

SOYUT RESİMDE YALINLAŞTIRMA
SELDA KUMLU
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir- 2001

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

SOYUT RESİMDE YALINLAŞTIRMA

Selda KUMLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Yrd.Doç. Hakan GÜRSOYTRAK

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Eylül 2001**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

SOYUT RESİMDE YALINLAŞTIRMA

Selda KUMLU

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2001

Danışman: Yrd.Doç. Y.Hakan GÜR SOYTRAK

Resim Sanatının gelişim sürecine bakıldığında doğanın taklidinin rededilmesi ile birlikte soyutlama sürecinin başladığını görmekteyiz. Nesnelerin dış görünüşlerinden, iç yapılarına ve anlamlarına doğru yön değiştiren sanat anlayışı ile birlikte, görüneni yansıtmayan “soyut” anlatım biçimleri oluşmuş ve gelişmiştir. Soyutlama sürecinin başlaması ile birlikte detaylar önemini yitirmiş, hacimsellik etkisi zayıflamış, nesnelere geometrik yapıya göre biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Tüm bu etkiler altında yapıtlar giderek yalınlaşmış, salt biçim ve renk kullanımı şeklinde kendisini göstermeye başlamıştır.

Sanatçılar, soyut ifade biçimlerini ortaya koyarken, doğayı hiçbir şekilde yansıtmama kaygısı ile geometrik biçimleri kullanmışlar böylelikle yalın bir anlatıma ulaşmışlardır. Bu anlayış zamanla daha da yalınlaşarak rengi sınırlayan biçimi yadsımıştır. Zamanla soyut anlayış salt rengin kullanıldığı bir anlatım kazanmıştır. Biçimin, doğanın taklidinden kurtulması ile sanat; kendi biçimlerini oluşturmaya başlamış, bu biçim oluşturma tuvalin biçimini de yalınlaştırmış ve mekan kullanımına da yansımıştır.

“Soyut Resimde Yalınlaştırma” adlı Yüksek Lisans Tezinin Bulgular ve Yorum bölümünde, 1. Başlıkta Doğa-Sanat ilişkisine, 2. Başlıkta Sanatın Devinimine, 3. Başlıkta Soyut-Soyutlama kavramlarına ve gelişim sürecine, 4. Başlıkta Soyut Resimde Yalınlaştırma: Minimalizm sanat anlayışına, yer verilmiş ve araştırılmıştır.

ABSTRACT

Within the development of painting, the process of abstraction has started with the rejection of imitation of nature. "Abstract" styles, which do not reflect what is visible, have emerged and developed as a result of a redirected understanding of art towards the interior structure and meaning of objects rather than their outer forms. With the onset of abstraction, details have lost their importance, the effect of volume has weakened and artists have started to try to shape objects according to geometric forms. Under all these influences paintings have eventually become simplified and they have become merely works of form and color.

Artists, while expressing their abstract styles, have used geometric forms in order not to reflect nature in any way, thus leading them to reach a simplified expression, which, eventually, has become more simplified and rejected form that limits color. In time, abstract style has become a way of expression in which only color is used. By freeing form from its function of imitating the nature, art has started to create its own forms, which has also simplified the form of canvas and has been reflected on the use of space.

In the Data Analysis section of the MA thesis titled "Simplification in Abstract Painting", Chapter 1 discusses Nature-Art relationship, Chapter 2 discusses the movement of art, Chapter 3 discusses the concept of abstract-abstraction and their development, and Chapter 4 discusses simplification in abstract painting: Minimal Art.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Selda KUMLU 'nun Soyut Resimde Yalınlaştırma başlıklı tezi ^{7/11}2001 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	<u>Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd.Doç. Y.Hakan GÜRSOYTRAK	
Üye	: Prof. Atilla Atas	
Üye	: Yrd.Doç. Zeliha AKGAOĞLU	

Prof.Ömer ZUNTU ALIYAN

Enstitü Müdürü

✓

ÖNSÖZ

Soyut Resimde Yalınlaştırma konusuna olan ilgim, 1998 yılında başladığım yüksek lisans derslerini aldığım sırada araştırma konusu olarak benimseyebileceğim şekilde ciddiyet kazanmıştır. Soyut Resim yalınlaştırmaya giden sürecin gelişimi ve ulaşılan en uç nokta olduğunu düşündüğüm "Minimalist" yaklaşıma karşı ilgim ve bu konuya yönelik araştırmaların yaygınlaşmamış olması, bu alandaki çalışmaların azlığı beni bu çalışmayı yapmaya yönlendirmiştir.

En başta samimi desteğini esirgemeyen ve sabırla beni yönlendiren danışmanım ve hocam sayın Yrd.Doç. Y.Hakan Gürsoytrak'a sonsuz şükranlarımı sunarım. Aynı zamanda çalışma dönemim süresince yanımda bulunan ve bana destek olan tüm arkadaşlarıma ve dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	2
1.5. Sınırlıklar	3
1.6. Tanımlar	3
2. YÖNTEM	4
2.1. Araştırma Modeli	4
2.2. Evren ve Örneklem	4
2.3. Veriler ve Toplanması	4
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	4
2.5. Süre ve Olanaklar	4
3. BULGULAR VE YORUM.....	5
3.1. Doğa-Sanat İlişkisi	5
3.1.1. İkel Toplumda Sanat	5
3.1.2. Doğaya Öykünme: Mimesis	5
3.1.3. Yeniden Doğuş: Rönesans	7
3.1.4. Empresyonizm Öncesi Sanat Yaklaşımları	7
3.2. Sanatın Devinimi	12
3.2.1. 'An'ın İzlenimi: Empresyonizm	12
3.2.2. Empresyonizmin Etkileri	14
3.2.3. Yirminci Yüzyıl Başlarında Sanat Arayışları	15
3.2.4. Die Brücke: Köprü	19
3.2.5. Blue Reiter	20
3.2.6. Doğanın Parçalanışı: Cezanne	20
3.2.7. Yeni Bir 'Bakış': Kübizm	21
3.2.7.1. Analitik Kübizm	24
3.2.7.2. Sentetik Kübizm	25
3.3. Soyut-Soyutlama	27
3.3.1. Soyut Resmin Başlangıcı	29
3.3.2. Renk ve Biçim İlgilerine Dayalı Soyut Resimde Yalınlaştırma.....	30
3.3.2.1. Renk ve Biçim Anlayışları: Kandinsky, Klee.....	32
3.3.3. Geometrik Soyut Resimde Yalınlaştırma.....	36

3.3.3.1. Stijl ve Neo-Plastisizm.....	38
3.3.3.2. Süprematizm: Malewitsch.....	53
3.4. Soyut Resimde Yalınlaştırma: Minimalizm.....	60
3.5. Plastik Sanatlarda Yalınlaştırma.....	72
4. SONUÇ	76
KAYNAKÇA.....	79

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1-** William Turner, “Yağmur, Fırtına ve Hız - Batı Tren Yolu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x122 cm., 1844.
- Resim 2-** William Turner, “Ay Işığı”, Kağıt Üzerine Suluboya, 24.5x30.3 cm., 1840.
- Resim 3-** William Turner, “Nehrin Üzerinden Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 91x122.5cm., 1840.
- Resim 4-** John Constable, “Saman Arabası”, (Detay), Tuval Üzerine Yağlıboya 130.5x185.5 cm., 1824.
- Resim 5-** Claude Monet, “Impression (Gün Doğumu)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x64 cm., 1873.
- Resim 6-** Georges Seurat, “Asnières’te Banyo” Tuval Üzerine Yağlıboya, 201x302 cm., 1883-1884.
- Resim 7-** Georges Seurat, “ ‘Maria’ – Honfleur”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53x63.5 cm., 1886.
- Resim 8-** Henri Matisse, “Dance II ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101 5/8” x 153 1/2”, 1909-10.
- Resim 9-** Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912.
- Resim 10-** Pablo Picasso, “ Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 8’x7’8” 1907.
- Resim 11-** Paul Cezanne, “Yıkananlar” Tuval Üzerine Yağlıboya, 126x196 cm., 1900-1905.
- Resim 12-** Georges Braque, “Cam, Keman ve Müzik Yaprakları”, Tuval Üzerine Kömür ve Yağlıboya, 64.5x91.5 cm., 1912.
- Resim 13-** Paul Cezanne, “L’Estaque Limanından Marsilya Körfezi’nin Görünüşü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x72 cm., 1883-85.
- Resim 14-** Claude Monet , “Saman Yığını” , Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x93cm., 1890.

Resim 15- Vassily Kandinsky, "İsimsiz", Suluboya, 49.6x64.8 cm., 1910.

Resim 16- Vassily Kandinsky, "Doğaçlama", Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x141.5 cm., 1911.

Resim 17- Paul Klee, "Sonbahar Elçisi", Kağıt Üzerine Suluboya, 26x32 cm., 1922.

