T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMSEL SOYUTLAMADA KURGU FARKLILIKLARI VE GEOMETRİK OLUŞUMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEVGİ İŞGÖREN

ANASANAT DALI : GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
PROGRAMI : RESİM

KOCAELİ – 2007

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMSEL SOYUTLAMADA KURGU FARKLILIKLARI VE GEOMETRİK OLUŞUMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEVGİ İŞGÖREN

ANASANAT DALI : GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
PROGRAMI : RESİM

TEZ DANIŞMANI : PROF. DR. NURİ TEMİZSOYLU

KOCAELİ – 2007

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMSEL SOYUTLAMADA KURGU FARKLILIKLARI VE GEOMETRİK OLUŞUMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi hazırlayan: Sevgi İŞGÖREN
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarihi ve No:

Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU Prof. M. Reşat BAŞAR Yrd. Doç.Dr. Süleyman KIRIMTAYIF

KOCAELİ- 2007

ÖNSÖZ

Süregelen yaşam boyunca insan çeşitli arayışlar içine girmiş ve bunun sonucunda sorularına cevap bulmuştur. İhtiyaçların karşılanması sonucu bu gelişim süreci içine günümüze dek ruhumuzun ihtiyacı hale gelen ve benliğimizin doyumu için gereksinim duyduğumuz estetik denge, güzellik arayışları devam etmiştir. Resimde yapılan çalışmalar bir çok yeni teknik ortaya çıkmasını ve çeşitli akımlar oluşmasını sağlamıştır.

Her sanatçı kendini ifade etmek amacıyla özgün üslup anlayışı ile eser oluşturma yoluna gitmiştir. Eserin özgünlüğünün ölçüsü, sanatçının doğayı taklitten öte, ruhundan bir şeyler katarak, kendince yorumlamalarıyla izleyiciye sunması denilebilir.

Araştırmanın yürütülmesi ve çalışma süresinde bana yol gösterici olan ve destekleyici katkılarda bulunan tez danışmanım sayın Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU' ya, tezimin yabancı dile çevrilmesinde ve düzenlenmesinde yardımcı olan arkadaşlarıma ve manevi desteğini her zaman üzerimde hissettiren aileme sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ……..…...I

İÇİNDEKİLER……..II

ÖZET……..…...IV

ABSTRACT…….…….…V

GİRİŞ……..1

1. SOYUT SANAT…….3

1.1 RESİMDE GÖRSEL OLUŞUMLAR…….……..15

1.2 SOYUT SANATIN ALGILANMA ÖZELLİKLERİ…….……..24

1.2.1 Gestalt kuramı…….……...26

1.3 SOYUT SANATIN KOMPOZİSYON KURGUSU…….…….....29

1.4 SOYUTTA YORUMLAMALAR…….…41

1.4.1 Kandinsky : Soyut ekspresyonizm…….....41

1.4.2 Malevich : Nesnesiz dünya……..…....46

1.4.3 Mondrian : Karşıtlıkların dengesi…….52

2. GENEL SOYUTLAMA…….……..…....59

2.1 LİRİK SOYUTLAMA …….…….....63

2.1.1 Taşizm…….…....69

2.2 GEOMETRİK SOYUTLAMA …….……72

2.2.1 Geometrik biçimlerin algılanması……...81

2.2.2 Geometrik soyutlamanın farklılıkları……..……84

3. SONUÇ……...…….....86

4. ÖZGEÇMİŞ…….…… ...90

5. RESİMLER LİSTESİ…….. .91

6. KAYNAKLAR……..……...…96

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANASANAT DALI

RESİMSEL SOYUTLAMADA KURGU FARKLILIKLARI VE GEOMETRİK OLUŞUMLAR

ÖZET

Soyut sanat, XX.yüzyıl'da, elle tutulur gerçekliği betimlemeyi ve hareket noktası doğayı taklit etme olarak almayı reddeden ve bu gerçekliği bir soyutlama işleminden geçiren plastik sanattır.

1910'da, Kandinsky'nin ünlü bir suluboya yapıtıyla başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamında gerçek bir kopmayı temsil eder. Yapıtın büyük bir hızla gerçekleştirilmesine bağlı olarak sanatçının içinde bulunduğu ruhsal duruma da yer veren bir tekniğin benimsenmesiyle, renk yalnızca iç zorunluluğu ifade etmede yardımcı olur.

Kübizm, nesnenin çözümlenmesini kural olarak benimserken, Kandinsky, "nesnenin yerine ne koymalı?" sorusuna bir yanıt aramaktaydı. Mondrian, tüm resim mirasını ve tüm geleneksel özellikleri bir kenara bırakarak, bilinçli bir şekilde, dörtgenlerin egemen olduğu bir düzenlemeyi ve ana renkleri düz yüzeyler halinde kullanmayı amaç edindi. Malevich, Moskova'da Süprematizm' in temel yapıtı olan beyaz zemin üzerine siyah kare adlı çalışmasını sergiledi.

Fransız ihtilali'nin etkileri 19.yüzyılın başında her yerde görülmeye başlamıştı. Gelişmeler sanatçılara ve dolayısıyla eserlerine de yansımıştı. Fotoğraf makinesinin bulunmasıyla modern resim daha da önem kazandı.

Modern sanat kavramında, soyutlama biçimdeki semboller veya simgeler önemli bir yer tutar. İnsanlar arası diyaloglarda kullanılan sembolik im'lerle birbirlerinin içsel dünyalarına ulaşmaya çalışırlar. Bu bağlamda im'lerin çağdaş bir resimsel eleman olarak kullanılması doğaldı. İmge fonksiyonu olan şematik motifler, doğanın taklitlerine ve onların çağrıştırma güçlerine dayanırlar.Bu güçlerle diyalog kurarken sanatçı, izleyiciyi etkileyebilecek pek çok sembolik resimler yapabilir.

Tezi Hazırlayan : Sevgi İŞGÖREN
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU
Tez Kabul Tarih ve No :
Jüri Üyeleri :Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU
Prof. M. Reşat BAŞAR
Yrd. Doç. Dr. Süleyman KIRIMTAYIF

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANASANAT DALI

CONSTRUCT DIFFERENCES IN PICTOGRAPHIC ABSTRACTION AND GEOMETRIC FORMATIONS

ABSTRACT

Abstract art is a plastic art which rejects the description of accurate reality and imitation of nature which is the central point and it is an art which abstracts this reality in 20th century.

The phenomenon of abstract art which starts with a famous watercolour work of Kandinsky in 1910 represents a real detaching in the lives of the forms. Considering the fact that the work has been performed in a rapidly way, through help of the fact that a kind of technique dealing with spiritual condition in which artist stick was adapted, colour helps only in explaining of spiritual difficulty.

While cubism adapted the analysis of the object as arule, Kandinsky searched for the answer of "what should be put instead of object" Mondrian, by leaving all art reminds and traditional features aside aimed at an arrangement that rectangulars hold the whip hand and at using mar colors consciously. Malevich, exhibited his work called black square on the white ground, which is the main work of suprematizm in Moscow.

The effects of French Revolution has affectet all arount the world at the beginning of the19th century. The developments affected artists as well, and reflactted their works. With the invention of photograph machine modern art became important.

In the concept of modern art, the symbols and images in the form of abstraction loom large. They try to reach their internal world of each other by means of symbolic images used for dialogs among people. In this sense, it was natural that symbols be used as a modern pictographic element. Schemeatic motifs with the function of image depend on the imitation of nature and their connotations, artists can make any symbolic works that can affect the audience.

Tezi Hazırlayan : **Sevgi İŞGÖREN**
Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU**
Tez Kabul Tarih ve No :
Jüri Üyeleri :**Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU**
Prof. M. Reşat BAŞAR
Yrd. Doç. Dr. Süleyman KIRIMTAYIF

GİRİŞ

Rönesans çağı, ressamlığın ve heykelciliğin sıradan meslekler olmaktan çıkıp, diğerlerinden ayrı tutulan bir meslek olduğu çağdı. Ancak bu ne kadar önemli olursa olsun bu çağ birden sona ermedi. Sanatçıların değişik sorunlara eğilmelerine, bazılarının figürlerin uyumlu kompozisyonlarına, bazılarının ise renklerin uyumuna ve dramatik ifadelerin gerçekleştirilmesine daha çok önem vermesine rağmen resim ve heykelde ciddi bir değişme olmadı. Güzellik üzerine tartışan çeşitli felsefe ekolleri vardı. Caravaggio ve Hollandalı ressamlar doğayı olduğu gibi taklit etmenin ne kadar yeterli olup olmadığını tartışıyorlardı.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, binlerce yıl değilse bile, yüzlerce yıldır doğru olduğuna inanılan birçok kanıya son veren 1789 Fransız ihtilali ile gerçek modern çağa ulaştık.

Sanatçılar artık isteklerini bildirdikleri sanat alıcısı ya da genel bir izleyici kitlesi için çalışmak yerine, yalın ve içten olanı daima gölgede bırakma tehlikesinin söz konusu olduğu sergilerde başarılı olmak için çalışmak zorundaydılar. Fransız ihtilali sırasında bütün bunlar hızla gelişti. Sanatçılar artık hayal güçlerine seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte özgür hissettiler.

Günümüz sanatını biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin arka arkaya yaptığı icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımızın başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalamaya başlamıştır. Endüstri insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve kişiliği tehdit eden bir etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu bu huzursuzluklara karşı sanatçı tepki göstermiş ve objeyi tamamen resimde parçalayıp yok etmiştir. Kübistler ve Empresyonistler ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bunu, eşyanın dış görüntüsünü anlatım konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmakla materyalist düşünüşe ve materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir.

Özellikle fotoğrafın gelişmesiyle, sanatçılar, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye gideceklerdi. XIX.yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, resimleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Daha önce hemen herkes, yaşamında hiç bir kez portresini yaptırıyordu. Şimdi ise kimse böyle bir zahmete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren önemli bir etken oldu.

Mondrian'ın denge ve oran arayışları ve Malevich'in nesnesiz sanat denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratmıştır. Konstrüktivistler, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler ve yeni sanatın insanlığa bunu yapacağına inanıyorlardı.

Soyut sanat, insandaki duygusal özelliği ortaya çıkarıyordu. Tuvale soyut olarak yansıyan, nesnelerin biçimleri, ressamın ruhsal yapısının süzgecinden geçen bir özüdür. Bu öz nesnenin özü olmaktan çıkar ve hem ressamın hem de resmin özününün bir parçası olur. Zamanla bu soyut sanatında farklı türleri ortaya çıkar.

Cezanne'nin son yıllarında, 1906'da yaptığı St.Victoire Dağı resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki düzeniyle Kübizm'e ve giderek geometrik soyutlamaya yol açmıştır. Kandinsky' nin manzaradan kaynaklanan serbest, renkçi soyutlamaları lirik ya da anlatımcı soyut resmin ilk adımları olmuştur.

Bu tez içerisinde, soyut sanatın geometrik ve lirik anlatımları arasındaki ayrıcalıklar irdelenip, genel bir sonuca varmak istenmektedir.

SOYUT SANAT

Soyut, öncelikle somut gerçekliğe olan uzaklığı yüzünden olmayan anlamına gelir. Sanatta soyut, bilinen bir konusu olmayan veya konusu, içinde saklı olan, figüratif olmayan demektir. Non-objektif sanat (nesnel olmayan) ve non-figüratif sanat sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir.[1] " Nesneler değil, nesnelerin anlamları resmedilmelidir. " Bu istek, doğaya bakış tarzında çok önemli değişmenin meydana geldiğini gösteriyor. Oysa şimdi, böyle bir doğa kavrayışı bir yana itiliyor, ilgi nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına kayıyor.

Görsel sanatlarda soyut sanat, felsefe ve psikoloji dallarının kuram ve varsayımlarının ötesinde çok daha geniş kapsamda var olmasıdır. Soyutun yaratılması, tümüyle içeriksiz biçim niteliklerinden hareket edilebildiği gibi, en ayrıntılı gerçeklerden de hareket edilebilir, bu da soyutun görsel sanatlarda daha çok insan göz ve algı kapasitesinin irdelenmesiyle elde edildiği anlamına gelir.

Görsel sanatlarda soyut kavramı, gerçek bir betimleme içinde de bir düzenleme unsuru olarak var olabilir. 15.yy Flaman resminde betimlenen öykünün ardında, tuvalin yüzeyinde geometrik ve simgesel bir düzen şeması belirir ki mekan içinde yanılsanan nesne ve figürlerin her birinin bu şema içerisinde kesin yerleri vardır.

İlkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar daha başka sebeplerden soyut sanata giderler, çünkü onlar bilim ve uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgi sahibidirler. Uygar insanda tıpkı ilkel insan gibi, bu yitiklikten, bu çaresizlikten kurtulmak için mutlak, kendi başına varlığa ulaşmak ister. Bunun olanağını da, tıpkı ilkel insan gibi, soyut sanatta bulur. Soyut sanatta geometrik yasal biçimde ancak insan özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşabilir.

Modern resmin temel ilkeleri, 1890'da " bir resmin, bir savaş atı, bir nü yada şu ve bu öykü olmaktan önce, belli bir düzene sokulmuş boyalı maddelerle kaplı bir yüzey olduğunu unutmayın", diye yazan estetikçi-ressam Maurice Denis tarafından ortaya kondu. Modern

[1] Jale Necdet ERZEN, "Soyut sanat", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi,* cilt 3, İstanbul, YEM yayın, 1997, s.1689

sanatçılar, bir konuya ya da doğaya bağımlılığı bir yana iterek "katıksız resmi" gerçekleştirmeye yöneldiler. Belli bir heyecanı dile getirmek istedikleri zaman bile, etkileyici bir konunun canlandırmasını değil, formun kendisinin önemli olduğunu düşündüler.



Claude Monet, *Gündoğumu,* 1873, tuval üzerine yağlıboya

Empresyonizm'de, bizlerin taslak dediği resimlerin veya bitmemiş resimlerin daha etkili olduğu fark edildi. Resimdeki bitmemişlik ve ayrıntının yapılıp bitirilmeden bırakılması seyredenleri hayal gücüne pay bıraktığı için etkili oldu. Resimsel kurgulamada ise renkleri ve şekilleri lekeler halinde bıraktılar. Yaptıkları resimleri bir çırpıda yaparak duygularının kaybolmadan, aklın etkisinde kalmadan tuvallere dökülmesine izin verdiler. Böylece duyguların önem kazandığı bir dönemin yolunu açtılar.

Fovlar tüm natüralist gelenekle ilgisini kesti. Doğadan almaya devam ettikleri modelleri bile isteyerek çarpıtmaya uğrattılar. Sadece renk ve fırça darbeleriyle seyirci üzerinde bir şok etkisi yaratmaya yöneldiler. *Henri Matisse* son yıllarında daha da ince ve renge dayanan bir soyutlamaya yöneldi.

Fovlar ve kübistler, "katıksız" sanat eserini yaratmak ve onu canlı bir dil haline getirmek amacını güttüler.

Ne var ki karşıt bir akım, sanat eserinin, geçmişte olduğunun tersine bir konuyu dile getirerek değil, ama modern tarzda, sadece formun ifadeleriyle insan tutkularının da dile getirmesi gerektiğini savundu. Çağdaş psikoloji, insan zihninin akıl-dışı bir alt yapısı olduğunu ortaya koyarak, bazı sanatçıların, Gerçeküstücülerin, simgesel işleyişi bakımından ortaçağa bazı şeyler borçlu olan yeni bir üslup yaratmalarına yol açtı.[2]



Henri Matisse, *Şapkalı kadın,* 1905, tuval üzerine yağlı boya, 80x65cm.

Soyut sanatın çeşitlenmesinde bir başka etkende algı üzerine ve görsel duyunun psikolojisi üzerine 20.yy.'ın başlarında yapılan ve süregelen yoğun araştırmalardır. Sonuçta

[2] Germain BAZİN, "*Sanat Tarihi",* İstanbul, Sosyal yayınlar, (Şubat ,1998), s.510, 523

soyut sanat içindeki ilgi yönleri bakımından üç ana grupta incelenebilir: Birinci grup,salt biçimsel öğelerle evrensel bir anlatım arayan ve düzenli, çoğu kez geometrik ve yalın düzenlemelerle tinselliğe yönelen akımlar, ikincisi, renk, çizgi, hareket gibi öğelerin bilinçaltıyla ilgisini yanılsatan duygusal, serbest, lirik, dışavurumcu akımlar ve sonuncusu da optik işleyişin verilerinden hareket eden biçim öğelerinin ilişkileriyle mekan, hareket gibi salt algısal içerik amaçlayan resimler, heykeller ve mekansal çalışmalardır. Bunlardan ilk ikisi içeriksel kaynağını doğa yada yaşantıdan almasına karşı, üçüncüsü daha bilimsel, teknik ve mekanik bir yaklaşımdır.



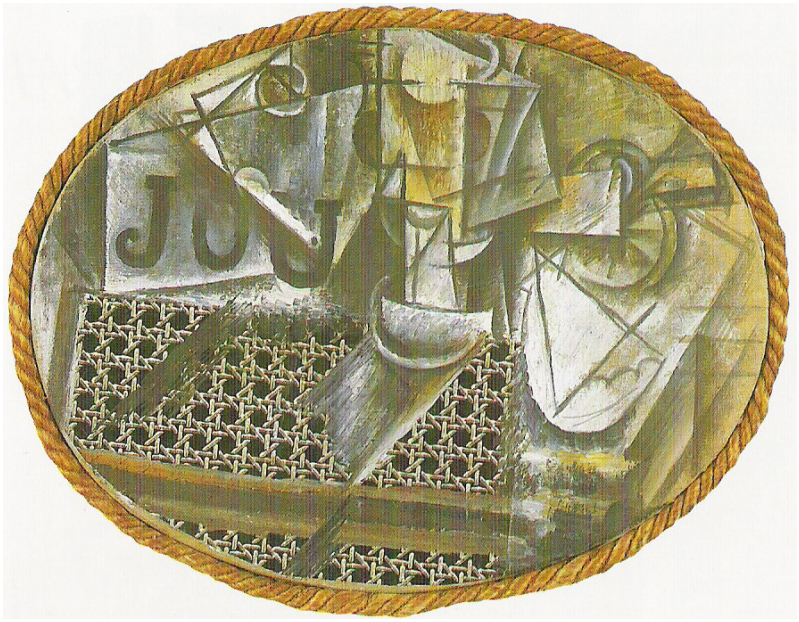
Jean-François Millet, *Başak toplayan kadınlar*, 1857, tuval üzerine yağlı boya, 83.8X111cm.

Yeni bir yüzyılın yaklaşması insana değişikliği çağrıştırır. Yirminci yüzyıl herkesin merakla beklediği bir yıldı kuşkusuz. On dokuzuncu yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış, bu yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı.[3] Bazıları gelişmeden yanadır ve sanatın da kendini yenilemesi gerektiğini ileri sürer. Bazıları da "eski güzel günler" sloganını tercih eder ve modern sanatın tamamen yanlış olduğunu düşünür. Gelenekten kopuşa üzülenlerin, 1789 Fransız ihtilali

[3] Norbert LYNTON, *Modern sanatın öyküsü* İstanbul, Remzi kitabevi, 2004, s.13

öncesinin sanatına geri dönmeleri gerekir ki çoğu kimse bunun imkansız olduğunu görecektir. Fransız ihtilali sonrasında sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlardır.[4]

Sanayileşmenin ortaya çıkardığı endüstrinin yaygınlaşması yeni görüşler ortaya çıkaracaktır. Üretimde insanın yerini alan makineleşmenin, giderek artan insan nüfusuna karşı gelişimi, farklı bölgelere göçen ve işsiz kalan yada kötü şartlarda çalışma zorunluluğu, duygusal ve ekonomik parçalanmaları yaratacaktır. Önce dışavurumcular ardından da kübistler bu parçalanmaya yönelecekler, bunların devamında, soyut anlatımlar farklı kollarıyla parça ve bütün arasındaki keskin değerleri irdeleyeceklerdir. Renklerin bilimsel oluşumlarının formülleri, öncelikle sanatsal uygulama üzerinde doğrudan, devamlı bir etki yapmamasına karşın Puantizm gibi bir sapkınlığa yol açmıştır. Sanatçılar estetik kuralları açıkça ortaya koymadan kendi duyarlılıklarına dönmüşlerdir.



Pablo Picasso, *Bambu sandalyeli natürmort*, 1912, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, oval, 29X37cm.

Rönesans'taki aydınlanmadan sonra üretim şeklindeki değişim ve teknik gelişmeler, endüstri devrimini ortaya çıkarttığını söylemiştik, endüstri ve makineyle yeni tanışan insan, savaştan sonra yeni bir dünya düzeni ve gerçeklik kurmak zorundadır. Modernizm' in ortaya çıkışı, aslında bu bunalımlı ve karmaşık dönemin sonucudur. Dadaizm'de "her şey anlamsız", Sürrealizm'de "anlamsız gerçek" olur. Amerikanın zenginleşip sanat ortamına yatırım yaptığı dönemlerde sanat sorgulanmaya başlanır. Algılama sınırlarını sorgulamak adına sanat

[4] E.H. GOMBRICH, *Sanatın öyküsü*, İstanbul, Remzi kitabevi, 1997, s.557

kavramını estetikten ayırmak isterler. Sanat; nesnenin ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak için güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak isterler.



George Seurat, *Courbevoie'deki köprü,*1886-1887, tuval üzerine yağlı boya, 46.4X55.3cm.

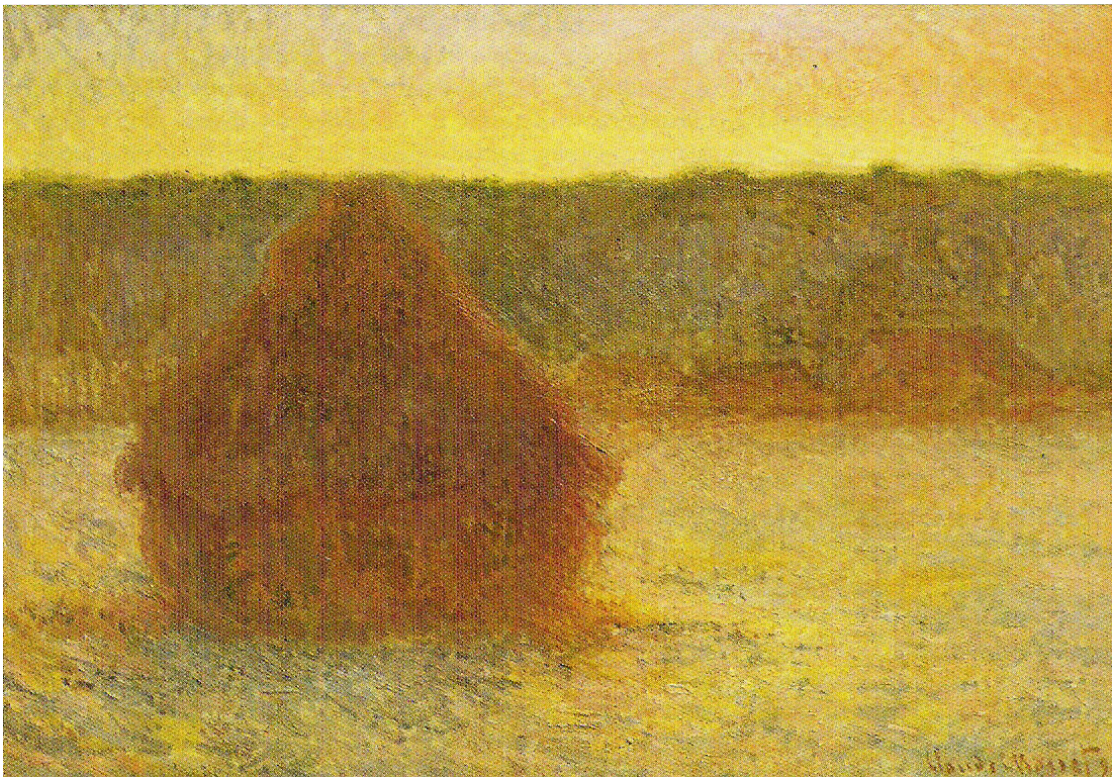
Bu sanatın doğumu, insanlığın ve toplumun geleceği üzerine mutlu ütopyaların egemen olduğu bir dönemin başlangıcıyla aynı zamana rast geldi. Öyle bir dönemki her yönde devrimler birbirlerini kovalıyordu, bilim ve teknolojide olduğu kadar felsefe, müzik ve edebiyatta da gelişme sınırsız gibi görünüyordu. Bir çelişkiler yüzyılının doğuşuydu bu.[5] Demokrasinin yavaş yavaş gelişmesi, eğitimin yaygınlaşması, fırsatların artması, sergiler, seyahatler ve röprodüksiyonların çoğalması sanat yapıtının birbirine benzer olmasına sebep olmuş, bu durum normal sanatseverlerin ilgisinin azalmasının sonucunu getirmiştir.

Ortalama insanın giderek sayısı çoğalmış, sanatçılar ise daha çok içe dönmüşlerdir. Güzel kavramı anlamını yitirmiş ve çok zor bir kavrama dönüşmüştür. Nesnelerin biçimsel

[5] Christos M.JOACHİMİDES, "Modernizm ve ötesi*", Sanat ve kültür antika Pdergisi*, sayı:7, (güz- 1997), MAS matbaacılık, s.102

görünüşlerine karşıt görüşler, anlamların ve imgelerin yarattığı soyut yorumlar üzerine yoğunlaşacaklardır.[6]

Düşüncenin ve yapmanın yeni yolları vardır. Duyguları teşvik etmeninde yeni yolları vardır. Fakat duygular kendileri değişebilir, kabalaşır veya incelir. Sanat terimleri, duyguları yansıtmak için, sadece oluşan imgeleri, sembolleri bize verir. İnsanın doğayı anlaması için imgelere gereksinimi vardır. Kendini ifade etmek için de, sembollere ihtiyacı vardır. Sanatı anlama gerçeği, sembolleri kullanma ve doğayı değerlendirmeye bağlıdır. [7]



Claude Monet, *Günbatımında, soğuk havada saman yığınları*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 65X95cm.

Kandinsky 1910'da soyut resim yapmaya başlamıştı. Daha önce Moskova'da Empresyonistlerin sergisini görmüş ve sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmişti. Özellikle *Monet*'in *saman yığını* adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır: *"Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birden bire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin,o*

[6] Kıymet GİRAY, "Başağa'nın sanatında soyutlamalar ve soyut anlatımlar",*Genç sanat*, 103(Mart, 2003),s.17
[7] Ayla ERSOY, *Sanat kavramlarına giriş*, 3.b., İstanbul, Yorum sanat yayıncılık, 2002, s.111

zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öğe olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için."

Soyut sanatın tabi ki ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek mümkün değildir. Bunda pek çok etkenin payı vardır. Gelişmenin ve bilimin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmayan *Kandinsky*, dünyanın saf ruhsallığını temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemciydi. 1912 yılında çıkarmış olduğu "Sanatta ruhsallık üzerine " adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. *Kandinsky* bu inançla, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi. Böylece "*soyut sanat* " olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu.[8] Soyut sanat artık, ifadenin, yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifadenin objesi, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, görünüş dünyasıyla hiçbir ilgisi olmayacaktır.



Wassily Kandinsky, *Kazaklar,* 1910-1911, tuval üzerine yağlıboya, 95X130cm.

[8] E.H. GOMBRICH, a.g.e., s.570

Soyut sanatın biçim dengesi, *Kandinsky*'e göre, akıl ve sezginin dengesidir ve *Kandinsky*, bu dengede tüm yaratmanın evrensel yasasını bulur: "Genellikle kafa (bilinç) ile kalp (sezgi) arasındaki ideal denge, yaratmanın bir yasasıdır. Bu da, insanlık kadar eski bir yasadır."

