluşturarak zihinsel atmosferi bir kere daha etkiler."<sup>74</sup> Bu mistik anlayışta ruh (tin) ve madde farklı olmayıp, birbirlerini tamamlayıcı özelliklere sahiptirler. Birey, duygularından giderek soyutlandığında 'ruhsallığa ulaşabilme' şansına sahip olabileceği öngörüsü hâkimdir. Bu tür bir görü düzeyine gelindiğinde de; ifade ediş üslûbunda köktenci biçimde değişimlerin kendiliğinden oluşmaya başladığı gözlemlenmektedir.

---

<sup>72</sup> France Farago, *Sanat*, Çev. Özcan Doğan, s. 183

<sup>73</sup> France Farago, a. g. m. s. 185

<sup>74</sup> Wassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine* Çev. Tefik Turan s. 97

Bu tinsel düzey ve gelişimlerinin Kandinsky'de yansımışlığı da özel bir öneme sahiptir. "Sanatçı gören kişidir. Görme, burada dış-dünya'yı görme değildir. Bir iç-görü de değildir. Ruhsal titreşimlerin tınısını duymak ve en yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır ve bu görünen'in gizemli gücünün keşfidir. Böylesi bir keşif ise; Kandinsky'ye göre, sadece sanatçıya özgüdür. Açıkçası renk ve ses harmanının olduğu yer ve andadır sanatçı. İçsel yolculuk, sezgi ve iç algılar Kandinsky için ne kadar önemli olmuşsa bir diğer yandan da modern fizikle ilgili olarak yaptığı okumalar da güven kaybı ve dış dünya gerçekliği duygusunun onun eserleri açısından sahip olduğu önemi belirtmek gerekir. Bu konudaki ünlü sözleri şunlardır: "Atomun parçalanması, benim ruhumda, bütün dünyanın parçalanmasıyla aynıydı. En kalın duvarlar bile yıkılıveriyorlardı. Her şey geçici, değişken, zayıf ve hassas hale geliyordu. Bir taşın havada gözümün önünde ufalanıp görünmez hale geldiğini görseydim hiç şaşırırmazdım."<sup>75</sup> Aynı yıllar içinde bir başka isim daha göze çarpmakta: Paul Klee. O da yaşadığı çağın ürkütücülüğü karşısında "Dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlanmış görünmektedir."<sup>76</sup> diyecektir. Sanatçı, insanlık durumundaki paradoksu ve çatlağı, ağırlığı ve inceliği, hayvansallığı ve ruhun eklemelenişini çok güçlü bir biçimde algılamıştır. Fakat kendisi yok etmekten yana bir tavır içinde olmadığını ima etmiştir. Bu, O'nun en dikkat çekici özelliğidir. Mevcut evrenselliğin içinde varoluş'un yanında yer almakta olduğunu net olarak ortaya koymuştur. Tek tek var-olma ve yok olmalardan meydana gelmiş ama sürekliliğini devam ettiren bir evrensel modeldir, adeta ispatlamaya çalışmıştır.

Klee'yi Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunun içerisinde değerlendirilmelidir çünkü bu grup kısa süreli olmasına rağmen, savaş öncesi dönemdeki en önemli yenilik hareketi olmuştur. Klee bu sanatçılardaki ortak tutumu paylaşmaktadır: "Sanattan, sezginin ve politikanın entelektüel ve felsefi hedefleri dışarıda bırakmadığı tinsel bir tezahür yaratmak ve bunu yaparken de dünyaya yönelik ilkel yani başlangıçtaki vizyonla özdeşliğin meşruluğunu talep etmek ki, bu açık bir biçimde, çocukluk döneminde yapılan çizimlere hayranlığı beraberinde getirmektedir."<sup>77</sup>

Kandinsky ile Klee; resimdeki hareketin oluşumu konusunda hem fikir olduklarını söylenebilir. Çünkü her ikisi de hareket ve çizgi'nin, elin hareketine bağımlı

---

<sup>75</sup> France Farago, a. g. m. s. 188

<sup>76</sup> Ahu Antmen, **Sanatçılarda Yazılar ve Açıklamalarla, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 84.

<sup>77</sup> France Farago, a. g. m. s. 164



olarak oluşabildiğini öğretilerinin ana konusu etmişlerdir. Yine; elin hareketi sayesinde çizgiden yüzeye geçiş ve yüzeyden de hacimliliğin ortaya çıktığı görüşünü paylaşmışlardır. Klee; böylesi bir öğretinin gerektirdiği biçimde 'resmin oluşum süreci ve izleyicinin algılama süreci şeklinde zamansal ikiye ayırarak ortaya koymuştur. Klee'nin hareket ve zaman konusundaki düşünceleri özetlenirse; hareket, süreç içindeki oluşumdur. Yani; başlangıcı ve sonu olan çizgisel bir zaman akışından başkaca bir şey değildir. Onun; böylesi fikirlerinin arka planında; Hıristiyan doğrusal zaman (ki, başlangıcı ve sonu olan bir tarihsel perspektif) anlayışının tümü ile etkisi altında kalmışlığı, bulunmaktadır, denilebilir.



**16. Görsel:** Paul Klee, **Cosmic Flora 1923**, Watercolour and chalk  
10x14, Kunstmuseum, Berne, Paul Klee Stiftung

Klee'ye göre; biçimlendirme hiçlikten başlar. Düz beyaz kâğıt üzerinde, kalemin dokunması ile beliren renksiz nokta, çıkış noktası olur. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisi ile yüklüdür. Nokta'nın hareketinden çizgi; çizgiden düzey; düzeyden hacim oluşur. Oluşturulan biçimlendirme üzerine yapılan açıklamalar, teoride kalmaz, yeni buluşlarla oluşturulan sayısız biçimlendirmeler ile desteklenir. Noktanın, zaman ve uzam içinde belli bir ritim ile çeşitli yönlerdeki hareketi ile karada, suda ve havada türü hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılır.

Noktanın, Klee'de bu denli önem kazanmış olmasına pek de şaşırılmaması gerekir. Çünkü nokta; hemen hemen tüm kültürlerde mistisizm ile desteklenmiş bir biçimde yorumlanarak pratiğine aktarılagelmiştir. Özellikle de, İslam mistizminin

noktaya olağanüstü denilebilecek biçimde önem vermesinin arka planında; Tanrı ve Tanrısallık ile bezenmiş bir var oluş sistematığının bulunmasıdır. Bu bağlamda noktanın mekânı (uzayı) duygular ile kavramak yerine, akıl sayesinde kavranılan bir uzay'dan başkası değildir, denilebilir. Dolayısı ile de noktanın; 'cisim olmak' gibi hiçbir mecburiyeti yoktur. Böylelikle de; doğruların başlangıcı olmaktadır. Bilindiği gibi; doğrunun 'cisim olmak' gibi bir kaygısı da yoktur. Doğru; yüzeylerin başlangıcıdır yalnızca. Yüzey ise; cisim olmak ile ilgisi yoktur ve hacimliliğin başlangıcıdır. Hacimlilik; maddenin en uç aşamasıdır. Bütün bu ifadeler şu sonuç cümlesi ile tamamlanabilir; Madde, gerçekten de cismani olamayan niteliklerin bileşiminden başkaca bir şey değildir. Tümü ile maddi olanları oluşturup, içeren biçimdir ve biçim de cismani değildir.<sup>78</sup>



**17. Görsel:** Paul Klee **Fugue in Red** 1921, Watercolour 9x14, Felix Klee Collection, Berne

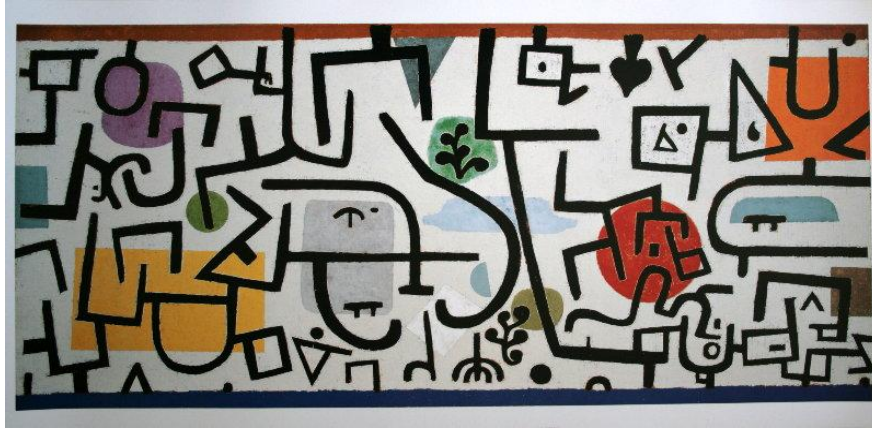
Sanatçının, tablolarını çoğunda, dünya ile olan ilişkiler semboller biçiminde kendini gösterir. 'Mutlak'ı Hegel gibi tanımlar; 'kendinde ve kendisi için bir şey'. Hegel felsefesinde mutlak kavramının özel bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Mutlak tin ya da mutlak akıl kavramı Hegel'de vazgeçilmez kavramlardır. Mutlak, felsefi bir kavram olarak, şeylerin, keşfedilmiş olsun olmasın, bütünü, tamamını tanımlar. Felsefenin farklı konularında ve farklı felsefi metinlerde, Mutlak nihai varlığı tanımlamak için de kullanılabilir; bu kullanımda fâni ve varlığı zorunlu olmayanın tersi olan yani mutlak olan varlık anlamındadır. Hegel'in tin, geist, idea, mutlak kavramlarıyla anlatmak

<sup>78</sup> Selçuk Bozağaçlı – Serhat Soysekerci, 20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki Ve Ekolleşmeler.

istediği, her Şeyi var kılan tinsel bir varlık, tüm insan bireylerinin dışında var olan nesnel bir varlıktır.

Hegel, esas olarak insanın kendisinin dışında olan, kendisinin yaratmadığı ve insandan bağımsız olan bir dünyayı deneyimlediğini ve bilgi olarak bu dünyanın bilgisini edindiğini kabul eder. Sonlu ve sınırlı bir birey olarak insan aklı, dünyayı meydana getiren ve bilginin konusu olan nesnelere/gerçekliği meydana getiremez, bunlar başka bir aklın eseri olabilirdi ancak ki bu Hegel'e göre mutlak bir özne, mutlak akıl ya da tin'dir.

Klee'nin birçok tablosu (1923'ten ölümüne kadar 1940) mutlağı çađrıŐtırmaktadır. "Ben ile dünya arasındaki ayrıntıyı ortadan kaldırmaktadır ve bunların çizimi (bir bağ ve bir zincir gibi birbiriyle dikey ve yatay renkli Şeritler) taŐıdıktan derin anlamı bir örtü gibi gizlemektedir."<sup>79</sup>



18. Görsel: Paul Klee "Reicher Hafen", 1938 Jute zerine, Gazete Kağıdı zerine Yapıştırma, 75,5 x 165 cm  
Basel, Kunstmuseum

*Modern Sanat zerine* adlı kitabında, Klee, yaratım felsefesinin özünü ortaya koyar. Sanatçının isteği, aynanın ters yüzünü, grlrn ortaya çıkışında rol oynayan gücü göstermektir. Platon da olduğu gibi idenin statik ve edebi özünü değil, filizlenme olarak, sürekli oluşum olarak tasavvur edilen varlığın genetik itkisini göstermek ister. Nesnenin, statik ve donuk formun terk edilmesi gerektiğinin altını çizer. Kendi sözleriyle ifade edersek; "Sanat Şeyler aÇar; imgeselin olduğu gibi gerçeğin de ötesine geçer. Sanat, farkında olmadan en son gerçekliklerle oynar ve bununla birlikte efektif olarak bu gerçekliklere ulaşır. Nasıl ki bir ocuk oyun oynarken bizi taklit ediyorsa,

<sup>79</sup> France Farago, a. g. m. s. 167

aynı şekilde bizler de sanat oyununda dünyayı yaratmış olan ve yaratan güçleri taklit ediyoruz.”<sup>80</sup>

Klee'nin sanatı, zaman boyutunu mekân boyutlarına dâhil etmekte ve böylece eserine gerçek bir müzikalite katmaktadır. "Her oluşum harekete dayanır" der ve "mekân da zamansal bir kavramdır" diye devam eder. Ortaya çıkan tablo da; Sahne; Zaman; Hareket. Evrende de hareket her şeyden önce verilmiştir. Onun için sadece ölü nokta zaman üstüdür.

Klee, soyut sanatta yaşanan sanatçıyla izleyici arasında yanlış anlamalardan da bahsetmiştir. Ona göre, bilgisi az olan insan daima benzerlikleri düşünür; sanatçı ise yasaları düşünür. Bilgisi yetersiz olan İnsanın aradığı benzerlikler, o insanın yaratıcı düşünceden, türeyiş biçimindeki yaratımdan değil de daima son andaki formdan hareket etmesinden kaynaklanır. "Oysaki sanatçı, optik görünümü, zaman ve mekân olarak tutulmaya uğramış, bir mekân ve geçici olarak hareketsizleştirmiştir bir zaman dilimi içerisinde sabitlenmiş özel bir durum olarak görür ve olgudan orijinal imgeye, 'her şeyi açan gizli anahtarın saklı olduğu yaratılışın ilk nedenine' geçmeyi tercih eder."<sup>81</sup>

Klee aynı zamanda tormatif fonksiyon deyimini de sanata kuramına dâhil etti. Reel formda durmamalıyız, muhtemel bütün formalı göstermek lazım ona göre. Amaç, biçimsel bir öğeyi, üçgen, dikdörtgen, oval bir öğeyi çeşitlendirmek, bunu füg\*<sup>82</sup> ve kontrpuan halinde sunmaktır. Sanatçıya göre 'var olan görünümler' dünyası, sadece beklenmedik bir şekilde askıya alınmış, mekânda ve zamanda rastlantısal olarak duraklamaya uğramış bir evrimin basit bir evresi olarak değerlendirilebilir.

Klee'nin çalışmalarından örnek verilecek olursa 'Ab Ovo' (Yumurtadan Çıkararak) adlı tablosunda, "genişleme sınırında bir hilal ile köklere doğru bir zihinsel geri dönüşü görselleştirir."<sup>83</sup> Sanki tablonun seyirlik bir nesne olarak görülmesi için çaba sarf etmiştir. Belki de bu amaçla tabloya bir göz ya da daha doğrusu bir bakış yerleştirmiştir. Sanki uzakta gösteren ile gösterilen arasındaki açıklık, cevaplanma ihtiyacı olmayan bir bulmaca olarak yer almıştır.

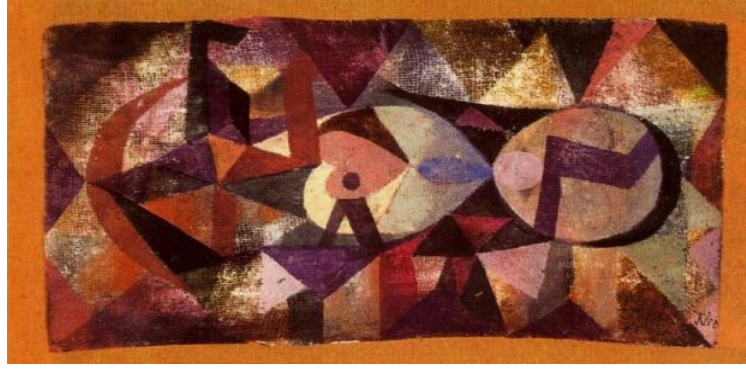
---

<sup>80</sup> A. g. m. s. 168

<sup>81</sup> A. g. m. s. 169

<sup>82</sup> \*Füg; Çok sesli müzikle, bir beste türüdür. Konu adı verilen, özelliği olan üretici bir temanın birbirinin benzerleri biçiminde yinelenmesinden oluşur. Kontrpuan müziğin en önemli ve en zor türüdür. Fügler 2, 3, 4 ve hatta 6 sesli olabilir.

<sup>83</sup> A. g. m. s. 170



19. Görsel: Paul Klee "Ab Ovo" 1917 Kağıt Üzerine suluboya 14,9 x 26,6 cm, (Gazlı bez Tebeşir Tozu ile ) Kunstmuseum Bern

Klee'de her şey birbiri ile bağlantılıdır. Çağının teknik yeniliklerine artan merakı yüzünden de onların felsefesini de yapma merakı artmıştır. 'Doğayı İrdelemenin Yöntemleri' başlıklı makalesinde, sanatçı, obje, dünya ve evrenin her birinin birer çeyreğini oluşturduğu kare önermelerini ortaya atar. "Sanatçı insandır ve bu nedenle de doğal dünya içindeki doğanın bir parçasıdır."<sup>84</sup> Ona göre. Klee optik-fiziksel yaklaşımın iflas ettiğini iddia etmiştir. Artık sanatçı objenin iç varlığını, onun kesitini (anatomi), yaşamsal fonksiyonlarını (fizyoloji), yaşama hükmeden yasaları (biyoloji) ve son olarak da bir bütün olarak evrenle bağlantısını keşfedecektir. "İnsanın kendisi ve evren, her noktalarında birbiri ile ilişki içerisindedirler. Sonuç; objenin optik görüntüsünden farkı, ama bütünselci bakış açısıyla, yinede ona tamamen karşıt olmayan resimlerdir. Ortaya çıkan ürün yalnızca karmaşık bir kompozisyon değil aynı zamanda karmaşık bir biçimsel yapıdır da."<sup>85</sup>

Yıllar içerisinde Klee, çalışmalarını hem nitelik hem de konu zenginliği bakımından geliştirmeye devam etmiştir. İç, orta, dış grup çalışmaları olarak ayrılabilir kadar çok sayıda eser vermiştir. En içte, dünyaya karşı tavrını simgesel anlatımlarla ifade ettiği resimler bulunmaktadır. Bu çalışmalarda obje ve resim tarihi birbirinden ayrılmaz. Söz konusu resimleri soyut değildir, bu çalışmalardaki asıl sorunu objenin varlığından çok ne tür bir oje olduğudur. Orta gruptaki resimlerinde form ve anlam, resimsel unsurların dokusundan oluşur ve aşırı simgesellikten kaçınmıştır. Dış grup ise, yaşamdaki ve doğadaki olgulara, bütünsel bir bakış açısıyla -tüm boyutları

<sup>84</sup> Paule Klee, *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Rahmi G. Ögdün s. 58

<sup>85</sup> A. g. m. s. 58

içeren bir bakış açısıyla - onları verili durumlarında gördükleri gibi ele alan çalışmalarını içerir.

## **2.2. SOYUT SANATTA GERÇEĞİN TEMSİLİ**

### **2.2.1. SOYUT RESİM**

Soyut resim, görüngübilimde olduğu gibi mutlak bir yere ulaşmayı amaçlar; “mutlak sanat istemi” denen bir iç-istek, biçim ve objeden uzak, kendi biçimine sahip bir davranış biçimidir.<sup>86</sup>

Worringer, soyutlamayı bir içtepi olarak açıklar: Bu içtepi, insanın dış dünyaya karşı duyduğu bir güvensizliği ve iç huzursuzluğu gösterir. Bu huzursuzluk duygusundan kaçmak isteyen insan gereksindiği dinginliğe ulaşmak için doğadaki biçimlerle bir Özdeşleyim kurarak objenin geçici algıları yansıtmaktan öte başka bir yöntem kullanır. Soyutlama dediğimiz bu yöntem, doğayı görünüşteki keyfilikten ve rastlantısallığından kurtararak, değişmez, mutlak, güvenilir bir alan oluşturma biçimidir. Doğu uygar budunları, “maja”nın (duyularla algılanır dünyanın) parlak örtüsünün karışıklığının verdiği güvensizliği, nesnelere mümkün olduğunca biçimleyerek (stilize ederek) gidermeye çalışmışlardır. Yine aynı eserde Worringer, “Geometrik soyutlamalar yaratmak salt içtepi yaratmalarıdır” der. Bu yaratmalar tinsel-zihinsel değil, bir zorunluluktur. Yaratmalardaki zorunluluk değeri, ilkel insana, dünya tablosunun çeşitliliği ve belirsizliği karşısında mutluluk ve huzur vermiştir. Geometrik soyutlamalar dış dünya nesnelere ve “süje”den kendini kurtarmış, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan tek “mutlak” biçimi oluşturmuştur. Bu zorunluluk sonucu ortaya çıkan geometrik soyutlamalar, daha sonraları başka bir amaca yönelir. Bu amaç, tüm doğal nesnelere, zaman, rastlantı ve keyfilikten kurtarıp ölümsüzlüğe yaklaştırmaktır. Bunun için iki olanak vardır: Birinci olanak, uzay tasvirinin ve her türlü öznel karışımın atılmasıyla “maddi bireyselliğe” ulaşmaktır. Uzay, nesnelere zamanlılık karakteri vererek bütün soyutlama çabasının en büyük engeli olur. Bu nedenle uzay, yani üç boyutluluk, derinlik ortadan kaldırılmalıdır. Uygar uluslar, nesnelere göreli kılan belirsiz algı elemanlarından soyutlayarak izleyicide rahatlık bilinci ve kapalı maddi bireyselliğin

---

<sup>86</sup> Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev. İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, s. 109

zorunluluğu içindeki objeden haz duyulacak bir alan oluşturmayı amaçlar. Tüm bunlar gözü aldatan optik yüzeyden kurtulup bir dokunum yüzeyi oluşturmakla sağlanır. İkinci olasılık ise, objeyi soyut kristal biçimlerine yaklaştırarak göreliliğinden ve ölümlü oluşundan kurtarmaktır. Buna göre, doğal örneğin her ne pahasına olursa olsun geometrik-katı, kristal çizgiler içine sokulması istenir.

Soyut resim, dünyayı görme biçimi değil; düşünme biçimidir. Ancak düşünülen bir dünya oluşturmak için önce dünyayı görülebilen objelerden kurtarmak gerekir. Soyut sanat içinde, yok olup giden nesnelere, düşünülebilir dünyanın anlatımına doğru ilerler. Ölümsüz, yeni bir yasa kuran soyut sanat, geçici duygulardan (acı, sevinç, korku) arınarak kurtulur. Bu kurtuluş, tüm duyulur dünyayı parantez içine almayı gerektirir. Soyut sanatta karşılaşılan biçim, varlığın ne olduğudur, özüdür. Bu özde, temel varlık “duyusal” değil, “metafizik”tir.