Resim 18- Piet Mondrian, "Güneş Işığında Yel Değirmeni", Tuval Üzerine Yağlıboya, 44 7/8x 34 1/4", 1908.

Resim 19- Piet Mondrian, "Kırmızı Ağaç", Tuval Üzerine Yağlıboya, 27 5/8 x 39", 1908.

Resim 20- Piet Mondrian, "Gri Ağaç", Tuval Üzerine Yağlıboya, 30 7/8x 42 3/8", 1912.

Resim 21- Piet Mondrian, "Çiçek Açan Elma Ağacı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 30 3/4 x 41 3/4", 1912.

Resim 22- Theo Van Doesburg, "İnek", Fotoğraflar ve Skeçler, 1917.

Resim 23- Theo Van Doesburg, "İnek" (Ayrıntı), 1917.

Resim 24- Piet Mondrian, "Çizgili Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 108x108 cm., 1917.

Resim 25- Theo Van Doesburg, "Diyagonal Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x108 cm., 1925.

Resim 26- Piet Mondrian, "Sarı-Kırmızı-Mavili Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 20 1/8 x 20 1/8", 1930

Resim 27- Piet Mondrian, "Sarı Çizgili Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 44 1/2 cm., 1933.

Resim 28- Piet Mondrian, "New York Ctiy", Tuval Üzerine Yağlıboya, 47 1/4 x 56 3/4 " cm., 1942.

Resim 29- Piet Mondrian, "Broadway Bogie-Wogie", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50", 1942.

Resim 30- Piet Mondrian, "Victory Bogie-Wogie", Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 1/4 x 70 1/4 ", 1943-44.

Resim 31- Kasimir Malevich, "Oduncu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x71.5 cm., 1912.

- Resim 32-** Kasimir Malevich, "Beyaz Üzerine Siyah Kare", Tuval Üzerine Yağlıboya, 79x79 cm., 1915.
- Resim 33-** Kasimir Malevich, "0,10 Adlı Sergiden Malevich'in Tabloları", Fotoğraf, 1915.
- Resim 34-** Kasimir Malevich, "Süprematizm No:58", Tuval Üzerine Yağlıboya, 79.5x70.5 cm., 1916.
- Resim 35-** Kasimir Malevich, "Süprematist Resim", Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x70 cm., 1916.
- Resim 36-** Kasimir Malevich, "Süprematist Resim: Uçak Uçuyor", Tuval Üzerine Yağlıboya, 57.3 x 48.3 cm., 1915.
- Resim 37-** Kasimir Malevich, "Siyah Çember", Tuval Üzerine Yağlıboya, 105x105 cm., 1920.
- Resim 38-** Kasimir Malevich, "Tarlada Genç Kızlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x125 cm., 1928-1932.
- Resim 39-** Kasimir Malevich, "Üç Genç Kız", Ahşap Üzerine Yağlıboya, 57x48 cm., 1928-1932.
- Resim 40-** Yves Klein, "IKB 79", Tuval Üzerine pigment ve reçine, 119.7x139.7 cm., 1959.
- Resim 41-** Lucio Fontana, "Mekansal Kavram", Tuval Üzerine Suluboya, 52x52 cm., 1968.
- Resim 42-** Lucio Fontana, "Uzaysal Kavram: Beklenti", Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x54 cm., 1961.
- Resim 43-** Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", Tabure Üzerine monte edilmiş Bisiklet Tekerleği, Yükseklik 126.5 cm., 1913.
- Resim 44-** Barnett Newman, "Sözleşme", Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4x121.9 cm., 1970.
- Resim 45-** Ad Reinhardt, "Soyut Resim 1959", Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6x274.3 cm., 1959.
- Resim 46-** Frank Stella, "Taht-ı Süleyman", Tuval Üzerine Fulerosan Polimer Boya, 300x600 cm., 1967.

- Resim 47-** Carl Andre, "Çinko Magnezyum Düzlem", Çinko ve Magnezyum, 182.9x182.9 cm., 1935.
- Resim 48-** Robert Mangold, "Attika Dizisi III", Tuval Üzerine Akrilik ve Renkli Kalem, 310x229 cm., 1937.
- Resim 49-** Robert Ryman, "Kurye II", Alüminyum Üzerine İmpervo, 40.6x40.6 cm., 1930.
- Resim 50-** Sol Lewitt, "Açık Geometrik Strüktür", Boyanmış Tahta, 438x98 cm., 1990.
- Resim 51-** Joseph Kosuth, "No Number # 3" , Üç adet cam panel üzerine baskı, ilk panel-80x80 cm, ikinci panel-197x197 cm, üçüncü panel-170x170cm. 1990.
- Resim 52-** Hannes Meyer ve Walter Gropious, "Yenilenmiş Tiyatronun Giriş Kısmı", 1922.
- Resim 53-** Hannes Meyer ve Walter Gropious, "Yenilenmiş tiyatronun içinden fuaye bölümü", 1922.
- Resim 54-** Marcel Breuer, "Kalın Tahtalı Sandalye ikinci versiyon", 1923.
- Resim 55-** Karl j. Jucker ve Wilhelm Wagenfeld, "Masa Lambası", Cam ve Metal malzeme, 1923-24.
- Resim 56-** Marianne Brandt, "Çay Seti", Gümüş, 1924.
- Resim 57-** Otto Rittweger ve Wolfgang Tümpel, "Çay Demleme Aracı" Nikel, 1924.
- Resim 58-** Barbara Kruger, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Fotografik Serigrafı, 1994-1995.

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Sanat Tarihsel sürece genel olarak bakıldığında sanatın, doğanın taklidi ile doğduğunu görmekteyiz. Sanatçı, hayranlık duyduğu doğayı ve nesnelere, çalışmalarını için model almış ve amaç, zaman zaman dokunma hissi yaratacak ölçüde gerçekçi yapıtlar yaratmak olmuştur.

Görünen gerçek dünyanın taklidinin, yerini görünenin ardında saklı olana, nesnelere anlamlarının araştırılmasına bırakılmasıyla birlikte soyutlamaya doğru ilerleyecek olan süreç de başlamış olur. Doğa nesnelere dış yapısından iç yapısına doğru yönelen sanatçılar, formun bütünlüğünü parçalayarak yeni formlar oluşturmaya başlamışlardır. Nesnelere dış yapılarına verilen önemin azalması aynı zamanda hacimselliğinin ve ışık-gölgenin de önemini yitirmesi anlamına gelir ki; bu da detayların olmaması ve nesnelere yalınlaşmasıdır. Bütünün parçalara ayrılması ve parçaların yeniden düzenlenmesi geometrik formlar içinde ele alınmaya başlanınca, ortaya soyut ve yalınlaşmış yapıtlar çıkar. Gerçek anlamda soyutlama, geometrik formların kullanımı ile birlikte görünen doğayı hiçbir şekilde çağrıştırmayan her türlü doğa ilgisinden yoksun bir anlayışın ortaya konulması ile olur. Dolayısıyla bu yapıtlar artık yalınlaşmış yapıtlardır. Soyutlama yalınlaştırmadır ve soyut da yalındır.

Bu çalışmanın problemi: yukarıda da değinildiği gibi, sanat kavramı içerisinde, özellikle çağdaş sanat kavramı çerçevesinde sıklıkla tartışma konusu olan soyut, soyutlama ve bu kavram ve dolayısı ile teknikler arasında zaman - evrimsel bağlamda ortaya çıkan anlatım şeklinin biçimsel ve yöntemsel tanımıdır. Soyutlama ile birlikte ortaya çıkan yeni bir biçim uzantısı olarak belki de, soyutlamanın ve/veya soyut yaklaşımların nedeni veya sonucu olabilecek biçimsel yalınlaştırma ve varyasyonlarının sunduğu kavramsal zenginliği tanımlayabilmek ve soyutlamanın yalınlaştırma ile ilişkisini ortaya koyabilmektir.

1.2. Amaç

Bu araştırma ile soyut resmin, yalınlaştırma ile başladığı ve birbirlerinin ayrılmaz parçaları olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- 1- "Soyut Resim" öncesi süreçte yalınlaştırmaya nasıl gidildiği,
- 2- "Soyutlama" ile "Yalınlaştırmanın", birbirlerinden neden ayrılamayacakları,
- 3- "Soyut Resimde" "Yalınlaştırmanın" diğer sanat alanlarını nasıl etkilediği.

1.3. Önem

Bu araştırma ile şu tür önemlere ulaşılması düşünülmektedir:

Resim sanatında soyutlamanın yalınlaştırmaya doğru nasıl ilerlediğini ortaya koymak,

Sanatçı öznelliğinin de yapıttan kalkması ile birlikte yapıtların nasıl yalınlaştığını ortaya koymak.