Mondrian, soyut sanatı, evrensel bir biçim dalı olarak görüyordu. De stijl dergisinde çıkan "Resim sanatında yeni biçimlendirmeler" adlı yazısında: "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor" diyor. *Mondrian*'a göre, soyut sanat bireysel değil evrensel olacaktı.[9]



Piet Mondrian, *Oval şeklinde renkli düzenlemeler,* 1914, tuval üzerine yağlıboya

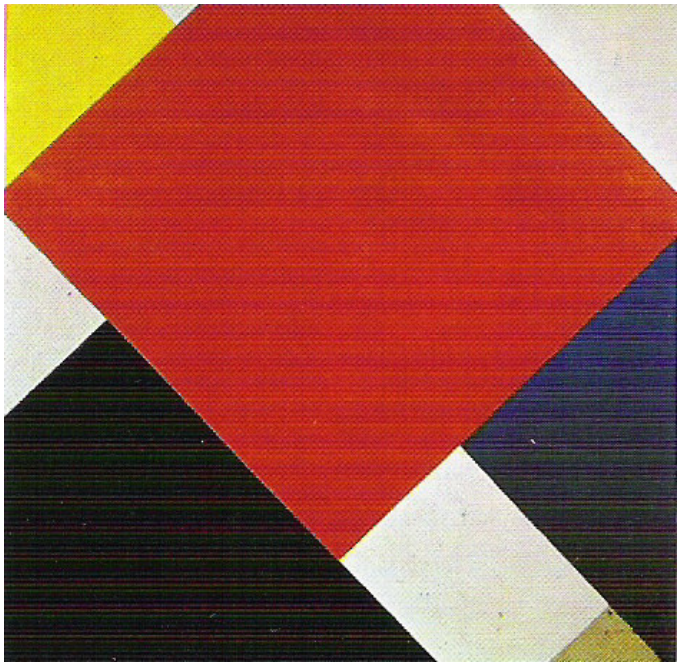
Soyut sanatı psikolojik temelleri yönünden inceleyen *W.Worringer*, soyut sanatı doğuran nedeni, insanın huzur ve güvenlik ihtiyacında bulur. İster ilkel, ister uygar insanlar olsun, insan varlığının doyum bekleyen temel gereksinimleri vardır. Bu temel gereksinimlerin en önemli olanları, güven ve huzur gereksinimidir. [10] Soyut sanat, bu huzuru nesneden ve

[9] Ahmet ATAN, "Sanatta özgürlük ve özgünlük", *Türkiye'de sanat*, 2000\02, 43(Mart\Nisan, 2000), s.22
[10] Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung*, Çev: İsmail Tunalı., 2. bas., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları,1971, No.1027, s.16

gerçeklikten kaçarak elde etmeye çalışır. Ancak daha sonra bu nesneden kaçış ressamın iç dinamiklerini ateşlemiş soyut dışavurumlara dönüşmüştür.[11] Kendini dünyanın merkezi sanma alışkanlığını edinmiş Paris, Rusya'da , Almanya'da, Hollanda'da patlak veren sanatsal olaylara dikkat ediyordu. Oysa 1910 civarında, Paris okulu sanatçıları Kübizmi yaratırken Rus sanatçıları soyut sanatı yaratıyorlardı.

Görüntünün görülür dünyayı her yerde anımsattığı, insanların çalışmalarını, sevinçlerini, bilimin şaheserlerini ve şiddetini, savaşların acımasızlıklarını anlattığı, hiçbir uygarlığın ayak basmamış olduğu yeryüzünün son cennetlerini keşfettiği bir çağda, sanatçının insanı tanımak için daha gizemli yerlere yönelmesi, bakışını kendine çevirmesi, açıkça belirtilmeyenlerin evrenini incelemesi doğaldır.

1913'te Rus ressam *Malevich,* beyaz fon üzerine ünlü siyah karesini yapmaya başlamıştı; yurttaşı *Tatlin'* de ilk kabartmalarını sergiliyordu. Aynı yıl Hollandalı *Piet Mondrian* soyut sanatçı oluyor, sonra onu *Van Doesburg*, *Vantonger-loo* izliyordu. [12]



Theo van Doesburg, *Karşıt-Kompozisyon V.*,1924, tuval üzerine yağlıboya , 100X100 cm.

[11] Rıdvan ÇOŞKUN, *Resimde zaman kavramı*, Anadolu üniversitesi G.S.F.yayınları, no:36, 2005, s.81
[12] Michel RAGON, *Modern sanat*, çev: Vivet Kanetti, Cem yayınevi, s.20

Modernizmin hiçbir şekilde geçmişle bağları koparmak anlamına gelmediği üzerine ne kadar ısrar edilse azdır. Modernizm eski geleneğin çözülmesi, dağılması anlamına gelebilir ama aynı zamanda onun devamıdır da. Modernist sanatın kökleri geçmiştedir ve sona erdikten sonra da sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam edecektir.



Frank Stella

1960'ların sonunda bir grup genç sanatçı bu durumun dışında, günlük yaşantının içinden kopmak için toplumca kolayca anlamlandırılabilecek imgeleri kullanmaları gerektiği kararını alırlar. Gündelik olanı sanata sokmaya çalışırlar ve ortaya Pop Art çıkar. Artan teknolojinin yaratmaya başladığı sıkıcı kalabalık, hızla artan tüm oluşumlar karşısında toplumun yorulmaya başlaması Dışavurumculuk'tan sonra Pop Art'ı doğurmuştur.

Minimal Art görsel sanatta Pop Art' tan sonra tüketim kültürüne dayalı olmayan yeni bir bakış açısı kazanmak aracıyla ortaya çıkar. Minimalizm toplum tarafından çok sevilir ve hızla kabullenilir. Minimalist sanatçıların çalışmalarında üçüncü boyuta geçme, gerçek mekanı kullanma isteği hissedilir.

Minimalist resim birkaç sınırlı rengin kullanıldığı ve yalın bir geometrik tasarıma sahip olan, genellikle büyük monokrom renk alanları olarak karşımıza çıkar.[13]



Kelly Ellsworth, *Red, Green, Blue*, 195_ , tuval üzerine yağlıboya

Minimal sanat eğiliminin kapsadığı konular, bina içleri, heybetli yapımlardan, bunlardan daha az göze batan ve biçimin çevresindeki boşlukla etkileşimine yada, basit biçimlerin bir kural yada sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimlere kadar farklılık gösterir. Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısında, insanın özellikle yarattığı nesneler olarak sanatın konmasını önerirler.

[13] http://www.forumex.net/sanat-ve-edebiyat/72097-minimalizm-minimal-sanat.html

RESİMDE GÖRSEL OLUŞUMLAR

Düşünmek nesne ile ilişkiyle başlar. Eğer düşünme dediğimiz süreç imgeler dünyasında oluşan bir şey ise o zaman bu imgelerden çoğunun hayli soyut şeyler olduğunu, çünkü aklın çoğunlukla yüksek bir soyutlama düzeyinde çalışmakta olduğunu söyleyebiliriz.[14]

Görme organımız olan göz, fotoğraf makinesine benzemektedir. Göz, görmeyi sağlayan yapılar ve bu yapıları koruyan kısımlardan oluşur. Kaslar, göz kapakları, kirpikler, gözyaşı bezleri, göz yuvarlağını bağlayan ve hareketi sağlayan kaslar gözün koruyucu kısımlarıdır.

Göz uyumu yolu ile gözden ancak 1.5 metre uzaklıktaki; uzaklık ve yakınlık duyumları alınabilmekte çünkü 1.5 metreden daha uzakta bulunan nesnelere bakılırken, göz merceğinden daha fazla bir yassılaşma olmadığı görülmektedir. Retina, konik ve çubuk hücreler denilen; ışığa duyarlı alıcı sinirler ile donatılmıştır. Konik hücreler sayıca daha azdırlar ağ tabakada fovea denilen; gelen ışığın odaklandığı çukur alanın içerisinde ve hemen çevresinde yer alırlar. Konik hücreler, renklere karşı duyarlı iken, renkleri algılayıp görmeye yönelik görev yaparlar. Kırmızı, yeşil ve maviyi ortaya koyan üç tip konik hücre vardır.

Çubuk hücreler sayıca çok daha fazladır ve ağ tabaka üzerinde foveanın dışındaki alanlarda bulunurlar, nesnelerden yansıyarak gelen ışık miktarını tespit eder ışığın yetersiz olduğu durumlarda devreye girer. Bu hücreler gece görme olanağımızı sağlar. Görme olayının en önemli elemanı ışıktır. Göz için gerekli olan bilgi, ışık tarafından taşınmaktadır. Öncelikle ışık bir güneş ya da bir ampul gibi bir kaynakta oluşmaktadır. Yüzeyler bu ışığın bir bölümünü emmekte, bir bölümünü de yansıtmaktadır. Bu yansıma sırasında ışığın kırılması, yönü ve yoğunluğu gibi etkenler o yüzey hakkında bilgi oluşturmaktadır. Örneğin, bir yüzey gelen ışığı bir ya da birkaç yöne doğru kırarsa o yüzey parlak bir görünüm sağlamakta ama ışık çok çeşitli yönlere doğru kırılıp yansıyorsa mat bir görüntü sağlamaktadır.

Görme olayının gerçekleşmesi için öncelikle bir ışık kaynağına ihtiyaç vardır. Işık kaynağı cisme gittiğinde, cisim bu ışınları yansıtma yada kırma yoluyla göze gönderirse

[14] Adem GENÇ, Ahmet SİPAHİOĞLU, *Görsel algılama*, İzmir, Sergi yayınevi, s.173

görme olayı başlar. Göze gelen ışınlar, korneada kırıldıktan sonra, göz bebeği yoluyla göz merceğine gelirler. Göz merceği, gelen ışınları tekrar kırarak camsı cisim içinden retinanın üzerine gönderir. Böylece gelen ışınlarla retinanın sarı benek noktasında cismin ters görüntüsü elde edilir. Bu görüntü elektro manyetik sinir uçlarıyla beye ulaşır. Beyinde ise tüm veriler normal işleyişle değerlendirilir. Sonucunda oluşan ise görsel algılamadır.

Görme, kaçınılmaz olarak gözün beyne ilettiği imgeye bağlı bir şema değildir. Görme, bu kertede ilkel düzeyde bir duyumsamada değildir. Görme görünenin uzaysal sınırları dışında, çevresi ile olan ilişkisi ve görenin birikimleri ile birleşen, yüksek düzeyde bir zihin çabasıdır.

Yani bir form ve biçim algısı, form ve biçimin kendi sınırları, çevresindeki oluşumlar ve bireyin geçmiş deneyimlerine bağlı bilgilerin, özel bir bileşim olarak "sembol, resimsellik, kavram, işaret" göstergeleşmesi olarak kodlanmasıdır.

Görüntü, kendi iç ve dış yapısı olarak öyle görsel güçler ışır ki adeta başka bir şekil algısına izin vermez. Onun ışımaları, çevre koşulları ile belirlenir.

Göze gelen duyum, bireyin güdülenmesine(motivasyon) ve eski birikimlerine göre "anlamlaştırılıp" kaydedilir. Daha önce hiç benzeri kaydedilmemiş bir görüntünün form ve biçimin yine en yakın en benzer en çağrışımcı birikimle değerlenir. Çünkü deneyimlere bağlı olarak sağlanmış olan birikimler "anlamlandırılmış" form ve biçimlerin kodlanmış bilgileridir.[15]

Renk göz ile yakalanan ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışınlardan gözümüzde meydana gelen duyumların her birine renk denir. Gözlerimizi dikip bakmazsak renkleri algılayamıyoruz. Nesneyi bütün olarak algılamanın açısı 120 derecedir. Sağ ve sol gözün yatay fark etme açısı 180 derece, dik olarak fark etme açısı 160 derecedir. Renk anlamı; ışık, göz ve beyin ile idrak edilir. Bu nedenle üç sistemde ele alınır. Bunlar psikolojik, fizyolojik, fiziksel sistemde renktir. Fiziksel sistemde renk, ışığın göz retinası üzerinde ve sinirlerde medyana getirdiği değişimdir. Işığın hangi dalga uzunluğunu hangi oranda bulundurduğu esastır. Fizik bakımından renk türü, titreşimde ışık dalgalarından

[15] Faruk ATALAYER, *Temel sanat öğeleri*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994, ss.157-158

ibarettir. Bu ışık renk dalgaları değişik uzunluktadır. Kırmızının en uzun, morun en kısa olduğu gibi psikolojik oluşumlar, bireysel karakterlere bağlıdır. Genelde kişiye bağlı ve renkle ele alınır. Genelde orta güçte bir gün ışığı renklerin doğru ve rahat görülmelerini sağlar.

Psikolojide renk, algılanan şeyin parçasıdır. Bu kavram en geniş anlamıyla, görsel deneyimlerin zaman ve mekan boyutlarından soyutlanması durumunda, arda kalan şey olarak açıklanabilir. Renkler üç ayrı biçimde görünürler:

Film renkleri: Film renkleri ışık renkleridir. Durgun bir havada gökyüzünün maviliği gibi. Belirli bir dokusu olmayıp süngerimsi bir niteliği vardır.

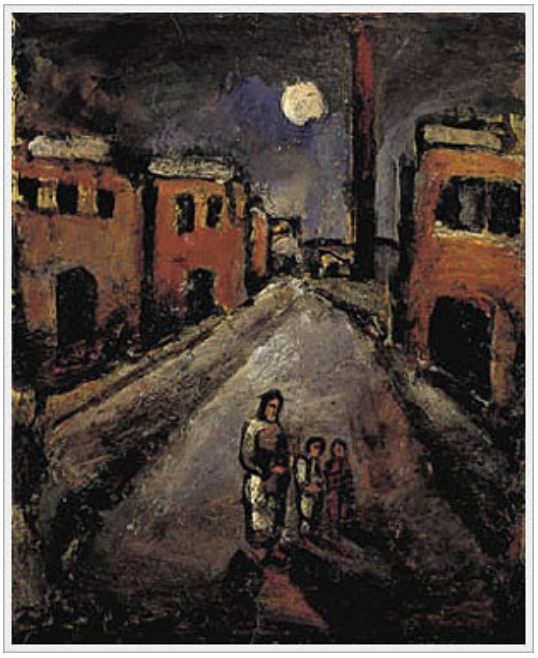
Derinlik renkleri: Saydam nesnelere özgü renklerdir. Bir bardaktan yansıyan renkler, aydınlatılmış sigara dumanından görülen renkler gibi… Kapladıkları üç boyutlu mekana tümüyle nüfuz eden renklerdir.

Yüzey renkleri: Nesnelerin yüzeylerindeymiş gibi görünürler. Örtücüdürler. Normal olarak nesnelerin bir niteliğiymiş gibi algılanırlar.[16]

Renk algısı, soyut kavramsal değerin dışında, ait olduğu yüzeyin sınırları içinde, renk türü, tonu ve parıltısı ile bütün olarak algılanır. Kırmızı kelimesini duyduğumuzda, kırmızıya ilişkin tasarımımızda sınır yoktur. Maddi olarak görülmeyip, soyut olarak tasarlanan kırmızı, bir yandan kesin olan ve olmayan salt içsel, fiziksel, tınısı olan belli bir içsel imge yaratır. Yani hiçbir ayrıntı ve nitelik vermeden, her hangi bir renk kavramı, imge uyandırır ve hatta tasarımlar, canlandırmalar kotarır.

Kimi zaman siyahı ya da kırmızısı fazla bir palet bile bakan göze gösterdiği konusunda apaçık bir bilgi verebilir. *Rouault* ile *Kokosckha*' nın paletleri de izlekleri de çok farklıdır elbet, üstelik düşünsel açıdan da bambaşka sonuçlara ulaşmışlardır ama ikisi de yıkılan, tutarlılığını yitiren, giderek yabancılaşan ve anlamsızlaşan bir dünyayı araştırırlar.[17]

[16] GENÇ, SİPAHİOĞLU, a.g.e., s.118
[17] Ahmet OKTAY, *Resim yazıları*, Bilim sanat galerisi, 2002, s.51



Georges Rouault, *Christ in the Outskirts* (1920-24)



Oskar Kokoschka, *Yoz sanatçının portresi, 1937*

Renk algısı, soyut kavramsal değerinin dışında, ait olduğu yüzeyinin sınırları içinde, diğer çevresel yüzeylerin renkleri ile birlikte, ışık frekansları olarak renk türü, tonu ve parıltısı ile algılanır. Böylece renk, ışığa, ışığı tutup yansıtan yüzeyin geometrik yapısına (şekil-form olarak) ve de diğer çevresel form ve yüzeylerdeki renklere göre hem içsel (anlamsal) hem dışsal bir değeri oluşturur.

Formun biçimin, varoluş anlamının, içsel içerik ve işlevinin "dışavurum" değerlerinden, bir görüntü öğesi de renktir. Sıcak renkler insana yakınlaşır, soğuk renkler ise insandan uzaklaşır. Bunun neden, renklerin içsel önem ve anlam değerinin bir karşıtlıkla oluşmasıdır. Yine renkler, açık koyu tonları ile insanı yakınlık ve uzaklık olarak etkiler.[18]

Cezanne, "Görsel duygular bizim görme organlarımızla oluşur. Biz onları tüm ışığın, yarım ve çeyrek tonları ile derecelendiririz.

Işık ressam için yoktur. Gerekli olarak siyahtan beyaza doğru geçerken ilk önce göz için kadar, beyin içinde bir çeşit çıkış noktasında soyutlamalar oluşur. Bizim tarzımız veya

[18] ATALAYER, a.g.e, ss.157-158

doğayı yansıtma gücümüz önemli değildir. Daha önce yapılmış olan her şeyi unutarak gördüklerimizden imge üretmeliyiz." der.[19]

Çocuklarla ilkel toplumların görsel anlatımlarında başlangıçta kendi fiziksel yapıtlarından ve çevrelerindeki olgulardan özümledikleri anlamları, "hareketli" bir biçimde temel görsel işaretler olarak aktardıkları görülmektedir. Bu soyut anlatımın temel bir ifade biçimi olduğunu ve ilk örneksel bir düzeyde anlamlar taşıdığını kanıtlar.

Görsel sanatlarda soyut kavramı, gerçek bir betimleme içinde de bir düzenleme unsuru olarak var olabilir. 15.yy. Flaman resminde betimlenen öykünün ardında, tuvalin yüzeyinde geometrik ve simgesel bir düzen şeması belirir ki mekan için de yanılsanan nesne ve figürlerin her birinin bu şema üzerinde kesin yerleri vardır. [20]

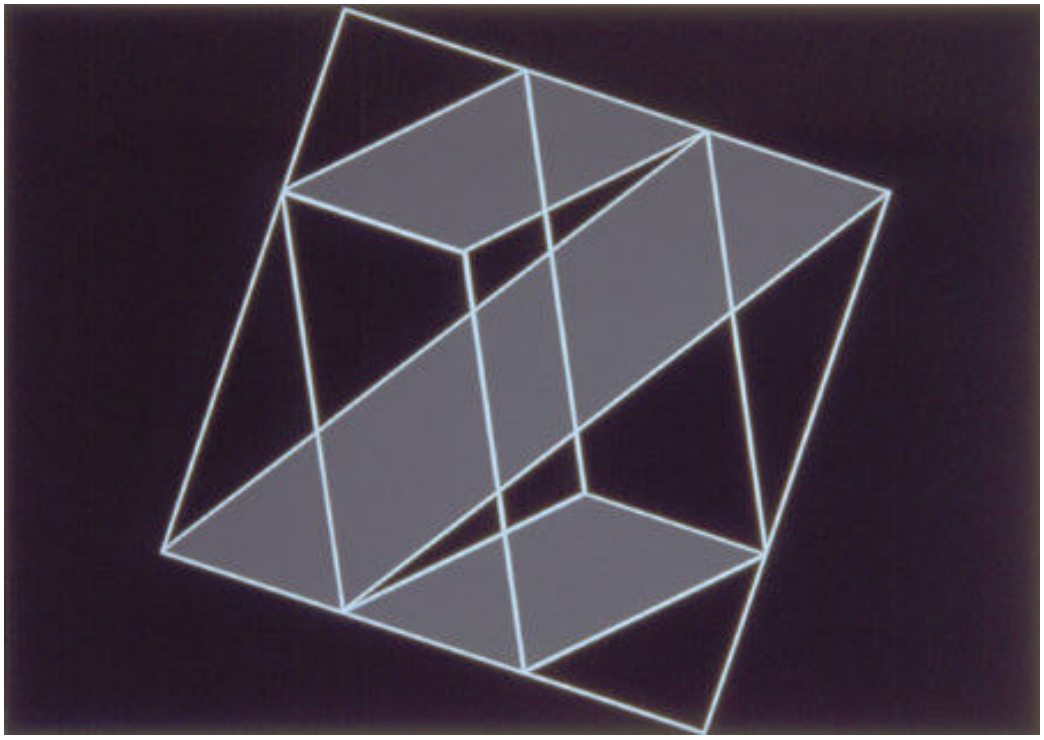
Manet ve izlenimcilerle birlikte sorun, "çizime karşı renk" olmaktan çıkıp, dokunsal çağrışımlarla revize edilmiş ya da değiştirilmiş görsel yaşantıya karşı katıksız görsel yaşantı sorunu haline geldi. İzlenimcilerin gölgelemeye, modellemeye ve heykelsi olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adınaydı.



Edouard Manet, *Folies Bergere'de bir bar,* 1881-1882, tuval üzerine yağlıboya

[19] ERSOY, a.g.e., s.114
[20] GİRAY, a.g.m., s.17

Resim düzlemine duyarlılığın artması artık heykelsi yanılsamaya ya da trompe-l'oeil'e izin vermeyebilir ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke onun gizil (virtual) yassılığını bozar ve bir *Mondrian*'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılsamasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekan yanılsaması yaratıyorlardı; modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır.[21]

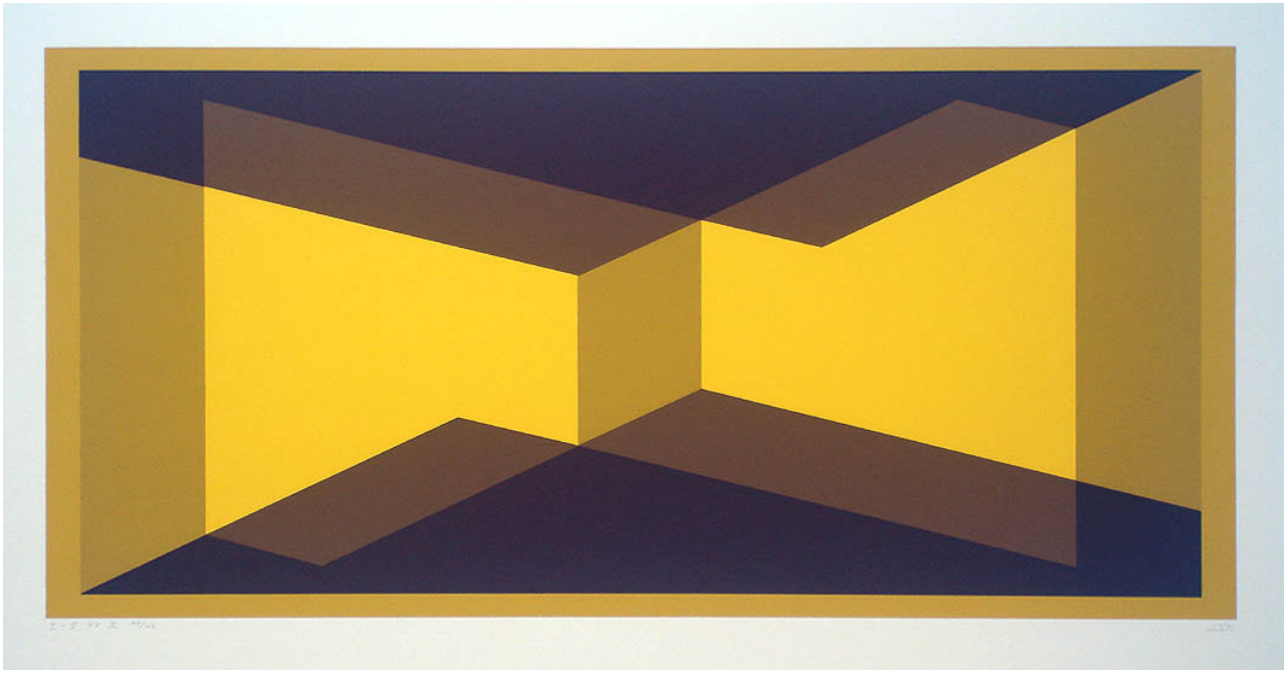


Josef Albers, *Kompozisyon,* 1972

Soyut resmin egemen olmasıyla, resimde klasik biçimlerden uzaklaşılıp anlatım ve algılananın ne olduğu önem kazandı. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Op Art akımı psikolojideki görsel algı ve yanılsamalar ile ilgili bilgileri resim sanatında kullandı. Optik Sanat olarak da bilinen Op Art, yanılsamayı ön planda tutan geometrik bir sanat türüdür. Op Art'ta biçimsel ilişkiler, görsel yanılsamalar elde etmek üzere düzenlenir. Biçimlerin ve renklerin sistematik kullanımıyla elde edilen Op Art ürünlerinde etki, perspektif yanılsama ya da renksel gerilimden kaynaklanmaktadır. Lekecilik ve hareket resmine karşı gelişen Op Art, sanat yapıtını kurallarla bilimsel olarak düzenlemeye önem vermiştir. Rastlantıya dayanan

[21] Enis BATUR(haz.), Clement GREENBERG, "Modernist resim", *Modernizmin serüveni*, 4.b., İstanbul, YKY, 2000, s.356

içgüdüsel otomatik yazı resmi(içgüdüsel- non-figüratif), bu anlayışın tam karşıtı olmaktadır. Op Art'ta üçüncü boyut etkisinin verme eğiliminin soyut sanatta ortaya çıkan şeklidir. Bunun için geometrik biçimler ritmik biçimde düzenlenmiş ve bu biçimler üzerinde renkle modle yapılmıştır. Op Art, yeni konstrüktivist, geometrik biçimleme yöntemleriyle akrabadır ve onların olanaklarından geniş olarak yararlanmıştır. Görsel olayların, yanılsamaların, bilimsel olarak sınanmasına dayanan Op Art'ta, Gözdeki retina tabakasının uyarılması, tek iletişim yoludur. Yapıt hareketli, sabit, sık kullanılmasıyla, iki ya da üç boyutlu nesneler aracılığıyla akıllıca oyunlar oynanarak, gözün uyarılmasına neden olur. Akıllıca soyutlamanın çağdaş insana en sevimli görünen kolu Op Art'tır.