Soyut biçimlere İslam sanatında da rastlanır. Ancak İslam’da karşımıza çıkan soyut, figürden kaçıştır. İslam’ın figürden kaçışı zorunlu bir soyuta gidişi beraberinde getirmiştir. Batı’nın soyuta yönelimi de figürden kaçıştır, ancak bu kaçış dinsel veya benzeri bir yasaktan değil, bilinçli bir “öz” arama isteğinden doğmuştur. Mondrian tarzı ile söylersek, soyut sanat bir biçimleme (stilizasyon) olmaktan çok, derinliğe, öze, tümel/evrensel olana, bir hesaplaşma tarzıyla ulaşmaktır.

Soyut sanatı betimlerken sözü edilen ‘metafizik alan’, karanlık, belirsiz bir alan olmaktan çok, düzen ve bütünlüğün sanatsal elemanlarla oluşturulduğu, kaostan uzak bir alandır. Soyut sanatta armoni, evrensel dengeye ulaşarak sağlanır. Bu, tinin/aklın temellendirdiği tinsel bir armonidir ve geometrik bir düzeni içerir; böylece anlatımcı karakterinden uzaklaşan resim, yapısal bir çehreye bürünerek mimariye yaklaşır. Sanatın yaratıcıları, ölçü, denge, oran ve sayı ile yaratırlar ve bunu yaparken Tanrı’yı taklit ederler; sonuçta da matematiksel bir güzelliğe ulaşırlar. Kaynağı Platon’da olan bir estetiğin özelliğidir bu ve yüzyıllar sonra bile soyut sanatçıların kaçınamayacakları önemli bakışları içerir.<sup>87</sup> Platon’a göre, “aklın görme aygıtı matematik aracılığıyla temizlenir ve ateşe tutulmuşçasına yeni bir yaşam gücüne tutulur, öteki uğraşlar ise onu yok etmeye ve onun sayesinde gerçeği görebildiğimiz için canlı kalması bin özdeksel gözden daha fazla gerekli olan akıl gözünü körleştirmeye çalışırlar.”<sup>88</sup>

<sup>87</sup> İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, s. 161

<sup>88</sup> Nurettin Ergün, Eski Yunan Uygarlığında Geometri, **Sanat Dünyamız**, Sayı 76, Yaz 2000, s. 152

Kagan ise soyut resim için şunları söyler: “Salt renksel plastik bir kurulmanın durumuna ulaşmak isteyen soyut sanatın çatışkısı da burada açıklığa kavuşmaktadır. Çünkü soyut sanat, bu amacına yakınlaştığı sürece, tüm bilgisel ve değer-yönlendirilmiş içeriği olduğu kadar, biçimdeki gösterge özelliğini de yitirmekte, örneğin Male witsch’in “siyah karelerimde olduğu gibi, bir hiç haline gelmektedir.”<sup>89</sup> Kağan, mimarının bilgisel ve değer yönlendirilmiş içeriği özümseyip sanatsal değerini yitirmekle birlikte yararsal teknik bir anlam kazanmasını başarı, soyut resmin yararsal teknik bir anlam oluşturamamasını ise başarısızlık olarak yorumlar.

Yine soyut sanata itiraz eden “Raphaele göre soyut sanat taraftarlarının çıkış noktası hep aynı beklentiye işaret eder: Rastlantıya dayalı olanın iptali. Her türlü deneyi önceleyen matematik ve yanı sıra geometrik figür, biçim- heceleri olarak bu rastlantıyı denetlemenin en kestirme ve güvenli yoludur; ancak tarihsel arka plândan hareketle ayrıntılara geçer geçmez bunun bir yanığı olduğu ortaya çıkar. Bu bağlamda geometrik figür saf aklın a priori yarattığı değildir; çünkü zirai üretim ilişkilerinden astronomiye kadar tarihsel ve dünya-dışı gerçeklerin buna katılımı söz konusudur.”<sup>90</sup>

Soyut sanat, yerleşik estetik değerlerden uzaklaştığından bu alanda yetkin olanlar dışında anlaşılabilir bir dil haline gelir, ancak sürekli ve sonsuz bir devrimi amaçlar ve bu devrimse toplumun o ana dek süregelen tüm alışkanlık ve kurallarını alaşağı eder.

Guiraud, Göstergibilim adlı yapıtında, güzelduyusal bildiriler için bir tanımlama getirmiştir. Bu tanım biraz özele indirgenerek soyut sanat için kullanılabilir:

“Güzelduyusal bildiri, gerçeküstünün, görünmezliğin, söylenmezliğin ya da, uygulamalı göstergelerin anlatamadığı, bugüne değin anlatmakta, yani gözlemleyip doğrulamakta, herkesçe kabul edilen saymacaların bir gösterge gibi göstermekte yetersiz kaldığı bir gerçekliğin karşılığıdır, benzeridir.”<sup>91</sup> Soyut sanat düzgülemediği<sup>92</sup> için toplumsallıktan kopmuş bir deneyimi betimler. Düzsüzleşme ne kadar fazla ise, yaratıcılık da o kadar fazladır.

Nietzsche sanatçıya bir yorumcu gözüyle bakar. Ancak sanatçı gözlemlediği şeye karşı “doğru” (correct) bir yorum getirmek zorunda değildir. “Örneğin insanların gerçeğe dönmelerini değil, onun üzerine çıkmayı sağlayacak sanatsal güçten söz

<sup>89</sup> Moisey Kagan, a. g. e. , s. 297

<sup>90</sup> Mehmet Ergüven, Geometri Üzerine Çeşitlemeler, **Sanat Dünyamız**, Sayı 76, Yaz 2000, s. 156

<sup>91</sup> Pierre Guiraud, ' a. g. e. , s. 60

<sup>92</sup> **Düğü:** Sözleşmeye dayalı kural, yasa; hem bildiri oluşturmayı, hem de bildiriye doğru olarak çözümleyip yorumlamayı sağlayan saymaca nitelikli simgeler ve kurallar dizgesi. Örneğin biçimsel bir olgunun herkesçe bilinen bir anlama göndermesi bir düğünün varlığını gösterir. Pierre Guiraud, a. g. e. , s. 134



eder.”<sup>93</sup> Yeni oluşum ancak kendine göndermede bulunur, “Sanat yapıtı/dil/yorum görünüşte sadece kendisinin göndermede bulunduğu gerçekliği kendisi yarattığına göre açık seçik bir tanımlama devre dışı kalır.”<sup>94</sup> Heidegger’in gerçeğe bakışı da pek başka değildir. Heidegger “Sonat Yapıtının Kökeni yazısında, sanat yapıtı ile ‘ampirik’, ‘sıradan’ gerçeklik arasında hiçbir bağ yoktur. Yapıt mimetik ya da temsili hakikatin taleplerine hiçbir biçimde tâbi değildir. Aksine hakikati o yaratır; Heidegger’in sözleriyle, 'bir yapıt olmak bir dünya kurmak demektir.’<sup>95</sup> Foucault’da ise “göstergenin temsil alanını tamamen kaplaması, bir anlamlandırma teorisi oluşturma imkânını dahi engeller.<sup>96</sup> Bir tür dil olan sanat -soyut sanat- için de aynı şey geçerlidir. Yine Foucault’ya göre “Bundan böyle (Batı dünyasında ilk kez) yapıt karşısında dünya kusurlu hale gelir; artık yapıt dünya tarafından suçlanmakta, kendini onun diliyle düzenlemeye mecbur edilmekte, onun tarafından bir tanıma, onarma görevini üstlenmeye zorlanmaktadır”<sup>97</sup> Tüm bu düşünürlerin sanata bakışı soyut sanatı “zorunlu bir son” kılar.

Soyut sanat önce Rus Devrimi, daha sonra ise Nazizm ile kesintiye uğradı, üçüncü kesintiye ise Fransa’da yaşadı. Bauhaus’da soyut sanatın çağdaş tekniklere uyarlamalarının çoğu denendi.<sup>98</sup> Yani soyut sanat, geleceği doğadan kopararak yeniden kurma yolunda ilerledi, sanatın nesnesi ve konusu değişti. Artık resim sadece kendi kendini anlatıyordu, ressamın yorum yapmaktan kaçınır oldular.<sup>99</sup>

### 2.3. SOYUT SANATTA NESNE ÖZNE İLİŞKİSİ

Breton, “Muhteşem olandan başka hiçbir şey güzel değildir” derken Gerçeküstücülüğün (Sürrealizm) tanımını yapar. Nesnenin, aklın denetiminin ötesinde olduğu ve Sigmund Freud’un psikanaliz öğretisinin etkisinde düşsel resimlere dönüştüğü görülür. Breton’un nesneyi muhteşem olan olarak yorumlaması da,

---

<sup>93</sup> Allan McGill, a.ğ. e. , s. 150

<sup>94</sup> Allan McGill, a. g. e. , s. 159

<sup>95</sup> Allan McGill, a. g. e. , s. 251

<sup>96</sup> Allan McGill, a. g. e. , s. 316

<sup>97</sup> Allan McGill, a. g. e. , s. 277

<sup>98</sup> Michel Ragon, a. g. e. , s. 23

<sup>99</sup> Funda Aksüt, **Soyut Resimde İmge**, Sayfa 76-83





21. Görsel: Salvador Dali, **Belleğin Azmi**,1931,Yağlıboya 24x33 cm,Çağdaş Sanat Müzesi,New York

Sürrealizmde iç gerçekliğin varlığı soyutmuş gibi görünse de aslında dış gerçeklikle tuhaf bir bağ kurar. Dış gerçekliğe ait pek çok öge insanı şaşırtır ve bu öğeler anlam verilemeyen biçimde bir araya gelerek, yerleşik görme ve düşünme değerlerine farklı bir bakış açısı getirir. Bunun sonucunda izleyici sanatçının içsel gerçekliğinin tanığı haline gelir. Magritte'in "Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir" söylemiyle ifade etmeye çalıştığı şey, aslında daha önce de bahsettiğimiz kurallarla düzenlenmiş her şeye karşı bir duruştu. Örneğin, tuvalinde görülen pipo, sıradan bildiğimiz bir pipodur, Ancak tuvalin üzerine "Bu bir pipo değildir" yazarak, nesnenin imgesinin gerçek olanla karıştırılmaması gerektiğini belirtir.



22. Görsel: Magritte, **Human Condition**,1928-29,Tuval üzerine yağlıboya,63,5x93,98 cm,Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi

İzleyiciye tanımladığı şey her ne olursa olsun, diğer sürrealist sanatçılara benzer nitelikte simgeleme kavramlarının yeniden gözden geçirilmesini sağlar. Artık sanatçılar,

natüralizm ve idealizm de olduğu gibi belli sınırlara kendilerini ifade etmezler. İç gerçekliğe yönelmiş bir imajinasyon keşfedilmiştir. Sürrealizmin bu biçimsellikte ortaya koyduğu gerçekliğin ve gerçek dışının sıra dışı olarak tanımlanması bir bakıma insan aklının serbest düşünceye kavuştuğunun ispatı değil midir?



23. Görsel: Magritte, **İmgelerin İhaneti**,1935 Tuval Üzerine Yağlıboya,100x81 cm, Özel Koleksiyon

## 2.4. SOYUT SANATTA İMGE

### 2.4.1. SANATTA İMGE

Sanat imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir. Sanatın imgelerle yürüttüğü düşünce sistemi sanatsal yaratının ana niteliklerinden biridir.

"Sanatsal imge anlayışının temelini Markçı bilgi kuramı oluşturur. Yansıma kuramına göre; insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir. İmge; gerçekliğin bir kopyası, zihinsel yansımasıdır. Sanatsal imgeler nesnel dünyanın öznel tasarımlarıdır. İmge, sanatçının bilincinde saptanmış ve bunun sonucu olarak okur, dinleyici ya da seyirci tarafından algılanmış olan gerçekliğin sanatsal çağrıştırılması, nesnel dünyanın düşünsel (ideal) tablosudur. Tasarım ise sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi, maddeleşmesidir; imgenin sanatsal gereç içinde gerçekleşmesi olarak belirir ve onun

duyularla algılanmasını sağlar. Sanatsal imge gerçeğin dolaylı yansıması olmasının yanında yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir bireşimi olmayı da amaçlar.

Conrad "sanat etkinliğinde temel düşünme süreci biliş-öncesi düşünmedir." demektedir. Bu sürecin bir bölümü de imgelem (hayal gücü)den oluşmaktadır. Biliş öncesi, geçmiş yaşantıların depolandığı yer olarak da tanımlanabilmektedir. Yaratma temel düşüncesini işte buradan almaktadır. Bu aşamada, ussal ile duygusal ve bilişsel öğeler birbirleri ile iç içe durumdadır. Bilim ve algılamayı kapsayan bilişsel düşünme; bir sanat etkinliğinde biliş -Öncesi süreçlerden sonra gelerek, "ortaya çıkan formların son biçimlerini ve niteliklerini denetleyici rol oynamaktadır." Sanatsal yaratma içindeki birey düzenlemelerini akılcı bir biçimde planlayarak yapmakla birlikte büyük bir kısmını sezgisel yoldan gerçekleştirmektedir.<sup>101</sup>

İmgelem, imgelerle düşünmenin yaratıcılığa dönük kullanımına verilen addır. Bu etkinlik duygusal ve duyumsal tüm malzemenin yapıcı ve üretici olarak kullanılmasını içerir. Sanatçı çağrışımlarını denetleyerek, önceki yaşantılarından doğan sembol -imgelerinin tanıdık, bildik yüzünden yeni formlara ulaşmaktadır. Ortaya çıkan yeni formlar da sanatçının imgelemci mecazları olmaktadır. Sanatsal yaratmada imgeleme gerçeğin yansımaları değişikliğe uğramaktadır. Bu süreçte kavramlara gereksinim duyulmaktadır. Kavramlardan görsel yapılar yaratma ya da kavramları imgeler halinde biçimlendirmek, üretici düşünme sürecinde gerçekleşmektedir. Sanatsal yaratma sürecindeki "üretici düşünme, düşünme ile yapma arasındaki etkileşimi ve karşılıklı ilişkiyi kapsamaktadır." Süreç, eylemsel ve somuttur. Biliş- öncesi süreçlerinden doğarak, bu süreçleri; imge ve sembollerden plastik malzeme ile uğraşma süreçlerine geçişini düzenlemektedir.<sup>102</sup> Bu noktada sanatçı, zihinsel sürecini "yapma" eylemine dönüştürerek, kendi sanatsal yaratma biçimini yapıtıyla ortaya koymaktadır. Dewey'e göre sanat, "değerlerle düşünen bir zihin ürünüdür." İmgesel düşünme sanatta yaratıcılığın ön koşuludur. Bir sanatçı için imge; gerçekliğin sanatsal algılanışı ve sunulan çağrışımıdır.

Sanat mantıksal kavramlara başvurarak onları belli bir yolla imgelerin yerine geçirir. Bilim ve sanatın düşünce sisteminde, sanat imgeleri, bilim kavramaları kullanır. Sanatçı imgelerle düşünür, kavramlardan yararlanır, ama yaratıcı süreçte varılan son nokta yine imgedir.

---

<sup>101</sup> Anver ZİSS, *Estetiğin Temel Kategorisi: İmge*, s. 4

<sup>102</sup> *Yaratıcılık ve Zihinsel Süreçler, a. g. m.*

Sanatçı yaratırken bir şeyleri değiştirir, ekler ya da çıkarır. Bunu yaparken de yaşamın malzemesiyle etkin bir ilinti kurar. Aynı temanın farklı biçimlerde ve tekniklerde biçimlendirilmesi, aynı gerçekliğin farklı imgesel dönüşümünün göstergesidir. Sanat gerçekliğin imgesel olarak modellendirilmesidir.

İmgelerle düşünme yalnızca resimlemelerden oluşmaz. Sözelimi, modern fizik imgelerle doludur. İmgeler matematik semboller için de geçerlidir. Bir simge ya da imge, her ikisi de bir "işarettir." Sanat etkinliği sürecinde sembol bir yaşantının imgesini temsil eder.

Tüm tarihsel kesitlerde toplumlar, kendilerine özgü olguları, sembelleri, imleri, bünyesinde barındıran, kendi dönemlerine ait bilinçle oluşturulmuş bir süreci yaşamışlardır. Bu süreçte bazı kavramlar dokunulmaz hatta mutlakdır. Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar geçen sürede sanatların yoğun bir semgesellik içermesi bu mutlaklık kavramı içerisine sıkıştırılmasından kaynaklanmıştır. Bu bağlamda nesnenin kendisi bir imgedir. Dolayısıyla onun bir imgesinden söz edilemez. Nesnenin yerini ancak semboller doldurabilir. Bu dönemde resimde, semgesel düzlem egemen olduğu için, bütün, her birisi ayrı birer gerçeğe tekabül eden sembollerin yan yana gelmesiyle oluşur. Bu da çözümlenebilmesini o ifadeyi yazılı bir metin gibi okunabilmesini kolaylaştırır. Yeniçağla birlikte nesne artık bir matematiğe bağlanmıştır. Usun uzantısıdır. Böyle bir algıya sistemi içinde nesnenin imgesinden artık söz edilebilir. Farklı bakış açısıyla birlikte, artık simgeden imgeye geçilmiş, gerçeğin yerini imgenin kendisinin aldığı bir süreç başlamıştır.

İmge kutsal bir mekânın dinsel anlatımında bir araç olmaktan çıkmış, imgelerin imgeler aracılığıyla dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bir zamanın aracına dönüşmüştür. Kitle üretiminin mantığı da, bir tür imgelerin imgeler aracılığıyla üretimidir. Nesnenin kendisi Batılı bilinçte bir imgeler yığıdır. Kitle iletişim araçlarıyla sunulan her nesneyi bir imgeyle somutlaştırmaya yönelik düşünce sistemi bugün o toplumlarda yaşayan insanı tutsak etmiştir. Batılı insan, bir yandan doğrudan nesneyi tüketmekte, bir yandan da nesnenin imgesini tüketmektedir. Bu Batılı insanın nesneyle arasında, kendisinin oluşturamadığı bir imge sisteminin içerisinde kendisine yabancılaşmasıyla sonuçlanmıştır.

Kitle üretiminin mantığı, bir tür imgelerin imgeler aracılığıyla üretimidir. Nesnenin kendisi, kitle üretimi içinde, kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Çünkü nesne, artık

Batılı bilinç içinde, kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Çünkü nesne, artık Batılı bilinç tarafından ona ait gerçekliğiyle, kendisine ait varoluşuyla, hatta kendisine ait somutluğuyla algılanmaktadır. Nesne, Batılı bilinçte bir imgeler yığınıdır.

"İmge ile mitos arasındaki ilişki, bilincin evreni algılamakta yetersiz kaldığı durumlarda, bilmediği, tanımadığı, çözümleyemediği nesnelere mitoslar aracılığıyla yeniden anlamlandırmasına dayanır. "Mitos bu yönüyle, bireysel bilinçle nesnel gerçeklik arasında bir ara düzlemdir. Dolayısıyla da imgelerin üstüne oturur. Bir başka deyişle imgeler, mitosların üretilebilmesi için gerekli olan "kültür" ormanlarıdır. İmgelere bu bağlamda, mitosların varlıklarını sürdürdükleri, kendilerini ifade ettikleri "dil" demektedir."<sup>103</sup> Günümüz toplumlarında mitoslar artık bir söylev olmaktan çıkmış, birer imgeye dönüşmüştür.

Mitoslar geçmişte üretim amacıyla var olurken, günümüz insanı mitosları "tüketim" için kullanmaktadır. Çağdaş toplumu buraya sürükleyen en temel öge imge ve imgenin üretiliş ortamıdır. Söylence dönüşerek imgede somutlaşmaktadır.

Modernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışılmasına yöneliktir. Bunların başında da Kübizm gelir. Kübizmle birlikte resmin gösterge olma özelliğiyle, fiziksel nesneye yaptığı gönderme kendi içinde ayrılmıştır.

Modernist imgenin plastik sanatlardaki en dolaysız karşılığı kolajdır, özellikle Max Ernst'in gerçeküstücü kolajları. Ernst'in kolajlarını Picasso ve Braque'inkilerle karşılaştıran Aagon, kolajda toplanan parçaların "ya zaten temsil etmekte oldukları şeyi temsil etmekle kalacaklarını ya da kesinlikle yeni bir eğretileme içinde büsbütün farklı bir şeyi temsil edeceklerini" söyler. Ernst, "nesnelere kendi anlamlarından saptırarak yeni bir gerçeklik içinde uyanmalarını" sağlamıştır.

Modern resmi daha geniş bir çevreye sevdirmek için yazılmış kitapların çoğundan, bir ağaç imgesinin Mondrian'da bir soyut resme dönüşmesinin evrelerini gösteren resimler yan yana sunulur: ilk resimde, dışavurumcu teknikle yapılmış ve zeminden ayrı duran bir ağaç vardır; kısa bir süre sonra yapılmış ikinci resimde, fiziksel özelliklerden soyutlanmaya başlamıştır ağaç, üslendiği duygu yükü de azalmıştır; üçüncü resimde ağaç yoktur artık, sadece zemini çeşitli renk alanlarına bölen çizgiler vardır. Bu çizgilerin vakti ile bir ağaç imgesinin de çizgileri olduğunu ancak üç resme birlikte bakarsak anlayabiliriz... resmin zorunluluğunu veren özerk yapının kendisi değil, üretim

---

<sup>103</sup> A. g. k. s. 3

sürecinin evreleridir. Modern sanat, yadsıdığı mimetik ilkeye dönmek, kendini yine onunla temellendirmek zorunda kalmıştır; "Bu soyutlamanın gerisinde gerçek bir nesne imgesi vardır",

İmge, modern estetikte çoğu zaman duyusallıkla birlikte düşünülür. Kendisi burada olmayanın bütün duyusallık özellikleriyle (rengi, dokusu, sesi, tınısı, fizyonomisi, vb) anımsanması ve zihinde temsil edilmesidir. Duyusal doluluk, kurucu ilkelerinden biridir Modernist sanatın. Maleviç'in rengi ve organik biçimi reddeden resmi bile, reddettiği bütün o duyusal fona karşı anlam kazanır.<sup>104</sup>

#### 2.4.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE İMGE

İmgenin varlığını insanlık tarihinin başlangıcına kadar götürmek mümkündür. Tarih öncesi çağlarda sadece dilsel değil, resimsel anlatımın da var olduğu mağara resimlerinden anlaşılır. Ancak bu resimlerin kesin olarak ne anlattığı, hangi imgelerin yansımaları olduğu konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değil. İmgelerin dolaşımı günümüzde olağanüstü bir hızla gerçekleşirken daha önceki çağlarda görsel imgelere sadece kutsal yerlerde ya da egemen güçlerin denetiminde ulaşılabilir. Bu imgelerin büyük bir çoğunluğunu da dinsel imgeler oluşturur. Resim sanatı dinsel imgelerin sunumunda bir araç olarak kullanılmıştır. İran ve Hollanda'da ortaya çıkan bazı minyatür ve resimlerde asıl amaç bu olmasa da günlük yaşama ait bazı göstergelere rastlanmıştır. Örneğin ilk çatala 1500TÜ yılların sonunda yapılmış bir 'son yemek' resminde rastlanılmıştır.