Soyutlama ulaştığı en uç noktada ortaya çıkan yapıtların neden yalınlaştıklarını incelemek,

Plastik Sanatlarla ilgilenenlere, yalınlaşmış soyut resimlerin bu noktaya nasıl geldiği konusunda bilgi sağlamak,

Soyutlama ile birlikte gelişen yalınlaşmanın diğer sanat alanlarını nasıl etkilediğini ortaya koymak.

1.4. Varsayımlar

Soyut resimde yalınlaştırma ile birlikte biçimin de terk edilmesi zorunlu olarak gerçekleşmiş ve rengin önemi artmıştır.

Sanatta soyutlama ve beraberinde gelen yalınlaşma ile birlikte sanatçının anlatım olanakları kısıtlanmıştır.

Hız ve karmaşa içerisindeki dünyada yalınlaşmış yapıtların dinginliğine ihtiyaç olduğu düşünülebilir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma aşağıdaki şekilde sınırlandırılacaktır:

Plastik sanatların tüm alanları içerisinde Resim Sanatı ele alınacak,

Resim Sanatının, soyutlamaya doğru ilerleyişinde etkisi bulunan yalınlaştırma kavramı üzerinde durulacaktır.

1.6. Tanımlar

Nesne: Cansız varlık.

Soyut : Düşünsel olarak kavranan gerçeklik.

Öykünme: Benzetmeye çalışmak, kopya etmek, taklit etmek.

Yalınlaştırma: Bütünün parçalarından ve detaylarından arındırılması.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, araştırma modelinin tarama modeli ile mümkündür. Konuya kaynaklık edecek metinlerin ve görsel malzemelerin, soyutlama süreci açısından değerlendirilmesiyle araştırmada bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın amacına ve sınırlılıklarına uygun olarak araştırmanın evreni; soyutlamanın başlaması ile yalınlaştırma süreci şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın örnekleme ise; yalınlaştırmanın soyut resim sanatı üzerindeki etkisinin incelenmesi olarak belirlenmiştir.

2.3. Veriler ve Toplanması

Araştırmaya ilişkin verilerin toplanması aşamasında kütüphane materyalleri taranmıştır. Taranılan kaynaklar sanatçıların soyutlama ve yalınlaştırmaya ilişkin görüşleri açısından da incelenmiştir.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Taramalarda elde edilen veriler, soyutlama sürecinin başlaması ile birlikte sanat anlayışları ve akımlarının uğradığı değişim ve bu sürecin yalınlaştırmaya doğru gidişinin, sanatçıların yapıtları ve görüşleri ile incelendikten sonra ortaya çıkan sonucun değerlendirilmesi ile ortaya konulmuştur.

2.5. Süre ve Olanaklar

Araştırmanın süresi kapsamında araştırmaya kaynaklık edebilecek kitap, dergi, gazete, görsel yayınlar vb. materyaller taranmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Doğa - Sanat İlişkisi

İnsan doğa ile ilişkisinde araçlar yapma yoluna giderek aynı zamanda kendisini de yaratmış olur. İnsan çalışma eyleminin bir sonucu olarak doğal nesnelere çalışmış, iş araçları yapmış ve kullanmıştır. Araç yaparken; ellerini kullanmıştır ancak bunu herhangi bir yaratma düşüncesi ile değil, doğada gördüğü nesnelere benzetme amacıyla yapmıştır. Doğadan görerek yaptığı ilk örnekten yola çıkarak, yaptığı araçları sürekli değiştirmiş ve daha yararlı bir hale getirmeye çalışmıştır.

İnsan yine diğer canlılardan farklı olarak, doğada hazır buldukları ile yetinmemiş ve içinde bulunduğu doğa ile sürekli bir hesaplaşmaya girmiştir. Nesnelere tanımaya, anlamaya, adlandırmaya çalışırken, insan bilincinin gelişim süreci de başlamıştır. Beyni artık hiçbir şeyi sadece gördüğü gibi düşünmemeye başlamış, doğanın ona verdikleri ile yetinmemiş, istediklerini vermesi için onu zorlamıştır. Düşünce, yani bilinç ise, insanla doğa arasındaki bu ilişkiden doğmuştur.

3.1.1. İkel Toplumda Sanat

İkel insan sanatı, doğaya karşı bir güç sağlamak için yaratmıştır. Avına karşı bir üstünlük duygusu sağlamaya çalışan avcı, mağara duvarlarına hayvan resimleri yapmıştır. O dönemde insanlar doğaya ve hayvanlar dünyasına egemen olma isteği ile aynı zamanda büyüü de kullanmışlardır. Sanat ise; büyü törenleri için yapılan danslarda, ritmik ezgilerde tamamen toplumsal bir eylem olarak yine doğaya karşı güç sağlama isteği şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

3.1.2. Doğaya Öykünme: Mimesis

Antik çağda insan ve doğa en üstün değerlerdir. Bu düşünce yapısı döneme egemen olmuştur. İnsan, üstün değer saydığı doğaya öykünmüş, doğayı taklit etmiştir. Aristo sanatın taklitten doğduğunu ileri sürmüştür. "Taklit içtepisi, insanlarda doğuştan vardır. İnsanlar bütün öteki

yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler "(Hançerlioğlu, 1993, s.392).

Antik çağda doğaya öykünme yani "mimesis" kavramı, güzel sanatlar alanında en önemli tartışma konusu olmuş ve sürekli sorgulanmıştır. Sanatın tarihsel evrilme sürecinde sanatçı doğada gördüklerini, öykünme yoluyla ortaya koyar, ancak; her insanın nesnelere görüş ve kavrayışı farklı olacağından hiçbir zaman doğanın görünüşleri bir ayna gibi yansıtılamaz.

Belirli bir manzara parçasının resmini tam anlamıyla doğaya bağlı kalarak yapmaya karar veren dört ressam, farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Gördüklerine tam anlamıyla bağlı kalmalarına rağmen böyle bir sonuca ulaşmaları, bizi her insanın nesnelere görüşünün ve kavrayışının farklı olduğu, nesneye ilişkin zihindeki bilginin değişebileceği sonucuna götürür."Ludwig Ritscher, bu durumdan, nesnel görüş diye bir şey olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri kendi karakterine göre farklı yollarda kavradığı sonucunu çıkarmıştır" (Wölfflin, 1985, s.11).

Bu nesnel görüş farklılığı, bizi sanatçının görüneni hiçbir zaman tam anlamıyla yansıtamayacağı sonucuna götürmektedir. Sanatçı gördüğü, kavradığı objeyi örneğin "ağacı" resmeder. Sanatçı ağacı görür ve kavrar. Bu kavrama aynı zamanda onu yorumlama demektir. Bu yorumladığı "ağacı" tuvale geçirir. Artık tuval üzerinde gördüğümüz ağaç, sanatçının kavradığı ve yorumladığı ağaçtır. Doğadaki ağaç değildir.

"Platon nesnelere, idealaların birer taklidi olduğunu söylemiştir. Bundan ötürü de sanat bir taklidi taklidi (Yu. Mimesis mimeseos)' dir.... Sanatçılar birer taklitçidirler; çünkü gerçeğin kendisine erişemezler" (Hançerlioğlu, 1993, s. 392).

İdea görünen biçim anlamını dile getirmektedir. Platon duyumun bize hiçbir bilgi vermediğini söylemiş ve bunu da bir ağacı algıladığımızda bu ağaçtan edindiğimiz bilginin ne olduğunu sorgulayarak örneklemiştir. Bir ağaç uzundur, dallıdır, yapraklıdır ya da yeşildir ve bütün bunlar kavramlardır. Kavramlarsa algılanamaz ve aklın ürünüdürler. Demek ki bütün bunlar bize algı yoluyla ağaçtan gelmez, tersine biz onları ağaca göndeririz. Ağaca yüklediğimiz bu kavramların dışında ağaç nedir? Bir hiç, bir yokluk. Uzunluğu, yapraklılığı, dallılığı, yeşilliği vb. olmayan bir şey, bir ağaç olmadığı gibi başka hiçbir şey de değildir. Demek ki herhangi bir şeyi bireysel olarak varlaştıran, evrensel olarak varlandı. Tüm bireysel ağaçların gerçekliği, hepsinde

ortak olan ve bu yüzden de hiç birinde bulunmayan evrensel bir ağaçtı. Platon işte bu evrensel İdea adını vermiştir ve asıl gerçekliğin varolanda değil, varolmayanda bulunduğu yolundaki idealist sav da böylece ortaya atılmış olur. Sayısız bireysellikler ortak bir ada sahip oldukları zaman ortak bir İdeaya, eşdeyişle ortak bir görünen biçime sahip olurlar (Hançerlioğlu, 1993, s.175-176).

3.1.3. Yeniden doğuş: Rönesans

Antik çağdan Rönesans'a kadar skolastik düşüncenin hakim olduğu Ortaçağ yaşanmıştır. Bu çağ Rönesans'ın da temellerini atmıştır. Tanrıyı merkeze alan, tekrara dayanan, dinsel düşüncenin hakim olduğu bir ortamda sanat da doğadan kopmuş bir anlayış olarak varlık göstermiştir.