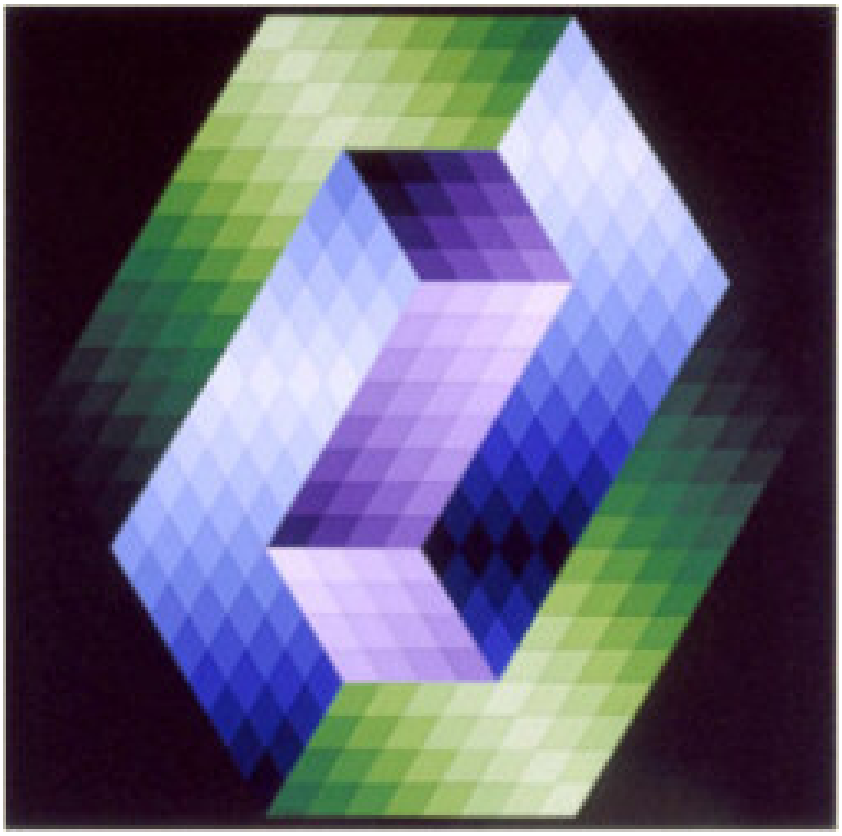


Josef Albers, *Brown*

Josef Albers ve *Vasarely*'nin resimlerinin temsil ettiği Op Art, optik aldatmalara dayanan çalışmalara sahiptir. Resim sanatına, aldatıcı bilimsel perspektif resmine itibar etmeyen yeni bir konstrüktivizm ve doğal olmayan yeni bir optik görüntü getirmiştir. Temelde, gözün, sert bir karşıtlık oluşturacak biçimde boyanmış iki yüzeye aynı anda uyum yapmasının olanaksızlığı üstüne dayandırdılar. Böyle bir girişimde geometrik figürlerin, katışıksız renklerin, matematiksel olarak düzenlenmiş çizgiler ve noktaların kullanımını gerektiriyordu; bütün bu grafik ve renksel öğeler de harekete özgü yoğun bir görsel etki yaratmayı sağlıyordu. Ayrıca bu sanatçılar ışık, elektromagnetik etkiler, hatta bazı biçimlerim mekanik yer değiştirmeleri gibi elle tutulamayan hareketli etkenlerden de yararlanıyorlardı.

Her iki durumda da izleyici, algılamayı bozan ve bir çeşit optik bireşim koşullanması yaratan dinamik olayların doğmasında etkin bir rol oynar.

Op Art sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan *Victor Vaserely* 1940'larda geometrik biçimler ve iç içe renkler kullandığı özgün üslubunu geliştirdi. 1950'lerin ortalarında ve 1960'larda bu üslubu olgunlaştırarak optik yanılsama yoluyla hareket izlenimi uyandıran daha parlak ve titrek renkler kullanmaya başladı. *Victor Vasarely*'nin Keple Gestalt resminde yer alan öndeki prizma hem aşağı ve sola dönük hem de yukarı ve sağa dönük görülebilmektedir. [22]



Victor Vasarely, K*eple Gestalt,* 84 x 59,5 cm,1968

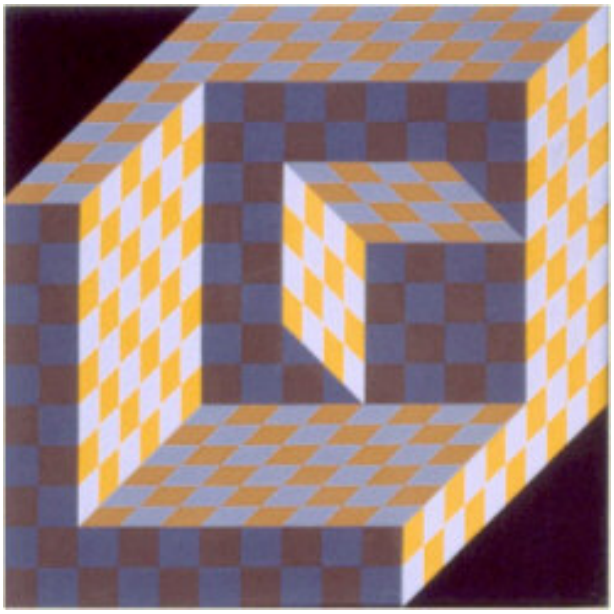
Vasarely resimleri üzerine şöyle demektedir: " Doğada dizin vardır, doğa bile, sonsuza dek uzayan birleşmeler, düzenlemeler üzerine oynamaktadır. Benim plastik birimlerim dairelerim, karelerim, eşkenar dörtgenlerim, yıldızlar, atomlar, hücreler, moleküller ve de ince kumdan çakıl taşlarından, yapraklardan, çiçeklerden gravürlerdir. Doğaya bir manzara resmi yapan ressamdan daha yakınım, çünkü ben doğanın içindeyim." [23]

[22] www.kelebekforum.com/showthread.php?p=250543 - 82k
[23]Zahit BÜYÜKİŞLEYEN, Kaya ÖZSEZGİN, *Sanat eserlerini inceleme*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, (Temmuz-1993), s.125

Torony-Nagy'deki küpler bazen çıkıntı, bazen girinti olarak algılanmaktadır. Axo GJ'de ise resmin orta kısmında aynı yönde ve aynı düzlemdeymiş gibi gözüken kafesler, resmin alt ya da üst taraflarına bakıldığında düzlem değiştirmekte.



Victor Vasarely



Victor Vasarely

SOYUT SANATIN ALGILANMA ÖZELLİKLERİ

Duyu alıcı hücrelerin dış çevredeki fiziksel enerjileri yakalayarak sinirsel enerjiye çevirmesiyle oluşur. Bu sinirsel enerji beyinde işlenir ve işlemin sonucunda bir algısal ürün ortaya çıkar. Bu işleme algılama ve ortaya çıkan ürüne de algı adı verilir.

Algı duyudan farklıdır. Algılama anında beyin, bireyin içinde bulunduğu durumdan beklentilerini, geçmiş yaşantılarını, diğer duyu organlarından gelen başka duyuları, toplumsal ve kültürel etkenleri hesaba katar. Gelen duyuları seçme, bazılarını ihmal etme, bazılarını kuvvetlendirme, arada olan boşlukları doldurma ve beklentilere göre anlam verme bu aşamada yapılır.

Algılama sürecinde, imgelerin nesnelleşmesi ve sanatçıda üst seviyede örgütlenmesi, şekli algılamanın özellikleriyle de ilgilidir. Bir algılama sürecinde duyumsal imgelerin, simge-resim-kavram olarak anlamlı bir içerikle paketlenip, örgütlenmesi, şekil-zemin psikolojisinin de bilinmesini gerektirmektedir.

Göz, yakın aralıklı, aralıksız biçimler, gruplayarak bir bütün algısı yaratır. Göz birbirine benzer şekilleri, bir bütün halinde beyne iletir. Gözde, kör nokta üzerine düşen görüntüler, beyinde tamamlanarak algılanır. Önceki birikimlerine de bağlı olarak, algılar eksik bildirilseler bile tam olarak örgütlenip, duyusal bilgi olarak kaydolurlar.

İki boyutlu bir yüzey üzerindeki resim, perspektif kurallarına uygun çizilmese bile, üç boyutlu yani derinlikli olarak algılanır. Cisimlerin yüzey yapıları uzaktayken algılanmaz. Dokuların belirgin görünüşleri, dokusal yüzey gözden uzaklaştıkça kaybolur. Dokusuz görüntüler uzağı, dokuya ait imgesel görüntüler yakını ifade eder. Sınırları net olan biçimler hemen ve yakında olarak algılanır. Kontur ile ifadelendirilmiş şekiller, algıda yüksek bir uyarıcılığa sahiptirler. Sınırları bozulmuş deforme olmuş, erimiş, flulaşmış biçimler, hem algı zorluğu yaratırlar, hem de geride görünürler.

Sanat eserinde, dikkat yönünün kaydırılması, dikkatin diğer uyarıcı ve titreşimlere kaydırılması, bilinçli, sistemli ve ritimli olursa, estetik hazzı arttırır, estetik coşkuyu kabartır.

Bir sanat eseri düzenlenirken şu faktörler sağlanmalıdır: parlak, şiddetli, büyük olanlar öncelikli algılanır. Çevreyle farklılaşan titreşimler, çelişmeye dayalı gruplaşmalar daha fazla dikkat çeker. Uyarıcının sistemli ve düzenlenmiş, ritim kazanmış tekrarlılığı dikkati üzerine toplar. Ayrıca yaratıcı birey, hedef kitlesini bilirse, yoğunlaşmayı içeren temel faktörleri, eserinde yerinde ve ustaca kullanma olanağına sahip olur.

Resimler soldan sağa doğru algılandıklarından sağ yöne olan resimsel hareketler daha kolay algılanır. Bunun tersine, örneğin; bir atlıyı sağdan sola geçmekteyken gördüğümüzde sanki bir karşı kuvvetle karşılaştığını sanırız. Sanatçılar kimi zaman sağdan sola hareketi kimi zamanda kompozisyona vermek istedikleri etkiye göre soldan sağa hareketi tercih ederler.[24]

Sanatçı resimsel bir düzenleme yapacaksa kurgulamasında, biçimlerin bir araya gelişinde, aralıkların azlığının yada çokluğunun belirlenişinde, biçim kümelerinin birbirlerine bağlanışında, benzer unsurlar bir bütün haline gelmeye yatkın olur. Biçim geometrisinin seçimini kolaylaştırır. Şekilsel benzerlikler anlam, ifade olarak belirlilik ve etkililik sağlar. Biçimler arasındaki uzunluklar rastlantıya bırakılırsa belirlilik, anlam, ifade kaybolur. Göz, görsel algı alanına bağlı olarak, benzer biçimleri gruplar olarak algılayabilir. Sınırları tam olan, geometrik karakteri bozulmamış, leke değeri düzenli olan biçimler kolay algılanırlar. Sınır, köşe, doku, parlaklık, renk, ton olarak bütünlük göstermeyen biçimler kolay algılanmaz. Simetride algılanma kolay ve basittir. Göz çok kolayca simetriyi oluşturan parçaları ayırt edebilir. Dolayısıyla bu da simetriyi kolay anlaşılırlılık sağlamaktadır.

[24] GENÇ, SİPAHİOĞLU, a.g.e., s.82

GESTALT KURAMI

Max Wertheimer (1880-1943) tarafından temellendirilen, Wolfgang Köhler (1887-1967) ve Kurt Koffka (1880-1941)'nın katkılarıyla gelişen kuram, bireyin dış dünyadan gelen uyarıcıları soyutlayarak almak yerine bir bütün (gestalt) olarak değerlendirdiğini belirtmektedir: " Bütün parçaların toplamından fazladır." Bir portreye bakarken teker teker burun, göz, dudak, saç gibi parçaları değil bir portre görürüz. Bir konserde her bir müzisyenin katkısını değil, hepsinin katkısından oluşan müziği dinleriz.

Gestalt, bugün pek çok tasarımcı, sanatçı tamamen şekle ve görsel algıya (gözün yanılmalarına) bağımlı olan, görsel alanın ve alanda ki nesnelerin strüktürel ve şekilsel özellik ve etkilerini, prensip olarak ileri sürmektedir. Gestalt'ın bütünlük teziyle ileri sürdüğü yasaların, tasarı yasaları olarak kabul edilmesi, bunların tasarımda yada eserin kurgulanmasında kullanılması zorunlu olan ilkeler olarak sunumu, gerçekçi değil duygusaldır. Çünkü yasa olarak ileri sürülen kuramsal gerçekler göze ve görülene bağlı algısal sonuçlardır. Örneğin, paralel çizgilerle oluşturulmuş geniş bir yüzeyin üzerine oturtulmuş çizgisel geometrik biçim, konturları ve açıları bozulmuş olarak algılanır. Yani kare, kare olarak algılanmaz. Bu bozuluş: ölçü, açı ve çizim hatasından değildir. Dik açılı kenar, büyük yüzeydeki paralel çizgilerle girdiği yoğun ilişkiden dolayı, geniş açılı olarak algılanır. Bu nedenle şekiller arası ilişkilerde, şekil seçimlerinde görsel algı kurallarının bilinmesi gerekir.

Gestalt kanunları daha çok biçimlerin (iki boyutlu elemanların) kurgulanmasında yol gösterici olurlar. Fakat ikinci boyuttan üçüncü boyuta hem tasarlamada hem uygulamada tamamen yetersiz kalırlar. Gestalt altı yasa saymıştır:

1. Benzerlik kanunu
2. İyi sınır-kontur kanunu
3. Ortak aktive kanunu
4. Tamamlanmış-kapalı biçimler kanunu
5. Yakınlık kanunu
6. Birikim-deney kanunu[25]

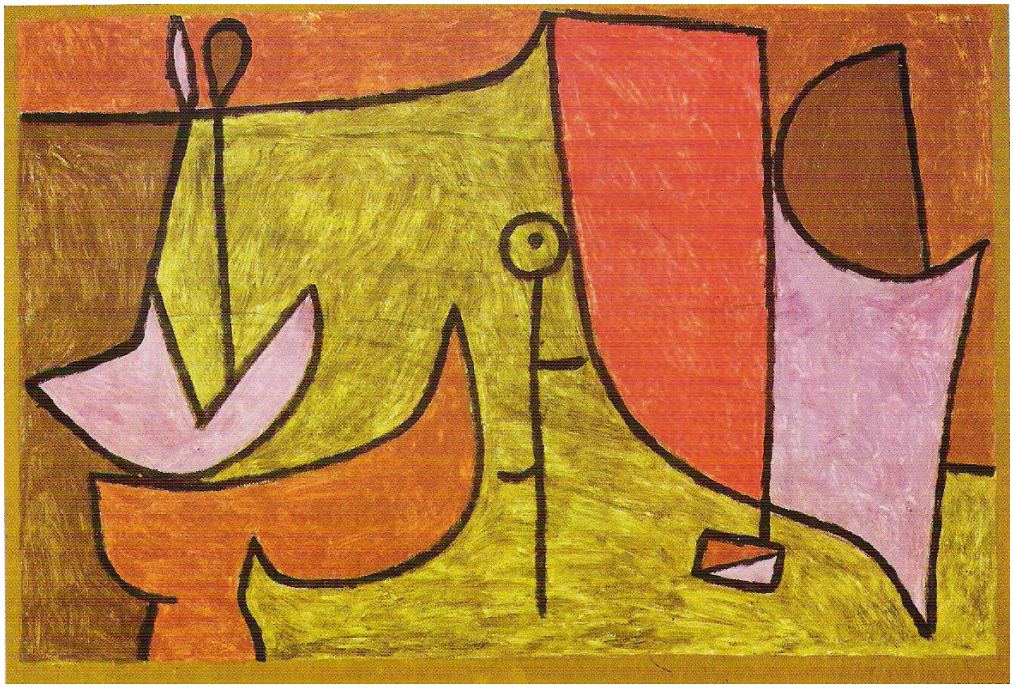
[25] ATALAYER, a.g.e., s.39

İnsanların dünyayı nasıl algıladığı konusu psikolojinin temellini oluşturmaktadır. Gestalt yaklaşımı bireyin bütün olarak ele alınması gerektiğini iddia eder. Gestaltçılara göre dış dünyadan algıladığımız duyumlar, beyinde bir tepkiye neden olur, bu nedenle beyinde oluyormuş gibi hissederiz. Beyin etkin olarak duyumları dönüştürür. Bir başka deyişle beyin duyumları organize eder, basitleştirir ve anlamlı hale getirir.[26]

Gestalt sözcüğü, psikolojide 1900'lerden başlayarak özel bir anlam kazanamamış ve bu bütün plastik sanatlarla mimarlığı etkilemiştir. İnsan algılarının, maddedeki atomlar gibi duyum parçacıklarının birikmesi sonucunda oluştuğunu kabul eden ve WilhelmWundt'la doruğuna ulaşan yapısalcı akıma (strüktüralizm) karşı bir grubun ortaya koyduğu kuramlar, "Gestalt psikolojisi" adıyla tanınmıştır. Gestaltçılar, parçaları ne kadar kusursuz işlenirse işlensin tam anlaşılması ve açıklanması olanaksız bir bütünü anlatır. Anlaşılmaları da bütünden parçalara doğru olmalıdır. Bazı durumlarda kullanılan " biçim" sözcüğü, daha derin anlamlı, iç yapı ve başka bazı özellikleri de kapsayan bu kavramı anlatmada yetersizdir.[27].

Gestalt kuramına göre herhangi bir şeyin bütünsel özellikleri, bütünü oluşturan parçaların ayrışımından daha fazladır. Başka bir deyişle, bütün dediğimiz şey, parçaların toplamından öte bir şeydir. İnsan zihni de deneyimlerini bütün olarak algılayarak yaşar. *Paul Klee*'nin günlüğünü okurken Gestalt kuramı üzerine çok düşünmüş olduğu ortaya çıkıyor. Noktalar halinde yaptığı bir resim ile gözün aslında nasıl tabloyu bir bütün olarak gördüğü üzerine de çok şeyler yazmış günlüğüne. "Bireysellik elementer bir şey değildir, tersine bir organizmadır. Bunun içinde farklı türlerden elementer şeyler olup sorunsuzca bir arada bulunurlar. Eğer onu bölmeye kalkarsanız yalnızca parçalar ölür. Örneğin benim ben'im bütüncül ve dramatik bir topluluk."

[26] www.sokrateskpssles.com/dnot/dnotlar/d10.html-9k
[27] Atlan ÖKE, "Gestalt", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, cilt 2, İstanbul, YEM yayın, 1997, s.673



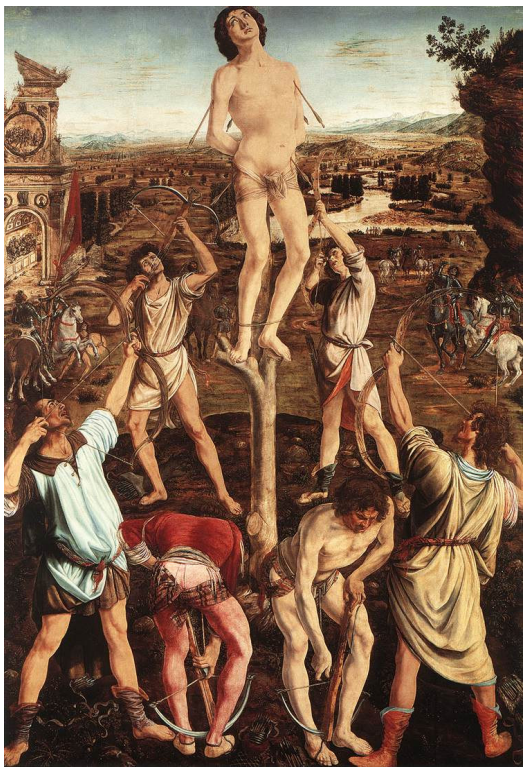
Paul Klee, *Artık gün üzerine natürmort*, 1940, jüt üzerindeki kağıda pastel renk, 74X110cm

Gestalt kuramı, daha önceki bilim adamlarının dışladığı anlam, değer ve biçim kavramlarına da sıcak bakıyor. Tanımlamaya giden tüm yolları açan, insancıl bir tavrı benimsiyor. Günlüklerden *Paul Klee*'nin hümanist yönü de ortaya çıkıyor. Anlamak, anlatmak onun resminin önemli bir parçasıdır.

SOYUT SANATIN KOMPOZİSYON KURGUSU

Kompozisyon, bir sanat yapıtında yer alan öğelerin belirli bir düzen içerinde bir araya getirilmesini olarak tanımlanabilir. Rönesans'tan sonra gelişen ve 20.yy.' ın soyut sanat akımlarıyla görsel sanatların öncelikli konusu kompozisyon olmuştur. 20.yy.' da endüstrileşmenin çevre ticaret alanlarında doğurduğu sonuçlar, tüm üretimde bir tasarım gerekliliği ortaya koymuştur. 20.yy.' da kompozisyon anlayışı tüm çevre öğelerini içeren bir geçerlilik kazanmıştır. Batı sanatında kompozisyon, 15.yy' dan bu yana resimde, heykelde ve mimaride yapı yüzeylerinde ya da çevre tasarımında derinlik, kütle ve hareket algısını yanılsamasını sağlamak üzere çizgi, biçim, renk,ton ilişkilerini kurarak gelişmiştir.

15.yy' da perspektifin sağladığı yeni düzen ilkelerinin yanı sıra, klasik sanatın idealist yaklaşımından yararlanan rönesans sanatçıları mekansal devinimi olan, hareketli ve üç boyutlu gerçek dünya betimlerken ideal ölçü kurallarıyla bir bütünlük sezinletmeyi başarmışlardır. Portre sanatında figürün ışık, biçim, nesne ilişkileriyle farklı yerleştirilmesi yeni düzen olanakları sağlamıştır. Konu çeşitlemesi de kompozisyon anlayışına yenilikler getirmiştir.17.yy.'dan başlayarak Fransız resminde 19.yy. sonlarına değin süren kompozisyon anlayışı tiyatro sahneleriyle yakın biçimsel ilişkileri vardır.



Antonio Pollaiuolo, *Aziz Sebastianus'un şehit edilişi*, 1475

19.yy' da *Courbet*' yle yoğunlaşan gerçekçi yaklaşım, ayrıntının değiştirilmeden uygulanmasıyla ideal biçimdeki soyut niteliklerin ikinci planda kalmasına neden olmuştur. Fotoğraf makinesinin 19.yy sonlarında ressamlarca kullanılmaya başlamasıyla doğal görüntünün resme aktarılmasıyla, figürlerin bölündüğü ve konunun çerçeve dışına taştığı yeni bir kompozisyon anlayışı türemiştir. Eski merkezi kompozisyon anlayışına karşı açık bir düzen kavramı gelişmiştir. Bu yeni anlayışta zamanın sürekliliği ve yaşanan anın aktarımı söz konusu olmuştur. Olayların betimlenmesiyle yorumu da beraberinde getiren yeni anlayış öznel bir yaklaşıma karşılık, anlık ve gerçekçi olduğu kadar nesnel bir yaklaşım gelişmiştir.



Gustave Courbet, *Günaydın bay Courbet,* 1854, 129X149cm.

Sanatçı; tekniği, araçları, donatıları, malzemeyi düzenleme ve gerçeğe (görünüşe) dönüştürmece de, yaratıcı zekanın eleştirisel güçleri (akıl yürütme-düşünsel) fırtına gibi çalışır. Algılama, kavrama ve anlama olarak, zeka- akıl-mantık birlikteliği, görsel deneyimlerde yorumu da içinde taşır. Sanatçı, deneyimlerine dayanarak uygun-etkili anlamı seçer. Deneyimlerine dayanarak uygun teknik, malzeme, değer ve olguları seçer. İçeriğe uygun renk, doku, biçim, ölçü, işlev, yön öğelerini, ritim, uygunluk değerlerini, noktasal,

çizgisel, yüzeysel ifade değerlerini seçer. Yaratıcı gücüyle, kompozisyonunu, temel görüşü ve görünüşünün kuralını, deneyimlerine bağlı olarak seçer.

Cezanne'ın konstrüktivist yaklaşımlarına, *Picasso* devrimci şiddetini kattı, *Brague* ise yöntemsel yaklaşımını ekledi. Doğadan aldıkları, nesnelere ve figürlere gittikçe güçlenen bir geometrik analiz uyguladılar ve böylece resmi en sonunda gri-kahverenginin ağır bastığı çok sınırlı bir renk skalası kullanarak yüzeylerin ve çizgilerin arasında kurulan ve çok belirgin bir soyutlamaya dayanan bir bağıntıya indirgediler.

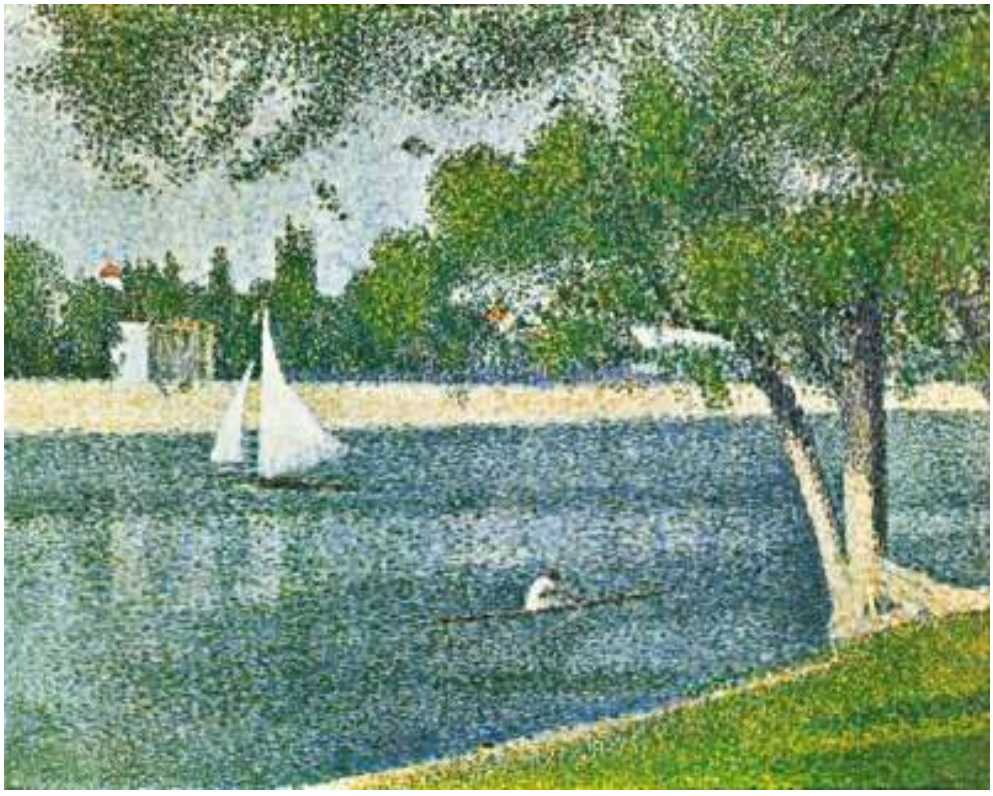
Robert Delaunay tuvallerini karşıt renklerin bir çeşitlemesi haline getirerek resmi daha soyut bir karakter kazandırdı.



Robert Delaunay, *Homenaje a Blériot*

Tüm nesnel görünüşler yeni bir kompozisyon yapısı içinde geçmişteki kompozisyon çeşitlerinden daha çok kişisel ve hesaplıdır.

Kompozisyon kuralları artık artistik deneyime hizmet etmek için vardır. *Seurat'*ın kompozisyonlarının ve çizgilerinin kesin kesişmesi üzerine psikolojik teoriler geliştirilmiştir. Onun resimlerinde konu oldukça önemli olmuş ve kompozisyonun başlama noktasını tespit etmek için gerçekle ilgisini azaltmıştır. *Seurat*'nın saf mimari resim görüntülerinin etkisi abstre (soyut) sanatla sonuçlanmıştır.[28]



Georges Seurat

Bilimsel gelişmede ve rekabette ortaya çıkmış olan sürekli değişiklik peşinden koşma, günümüz sanatını da etkilemiş bulunuyor. Bu ilerleme gereksinimi sanatçıyı, sonu gelmez üslup yenilemeleri gerçekleştirmeye mahkum etti ve birey, çağdaş sanatın öncülerinin yarattığı plastik dilden, kimi zaman geçmişten aldığı öğeleri de ekleyerek, yeni çeşitlemeler, yeni düzenlemeler üretmeye yöneldiler.