Gerçek anlamda dinsel temalardan uzaklaşıp, günlük yaşama ait temalara Rönesans'ta rastlanır. Rönesans, Ortaçağ'ın din merkezli anlayışının yerini, insan merkezli bir anlayışa bıraktığı, akim üstünlüğünün bilincine varıldığı bir dönemdir. XVII. yüzyıl özellikle matematik ve fizik alanlarındaki gelişmelerin modern doğa bilimlerinin yolunu açmıştır. Bütün bu gelişmeler insanın evrene bakışım, algılayışını ve anlamlandırışını değiştirmiştir.

Resim sanatında imgenin gerçek anlamda varlığı, resimlerin köşe ya da arka planlarına yerleştirilen küçük simgelerlerin taşıdığı ipuçlarında saklıdır. Okuma yazma

---

<sup>104</sup> A. g. k. s. 3



oranın düşük olduğu dönemlerde, tabelalar üzerine yerleştirilmiş imgeler (han yerine bir fiçı resmi) hayatı kolaylaştıran unsurlar olmuştur. Günümüzde de bu tür anlatımlara rastlanmaktadır.

Litografinin bulunuşu ve kullanılışı, imgenin yaygınlaşmasını sağlayan en önemli gelişme olmuştur. Artık daha çok sayıda ve daha ucuza basılan baskılar, neredeyse her eve resmin girişini, dolayısıyla imgenin de girişini sağlamıştır. Baskıların renklenmesiyle birlikte, resimler ve yaratıkları renkli fanteziler artık alıcıların kafalarına yerleştirilir.

Batı toplumunun ekonomik ve sosyal açıdan geliştiği XVIII. yüzyıl, bu gelişmelere paralel olarak sanatla yalandan ilgili bir sınıfın da doğumuna tanıklık eder. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında el konulan kraliyet koleksiyonları, kurulan müzelere yerleştirilerek tüm halkın paylaşımına sunulur. Böylece halk Mona Lisa ve diğer bütün başyapıtları görme olanağı bulur. Fotoğrafın icadıyla artık bu yapıtlara ulaşmak daha da kolaylaşır. Bu yapıtları göremeyenler de kartpostallar yardımıyla bütün dünyadaki diğer yapıtları görme şansı bulur.

"Bu resimlerin gücü, Jean-Luc Godard'm 1963'te yaptığı "Les Carabiniers" (Jandarmalar) filminde çok güzel bir biçimde anlatılmıştır. Bir sahnede, iki mağara adamı savaşa gider ve savaş ganimeti olarak bir bavul kartpostalla döner. 10 dakika boyunca-beyazperdede sonsuzluk kadar uzun bir süre- kartpostalları bavuldan tek etek çıkarırlar: Anıtlar, manzaralar, hayvanlar, sokak sahneleri, güzel sanat prodüksiyonları. Dünya avuçlarının içindedir. Godard'ın sahnesi, insanların şaşkınlık ve coşku içinde, dünyada her şeyin resimler biçiminde elde edilebileceğini kavramalarını anlatır.<sup>105</sup>

XX. yüzyıla gelindiğinde, imge artık hayatın her yerindedir. Fotoğrafın hayattaki yerinin genişlemesi, renkli baskı yöntemlerinin kullanılabilirliğinin artması, her şeyin resminin her yerde olabilirliğini sağlar. "İmge, evde yetiştirilen bir saksı bitkisi olmaktan çıkıp, her sokağın, her odanın köşesini saran bir sarmaşığa dönüştü."<sup>106</sup> Fotoğraf makinesi ile birlikte görünen nesnelere geleneksel anlamlarından sıyrılarak, başka anlamlara gelmeye başlar.

---

<sup>105</sup> Luc SANTE, **İmgenin Zaferi**, Sanat Dünyamız, 2000- sayı 75. S. . 47-51.

<sup>106</sup> A. gk. s. 50

Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliğı ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişir. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölünür.<sup>107</sup>

Teknolojinin gelişimi bu hareketin önlenemez gelişimini kolaylaştırdı. Özellikle sinema, televizyon ve bilgisayarın sunduğu olanaklar imgenin dolaşımını kolaylaştırdı.

Kültür endüstrisinin doğuşu, kültür ürünlerinin birçok şey gibi metalaşmasıyla oldu. Enerjisini, hammaddesini ve pazarını da kitlelerin arzularında bulan bir endüstriydi bu. II: Dünya Savaşı'nda sonra kendini bulan tüketim kapitalizmi, insanların ruhsal ihtiyaçlarını en başta da dışavurum ihtiyacım paketleyerek onlara tekrar sundu. 80'li yıllar ruhun, iç dünyanın ve hayal gücünün istimlak edilerek yeni bir pazara dönüştürüldüğü bir dönemdir. Dışavurumun patlaması, reklamcılığın ve medyanın imgeleri dolaşıma sokmasıyla gerçekleşir. İmgeler, tarihsel bağlarından kopuk, neredeyse keyfice seçilmiş, nedensiz anlatımlara dönüşürken, kültür; bir vitrin ve seyir ilişkisine dönüşür. Bütün bu oluşum içerisinde Özellikle reklamcılık imgelerin çoğaltımı ve dolaşımını kolaylaştırır. Reklamlarla birlikte özellikle kentlerde yaşayan milyonlarca insan bütün gün yüzlerce imgelerin dayatmaya çalıştığı mesajlarla yaşamaya başlar. Bu görsel imgeler kuşkusuz kapitalizmin egemen olduğu tüketim toplumlarının bireye reklamlar aracılığı ile sunduğu nesnelere ihtiyacı olmasa bile tüketmeyi öğretir. Bütün bu imgeler zenginliğin göstergeleri olmasına karşın, o nesneyi almak için para harcayarak insanları aslında yoksullaştırmaktadır.

Reklam imgesi alıcıdan, aslında onun kendisine karşı duyduğu sevgiyi çalar; sonra da bu sevgiyi ona, alacağı ürünün fiyatına yeniden satar. Üstelik bunu yaparken de sanatın bütün dalarını kullanarak yapar. Birçok reklam ünlü sanat yapıtlarından alıntıdır. Bu durum geçmişte imgelerin oluşturulmasında resim sanatının kullanılmasıyla ilintilidir.

---

<sup>107</sup> John BERGER, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınevi, 2003, (9. Basım) s. 19

## 2.5. SOYUT RESİM SANATININ ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ

“Yepyeni bir sanata doğru gidiliyor, Edebiyat için müzik neyse, bu sanat, Bugüne kadar düşünülmüş resim için o olacak.” Apollinaire 1913

Soyut sanatın en önemli temsilcisi hatta önderi olarak Wassily Kandinsky, Maliviç ve Piet Mondrian kabul edilmektedir. Kandinsky ve Mondrian kübistlerin tersine nesnelere uzam içinde nasıl baktığımız onları nasıl gördüğümüz ve bunun tuval üzerinde resmedilişiyle nasıl bir bağlantısı olduğu konusunda ilgilenmemişlerdir. Kandinsky ve Mondrian çevrelerinde gördükleri dünyadan çok, içlerinden geleni dile getirebilecek yeni bir resim dili keşfetmenin peşindedirler. Dünyevi ve tinsel düzeyde iletişim kurulabilecek bir dil oluşturmaktır. Bu anlamda değişik ülkelerdeki sanatçılar kendi kültür etkilerinden hareketle kendi benzersiz yolunu çizerek bu doğrultuda yürümeye başlarlar.

Hukuk öğrenimi gören Kandinsky profesörlük teklifini geri çevirerek ressam olmak için Münih’ e gider. Resim yapma işine: bir gizemcinin akli, bilim adamının yüreği, ve bir sanatçının gözüyle bakıyordu. Hukuk okuduğu yıllarda gittiği bir sergide gördüğü Monet’ in ekin yığınlarından oluşan bir tablosu Kandinsky’yi derinden etkilemiştir. Resmin konusunun belirsizliği ve tabloda betimlenenin ilk bakışta anlaşılabilmesi Kandinsky’ye son derece çarpıcı gelmiş, konusu açık seçik olmayan bir resmin bile izleyicide bir tepki oluşturabileceği düşüncesinin peşine düşmüştür. Kandinsky’nin betimlemeye dayalı olmayan resim düşüncesini tam anlamıyla keşfetmeye başlaması için aradan 10 yıl geçmesi gerekecektir. Bu arada yapmış olduğu doğaçlamaya dayalı birçok stilize işlerine ara dönem işleri adını vermiştir. Bu dönemde Rus ikonalarının yaygın konularından Aziz George *il ejderha* gibi anlaşılabilir konularda yapmıştır. Sanatçı bu resimleri o kadar tekrarlar ki en sonunda canlı çizgiler, renkler ve biçimlerle dolu beyaz bir tuval üzerinde hemen hiç bir şey tanınmaz olur.

“Hiç kuşkusuz, soyut resim gibi müzikte bir şeyi betimlemez.” diyen Kandinsky daha katkısız bir anlatım biçimi yaratabilmek amacıyla müzik notalarıyla yarışabilecek bir görsel öğeler grameri oluşturma çabası içindedir. Kandinsky teosofistlerin genel

düşüncesine yakındır. Teosofistler, renk ve formunda tıpkı müzik gibi, ruhu zenginleştiren titreşimler uyandırma gücüne sahip olduğu inancındadır.

Teosofist düşünceden Mondrian'da derinden etkilenmiştir. Hatta Teosofi Derneğinin kurucularındandır. Soyut ressamların çoğu gibi o da ilk önceleri Paris'te çalışmıştır. İlk işleri Kübist tarzdadır. İlk soyutlamaları yalınlaştırılmış, çarpıtılmış ağaç betimlemeleridir. Kübizmin önünün tıkanıp gören Mondrian Rus yazar Helena petrovna Blavatski'nin etkisindeki teosofist akımın çağdaş felsefi düşüncesine yönelmiş, bu da onu tam soyutlamaya giden yola sokmuştur.

Mondrian üçgen ve haç gibi bazı temel geometrik simgelerin anlamını, yatay ve dikey çizgilerin anlamlarını teosofik metinlerden öğrenmiştir. Bu metinlere göre yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgiler ise dünyevi ve kadını temsil etmektedir. Bu düşünceye göre; dikey ve yatay çizgilerin çaprazlanması tek ve mistik bir hayat ve ölümsüzlük kavramını göstermektedir. Bu tür düşünceler Mondrian'ın renk blokları ile vurgulanan geometrik kare ve çizgilere dayalı soyut resminin gelişimini tohumlarını oluşturur.

Soyutlamanın ustalarından Robert Delaunay rengin yalnızca formu resmetmekte nasıl kullanılabileceğini değil, renk düzlemlerini birbiri üstüne gelebilecek biçimde düzenlemesi ile nasıl devrim yapılabileceğini de göstermeye girişir. Euqene Chevreul'un renk kuramlarında esinlenerek sayısız renk deneyleri gerçekleştirir. Bilimsel renk çizelgelerini andırır. Delaunay aynı düşünceleri "pencereler" adını verdiği serisinde gerçekleştirmiştir. Saf renk alanlarını nesneden yalıtıldığı bu resimlerden, nesne üzerindeki ışık oyunlarını ve bu ışık oyunlarının bizim algılayışımızı nasıl biçimlendirdiğini inceler.

Sonuç olarak Delaunay'ın soyutlama anlayışının temelinde tuval üzerinde görsel etkiler yaratmanın nesnelere basitçe betimlenmesinden çok daha üstün değerler taşıdığı inancı yatar. Aynı yıllarda ressam Kazimir Maleviç Rusya'da renk ve biçim deneyleri yapmaktadır. Diğer çağdaşları gibi Maleviç'in ilk eserlerinde de kübizmin etkileri gözleniyordu. Sanatçı bu dönem yapıtlarını Kübist - Fütürist diye tanımlar. Fütürist niteliğinin nedeni bu resimlerin makineleri ve kentlerdeki sanayileşme içeren modern konulardan kaynaklanmaktadır.

Aralık 1915'te düzenlenen bir sergide yer verdiği beyaz zemin üzerine boyanmış renk düzlemlerinden oluşan tamamen soyut 39 resimle yeni bir soyutlama biçimi ortaya

koyar. 1916 tarihli Süprematizm bu atılımın bir örneğidir. Sergi sırasında “ Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e” adını taşıyan bir bildiri yayımlamıştır. Böylece nesnel olmayan diye tanımladığı ve katkısız resim yapına edimi olarak gördüğü Süprematizmin adını koymuş olur.

Rusya’da Maleviç’in soyut sanatta rakipsiz olduğu yıllarda Vladimir Tatlin önderliğinde yeni bir akım Konstruktivizm vücut bulur. Konstruktivizm gerçekte üç boyutlu bir sanat türüdür. Tatlin’in soyut, geometrik “resim kabartmaları” tümüyle soyutlaştığında kullandığı malzemeler ve bu malzemelerin dokuları yapıtlarının konusu olur. Bunun doruk noktası sanatçının 1919 yılında “Tatlin Kulesi” diye ünlenen “3. Enternasyonal” anıtı için modeldir. Eser devrini yüceltecek bir anıt olarak sipariş edilmiştir ama hiçbir zaman tamamlanamaz. Böylece Konstruktivizm tümüyle tinsel ve bilimsel dünyadan uzaklaşarak Rusya’da dönemin siyasal ortamına uyum gösteren yararlı bir amaca yönelir.

Birinci Dünya Savaşı’ndan önceki yıllarda deneysel sayılabilecek büyük etkinlikler ve yeni buluşlar yaşanmıştır. Bu yıllar birçok bakımdan soyut resmin tarihinde en önemli dönem olmuştur. Sonraki yıllar başlardaki ustalar taklit edilmiş ama gerçek yaklaşımları hiçbir zaman anlayamamıştır. Dolayısıyla sahte soyut resimler ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından New York kentinde soyut dışavurumculuk denen yeni bir hareket soyut resimde yepyeni iki tarzın doğmasına yol açmıştır. Jacson Pollock’un eserlerinde ortaya çıkan aksiyon soyut ve March Rothko’ nun eserlerinde biçimlenen renk alanı resmi. Pollock esin kaynaklarını yaşadığı çevrelerden alır. Avrupalı çağdaşlarına göre farklı bir kültürde yaşayan Pollock Meksika duvar resminin epik anlatımı ve gücünden etkilenir. Cazın kaygısız ritimlerinden esinlenmiştir. 1940’lar boyunca tüm kişiliğini yansıtabileceği bir üslup arayışını sürdürür. Sonunda akıtma tekniğini bulur. Pollock bu yöntemle genellikle tuvali yere sererek boyayı çeşitli aşamalarda tuvalin üstüne akıtmıştır. Bir resmin tamamlanması bazen haftalarım alabilmektedir. Pollock elde ettiği karmaşık çizgisel imgelerle değişik etkiler ve anlatımlar yaratır. Daha önce görülmemiş büyüklükteki tabloları izleyicinin anlayabilmesi için tablo boyunca yürümesi gerekir.



**24. Görsel:** Jackson Pollock, **Lavender Mist Number 1**,1950 Oil, enamel and aluminum paint on canvas; 86x119 cm,National Gallery of Art,Washington DC,Ailsa Mellon Bruce Fund

Hareketli soyutun önde gelen temsilcilerinden biride Hollanda asıllı Amerikalı sanatçı Willem De Kooning'tir. De Kooning dolaysız, enerjiye dayalı bir üslup benimser. Kimi eserlerinde vahşice uygulanmış boya ile tuvale kusulmuş izlenimi uyandıran bir renk kullanımını benimserken bazı resimlerinde de renkten tamamen vazgeçerek formda ve formun dışavurumcu gücünde yoğunlaşır.



**25. Görsel:** Willem de Kooning, **Excavation**,1950,Oil on canvas 80x100 Art Institute of Chicago



26. Görsel: Willem de Kooning, **Woman and Bicycle**, 1952, Oil on Canvas,76x49 Whitney Museum of American Art, New York

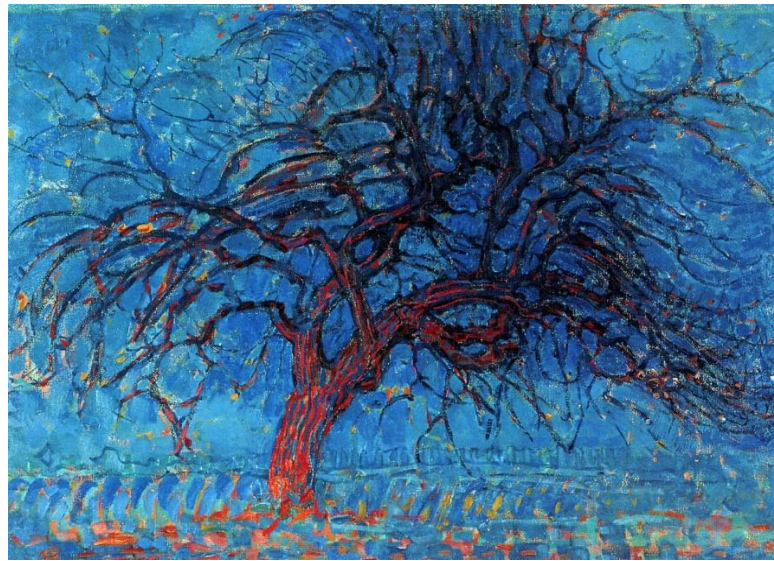
Mark Rothko gibi renk alanı ressamı da rengi tek anlatım aracı olarak seçerler ve çizginin dışavurumcu gücüne karşılık rengin retina üzerindeki etkilerinin keşfine çıkarlar. Mark Rothko soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden biri olarak nitelendirilmesine karşılık kendisini hiçbir zaman soyut sanatçı olarak nitelendirmemiş ve resimlerinin salt biçimci yaklaşımlarla değerlendirilmesine karşı çıkmıştır. Rothko renklerin tuval üzerinde süzülüyormuş etkisi uyandırdığı resimlerle ilgili olarak “renkler ya da biçimler beni hiç ilgilendirmiyor ben basit insani duygulan aktarmaya çalışıyorum. İnsanların resimlerim karşısında gözyaşlarına boğulması bu basit insani duygulan aktarabildiğimi gösteriyor. Resimlerimin önünde ağlayan insanların o resimleri yaparken benim yaşadığım dinsel deneyimin bir benzerini yaşadıklarına inanıyorum ” demiştir.

Soyut resmin filizlenip zirveye çıktığı kültürlere olan uzaklığım rağmen bu dönemin sanatçıların resim anlayışını benimsemiş olmamı, yaşadığım toplumun ne kadar zaman ve kültü farkı olsa da toplumumun içinde bulunduğu kültürel ve ekonomik yıkılmışlığının yok edilmişliğinin soyut resmin yeşermeye başladığı Avrupa toplumunun savaş sonrasındaki yıkılmışlığı, yok edilmişliği, ezilmişliği ile benzerlikler

göstermesi ile açıklanabilir. Farklı bir kültürün ürettiği sanatçı olmam resimlerimdeki farklılığın belki de tek nedenidir.

Savaş sonrasında Avrupa’ da üretilen sanat eserlerinde korku ve kader imgeleri sıkça kullanılıyordu. En önemli sanatçılar, insanların içinde buldukları olumsuz koşulları dile getiriyor, zaman zaman olumsuzluklara karşı kazanılan zafer imgelerle resme giriyordu. Henry Moore’nin heykelleri böyle eserlerdir. Giacometti’nin ince ve uzun figürleri, yarınlarından emin olmayan insanların, hem güçsüzlüğünü hem de dayanıklılığını ifade eder, Stili’nin tüm resimleri, Newvan’ın birçok tablosu ve Rothko’nun bazı eserleri korku duygusu uyandırmaktadır. Fautrier’in rehine resimlerinde zulüm ve terörü imgelemeği amaçlayan kalın, kaymak gibi boya katmanları kullanılmıştır. Kaba kolajlar yakılarak, kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının altından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle savaşı anlatmaktadır. Mathiu, dünyanın içindeki bulunduğu durumla ilgili olarak Nihilistik (Kötümserlik) imalarında bulunan resimler yapmıştır. Tapie, duvar resimlerini akla getiren ve meydana gelebilecek trajik bir olayın belirtilerini taşıyan resimler yapmıştır. Kullandığı dokular, renk ve işaretler estetik bir çekicilikte uyandırmaktadır.

Avrupalı sanatçıların, savaş sonrasındaki trajediyi anlatabilmek için kullandıkları güçlü imgeler soyut resimle, daha bir anlam ve etkileycilik kazanırken, figür resmi yapan sanatçılarda ortamın ağırlığından etkilenerek güçlü bir imge arayışı içerisinde melankolik resimler yapmışlardır.



27. Görsel: Piet Mondrian **The Red Tree**-1908,Oil on canvas 27x40,Gemeentesmuseum,The Hague



Soyut sanatın ustalarının dağılması bu yeni estetiğin zaferini bir kez daha ertelemiştir. Soyut sanat iki kez büyük zafer elde etmiş Paris'te üçüncüsüne hazırlanmaktadır şimdi. 1930'da Paris'te " Daire ve Kare " adlı dergi çıkmaya başlar. Bu dergi adını taşıyan bir de sergi düzenlenir. 1931'den 1937'ye kadar soyut sanatçılar Abstraction - Creation (soyutlama - yaratma) adlı dernekte toplanmışlardır. Bu derneğin yansı Paris'te yaşayan 400 üyesi vardır ve her yıl bir albüm yayımlarlar. Delaunay' dan etkilenen Morgol Russel ve Mocdonal - Wlright A.B.D.'ye soyut sanatı sokmuşlardır.

1940'larda New York'ta gelişen soyut sanat, 1960'larda ortaya çıkan Op sanat ve 1950'lerde varlığını hissettiren serbest biçimli sanat soyut sanatın içinden çıkmış, gelişmiş, soyut sanatın varlığını sürdürmesine destek olan dallar gibidirler.

## 3. BÖLÜM

# PLASTİK DÜZENLEMENİN OLUŞTURULMASI

### 3.1. SONRADAN OLUŞTURULAN İMGE

Değişen ışık değerlerinin yarattığı bir kaos ortamında yaşam devam etmektedir. Bu kaosun yarattığı karışıklık zihinde, görsel deneyimle biçimlenmiş, birleştirilmiş varlıklar yaratmaya neden olur. Bunlar bizim imgelerimizdir. Bir imgeyi algılamak, biçimlendirme sürecinin içinde yer almaktır. En basit formun oryantasyonundan en kapsamlı plastik sanat birimine kadar ortak ve belirgin bir esas vardır: görsel alanın duyumsal niteliklerinin izlenmesi ve organize edilmesi. Kişinin “görülen”den bağımsız olarak, her görsel imge deneyimi bir biçimlendirmedir. Başka bir deyişle, dinamik bir bütünleşme, bir “plastik deneyim”dir. Burada, “plastik” sözcüğü biçimlendirme özelliğini tanımlamak için kullanılmıştır; Şekillenen duyumsal izlenimlerin organik bir bütüne dönüştüğünü ifade eder.