Bu dünya görüşü Rönesans ile değişmeye başlar, dolayısıyla sanat yeni bir anlam kazanır. Tanrı merkezli olma ön koşulu ile, Ortaçağ düşüncesinin kendi içinde gösterdiği hareketlilik, yeni bir yapılanmayı doğurmuştur. Bir anda ortaya çıkmayan, oluşması da zaman alan bu 'doğuş' içinde tekrar doğaya dönmüş; doğaya, insana bir açıdan da antik dünyaya dönmüştür. Ortaçağın skolastik düşünsel yapısından, yeni dünya görüşüne geçiş birdenbire gerçekleşmemiş, düşünsel, toplumsal - kültürel bir süreç yaşanmıştır. Sanat da buna paralel olarak değişim göstermiştir. Rönesans bu gelişimin sonucu ortaya çıkan anlayıştır.

Rönesans çağında dış dünyaya ait nesnelere taklit etmekten veya görünüşleri içinde tekrarlamaktan ibaret olmayıp, organik-hayatla dolu oluşun çizgi ve biçimlerini, ritmin hoş giden sesini ve dış dünya karşısında bütün iç varlığını ideal bir bağımsızlık ve yetkinlik içinde yaratmada, özel bir hayat duygusunun sahip olduğu özgür, durdurulamamış etkinliğine sanki bir sahne yaratmak için tasarlamaktan ibarettir (Worringer, 1983, s.35).

3.1.4. Empresyonizm Öncesi Sanat Yaklaşımları

1520'li yıllarda usta sanatçılar yapıtlarını (Michalangelo, Rafaello, Tiziano ve Leonardo gibi) güzellik, doğruluk ve uyum içinde, resim sanatını yetkinliğin doruğuna ulaştırmışlardı. Genç ressamlar ise ustaların yapıtlarına hayranlık duymakla beraber, kendilerinin artık yeni olarak ne yapabileceklerini düşünmeye başlamışlardır. Kimi ressamlar ustaların yapıtlarını taklit etme

yoluna gitmişlerdir. Ancak ustaların eserlerini taklit ederken yapıtların gerçek öneminin ve değerinin nelerden kaynaklandığını göz ardı ederek, sadece tarz olarak taklit etme yoluna gitmişlerdir. Pek başarılı olamamalarına karşın denemeye devam etmişler ve kendilerinden sonra gelen sanatçılara ışık tutmuşlardır.

16. yy da resim sanatı, tarzı taklit etmekten kurtulmuş, zengin bir üslup gelişimi göstermiştir. Işık ve renk daha çok önemsenmeye başlamış, kalabalık kompozisyonlar tercih edilmiştir. Bu dönemin önemli bir ressamı da Caravaggio (1573-1610) dir. Caravaggio'nun farkı "doğalcılığı" benimsemiş olmasıdır. Doğaya bağlı kalmaya çalışmış, ancak güzel ya da çirkin, her şeyi resmetmiştir. Cisimselliği önemsemiş, figürleri elle tutulacakmışçasına gerçeklikle çalışmış, bunu da ışık-gölge tekniğini kullandığı ustalığı ile sağlamıştır. Sert gölgeler kullanmış, bu gölgelerle zıtlıklar yaratmıştır.

"Akademik" olarak adlandırılan Klasisizm'e dahil olmuş ustalardan biri de Nicolas Poussin' (1594-1665) dir. Poussin ise Caravaggio'dan farklı olarak; özlem duyduğu güzelliği klasik heykellerde bulabileceğini düşünmüş ve bunları incelemiştir. Bu tutkulu incelemenin sonucu, kendisinden sonra gelecek olan ve Poussin ile aynı amacı taşıyan Lorrain'i (1600-1682) etkilemiştir: Lorrain de manzara resmi konusunda gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş ve oldukça ustalaşmıştır. "Poussin gibi o da, doğanın gerçekçi imgeleştirmesinde büyük bir usta olduğunu kanıtladı.... İnsanın gözlerini doğanın yüceliğine ilk kez Claude Lorrain açmıştır. Ölümünden bir yüz yıl sonra, gezginler gerçek bir doğa görünümünü hala onun ölçütlerine göre yargılıyorlardı...." (Gombrich, 1992, s.309-310).

Poussin ve Lorrain'den bir önceki kuşaktan olan Pieter Paul Rubens (1577-1640) ise, oldukça detaylı çalışmayı benimsemiştir. Nesnelerin yüzeylerini ve bu yüzeylerin renk farklılıklarını incelemiş, doğada gözün görebildiği her türlü detayı, gerçekçi bir şekilde resmetmeye çalışmıştır. Klasik güzelliği reddetmiş bunların soyut şeyler yani gerçeği yansıtmayan şeyler olduğunu düşünmüştür. "Çizim, zihinle ve klasik gelenekle ilgiliydi, renk ise duygusal çekicilikle ve klasisizmin erdemlerini yumuşatma eğilimiyle. Poussin ile Rubens, farkında olmadan bu iki görüşün temsilcisi oldular" (Lynton, 1993,

s.213). Rubens'in öğrencilerinden birisi olan Van Dyck (1599-1641) Rubens'in tekniğini ve ustalığını kısa zamanda kavramıştır. Resimleri Rubens'den farklıdır çünkü kişiliği de farklıdır. Onun resimlerindeki figürlerde hüznü bir ifade görülmektedir.

Caravaggio'nun "doğalcılık" tutumunu benimseyerek, doğayı gözlemleyerek, tamamen doğal yapmacıksız bir üslupla resimlerini gerçekleştiren bir başka ressamda Diego Velasquez (1599-1660) dir. Resimlerinde detayları yansıtmak için gereksiz bir çabaya girmemesine karşın oldukça doğal bir ifade görülmektedir. Onun başarısı doğal ve gerçekçi anlatımını, yalın bir şekilde gerçekleştirebilmiş olmasından gelir.

Fransız Devrimi'nden sonra tarih ve kahramanlık konusuna duyulan ilgi artmış, bu da yeni bir klasik üslubun doğmasına etken olmuştur. Yeni Klasik üslubun başlıca temsilcilerinden olan Jacques-Louis David (1748-1825), Yunan ve Roma sanatından kas ve sinir ifadelerine yönelik incelemeler yapmış ve resimlerini gereksiz detaylardan arındırarak, yalın bir anlatımı amaç edinmiştir.

18. yy a kadar manzara resmi yapan ressamlar sanatçı olarak pek ciddiye alınmamıştır. Bu tutum romantik ruhun etkisiyle değişmiştir. Özellikle William Turner (1775-1851) ve John Constable (1776-1837) değişik bir tutum sergilemişlerdir. Turner, Lorrain'in manzaralarına hayrandı ve onları incelemekteydi. "Claude Lorrain'in tablolarının güzelliği; onların dingin yalınlığından, sükunetinden, sanatçının düş dünyasının apaçıklığından ve somutluğundan, gürültülü etkilemelerin yokluğundan gelmekteydi" (Gombrich, 1992, s.389).



Resim 1. Willam Turner, "Yağmur, Fırtına ve Hız – Batı Tren Yolu", 1844.

Turner'in de resimleri ışıklılık ve güzellik anlayışı açısından Lorrain'e benzemektedir ancak onun resimleri devingen, hareketli ve coşkuludur (Resim1). Turner'da doğa heyecan yaratan bir etki uyandırmaktadır. Yaptığı fırtına konulu resimlerine bakarak, onun gerçekten böyle bir fırtına görüp görmediği düşünülebilir. Ancak Turner resimlerini her zaman atölyesinde çalışmış, bu yüzden gerçekle çok sıkı bir bağı olmamıştır. Bu nedenle, boşluk içerisinde eriyip giden biçimleri kullanım şekli soyut etkiler uyandırmaktadır. Özellikle son dönem resimlerinde doğa elemanlarını çağrıştıracak biçimleri, uzun bir çalışma sonucunda, artık kullanmamaya başlamış, oldukça yalın ve aynı zamanda soyut denilebilecek bir tarz oluşturmuştur (Resim 2-3).



Resim 2. William Turner, "Ay ışığı", 1840.



Resim 3. William Turner, "Nehrin zerinde Gün Doğumu", 1840.

Constable'a göre Turner'in özendiği geleneğin bir önemi yoktur. Çünkü o zamana değin yapılan manzara resimlerinde doğa, gerçeklerden uzak, hoş, sıkıntısız bir atmosfer olarak işlenmiştir. Ama gerçek bu değildir. Doğayı olduğu gibi sisli, karlı ya da çığ düşmüş toprakların etkisiyle vermek istemiştir. 1802 yılında bir arkadaşına şöyle yazmıştır: "Doğal ressama yeterince yer var. Günümüzün en önemli kusuru becerikliliktir, yani, gerçeğin ötesinde bir şey yapmaya yeltenmektir" (Gombrich, 1992, s.390). Gerçeğin sadece hoş giden güzelliklerden ibaret olmadığını, içinde sıkıntıları ve çirkinlikleri de barındırabileceğini anlatmak istemiştir. Bunun için de sık sık doğadan çizimler yapmıştır (Resim 4).