[28] Vedat ERKUL, "*Sanat ve insan",* 1.b, İstanbul, Timaş yayınları, (1996-ocak), s.118

Mondrian doğa resmine karşıt düzeni, geometrik soyut bir biçimi ve bu biçime dayalı sanat anlayışını öne sürmektedir. Bu geometrik yapı, aslında mimari bir yapıttır. Yani bir konstrüksiyondur. Resim burada, kendisini meydana getiren bütün elemanların ölçülü, dengeli bir uyum halinde beliriyor. Bu elemanlar, dikey ve yatay çizgiler, temel renkler ve çizgilerin doksan derecelik kesişmesiyle ortaya çıkan dörtgenlerdir. *Mondrian*'ın resminde, kompozisyonu oluşturan bütün öğeler, çizgisel ve renksel elemanlar, akıl yoluyla varılmış gerçeklerdir. *Piet Mondrian* (1872–1944) renkli kareler ve dikdörtgenler yaparak insanların duygularını uyandırmaya çalışıyordu. *Mondrian* renklerin arasındaki uyumu incelerken *Ben Nicholson* (1894–1982) şekillerle ilgilendi. Farklı kalınlıktaki beyaz kartonlara belirli bir düzen içinde daireler, kareler ve dikdörtgenler koydu.



Piet Mondrian, *Mill in Sunlight,* 1908, 114X87cm.



Wassily Kandinsky, Improvisation 31 (Sea Battle), 1913

Rus ressam *Wassily Kandinsky* (1866–1944) non-figüratif çalışıyordu ama resimlerinde bir ruhsallık vardı. Renkleri çarpıcıydı ve izleyiciye coşku veriyordu. *Kandinsky* resimlerine "rengin müziği" diyordu. *Lyonel Feininger* (1871–1956) iki boyutlu bir yüzeyde hacim ve hareket duygusu yaratmak için zekice bir yöntem geliştirdi. Resimleri birbiri üstüne binen üçgenlerden oluşuyordu. Bu üçgenler tiyatro sahnesindeki saydam tül perdeler gibi resme derinlik duygusu veriyordu.



Lyonel Feininger, *Yachten,* 1929

20.yy.' da pek çok yeni akım oluştu. Bu farklı akımların üslupları, içeriksel ve ikonografik ayrımlar kadar farklı kompozisyon anlayışlarından doğmaktadır. Amerika'da Soyut Dışavurumculuk adıyla ortaya çıkan soyut yaklaşımda, resim yüzeyinde parça bütün ilişkileri önemini yitirerek açık, serbest biçimli yeni bir kompozisyon anlayışı gelişmiştir. 1960' larda resmin tek bir bütün olarak ele alındığı, yanılsama ve iç ilişkilerin yok edilmeye çalışıldığı Minimal Sanat, geleneksel kompozisyonun egemenliğini zayıflatmıştır.[29]



Ben Nicholson, *Painting,* 1940

[29] ERZEN, a.g.m., s.1038

Savaştan doğan ruhsal sıkıntı ve gerilim, soyutlama yoluyla ortaya konan yoğun ve şiddetli renklerle dile getirilen katıksız resmin önceden kestirilemeyen bir canlanışına yol açtı. Daha sonra bu doğrultuda ileri adımlar atan bazı ressamlar, kompozisyonların sadece iç güdüyle yönlendirilen çizgiler ve lekelerle oluşturdular. Bilinçli ve formel bir estetiği reddederek sanatın temel yasalarını bulmayı umut ettiler.[30]

Modern düşüncede, gerçekliğin içerdiği anlam ağır bastıkça, bilincin tüm biçimleri rastgele oluşturulmuş renk ve doku düzenlemeleri şeklinde ortaya çıkmıştır. O nedenledir ki bu biçim anlayışı daha önce ortaya çıkan biçim anlayışlarından oldukça farklıdır. Duyularla kavranan obje artık yok olmuş, düşünsel bir kavrayış ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu olarakta insanın iç dünyası ve bu içsel zaman ruha giderek bir çıkış yolu bulmuştur. *Klee*' ye göre : "Bu dünya, taklidi olmayan bir sanat yapıtının kendi dünyasıdır." *Paul Klee*, "Senecio" (1922) adlı aşağıdaki eseri için 1924'te "İnsanı olduğu gibi değil, olabileceği gibi vermek isterim" diyordu. Ona göre sanat, görülmeyeni görülebilir hale getirebilmeliydi. *Jawlensky*' de "Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil" der.[31]

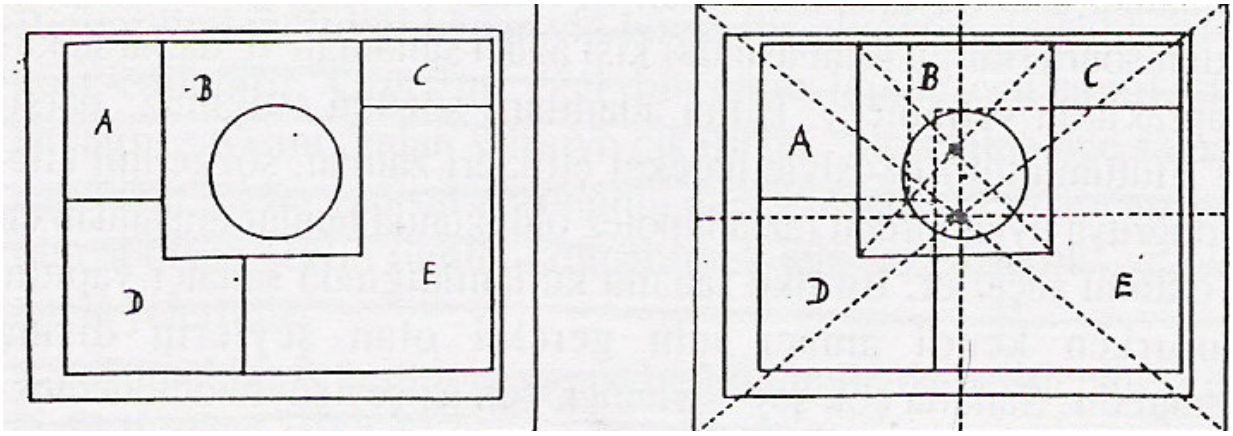


Paul Klee, *Senecio,* 1922

[30] BAZİN, a.g.e., s.525
[31] ÇOŞKUN, a.g.e., s.81

Resimde kompozisyonu oluşturan araçlara gelince; bir biçim kendi içinde parçalandığı gibi değişik biçimde de parçalanabilir. Ne kadar çok parça varsa her parça diğerini yardıma çağırır. Parçalamak demek bir biçimde olan ağır görevi yan parçalara ayırmak demektir. Sıralama ise ritmik bir şekilde olmalıdır. Aynı biçimler sıralandığı gibi ayrı biçimler de sıralanabilir. Toplamada, birbirine benzeyen ya da benzemeyen biçimlerin bir arada toplanması söz konusudur. Tabakalaşma, resme derinlik kazandırır. Renkler ve biçimler tabakalaşmayı sağlar. Uzaktaki biçimlerin açık, yakın renklerin koyu olması gibi. Titreşim; biçimlerin ve renklerin titreşmesidir (Empresyonizm). Merkezileştirme; Rönesans kompozisyonun özelliğidir. Serpilme – dağılma, aynı ve ayrı biçimlerin ayrı ya da aynı şekilde dağılışıdır. Dağılış içten dışa olduğu gibi dıştan içe de olabilir. Ana ve yan devinimler, döndürme ve devinimleştirme, büyütme ve küçültme, ters görüntü, parmaklık, sayıların oranları, transfer, simetri vs. gibi vasıtalarda resimde kompozisyonu oluştururlar.

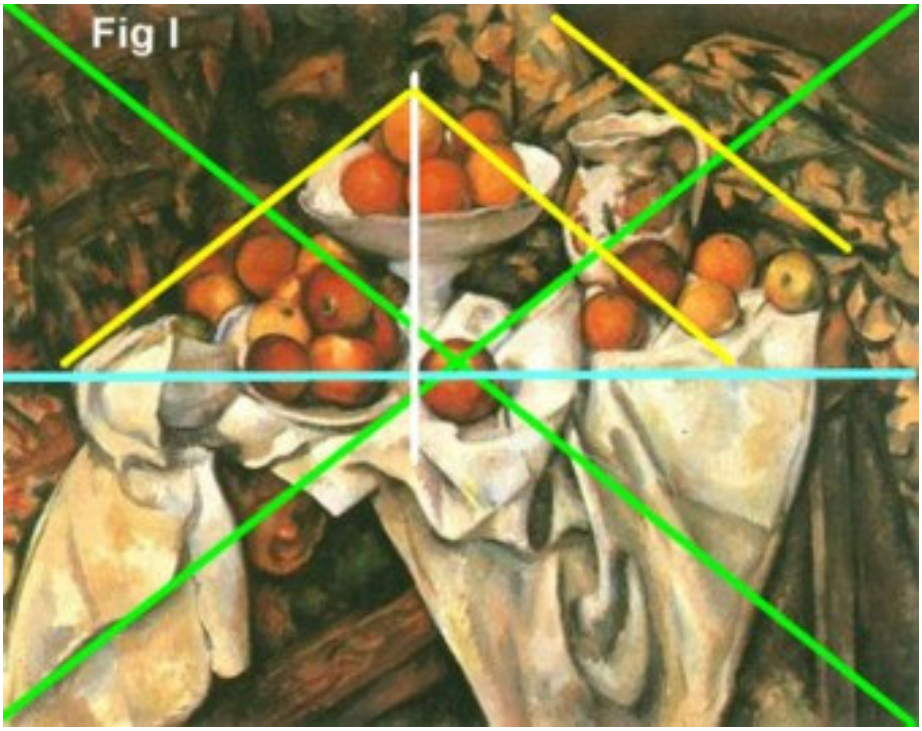
Sanatçı, resim sanatının temel elemanları olan çizgi ve renk üzerinden ideal bir kompozisyon oluşturur, formu geometrik bir tasarım olarak inşa eder. Tercih ettiği biçimler arasında hassas bir denge kuran sanatçı, tıpkı bir matematikçi gibi aklın dönüştürücü olanaklarına başvurur. İşte burada sanatçı biçimleri oluşturan öğeler arasındaki birlik ve uyuma dikkat etmelidir. Karmaşık bir biçim içinde, uyumsuz, farklı bir eleman hemen kendini gösterir, bütünselliği bozar. Ayrıca biçimi oluşturan öğelerden birinin eksikliği ya da deformasyonu biçimin algılanışını etkiler ve kompozisyonu bozar. Kurgulamada daima bir bütünü görme eğilimi vardır. Temel elemanları görme, elemanlar arasındaki ilişkiyi görme ve kurgulama ancak zeka ile becerilebilir. Semboller ve anlamlar, sanatçının biçim ve renkleri ile birleşerek yapıtı yaratır. Bu çeşit sembolik bir sanat, heyecanların, duyguların sembolik değişimi olarak tanımlanabilir. Gereksiz ayrıntılar ortadan kaldırılır; duygular birbirini tutar ve yoğunlaşır.



Ben Nicholson Rölyef Şeması

Sanat yapıtındaki ince ve ustaca karmaşıklık, temel geometrik biçimlerin organizasyonu yoluyla elde edilebilir. Yukarıda *Ben Nicholson*'un bir rölyefinin şeması görülmektedir. Kompozisyon, bir daire ve birkaç dikdörtgenden oluşmaktadır. Dikdörtgenler birbirlerine ve çerçeveye paraleldir. Hatta derinlikle hiçbir farklılık olmadığı halde bu rölyefteki düzlemler birbirine dayalıdırlar. Kompozisyonu çerçeveleyen en dıştaki üç dikdörtgen, aşağı yukarı aynı gibi gözüken fakat kesinlikle aynı olmayan oranlarda ve onların merkezleri de oldukça birbirlerine yakın fakat tam olarak üst üste değildir. Oranların ve merkezlerin bu yaklaşık birbirlerine yakınlığı, izleyicileri bu inceliği fark etmeye götürmekte ve bu şekilde kompozisyonun tümünde büyük bir gerilim oluşturmaktadır.

Tüm kompozisyonun merkezi, kompozisyonda yer alan diğer nesnelerin hiçbir noktası ile çakışmamaktadır. Bunlara ek olarak "C" elemanının alt kenar uzantısı daireye teğet geçmektedir. Eğer "A" elemanının da kareye tamamlanmış şeklini göz önüne alırsak bu karenin sağ kenarının da aynı daireye teğet geçtiğini görürüz. Bu çakışmalar ve teğet geçmeler daireyi yerinde tutar. Bu arada, kompozisyonun daha zor açıklanabilen ve kompozisyonun tümü aynı derecede önemli olan uzaklık ve yön oranlarının dengesi vardır.



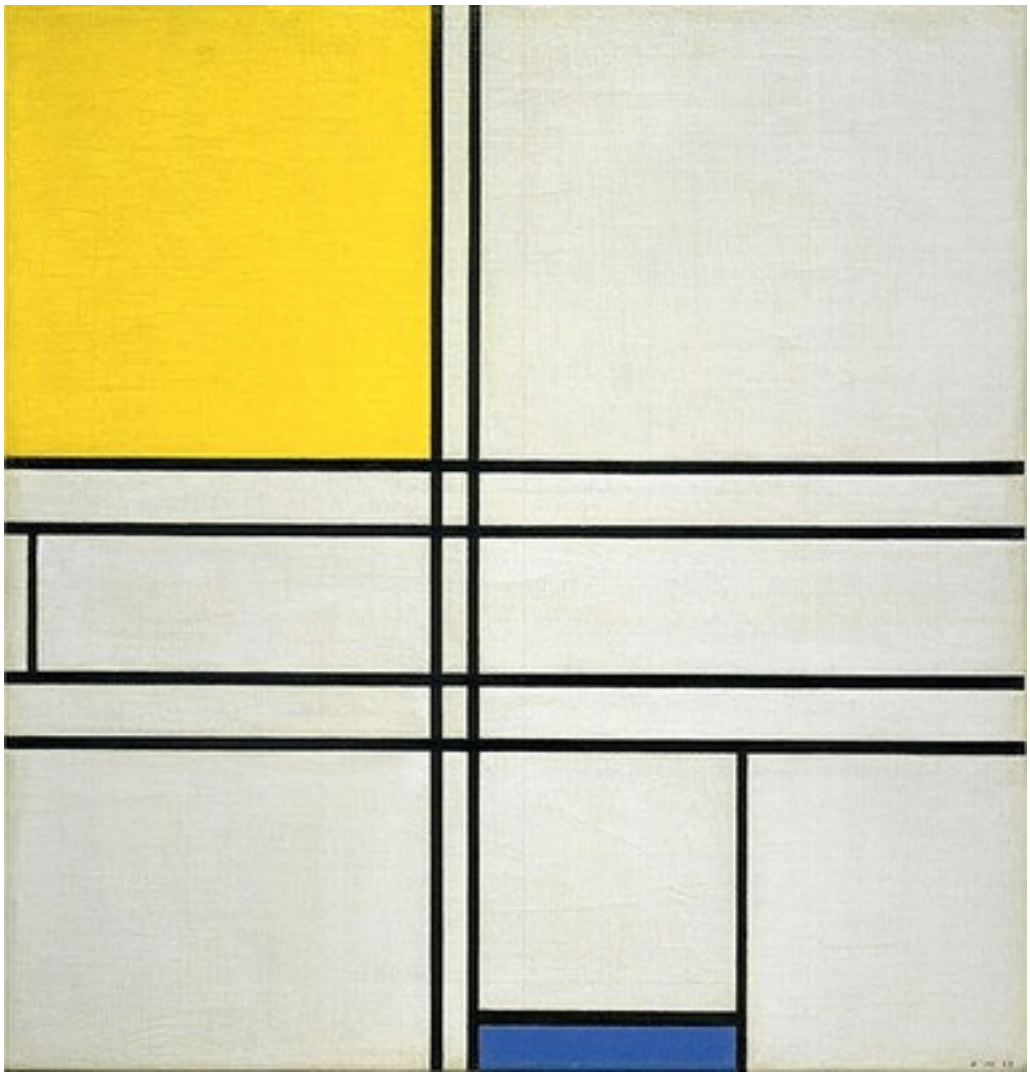
Paul Cezanne, *Still Life with Apples and Oranges,* 1895—1900**,** Oil on canvas, 74 x 93 cm

Objeler, ölüm ve yaşam hareketleri etkisini veren sözde rasgele şekiller masanın etrafına yerleştirilmiş gibidir. Bunun nasıl başarıldığını görmek için kompozisyon analizi, tuhaflıklar serisi meydana getirir. Örneğin, resmin en önemli yeri, masanın önünde ki yalnız elma, iki çapraz köşegenin birleştiği yer olan resim düzleminin geometrik merkezidir. Ana objeler, masanın en üst noktasıyla çatışan orta noktanın aşağısında yatay bir çizgi üzerine dayanan temeli, piramit yada bir üçgende kabaca düzenlenir.

Masaya gelince, resim düzlemine paralel yada bir açıda olup olmadığı açık değildir. Bunun hakkında pek çok zıt görüşler vardır. Masada ki karışıklık, en aşağı soldaki belirsiz karanlık alandan dolayı daha da artar. O masa mı yoksa kumaş mı? Resimde en az iki farklı kumaş örneği olduğu açıktır. Sol tarafta koyu kırmızı ve yeşil, sağ tarafta bej ve yeşil kumaşlar vardır. Beyaz kumaşın altındaki kenar ve büyük desen büyük ihtimal üçüncü bir kumaşın varlığını gösterir. Bu şekilde resmi inceleme, masanın gerçekte resim yüzeyine büyük ihtimal paralel olduğunu gösterir. Başka bir tuhaflık sol taraftaki elma tabağının fark edilir biçimde eğik olduğudur. Tabak belki kumaşın altındaki bir şeye dayandırılmış olabilir. Gerçekte Cezanne'ın ahşap eşyaları, düşecek gibi duran kitapları ve eğik objeleri yaşamında en az bir kere mutlaka kullandığı bilinir.

Dengeli bir görsel kompozisyonda şekil, yön, mekan, hiçbir değişmenin olmasına izin vermeyecek şekilde hazırlanmış gibi görünür ve bu nedenle de bütün kendi parçaları içinde zorunluluk karakteri göstermeye başlar. Dengesiz bir kompozisyon ise rastgele, geçici ve bu nedenle de sakat gibi görünür. Doğal olarak denge yalnızca simetriye bağlı bir şey değildir. Örneğin en kolay simetrik denge elde etme biçimi bir görsel kompozisyonda, resmin iki kanadını oluşturan öğeleri birbirine eşit şekilde düzenlemektir.

Oysa bu genellikle sanatçılar tarafından tercih edilmeyen bir yöntemdir. Sanatçı için asıl önemli olan şey kompozisyonda eşitsiz bir denge kurmaktır. Düzen ancak düzensizlikle, dengesizlik ancak dengeyle gösterildiği zaman bir anlam kazanır.[32]



Piet Mondrian, *Mavi ve sarıyla kompozisyon*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 73X69cm.

[32] GENÇ, SİPAHİOĞLU, a.g.e., s.70

SOYUTTA YORUMLAMALAR

WASSİLY KANDİNSKY(1866-1944)

Kandinsky soyut sanat içinde anlatımcı soyutlamayı benimsemiş ve bu türün en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur. Çocukluğunu Odessa'da geçiren *Kandinsky*, 1866 da Moskova üniversitesine girerek hukuk ve siyasal ekonomi öğrenimi yapmıştır. 1895 te Moskova'da açılan Fransız izlenimcileri sergisinde gördüğü *Monet*'in saman yığınları tablosuyla paletin gücünü anlaması ve gene Moskova'da dinlediği Wagner'in Lohengrin operasının düşündürdüğü renkler, yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Münih'e gelen *Kandinsky,* kısa bir süre sonra *Jugendstil*'in(Art nouveau) ve ard-izlenimcilik'in etkisiyle bu dönem yapıtları manzaralardan, Rus ve Alman efsaneleriyle peri masallarından seçilmiş görünümlerden oluşur. *Kandinsky* bu resimlerinde giderek yoğunlaşan ve bağımsızlaşan renkleri tuvaline düz bantlar ya da küçük lekeler halinde sürmüş ve ışıklı yüzeyler elde etmiştir. [33]



Wassily Kandinsky, *Renkli yaşam*, 1907 , tuval üzerine yağlı boya

[33]Zeynep İNANKUR, "Kandinsky, Wassily", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, cilt 2,* İstanbul, YEM yayın, 1997, s.939

Kandinsky'nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardı. Buna pek az insana özgü bir yetenek de ekleniyor.

Gestalt psikolojisi, biçim algısının yanı sıra bir de ifade algısından söz eder, hatta çocukların biçimleri daha seçemedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliğe karşı duyarlılıkları olduğunu söyler. *Kandinsky*'de de çocuklarda olduğu gibi, ifadeye karşı bir duyarlılığı vardı. Çevresinde yer alan her şeyde(somut nesnelerden soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu.[34] *Kandinsky*'e göre sanatın, insanın iç dünyasına sokulması, onu içinden kavraması, bir anlamda ifade etmesi ve dışlaştırması olur. Bunun için ifade (expression) kavramı, 1900'lerin en gözde kavramı olur. Çağdaş soyut sanatın temsilcisi ve teoricisi *Theo van Doesburg* bunu şöyle dile getirir: "Sanat, ifadedir. Bizim sanatça yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla ifadedir."



Wassily Kandinsky, *Doğaçlama13,* 1910, tuval üzerine yağlı boya, 120X140cm

[34] Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, *Sanatta devrim*, 3.b, İstanbul, Remzi kitabevi, s.51

Sözcük herhangi bir nesneye ad olma yolundaki özelliğini yitirdiği andan itibaren kendine özgü bir tınıyı yakalayarak nesnesi olmayan bir titreşime geçirir ruhu; tıpkı müzikteki ses gibi. Bu tını edebiyatın saf malzemesi olarak, sözcüğün içsel anlamıdır. Bunun resimdeki karşılığı ise *Kandinsky* için renk ve zorunlu olarak biçimdir çünkü rengin mutlak kendiliğe (entity) kavuşması, ait olduğu nesneden soyutlanması ile mümkündür ancak bu da dış dünyaya gönderme yapmayan soyut biçimle eşanlamlıdır son çözümlemede.[35]



Wassily Kandinsky, *Sketch for Deluge II*, 1912

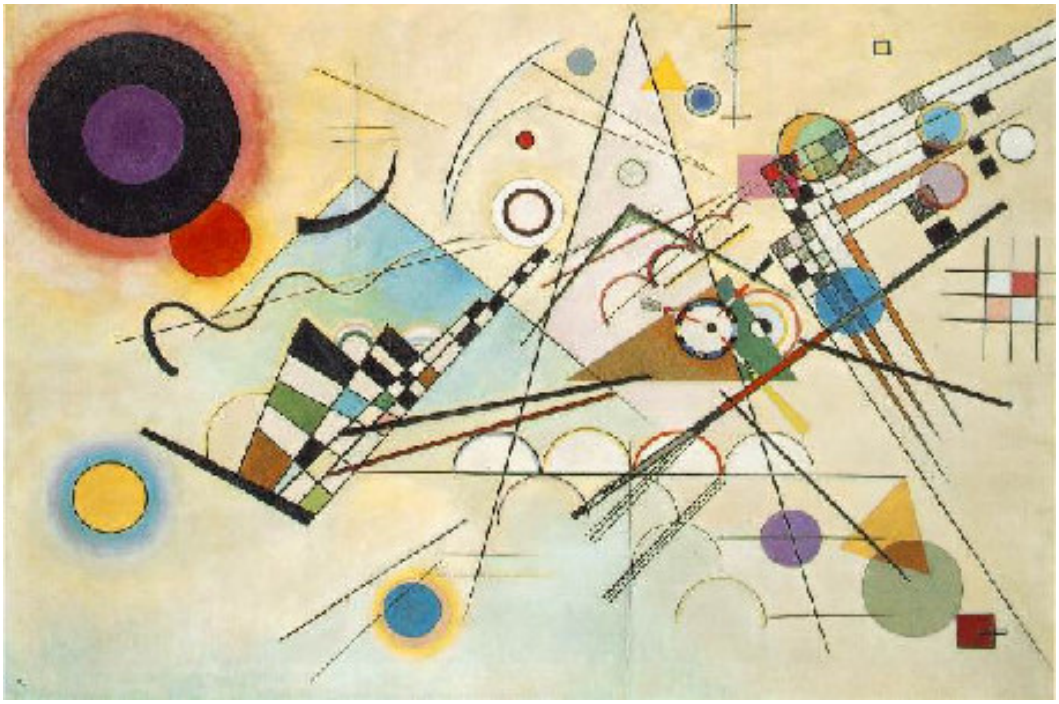
Kandinsky ressamlık deneyimlerini anlatırken şunları söyler: "Sanat alanıyla doğa alanının ayrılması bende yavaş yavaş oldu; sonunda onları tümüyle ayrı alanlar olarak kendinde şeyler diye belirleyebildim. Böylece gerçek sanat alanına giriyordum. Bu alan doğa alanı gibi siyaset alanı gibi bilim alanı gibi öbür alanlar gibi başlı başına bir alandır; kendine özgü yasaların egemen olduğu, sonuçta tüm öbür alanlarla birlikte o büyük evrensel alanı oluşturan bir alandır."[36]

[35] Mehmet ERGÜVEN, "Kandinsky ile Resme Yolculuk", *Türkiye'de sanat*, 11(Kasım/Aralık,1993), s.28
[36] Afşar TİMUÇİN, "*Estetik*", 6.b, İstanbul, Bulut Yayınları, 2003, s.159

Kandinsky, 1906-07'de Paris'te kalmış, bu süre içinde hem çağdaş Fransız sanatının gelişimini incelemiş hem de Fovizm'in estetik anlayışını özümsemiştir. *Kandinsky*'nin bu dönemde yaptığı manzaralar ve efsanevi sahnelerde konu önemini yitirmiş, renk tonları zenginleşip yoğunlaşmış, biçimler yalınlaşarak koyu çizgilerle sınırlanmıştır. Tematik öğenin giderek geri çekildiği bu yapıtlarda sanatçı kendini yalnız rengin duyusal ve simgesel değerleriyle anlatmaya çalışmıştır.

Kandinsky ilk soyut resim kabul edilen ve hiçbir figüratif karşılığı olmaksızın tümüyle renklerin ve biçimlerin duygusal etkisine dayanan ilk soyut suluboyasını 1910'da gerçekleştirmiştir.[37]

Kandinsky, 1922-33 arsında Bauhaus'ta öğretmenlik yapmış, 1924te *Jawlensky*, *Feininger* ve *Klee*'yle birlikte Dört maviler grubunu kurmuştur. Gerek yapımcılığın gerek Süprematizm'in ve Bauhaus'un etkisiyle sanatçının 1920'lerde yaptığı resimlerde anlatımcı nitelik tümüyle yok olmuştur. Bu resimler genellikle düz beyaz bir yüzey üstüne dağıtılmış daire, üçgen ve kare gibi düz ve parlak renkli geometrik biçimler düzeninden oluşur.