Plastik imgenin deneyimi, organizasyon süreci içinde gelişen bir biçimdir. Plastik imge canlı bir organizmanın özelliklerini taşır. Kendi alanında etkileşim içinde hareket eden güçler sayesinde var olur ve bu alanlarla koşullanır. Organik bir mekânsal bütünlüğe sahiptir ki; bu bütünün hareketi tam olarak bireysel bileşenleri belirlemez. Fakat, parçalar bütünün içsel doğasıyla belirlenirler. Bu durumda, değişik düzeylerde denge, ritim ve uyum içinde birleşerek dinamik bütünlüğe ulaşan kapalı bir sistemdir denilebilir.

Her görüntünün imgesel deneyimi, bireyin kendi ölçüleriyle özümseyerek kalıplandırdığı iç ve dış güçlerin etkileşiminin bir sonucudur. Dış güçler gözün retinasını bombardıman ederek değişiklik yaratan ışık-parçalarıdır. İçsel güçler dışarıdan gelen ve her rahatsızlık veren etken sonrasında dengeyi korumak için dinamik bir eğilim oluşturur ve böylece, kendi sisteminde göreceli istikrarı sürdürür.

Her güç, belirli bir ortamda hareket eder ve bir alan içinde var olur. Bir güç tesiriyle var olan her oluşum, içinde hareket ettiği ortamla ve çevre ilişkileriyle etkileşimi sonucunda anlam kazanır. İnsan, yeryüzünün direncine karşı yürür. Malzemenin biçimi ve ağırlığı ile birlikte, direnç gösteren maddenin doğası, yerçekimi kuvvetinin

belirtilerini tanımlar. Havaya atılan bir çakıl taşı suya, karın üstüne, cıvaya ya da çamura düştüğünde birbirinden farklı davranışlar sergileyecektir.

Optik etkileri dengeli, birleşik bir bütün halinde bir araya getirme eğilimi insanın fizyolojik ve psikolojik reaksiyonları sadece kendi özel alanlarında anlamlıdır. Plastik imge dediğimiz deneyimin fiziksel temeli dış-görüş gücü ile sağlanır ve içsel güç, çevre etkileriyle dinamik entegre olma eğilimiyle kendi referans çerçeveleri dâhilinde hareket ederler. Ancak, şu unutulmamalıdır ki, dış etkileri ve tesirleri organize eden, düzenleyen sinir sistemidir. Buna göre, iç veya dış referans çerçeveleri arasındaki ayırım bir yönden sunidir ve sadece kolaylık içindir. Çünkü her deneyimde dış referans çerçevesi, iç çerçevenin bir kısmına transfer olur.

### **3.1.1. GÖRSEL VE İÇSEL DÜNYANIN BİRLİKTELİĞİ SONUCU YARATILAN GÖRÜNTÜ: İÇ VE DIŞ KUVVETLER**

Plastik imge gözlemcinin gözünden içeri ve sinir sistemine doğru akan ışık-enerjisi ile başlayan dinamik bir deneyimdir. Örnek olarak, bu ışık-enerjisi bir resim yüzeyinde farklı pigmentler ve değişik uzantılarla açığa çıkarılmıştır. Pigmentlerin doğası ışık ve rengin duyumuna temel oluşturur ki bunlar; parlaklık, renk ve koyuluktur. Bu değerlerin geometrik olarak sınırlandırılması, alanların ve biçimlerin algılanması için fiziksel bir temel oluşturur. Bu faktörler hep birlikte görüntünün alfabetini oluştururlar ve görsel gücü artırmakta rol oynarlar.

### **3.1.2. GÖRSEL ALAN VE RETİNAL ALAN**

Görsel çekim kuvvetleri (nokta, çizgi, yüzey/derinlik) hepsi de optik bir zeminde arka fon ile var olur ve optik bir alanda hareket eder. Bu optik alan gözlerin retinal yüzeyine farklı görsel birimlerin, bölünmez arka planı olarak yansır. Buna göre, görsel üniteleri izole varlıklar olarak değil ilişkiler olarak algılanmaktadır. Optik illüzyonlar göstermektedir ki, bir şeyin bireysel parçalarını değil, her parçanın görünüş tarzı yalnızca o noktada ortaya çıkan uyarılara değil, aynı zamanda diğer noktalarda hüküm süren koşullara da bağlıdır.

Çevremizdeki objelerin yüzeyleri, renkleri ve tonları da arka plandaki veya en yakınındaki yüzeyin durumuna bağlıdır. Bir rengin şiddeti, yoğunluğu yakınındaki yüzeylerin tonları yardımıyla artırılabilceği gibi azaltılabilir de. Aynı şey doku nitelikleri ve şekillerinin büyüklüğü, küçüklüğü içinde geçerlidir.<sup>108</sup>

Doku- değerleri için de aynı şeyler geçerlidir. Boyutlar ve biçimler de benzer şekilde, referans çerçeveleri dâhilindeki özel optik değerlere bağlı olarak, arka planla bütünlük içinde algılanırlar. Hafif eğri biçimler, geometrik olarak çok muntazam bir kare çerçevenin içinde çok yamuk gözükürken, çok daha eğri bir biçimin içinde çok muntazam gözükabilir. Genel olarak, resim yüzeyindeki optik ünitelerin tamamı bütünsel olarak, en yakın çevre yüzeyinden optik alana kadar değişen ve arka planlarıyla etkileşim halinde değerler türetir.

### **3.1.3. OPTİK DEĞERLERİN GÖRSEL İLLÜZYONU**

Görsel alan içinde ne mutlak bir parlaklık veya koyuluk ne birim olarak kesin bir ölçü birimi, uzunluğu veya biçim niteliği olabilir. Çünkü her görsel ünite, kendi optik ortamındaki dinamik etkileşimle benzersiz bir görsel değer kazanır. Burada önemli bir noktaya değinirsek; resim yüzeyindeki renk aralığı, koyuluk, değer ve geometrik ölçü, görülebilen çevrenin alanıyla kıyaslanamayacak kadar dardır. Optik imgelem ile görünen dünyanın bir yüzey üzerinde canlandırılması, göreceli optik farklılıkların yaratıcı kullanımı ile olur.

Bir peyzajdaki gökyüzü, derin bir gölgeden ya da toprak üzerindeki bir çukurdan binlerce ton açık olabilir. Gökyüzündeki kümülüs bir bulut grubu derin ve koyu bir gölgeden yüz binlerce ton aydınlık görünebilir. Oysa ressam manzarayı, üzerinde siyahın sadece 30 katı parlak bir beyaz içeren paleti kanalıyla betimlemelidir.

---

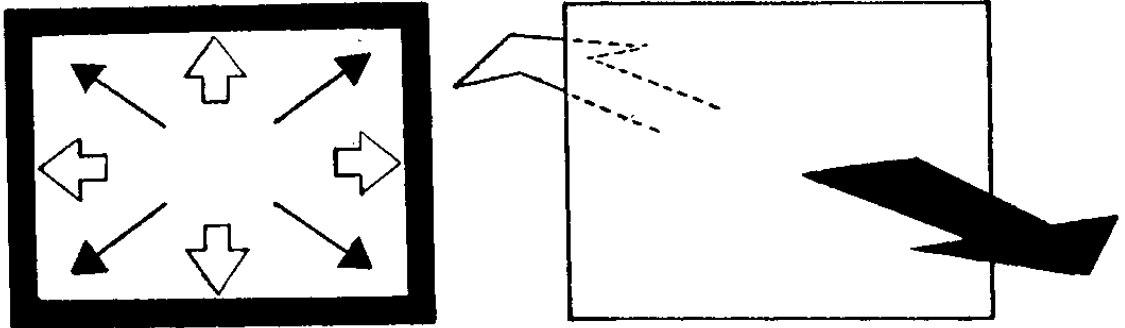
<sup>108</sup> Devabil KARA, *Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma*, Sanatta Yeterlik Tezi, 1993, s: 53.

### 3.1.4. ÜÇ BOYUTLU ALAN

Görsel alanın kesin sınırları olmadığı için, insan kendi uzaysal pozisyonuna göre bir manzaraya, bir objeye veya sokaktaki insanlara bakarak gördüğü şeylerin konumu ve uzantısında mekânsal yorumlamasını yapmaktadır. Görünen şeylerin konumunu, doğrultusunu ve mesafesini kendisi ile ilgili olarak değerlendirir. Yukarı, aşağı, sağ, sol, ileri ve geri planları kendi bedenini merkez alarak, ana yönlerle özdeşleşen tek bir fiziksel sistem içinde ölçer ve düzenleriz. Ben-merkezli yatay ve dikey eksen gözükmeyen bir arka-plandır ve optik farklılıklar bu arka-plana karşı yorumlanır. Eğer gözlemci başını, bedenini veya gözlerini - pozisyon değiştirerek ve bunun sonucunda görsel alanını doğal dikey konumdan çıkararak- hareket ettirirse, en yakınındaki objelere insan bedeninin orijinal rolünü transfer eder. Ve boşluğun ana yönleri de geçerliliğini korur.

### 3.1.5. RESİM ALANI

Görsel alandaki resimsel imge çok karışık değildir. Resim düzleminin sınırları ile limitlidir ve iki boyutun ölçüleriyle sınırlanmıştır. Referans çerçevesi, gözlemcinin daha genel bir uzaysal doğrultudan, arka plandaki yeni, -dört kenarlı ve iki boyutlu - bir resimsel alana geçirir. Tamamen yeni bir referans çerçevesi yaratılmıştır; yeni ilişkilerin biçimlendirdiği, yeni kuralları olan bir dünya.



28. Görsel: Resim Alanı

Resim-düzleminin dört kenarı genellikle boşluğun ana yönleri üstlenir ve düzlem yüzeyindeki her ayrı optik birim, de değerlendirmesini, pozisyonunu, yönünü ve mesafesini, yeni oluşturulan dünyanın yatay ve dikey eksenleri olarak değerlendirilen kenarlarla olan ilişkisi sayesinde elde eder. İki boyutlu resim düzlemi uzaysal alanın merkezi varsayılır ve her optik birim ona yaklaşır veya ondan uzaklaşıyor gibi görünür. Resim düzlemindeki herhangi bir nokta, çizgi veya biçim uzaysal niteliklere sahiptir. Bu yüzey üzerine farklı pozisyonlarda nokta veya çizgiler eklendiğinde, hareketin dinamik bir formu olarak, optik birimler, resim sınırları içinde değişik mekânsal anlamlar kazanır. Resim-düzlemi üzerindeki önemli yerlerine bağlı olarak, resmin elemanları düzlemdeki pozisyonlarına bağlı olarak sağa, sola, yukarı, aşağı geriliyor veya ilerliyor gibi görünürler. Optik birimler, resim düzlemi üzerinde mekânsal bir dünya tanımı yaratırlar; taşıdıkları güçleri ve yönleri vardır, uzaysal kuvvetler haline gelirler. Uzaysal değer, sadece tesadüfen benzeşen deneysel optik işaretlerin gerçeğinden türer. Gözlemci 'uzay' deneyimi sırasında, iki boyutlu eklemlili yüzeye bakarken bilinçdışı bir girişimle organize etmeye yönelir ve algıladığı değişik his, duyum, optik değer ve birimleri bütünleyerek, farklı değerlerin birbiri ile ve resim yüzeyi ile olan etkileşimine uzaysal bir anlam yüklemeye zorlanır.

Kopferman'dan alınan diyagramdaki resim yüzeyini belirleyen dikdörtgen sınırlar içindeki kareler, farklı konumlarda aynı biçimin değişikliklerini göstermektedir. Küçük kare, büyük dikdörtgen resim yüzeyine uygun doğrultuda yerleştirildiğinde bir kare olarak görünür; çünkü kenarları resim-yüzeyinin kenarlarına paraleldir. Bir sonraki çerçeveye kıyasla yatay-dikey bir duruş sergilemektedir. Bu durumda yere bağımlıdır. Eğer yeri yatay-dikey doğrultusuna kesin olarak uyumluysa, çerçeve içindeki diyagonal kare stabilitesini kaybetmekle kalmaz değişikliğe de uğrar. Burada bir kare gibi değil, bir elmas gibi algılanır. Diyagramı değerlendirirsek, bir ünitenin resim sınırıyla ilişkisi onun uzaysal ifadesini oluşturur. Bir yönden başka bir statik ve güçlü bir direnç statik ve askıya alınmış görünür.

### 3.1.6. UZAYSAL VE MEKÂNSAL KUVVET ALANLARI

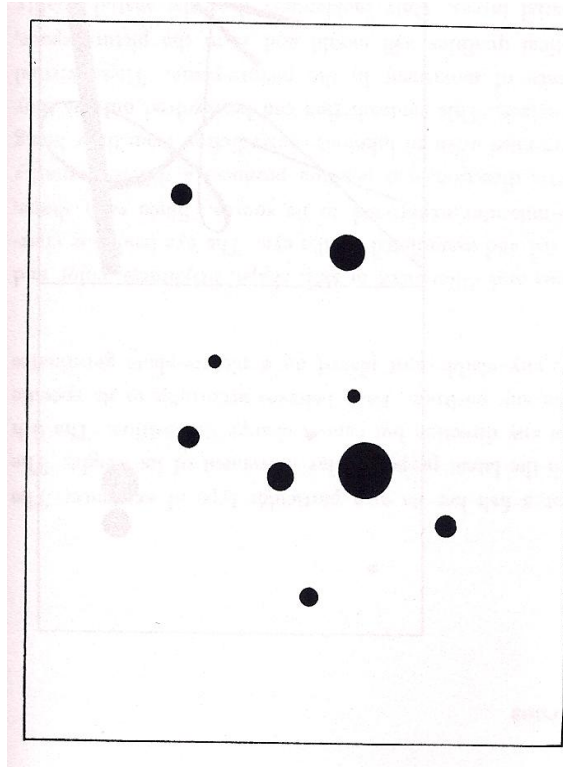
Herhangi bir taş, bir ağaç veya bir balığın kendine özgü belirli bir varlığı vardır. Taşın varlığı belli olmayan ağırlığın dikey hareketi ile statik olur. Ağaç ise, her alana doğru genişleyebilir ama pozisyonu değişmez. Balık hareket ederek herhangi bir pozisyonu alabilir. Hepsi de kendi özel doğasına göre hareket eder. Benzer biçimde, resim yüzeyine yerleştirilen herhangi bir görsel ünite kendi yaşamını geliştirmeye başlar.

Boyut, biçim, parlaklık, renk ile dokunun pozisyonu, yönleri ve farklılıkları gözle değerlendirilip özümсенir. Göz, nöro-müsküler deneyimin karakterini esas kaynağına ödünç verir. Her renk, biçim, değer, doku, yön ve pozisyon farklı nitelikte bir deneyim oluşturur ki, bu durumda aynı yüzeyde yer almaları nedeniyle doğal bir çelişki yaratır. Bu çelişkinin giderilmesi sadece resim-düzleminde bir hareketin belirmesiyle olur. Optik değerlerin bu sanal hareketleri ‘uzaysal güç’ olarak resim alanını şekillendirir ve oluşturur. Uzaysal değerler sadece tesadüfen optik işaretlerin, deneysel olarak bilinen objelere benzemesi gerçeğinden türer. İki boyutlu, eklemli bir yüzeye bakarken insan uzayı deneyimler çünkü, bütünsel olarak uyarıcı optik değerleri ve ölçüleri, değişik duyumlarla farkında olmadan algılamaya düzenlemeye çalışır. Bunu yaparken birbiriyle ve resim yüzeyi ile ilişki içinde olan çeşitli optik niteliklere ve bu ilişkilere uzaysal bir anlam yüklemeye zorlanır.

Kopferman’dan alınan, resim yüzeyinin sınırlarını belirleyen dikdörtgen bir çizgisel hat içindeki siyah kareler, aynı biçimin farklı konumlardaki değişikliğini ispatlamaktadır. Küçük siyah kare dış çerçevenin uzaysal ana yönü ile uyumlu ise kare olarak algılanmaktadır; bunun sebebi kısmen, karenin kenarlarının resim yüzeyinin kenarlarına paralel olmasından, kısmen de ikinci çerçeveye göre, yatay- dikey pozisyonda yer almasındandır. Buna göre, üstünde yer aldığı düzleme bağlıdır. Eğer düzlemin yatay-dikey aksına uyumu kesin, fakat kare diyagonal pozisyonda ise sadece dengesini kaybetmekle kalmaz ve değişime uğrar. Kare olarak değil baklava biçimi olarak görünür. Diyagramın incelenmesi göstermektedir ki, bir ünitenin resim-sınırıyla olan ilişkisi uzaysal ifadeyi üretir. Bir konumda statik ve askıya alınmış görünürken, diğerinde statik ve dirençli- değer olarak sağlamdır. Üçüncü durumda ise biçim

değiştirerek somutluğunu yitirmektedir. Sonuncu konumda, potansiyel hareket hissettiren, kare ile eşkenar dörtgen arasında dalgalanmaktadır.

Resim yüzeyinin optik farklılaşmaları espas duygusu üretir. Tipografik bir desen, kâğıt üzerinde bir karalama, tuval üzerindeki renk noktaları, bir fotoğraf, gelişigüzel basit bir ışık hilesi ya da çileden çıkararak duygusal bir mesaj taşıyan yağlıboya bir çalışma... Bunların hepsi de gözün görünen farklılıkları bütünleyerek yaptığı işlem sayesinde oluşan uzaysal ifadelerdir.

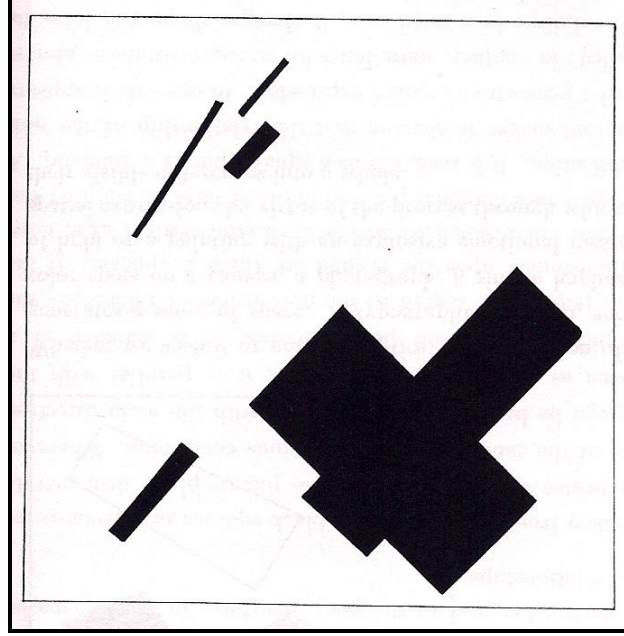


**29. Görsel: Kandinsky 9 Points In Ascendance**

İletişimde somut bir mesaj için görsel dili kullanmaya başlamadan önce, resim yüzeyindeki güçlerin çeşitli ilişkilerinden kaynaklanan uzaysal duyumlarını geniş çapta öğrenmek gerekir. Görsel ifade için eğitimin en önemli bölümü bu çeşitli deneyimlerin depolanmasıdır. Teknik eğitim, özel beceri ustalığı ya da görsel sunum alışkanlıklarının tümü, görsel dilin objektif temelleri kavrandıktan sonra bir kenara bırakılmalıdır. Nokta, biçim, çizgi gibi her elemanın kendi içindeki değişik renk, pozisyon, doku ve değerleriyle, eğlenceli bir manipülasyonla oynamak, ilişkilerini en kısa yoldan çözmeyi sağlar. Bir alfabenin harfleri nasıl sayısız biçimlerle bir araya gelerek ifade yansıtan sözcükleri oluşturuyorsa, optik değerler ve ölçülerde sayısız şekillerde bir araya gelerek,



her kendine özgü ilişki içinde değişik alan hissi yaratır. Böylece ulaşılabak varyasyonlar sonsuza gider. İngilizce dilinin temel işaretleri sadece yirmi altı iken, “göz makinası”yla sağlanan temel kuvvetlerin sayısı olağanüstüdür.

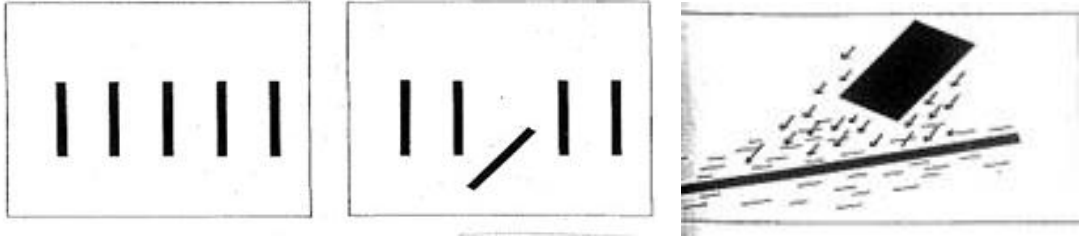


**30. Görşel: Malevich.Sensation of Flighty 1914-15**

Bir renk lekesi, resim düzleminin tam ortasına, sağına, soluna, yukarisına veya aşağısına yerleştirilme şekline göre değişik alan deneyimleri üretir. Her özel ilişkiden, özel bir alan duygusu türer. Birden fazla lekenin yer alması alan hissini artırır. Noktalar birbirine yaklaşan-uzaklaşan, gelişen-gerileyen, ağırlaşan, merkezci- merkezkaç yönde hareketler oluşturur. En hayati mekânsal olay ise bu yüzeysel alanların ölçüsü belirlenip renklendiğinde olur. Düz veya kavisli çizgiler resim kenarına dikey, yatay veya diyagonal ilişki içindeyse göz, yüzeyi farklı biçimde keşfetmeye ve yönlendirmeye zorlanarak değişik bir alan hissi yaratmaya çalışır. Resim yüzeyinde değişik biçimlerin manipülasyonu ile çok daha zengin bir alan/espas ifadesi yaratılabilir. Renk, doku ve göreceli pozisyonları, daha yoğun ve çeşitli alan deneyimlerine sebep olur.