Resim 4. John Constable, "Saman Arabası", (Detay),1824.

19.yy'ın ilk yarısının klasik üsluba bağlı en önemli ressamı Ingres (1780-1867) dir. Ingres, David'in öğrencisidir ve klasik güzellik anlayışına David gibi o da bağlıdır. Doğaya tüm detayları ile bağlı kalmıştır ve bunu bir düzen içinde yapmıştır.

Yine aynı dönem sanatçılarından olan Delacroix (1798-1863) akademik kuralları reddetmesi ile Ingres'dan ayrılır. Her zaman, resimde önemli olanın klasik anlamda doğru çizim olmadığını düşünmüş ve renklerin önemini savunmuştur. Resimlerinde kenar çizgileri oldukça yumuşaktır, ışık-gölge ile bir çok ton değerlerine ulaşmıştır. Konuları da akademinin benimsediği klasik konulardan farklıdır.

Bir gurup sanatçı 1848 Devrimi sırasında, Fransa'da Barbizon kasabasında bir araya gelmişlerdir. Bu akımın öncüsü Gustave Courbet (1819-1877) olmuştur. Herşeyi doğadan öğrenebileceğini, akademik olan hiçbir kurala ve bilgiye ihtiyacı olmadığını savunmuştur. Onun için önemli olan güzellik değil "gerçeklik" tir. Bu açıdan Caravaggio ile benzeşir.

3.2. Sanatın Devinimi

3.2.1. 'An'ın izlenimi: Empresyonizm

Delacroix ve Courbet'nin getirdikleri bu yeni anlayışlara Edouard Manet (1832-1883) ve bir grup ressam çok daha önemli bir bakış açısı getirirler, bu; geleneksel sanatın zannedildiği gibi doğayı görüldüğü gibi betimlediğinin yanlış olduğudur. Ressamlar modellerini ışığın atölyeye pencereden girdiği bir ortamda resmetmektedirler, oysa güneş ışığının verdiği etkiler yumuşak değildir. Geçişler serttir ve yapay ışıktan gün ışığına çıkan nesnelere üç boyutluluklarını ve detaylarını yitirirler. Gün ışığında, gölgeler de sanıldığı gibi siyah ya da gri değildir; etraflarındaki nesnelere yansıyan renklerin etkisindedir.

İşte bu düşünce 1860'lı yıllarda Empresyonizm akımının çıkış noktası olmuştur. Akım adını, Claude Monet (1840-1926)'nin "İmpression" (izlenim) adlı yapıtından (Resim 5) almıştır. Monet'in savunduğu en önemli düşünce, resmin doğada yapılmasıdır. Resim doğada yapıldığı takdirde sanatçı alışkanlıklarını değiştirmek zorunda kalacaktır ve değişik bir çalışma yöntemi belirleyecektir. Doğa sürekli değişmektedir ve bu gözlemlenmesi gereken bir durumdur. Bu değişime ayak uydurabilmek için daha hızlı çalışılması gerekecektir. Monet, en çok Turner'dan etkilenmiştir. Onun resimlerinde her an değişen bu atmosfer başarılı bir şekilde tespit edilmiş ve yansıtılmıştır.

Empresyonistler güneş ışığını kullanmayı amaç edinmişlerdir. Güneş ışığında, o zamana değin kullanılan karanlık renkler yoktur, en koyu alanlar bile kendi içinde birçok rengi barındırmaktadır. Gölgeler siyah, ışısız alanlar gri değildir. Doğanın içinde barındırdığı tüm bu coşkulu renklere ulaşmak, canlı ve parlak resimler yapabilmek için empresyonistler kullanılmakta olan tüm koyu



Resim 5. Claude Monet, "İmpression (Gün Doğumu)", 1873.

renkleri bir kenara bırakarak, yalnızca güneş prizmasındaki yedi rengi kullanmayı amaç edinmişlerdir.

Artık bundan böyle ışıklar; sarı, turuncu, kırmızı, gölgeler; mor, mavi olacaktı. Tablo, bir yandan sıcak, bir yandan soğuk renklerin denklendiği parlak, şeffaf, pırıltılı, cıvıltılı, bol ışık veren, güneşi duyuran bir alan olmalıydı.... Empresyonist tablolarında desen-çizgi yapısı eski kesinliğini yitirmişti. Biçimler titrek, belirsiz sınırlanmıştı. Desen, çizgi yapısının önemi ikinci üçüncü plana atılmıştı.... Konu da önemini yitirmişti. Monet, bir tarlaya diktiği şövaleyi yerinden oynatmadan, aynı doğa parçasına bakarak, onu, günün çeşitli saatlerinde büründüğü renkler içinde yorulmadan bıkmadan resmedebilirdi (Berk, 1968, s.111).

Empresyonist yaklaşımın renk kullanımı anlamında bir sadeleştirmeye yöneldiğini görmekteyiz. Empresyonistlerin, yalnız güneş prizmasındaki yedi rengi kullanmayı ilke edinmeleri, belki de bilinçli olmayan bir yalınlığa ve aynı zamanda da soyutlamaya giden bir adım olarak kabul edilebilir.

Empresyonistler günün değişik saatlerinde farklı renklere bürünen doğa parçasını gözlemleyip resmetmeyi amaçlamıştır. Renklerin kirlenmemesi için de renkleri palette karıştırmak yerine tuval üzerinde yan yana koyarak, resimden biraz uzaklaşarak yapmışlardır.

İçerik de Empresyonistler için önemini yitirmiştir. Daha önce konu edilen tarihi, edebi yada mitolojik sahnelerin yada insan figürlü resimlerin yerini sadece doğa konulu resimler almıştır.

Paul Cezanne (1839-1906) da Empresyonist ressamlardan sayılmasına karşın bazı yönlerden ayrılmaktadır. Cezanne, Empresyonizmin ilkelerini kabul ederken aynı zamanda resmi geometrik bir yapı olarak da görmeye başlamıştır. Doğada her şeyin küre, silindir ve koni gibi geometrik şekillerle ifade edilebileceğini savunmuştur. "Kandinsky, geleneksel resimde kompozisyon yapısını irdelerken 'yalın tınısı olan melodik kompozisyon' diye tanımladığı, geometri biçimlerinin egemen olduğu kompozisyon türünün Cézanne'la canlandığını söylüyordu" (İpşiroğlu, 1995, s.55).

Cezanne, akademinin uyguladığı kuralları benimsememiştir. Akademik kurallar nesnelerin nasıl göründüklerinden çok, nasıl öğrenildiği ve bilindiği üzerinde duruyor, her şeyi belirli kurallar altında ele alıyor ve bunu yaparken de doğadan kopuyordu. O'nun için önemli olan nesnelerin doğada nasıl görüldüğü idi. Bunun için Cezanne, doğada çalışmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

3.2.2. Empresyonizmin Etkileri

Empresyonizm akımını benimseyen bazı sanatçılar yine bu ilkelerden yola çıkarak, farklı arayışlara girmişlerdir. Post-Empresyonistler olarak adlandırılan bu sanatçılar, renkleri tüpten çıktıkları gibi, en doygun halleri ile kullanmışlardır. Bu doygun renkleri ise farklı tekniklerle, tuval üzerinde küçük noktalar şeklinde yan yana getirerek, birbirlerine karıştırmadan kullanmışlardır. Bu tarzda çalışan en önemli isim Georges Seurat (1859-1891) dır (Resim 6).



Resim 6. Georges Seurat. "Asnières'te Banyo" 1883-1884.

Seurat'ın kullandığı bu tekniğe daha sonraları Pointilizm (noktacılık) adı verilmiştir. Bu teknik aynı zamanda, lekeyi ve nesnelerin kenar çizgilerini ortadan kaldırarak nesnelerin yüzeylerinin parçalanması anlamına gelmektedir.

Seurat' çizgi ve yüzeyi noktaya indiriyor. Seurat'nın resimlerinde biçimler renk noktalarından oluşur; yatay ve dikey yönlerin vurgulandığı sıkı bir geometri düzeni egemendir. Yakından bakılınca renk noktalarından başka bir şey görülmeyen bu resimlerde belli bir uzaklıktan biçimleri görebilme izleyiciye kalmıştır. Seurat'nın bilimsel bir yaklaşımla uyguladığı bu noktalama yönteminde, noktaların eşdeğerli ve bağıntıların birbirinden farksız olması, her türlü öznelliği resimden dışlar (İpşiroğlu. 1995, s.56).