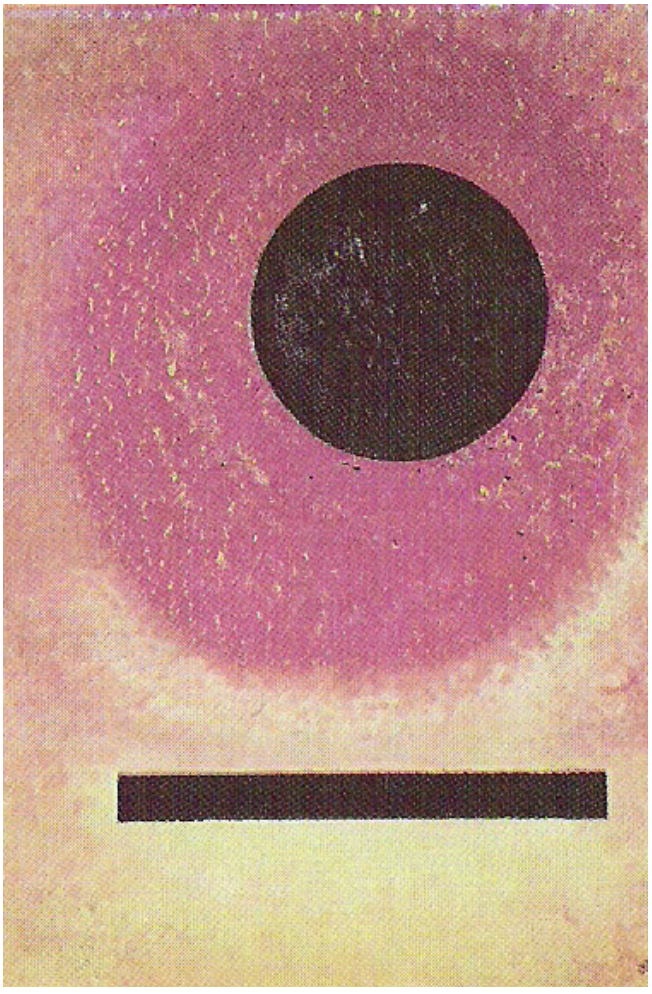


Wassily Kandinsky, *Kompozisyon VIII*, 1923

[37] İNANKUR, a.g.m., s.940

Kompozisyon VIII, 1923 resimlerinde ki renk ve çizgi patlamalarının yerini bir planimetrik biçim sistemi arayışı almaya başlıyor. Renk lekeleri de geometri biçimleriyle örtüşüyor. Bauhaus'da verdiği derslerde bir kompozisyon kuramı geliştiriyor ve planimetrik biçim öğelerini içeren bir sözlük hazırlıyor. Ona göre biçim sadece bir araç, amaca ulaşmak için ruhsal titreşimleri olanca çok sesliliği içinde duyabilmek için bir araç…[38]

Bauhaus'un Nazi yönetimi tarafından kapatılması ve Almanya'da ki siyasal gelişmeler nedeniyle Paris'e yerleşen *Kandinsky* ölümüne değin burada kalmıştır. Yer yer *Arp*'ın biyomorfik dünyasının ve *Miro*'nun düşsel resimlerinin izlerinin görüldüğü bu son dönem yapıtlarında *Kandinsky*'nin 1920'lerde ki resimlerine egemen olan geometrik öğeler azalmış, biçimler daha esnekleşerek yumuşamıştır.[39]



Wassily Kandinsky, K*ompozisyon IX*, 1936

[38] İPŞİROĞLU, a.g.e., s.53
[39] İNANKUR, a.g.m., s.939

KAZİMİR MALEVİCH(1878-1935)

Erken yapıtlarında Rus halk sanatı etkili bir üslupla çalışırken sonraları soyutlamaya yönelmiş, giderek kendi adıyla birlikte anılacak olan Süprematizm akımı doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. *Malevich,* 1905'te Moskova'ya gittiği zaman Rus İzlenimcilik'i türünde resimler yapıyordu. Buradaki özel koleksiyonlarda gördüğü *Cezanne* ve *Leger*'nin resimlerinin yanı sıra Fovizm örnekleri aracılığıyla sanattaki yeni eğilimleri tanımıştır. [40]



Kazimir Malevich, *Çiçekçi kız,* 1904-05

Malevich: " yüzyılımızın başında nesnelerin boyunduruğundan kurtulalım, gerçek resim üretimine girelim" diyerek sanatta bir devrim yarattı. *Malevich*'e göre nesneler dünyası insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. Nesneler sanatçının kendi çıkarları için tasarlanmış bir dünyadır. *Mondrian* ve *Malevich*, evrenselliğe açılabilmek için doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğine inanıyorlardı. Bu bakımdan her iki sanatçı da tasarladıkları dünyalara ulaşabilmek için soyutlamayla işe başlarlar.[41]

Kübizm'e ilgisinden ötürü *Malevich*'in köy sahnelerindeki bazı figürleri, *Leger*' i anımsatan tüp biçimini almış ve ayrıştırılmış düzlemler karşıt bir renk uygulanışıyla birbirlerine eklemlenmişlerdir. Sanatçı Kübizm'i bu biçimde kişisel bir tutumla yorumlarken,

[40] Uşun TÜKEL, "Maleviçh, Kazimir", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, cilt 2,* İstanbul, YEM yayın, 1997, s.1158
[41] ATAN, a.g.m., s.19

aynı zamanda hız ve devinim kavramlarına dayanan Gelecekçilik akımıyla da ilgilenmiş ve bu iki üslubu birleştirerek *oduncu, makas bileyici* gibi tablolar yapmıştır.

Malevich'in oduncu tablosu, ana çizgilerini kıvrımlı düzlemlere dönüştürüp, parlak renkler ve karşıt tonlar kullanarak daha belirgin hale getirir. Bu düzlemlerin yarattığı oylum duygusu, düzlemlerin birbirleriyle çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmeleriyle dengelenir. Resimdeki aydınlık karanlık alanların gelişigüzel yan yana gelmeleri sonucu, tutarlı bir biçimlendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanılmadığı da görülür. Oduncu, köylülerin hayatını yalın fakat aynı zamanda heybetli boyutlarda betimleyen bir dizi resimden biriydi. [42]



Kazimir Maleviçh, *Oduncu,* 1912, tuval üzerine yağlı boya, 94X71cm

1913-14 arasında yerini kolaj tekniğinde temsili öğelerin ve birtakım yazıların yer aldığı daha değişik bir anlayışa bırakmıştır. O yıl içinde *Maleviçh*'in resimlerinde saçma özellikler daha da arttı. Kendisi bu değişimi Bireşimsel Kübizm aracılığıyla sağlamıştır.

[42] LYNTON, a.g.e., s.68

Moskova da bir İngiliz adlı tablosundaki figür, balık, yanan mum, merdiven süngüler gibi birbiriyle ilgisi olmayan betimlemelerin ve bölünmüş sözcüklerin arkasına yarı gizlenmiş bir biçimde yansıtılmıştır. Herhalde bütün bunların İngiliz'in Moskova'da gördükleriyle bir ilgisi olduğu belirtilmek istenmiştir.

Bu kolaj denemelerinden sonra *Malevich*, soyut geometrik biçimlere yönelmiş ve süprematist adını verdiği düzenlemeler yapmaya başlamıştır. bu anlayışın özelliği, onun resmi bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu bir anlamda konstruktiv bir resim tarzıdır ve bir bakıma *Malevich*'in bu noktaya Kübizm'den gelmiş olduğunu da gösterir.



Kazimir Malevich, *Moskova'da bir İngiliz,* 1913-14,
tuval üzerine yağlı boya, 88X57cm.

Malevich'e göre resmin dışında kalan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir sıfır noktasına götürmek ister. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanır. Bu alan (süprematist alan), salt geometrik- soyut elemanlarla çalışan bir sanat olacaktı.

Bu alan, salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır. *Malevich* bu dönemde, tuval üstünde siyah, kırmızı bazen de sarı ile, kare, daire , üçgen gibi temel geometrik biçimlerin bir arada kullanıldığı tuvalin üstüne siyah bir karenin yer aldığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bu süprematist düzenlemelerdeki biçimler, farklı renkte oluşları ve özel yerleştirilişleriyle bir boşlukta yüzüyorlarmış izlenimi verir.[43]

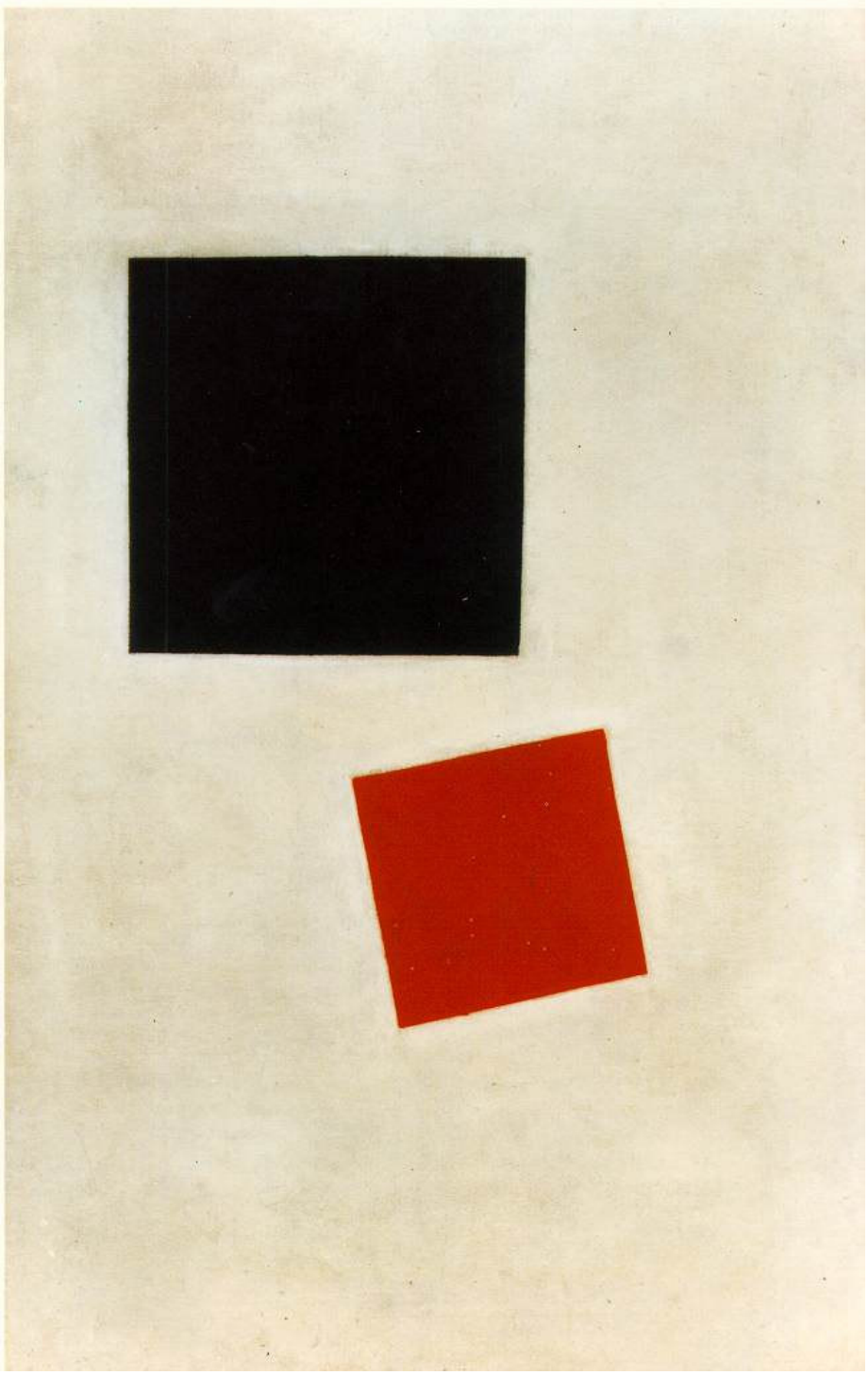


Kazimir Malevich, *Süprematist kompozisyon,* 1915,
tuval üzerine yağlı boya, 80.5X81 cm

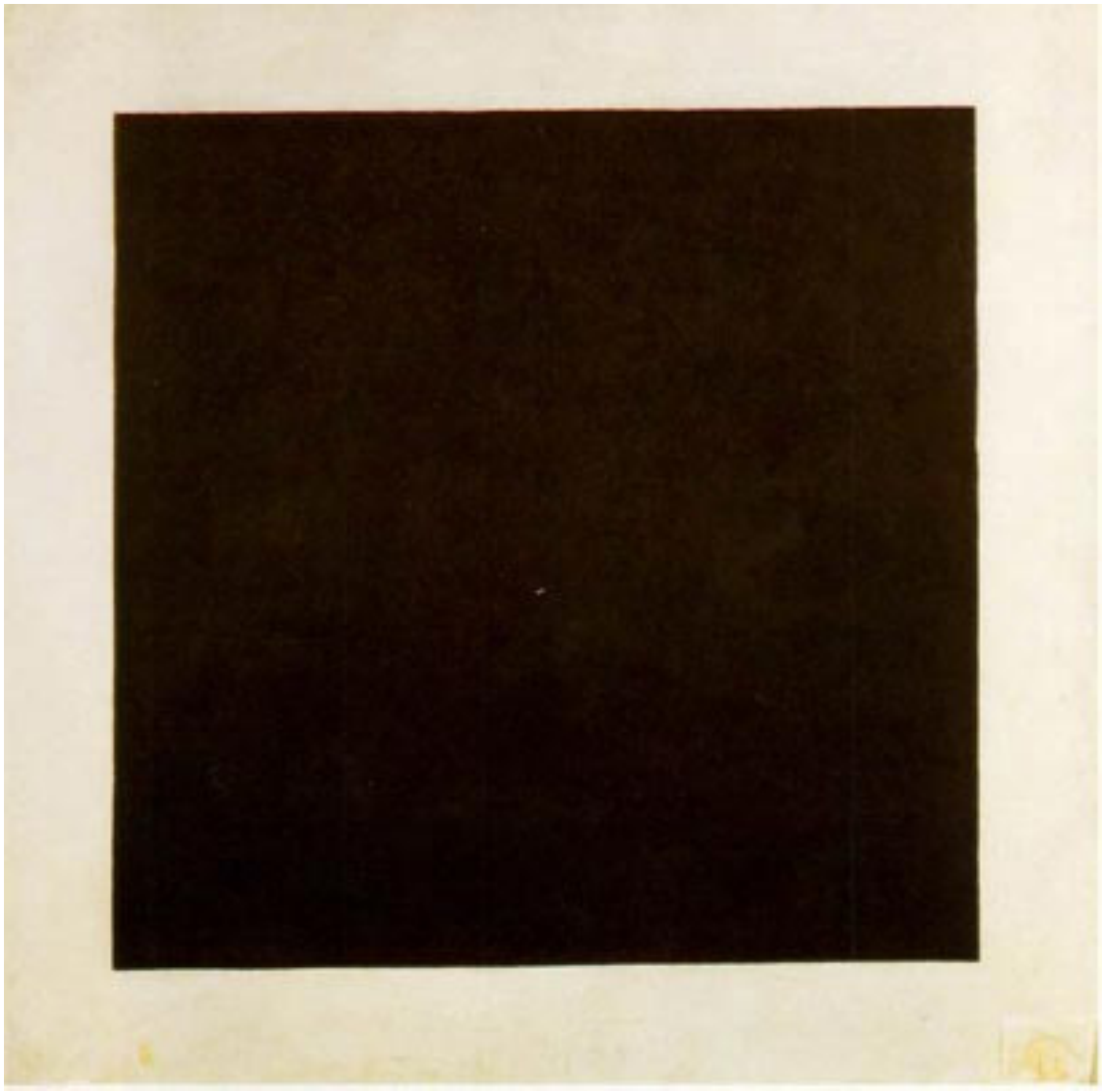
Süprematizm 1913 yılında *Malevich*'in bir resmi ile belirlenir. Bunu *Malevich* şöyle ifade eder: "1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada kare biçimine sığındım." Süprematik etki, Malevich' in karesinde, beyaz bir düzlem üzerindeki siyah karesinde bir anlam bulur. Bu resim, geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Beyaz düzlem üzerinde bir kare alışılmış, geleneksel resim anlayışı yönünden hiç şüphesiz bir resim değildir ama metafizik açıdan doğanın tinsel bir karşılığıdır. Bu, aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır ama bu sıfır noktası, tümüyle yeni bir soyut resim

[43] TÜKEL, a.g.m., s.1158

anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirci soyut expresyonizm kaybolur, konstruktiv olan egemenlik kazanır.



Kazimir Malevich, *süprematist resim, kırmızı ve siyah kare,* 1915, tuval üzerine yağlı boya



Kazimir Malevich, *beyaz zemin üzerine siyah kare,* 1914-1915, tuval üzerine yağlı boya , 80X80 cm.

PİET MONDRİAN(1872-1944)



Amsterdam Akademisi'nde resim öğrenimi gördükten sonra sanat yaşamına 1903'te *Lahey okulu* (bu okulun en tipik özelliği, gerçekçi resimlerinde romantik bir nostalji ile17.yy. geleneğini yeniden canlandırmaktı.) tarzını yansıtan gri ve koyu yeşil renklerin egemen olduğu doğalcı manzaralarla başlayan sanatçı, 1908'de paletini birden değiştirerek daha açık renklerle yeni-izlenimcilik doğrultusunda yapıtlar vermiştir. *Kandinsky*' den dört yıl sonra ilk soyut resim denemelerine başlayan *Piet Mondrian* soyut sanatı artık öznel yaşantılarının anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görüyordu. [44]



[44] İPŞİROĞLU, a.g.e., s.54

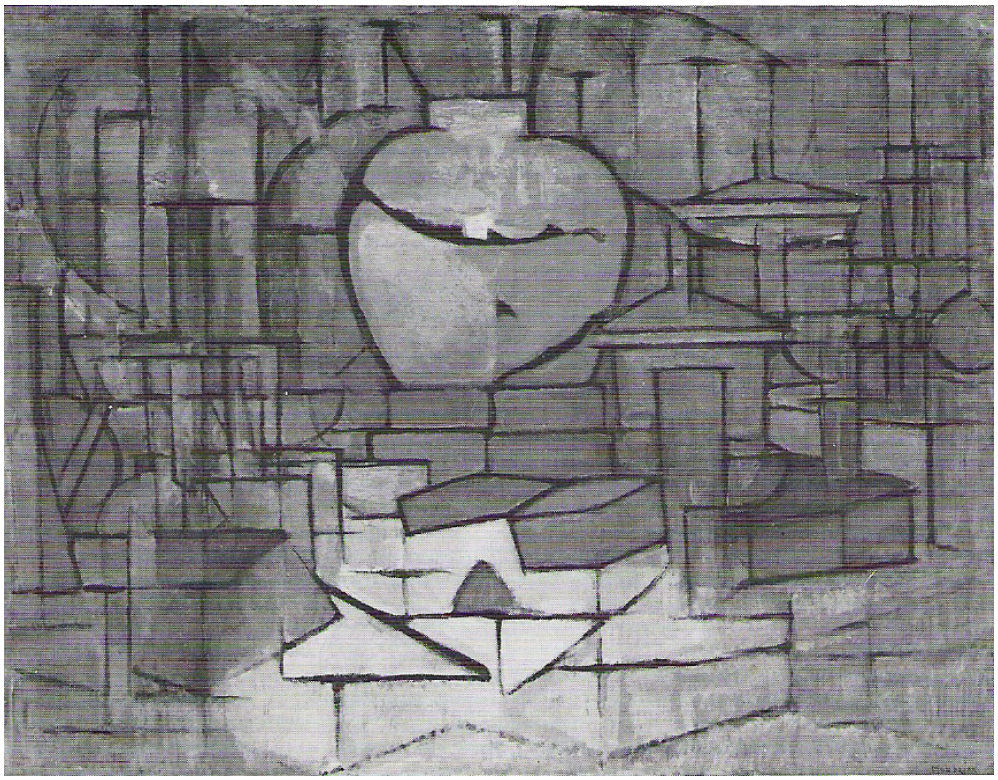


1911'de Paris'e yerleştikten sonra 1903'ten beri teosofiye (mistik eğilimli dinsel felsefe) duyduğu ilginin etkisiyle resim anlayışı simgeselci bir nitelik kazanan sanatçı, ana renklerle çalışmaya başlamıştır. Aynı dönemde Paris'te Kübizm'i tanıma fırsatı bulmuş ve 1914'e dek bu akımın ilkelerini kübist ressamların ulaştığı soyut anlatımdan daha öteye götürmeye uğraşmış ve "saf plastik sanatın anlatımı" üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Tek bir temayı işlediği soyut dizilerini ilk kez bu dönemde gerçekleştirmiştir.*(ör:Ağaçlar)*

Bazı ressamlara göre Kübizm, açıkça tam soyutlamaya giden bir yoldu. Bu ressamlar, bu yolun sonuna kadar gitmek istemeyenleri, sanatta betimleme geleneğinden ayrılmaktan korkmakla suçluyorlardı. Hollandalı ressam *Mondrian*, Kübizm'e ilgi duymadan önce yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmıştı. Hollanda manzaraları, onun yatay ve dikey unsurları vurgulamaya; böylece elde ettiği iki boyutlu yapının, yine Hollanda manzaralarına özgü derinlik özelliğiyle oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirdi.

Kübist ressamları inceleme fırsatı bulduğu yıllarda renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı böylece bir yandan da ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denedi.

Kavanozlu natürmort II adlı yapıtında zencefil kavanozunun yuvarlak biçimini korur ve bu biçimin, kompozisyonunun başka yerlerinde de yankılanmasını sağlar; ancak bunun dışında resmin tümü Çözümsel Kübizm'i anımsatan bir çizgi düzenlemesidir.[45]



Piet Mondrian, *Kavanozlu natürmort II,* 1911-12, tuval üzerine yağlı boya, 92X120cm.

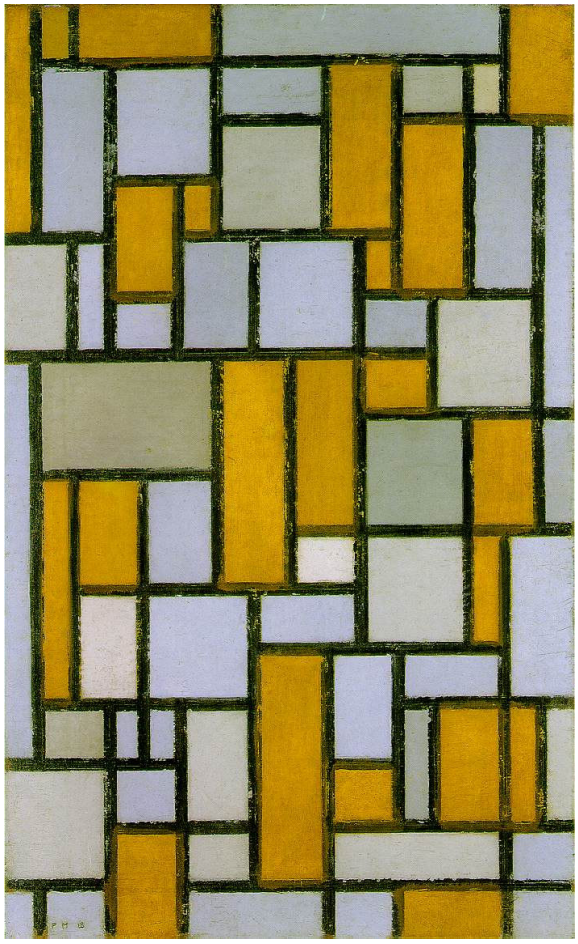
Mondrian'a göre, Kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştı. "Bu yüzden" diyor, "hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama yüzeyi yok etmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmede." *Mondrian*' ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye adım adım nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor.

*Mondrian***,** saf geometrik biçimlerin resim yüzeyi üzerinde dengeli ve ölçülü düzenler içinde dağılımını ön gören resimleriyle, her tür karşıtlıktan arınmış düşünce biçimi arasında her zaman bir bağ, bir ilişki aramıştır. Yapısal-arşitektonik bölünmez ve bunların birbirleriyle oluşturduğu denge, *Mondrian*'ın kafasında tasarımladığı, kompozisyon şemasıyla uyum sağlamıştı. Böylece doğal gerçeklik ile soyut gerçeklik arasında, sanıldığı kadar uzak

[45] LYNTON, a.g.e., s.75

mesafenin bulunmadığını kavramış oldu. Mimarlığa ilgi duyduğu dönemlerde, modern mimarlığın, yatay ve dikey çizgilerin uyumuna yer veren şematik biçim arayışının soyut resmin ilkesi olarak benimsedi.

Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge oynak (kalıplaşmamış) bir dengeydi. Simetriden kaçınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Bu yüzden *Mondrian* resimlerinde dengeyi ararken, yüzeyi eşit parçalara bölmez fakat dengenin, belli bir kalıp içerisinde donması önlenmiş olmuyordu. Bunu önleyebilmek için, *Mondrian* resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, sağa ve sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır. (Dikeyler: evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; Yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dişisel olanı dile getiriyordu.)



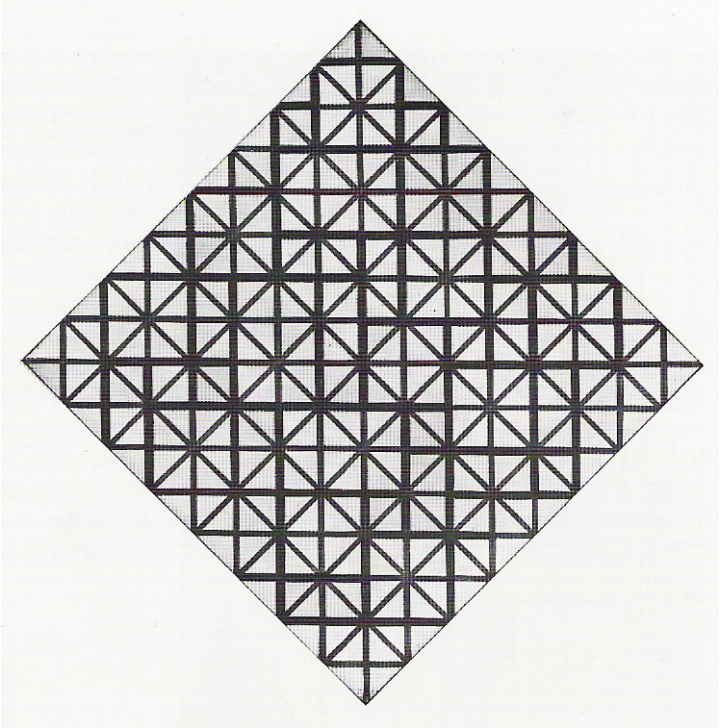
Piet Mondrian, *açık kahverengi ve gri ile kompozisyon*, 1918, 80.2X49.9cm.

Mondrian soyut bir düzen anlayışına indirgediği doğa kavramını kendi ifadesiyle şöyle dile getirmektedir: "Doğanın görkemli büyüklüğü karşısında etkilenmiş, onun saygınlığını,

sükununu ve birliğini tekrar ifade etmek istemiştim. Doğa mekanda formlar ortaya çıkarır. Gerçekte her şey mekandır. Karşıtlıklarla ortaya çıkan doğa birliğidir. Resimde birliğin eksikliğini hissettiğimden, dörtgenleri birleştirdim. Mekan beyaz, siyah ya da gri, form kırmızı, mavi, sarı oldu.”[46]

Mondrian: “Doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandırarak, salt-realiteye gölge düşürdüğünü bulgulayıncaya değin çok zaman geçti.”diyor. Salt realiteye ulaşabilmek için doğadaki biçim ve renklerden temel yönlere ve renklere(mavi, kırmızı, sarı) gidiyor.

1917’de *Van Doesburg*’la birlikte De Stilj grubunu kuran ve aynı adlı sanat dergisini yayımlamaya başlayan sanatçı, figüratif çağrışımın bütünüyle terk edildiği yeni-plastisizm adlı yeni bir soyut resim akımını başlatmış oldu.