### 3.1.7. MEKÂNSAL GÜÇLERİN ALANLARI

İnsan kendi bedeninden daha fazlasıdır; kendinin dışına çıkarak kendi çevresini dönüştürecek eylemlerde bulunur. Manyetize olmuş bir çelik çubuk, kendi kitlesinden daha fazlasıdır; elektriksel alanı da madde alanı da, biçimi ve ağırlığı kadar ona aittir. Resim yüzeyi sadece mekânsal güçlerin üstünde hareket ettiği anlamda değil, - hareket eden, düşen ve dönen- fakat, aynı zamanda bu hareketlerin arasındaki eylem ile doldurulmuş olan, yaşamsal bir mekânsal dünya haline gelir. Gerçek görsel elemanlar bu alanın sadece odak noktalarıdır; onlar konsantre enerjidir. Renk, değer, doku, nokta, çizgi ve espas farklı miktarlarda enerjiler yayar ve, buna göre, her eleman veya nitelik resim yüzeyinin farklı bir alanını oluşturur. Bu alanlarda her yöne uzanarak kendi özel biçimlerini oluşturur.



31. Görsel: Alan güçleri

Alan güçleri kesilir ya da üst üste çarparlar. Bir alanı 'yakalayan' diğer bir alana çeker, ya da iter; güçlendirir veya bozar. Bir alanın diğer alana olan bu etkileşimi gerilim ve stres yaratır. Örnek verirse, iki çizgi kesiştiğinde, iki alanın gücü savaşırken uzaysal enerjiler, yansıyan açının üzerinde konsantre olur.

### 3.1.8. İÇ GÜÇLER

Her canlı organizma ister bitki, ister hayvan, isterse insan veya sosyal bir yapı olsun nispeten varlığını sürdüren bir biçimdir. Nasıl bir bisikletin tekerlekleri sadece devamlı hareket sonucu dik durabiliyorsa organizma da sahip olduğu biçimi varlığını sürdüren hareketi sayesinde devam ettirir. Bir bitki, metabolizmasının daimi sürecinde, güneş ışığının, suyun ve toprağın ihtiyacı olduğu kadarını tutarak organizmasını bağıntılı

olarak kalıcı kılar. Aynı sabit yapıyı koruyabilmek için her canlı organizma dinamik bir bütünlük içinde olmayı başarmalıdır. Bu konuda plastik görüntü bir istisna değildir. Dinamik bir düzenle insanın yaşayan bir deneyimine dönüşebilir. Goethe “Göz özellikle bütünlüğü talep eder” demiştir. İç güçler, dışarıdan gelen her türlü etkinin ardından dengeyi yeniden kurmak için harekete geçerler.<sup>109</sup>



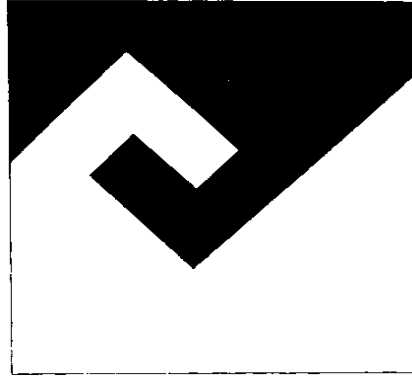
**32. Görsel:** Courtesy of R.Hunter Middleton Ludlow Typographic Company

Gözün retinası üzerinde ışık yoluyla oluşan değişiklikler psikolojik reaksiyonlarla dengelenir. Eğer ışık enerjisi belli kimyasal maddeleri kullanıp tüketerek retinada fizyolojik rahatsızlıklara sebep olursa genel olarak organizma ve özellikle de retina tükenen maddeleri yerine koymaya çalışır. Görsel alanda ışığın yayılması bazı zorunlu kas hareketleriyle yorgunluğa sebep oluyorsa, organizma tamamlayıcı bir hareketle yeni kas-sinir ünitelerini harekete geçirerek cevap verir. Bir işçinin çalışma temposunu zaman zaman değiştirmesi gibi göz de daha doğrusu sinir-kas mekanizması da yorgunluktan aynı şekilde kurtulur. Dışarıdan göze gelen her etki içerden gelen karşıt hareketlerle dengelenir. Eğer göz aniden şiddetli bir ışığa maruz kalırsa otomatik olarak kapanır. Aynı zamanda gözün ışık uyarısına karşı pozitif ve incelikli reaksiyonları vardır. Eğer kırmızı ışınlar uzun süreli olarak göze çarpar ve hemen başka tarafa bakmaya başlarsa baktığı yönde yeşil görerek reaksiyon verir. Biyolojik organizma yüzeyin aksiyon halinde olan duyarlılığını tamamen rahatlatarak korumaya çalışır.

---

<sup>109</sup> Devabil KARA, *Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma*, Sanatta Yeterlik Tezi, 1993, s: 49

Dengeye doğru olan dinamik eğilim biyolojik zeminle sınırlı değildir. Görme saf duyulandan daha fazlasıdır. Çünkü göze ulaşan ışık ışınlarının doğal olarak bu tür bir düzeni bulunmamaktadır. Onlar sadece gelişigüzel, karmakarışık hareketli bir manzaradır, bağımsız ışık-olgularıdır. Retinaya ulaşır ulaşmaz zihin onları organize ederek, anlamlı uzaysal ünitelere dönüştürür. Deneyim alanında dengenin bozulmasına ve kaos durumuna dayanılmaz. Sonuç olarak, hiç zaman kaybetmeden ışık etkilerini şekillere ve figürlere dönüştürmeye insan mecburdur. Işık niteliği açısından en belirsiz derecesine kadar heterojen olan bir görsel alana maruz kalan kişi o alanı birbirine karşıt iki öge halinde düzenler; bir arka plana karşı iki öge halinde düzenler; bir arka plana karşı bir figür halinde. Beyazdan bahsederken kaçınılmaz olarak siyaha, griye ve diğer renklere de kapalı bir gönderme yapılır. “Evet”in anlamını iletebilmek için “Hayır”ın gizli anlamını ifade eder. Burada birleşik bir bütün yaratılmıştır. Her görüntü bu dinamik ikililik prensibine, karşıtların birliğine dayanır. Belirli etkiler, sabit görsel bir bütün halinde birbirine bağlanır, diğerleri işe düzensiz, akıcı halinde birbirine bağlanır, diğerleri ise düzensiz, akıcı hallerinde bırakılır ve sadece arka plan işlevi görerek aralık olarak algılanırlar. Figür ve arka-planın düzenlenmesi, görsel alan tam ve bütün bir görsel alan olarak algılanana kadar kademeli olarak tekrarlanarak biçimlendirilmiş ve düzenlenmiş bütünlüktür- plastik imge’dir.



**33. Görsel:** Resim alanı: figür ve arka-planı hareketi. Fluctuation of the figure and background.

Doğal vizyonun her net kavramında ve uzaysal dünyaya olan her sağlıklı bakış da, figür ve arka-planın dinamik bütünlüğü açıkça anlaşılır. Lao Tse bu algıyı şöyle anlatır: “Bir damarı faydalı kılan onun içindeki boşluktur. Duvara açılan boşluk ise pencere görevi yapar. Buna göre, maddenin içinde gerçekte var olmayan şeyler bunları kullanışlı yapar.” Doğunun görsel kültüründe imgedeki boşluğun derin bir anlamı vardır. Çinli ve

Japon ressamaların resim yüzeyinde, hayran olunacak bir cesaretle resim yüzeyinde, eşit olmayan, farklı geniş yörüngelerde boşluklar bıraktıklarını ve bu nedenle yüzeyin eşit olmayan aralıklara bölündüğünü görürüz. Bunun sonucunda gözlemcinin gözü ilişkileri, hızı değişerek takip etmeye ve olabilecek maksimum yüzey değişkenliği içinde bütünlüğü yaratmaya çalışır. Çin ve Japon kaligrafisinde, beyaz aralıklardan dolayı ses uyumu vardır. Karakterler, grafik üniteler ve fırça tuşları kadar önem verilen hayali ve boş karelerin içine yazılırlar. Yazılı ve matbu iletişim, boş alanların düzenlemesine göre yaşar veya ölür. Tek bir karakterin açıklık ve anlam kazanması, arkasında onu çevreleyen alanın düzenindeki ilişkilerle ilgilidir. İlgili arka plan ünitelerindeki farklılıklar arttıkça, bireysel ifade olarak karakterin ya da işaretin kapsamı netleşir. Aynı zamanda, Mimaride de ‘mekân aralığı’ anlaşılmalıdır. ‘Boşluk fikri, mekânsal yapılarda, organik biçim içindeki figür ve arka-planın bütünlüğü ve iki taraflı bağımlılığı teknolojik gelişimin vahşi hızı içinde kaybolmuştur. Her yeni buluş, her yeni icat, her yeni ürün, önceden insan hayatına etkileri göz önüne alınmadan düşünülmüştür. Figür ve arka plan bağlantılarının ileriye yönelik bir aşama içinde tanınması, daha bütünleşmiş yeni bir oryantasyon olarak gözenir.

Çağdaş mimarlar bina cephelerinde tek yönlü vurgudan uzaklaşıyorlar. Çağdaş mimarinin en güzel örneklerinde farklı malzemelerle yaratılmış bölümler ve bu bölümler arasındaki yaşam alanları ve esas bina arasında mükemmel bir bütünlük, aktif bir “kaplama/zarf” gözlenmektedir. Işık panoları, perdeler, cam duvarlar optik olarak bu iç içe bütünlüğü artırmak, içerde ve dışarıda yaşayan tek bir ünite, açıkça belirlenmiş akıcı bir alan ve yaşam yaratmak için kullanılmıştır. Aynı akım bilim için de geçerlidir. Ervin Schrodinger şöyle demiştir: “Artık mobilyalarımızda ve duvarlarımızdaki geniş boş alanlardan korkmuyoruz. Almanların ‘platz angst’ dedikleri boş alan korkusu yok artık.. Şimdi, bilimde buna benzer bir şey var... Süslü aksesuarlar istemiyoruz. Aynı evimizin odaları ve mobilyalarımızdaki yalın yüzeylerden korkmadığımız gibi dış dünyamızın bilimsel resminde boş alanları doldurmaya çalışmıyoruz.”<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Gyorgy Kepes, **Language Of Vision**, Copyright 1944 by Paul Theobald, Chicago, s. 32

### **3.1.9. İÇ GÜÇ ALANLARI**

İnsanın psikolojik ve fizyolojik düzeninin içinde optik etkileri dengelemeye ve bütün eylemleri birleştirmeye yönelik dinamik eğilim vardır. İnsan organizmasındaki sinirsel güç, dengeyi yeniden düzenlemeye doğru itici güç oluşturur. Resim yüzeyi de insanın sinir sistemi gibi sınırlıdır. Resim yüzeyinin limitleri nasıl gereken referans çerçevesinin optik etkilerden mekânsal güçlere dönüşmesine neden oluyorsa, fizyolojik ve psikolojik mekanizmanın karakteri de birleşme gücünü yaşarken bütünleme faktörleri olarak çalışır. Bu durumda uzaysal güçler plastik güce dönüşür.

## **3.2. RENK BİÇİM**

### **3.2.1. RESİMDE BİÇİM**

Doğada sonsuz olan doğanın biçimi dışında bağımsız bir biçimi yoktur. Çünkü doğada sonsuz çeşitliliği olan bir görünüm topluluğu olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak etkilenerek, birlik oluştururlar. Böylelikle görünüm ya da nesnenin kişiliğinin tümü olan biçim onunla uyum sağlayan biçimlere bağlıdır. Bunun sonucunda oluşan birlik daha üstün bir biçimdedir. Her üstün biçim daha üstün bir biçimin ögesi olarak sonsuza kadar gider ve doğayı oluşturur. Bu biçimsel durum, karşıt öğelerin işlevsel bir yapı bütünlüğünde bir kişilik kazanmasıyla çevresindekilerden ayrılır. Biçim genellikle dış biçim olan görünüşle karşılaştırılır. Oysa genel anlamda tüm nesne söz konusudur. Bir ağacın biçiminden, görünüşü, dış biçimini, iç anatomisini, yapısını, kısaca bütünü anlaşılır. Biçimde kendini ayırt ettiren özellik özdür. Öz biçimden dolayı kendi olanağını gerçekleştirir. “Her biçimin bir kendine özgünlüğü vardır. Örneğin bir kürenin yuvarlaklığı (evreni simgelemek için ele alınmış olabilir) halen yuvarlaklığı ve sacın yuvarlaklığı oluşu, bunların çevresinde yaya benzer kıvrımlar vardır. Asanın düz çizgisi resimdeki kıvrımlara oldukça önemli oranda karşıtlık oluşturmaktadır: “ Öz, maddede vardır. Bu nedenle biçim objektiftir, gerçektir. Duyumlar çok aşağı ve üstün biçimleri algılayamaz. Çünkü duyumlar sübjektiftir. Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak anlamlı biçimden söz edilebilir. “Bell’e göre anlamlı biçim yaratmanın

duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Genelde betimsel biçimin, Bell'in de belirttiği gibi bir diğeri olmadığı söylenir. Eğer bir değer varsa bunun bir betimleme olmasından değil, bir biçim olarak sahip olduğu değerdir.” Bell “Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır” derken özellikle resme yeni bir bakış açısı getiriyordu. Onun önermesinin önemi de, insanın bakışlarını geleneksel bir bakıştan ayırmış olmasıydı... Bir bakıma anlamlı biçim estetikseidir.”

Biçimin algılanabilmesi sürecinde; bilmeye, bilgiye ve düşünceye ihtiyaç vardır. Biçimin anlaşılmasında, ona komşu olan yapı (strüktür) kavramında incelenmesi gerekir. Biçim yapının durumuna göre kendini belli eder: Birincisi bir sonuç ise öteki onu sonuca ulaştıran yolun kişiliğidir. Yapı bir nesnede bütünü oluşturan bölümlerin kendi aralarındaki ve bütünlü olan ilişkilerindeki kuruluş sistemidir. Yapıdaki elemanlar birbirine işlevsel açıdan bağlanmışlardır. Yapının (biçimin) varlığı karşıtların dengesine bağlıdır. Bu dengenin sağlanmasına eş kişilik durumu denir. Eş kişilik durumu resimde, bir yapının bir bölgesindeki leke ve rengin, diğer bölgesindeki leke ve renkle ilişki kurma zorunluluğudur. Bir biçimin oluşması işlevsel, yapısal, özdeksel (maddesel) nedene bağlıdır. İşlev maddenin meydana gelişimi, neden biçim kazandığını belirtir. Bizim bir madde ile gerçekleşir. Bu gerçekleşme, yapısal nedeni düşündürür. Yapı maddenin sistematik düzenlenişidir. Sanat yapıtında bu üç öge dengeli olarak birbiriyle ilişki kurarlar. Bunlara göre biçimin tanımı; “Biçim bir şeyin şekli anlamına gelir. Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder.” Işığın olduğu yerde renk ve biçim vardır. Işığın olmadığı yerde renklerden söz edilmez ama bazı biçimler yaşamaya devam eder. Resimsel olan her şey biçimle ilişkilidir. Bu ilişkileri biçimsel açıdan incelemek gerekirse noktadan başlanmalıdır.

### **3.2.2. RENK BİÇİM (RENK, DENGE VE KARŞITLIK)**

Renk ile biçim arasında bir mutlak bağıntı vardır “çünkü rengi biçimsiz düşünmek ve kendi başına, yalnız olarak anlamak imkânsızdır. Renk ile biçim arasında bazen bir uzlaşma, bazen bir çağrışım ve bazen bir gerilim vardır.” Renk nesne ve mekân biçimlendirilmesine yardımcı olur. Renk doku ile de sıkı ilişki içindedir. Dokuyu

karanlık ve ışıklı gölgeler halinde düzenleyerek onun görsel vurgulanmasına (biçimlenişine) katkı sağlamaktadır. Renk Ekspresyonizmde yüzey kompozisyonun oluşmasına hizmet eden bir öge olarak kullanmıştır. Renk; plastik sanatların elemanlarından biridir. Olanaklarından kaynaklanan değişik kullanım yolları vardır. Mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar değişik anlayışlarla kullanılmıştır. Ressam Raffaello'nun resimleri incelendiğinde açık-koyuya uygun bir biçimleme tarzı görülür. Bu tarza plastik biçimleme denir. Diğer yandan Tiziano, Rembrandt ve Goya gibi ressamların eserleri incelendiğinde biçimlendirme renk tonuna yani piktüral biçimlendirmeye dayanır. Bir sanat eserindeki biçimlendirme, artistik biçimlemedir. Artistik biçimlendirme, her iki biçimlendirmeyi de bünyesinde taşır renk de artistik bir biçimdir. Renkler ayrıldığı zaman ressam da biçimin değiştirir. Renk ayrımları modern sanatın tipik olan deformasyonlarının temelini oluşturmaktadır. Bu ayrılmış renklerin biçimini bulmak, deformasyon yapmak gerektiğinin ilk ayırımına varan izlenimci ressam olmuştur. "Rengin resim alanında, resim mesleğinde tek başına, biçim kadar vurucu tek başına biçim kadar etkileyici olduğunu hisseden ilk ressam Monet'tir. Monet'ten önce resim dünyasında biçimden en ufak bir medet ummadan kendini kabul ettiren bir tek ressam yoktur." Rengin tuşlar halinde uygulanması bile izlenimci sanatçıları resimsel biçime bağlı kalmaktan kurtaramamıştır. Renk sürekli olarak biçime gereksinme duymaktadır. Renk yerini bulduğu an biçim oluşur. Renk biçime bağımlı olunca onlarla resme canlılık veren kontrastlar gerçekleşir ve renk ayrımları uygulanınca, resimdeki mekânsal genişlik de farklılaşmaktadır. Yüzey üzerinde renk unsuru önemlidir. Biçimler koyulaştıkça denge içerisindeki etkinliği ve ağırlığı artar. Biçimin renkselliği güçlendikçe ön plana çıkar. Bir kompozisyon düzenlenirken, çok sayıda veya az sayıda eleman bulunabilir. Bu biçimsel oluşumda en önemli problem dengededir. Karşıdaki bir obje incelendiğinde objenin yüzeyinde bir takım planlar, biçimler oluşur. Bu planlar ışık farklılaşması dolayısıyla önde ve arkada görülür. Objenin ışık yapısı belirgin lekeden birisinin egemenliği altında görülür. Böylece de hacimsellikten-derinlikten söz edilebilir. Resimde görsel etkinlik, ışık, biçim, renk ve anlam olarak da uyumlu zıt denge ilişkileri sağlanır. Geometrik (düzgün) biçimlerle organik (düzgün olmayan) biçimler arasında görsel etki yönü ile zıtlık vardır. Örneğin üçgen hareketli, uyarıcı ve dinamik bir etkiye sahiptir. Daire, hareketsiz, durgun ve nokta etkisindedir. Kare, dikey ve yatay olarak, simetrik denge gösterir. Biçimler sert,



keskin hatlı, köşeli biçimler ve yumuşak hatlı, kavisli biçimler olarak da gruplanabilir. Görsel uyarıcılığın temel ilkesi zıt ilişkilerdir. Hareketin etkisi ancak karşı hareketle artırılır ve dengelenir. Nicelik açısından da görsel anlatımda, benzer elemanların çokluğu ile azlığı arasındaki zıt ilişkileri büyük biçimle, küçük biçimin, renk şiddeti yüksek az biçimle, renk şiddeti küçük biçimin göze vereceği uyarı ile dengelenir. Göz, biçimdeki egemen öge karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır. Evrende her şey zıtlıklar dengesindedir. Resimde uyumlu zıtlık dengelerinin sağlanması gerekmektedir. Özellikle Rönesans resimlerinde görülen, simetri, düşey bir eksenin her iki yanında eşit sayıda gruplaşan ve bakış noktalarına göre yaklaşık olarak eşit uzaklıkta yer alan biçimlerin düzenlenmesidir. Görsel anlatımı oluşturan elemanların, benzerlik, zıtlık, üslup, uygunluk ilişkileri ile renk, biçim, hareket, açık-koyu olarak gözde oluşturduğu dengeler bütünü asimetric dendedir. Barok dönemi resimleri örnek gösterilebilir. Resimde “renğin heraldik kullanımı en ilkel şeklidir. Rengin sembolik bir anlam kazanması da buna bağlıdır.” Sembollerde sanatsal biçimlerdir. Semboller dış şeylerin biçimlerini verirler. Ancak bu biçimler hiçbir zaman gerçeği olduğu gibi değil, gerçeğin canlı, zengin ve renkli imajını vermektedirler. Nesne varlık ya da tasarımın simgesel çizimlere indirgenmesine idea-plastik (düşünsel) biçimleme denir. Siluet biçimler iki boyutludur ve biçimlemeye bağlıdır. İdea-plastik biçimlemeye Mısır, Roman dönemi resimleri örnektir.

### **3.3 FORM**

Göz açılınca binlerce görüntüyle karşı karşıya gelinir. Kimi iki boyutlu yüzeylere işlenmiş görüntüler, kimi üç boyutlu görüntüler kimi de biçimlerin bir araya gelerek oluşturdukları komplike görüntülerdir. Bu başlık altında ele alınacak olan üç boyutlu biçimlerdir

Göz bütün fiziksel uyarıyı ayırt etmeden beyne ulaştırır. Seçme, ayırt etme, odaklanma, tanımlama gibi algısal durumlar beyin tarafından gerçekleştirilir. Beyin bu işlemlere ek olarak çeşitli görsel ipuçlarını değerlendirerek nesnenin tanımlanmasını sağlar. Üç boyutlu nesnelere için bu ipuçları: perspektif, göreceli büyüklük, yatay düzlemdeki yükseklik, doku, belirginlik, üst üste gelme ve ışık-gölge olarak

sıralanabilir. Bu ipuçlarından yola çıkarak beyin nesnenin üç boyutlu halini algılamayı sağlar.

Beynin bu kabiliyeti başlı başına görme edinimi ya da anlık bir karar verme süreci olmakla birlikte bunu sağlayan şeylerin yaşam pratikleri olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Beyin gelen verileri olası en yakın bilgiyle örtüştürürken bu bilgilerin görme edimi yanı sıra dokunma duyusunun sağlamış olduğu verilerle pekiştirmesi sonucu doğru veriye ulaşılabilir. Dokunma duyusu sayesinde sert ışık geçişlerinin köşeli nesnelere ait olduğunu ya da tekstürel yapıyı, nesnenin yansıtması olduğu ışık-renk etkileri ile bilebiliriz ki, bütün bunlar dokunma duyusu sayesinde edinilmiş bilgilerdir.