Seurat'ın uyguladığı bu teknik, sabırlı ve sistemli bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu; sanatçının, tesadüfi oluşumlara ya da serbest fırça vuruşlarına yer vermemesi, aynı zamanda öznelliğini kısıtlaması anlamına gelmektedir. Sanatçı öznelliğinin ortadan kalkması da bir anlamda yalınlaştırmadır. Çizgiyi ve lekeyi reddetmesi ve sadece noktayı kullanması da teknik açıdan bir yalınlığı ortaya koyar.(Resim.7)



Resim 7. Georges Seurat. " 'Maria' - Honfleur" 1886

3.2.3. Yirminci Yüzyıl Başlarında Sanat Anlayışları

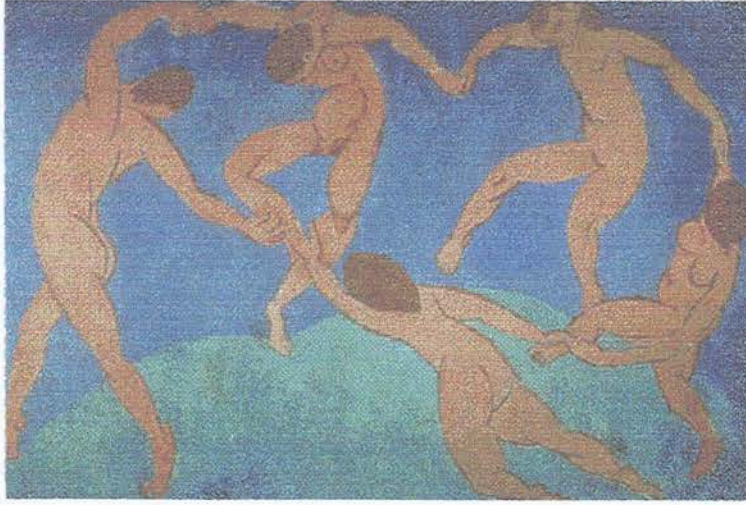
20.yy başlarında endüstriyel ilerlemeler ve teknik gelişmeler; çağın sanat anlayışını etkilemiş, yeni sorunsallara ve yeni arayışlara sürüklemiştir. Empresyonizm etkisini yitirmeye başlamış; " Sanatçılar gördüklerini resmetmek gibi basit bir gerçeğin çelişkili bir şey olduğunu anladıkları için, sanat,

yönsemesini yitirmiştir” (Gombrich, 1992, s.445). Doğaya olan vazgeçilmez bağlılık ve güzellik kaygıları bu yeni dönem sorunları ve sanat endişeleri içinde yer bulmamaktadır. Yalın bir ifade gücünün, Avrupa sanatının uzun arayışlarda yitirdiği bir özellik olduğu düşünölmeye başlamıştır.

Kendini ifade etme, dışavurma; her sanat anlayışının hatta her insanın eylemlerinde amaç olmuştur. Fakat Ekspresyonizm, (ifadecilik) terimi, Empresyonizm'e (izlenimcilik) karşı ortaya çıktığından; savunulan sanat anlayışını vurgulayabildiği için seçilmiştir. "...bu en yeni resim okulunu oluşturan, mezhep ve grupların...hepsinde ortak olan bir şey vardır. Üzerinde anlaştıkları tek bir nokta hepsinin izlenimcilikten yüz çevirdiği, hatta ona karşı olduğudur” (Bahr. ? s.12). Bu anlayış altında; bir çok, belki de hiçbir dönemde görölmeyecek kadar çok sanat akımı ortaya çıkmış, bu akımların mensupları karşı çıksalar da bazı görüşler onların hepsini "dışavurumcular" adı altında sınıflandırmıştır.

Amaçları, içlerinde var olan coşkulu renk tutkusunu yansıtmak olan bir grup ressam, 1905'te Paris'te bir araya gelmişlerdir. Amaçları bir devrim yaratmak, resim sanatında herhangi bir anlayışı değiştirmek olmayan bu birliktelik "Fovizm" olarak adlandırılmıştır. Empresyonizm ve Post- Empresyonizm'in renk konusuna getirdikleri yeni bakış açılarından oldukça faydalanan Fovlar, renkleri en doygun halleri ile kullanmışlar, nesnelere gerçek renklerine bağlı kalmaksızın, içlerinden geldiği gibi boyamışlardır. Renkler çok canlı ve parlak kullanıldığı için şiddetli bir etki yaratırlar. Rengin siyaha ya da beyaza giden ara tonlarına resimlerinde yer vermemelerinden dolayı renk anlamında bir yalınlık söz konusudur.

Henri Matisse (1869-1954) Fovizm akımının en önemli temsilcisidir. Matisse, her türlü taklitçilikten uzaklaşılması gerektiğini savunmuştur. Işık-gölge etkilerinin yüzey üzerinde sağlayabilmek için bile renk düzlemleri ile oynanılması gerektiğini düşünmüştür. Matisse, "Dansé" adlı resminde, biçimleri en aza indirgemiş; el ele tutuşmuş dönmekte olan beş figür bulunan bu resimde renk kullanımı kırmızı, mavi ve yeşil olmak üzere oldukça yalındır (Resim 8).



Resim 8. Henri Matisse, "Dance II ", 1909-10.

Fovistler çizgiyi, nesnelere sınırlarını belirleyen, nesneye hizmet eden bir eleman olarak değil, sadece renkleri birbirinden ayırmak için kullanmışlardır. Işık-gölgeyi ise düz yüzeyler ve renklerle ifade etmişlerdir.

Diğer sanat anlayışları gibi Fovist anlayış da fazla uzun sürmemiş, bir süre sonra sanatçıları başka yönler kaymışlardır, ancak Kübizm ve Soyut resim için önemli izler bırakmışlardır.

Fovizmin ardından 1909 yılında İtalya'da çok hareketli ve coşkulu tekniği olan Fütürist akım ortaya çıkmıştır. Fütürizmin amacı; "hareketi" ifade etmektir. İzleyiciye, hareket halindeki nesnelere, hareket halindeki görünüşlerinin etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bunun için de hareket eden her şeyi resimlerine konu etmişlerdir; makineler, fabrikalar, dans eden yada koşan insanlar, hareket halindeki araçlar vb.

Fütüristlere göre her şey kımıldar, koşar, çabucak değişir. Hareket halindeki her şey, daha gözde bıraktığı etki algılanıncaya kadar çoğalır, kımıldar, mesafe dahilinde uyandırdığı titreşimleri takip ederek biçimini değiştirir. Bu nedenle koşan bir at dört değil yirmi ayaklıdır ve ayaklarının hareketi de üçgen biçimindedir (Güvemli, 1982, s.157).

Fütüristlerin zaman kavramına dayanan bir yalınlaştırmaya gittiklerini söyleyebiliriz. Çünkü zaman kavramı içerisinden "an" ı alıp, hareket eden şeylerin anlık resimlerini yapmışlardır.

Fütürizm ile Kübizm arasında nesneyi parçalama bakımından bir benzerlik görülür ancak birbirlerinden ayrılırlar. Kübizm, nesneyi parçalara ayırırken bütün planlarını, önünü, arkasını, yanını ortaya koymaya çalışır. Hareketsiz, durağan bir ifade söz konusudur. Ancak Fütürizm'de nesnenin parçalanışı küçük bölümlerden oluşur. Hızlı bir şekilde hareketlenen bir makinenin veya bir insanın gözle görülemeyecek olan izlerini anlatmak ister.

Harekete ve mekana verdikleri önemi şu şekilde ifade ederler:

Hareket mekan dahilinde mümkün olacağına göre mekan içindeki canlılığı belirtmek lazımdır. Mekanı hareket halinde göstermek, seyirciyi o mekanın ve tablonun ortasında farz etmek, bunun böyle olduğunu seyirciye hissettirmek demektir. Bunun içinde yapılacak şey, eşyayı değil, ama eşyayı barındıran boşluğu resmetmek. Bu boşluğu resmetmek eşyayı resmetmekle mümkün olmaz, çünkü eşya yürüse de statiktir. Eşyanın hareketini, takip edip geçtiği her anı tespit etmek, bütün bu anları aynı resimde göstermek gerekir (Güvemli, 1982, s.157).

Marcel Duchamp (1887-1968) da fütürist sanatçılardandır ancak Kübizm'in de etkisindedir. Bu yüzden kübo-fütürist olarak sayılmıştır. Fütüristlerden bazı noktalarda ayrılmaktadır. "Fütüristler dinamik bir resim adına devinimi ön plana çıkarmak istiyorlardı; Duchamp, devinimi gecikme - çözümlenme - kavramıyla karşılıyordu. Onun önerisi çok daha nesnel ve çok daha az yüzeyseldi. Duchamp -Barok ve Maniyerist görüşün mirasçısı olan fütürizm gibi- devinim yanılması yaratma savında değildi; devinimi öğelerine ayırıştırmak ve değişen bir nesnenin dural bir betimlemesine ulaşmak istiyordu" (Paz, 2000, s.140). Bu nedenlerden dolayı fütürizmden düşünce anlamında ayrılmaktadır. Kübizm çıkışlı bir sanatçı olması nedeni ile renk konusunda da yalındır.