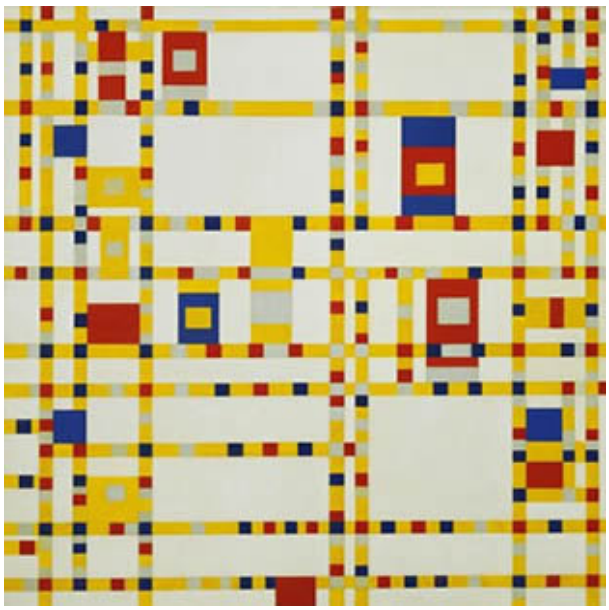
Piet Mondrian*, Gri çizgili elmas,* 1918 tuval üzerine yağlı boya*,* diyagonal, 120cm.

[46] BÜYÜKİŞLEYEN, ÖZSEZGİN, a.g.e., s.127

1919'a kadar resim zeminini küçük dörtgenlere bölerek renklendiriyor. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyüyor ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlıyor.[47]

Mondrian tablolarında resim yüzeyini bölen ve kalın çizgilerle sınırlanan dörtgenler, üç ana renkle, kırmızı-mavi- sarı boyanmıştır. Ayrıca kimi tablolarında renk sayılmayan başka tonlar, siyah-gri-beyaz ile denge sağlamıştır. 1940'lara doğru tablolarında çizgisel kesitlerin yerini çok renkli mozaik bir düzenleme aldı. Sert ve siyah çizgiler, yumuşamaya başlıyor. Kendi aralarında mozaik karelere bölünerek tablonun genel biçim düzenine uyum sağlıyor.

1940'ta atölyesinin bir bombardıman sırasında yıkılmasından sonra New York'a gider. Ölümüne dek burada yaşayan sanatçının bu dönemde gerçekleştirdiği daha canlı soyut yapıtlar arasında en ünlüleri, kent yaşamına özgü ritimleri yansıtan *Broadway boogie-woogie* 1942-43 ve *Victory boogie-woogie* dizileridir. *Mondrian* bu resimlerinde renkleri çevreleyen dış çizgileri yok ederek yüzeyi küçük renk dikdörtgenleriyle doldurmuştur. [48]

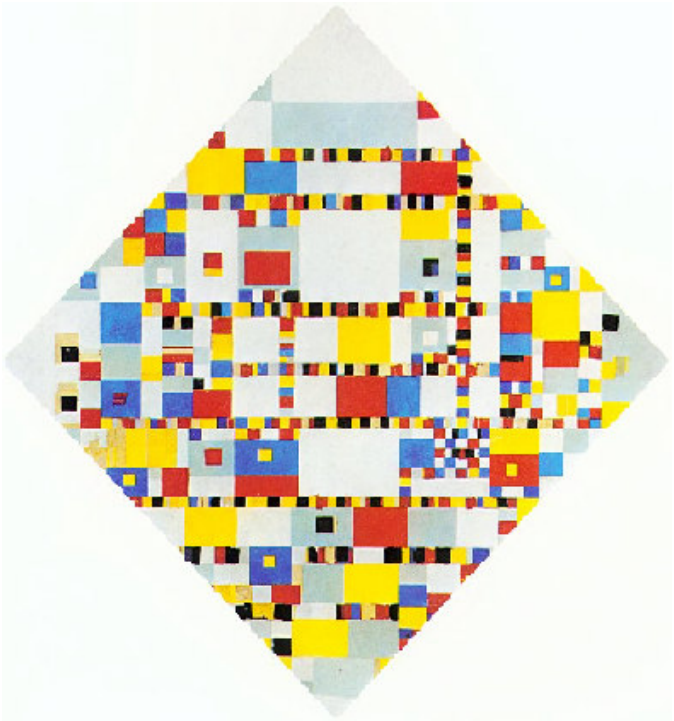


Piet Mondrian, *Broadway boogie- woogie,1942-1943*

[47] İPŞİROĞLU, a.g.e., s.56
[48] İpek BABACAN, "Mondrian, Piet", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, cilt 2, İstanbul, YEM yayın, 1997, s.129

Mondrian'ın "Broadway boogie-woogie" tablosunda boogie-woogie dansının, görünüşler arkasındaki yalın ritmini bize sunmak istiyor. Müziğin ve hareketin insan bedenleri aracılığıyla dışavurulmasını değil böyle bir aracılığa gerek kalmaksızın yalın ritmini, müziğin ve hareketini vermeyi amaçlıyor. Ressam izleyiciyi belli bir ritm duygusuna götürüyor. Renk dörtgenleriyle serbestçe oluşturulmuş geometrik bir düzen var. Artık resim, geleneksel doğalcı malzemelerle değil bu tür malzemelerin aracı olmadığı saf soyut biçimler ile söz konusu dansın uyumunu, iç dengesini, renkli atmosferini kuruyor.

Mondrian'ın kesişen siyah çizgileriyle renkli dikdörtgenleri bir resim oluşturmak için yeterli değilmiş gibi görünür ama bunlar resmin dış biçimini çok belirgin bir biçimde yankılayarak bu biçimi bir düzenleme ilkesi olarak yeni bir güçle ve tamamlanmışlık hissi duygusuyla öne çıkarırlar. *Mondrian*'ın sanatı, doğadan alınmış bir modele sahip olmadığı için keyifliğe düşme riski taşımak şöyle dursun, zaman geçtikçe fazla disiplinli, uzlaşımcılara fazla bağlı görülmeye başlamıştır; onun mutlak soyutluluğuna bir kez alışınca, hem renk hem de çerçeveye bağımlılık bakımından *Manet*'nin son resimlerinden daha geleneksel olduğunu fark ederiz.[49]



Piet Mondrian, *Victory boogie-woogie, 1942-43*

[49] GREENBERG, a.g.m., s.356

GENEL SOYUTLAMA

Soyut sanat, keşfetmeye yönelik duygu ve heyecan yüklü zekayı dışa vurma olayıdır. Düşünmek nesne ile ilişkiyle başlar. "Nesnenin çevresiyle ve kendi içindeki ilişkilerinin düşünsel planındaki organizasyonuna "soyutlama" diyebiliriz. [50]



Paul Cezanne*, Sainte-Victoire dağı,*

Soyutlama içtepisi açısından insan ile doğa arasında nasıl bir ilgi olduğunu şöyle açıklayabiliriz. İnsanın iç dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu dile getirir. İnsanın bağlamsız, karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duygu, iç huzursuzluğu ve korku duyguları olacaktır. Öte yandan insan, evrende güven ve huzur içinde korkusuz yaşamayı ister. İnsan bu huzur ve güven ihtiyacını nasıl karşılayacaktır. İnsan bu huzur ve güveni sanatta, sanat biçimlerinde bulacaktır. Ancak bu, dış dünyanın nesnelerine kendine vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir. Tersine bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşünden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmaktır. İnsanın dış dünyanın keyfilik ve korkusundan kurtaracak olan huzur ancak keyfi ve olan her şeyi sanatta

[50] ATAN, a.g.m., s.22

mutlak değerlere götürmek ile elde edilebilir. Bu değerler, soyut biçimler dünyasında soyut sanatta ancak kavranabilir.

Soyut görüntünün sanatta yeterli ve geçerli bir anlatım olarak gelişmesi 20.yy.'da olmuştur. *Cezanne*'nin son yıllarında yaptığı St-Victoire Dağı resimlerin, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki dağılımıyla Kübizm'e ve geometrik soyutlamaya yol açtı.



Paul Cezanne*, Sainte-Victoire dağı,*

Kandinsky'nin serbest, renkçi soyutlamaları lirik ya da anlatımcı soyut resmin ilk adımlarını atmıştır. Gerek endüstride ki fabrika üretimi, gerek yapı teknolojisi ve ölçeklerinin, sorunları ön plana çıkarması resim ve heykel gibi sanatlarda da geometrik ve yapısal düzenlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Freud ve Jung'un evrensel anlatım ve simgeler üzerindeki çalışmaları, sanatta psişik ve bilinçaltıyla ilgili içeriğin aranışıda lirik bir soyutlamanın gelişmesinde etkili olmuştur.

Sanatçı, görünen eşyada saklı olanı kabiliyeti ve teknik bilgisiyle görünür hale getirir. Bunu yaparken de nesneyi deformasyona uğratarak, şekil ve çizgilerden faydalanır.

Soyutlama, biraz değişik bir olaydır. Soyutlamada bezeme çabası yoktur. Varlıkların görünüşüne bağlı kalınmaz. Yeni renk, yeni çizgi ve biçim verilerek heyecan uyandıran hoş etki elde etmek amaçlanır. Soyut motif ve semboller kullanılır.

Sanatta soyutlama ile ilgili mantığın bilinçli olarak kavranması, nesne biçimini resimleştirilmesi için yapılan soyutlaştırmayla ilgili çalışma sırasında ortaya çıkınca, sanatçı için ele alınacak tasvir, yani betimleme öğelerinin, kimi anımsamalar ile yapılacak saptamalar yoluyla olabileceği akla gelebilir.



Wassily Kandinsky, *Bavaria'da Sonbahar,* 1908

Böyle olunca, özellikle tablodaki can alıcı noktanın, konusal merkez olamayacağı da belirir. Ancak bu merkez, yapısal bir perspektifle değil aksine sanatçının bulduğu resimsel bir motif ile ilgili olmaktadır. Bu yüzden yaratılan motifler, sanatçıların önceden saptadığı değil aksine çalışma sırasında beliren soyut öğelerin kompozisyonundan oluşmaktadır. Bu nedenledir ki Ekspresyonizmden hareketler soyuta yönelen resimlerde tanınabilen kimi renk ve biçimlerden yararlanılarak işe başlanıldığını fakat bu ilk renk ve biçimlerin, mimaride gerekli olan inşaat

iskeleleri gibi sonradan kaldırıldığını ve ayrıca ele alınan ve beğenilen birçok bölümlerinde belirmeye başlayan yeni motif uğruna atılıp ya da değiştirilerek bütüne hizmet eden öğeler haline getirildiğini görürüz.[51]

Ressamlar, genelde kendilerini gelecekteki kötücül şeylerin dışında görmek isteyen ve hep çocuk kalan kişilerdir, içsel ve dışsal duyumlarını açığa vurmak için farklı yollar denemeye yatkındırlar. Onlar için sanatta betim sözcüğü, sıradan bir anlam taşır. Her zaman kişiliklerini öne çıkarmak isterler ve geleneğin fazlaca abartılmış ağırlığı, gerçekliğin sıradan etkisini aşmakta, onlar için birer engeldir.

Nesnelerin kendilerinden kaynaklanmayan bu aldırmaz tavırda, bütün tekniklere ve yöntemlere açık olmaya karşı bu kuşkucu eğilimde, düşünürlerin dile getirdikleri uzmanca gerekçeler olmuştur. Sanatçılar, gerçeklik dünyasından, ya çok, ya da olabildiğince az uzak kalmaya özen gösterirler.[52]



Pablo Picasso

[51] Adnan TURANİ, *Çağdaş sanat felsefesi*, 4.b., İstanbul, Remzi kitabevi, (mayıs, 2003), s.95
[52] Andre LHOTE, *Sanatta değişmeyen plastik değerler*, İstanbul, İmge Yayınevi, 2000, s.109

LİRİK(Anlatımcı) SOYUTLAMA

Modernleşme sürecinin en önemli halkalarından biri olan soyut sanat, genel olarak 2 ana eğilim sergiler. Lirik soyutlama, soyut sanatın iki ana eğiliminden biridir, diğeri ise geometrik soyutlamadır.



Soyut dışavurumculuk 1940 yılından sonra Amerika'da ortaya çıkmıştır. *Tobey*, *Rothko, De kooning, Stil, Gorky, Pollock, Motherwell* bu alanda çalışmışlardır. *Pollock* boyaları damlatarak yaptığı resimlerinde, ressamın hareket izlerini taşıyan onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan, bir alan olmuştu. *De Kooning'in* sonradan söylediği gibi bu resimlerle *Pollock* adeta buzları eritmişti ve resimlerdeki simgelerle bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, bu akımın dışında kalan ressamların yeni sanatı

anlamalarına yol açmıştı. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tuvaller üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu.

Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde `temsil edilen şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın `izleri'yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki `hâreketsizliği'ni veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu, sanatı sarsıcı olarak niteliediler. Onların bu tutumları daha sonra modern sanatı tapma derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı yabanıl yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak aktarıyorlardı.



William Kooning, *Woman V*, 1952-1953

De Koonig'in fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik, seyirciyi çarparcasına etkilemekteydi. Soyut biçimlerinde bir şeye benzemesi gerektiğini savunan sanatçı resminde fırçasının ağız , omuzlar , kalçalar ve bacaklar biçimini verme eğilimdeydi. Bütünüyle soyutlaşan resim neredeyse onun imzasına dönüşüyordu.

Franz Kline gerçekçi resimlerinden soyut ekspresyonist resimlere dönüş yapmıştır. Bu anlayış, sanatçının kişiliğiyle ilgili ortaya çıkan bir sanat yaklaşım biçimidir.[53]



Franz Kline, *Lehigh V Span*, 1959-1960

Rothko' nun soyutlamaya geçişi önce kahverengi tonların egemenliğinde geometrik biçimlerin karşıtlaştırılmasıyla başlamıştır. Sonraları giderek daha az biçimin kullanıldığı çoğu kez farklı oranlarda bulanık kenarlı dikdörtgen renk alanlarının gölgeli, derin bir zemin üstünde aralarında zemin renginin şeridi bırakılarak üst üste yerleştirildiği resimlere yönelmiştir. Bunlarda genellikle koyu renkler ve derin bir renk atmosferi, bazen bir gölün bulanıklığını anımsatan bir karanlık egemendir. Bu koyu zemin üstünde yer alan mor ya da turuncuya kaçan bir kırmızı ani bir dram oluşturur.[54]

Resimleri son derece durağan ve yalın bir izlenim bırakan *Frank Stella*, soyut dışavurumcuların öznel, cesur ve hareketli resimlerine karşı bilinçli bir sav olarak ortaya çıkmış, soyut resmi zorladığı kesin düzen ve bu düzenini birlikte getirdiği algı ve yanılsama

[53] BÜYÜKİŞLEYEN, ÖZSEZGİN,a.g.e., s.125
[54] ERZEN, a.g.e., s.1581

sorunları, Minimal Sanat akımının temelini oluşturmuştur. Öğelerin en aza indirgendiği renklerin homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturduğu, biçimlerin geometrik ve yalın olduğu minimal sanatı geliştirmiştir. Resimlerinde ilgiyi yalnızca yüzeye çekmeye çalışırken azalttığı öğelerin mekan ve nesne yanılsamasını büsbütün yoğunlaştırdığının farkına vararak resimlerinin ortasında delikler açmaya, tuvalde çizdiği çizgilerin çevresindeki boş alanları kesmeye başlamış, giderek biçimlerin çevresinde kalan boşlukları keserek ilk biçimlenmiş tuval örneklerini gerçekleştirmiştir.

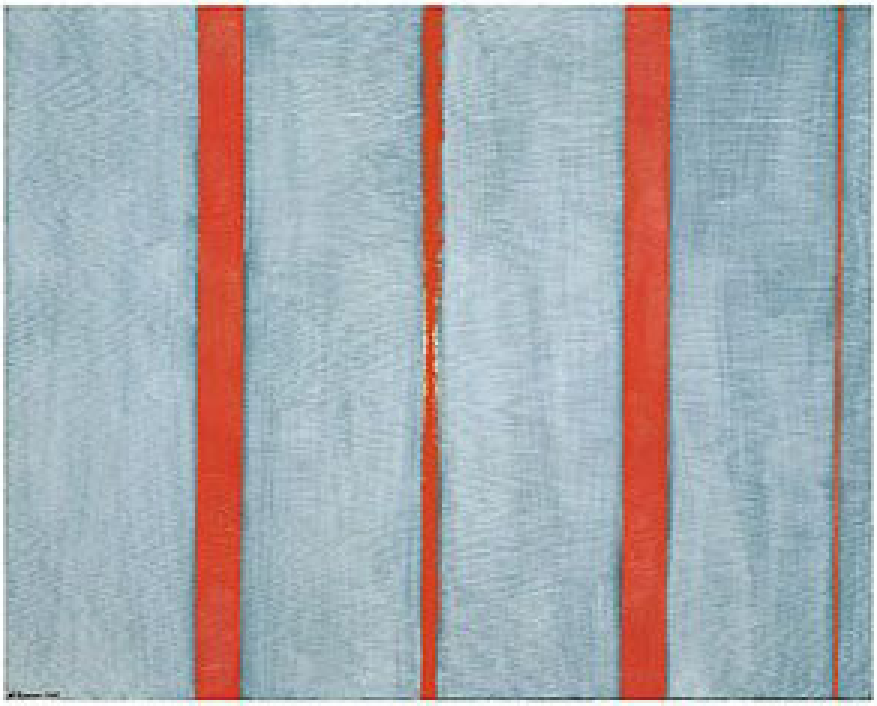


Mark Rothko, *Beyaz merkez,* 1950

Newman'nın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ve büyük bir olasılıkla sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı bir yıldırım düşmesi yada tanrının suları yarması gibi. *Newman*'nın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görünürleri çağrıştırır.

Soyut dışavurumculuk, serbest biçimli sanat ve Taşizm akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Öznel bakış açısıyla anlık duyguları tuvale yansıtmayı amaçlayan bu

eğilim özellikle biçimin ve rengin anlatımcı değerlerini öne çıkarmış, malzemenin duyumsal niteliklerini vurgulamış ve fırça darbelerinin duygusal etkilerinden yararlanmıştır. Anlatımcı soyutlamada kompozisyon oluşum süreci içinde sanatçının duyguları çerçevesinde biçim bulur. Belirsizlik, çift anlamlılık ve çağrışım her zaman ön plandadır. Başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki yada üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir. Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarında sızan başka renkler görülür. Zemindeki renkler de nerdeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır.



Barnett Newman,the name I, 80X60 cm.

Geometrik soyutlamada, nesne renklerinin dikkate alınmadığı ancak nesneyi çağrıştıran sembolik biçimle vardır. Konuya dayanan görüntüden çok, geometrik motifler ön plana çıkmaktadır. Lirik Soyutlamadaki mantık ise heyecanlı coşkulu sanatçının, serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı ile yarattığı şiirsel doku üzerine oturtulur. Lirik soyutlamada çoğu zaman nesne ve figürlerin optik görüntüleri tümüyle

ortadan kalkar. Böylece, lirik soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler çoğu kez non-figüratif, görüntüsüne ulaşmakta ve lirik soyut ile non-figüratif resimler birbirlerine karıştırılmaktadır. Zaman zaman da lirik soyutlama'ya ilişkin resimlerde nesne, figür ya da manzara öğelerinden kimi kalıntılar vardır. Bu soyutlama nedeniyle resimlerin adları da doğa ile ilgili olabilmektedir.

Figürsüz ve lirik bir resimde hiçbir biçimde nesne ve figürle ilgili bir izlenime rastlanmaz. Sanatçı coşku ve heyecanını kendine özgü bir mizaç ile boyasal bir yansıtmada bulunur. Yani lirik non-figüratif resim, boya tuşlarının hiçbir mantıKsal biçimleme kaygısı olmadan, sanatçının içten gelen dürtüleriyle doğal bir dokuda oluşturduğu özelliktedir. Bu nedenledir ki, lirik non-figüratif resimlerde nesne ile figüre bağıntılı olmayan ve yeni bir boya dokusu ve hacim görüntüsü de ortaya çıkmıştır. Lirik ekspresyonist soyutlamada ne doğrulanabilen ne de çürütülebilen, yalnızca olasılık derecelerine göre değerlendirilebilen çok sayıda yoruma açıktır. [55]

Soyut Ekspresyonizm'i destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamışlardır: "Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesidir".

[55] ATAN, a.g.m., s. 20

TAŞİZM(Lekecilik)

Anlık karar ve dönüşümlere dayanan bir yaratım süreciyle ilişkili olan lirik soyut eğilim. Doğaya alternatif yeni bir düzen peşinde olan ressam için II. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan bu süreç, sanatçıların yeni bir "güzellik" keşfetme hayallerine işaret eder. Ressam, renklere yüklediğimiz anlamları özgürlüğüne kavuşturur, biçimler arasında armonik bir ilişki kurmak ister. Kimi zaman tekne, kuş, deniz, fırtına gibi görünümleri soyutlar kimi zamanda tuval yüzeyinde yeni bir imge keşfetmeye girişir.

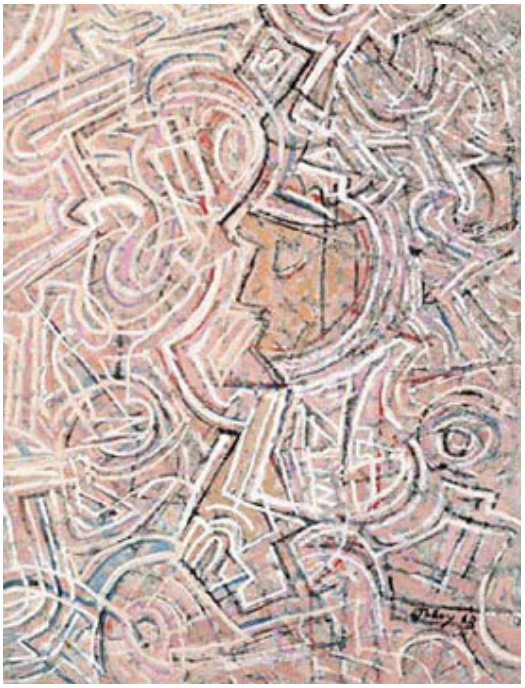


Mark Tobey, *gece töreni II*, 1971, siyah karton üzerine tempera, 33X46cm.

Sanatçı, duygularıyla sezdiği ama asla emin olamadığı bir gerçekliğe çağırmaktadır izleyicisini. Fakat önemli olan şey, resim yapmaktır. Ressam; renk, biçim, jest ve ifadeyle sonuçlarını önceden kestiremediği bir oyun oynamaktadır. Yeri geldiğinde lirik bir coşkuyla resmin yüzeyine dokunur, kompozisyonun oluşum evresini adım adım izlememize yardımcı olur yeri geldiğinde de kesik, aralıklı ve dinamik sürüşlerle resim yaparken resmini keşfeder. Yoğun duyguların yönlendirici olduğu bu tip bir resimde, rastlantı eseri keşfedilen değerler de resmin oluşumuna katkıda bulunur.

Parçalardan oluşturulan bir kompozisyon yerine, bütüncül bir kompozisyon anlayışı vardı. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkıyordu.

Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınıyor, yapıt bir düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulunuyordu. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler gibiydi. Uygulanan bu yöntemle, resim yapma süreci önem taşıyordu. [56]



Mark Tobey, *İsimsiz,* 1968

Lekeci anlayış ilk olarak Amerika'da *Mark Tobey'* de görülmüştür. O, renkli unsurları bir merkeze bağlamadan tuvalin bütün yüzeyine yayarak, resmin akışını süratlendiren çalışmalarıyla Avrupa resminden ayrılıyordu. Çinli bir sanatçıyla tanıştı ve ondan Doğu Asya fırça kullanma tekniğini öğrendi. *Tobey*'in beyaz yazı olarak adlandırdığı bu üslubu, *Pollock*'unkine sadece yüzeysel bir benzerlik gösterir.

Taşizm, 1940 yıllarda ABD'de gelişen soyut dışavurumcu resim ışığında *Tobey*'in sanatı daha iyi anlaşılmış ve kendine yeni bir çerçeve bulmuştur. *Tobey*'in resimlerinde kütleden çok bir mekan ve atmosfer vurgusu, ışık ve yüzey titreşimi egemendir. *Tobey* biçim yalınlığı kadar renk yalınlığını da amaçladığından resimlerinde canlı renklere yer vermiştir.[57]

[56] Zeynep RONA, "Soyut Dışavurumculuk", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi,* cilt 3, İstanbul, YEM Yayın, 1997, s.1688
[57] ERZEN, a.g.e., s.1797

Tobey'den daha güçlü olarak lekeci eserler vermiş olan Amerikalı *Jackson Pollock* 1940'tan itibaren de soyut çalışmalar yapmıştır. Onun leke düzenli eserleri boya akan fırçasından yere yayılmış olan renklerin tuvalin yüzüne sıçratılmasından doğar. Resimleri büyük boyutlardadır.[58]



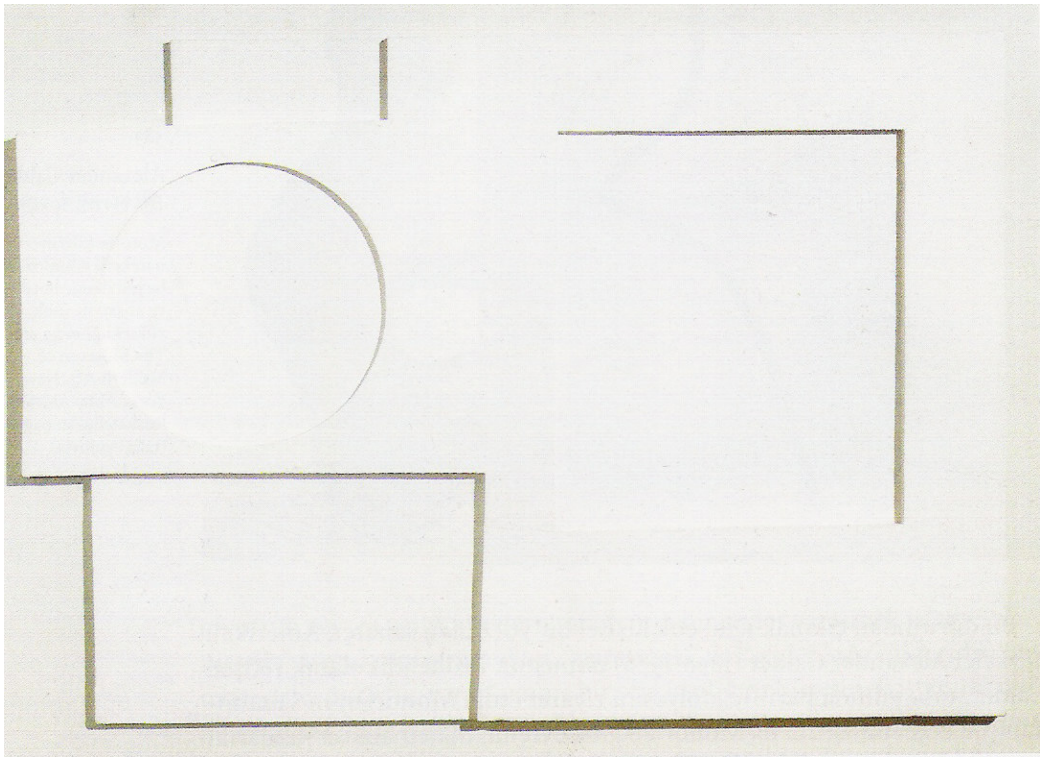
Jackson Pollock, Numara I, 1948, tuval üzerine yağlı boya, 173X264cm.

Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeye sermiş, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Jackson Pollock ' un (1912–1956) resimlerinde konu değil kullandığı lekecilik tekniği ilgiyi çekti; çocukların karalamalarındaki sadeliği yakalamıştı. Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan bu tarzda *Pollock*' un aşırı tekniklerini kullanmasada birçok ressam güdülerine teslim olmak gerektiğini düşünüyordu.

[58] Adnan TURANİ, *Dünya sanat tarihi*, 6.b., İstanbul, Remzi kitabevi, 1997, s.625

GEOMETRİK SOYUTLAMA

Resim sanatı içinde geometri kavramını şöyle açıklayabiliriz; “Geometri; yüzeyler, aralar ve mesafeler gibi özelliklerin bilimi, dünyayı ölçme sanatıdır. Sanatçı, tabiatta var olan geometriyi, sezgisiyle bulup, eserini bu doğrultuda düzenler. Her varlık kendi içinde, kendi aralarında ve kendi dışında birbirine bu fikirle bağlıdır. Geometrisini kaybeden şekil ve renk ölüdür. Sanatçı tablosuna geometri fikrini pergel, cetvel yardımı ve matematiksel düzenlemelerle katar. “Geometrik ve matematiksel ölçüler, ilk olarak arkaik dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Arkaik üslupta, kompozisyon oluşumunda, doğadan kopya etme düşüncesi egemendir. Önemli teknik buluşlar nedeniyle toplum yapısındaki değişmelerden dolayı arkaik üslup nitelikleri klasik üsluba dönüşmüştür.



Ben Nicholson, 1934, kabartma, kesilmiş karton üzerine yağlı boya, 71.8X96.5cm.

I. Dünya savaşı sonrasında gelişen düşünsel ve kültürel atmosferden beslenen soyut sanat fikri, farklı yönelimler sergileyerek bugüne kadar canlılığını korumuştur. Doğada rastlanan gerçek varlıkların betimlendiği bu resim türünün ilkinde, matematiksel bir düzen fikri hakimdir. İzlediğimiz resimde, öncelikle kendi değerlerine işaret eden sanatçı, resim sanatının temel elemanları olan çizgi ve renk üzerinden ideal bir kompozisyon oluşturur.

Formu geometrik bir tasarım olarak işaret eder. Tercih ettiği biçimler arasında hassas bir denge kuran sanatçı, tıpkı bir matematikçi gibi aklın dönüştürücü olanaklarına başvurur. Karmaşık dünya olaylarının ötesine işaret ederek ancak zihnimizle kavrayabileceğimiz bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır. Bilimsel bir kesinlik değildir sanatçının aradığı, varlıkların ardındaki gize işaret etmek ister. Renk ve çizgide görülen bu arınmışlık doğada var olan düzene bir katkı yapmayı amaçlamaktadır.

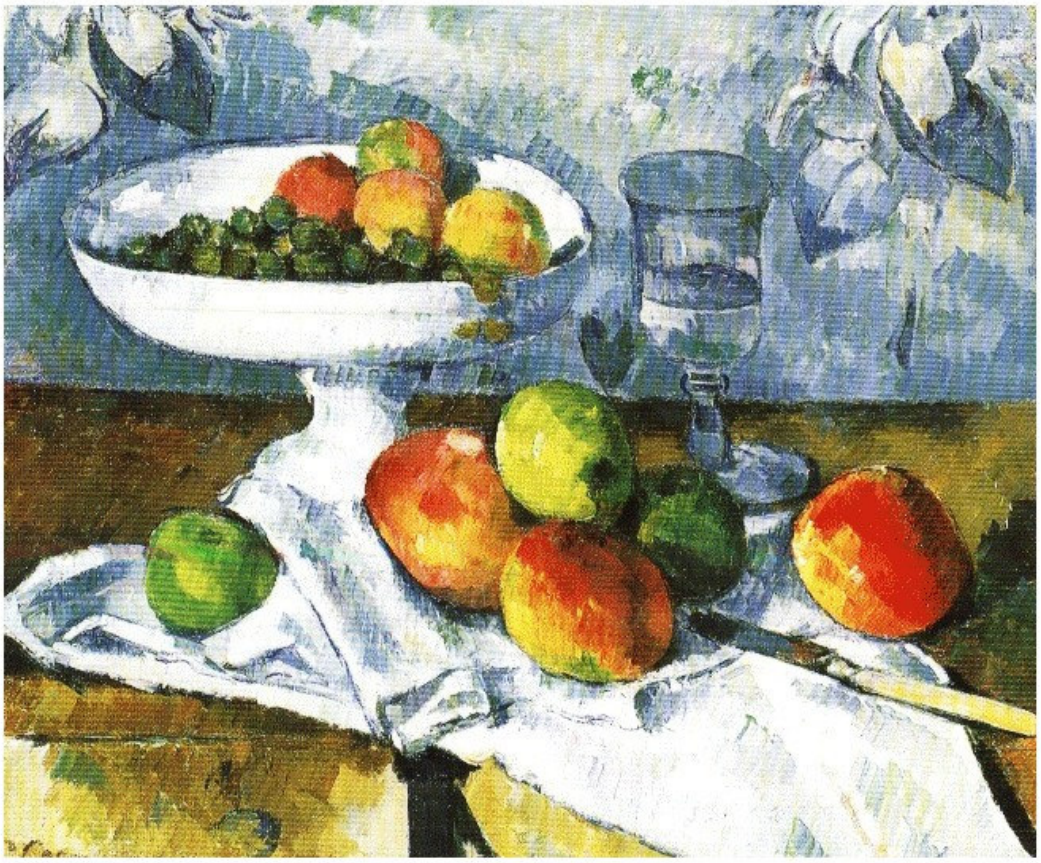
Modern sanat dönemlerinde sanatçılar, bazen kendilerini sembolik etkinliklerle ifade ederler. Semboller ve imgeler, sanatçının renk ve biçimleriyle birleşip, eseri ortaya çıkarırlar. Sanatçı, yapıtında resim, motif ya da grafikten oluşan bir geometrik mantık ile işe başlar. Geometrik imgelemin soyut yaratıkları olarak da tanımlanabilecek bitkisel ve hayvansal motifler, birer geometrik soyutlama gibi algılanabilir.

Bu görüşten yola çıkarak "önce heyecan, sonra anlayış" denilebilir. Plastik sanatlarda bazı belli geometrik orantıları önemsemek gerekmektedir. Ama sanatçı her zaman bu konumları izlemek zorunda değildir. O, kendi kurallarını da ortaya koyabilir. Biçimleri, nesneleri ya da ikinci derece başka şeyleri oluşturabilmek için çoğu kez birkaç öğenin birlikte bulunması gerekecektir. Biçim senfonisinin böylece zenginleşmesiyle çeşitleme olanakları, bu olanaklara bağlı olarak da düşünsel anlatım yolları sayısız ölçüde artar.

Geometrik soyutlamadan anlaşılan, nesne ve figürlerin optik görüntülerine yada akılcı tasarımlarına, katı geometrik biçim verilerek yapılan değişiklik ve biçim bozmadır. Resme özgü biçimlemede bazı detaylar ayıklanmakta ve dış dünya ile ilgili görüntü biçimleri geometrize edilmektedir.

Sanat, içinde yaşadığımız çağa natüralizmden soyuta kayan bir anlayış içine girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de *Cezanne* üstlenir. Bu nedenle çağdaş geometrik soyut sanatların başına *Cezanne*'ı koymak gerekir. İnsan, duyu gerçekliğini, duyularda bize verilen görünüşleri ortadan kaldırarak özlere ulaşabilir. Bu özleri kavramanın yolu, *Cezanne*'da, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak karşımıza çıkar. Buna göre, salt geometrik biçimler, duyusal doğanın ve nesnelerin özünü oluşturur. Nesnelerin geometrileştirilmesi ile yeni bir dünya elde edilir. Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın biçim veren tinle işlenmesidir.

Sanat renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sana,t dış dünyanın renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır. İşte, *Cezanne*'ın resimlerinde bu renkli biçimler somutlaşır.

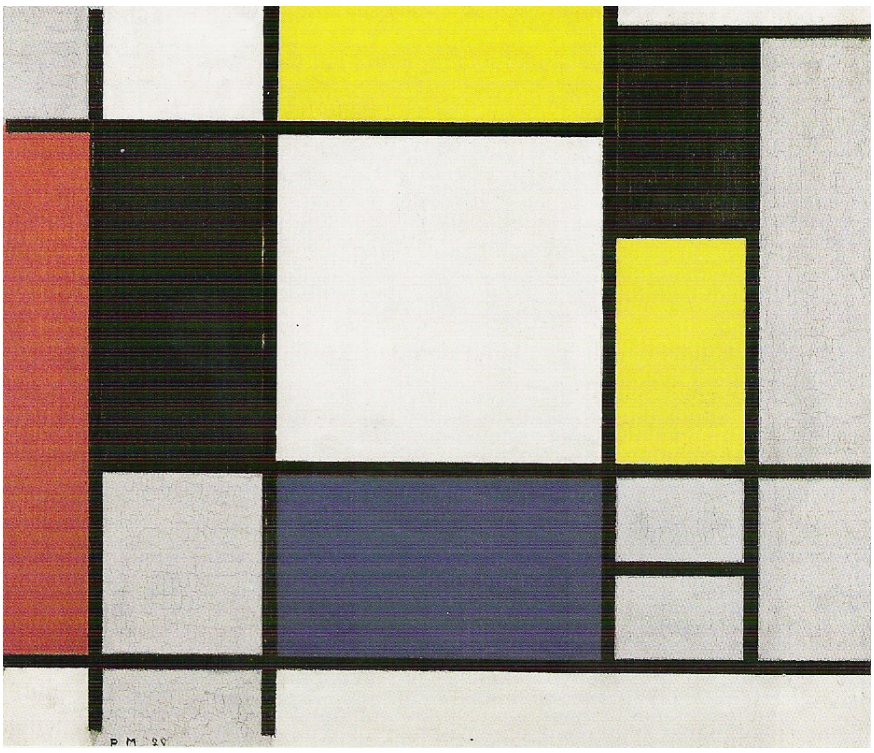


Paul Cezanne*, Natürmort*, 1879-1882

Cezanne, dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini şöyle anlatır: " Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir obje'nin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün." Doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da doğanın görünen bir dünya, duyusal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen bir doğa, artık duyusal olarak kavranan bir doğa değildir ama o, doğanın anlamıdır. Çünkü,, silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duyusal olarak kurulan bir doğa değil, düşünsel olarak kurulan bir kurgusal soyut dünya olacaktır. Böyle soyut kurgusal bir dünyayı düşünürken *Cezanne*, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor. Tersine onu, kurduğu bu düşünsel soyut dünyayı doğaya koşut olarak temellendirmek istiyor. *Cezanne*'nın yukarıdaki natürmort resmi dikkatlice incelenirse bardağın yamuk, meyve tabağının eğik olduğu, masanın düz olmadığı fark edilir. *Cezanne* buna rağmen resmine mükemmel bir uyum katmıştır

Cezanne'nın resminin temelinde, doğanın bir resim organizmasına dönüştürülmesi bulunuyor. Bu resim, aslında renkli biçimlerin meydana getirdiği bir yapıdır ve bu yapı bugüne kadar doğada nesne, obje dediğimiz şeyin bir karşılığıdır. *Cezanne*'nin resminde yapısal biçimler varlık kazanır. Evren, statik sağlam yapılardan oluşan obje'lere dayanır ve resim bu düşünsel-yapısal objelerin resmin mekanı içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenir. Böyle bir anlayış, elbette ki sanatı yeni biçim vermeye götürür. *Cezanne*'den kalkan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar gelir.

Cezanne ve kübistlerin yorumlarına göre doğanın arakasında bulunan geometri, yapısal güzelliğin temel bir parçası olarak yaşanır. Ölçü ve sayıya dayalı ince bir harmoni, nesne, biçim ve resim-biçimi, kuşatıcı bir yasalılığı ile belli bir birliğe götürmesini bilir. Bu geometri ile resim, özgün bir mimarlık olarak kurulur. Bundan nesnelere ait bir nitelik çıkarılacak olursa o zaman geriye yalnız bir geometrik bir düzen kalır. Böylece resim, ifade karakterini kaybeder ve yapısal bir karakter elde eder. İşte bu yapı ve bu yapıya bağlı harmonide resim, içeriğini ve özgün güzelliğini elde eder.



Piet Mondrian, *Kırmızı, sarı ve maviyle kompozisyon,* 1920, tuval üzerine yağlı boya, 52X60cm

Klasik sanatın biçimsel özeliklerini sürdüren geometrik-soyut eğilimi, *Mondrian*' da üst seviyeye ulaşmıştır. Bu da *Mondrian*'ın, geleneksel sanat biçimlerini tümden dışlamamış olduğu anlamına gelir. Klasik sanattaki dikey ve yatay çizgilerin uyumunu amaçlayan kapalı kompozisyon biçimi, *Mondrian*'da soyut formlara bağlı olarak devam eder. Ölçü ve denge gibi klasik sanatın ön gördüğü değerler, *Mondrian*'ın soyut kompozisyonlarında korunmuştur.



Ben Nicholson, *painted relief*,1939-44

Nicholson, 1920'lerin başlarında soyut resme çok benzeyen ve gözlemlediği cansız doğa nesnelerine dayanan bazı resimler yaptı. 1930'ların ortalarında açıkça soyut denebilecek resimler ve beyaz kabartmalar yaparak, uluslararası soyut ve Elementarist Sanat'ın temsilcisi oldu. Resimlerinde yuvarlak ve dörtgen biçimden başka bir şey yoktu. Bu dönemde geometrik soyutlamaya yönelerek çoğunlukla mukavvadan, bütünüyle beyaz, alçak kabartmalar yapmıştır. [59] Yapıtlarını çoğu kez boyamadan bırakmış, boyayı kullandığı örneklerde de daha çok malzemenin doğal rengine uygun renkler seçmiştir.

[59] LYNTON, a.g.e., s.198

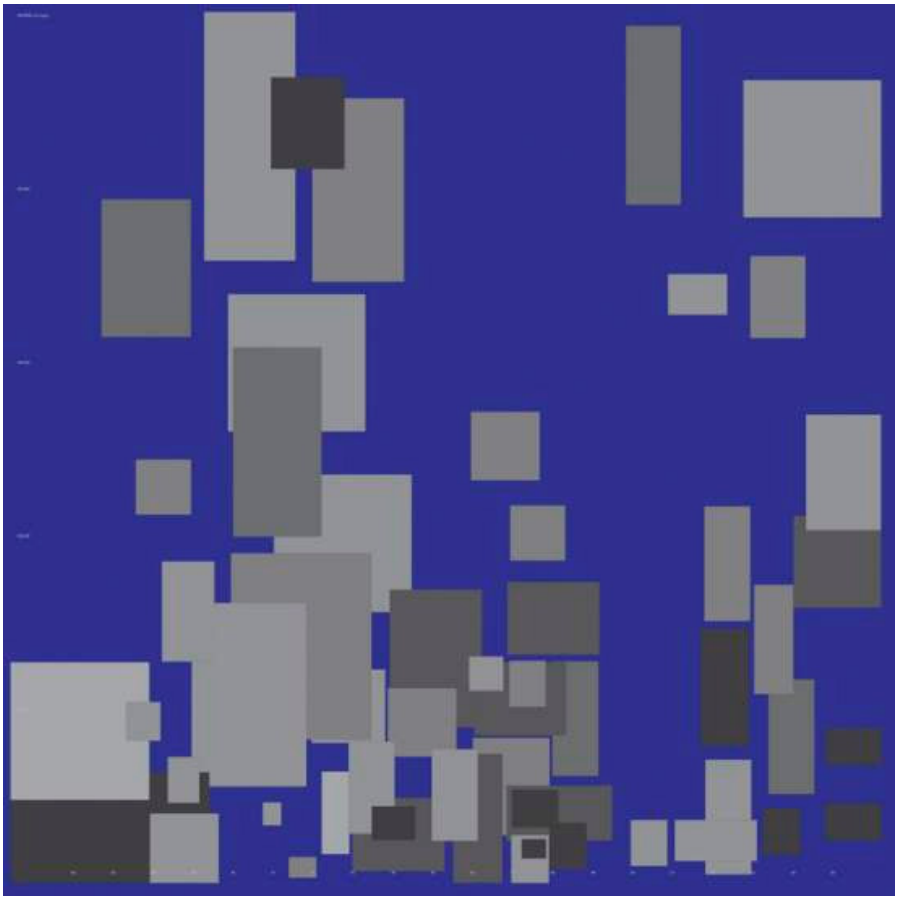


Lyonel Feininger, *Gaberndorf I*, 1921,

Lyonel Feininger, resmini birbiri üstüne binen üçgenlerden oluşturdu. Bu üçgenler saydam perdeler gibi göründükleri için birbirinin arkasındaymış gibi duruyorlar ve derinlik duygusu yaratıyorlardı. Böylece sanatçı resmin derinliksiz görünme tehlikesiyle karşılaşmadan biçimlerinin dış hatlarını sadeleştirebiliyordu. *Feininger* ortaçağ kentlerinde ki üçgen çatılı evler yada denizde bir arada giden yelkenliler gibi motifleri seçmeyi seviyordu. Çünkü böylece resminde üçgenleri ve çapraz çizgileri kullanma fırsatına kavuşuyordu.[60]

*Mondrian'*ın tuvallerdeki küçük dikdörtgenlerle aradığı dengeyi *Reinhardt*, oldukça geniş dikdörtgenlerin farklı düzlem izlenimi uyandıracak biçimde üst üste oturtulmasında aramıştır. Ancak kendini *Mondrian* gibi ana renklerle sınırlamayan sanatçı giderek tek rengin çok farklı tonlarını kullanmıştır. *Reinhardt*'ın tüm resimlerinde yapısal sorunların çözümünün arandığı bir soyutlama geçerli olmuş, boyama eylemi ve geometrik biçimlere dayanılarak özerk bir resimsel evren amaçlanmıştır.[61]

[60] GOMBRICH,E.H., a.g.e., s.580
[61] TÜKEL, a.g.e., s.1542



Ad Reinhardt, *Painting,* 1986

Gotik resimdeki sonsuz ve mutlak tasvirlerinin resmedilmesinden, XX.yüzyıla kadar geçen süreçte resim sanatı, sonunda sonsuzluk biçimi yüceltip, anlamı ve imgeyi reddettiği mutlak karede bulmuştur. Doğanın zamanından ve yaşamın içinden çıkıp, belleğimizden iz bırakan biçimler ve bu biçimlerin imgeleri soyut sanata gelindiğinde artık bir kare, dikdörtgen ve daire olmuştur. Kübizmin eş zamanlı parçalamaları ve fütüristlerin lirik renksel bölünmeleri, soyut ve Minimal Sanatta, düzenli bölümlere ayrılmış geometrik biçimler ve bu biçimlerin içerisindeki renksel düzenlemelere dönüşmüştür.[62]

[62] ÇOŞKUN, a.g.e., s:81



Vladimir Tatlin, *Üçüncü enternasyonal anıtı*, 1919

Yapımcılık, Süprematizm, De Stıjl ve somut sanat akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Genelde çağdaş malzemeleri kullanan Konstrüktivizm geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutumdur. Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. *Tatlin* 'in önderliğinde ilk olarak mimarlıkta ortaya çıkmışsa da bu alanda tasarımdan öteye gidememiştir. Hiçbir uygulanmış örneğe sahip olmamıştır. Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlayan bu eğilim, özellikle geometrik öğelerden yararlanmış, anlatımcı ya da dışavurumcu niteliklere yer vermemiş, malzemenin duyumsal özelliklerini yok ederek, kişisel izler taşımayan son derece kesin ve düzgün fırça vuruşlarını

yeğlemiştir. Renk, çoğu kez strüktürel ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Kompozisyon, ussal ilkeler doğrultusunda önceden tasarlanmış ve akılcı bir biçimde kurgulanmıştır. Netlik ve kesinlik ön plandadır.[63]

Tarihsel bakımdan kübizmin bir uzantısı olan, aynı zamanda da klasik ve neoklasik sanatın biçimsel özelliklerini sürdüren geometrik soyutlama, *Mondrian*'ın yapıtlarında en üst düzeyde bir başarıya ulaştı.[64]

Kuşkusuz sanatta geometri birden bire ortaya çıkmış bir kavram değildir. Yeniçağın zaman ve mekan tasarımlarındaki biçimler modern sanatçının soyut biçimlerini yaratmıştır. Karmaşık yaşam koşulları, metropolleşen kentler ve kentlerin hızı sanatçıyı doğaya yabancılaştırırken bu yabancılaşma resimlerde geometrik ve yalın biçimlerin oluşturduğu mutlak biçimlerle ifade edilmiştir. Bu noktada soyut resmi şekillendiren geometrik düzenlemeler, mimarinin de önemli bir öğesi olmuştur. Büyük şatolardan ve çiftlik evlerinden uzaklaşan insanlar, geometrik düzenlemelerle oluşturulmuş dikdörtgen ya da kare dairelerde yaşamaya başladığında modern zamanların sanatı da bunu yansıtmıştır. [65]

[63] RONA, a.g.e, s. 668
[64] LYNTON, a.g.e, s.215
[65] COŞKUN, a.g.e., s:81

GEOMETRİK BİÇİMLERİN ALGILANMASI

Modern sanatçı farklı geleneklerden biçimler alır ve bu biçimleri tanınmayacak bir şekle dönüştürür. Böylece zamanlar başka bütünün taşıyıcısı olan öğeler, yeni bir bütünün parçalarına dönüşürler. Modern bir yapıtta geçmiş, bugünün belleği olarak yeniden kazanılmıştır. Amaç, geçmişin örtülmesi değil, organik bir biçime dönüştürülmesidir.

Sembolik işaretlerle bir anda sonuca ulaşmak, dış dünyaya ait doğrudan edinilen algıları değerlendirmekten çok daha zordur. Resim, sanatçının öznel durumlarının sembolik olarak ortaya konmasıdır. Önümüzde renklendirilmiş şekiller görür onlara göz atarız ve onları sandalye, şemsiye diye nitelendiririz. Aslında resim sadece yüzeyi renklendiriliş şekildir. Onu anlamlandıran insanlardır. Daha önce şekil ve renklerin çeşitliliğine dayanan deneyimlerimizle, sembolleri kullanma arasındaki farkla resim ortaya çıkar. *Cezanne* "Ressam gördüklerini içine sindiren kişidir." der.

Bir alan, değer, renk ve dokusal farklılıklar nedeniyle sınırları belirlenmiş olarak algılanır ki buna "biçim" denir. Bir diğer tanım " düzensizlikler arasında oluşan güçler diyagramı " şeklinde yapılmaktadır. Form (şekil) genel anlamda varlıkların tüm görünüşüdür. Her varlığın temel bir formu vardır. Resmi yapılacak modelin karşıdan görünüşü kare, dikdörtgen, üçgen, oval gibi geometrik yüzeylerden oluşur.

Görsel anlatımda rol oynayan önemli öğelerden biri de " biçim " dir. Doğada var olan her cismin, bir geometrik forma dayalı biçimi vardır. Fakat biçimlerde kendi aralarında büyük farklılıklar gösterir. Bir kısmı geometrik bir düzen içinde oldukları halde diğer pek çokları tamamen serbest görünümdedirler. Bu bakımdan biçimlerin birbiriyle bağıntısını kurabilmek güç ise de yine de onları bir dönüşüm çemberi etrafında toplamak ve birbirleriyle kıyaslamak mümkündür.

Biçimi sınırlayan çizgi karakterleri, biçimin yuvarlak, sivri, keskin, yumuşak nitelikler sahip olmasına katkıda bulunurlar. Çizginin anlatım gücü noktadan fazladır. Düz çizgi monotonluk duygusu verir; yatay çizgi, durgunluk, sessizlik ifade eder ve dinlendiricidir. Dikey çizgi ani yön değiştirmelerde heyecan, hayret, hareket, kararsızlık ve süreksizlik duygusu meydana getirir.

Daireler, genişleme, yayılma etkisi, uyumlu eğriler, hareket, kaynaşma ve neşe hissi verir. Şiddetli bir renkle birlikte olan bir kalın çizgi çarpıcı etki yapar. Yumuşak bir renkle birlikte olan çizgi sakin bir etki uyandırır.

Renklerin ve şekillerin etkileri, çocukluğumuzdan beri olan hatıralarla da ilgilidir. Bazı renklerin yumuşak etkisi vardır. Bazıları sert görünümlüdür. Sarı gibi uyarıcı renkler, köşeli şekiller içinde daha güçlü görünür. Mavi benzeri renkler ise dairesel formlar içinde güçlü görünürler.[66]

Her form-biçim, uygun renkle anlamsal olarak titreşir. Biçim ve şeklin içsel anlamına uymayan renk, bir oluşu, uyumu yok eder, saçma etkiler yaratır. İnsan, görsel algı olarak, tasarımın parçaları ile renk arasında bir bağlantı arama eğilimi taşır. Algılama uyumsuzluğu yaratan bir araya gelişler, estetik etkisinin etkisine, doğrudan doğruya kendini bırakmayı engeller. Bu yüzden biçim, renk, mekan ilişkisi asla kösteklenmemelidir.

Form, daima iç sükrüktürüne ve parçaların bileşim sistemine göre kazandığı geometrik yapısallığı keskinlik ya da belirsizlik, güçlülük ya da zayıflık, ahenkli ya da ahenksizliği, itici ya da çekiciliği gibi, hareket visal nitelikleri ile görüntünün salt imgesinin çok daha derinlerine giden, temel işlevselliğinin algılanmasıdır.

Uzayda alt-üst, dik-eğik vs. gibi kavramsal ayırtlar söz konusu olmaz. Form algısı, yaşadığımız doğal ve sosyal çevreyle varolur. Algılamanın çevreyle ortamla birlikte oluşumu, uzaysal oriyantasyon (yönelme) dur. Yani birey, uzaysal oriyantasyona göre formu algılar. Görünüm ,gösterilenle algılanıp kavranır. Yaratıcı birey, doğadan alır, yaratıcılık sürecinde, gerçeği kimi zaman ”somut- natüralist”, kimi zaman soyut (antinatüralist) gösterenler üretir. Yaratıcı gösterenle, gösterilenler arasında yeni ilgiler örgüler kısaca, yeni formlar (içsel etkinliği olan görünüşler) yaratır. Form ve biçim, farklı form ve biçimler yanında, hem dışsal, hem içsel farklı titreşimler, etkiler oluşturur.

Form ve biçim, aynı biçimler ortamında renk, doku, yön, ışıklık değeri olarak değişiklikle kullanılırsa, çok farklı etkiler oluşur. Bir form bütününde, parçaların yer

[66] ERKUL, a.g.e, s.162

değiştirmesi, çevre değişimleri ve uzaysal poz yoğunlaşmaları, bütünün temel anlam, içerik ve işlevini hemen değiştirir.

Algılanan formun can kazanması, uyandırdığı imgenin çapıyla derinliğiyle ilgilidir.

Doğada varolan her cismin, varlığın geometrik bir formu olduğunu söyleyebiliriz. Geometride, yüzeyler ve cisimler iki zıt uç arasında dizilmiştir. Bu iki zıt uçta; üçgen ve dairedir. Cisimlerde ise, küre ve üçgen prizma bulunur. Tüm şekiller bu iki zıt uçlar arasında adeta uyumlu bir silsile takip eder. Yani yuvarlaktan köşeliye doğru bir geçiş vardır. Köşeli, sivri (kübik prizmatik) şekiller ile yuvarlak elips (küresel) biçimler, iki zıt uç (kontrast) kabul edilir. Bu ise şu gerçeği ifade eder: şekiller, iki zıt uç arsında, bir diğerine göre farklılıklar, zıtlıklar içerir. Yine şekiller, salt şekil olarak kendisini oluşturan geometrik öğeleri bakımından da zıtlıkları üstlerinde taşır. Mesela, kare şeklinde "eşit faktörler" çok olmasına rağmen, yön ölçü gibi zıtlıklara da sahiptir. Yine her şeklin değişik biçimleri de, birbirleriyle zıtlık içermektedir.