“Hildebrand, bilimsel doğalcılığın ideallerine, algılama, bilgilerine atıfta bulunarak karşı çıkar: Ona göre, görsel tasarımlarımızı ilk öğelerine ayırmak amacıyla çözümlenmeye çalışsaydık eğer, bu tasarımların hem görme duyumuzdan, hem de dokunma ve devinimlerin çağrışımlarından kaynaklanan doyumlardan oluştuğunu saptardık. Örneğin bir küre, göze yassı bir düzlem olarak gözüktür; uzamın ve biçimin önemli niteliklerini yalnızca dokunma duyumuz aracılığıyla öğrenebiliriz. Bu nedenle bir sanatçının bu bilgiyi devre dışı bırakmaya yönelik her girişimi başarısız kalmaya yargılıdır; çünkü böyle bir bilgiden yoksun olarak dünyayı algılayabilmeniz, olanaksızdır. Yine bu nedenle sanatçının görevi, yapıtındaki devinim eksikliğini, resmi daha açık ve seçik biçimleyerek dengelemektir; böylece yalnızca görsel izlenimleri iletmış olmakla kalmayacak, ama dokunma duyusunun bize üç boyutlu biçimi düşünce düzeyinde yeniden kurabilme olanağını sağlayan bütün o anıtsal görüntülerini de iletebilecektir.”<sup>111</sup>

Hildebrand gibi Brenson da Floransalı ressamı anlattığı makalesinde ressamın retinaya düşen görüntülere dokunma duyusunu kattıkları sürece doğayı taklitte başarılı olacaklarını söyler ve Giotto ile Pollaiuolo'nun başarılarının bundan kaynaklandığını dile getirir. Sanatçı kişiliğinde bilinçaltına işlenmiş olan nesne imgesi retina ya düşen görüntüyle örtüşmeye başladığı anda bilinç ilişki kurmaya başlar. Binlerce veri arasından en uygun olanı, nesnenin içinde bulunduğu bağlamı da göz önüne alarak tanım için kullanılır. Sınıflandırma ve tanımlama işi nesne açık bir şekilde tanımlanıp kendi türünün zihindeki imgesine yeterince benzediği zamanlarda gerçekleşir. Bu iki koşulun sağlanmadığı durumlarda zihin daha çok çıkarsamalar yolunu seçer. Bu durum

---

<sup>111</sup> E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Erol ve Ömer Erduran, 2. Basım. İstanbul. Remzi Kitabevi, 1999, s. 30

sıklıkla başımıza gelir. Bazı zamanlarda nesne ile algı arasında bağ kurmanın bile imkânsız olduğu görülür. Bu bilincin çaresizce cevap verme zorunluluğu olarak nitelendirilebilir.

“William James depolanmış görsel kavramların, yeterince açık olmayan algısal örüntüleri tanımaya yardımcı olduğu bu örnekler için ön algılama terimini kullanır. Fakat James’in görüşleri, hiçbir yardım almayan algıya duyulan geleneksel güvensizliği yansıtmaktadır: “Genellikle gördüğümüz şeyler, sadece önceden algıladığımız şeylerdir, önceden algıladığımız şeylerse, sadece bizim için etiketlemiş şeylerdir ve bu etiketler de zihnimize damgalanmıştır. Etiket stokumuzu kaybedersek, zihinsel olarak dünyanın ortasında kayboluruz.”<sup>112</sup>

Kişiden kişiye değişkenlik gösteren algı, algıda seçicilik kuramının paralelinde gözlemcinin görsel bilgileri ve beklentileriyle kolaylaşacak, aksi durumlarda hızla ve doğru algının gerçekleşmesi pekte mümkün olmayacaktır. Eğer pekiştirilmiş algı verisi ile karşı karşıya isek nesneyi tanımlama hızımız artmaktadır. Nesne perspektif, renk ya da ışık etkileriyle deformasyona uğramış olarak retinaya yansımış olsa bile bilinç doğru çıkarsamaları yapmakta zorlanmaz. Avcıların ya da doğa gözlemcilerinin kamufle olmuş hayvanları bile kolaylıkla görmeleri gözleri daha iyi gördüğü için değil görsel bilginin beyinleri tarafından daha doğru işlendiği içindir.

Zamanla değişime uğramış görseller algı sistemi tarafından yeni hali ile tekrar görüldüğünde bu görüntüye dair bilgide güncelleme yapılmakta, eski ve yeni görüntü birbiriyle örtüştürülmektedir. Yıllar sonra görülen bir yüzü çeşitli bağıntılarla o kişinin beyindeki bilgisiyle örtüştürme durumunda olduğu gibi. Bu gibi durumlarda nesne bilgisi ya yeni haline dönüşür ya da ikili veri olarak beyinde depolanır. Algı verilerinin önceden algılanmış olmalarının onların bağlamlarının doğası gereği değişime açık olup olmaması da önem arz eder. Yirmi yıl önce görülen biri ya da bir yer ile daha sonra karşılaşılaacağı zaman görmeyi umulan o ilk görüntü aynı değildir. Yani tanıdık şeylerin algısı, zihindeki önceki kalıplarla ayrılmaz bir ilişki içerisindedir. Burada dikkat edilecek husus zihindeki norm imge ile yeniden gözlemlenen imge arasındaki sapmanın ne derece olduğudur. Gözlemcinin görsel deneyimleri, beyninin görüntü işleme becerisi ve bağlam-nesne ilişkisine dair çeşitlilikleri algılama kapasitesine göre bu sapma derecelendirilebilir ve bu da algının doğru yapılıp yapılmamasını belirler.

---

112 Arnheim, Agy, s:111

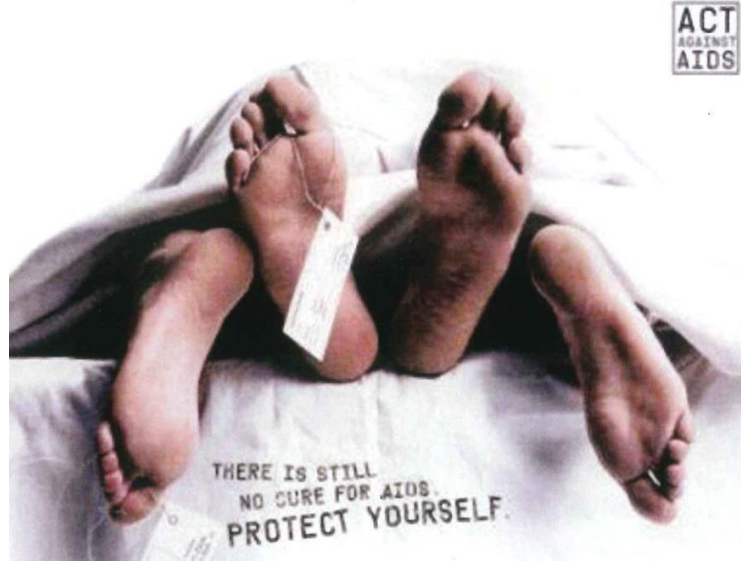
Tanıma psikolojisi olarak adlandırılan bu durum, görsel sanatlar açısından irdelendiğinde iki nokta üzerinde durulur.

“Birincisi gündelik hayatta tanınan şey, ille de resimsel temsilde de kabul edilecek değildir. Resimsel tanıma kendi ipuçlarını, gözlemcinin fiziksel dünyayla baş edebilmesini sağlayan zengin deneyimler deposundan ziyade, belli bir temsil üslubunda kabul edilebilir olan daha sınırlı sapmalar kümesinden almaktadır. İkincisi, sadece bir norm imgenin bir versiyonu olarak anlaşılabilen bir algı-verisi ile öyle görülebilen bir algı verisi arasında ayırım yapılmalıdır. Nitekim karikatürist Roger Price düz bir siyah çizgiye “açık saçık bir Fransız kartpostalının yandan görünüşü” adını verdiğinde, görünen örüntü ile amaçlanan örüntü arasında görsel devamlılığın yokluğunu kullanmıştır. Düz çizgi kendi başına, dikdörtgen bir resimden bir sapma olarak görülemez; aradaki ilişki nelerin birlikte bulunduğu dair önceki görsel deneyim yoluyla kurulabilir ancak. Bu resim, tam da bu yetersizliğinden dolayı iyi bir espridir.”<sup>113</sup>

Sanatçılar özellikle klasik resmim üsluplarında, nesnelere, nesne bilgisinin doğrusal ilişki üzerine kurdukları betimleme tekniklerini tercih etmelerine rağmen, özellikle 1800’lerin ikinci yarısından itibaren resmedilen şeyle kastedilen şey arasındaki çelişkiler pozitif değerler olarak karşılanmaya başlanmıştır. Bu bazen çelişkiler olarak karşımıza çıkarken bazen de göndermeler olarak algı sürecini etkilemektedir. Temsil edilen nesne ya da şey, kimi zamanda çağırışım yoluyla verilebilmektedir. Aşağıdaki görselde reklam sanatçısı birkaç gösterge ile anlatılmak istenenı vermektedir. Özellikle cinsel yolla bulaşan ölümcül AIDS hastalığına karşı bir duyarlılık oluşturma amacıyla yapılmış afiş çalışmasında, sadece 2 çift ayak ve başparmaklardan asılı 2 kâğıt parçasıyla cinsellik, AIDS hastalığı ve dolayısıyla ölüm algısı yaratılmaktadır.

---

27 113 Arnheim, Agy, s:113, 114



**34. Görsel: AIDS'e Karşı Uyarı Afışı**

Benzer şekilde Euge Delecoix, Sardanapalus'un Ölümü adlı tablosunda kesilerek katledilen insanları resmederken kan yerine kırmızı renkli kumaşları tercih eder. Vahşeti tüm çıplaklığıyla algılayan izleyici sahnede kan görmese de kırmızı kumaşlar bu etkiyi sağlayabilmektedir ki, izleyici çoğu zaman bunun farkında bile olmamaktadır. Beklenti ile göstergelerin birebir örtüşmemesi izleyicinin neyi ne kadar gördüğü ne kadar algıladığı problemini ortaya koyar. Bunun yanı sıra her bir gösterge algının güçlenmesine yardımcı olur.



**35. Görsel:** Eugene Delacroix, **Sardanapalus'un Ölümü**, (Delacroix La Mort De Sardanapale) 1827-1828, T.Ü.Y.B. 392x496 cm, Louvre, Paris, France

Çapraşık, deformasyona uğramış şeylerin algısında önemli olan unsur, şeye dair ayrıntıların ona yaklaşp ayırt edici unsur haline dönüşmesiyle tikellik kazanır. Şeyi çağrıştırp algıyı gerçekleştirir. Şeylerin deformasyonunun yanı sıra algının çapraşıklığının söz konusu olduğu zamanlar da vardır. Fiziki olarak alılmayıcının kusurlu olduğu ya da şeye dair bağlamın algıya elverişli şartları sağlamadığı zamanlarda ise bilinç soyutlama eğilimine girer.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Muhammet Tatar, **Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi**, Sanata Yeterlilik Tezi, İstanbul 2011, Danışman: Devabil Kara, Sayfa 30-35

### 3.4. BOŞLUK ESPAS

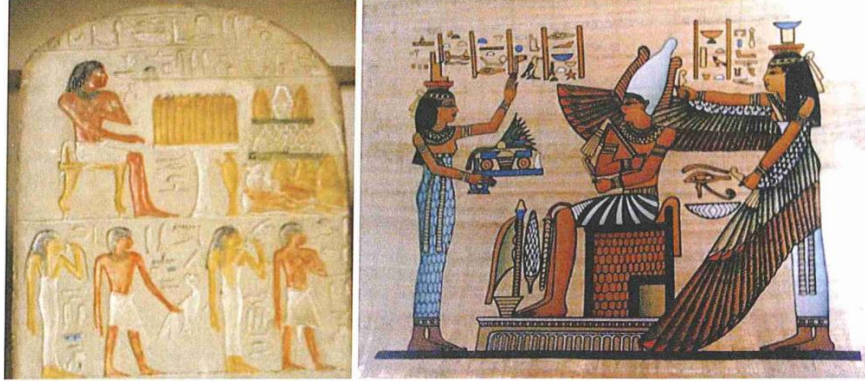
Algı sisteminin veriler arasında ilişki kurarak görüntüyü bilgiye dönüştürme çabası, aslında nesnel dünya ile yüzey arasında şaşırtıcı benzerlikler taşır. Çevremizdeki boşluğu ve nesnelere arası mesafeyi algılamak için birçok nokta beynimize yardımcı olur. Normal olarak iki göz arasındaki mesafe beyne farklı açılardan gözlemlenmiş iki farklı görüntü ulaşmasını sağlar. Beyin bu iki resim arasındaki açı farklılıkları sayesinde nesnenin pozisyonu ve uzaklığı hakkında yargıya varır. 250m den uzak nesnelere için bu açı farklılığı ortadan kalkar ve beyin diğer ipuçlarını değerlendirmeye başlar. Gerçekte herhangi bir nesnenin boyunu biliyorsak bize olan uzaklığını tahmin edebiliriz, nesnelere bizden uzaklaştıkça boyutları küçülür. İki nesneden öndeki arkadakini kısmen gizler. Baş ve gözün hareketi esnasında, yakındaki nesnelere uzaktaki nesnelere göre daha hızlı hareket ederler. Öndeki nesnelere arkadaki nesnelere göre daha net ve parlak olurlar. Daha parlak ve dalga boyu uzun ışıklar psikolojik olarak bize daha yakın görünürler.

İki boyutlu yüzeyde bu ipuçları perspektif yardımıyla elde edilir. Çizgisel perspektif, hava perspektifi ve renk perspektifi olarak sınıflandırılan üç farklı yöntem kullanılır. Çizgisel perspektif nesnelere uzaklığı ile boyutu arasındaki ilişkiyi hava perspektifi ise nesnelere uzaklığı ile netliği arasındaki ilişkiyi temel alır. Renk perspektifi ise renklerin dalga boylarına bağlı olarak yüzeylerin oluşturduğu gerilim ile yakın ya da uzak algısının oluşmasıdır.

Yüzeyde boşluğu vurgulayan en önemli etken olarak mekân görülür. Mekânın yüzeyde oluşturulması nesnelere belli bir sisteme göre alan içine yerleştirilmesiyle mümkün olmaktadır. Sanatçı bunu yaparken ister istemez nesnelere arası ön-arka, sağ-sol ve üst-alt gibi lokasyona dayalı çağrışımlar ortaya koyar. Algı sisteminin nesnelere bağlamlarıyla algılama eğilimi yüzey içinde geçerlidir. Bu nedenle yüzeydeki herhangi bir biçim algılanırken bağlamı göz ardı edilmez. Kaçınılmaz sonuç, yüzeydeki iki biçimin birbirine göre yerleşimine bağlı olarak ikisi arasındaki boşlukta algılanmasıdır.

Mağara resminden bugüne oldukça farklı mekân ve buna bağlı olarak ta boşluk anlayışı görülür. Mısır resminde (Resim 31 ve 32) figürler Juxta Pozisyon mantığıyla üst üste sıralanarak kompozisyon oluşturulur, fakat Mısırlı sanatçı arka arkaya sıralanan figürlerin hepsinin aynı boyda resmeder. Uzak yakın ilişkisinden doğan herhangi bir

küçülme ya da kısaltım söz konusu değildir. Ayaklar altına çizilen çizgi ile figürlere bir zemin yaratılır fakat figürler arası boşluğu okutacak herhangi bir ipucu verilmez. Figürler ve nesnelere minyatürlerde olduğu gibi iki boyutlu biçimler şeklinde resmedilir ve birbirleri arasında herhangi bir ton değişikliği ve ya ışık-gölge farklılığına yer verilmez. Olayı anlatmaya yoğunlaşan sanatçı iki boyutlu yüzeyde derinlik anlayışından yoksun bir resim mantığı geliştirir.



**36. Görsel:** Mısır Dönemi alçak kabartma, Mısır Dönemi resmi, İsis ve Osiris

Yunan resmine bakıldığında sanatçılar Mısırlı sanatçılardan farklı olarak zemin ve figür arasındaki renk farklılıklarını kullanmaya başlar, siyah zemin üzerine kırmızı figürler ya da bunun tersini yaparak figürle zemini birbirinden ayırıp sınırlı da olsa bir espas yaratır. Ayrıca figürler ve zemin üzerine çizmiş oldukları çizgilerle figürlere hacim (oldukça sınırlı), mekâna da derinlik kazandırır. Perspektif birkaç bakış açısına sahiptir. Ama Rönesans'taki gibi tek ufukta birleşmez, ufuk var ama ufuk çizgisi ve bakış yer değiştirir. Tek merkeze kaçış için Ön Rönesans'ı beklemek gerekir. Kaçış çizgileri derinde ya birleşmez ya da genişler.”<sup>115</sup> Birbirine paralel iki çizginin ufukta birleşmesi gibi bir durum söz konusu olmadığından resimsel espas derine gittikçe genişleyebilmektedir.

Pompei resmi çağdaşları arasında oldukça farklı bir yere sahiptir. Figürler güçlü bir gözlemle şaşırtıcı bir şekilde üç boyutlu olarak resmedilir, ışık-gölge ve elbise kıvrımları figürler arası espası güçlendirmektedir. Mısır ve Yunan vazolarından farklı olarak figürler bir mekân içerisinde resmediliyor, mekân vurgusu güçlenir.

<sup>115</sup> Mehmet Kavukçu, **Soyut Espas Somut Espas**, Mimar Sinan Ünv. Sos. Bil. Ens. , İstanbul, Sanata Yeterlilik Tezi, 1996, s: 85



Batı sanatı, nesnelere ve figürlerin resmedilmesiyle uğraşırken Uzakdoğu sanatı düzlem üzerinde sınırsız espasın sınırlarını zorlar. Japon doğa betimlemelerinde ufka doğru uzanan manzaralar, figürlerin boşlukta dalgalanan elbiseleri sıkça rastlanan kompozisyon öğeleridir.

1300'lere kadar üç boyut yanılması ve buna bağlı olarak derinliği olan bir espastan bahsetmek mümkün değildir. Özellikle kilisenin takınmış olduğu baskıcı tutum sanatçı ile doğa arasındaki ilişkiyi kısıtlıyor sanatçıyı soyutlamalar yapmaya zorunlu kılar. Gotik resmi bu noktada bir dönüm noktasıdır. Giotto, Bizans tutuculuğunun büyüsünü paramparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktarır; “Yeni bir dünyada serüvene daldı kısaltımla gösterilmiş kollar, yüzün boynun oylumlanması (modelling), kıvrılmama sonucu vurgulanmış gölgeler ve akıp giden kıvrımlar. Bin yıldır böyle bir şey gerçekleştirilmemiştir. Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yaratma sanatını bulmuştur.”<sup>116</sup>



**37. Görsel:** Giotto, **Matem (Ağlayış)** 1304-1306 fresko, Cabella degli Scrovegni, Padua, İtalya

116 E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Erol ve Ömer Erduran, 2. Basım İstanbul Remzi Kitabevi, 1999, s. 150

Figürler mekân içerisinde kompoze edilir fakat güçlü bir ışık gölge etkisi görülmez. Büyün sahne belirsiz bir ışıkla aydınlatılmaktadır ve bu da figürler arası mesafelerin basıklaşmasına yol açar, üst üste istiflemiş figürler derinlik ilkesini zayıflatıp espası daraltır.

Giotto'nun açmış olduğu yoldan yürüyen sanatçılar 1400'lerde Rönesans devrimini başlatırlar. Mimar Brunelleschi çizgisel perspektifi bilimsel temellere oturarak matematiksel formül olarak ortaya koyar. İki boyutlu yüzeyde üç boyutluluğu optik yasalara göre doğru verebilmek sanatçılar için artık daha kolaydır. Gözlem gücü bilgi ile birleşir.

Masaccio ve Uchello gibi sanatçılar kompozisyon kurgularını bu yeni kurallara göre inşa ederler. Algısal açıdan göz yüzeyde daha doğru verilere ulaşmaya başlar. Fakat yine de doğanın görüldüğü gibi yüzeye aktarılmasından bahsetmek olanaksızdır; ressam doğayı olduğu gibi resmeder. Bütün parçalar tek tek ele alınıp birleştirilerek kompozisyonun bütünü oluşturulur. Yüksek Rönesans'ta Leonardo da Vinci Barok'un habercisi niteliğinde yeni bir teknik ortaya koyuyordu. Işığın nesnelere üzerindeki etkisine bağlı olarak çizgilerde meydana gelen erimeleri fark eden sanatçı 'sfumato' denilen teknik ile sert çizgileri gölgeler içinde eritmeye başlar.

“Heinrich Wölfflin'in yapmış olduğu sınıflandırma ile Rönesans ve Barok resminin temel özelliklerini ve buna bağlı olarak dönem resimlerinin espas anlayışını vurgulamak için yeterli olacaktır. Wölfflin, Rönesans ve Barok resmini beş temel noktada birbirinden ayırır:

- 1-Çizgisel - Gölgesel,
- 2- Düzlemsellik - Derinsellik,
- 3- Kapalı kompozisyon - Açık kompozisyon,
- 4- Çoklukta birlik - Birlik,
- 5- Nesnelere mutlak belliliği - Nesnelere oranlı belliliği.”<sup>117</sup>

Rönesans'ta sanatçı bütün biçimleri tek tek ele alarak işleyip kompozisyonunu oluşturur. Her bir biçim kendi başına mutlak bir bellekle var olabilmekte kompozisyon bütünlüğü bu parçaların birbiri ile kurmuş olduğu ilişkiler sayesinde oluşturulmaktadır. Bütün biçimler paralel düzlemler ilkesine göre sıralanmakta bunun sonucu olarak espas bu düzlemler arasında var olabildiği kadar okunabilmektedir. Resimler sonsuza uzanan

---

117 E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Erol ve Ömer Erduran, 2. Basım İstanbul Remzi Kitabevi, 1999, s. 151

hissi veren bir kompozisyona rastlamak neredeyse imkânsızdır. Betimlenen olay resim alanı içerisinde başlayıp yine bu alan içerisinde son bulmaktadır. Sanatçı tuvalin sağına ve soluna yerleştirdiği biçimlerle gözü yüzey sınırlar içerisinde hapseder. Barok resminde ise, çizgilerin katılığı gölgeler yumuşatır. Artık kompozisyonun her bir birimi bütünü ayırmaz bir parçasıdır, bütünden herhangi bir parçayı kesip çıkarmak imkânsız olduğu gibi kesip çıkarılan bir detay diğer parçaları aratmaktadır. Parçalar paralel düzlemden kendini kurtarıp ufka doğru sonsuzluğa akmaktadırlar ve hiçbir kompozisyon tuvalin sınırları içinde bitiyor izlenimi oluşturmaz. Sahne sağda, solda ve derinde sonsuza akan bir olayın kadrajlanmış bir kesiti gibidir. Sert ışık gölge karşıtlıkları espası güçlendirmekte ve birimler arası boşluk Rönesans resmiyle mukayese edilemeyecek kadar güçlü hale gelmektedir. Sanatçı artık doğayı olduğu gibi değil görüldüğü gibi resmetmeye başlar.