Sanatçının "Merdivenden İnen Çıplak" resminde (Resim 9) bu iki anlatımla karşılaşmaktadır. Birincisi, Duchamp'ın resminde, merdivenden inenin "Çıplak" olup olmadığını algılanamamaktadır. Bu da resimde simgesel bir anlatımın olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, Duchamp'ın "çıplak"ı bedensel kalıplara sahip olmayan ama buna rağmen işleyişleri mekanikten çok cinsel, cinselden çok simgesel olan makinedir. Böyle bir anlatım da, sanatçının 'düşüncesinin' aktarımından başka bir şey değildir. Resimdeki "çıplak" hareketli ve kasvetli makine görünümündedir. Robert Lebel'e göre ise: "Duchamp'ın

resminde çıplak, geçmişte kalan derisi yüzülmüş'ün yerine geçer; içsel araştırmasının nesnesi konumundadır" (Paz, 2000, s.141).

"Çıplak" ın, merdivenden inişindeki devinimin betimlemesi, parçalanmış bir uzam algısı ve makineciliktir. Duchamp, resimde kübizmin devinimsiz nesne anlayışına karşı olmasına rağmen, bu devinim ve devinimsizliğin kavramsallaştırılmasını aşip aynı noktada eritmeye çalışmıştır. Fütürizmin duygudan yana olan anlayışına karşın, Duchamp tam tersi düşünmekten yanadır.



Resim 9. Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak"

İkinci olarak, renk kullanımında da Fütüristlerden farklı bir ayrıma girmiş onların coşkulu renkleri yerine, renkleri en az lirik, yalın ve yoğun olarak kullanmış, parlaklığa ve sert geçişlere yer vermemiştir.

3.2.4. Die Brücke: Köprü

Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Firtz Bleyl 1905'te Dresden'de Die Brücke (köprü) adlı grubu oluşturmuşlardır. Fransız Fovları ile aynı dönemde ortaya çıkmalarına karşın, fovlardan farklı olarak, Die Brücke de resim sanatını kökten değiştirme isteği vardır. Oldukça saldırgan ve şiddetin yükseldiği sanat eylemleri, Fovizm'in sanat anlayışı ile oldukça benzeşmektedir. Die Brücke grubu dayanakları ve çıkış noktaları olarak, Jugendstil'i gösterebilir de fovların etkisini taşıdıkları öne sürülmektedir. "...Dresden ressamı,

farkında olmadan ya da bilinçli olarak, ama en azından aynı kaynaktan esinlenerek, Fransız Fovizm'ini 'Almanlaştırmışlardır' ” (Cabane. ? s.17).

Die Brücke'de; Fransız Fovlarına oranla daha tinsel olan anlayış bir ayırım oluşturmaktadır. Fovların resimsel ve plastik değerler önceliğinde, renk şiddetini dile getirmek olan anlayışları bu tinsel eğilimlerden farklıdır.

3.2.5. Blue Reiter

Kandinsky ve Marc 1912'de yayımladıkları Plastik Sanatlar ağırlıklı “Der Blue Reiter” adlı albüm Goethe'nin bir sözünden yola çıkmıştır. “...resim sanatının müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksun olduğunu söylemişti. Bu ilke, albümün genel eğilimini yansıtıyordu”(Lynton, 1991, s.46). Sanatın bir eleştirisi olarak ortaya koyulan albüm sanatın sınırlılığından sıyırmayı, sanatı kalıcı kılan özelliklerinin ortaya konulması gerekliliğini amaçlamaktadır. Bir çok insanın sanat olarak görmediği yapıtları barındırması büyük etki yaratmıştır. İçinde Avrupa halk sanatlarından Rus baskıları ve çok sayıda çocuk resmini barındıran albüm, Kandinsky ve Marc'ın resimlerinin yanı sıra Die Brücke ressamlarının ve Fransız ressamlarının yapıtlarını barındırıyordu. “Batı'nın köklü sanat geleneklerinde vazgeçip ilkel örneklerle yönelmek, karmaşıklığı bırakıp yalınlığı seçmektir” (Lynton, 1193, s.48). Bu düşünce sanat anlayışlarını ortaya koyuyordu.

3.2.6. Doğanın Parçalanışı: Cezanne

Doğa biçimlerini geometrize etme düşüncesinin ardında, Cezanne'ın daha önce ortaya koyduğu anlayış yatar. Cezanne, Kübizm'in ortaya çıkmasına yol açacak zemini hazırlamıştır. Cezanne'ın resim anlayışı döneminin oldukça ilerisindedir. Bu yüzden de döneminde yadırganmıştır bu yüzden kendisini sanat ortamının dışına çekerek çalışmalarına devam etmiştir. Cezanne, kompozisyonlarında hem perspektif kurallarına uymamaya başlamış hem de renk kullanımını da yeni bir anlayışla ele almıştır. Form bütünlüğünü bozmuş, parçalamıştır. “gelenekle gelen eski değeri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Böylece, Kübizmde güzel görüntü dünyası parçalanır ve

gerçekliğin bir “güzel” renklendirilmesi anlayışı ortadan kalkar” (Tunalı, 1992, s.165).

Cezanne, doğandan ele aldığı konuları, üçgen, kare ve silindir gibi geometrik formlara dönüştürerek yorumlamış ve parçalayıp yeniden bütünleştirmiştir. “...1906’da Bernard tarafından yayınlanan şu sözü doğar: Nesnelere, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlendir” (Tunalı, 1992, s.165).

Resimleri tuvale aktarmada yaptığı denemeler, resmin görsel kompozisyonunu , akıl yoluyla ortaya koymakta, bir anlamda sistematik olmayan ilkel bir “yalınlaştırmaya” yönelmektedir. Bu ilkel yalınlaştırma Cezanne için denemeler ve yeni teknikler sonucunda ulaştığı bir noktadır. Cezanne’in resimleri doğayı yansıtan ilk peyzajların yalınlaştırılmış hali olarak da düşünülebilir. “Anımsalılık, kendi kendine anlamına gelmez. Tam aksine çoğu kez sadece engebeli bir yoldan sonra bulunması mümkün özgün bir yalınlaştırmaya dönüş anlamına gelir” (Brion, 1980, s.42). Cezanne için Sönmez de şunları söylemektedir:

Cezanne, ressamın gözüyle belleği arasındaki “eşzamanlılığı” ortadan kaldıran ilk sanatçıdır. Gözleri ile algıladığını belleğindeki belirli formlarla bıkıp usanmadan tekrarlanması Cezanne’i günümüzde “modern” olarak tanımladığımız kavramı yaratan, onu temellendiren ressam haline gelmektedir. Çünkü böylece, çıplak gözle algılanan “gerçeklik” olgusu yerini imgeye, tanımlamakta zorluk çekilen bir “görüntü farklılaşmasına” bırakmıştır. Picasso’nun ve Braque’ın Analitik Kübizm’i temellendirirken bu özelliği birkaç adım öteye taşıyarak, bilinen anlamıyla “resmin motifini” parçalamaları Modern Sanatın serüvenini farklı ufuklara çekebilmiştir (Sönmez, 2000, s.35).

3.2.7. Yeni Bir ‘Bakış’: Kübizm

Kübizm 20. yy’ın başlarında ortaya çıkmıştır ve en önemli sanatçıları; Pablo Picasso(1881-1973) ve George Braque (1882-1963) dir. Daha sonra bu akıma, Fernand Leger (1881-1955), Juan Gris (1887-1927), Robert Delaunay (1885-1941), Albert Gleizes (1881-1935), Diego Rivera (1866-1957) ve Lyonel Feininger (1871-1956) gibi bir çok sanatçı katılır.

Salt bir tepki hareketi olarak görülemeyeceği düşünülen Kübizm ile Empresyonizm arasında bir karşılaştırma yapacak olursak, Empresyonistlerin

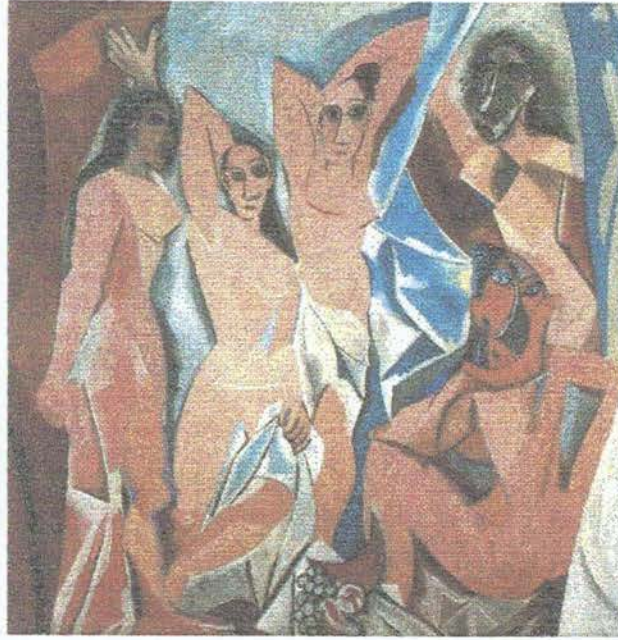
izlenimlerini duygusal olarak yansıttıklarını buna karşın Kübistlerin duygusallığı ortadan kaldırıp resmi akıl yoluyla yapmayı hedefledikleri görülmektedir.