Daire ve kare en kolay algılanan biçimlerdir. En hızlı ve keskin algılanan eşkenar üçgendir. Açıların eşit olması keskinlik hissi verir. Daire, kare, üçgenlerden oluşturulan kompozisyonlarda en hızlı algılanan üçgenlerdir. Biçim algılamasında şekiller ne kadar basitse tam olarak algılanması da o kadar kolay olur.

Biçimler çeşitli olduğu zaman simetrik, kolay, biçimsel, düzgün ve basit algılanır. Elipstik ve simetriler önce daire, asimetrik olanlar simetrik gibi algılanır. Siluet biçimler diğerlerine göre daha karmaşık görünür. Bu izleyicinin bütünden bağımsız algıladığı içindir. Örneğin, böbrek formu, siluet halindeyse pek çok şeyden oluştuğu görülebilir, karmaşıklaşır. İçinde daireler, çizgiler, kareler vardır.

Geometrik bir ifade ile: nokta, çizgi gibi elemanlarla meydana getirilen bileşim şekildir. Tasar kapsamı içinde ifade edersek, tasavvur edilenin şekil olarak iki boyutlu yüzey üzerine aktarılırken, belli sınırlarla gösterilmesinin, bir kalıpla ifadesidir.

De Kooning'e göre soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir. Resimlerdeki semboller, folklorik sembollerin ötesinde evrensel bağlamda anlamları olan sembollerdir.

Resimlerde olmazsa olmaz bir yoğunlukla yerleşik olan imgeler ürünü olan bu işaretler, sanatımızın özgür ruh dünyasında gerçek karşılığını bulan içeriklere sahiptir. Rastlantı gibi görünen lekeler ve işaretler birbirleri ile ilgili anlamlarla doludur. [67]

Form (şekil); zihnin gördüğü (özneldir, kişiye bağlıdır) ve bireyin dışında görünen nesne arasındaki ilişkisidir. Her madde her varlık, varoluşunun diyalektik çelişme ve zıtlıklarını taşıdığı, varolduğu sürece; sınırlara bağlı form algısı varolacaktır. [68]

GEOMETRİK SOYUTLAMANIN FARKLILIKLARI

İnsanları geometrik düzenliliğe yönelten etkenin düzenlilik özlemi olduğunu söylemek, soyut biçimin tinsel-zihinsel bir nüfuz etme işi olduğunu, düşünüp hesaplayarak meydana getirilen bir ürün olduğunu varsaydığı için bu soyut sanat biçiminin ortaya çıkışının psikolojik önkoşullarını yanlış yorumlamak olurdu. Oysa burada gördüğümüz şeyin tamamen içgüdüsel bir yaratım olduğunu; bu biçimi, temel bir zorunlulukla ve zihnin müdahalesi olmaksızın, soyutlama dürtüsünün yarattığını kabul etmemiz için daha fazla neden vardır. Zihin iç güdüyü henüz bulandırmadığı için, düzenliliğe duyulan, her şeye rağmen tohum halinde mevcut bulunan eğilim, uygun soyut ifadesini bulabilmektedir.

Dolayısıyla bu düzenli, soyut biçimler, insanın dünya tablosunun karmakarışıklığı karşısında huzur bulabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. Modern sanat kuramcılarının sık sık, matematiğin en yüksek sanat biçimi olduğu gibi ilk bakışta şaşırtıcı gelen fikri savunduklarını görüyoruz.

Dolayısıyla şunu öne sürebiliriz: yalın çizgi ve onun saf geometrik düzenlilik içinde gelişmesi, fenomenlerin anlaşılmazlığı ve karışıklığı karşısında rahatsızlık duyan insana mutlu olabilmesi için en büyük olanağı sağlar. Çünkü burada hayatla bağlantının, hayata bağımlı olmanın en son izi de silinmiş en yüksek mutlak biçime en saf soyutlamaya varılmıştır. Başka her yerde organik olanın kaprisleri sürerken burada yasa ve zorunluluk vardır.[69]

[67] ATAN, a.g.m., s.18
[68] ATALAYER, a.g.e., ss.158-174
[69] BATUR, a.g.m., s.280

Sanat fenomeni psikolojik bir temellendirmeye dayandıran *Worringer*, soyut sanatın sadece uygar insanların yaşadığı çağımıza özgü olmayıp aynı zamanda ilkel toplumlarda da görüldüğünü belirtir. Ona göre; ilkel toplumlar dış dünya olaylarının neden olduğu karışıklık ve belirsizlik karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek bir huzur kaynağı ararken, bu huzuru mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulurlar.[70]

Görsel bir bildiri olarak nitelendirebileceğimiz bir resimdeki soyutluk, konu göz önüne alındığında açıklığa kavuşmaktadır. Resimde ne geçmiş ne gelecek somut bir yorumlamayla işlenmemiştir. Fakat bu temaların onların özlerine ilişkin yapıları; biçimin rengin ve uzamsal ilişkilerin görsel öğeleri yoluyla ifade edilmektedir. İşte bu nedenle soyut resim yapma eylemi, bir anlamda kavramsal problemlerle görsel değerler aracılığı ile uğraşmaktır.[71]

[70] ATAN, a.g.m., s.22
[71] GENÇ, SİPAHİOĞLU, a.g.e., s.178

SONUÇ

Ekspresyonizm ile başlayan nesneden, yani optik görüntü biçiminden ayrılma, önce resme özgü öğelerin açığa çıkmasını sağlamıştır. Şimdi de mimarideki inşaat araçları gibi değerlendirilen bu yeni resim öğeleri, doğaya benzemeyen bir sanatçı motifi çevresinde toplanmaya başlamıştır. Ögeler tek tek belli olunca, bunların kompozisyonu da elbette yapısal bir mantığa dayanacaktı ve öylede oldu. [72]

Bir nesnenin doğada varolan kendisi ile insan düşüncesinde oluşan kavramı arasındaki fark, somuttan soyuta doğru geçişi sağlar. Soyut, somutun önünde gider. Çünkü somut izlenemeyen psişik biçimleri de içerir. Gerçeküstü soyut esimlerin psişik-yoğun olmaları bundandır. Tuvale soyut olarak yansıyan, nesnelerin bu psişik biçimlerinin, ressamın ruhsal yapısının süzgecinden geçmiş olan özüdür. Bu öz nesnenin özü olmaktan çıkar ve ressamın ve resmin özününün bir parçası olur. Bir ressamın kendine özgün öğelerle resimsel estetiğini kurmaya başlaması, gelişme sürecinin en önemli aşamasıdır.[73]

Soyutlama ilgi yönleri bakımından iki ana grup içinde toplanabilir. Biri salt biçimsel öğelerde evrensel bir anlatım arayan ve düzenli, çoğu kez geometrik ve yalın düzenlemelerle tinsel bir içeriğe yönelen akımdır. Diğeri, renk, çizgi, hareket gibi öğelerin bilinçaltıyla ilgisini yansıtan duygusal, serbest, lirik, dışavurumcu akımdır.

Sanat bu geometrik soyutlamaya göre matematiksel düzenlerin göstergesidir. Uyum ve oranların dengesidir. İdealizmin güzelliği biçimsel değerlerin mükemmelliğiyle özdeştir. Çizgiler, yaylar ve renkler doğada var olan sarsılmaz geometrinin sanata yansımasıdır.

İzlediğimiz resim öncelikle kendi değerlerine işaret eder. Sanatçı, resim sanatının temel elemanları olan çizgi ve renk üzerinden ideal bir kompozisyon oluşturur, formu geometrik bir tasarım olarak inşa eder. Tercih ettiği biçimler arasında hassas bir denge kuran sanatçı, tıpkı bir matematikçi gibi aklın dönüştürücü olanaklarına başvurur.

---

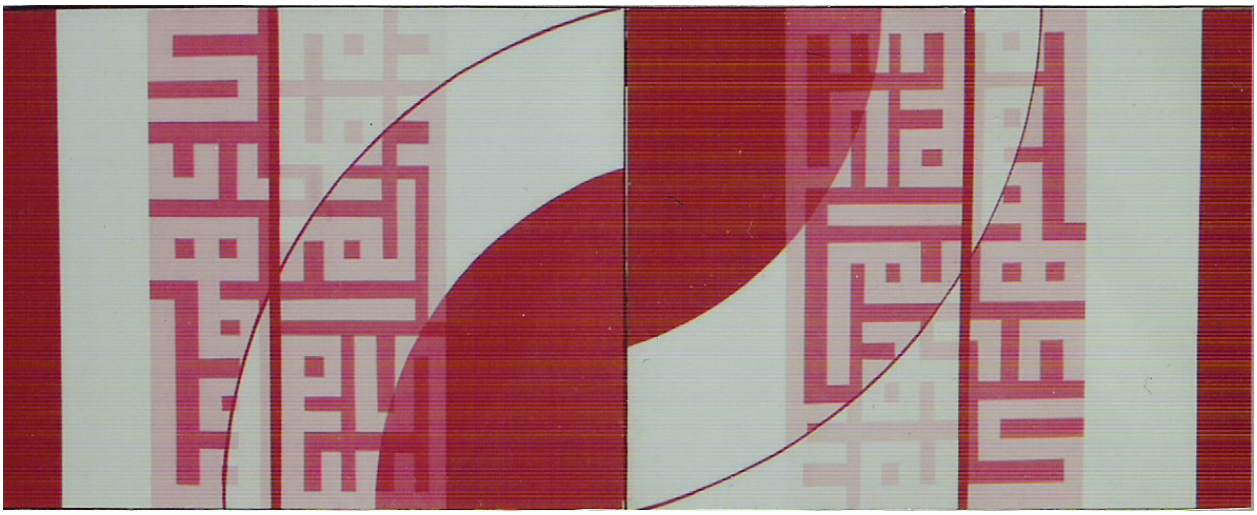
[72] Adnan TURANİ, *Çağdaş sanat felsefesi*, 4.b, İstanbul, Remzi kitabevi, (mayıs, 2003), s.98
[73] Tuncay SAYDAM, "Resim, ressam ve resme bakan üçgeni üzerine düşünceler", *Türkiye'de sanat,* 2002/03, 54(Mayıs/ Ağustos), s.23

Karmaşık dünya olaylarının ötesine işaret ederek ancak zihnimizle kavrayabileceğimiz bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır. Bilimsel bir kesinlik değildir sanatçının aradığı, varlıkların ardındaki gize işaret etmek ister. Renk ve çizgide görülen bu arınmışlık, doğada var olan düzene bir katkı yapmayı amaçlamaktadır. Nesne ve figürlerin optik görüntülerine yada akılcı tasarımlarına, katı geometrik biçim verilerek yapılan değişiklik ve biçim bozmadır. Resme özgü biçimlemede bazı detaylar ayıklanmakta ve dış dünya ile ilgili görüntü biçimleri geometrize edilmektedir.

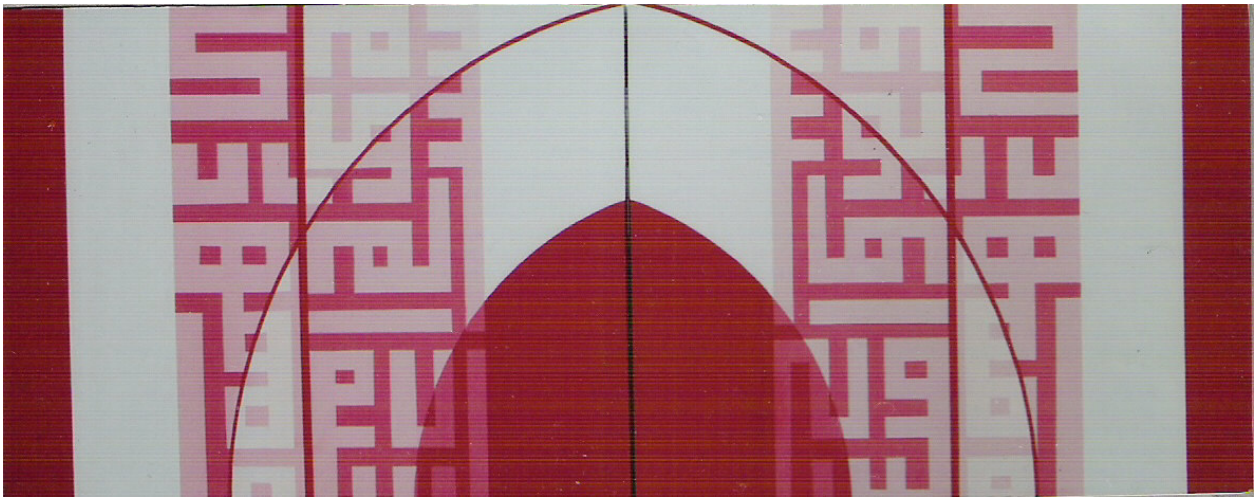
Geometrik soyutlamada daha öncede değindiğimiz gibi matematiksel bir düzen fikri hakimken, lirik soyutlamada renk ve duygu hakimdir. Geometrik soyutlama, lirik soyutlamaya göre daha rasyoneldir. Yöreselliğin görsel verilerinden yapılan alıntılar, doğasal imgelerin plastik birer elemen olan simgelere dönüştürülmesi ile önceden çok da hesaplı olmayan heyecan yüklü çıkışlarla uzaysal yüzey üzerinde lirik soyutlama gerçekleştirilmiş olur.

Görsel sanatlarda da bire bir gerçek yoktur. Görsel sanatın, iletişim nesneleri özgün ve bireyseldir. Her sanatçı, yaratıcı olarak kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır. Bu durumda bende kendimi ifade etme aracı olarak geometriyi kullanıyorum. Geometrik soyut resimlerimde özellikle mimari içerisinde yer alan kaligrafik öğeleri kullanıyorum. Yaptığım çalışmalarda kompozisyonlarımı oluştururken, konu olarak aldığım mimari yapının planını, kaligrafiyle birleştirerek farklı bir görünüm elde etmeye çalışıyorum.

Resimlerimde öncelikli renk olarak, kırmızı ve kırmızının değişik tonları hakim. Bunun yanı sıra siyah ve beyazı da kullanıyorum



Sevgi İŞGÖREN, *İsimsiz*, 2005, tuval üzerine akrilik, 70X180cm.



Sevgi İŞGÖREN, *İsimsiz,* 2005, tuval üzerine akrilik, 63X160 cm.



Sevgi İŞGÖREN, *isimsiz*, 2006, tuval üzerine plastik boya, akrilik, 24.5X35 cm.



Sevgi İŞGÖREN, *isimsiz,*2006, tuval üzerine plastik boya, akrilik, 25.5x35 cm.

ÖZGEÇMİŞ

16 Aralık 1982 tarihinde Samsun'da doğdum. 2003 yılında Atatürk Üniversitesi güzel sanatlar fakültesi resim bölümünü bitirdim. 2007 yılında Kocaeli Üniversitesi güzel sanatlar fakültesi resim bölümünde yüksek lisansımı tamamladım. Yabancı dil olarak İngilizce'yi kullanıyorum.

KATILDIĞI SERGİLER

2000 29 Mayıs, Heykel Sergisi, Atatürk Ünv. G.S.F., ERZURUM.
2000 05-25 Haziran, Resim Sergisi, Atatürk Ünv. G.S.F., Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU Atölyesi öğrencileri, ERZURUM.
2001 09-16 Nisan, Özgün Baskı Resim Sergisi, Erzurum Sanat Evi, ERZURUM.
2002 19 Haziran, İkibin Resimle Alan Kurgu, Atatürk Ünv. Sanat Galerisi, ERZURUM.
2003 06-14 Ocak, Kırmızı-Beyaz II, Çağdaş Sanatlar Merkezi, ANKARA.
2003 13-19 Ocak, Baskı Resim Sergisi, Atatürk Ünv. Sanat Galerisi, ERZURUM.
2003 31 Ocak -5 Şubat, Kırmızı- Beyaz III, Öğretim Elemanı Yetiştirme Programı Kapsamında Üniversiteler Arası Etkinlik, ODTÜ., ANKARA.
2003 28 Nisan-10 Mayıs, İster Buluş-ma I, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İSTANBUL.
2003 20-25 Mayıs, Kırmızı-Beyaz IV, Mezuniyet Sergisi, Atatürk Ünv. Sanat Galerisi, ERZURUM.
2003 24 Mayıs-16 Haziran, İster Buluş-ma II, AAA Sanat Galerisi, İSTANBUL.
2003 17 Haziran, İster Buluş-ma III, Atatürk Ünv. Sanat Galerisi, ERZURUM.
2004 02-11 Nisan, Ebru-Tezhip Sergisi, Ressam Mehmet Yücetürk Sanat Merkezi, BOLU.
2004 31 Mayıs-5 Haziran, Ebru-Tezhip Sergisi, Mudurnu Belediyesi Sanat Merkezi, MUDURNU.
2004 21-27 Ekim, Ebru-Tezhip Sergisi, Ressam Mehmet Yücetürk Sanat Merkezi, BOLU.
2004 09-17 Aralık, Resim ve Ebru-Tezhip Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, ANKARA.
2005 06 Haziran, Buluşma Yeri, Atatürk Ünv. Ata konağı, ERZURUM.
2005 12 Aralık-19 Aralık, Resim ve Ebru-Tezhip Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, ANKARA.

RESİMLER LİSTESİ

1. Albers, Josef, *Brown*

2. Albers, Josef, *Kompozisyon,* 1972

3. Cezanne, Paul, *Still Life with Apples and Oranges,* 1895-1900**,** tuval üzerine yağlı boya, 74X93 cm.

4. Cezanne, Paul*, Sainte-Victoire Dağı*

5. Cezanne, Paul*, Sainte-Victoire Dağı*

6. Cezanne,Paul, *Natürmort*, 1879-1882

7. Courbet, Gustave, *Günaydın bay Courbet,* 1854, 129X149cm.

8. Delaunay, Robert, *Homenaje a Blériot*

9. Doesburg Theo Van, *Karşıt-Kompozisyon V*., 1924,tuval üzerine yağlıboya , 100X100 cm.

10. Ellsworth, Kelly, *Red, Green, Blue*, 195_ , tuval üzerine yağlıboya

11. Feininger, Lyonel, *Yachten,* 1929

12. Feininger, Lyonel, *Gaberndorf I*, 1921

13. Kandinsky, Wassily, *Kazaklar,* 1910-1911, tuval üzerine yağlıboya, 95X130cm.

14. Kandinsky, Wassily*, Improvisation 31 (Sea Battle),* 1913

15. Kandinsky, Wassily *Renkli yaşam*, 1907, tuval üzerine yağlı boya

16. Kandinsky ,Wassily, *Doğaçlama13,* 1910, tuval üzerine yağlı boya, 120X140cm.

17. Kandinsky, Wassily, *Sketch for Deluge II*, 1912

18. Kandinsky, Wassily, *Kompozisyon VIII*, 1923

19. Kandinsky, Wassily, K*ompozisyon IX*, 1936

20. Kandinsky, Wassily, *Bavaria'da Sonbahar,* 1908

21. Klee, Paul, *Artık gün üzerine natürmort*, 1940, jüt üzerindeki kağıda pastel renk, 74X110cm.

22. Klee, Paul, *Senecio,* 1922

23. Kline, Franz, *Lehigh V Span*, 1959-1960

24. Kokoschka, Oskar, *Yoz sanatçının portresi, 1937*

25. Kooning, William, *Woman V*, 1952-1953

26. Manet, Edouard, *Folies Bergere'de bir bar,* 1881-1882, tuval üzerine yağlıboya

27. Matisse, Henri, *Şapkalı kadın,* 1905, tuval üzerine yağlı boya, 80x65cm.

28. Malevich, Kazimir, *Çiçekçi kız,* 1904-05

29. Malevich, Kazimir, *Oduncu,* 1912, tuval üzerine yağlı boya, 94X71cm.

30. Malevich, Kazimir, *Moskova'da bir İngiliz,* 1913-14, tuval üzerine yağlı boya, 88X57cm.

31. Malevich, Kazimir, *Süprematist kompozisyon,* 1915, tuval üzerine yağlı boya, 80.5X81 cm.

32. Malevich, Kazimir, *Süprematist resim, kırmızı ve siyah kare,* 1915, tuval üzerine yağlı boya

33. Malevich,Kazimir, *Beyaz zemin üzerine siyah kare,* 1914-1915, tuval üzerine yağlı boya, 80X80 cm.

34. Millet, Jean-François, *Başak toplayan kadınlar*, 1857, tuval üzerine yağlı boya, 83.8X111cm.

35. Mondrian, Piet, *Oval şeklinde renkli düzenlemeler,* 1914, tuval üzerine yağlıboya

36. Mondrian, Piet, *Mill in Sunlight*, 1908, 114X87cm.

37. Mondrian, Piet, E*lma ağacı*

38. Mondrian, Piet, *Gri ağaç*, 1911

39. Mondrian, Piet, K*ırmızı ağaç*

40. Mondrian, Piet, *Kavanozlu natürmort II,* 1911-12, tuval üzerine yağlı boya, 92X120cm.

41. Mondrian, Piet, A*çık kahverengi ve gri ile kompozisyon*, 1918, 80.2X49.9cm.

42. Mondrian, Piet ,*Gri çizgili elmas,* 1918, tuval üzerine yağlı boya,120 cm.

43. Mondrian, Piet, *Broadway boogie-woogie,1942-1943*

44. Mondrian, Piet, *Victory boogie-woogie, 1942-43*

45. Mondrian, Piet, *Kırmızı, sarı ve maviyle kompozisyon,* 1920, tuval üzerine yağlı boya, 52X60cm.

46. Monet, Claude, *Gündoğumu,* 1873, tuval üzerine yağlıboya

47. Monet, Claude, *Günbatımında, soğuk havada saman yığınları*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 65X95cm.

48. Newman, Barnett, The name I, 80X60 cm.

49. Nicholson, Ben, *Kabartma*, 1934, kabartma, kesilmiş karton üzerine yağlı boya, 71.8X96.5cm.

50. Nicholson, Ben, *Painting,* 1940

51. Nicholson, Ben, Rölyef Şeması

52. Picasso, Pablo, *Bambu sandalyeli natürmort*, 1912, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, oval, 29X37cm.

53. Pollaiuolo, Antonio, *Aziz Sebastianus'un şehit edilişi*, 1475

54. Pollock, Jackson, *Numara I,* 1948, tuval üzerine yağlı boya, 173X264cm.

55. Reinhardt, Ad, *Painting,* 1986

56. Rothko, Mark, *Beyaz merkez,* 1950

57. Rouault, Georges, *Christ in the Outskirts,* 1920-24

58. Seurat, George, *Courbevoie'deki köprü,*1886-1887, tuval üzerine yağlı boya, 46.4X55.3cm.

59. Seurat, Georges

60. Stella, Frank

61. Tatlin, Vladimir, *Üçüncü enternasyonal anıtı*, 1919

62. Tobey, Mark, G*ece töreni II*, 1971, siyah karton üzerine tempera, 33X46cm.

63. Tobey, Mark, *İsimsiz,* 1968

64. Vasarely,Victor, K*eple Gestalt,* 1968, 84X59,5cm.

KAYNAKLAR

ATALAYER, Faruk, *Temel sanat öğeleri*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994, ss.157-158

ATAN, Ahmet, "Sanatta özgürlük ve özgünlük", *Türkiye'de sanat*, 2000\02, 43 (Mart\Nisan, 2000), ss. 20-21

BABACAN, İpek, "Mondrian, Piet", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi,* cilt 2, İstanbul, YEM yayın, 1997, s.129

BATUR, Enis(Haz.), Clement GREENBERG, "Modernist resim", *Modernizmin serüveni*, 4.b., İstanbul, YKY, , 2000, s.356

BAZİN, Germain, *Sanat Tarihi,* İstanbul, Sosyal yayınlar, (Şubat,1998), ss.510- 523

BÜYÜKİŞLEYEN, ÖZSEZGİN, Zahit, Kaya, *Sanat eserlerini inceleme*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, (Temmuz-1993), s.125-127

COŞKUN, Rıdvan, *Resimde zaman kavramı*, Anadolu Üniversitesi G.S.F. Yayınları, 2005, s:81

ERGÜVEN, Mehmet, "Kandinsky ile Resme Yolculuk", *Türkiye'de sanat*, 11 (Kasım/Aralık,1993), s.28

ERKUL,Vedat, *Sanat ve insan,*1.b, İstanbul, Timaş yayınları, (1996-Ocak), s.118

ERSOY, Ayla, S*anat kavramlarına giriş*, 3.b., İstanbul, Yorum sanat yayıncılık, 2002, s.114

ERZEN, Jale Necdet, *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, cilt 3, İstanbul,YEM yayın, 1997, s.1689

GENÇ, SİPAHİOĞLU,Adem, Ahmet, *Görsel algılama*, İzmir, Sergi yayınevi, s.178

GİRAY, Kıymet, "Başağa'nın sanatında soyutlamalar ve soyut anlatımlar", *Genç sanat*, 103 (Mart, 2003), s.17

GOMBRICH, E. H, *Sanatın öyküsü*, İstanbul, Remzi kitabevi, 1997, ss.570-582

İNANKUR, Zeynep, "Kandinsky, Wassily", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi,* cilt 2, İstanbul, YEM yayın, 1997, ss.939-940

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, *Sanatta devrim*, 3.b, İstanbul, Remzi kitabevi, s.53

LHOTE, Andre, *Sanatta değişmeyen plastik değerler*, İstanbul, İmge Yayınevi, 2000, s.109

LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi kitabevi, 2004, ss.198-239

239M.JOACHİMİDES, Christos, "Modernizm ve ötesi", *Sanat ve kültür antika P dergisi*, sayı:7, güz, 1997, MAS matbaacılık, s.102

OKTAY, Ahmet, *Resim yazıları*, Bilim sanat galerisi, 2002, s.51

ÖKE, Atlan, "Gestalt", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, cilt 2, İstanbul, YEM yayın, 1997, s.673

RAGON, Michel, *Modern sanat*, çev: Vivet Kanetti, Cem yayınevi, s.20

RONA, Zeynep, "Anlatımcı-soyutlama", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi,* cilt 1*,* İstanbul, YEM yayın, 1997, ss.107-668

SAYDAM, Tuncay, "Resim, ressam ve resme bakan üçgeni üzerine düşünceler", *Türkiye'de sanat,* 2002/03, 54(Mayıs/ Ağustos), s.23

TİMUÇİN, Afşar, "*Estetik*", Bulut Yayınları, 6.b, İstanbul, 2003, s.159

TURANİ, Adnan, *Dünya sanat tarihi*, 6.b., İstanbul, Remzi kitabevi, 1997, s.625

TURANİ, Adnan, , *Çağdaş sanat felsefesi*, 4.b, İstanbul, Remzi kitabevi, (mayıs, 2003), s.98

TÜKEL, Uşun, "Maleviçh, Kazimir", *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi,* cilt 2, İstanbul, YEM yayın, 1997, s.1158

WORRİNGER, Wilhelm, *Soyutlama ve Einfühlung*, Çev: İsmail Tunalı., 2.b., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1971, No.1027, s.16

www.sokrateskpssles.com/dnot/dnotlar/d10.html-9k

www.kelebekforum.com/showthread.php?p=250543 - 82k

http://www.forumex.net/sanat-ve-edebiyat/72097-minimalizm-minimal-sanat.html