**38. Görsel:** Rembrandt, **Holy Ailesi**,1640, Ağaç Üzeri Yağlı boya, Louvre, Paris, Fransa



**39. Görsel:** Jan van Goyen, Peyzaj, 1630-1635, Ahşap Ü.Y.B, 36.3x54 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

1600'lerin ortalarına doğru Hollandalı ressamın doğayı, uçsuz bucaksız ovaları, engin denizleri ve olabildiğince geniş gökyüzünü resmin ana konusu yapmaya başlamalarıyla, -Uzakdoğu resimlerini çağrıştıran- bir büyük boşluk resimlerde kendini göstermeye başlar. 1800'lerin başlarında İngiliz Romantiklerinde de görülen bu eğilimler Turner ile zirveye çıkar. Onun resimlerinde özellikle son dönem işlerinde atmosferik etkiler için biçimleri feda ettiği görülür. Yine son dönemlerinde yapmış olduğu sulu boya çalışmalarında biçimlerin tamamen eriyip yok olduğu, salt renk kümeleri ve geniş bir soyut espasa sahip resimler çıkar karşımıza. Doğaya bağlı klasik resim anlayışının salt sanatsal değerler uğruna yüzeyin dışına atılmaya başlandığını bu resimler modern resim anlayışının habercisi gibidirler. Çok geçmeden izlenimciler bu anlamda daha radikal adımlar atarlar.



**40. Görsel:** William Turner, **Kıyıya Yanaşan Yat**, 1835, T.Ü.Y.B. 125x163.5CM, The Galery Londra, İngiltere

Bilgiyle harmanlanan gözlem dolaysız gözleme yerini bırakır. Buradaki bilgi; nesnelerin biçimlerine dayalı bir bilgi değil, prizmanın icadıyla sanatçının rengin kaynağının ışık olduğunu ve nesnelere görünür kılan yegâne unsurun ışık olduğunu öğrenmesidir. Biçimsel özelliklere dayalı bilgi yerini daha artizan tavırlarla ortaya konan ışık-renk dünyasına bırakıyordu. Yan yana gelen renk tuşları biçimleri eritiyor ve hatta klasik perspektif anlayışının getirmiş olduğu mekân kavramını da ortadan kaldırıyor. İzlenimci resimde artık formal-gerçekçi bir mekân anlayışından söz edilemez. Renk alanlarının oluşturduğu bu derinliksiz espas anlayışı, rengi biçimden önemli kılar.

“Geleneksel sanat, geometrik bir perspektife dayanan üç boyutlu, sağlam, değişimin ötesinde bulunan bir dünyayı konu olarak alıyordu ve tuval üzerinde, bu üç boyutlu dünya, sağlam konturlar ve sağlam formlar içinde ifade ediliyordu. Oysa modern sanat, empresyonizm, bu üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu bir dünyaya geri götürdü ve bütün fenomenleri, objeleri, renk ve ışık görünüşleri ve bunların çeşitli bağılıkları olarak açıkladı. «Yüzey renklerinden meydana gelmiş olan dünya, yine yüzey halinde yayılmış renk lekelerinden ibarettir; bununla da demek istenen şey şudur: Ben, bu dünyayı, renkli yüzeylerle tuval üzerinde doğrudan doğruya tekrarlayabilirim.»

Bundan ötürü objeler, bütün içeriklerinden sıyrılıyor, sadece yüzeyden ibaret görünüşler olarak açıklanıyor ve bu görünüşler, yine an boyutu tarafından belirlenir. ”<sup>118</sup>

İzlenimcilerin formu ortadan kaldırdığı ve resmin sağlam bir biçim temelinde oturturulması gerektiğini savunan Cezanne ise resmin ana eksenine geometriyi koyan Kübizmin öncülüğünü yapar. O nesnelere yansıttığı görüntüleri resmetmek yerine görünenin arkasında olan mutlak biçimi akılla inşa etmiştir. Picasso ile zirveye taşınacak bu anlayışa göre her biçim genel bir geometrik yapıya sahiptir. Cezanne bu geometrik yapıyı resmederken için üç farklı yenilik ortaya koyuyordu. 1- Planlar Dünyası, 2- Birkaç Bakış Açısı,- 3 Ters Perspektif.



41. Görsel: Paul Cézanne, **Saint Victoria Dağı**, 1904, T.Ü.Y.B. 70x92 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, ABD

Geometrik yapının kaçınılmaz sonucu olarak uzamda planlar çerçevesinde kurgulama yapar. Renk tonlarının şiddetine göre hacim kazandırdığı biçimler klasik perspektif yerine ters perspektif kullanılarak resmediliyor, gözlem yerini analize bırakır. Tek bir noktadan bakılarak derine gittikçe küçülüp kaybolan doğa yerini içinde dolaşıldığında kişiye doğru genişleyen doğa anlayışına bırakır.

<sup>118</sup> İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s:71

Analitik Kübizmle birlikte sanatçı doğayı taklit etmek yerine doğayı parçalayıp yüzeyde yeniden inşa etmeyi tercih eder. Bu yeni dünya klasik sanatta olduğu gibi görülen, dokunulan bir dünya değil; sanatçı kişiliğin yaratmış olduğu bir dünyadır. Basıklaşmış, etrafında dolanabildiğimiz, bütün açılarıyla görebildiğimiz bir nesne dünyası.

“Picasso’nun kübist dönemindeki yapıtlarına bakalım. Gördüğümüz Natürmort’, artık yalnız tek bir perspektif içinde bize görünüş olarak verilmiyor, tersine, ‘aynı zamanda’ farklı perspektiflerden veriliyor. şimdiye kadar resmin kullana geldiği ve özellikle empresyonizm mutlaklaştırdığı iki boyutluluk, yani ‘art ardalık’, yerini birdenbire   boyutluluğa ve aynı zamandalığa bırakıyor. Bu değişim içinde, resim sanatında büyük bir devrim gerçekleşiyor. Bugüne kadar iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan ve böyle uygulanan resim sanatı, şimdi, ‘aynı zamanda’ kategorisi ile bir mekân sanatı olmuş olur. Bu özelliğin, soyut sanat için bir temel kategori olduğunu belirtmeliyiz, ‘Aynı zamanda’ kategorisi, yalnız soyut sanat için değil, özellikle 1950lerden sonraki sanat anlayışları için de önemli bir kategori değeri taşır.”<sup>119</sup>

Sentetik Kübizm döneminde düşünsel elemanların senteziyle oluşturulmuş bir resim anlayışıyla karşılaşılır. Analitik Kübizmin aksine çıkış noktası düşünce dünyasıdır. Fakat aradaki fark, “Werner Haftmann’ın açıklaması ile söylersek: «Analitik kübizm’in bir şişeden soyut bir konuş biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konuş biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü sentetik kübist içinde nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz.». Kübizm ile resme giren kolaj ve asemblaj teknikleri yüzeysel espasa farklı bir boyut kazandırır. Resim alanından derine giden espas anlayışı, yüzeyden bize doğru genişler, gerçek   boyutluluğun vermiş olduğu somut espasla karşı kaşıya kalınır.

Soyut resimlerde ise espas algısı renkler ve soyut biçimler arası ilişkilerle algılanır. Sanatçı nesnel biçimleri tuval dışına attığı için burada oluşan espas biçimleri saran onların içine girebilen ya da mekânı dolduran bir espas olmaz artık.

“Cezanne, izimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti Ne var ki resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımlandığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığını vurgulamak oldu. Sadece bu sanata özgü olan tek şey

---

<sup>119</sup> İsmail Tunalı **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, sayfa. 171-172

yassılıktı. Yassılık, iki-boyutluluk, resmin hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu. Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi. Eski ustalar resim yüzeyinin bütünlüğü denen şeyi korumak, yani en canlı üç boyutluluk yanılması bile altında varlığını sürdüren yassılığı belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Buradaki görünür çelişki -bugünlerde moda olan yerinde bir ifadeyle, ‘diyalektik gerilim bütün resin sanatının başarısı için olduğu gibi, bu ustaların sanatının başarısı için de zorunluydu. Modernistler ne bu çelişkiden kaçtılar, ne de onu çözdüler; yaptıkları şey, çelişkinin terimlerini tersine çevirmektir. Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde görülen şeyden sonra değil, önce fark edilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir resim ise önce tablo olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsun, modernistlerin olsun, her çeşit resmi görmenin en iyi yoludur, fakat modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsemiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır.

[...]

Son dönem modernist resmin, tanınabilir nesnelere terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey, tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. (...) Üç boyutluluk, heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini, betimsel ya da ‘edebi’ olanı dışlamak için değil, yukarıda anlatılan bir çabanın gereği olarak soyutlaştırmıştır.

[...]

Modernist resmin yöneldiği yassılık, hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması, artık heykelsi yanılmaya ya da trompe-l'oeil'e izin vermeyebilir, ama optik yanılmaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke, onun gizil yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılmaya yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekân yanılması yaratıyorlardı; modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılmadır.<sup>120</sup>

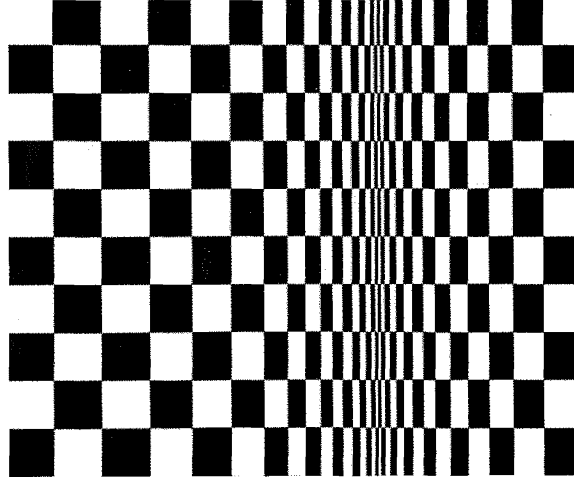
Bu soyut, akılla kavranabilen espas anlayışı Fontana'nın adeta tuvale saldırısıyla farklı bir boyut kazanır. Sanatçı düz, pürüzsüz bir şekilde boyadığı tuvalin oryasına

---

<sup>120</sup> Clement Greenberg, Aktaran: Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık 2008, sayfa: 149



yarıklar açarak soyut espası sınırsız somut espasa çevirir. Fakat buradaki çelişki resimlerin duvara asılması dolayısıyla bu sınırsız espasın tıkanması olarak görülebilir. Bu anlamda Klee'ye bakmak daha doğru olacaktır. Klee yakarak delikler açtığı tuvali izleyicinin bu deliklerden ufku görebileceği şekilde doğaya çıkarır. Soyut biçimlerle kompoze edilmiş espasa sahip yüzey bir anda gerçek somut espasa dönüşür.



42. Görsel: Bridget Riley, 'Karedeki Hareket', 1961, Duralit Üzeri Tempera, 122 x 122 cm,

Op Art ise retina tabakasını uyararak -yanılarak- yüzeyde yanılısama alanları oluşturur. Soyut geometrik biçimlerin optik yanılısamalar oluşturacak şekildeki organizasyonu şaşırtıcı bir şekilde diğer sanatsal formlardan ayrılıyordu. Bu yeni bir sanat mantığı -ki sanat olup olmadığı oldukça uzun bir süre tartışılmıştır- ve yeni bir,, biçim diliydi. Yapılan çalışmalar elle dokunulabilirmiş gibi bir gerçek üç boyutluluğa sahipti, fakat bu biçimler her gün çevremizde gördüğümüz olağan biçimler değildirler. Soyut, matematiksel bir evrenin parçaları gibidirler. Biçimler arası optik titreşimler izleyici gözde, durağan salt resimsel bir izlenim değil sürekli hareket halinde olan bir evrenin parçalarıymış algısı oluşturur.

## 3.5. NOKTA - ÇİZGİ

### 3.5.1. NOKTA

Biçimi oluşturan belirgin elemanlardan birisidir. Nokta merkezi dengeye sahip bir yüzeysel etki ögesidir. Bir alanı kaplar. Diğer resim unsurları gibi çeşitlenebilen, dinamizmi olan bir elemandır. Tek başına renk etkisi gridir. Nokta, “Kesin olarak üç boyuttan mahrum, en iptidai geometrik şekildir. Nokta düşünce birikiminde ilk harekettir. Nokta kavramı, geometrik fikrin özüdür. Çizginin tek gözümüz hizasında dik açı yapması ve uzunluğun sıfıra düşmesi gerçeği de noktadır. Nokta mesafenin ve alanın soyutlanmasıdır. Geometrik nokta görünmeyen bir varlıktır. Onu madde dışı olarak anlamamız gerekir. Maddi açıdan noktayı sıfıra benzetebiliriz. Sessizliği ifade eder. Zaman açısından nokta en ufak biçimdir.” Yeni izlenimciler resme renkli yüzeylere kadar ışıklı veya gölgeli bölümlerin tümünü tek tek renkli noktalar toplamına indirgemiş olup, böylece hemen her şey kendi özdeksel varlığından soyutlanarak yeni bir görünüş biçimi almıştır. Noktaların art arda eklenerek sayısal olarak çoğalması çizgiselliği meydana getirir.

### 3.5.2. ÇİZGİ

Çizgi “yüzey üzerinde nesnenin ilk dış sınırlandırma eylemi olduğu için renkten de önce gelir. Resmin salt çizgilendirme isteğinden olduğu ifade edilmiştir. Nitekim tarih öncesi insanın resim dünyasından da, ilkel insanda da çocukta da çizgi bu temel eğilimi belirler ve resim diliyle ifadenin ana aracı olur.” Geometride çizgi sınırsız noktalar dizisidir. Çizgi, hareket yön, yöneltme, enerji anlamına gelir. Sanatçı yazıdaki çizgiden farklı olarak çizgisel özelliklerin sihirli simgesel kaynaklarını araştırır. Çizgi üçe ayrılır:

- Ufka paralel çizgiler
- Dik çizgiler
- Diagonal çizgiler

Ufka paralel çizgiler genişliği, dik çizgiler derinliği, diyagonal çizgiler üçüncü boyutu verir. Çizginin kullanımının en güzel örneklerinden birini Picasso'nun Bale menajerlerinde görülür. Akademik sanat geleneğine uygun bir çizimdir. Açık-koyu

modlesi olmadan biçimlerin boyut ve hareketlerini verebilmek için çizgiler farklılaştırılmıştır. Koyu lekenin olmayışı figürlere klasik bir incelik verir. Oturmakta olan Bay Selisburg'un elleri perspektif kurallarına göre kısaltılmıştır. Naturel bir durumda bile Picasso soyut biçimlerin (ovaler, koniler, silindirler) gücünü çok iyi bilmektedir. Selisburg'un (oturan figür) başındaki eğik melon şapka yüzdeli ifadeyi güçlendirir. Digahilev'in şapkasının üst köşeli çizgileri ikinci bir çenenin soğan kökünü andıran etkisini yok etmeye yardım eder. Çizimde çizgiyle oylum arasında bir bağıntı vardır. Şeref Bigalı'ya göre "Çizgi ifadenin temeli, başlangıcı ve denge unsurudur. Çizginin genel kavramı iki karakter gösterir. Biri sert ve gergin biçimiyle geometrik, öteki tabiat formlarının tanıttığı yumuşak, kaligrafik, sertlik ve netlikten mahrum çizgidir. Çizgi kütlenin içindedir, bir şeklin belirlenmesinde kontur olarak çizilir. Resimde ifadenin bir yönüdür. Çizgi boşluğu tanıtıcı veya bir karakteri biçim ifade edebilir." Basit birkaç çizginin ne kadar hissettirici bir ifade aracı olduğu Picasso'nun deseninde görülebilir. Desen, nasıl bir elin kâğıt üzerine konulup kalem kenarından dolaştırarak gözün gördüğü şekli belirtiyorsa, öylece çizgiyle yapılmıştır. Çizgilerin yönlerinde yapılan ustaca değişikliklerle, değişik bir imkân oluşmuştur. İzleyici bu çizgilerin bir kısmını çabucak geçer, bazılarında duraklar. Bu da gözü ani duruşlar yapmaya ya da büyük bir alanı dolaşmaya zorlar. Picasso bale yapan dört kişinin resminin yanında, anların hareketlerini de büyük bir gerçeklikle duyurmaktadır. Dansın asıl mahiyeti asıl çizgilerin hareketlerinden algılanır. Joseph ALBERS'in Akvaryum adlı çalışması dikdörtgen içerisinde oval biçimlerinden oluşan bir kompozisyondan kuruludur. Bu çalışma dolaylı olarak üretilen çizgileri göstermektedir. Şekiller oval çizgilerle çevrelenmiştir. Soldaki dik ovalerin, merkezdeki ve sağdaki ovalerle karşılaştığı görülür. Olumsuz şekillerde (gerçek olmayan şekiller) olumlu şekiller yerlerini değiştirir, gibidir. İyiye gözlemlendiğinde resimde naturel bir balık bile görülebilir. Tepe boyunca kalınlaştırılmış çubuk su yüzeyini ifade edebilir. Böylece de figür beyaz dikdörtgen alanın içine yüzen bir biçim olarak yerleştirilmiş gibi algılanabilir. Sanatçı iki beyaz üçgeni karşıt yönlerde göstererek dengelemiştir. Klee'nin "Aile yürüyüşü" adlı çizimi soyut bir çalışmadır. Birkaç geometrik şekil ve çizgiyi, nitelikleri göstermek için yeterlidir. Çizim izleyiciye bir geçit töreni, aile ilişkisi gibi mesajları da verebilir. Tinteretto'nun "İsa Pontus Pilatous'un Huzurunda" isimli yağlıboya resmi, biçim yapısındaki çizgi aracılığıyla bir nesnenin nasıl algılandığını

gösterir. Sahneye hâkim olan İsa'dır. İsa kompozisyona hâkim olan dikey çizgiler ortasında gösterilmiştir. Sütunlar ise paralellik gösterir. Bates Lowery'e göre "Bir davranışa veya bakışa verilen istikamet gözümüzde bir başka hareket yaratır ki, buna çizgi denir." Biçim hareketli bir çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle oluşarak çevrelemeyi (konturu) meydana getirir. Her resim biçim duygusunu tatmin eden bir çevrelemeden hareket etmek zorundadır. Sanatçının resmettiği çizgi koyu ve açık arasındaki zıtlığı görme ihtiyacından doğmuştur. Renk çizginin yanında bir sonraki aşamayı temsil eder. Çizgi resme duyulan gereksinmeyi tek başına karşılar. Yalnız desende değil, rengin yüzeysel niteliği korunduğunda da olgu geçerlidir. Bir sanatçı çizginin ifade gücünü bildiği oranda heyecanı yansıtır. Çizgisel üslup da, sanatçı cisimler ve uzayla uğraşırken üç boyutluluğu verebilmek için resimde ışık-gölgeyi kullanır. Çizginin uzantısı da şeklidir.

### **3.6. BİÇİM VE RENK**

Rengin plastik sanatların her dalında belli amaçlara göre farklı şekillerde kullanıldığı görülebilir. Grafikte uyarıcı, halı ve kilimde dekoratif, resimde anlatımcı vb. gibi her sanat yapıtının amacına uygun renk düzenlemeleri yapılır. Bu, rengin plastik sanatlarda önemli bir eleman olduğunu gösterir.

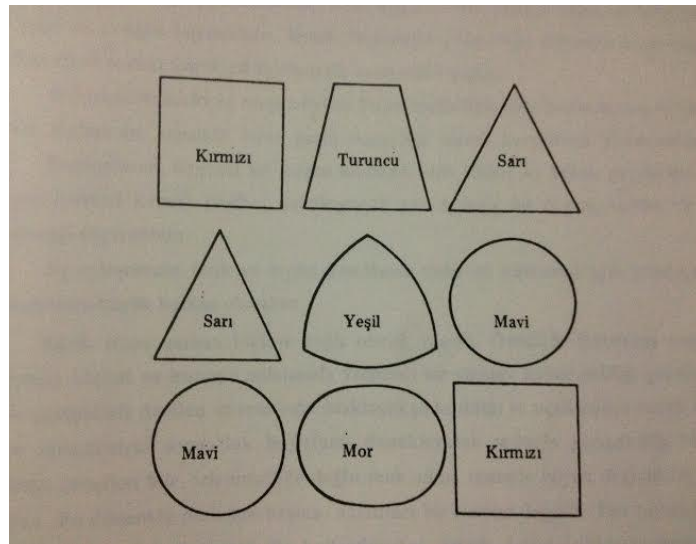
Renge en az gereksinim duyan dal heykeldir. Çünkü heykel olgun biçime ulaşmak için uğraşır. Eski Yunan heykellerinin yapıldıkları dönemde renkli olduğu söylenmektedir. Ancak bugün renkleri kalmamış bu heykeller biçimde ulaşılan düzey sayesinde değerlerinden bir şey yitirmemişlerdir. Günümüzde endüstriyel sanatlarda özellikle petrol yan ürünlerinden üretilen plastik ve benzeri malzemelerle yapılan kullanım eşyalarında renk oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Rengin sanat tarihi içinde biçim kadar değer kazandığı dallar halk sanatlarıdır. Halı, kilim, işleme giyim, ilkel kabilelerin vücut boya gibi, halk sanatlarında renkler soyut veya geometrik biçimlerin-ki bu biçimlerin anlamları yanı sıra, yüzyılların süzgecinden geçmiş çok güçlü yapıları vardır-sınırları içinde öne çıkarlar. Aynı halı deseni farklı renklendirmelerle birçok farklı görüntüye erişebilir.

Renklerin özellikle dışavurumculuk ile başlayan anlatımcı etkileri, kompozisyonun diğer elemanlarının yarattığı etkilerle uyum ya da zıtlık içinde olabilir.

Siyah-beyaz ve grilerde oluşan bir kompozisyonda kimi zaman belli bir grinin uçuk sarı veya uçuk yeşil gibi bir renk taşıdığı algılanabilir. Göz yanılgılarının özellikle yanıltıcı zıtlık ilişkilerinde uç noktalara vardığı bir gerçektir. Rengin dışında, formların algılanmasındaki yanılgılar da göz önüne alınırsa biçimler ve renklerin bir arada oluşturabilecekleri etkilerin sonsuzluğunu düşünmek olasıdır.

Renkler ve biçimler kullanımlarına göre çok farklı etkiler yaratabilirler. Aynı rengin yuvarlak biçimlerde kullanılması ile köşeli biçimlerde kullanılması arasında algılama farklılıkları oluşur. Kimi zaman güneşim etkisiyle solmuş, ya da boya, kâğıt, basınç, renk ayrımı gibi değişkenlikler nedeniyle farklı renklerde basılmış reproduksiyonları düşünürsek, ufak renk nüanslarının bile duyarlı bir gözde farklı etkiler bırakabileceğini anlayabiliriz. Renklerin ve biçimlerin sonsuz ilişkilerinde duyarlı noktaların yakalanması renklerin tanınması ve biçimlerde ilişkilerinde bazı noktaların denenmesiyle kolaylaşabilir.

Renklerin insanda yarattığı etkiler, renk ve algı psikolojileriyle ilintilidir. Bu etkileri, biçimlerin bıraktıkları etkilerle karşılaştırdığımızda yani, renkleri biçim olarak anlatmaya kalktığımızda bazı eşitlikler kurabiliriz. Bu derlememizde yararlandığımız Rengin elemanları adlı kitabında Itten, bu konuyu bazı öneriler getirmektedir. Itten'e göre, Kara, Üçgen ve daireyi üç ana biçim olarak alıp bunları üç ana renkle karşılaştırabiliriz.



43. Görsel: *Form ve Renk*, Johansen Itten/*Kunst der Farbe*

Kare, eşit uzunlukta iki dikey ve iki yatay çizgiden oluşmuştur. Maddeyi, çekimi ve sınırlılığını sembolize eder. Alan'ı anlatan eski Mısır hiyeroglifi karedir. Dikey ve yatay çizgileri olan her biçim kareyle ilişki kurmaya, ona dönüşmeye hazırdır. Kareyi kırmızıyla eşleyebiliriz. Kırmızının ağırlığı ve doygunluğu, bu biçimin durgunluğu ve ağırlığıyla uyumludur.

Üçgen, kesişen üç çizgiden oluşur. Hırçın ve atak bir dinamizmi vardır. Açıları ve yönü değiştikçe devinimi güçlenebilir ve zayıflayabilir. Düşünün (fikir) simgesidir. Hafif ve canlı karakteri parlak sarıyla eşleşir.

Daire, bir noktanın bir başka nokta çevresinde sabit uzaklıkta dönmesinden oluşur. Köşeli biçimlerin keskin ve dinamik deviniminin tersine bir gevşeme ve tekdüze devinim yaratır. Ruhun simgesidir. Diğer iki biçime oranla mistiktir. Birçok dinde (örneğin, Müslümanlık, Uzak Doğu dinleri) mimari yapıların birçoğu dairesel ve çokgen kaynaklıdır. Esnek biçimlerin çoğunluğu daireden doğmuşlardır. Sürekli ve sonsuz karakteri saydam bir mavi etkisi yapar.

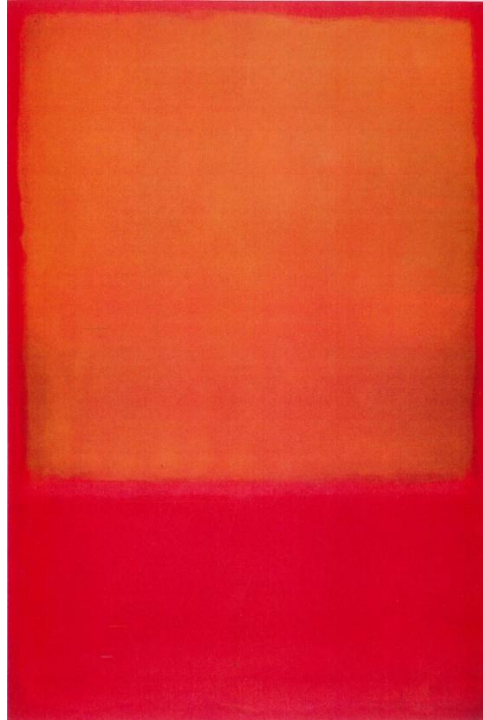
Birinci derecedeki üç rengi böylece biçimlendirdiğimizde ikinci derece renkler de bu biçimlerin arasında birer geçiş basamağı olarak kendilerini göstereceklerdir.

Turuncunun, üçgenin üst köşesi kesilerek elde edilen iki kenarı paralel bir dörtgen (paralel kenar) yeşilin, daireleşmeye yüz tutmuş bir üçgen, morun bir elips olacağı söylenebilir.

Bu eşleşmenin renk ve biçim konularını daha iyi kavramak için yapılacak çalışmalara büyük katkısı olacaktır.

Renk uzun zaman biçime bağlı olarak yaşar. Özellikle Rönesans resminde rengin biçimi ve konuyu anlatmada yardımcı bir eleman haline geldiği görülür. Hava perspektifi denilen ve renklerin uzaklaştıkça kırıldığı ve uçuklaştığı kuralı, hamcı ve resimlerdeki sonsuzluk boyutunu destekleyerek resimde perspektifle birleşir. Daha sonraları bile, izlenimciliğe değin renk adına resimde büyük değişimler görülmez. Bu dönemde renk tek başına anlatımcı bir eleman değildir. Her zaman biçimi oluşturmada hacmi yaratmada kullanılmıştır. Ancak, izlenimcilikle birlikte ışığın resme girmesi, biçimlerin git gide erimeye, ışığın ve rengin biçim kadar önem kazanmaya başlaması, rengin bağımsızlığı konusunun irdelenmesine neden olmuştur. Dışavurumculuk ve özellikle Gauguin ve renklerin düz yüzeylerde özgürce kullanılması başlar.

Kübizm gibi, Fütürizm gibi rengin yine biçimle birlikte kullanımı, özellikle Malevich, Mondrian ve Rothko da rengin ağır basmasına ulaşır. Rothko, biçimi bir kenara ayırarak, sadece renklerin ilişkiye girdiği resmin kurulmasına emeği geçen en büyük ustalardan birisidir. Bu sanatçı, Gauguin'in "bir kilo mavi, bir gram maviden daha mavidir" sözünü desteklercesine çok büyük boyuttaki resimlerinde (örn. 3x4 m) büyük renk lekeleri kullanarak rengin biçiminden bağımsız söz söyleyebileceğini göstermiştir.



44. Görsel: Mark Rothko, **Kırmızı İçinde Kırmızı** 1954, 90x69 cm, Oil on canvas, Philips Collection, Washigton DC

Vasarely, Bonard ve Klee de renge resimdeki bu güçlü yapısını kazandırmada öncülük yapan sanatçılardır.

İzlenimcilikle birlikte başlayan ışığa ve renge bağımsız bakış artık günümüzde ve özellikle resimde oldukça rağbet gören bir yöntem olmuştur. B.R.Eyüboğlu'nun renk arayışının önemini vurgulayan coşkulu dili, renk konusunun özeti gibidir:

"Güzel tadılan sanatlar içinde resme düşen en zor ve en güzel pay, renkten sorumlu olması... Ama ne tuhaftır ki biz ressamlar bu belalı gerçeği çoğu zaman geç kavırıyoruz.

Yüzde yüz resim sanatının malı olmayan çeşitli tasalar boyuna rengi alıp gitmiş elimizden.

Güzel tadılan kardeş sanatları renkten çok ayakta tutan kendilerine özgü değerleri var, Onlar zaman zaman rengi atarak yaşayabiliyorlar. Ama bizim elimizden rengi aldınız mı kardeş sanatların kulu kölesi oluyoruz.

Dünyamızda herkesin bir şeyden sorumlu olması şart değil mi?

Maydanoz, maydanozluğundan sorumlu.

Sarımsak, sarımsaklığından sorumlu.

Elma ağacı elmadan.

Bulut yağmurdan sorumlu.

Peki, tadımız, tuzumuz neden?

Otuz beş yıllık bir denemeden sonra cevap; renk.<sup>»121</sup>

---

<sup>121</sup> B. R. Eyüboğlu, **Resme Başlarken**, Bilgi Yayın Evi, 1986, İstanbul, s 275-276



## SONUÇ

Soyut sanatta görsel dilin oluşturulması, öncelikle soyut sanatın kavramsal çerçevesinin boşluk bırakmayacak şekilde oluşturulmasıyla mümkündür. Bilindiği üzere soyut sanat, çeşitli imgelerin, nesnelerin, içsel ve görsel dünyanın harmonisiyle vücut bulur. Bu oluşum öncelikle soyut sanatın ana hatlarını belirler. Bu ana hatların belirlenmesi, kavram ve olguların etrafıca açıklanmasıyla olur.

Soyut sanatın tarihsel sürecine bakıldığında ilk çağlardan itibaren soyut sanatın çeşitli eşya ve duvar resimlerinde kullanıldığına şahit olunur. Mezopotamya'dan Meksika'ya kadar pek çok bölgede ilk uygarlıklar figürlerinde soyut sanatı kullanmışlardır. 20. yy.da soyut sanatın bir akım haline gelmesi Pablo Picasso'nun öncülüğünü yaptığı Kübizm ile mümkün olacaktır. Objelerin sağlam bir muhafazaya ihtiyaç duymasından doğan nesnelerin duyularla parçalanıp birleştirilmesi yoluyla betimlenmesi eylemi soyutlamayı beraberinde getirir. Soyutlama ile birlikte elbette dünya sanatının yabancı olduğu birtakım bağlamlar da literatürde kendine yer bulacaktır. Kolaj-yapıştırma tekniği bilinse de "Ekspresyonizm" adı 20. yy.ın başlarında yenidir. İç gözlemin hâkim olduğu bu akımın sanatçıları başlangıcı dünya olarak alıp onu algılama biçimlerini eserlerinde yansıtır.

Soyut sanatın belki de oluşumundaki en büyük etkiye sahip kişi Kandinsky'dir. Pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Ona göre, her bir renk ile beraber her bir biçim de sese (tınıya) sahiptir, nokta da dâhil olmak üzere. Çünkü nokta, sessizlik ile eşdeğerdir.

Çıkış noktasını doğadan alıp, doğa bazlı bir oluşumla biçim algısı oluşturma, empresyonizmin ise soyut sanatı objektif değil, sübjektif olarak ele alır. Nesne, duyuşsal olarak algılanan gerçekliktir. Soyut düşünsel varlıkta ifadesini bulan 20. yy. sanatına damgasını vuran biçim anlayışını temellendiren sanatçı Cezanne'dir.

Soyut sanatın, pek çok algı düzeyinin, tınının ve düşün selinin bir araya gelmesinden oluştuğu için harmoni ile birlikte anılması gerekir. Figüratif sanatın gelişmesiyle birlikte bu dönemde Mondrian da sanatıyla ön plana çıkar.

Soyutlama, soyut dışavurumculuk, ekspresyonizm kavramları soyut resmin çerçevesini belirleme açısından çok önemlidir. Daha önce de söylenildiği gibi bir çerçeve düzen oluşturulmadan, istenilen obje veya düşünün sınırlarının belirlenmesi çok

zordur. Soyut sanatın çerçevesini de içsel ve görsel alan, doğa, geometrik düzlem, nesnelere ve figürlerin, sübjektif veya objektif olarak harmonik bir şekilde bir araya gelmesi oluşturur.

Pratik akıl ve sezgisel aklın birlikte çalışmasını savunan Malevich de soyut sanatın önemli şahsiyetlerindedir. En önemli özelliği objesiz sanat yapmayı tercih etmiş olmasıdır. Duyusal, kavramsal ve imgesel dünya onda yeniden algılanması gereken, iki kere düşünülmesi gereken alanlar olmuştur. Malevich ile birlikte soyut sanat, süprematizm ile tanışır. Dünyanın olumsuz boşluğu, objesiz tablolarında kendine yer bulur. Malevich'in de dâhil olduğu süprematist resim anlayışı, sürekli başkalaşım halindeki bir maddenin (renk, düzlem) dinamik kavranışında temellenen erkeksel yasaları izleyerek gerçekleşir. Süprematist kompozisyonların farklı grupları, kendi aralarında, taklitçi öykünmenin plastik ilkesiyle bağlı değillerdir, ama hepsi de, kompozisyonun programını oluşturan erkeksel bir perspektife atıfta bulunurlar.

Soyut sanat ve geometri ele alınınca yatay ve dikey çizgilerden, Fovist renklerden oluşan Neoplastik hareket de irdelenmelidir. Mondrian ve Deostburg'un öncüsü olduğu bu akım, biçim vermeyi yatay ve dikey çizgilerle oluşturur.

Soyut sanatın tınısal algısı ve zihinsel oluşumu noktasında Klee'nin yapıtları yol göstericidir. Sanki soyut resmin resmini çizer gibi vücuda getirdiği eserlerde, sürekli yasayı düşünen sanatçının, birbirine girift ve sıkı sıkıya bağlı çizgiler ve renkler yer alır.

Soyut resim öncelikle farklı sanat akımlarının bir araya gelmesinden çok temel varlığın sübjektif olarak sanatçının içsel alanıyla oluşturduğu tanımlamadan meydana gelir. Yani soyut resmi her şeyden önce sanatçının temel varlığı nasıl duyumsadığı, nasıl ifade etmek istediği belirler. Bu ifadeler de imge, farklı merkez alanları ve renk-biçim kombinasyonundan oluşur. Çeşitli sanatçılar soyut resmi farklı algılayıp farklı tasarımlarla yapıtlarında ele almışlardır. Standartlaşmanın mümkün olmadığı sanat akımlarının içinde tabii ki soyut sanat için de genel ifadelerin kullanılması mümkün değildir. Bununla birlikte içine istenilen resmin konulacağı genel çerçevenin belirlenmesi mümkündür. Soyut resim, imge, algı ve düzlem alanları, resim-biçim harmonisinden oluştuğu için öncelikle soyut resim sanatçılarının yapıtları bu bağlamlarda incelenmelidir. Bu çalışmayı yaparken özellikle sanatçıları ele alıp, başlıklar altında incelemek yerine kavram ve bağlamları merkez alıp sanatçıların önemli ve tipik yapıtlarını bu başlıklar altında irdelemeyi uygun buldum. Ayrıca soyut resmin

bütün temsilcilerini incelemek mümkün olmayacağından soyut resim ve soyut sanat içinde öne çıkan sanatçıların yapıtlarını ele almanın konunun dağılmaması açısından daha toparlayıcı olacağını düşündüm.

Soyut sanat ile ilgili bu çalışma, çok farklı uzamları ve başlıkları da içerdiğinden çalışmanın sınırlandırmasının yapılması çok güç olmaktadır. Sınırlamanın en büyük belirleyicisi soyut sanatın tanımı ve içerik bağlantıları ile öne çıkan sanatçıların yapıtları olmuştur.

# KAYNAKLAR

## KİTAP, DERGİ VE AKADEMİK KAYNAKLAR

- AKSÜT, Funda, **Soyut Resimde İmge**
- ANTMEN, Ahu, **Sanatçılarda Yazılar ve Açıklamalarla, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayınevi, 2008, İstanbul.
- BEKSAÇ, Engin, **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayıncılık, 2. Basım, Mayıs 1995, İstanbul.
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınevi, 2003, (9.Basım).
- BERKELEY, George, **İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine**, Çev. Halil Turan, Bilim ve Sanat Yayınları, 2. Basım, 1998, Ankara.
- BOZAĞAÇLI, Selçuk; SOYŞEKERCİ, Serhat, **20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki ve Etkileşimler**, Üniversite ve Toplum Dergisi, Eylül 2008, Cilt 8, Sayı 3.
- ÇAKAR, Akın Uğur, **Soyut Resim Sanatında İmge ve Dokunun Kullanılması**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2001, Danışman: Öğr. Gör. Mustafa ATA.
- ERDEM, Sevim, **Modern Sanat** Karaca Yayınları, İstanbul, 1963.
- ERGÜN, Nurettin, Eski Yunan Uygarlığında Geometri, **Sanat Dünyamız**, Sayı 76, Yaz 2000.

- ERGÜVEN, Mehmet, Geometri Üzerine Çeşitlemeler, **Sanat Dünyamız Dergisi**, 76. Sayı
- EYÜBOĞLU, B. R. **Resme Başlarken**, Bilgi Yayın Evi, 1986, İstanbul.
- FARAGO, France, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, Ekim 2011.
- FROLOV, Ivan, **Felsefe Sözlüğü**, Çev.: Aziz Çalışlar, Cem Yayınevi, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H. **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol ve Ömer Erduran, 2. Basım. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.
- İPŞİROĞLU, Nazan; İPŞİROĞLU Mazhar, **Sanatta Devrim**, Ada Yayınevi, İstanbul, 1978.
- KANDINSKY, Wassily, **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Çev. Tefik Turan, Hayalperest Yayınevi, 2009.
- KARA, Devabil **Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma**, Sanatta Yeterlik Tezi, 1993.
- KAVUKÇU, Mehmet **Soyut Espas Somut Espas**, Mimar Sinan Üniv. Sos. Bil. Ens., İstanbul, Sanata Yeterlilik Tezi, 1996.
- KEPES, Gyorgy, **Language of Vision**, Copyright 1944 by Paul Theobald, Chicago
- KLEE, Paule, **Modern Sanat Üzerine**, Çev. Rahmi G. Ögdün, Altıkırkbeş Basın Yayın, Eskişehir, 2007.

- LOCKE, John, **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme III-IV Kitap**, Çev. Meral Delikaratopçu, Öteki Yayınevi, Ocak 1999, Ankara.
- M. Seuphor Dictionnaire de la peinture abstrait
- NAKOV, Andrei, **Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzleminde Olumlanması** Çev. Turhan Ilgaz, **Sanat Dünyamız Dergisi**.
- READ, Herbert **A Concise History of Modern Painting**, Sevim Eti Çağdaş Sanat, Karaca Ofset Yayınları.
- READ, Herbert, **Sanat ve Toplum**, Umran Yayınları, Ankara, 1981, Çev. Selçuk Mülayim.
- SANTE, Luc, İmgenin Zaferi, **Sanat Dünyamız**, 2000- sayı 75.
- TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- TATAR, Muhammet **Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi**, Sanata Yeterlilik Tezi, İstanbul 2011, Danışman: Devabil Kara.
- TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitap Evi, İstanbul.
- WORRINGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul.
- ZİSS, Anver, **Estetiğin Temel Kategorisi: İmge**

## İNTERNET KAYNAKÇASI

- <http://www.msxlabs.org/forum/guzel-sanatlar/94561-resimde-bicim.html>
- [http://pavlinachkorova.com/blog/wp-content/uploada/2012/2/.](http://pavlinachkorova.com/blog/wp-content/uploada/2012/2/)
- [http://anadolusanat.org/resim/miro2.html,](http://anadolusanat.org/resim/miro2.html)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/the-human-condition-\(painting\)Magritte,human](http://en.wikipedia.org/wiki/the-human-condition-(painting)Magritte,human)
- <http://tr.wikipedia.org/>
- [http://pavlinachkorova.com/blog/wp-content/uploada/2012/2/.,Wassily-Kandinsky.](http://pavlinachkorova.com/blog/wp-content/uploada/2012/2/.,Wassily-Kandinsky)

## TEZ KAYNAKÇASI

- 1) Pelin ALTAY, **Sanatta Soyutlama ve Gerçeklik Kavramlarının Yapıtlar Üzerinde İrdelenmesi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, Danışman Prof. Yalçın Karayağız.
- 2) Akın Uğur Çakar, **Soyut Resim Sanatında İmge ve Dokunun Kullanılması**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001, Danışman Öğr. Gör. Mustafa ATA.
- 3) Özlem ÖZKAN, **20. Yüzyıl Resim Sanatında Soyutlama**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, Danışman Prof. Zekai ORMANCI.
- 4) Yıldız TÜLEK ÜLKER, **Soyut Sanatın Oluşum Sürecinde Algının Rolü**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, Danışman Yrd. Doç. Ayla AKSUNGUR.
- 5) Funda AKSÜT, **Soyut Resimde İmge**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2002, Danışman Prof. Dr. Cevat DEMİR.
- 6) Muhammet TATAR, **Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011, Danışman Yrd. Doç. Devabil KARA
- 7) Gülten AKINCI, **Plastik Sanatlarda Dil, İmge ve Kavram İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004, Danışman Yrd. Doç. Devabil KARA
- 8) Yadigar TUNA, **Çağdaş Türk Resim Sanatında Yüzey Sorunu**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1999, Danışman: Yard. Doç. Devabil KARA.

## GÖRSELLERİN KAYNAKÇALARI

1) The Shock Of The New, 1990, Edition Revised, Robert Hughes S. 19, 26, 30, 119, 162, 204, 205, 206, 263, 264, 295, 303, 305, 307, 315, 321, Manufactured in the United States of America Published February 6, 1981 Revised Edition Publised July 1991, Second Printing, April 1993.

2) Malevich, New York Harry. N. Abrams, Edition Jöse Maria Foerna, 1996, s. 31, 40.

3) Derouet, Christian, Le Musee National D'art Moderne Cabinet D'art Graphique, PARIS, MUSEES ET MONUMENTS DE FRANSE CENTERE GEORGES POMPIDOU 1990, S. 49.

4) Art Through The Ages, Edition Ninth, Horst De La Croix Richart G. Tansey Diane Kirkpatrick University of Michagan, Ann Arbor, 1987, s. 994, 997, 285, 290.

5) Sevim ETİ, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset Yayınları, İstanbul, 1971, s. 59.

6) Van Doesburg, **Contra-Composition**, 1924, Oil on Canvas, 63, 5x63, 8 cm Private Collection on Loan to the National Gallery of Art, Washington DC, The 20th-Centuty Art Book Phadion Press Limited Regent's Wharf All Saints Street, London N.9PA, 1996, s. 290.

7) **Kiev Suprematist Composition**, 1920-2, Oil on Wooden panel, 62x30 cm Annely Juda Fine Art, London, s. 285.

8) George Kepes **Language of Vision** Copyright 1914 by Paul theobsld, Chicago s. 19, 20, 22, 29, 31, 33



## **ÖZGEÇMİŞ**

Burçin A. Soysal, 1983 yılında Mardin Kızıltepe’de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Kızıltepe’de tamamladı.

2004 yılında Mimar Sinan Üniversitesi M.Y.O El sanatları bölümünden mezun oldu.

2005-2011 yılları arasında ilköğretim okulunda öğretmenlik yaptı.

2011 yılında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun oldu.

2011-2012 yıllarında Arke Sanat Atölyesinde çalıştı.

2012 yılında Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı. Halen yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir.

### **KARMA SERGİLER**

2008 Beykent Üniversitesi Karma Resim Sergisi.

2009 Beykent Üniversitesi Karma Resim Sergisi.

2010 Beykent Üniversitesi Karma Resim Sergisi.

### **GRUP SERGİLER**

2012 “Zamanın İzleği, Bedenin Sırrı” Okan Sanat Galerisi – İstanbul