Batı düşüncesinde Descartes'ten beri kökleşmiş olan akılcılık, felsefe tarihinde olduğu gibi, bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu: Natüralizm doğrultusunda gelişen beş yüz yıllık bir gelenek, Kübizm'le yıkılıyor ve Apollinaire'in Düşün Ressamlığı'na Kavram Ressamlığı dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor. Akıl eleme, çözümlene ve bileşim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar, XX. yüzyılın başında doğan dış-görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu. Doğanın boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğe kavuşuyor ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlıyor. Nitekim Malevitch'e göre, resimde artık yalnızca biçimi bozulmuş nesnelerin izleri gösterilmekte ve sanat ideolojik içerikten kurtularak ve kendi biçimini kumaya koyulmaktadır (Bümin, 1990, s.106-107).

Ekspresyonizm ile Kübizm benzer görülmesine karşın ayrılırlar. Her ikisi de dış gerçeklikten kopuktur. Ekspresyonizm sanatçının iç dünyasını ortaya koyduğu bir anlayıştır. Kübizm ise nesnelerin dış görünüşünün ardında yatan yapıyla ilgilenir.

Picasso'nun Avignonlu Kızlar adlı yapıtı (Resim 10) dört çıplak kadını tasvir eder ve Kübizm'in ilk örneği sayılması açısından önemlidir. Bu resimde Cezanne'ın formları geometrik biçimlere dönüştürmesi fikrinden yola çıkan Picasso'nun özellikle Cezanne'ın "Yıkılan Kadınlar" adlı resminden (Resim 11) etkilendiği düşünülebilir. Resimdeki kadınların vücutları geometrik yapıdadır ve ışık-gölge oyunları ile hacim etkisi yaratma kaygısı yoktur. Yüzleri Afrika masklarının etkisini taşır. Biçimler sadece köşeli çizgilerle ifade edilmiştir ve renk kullanımı sadece iki renk olmak üzere oldukça yalındır.

Kübizm sanat anlayışı, yanılısamayı reddetmiş, bununla bağlantılı olarak da nesneye birçok açıdan bakarak tuval üzerine tüm bu farklı yönlerden görüntüleri aynı anda aktarmıştır. "Cismi tamamıyla elde etmek için onu sonsuz sayıda bakış noktasına göre sonsuz sayıda perspektifi ile görüntülemeliyim. Demek ki geleneksel üç boyuta eklenen bir başka öge; bakış açısının ard arda yer değiştirmesidir" (Zevi, 1990, s.10). Bu güne kadar iki boyutlu olarak anlaşılan resim sanatı şimdi tek bir perspektif yerine "eş zamanda" farklı perspektiflerden bir görünüş vermektedir. Resim sanatında bir devrim olarak düşünülen bu eş zamanlılıkla resim bir mekan sanatı olmuştur.



Resim10. Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar" 1907.

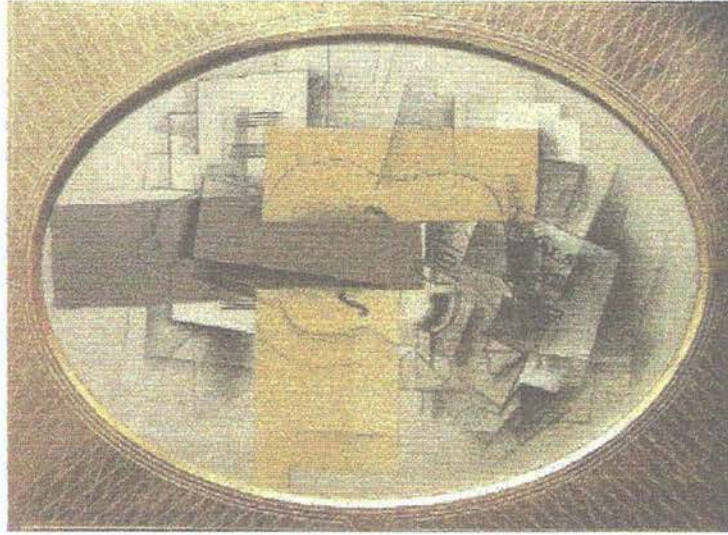


Resim 11. Paul Cezanne, "Yıkandanlar", 1900-1905.

Braque: "1901'de yaptığım resimlerde, nesneyi parçalayarak ona olabildiğince yaklaşmak istiyordum. Bu parçalama, mekanı ve mekan içindeki hareketi oluşturmama yaradı. Nesneyi ancak mekanı yarattıktan sonra verebildim" (İpşiroğlu, 1995, s.58) demiştir (Resim.12).

Nesneleri tek yönden görüntülemenin verdiği durağanlığa karşı, bir çok yönden görebilme ve aktarma kaygısı aynı zamanda resme hareketlilik kazandırır ve nesnelere ancak dokunma duygusu ile hissedilebilecek

hacimselliği görselliğe dönüştürebilme başarısı söz konusudur. Kübistlere göre geleneksel resimde uygulanan perspektif kuralları nesneyi ve mekanı tek bir bakış açısından yansıttığı için yeterli değildir. Hacimsellik etkisini gerektiği gibi verebilmek için bir engel oluşturuyordu çünkü amaç; nesnelerin elle tutulacakmış hissiyle izleyiciye aktarılmasıdır.



Resim 12. Georges Braque, "Cam, Keman ve Müzik Yaprakları", 1912.

3.2.7.1. Analitik Kübizm

Kübizm her ne kadar doğayı dışlasa da analitik kübizm de doğayı bir çıkış noktası olarak almıştır. Fakat burada "doğa" bir amaç ya da merkez değil; bütünsellikten yoksun bir varlıktır. Bu çıkış noktasından meydana getirilen resim; artık bir doğa nesnesi değil, bir soyut varlık ifadesi olmaktadır. Doğa nesnelerini çözümlyerek, analiz ederek yeni bir soyut varlık kazandırma eğilimini taşıyan analitik kübizmde resim üç boyutlu halini alır.

"Analitik Kübizm nesnelere aynı zamanda cisimsel birer varlık olarak yeniden kurmaktadır. Bu konstrüktif varlık, hiç şüphesiz, soyut varlıktır, ama, aynı zamanda somut bir varlıktır. Ancak, bu "soyut-somut" varlık, doğadan hareket edilerek kurulur. Onu meydana getiren elemanlar, doğrudan doğruya doğada ve nesnelere vardırırlar." (Tunalı, 1992, s.171)

3.2.7.2. Sentetik Kübizm

Nesnelerin analizine dayanan Analitik Kübizm'in aksine; doğayı ve nesnelere resim sanatının dışında tutmayı amaçlayan Sentetik Kübizm evresidir.

"Sentetik Kübizm, konstrüktif elemanların birleşmesinden oluşur. Bu konstrüktif elemanlar, doğal elemanlar değildir. Tersine soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Bu açıdan bakınca Analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm prensip olarak karşı görünürler. Birinin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Werner Haftmann'ın açıklamasına göre: Analitik Kübizm bir şişeden soyut bir konu biçimini meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konu biçiminden şişe meydana getirir" (Tunalı, 1992, s.171-172).

Mondrian Kübizm için şunları söylemiştir: "Kübizm kendi keşiflerinden çıkan sonucu kabul etmiyordu. Soyutlamayı, bu edininin en son hedefi olan salt gerçekliğin anlatımına doğru geliştirmede. Salt gerçekliğe, ancak salt biçim verme ile ulaşabilirdi ve bu da özel duyumsamaya ve tasarımlamaya bağlı olmadan gerçekleşebilirdi" (Hess, 1998, s.95).

Empresyonizmin dışında kalan tüm sanat hareketleri Empresyonizm'e bir tepki olarak görülmüştür ancak; Kübizmin amacı çok daha geniş kapsamlıdır.

Kübizm çıkış noktasını Cezanne'dan almıştır. "Cézanne, 1904'te Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyler" (İpşiroğlu, 1993, s.27). Nesnelere geometrik bir yapıyla ifade edebilme düşüncesi Cezanne'ın uzun çalışmaları sonucunda ulaştığı bir noktadır ve Kübizm bundan faydalanmıştır.

Cézanne, jeolojik doğa tam olarak bilinmeden bir peyzajın yapılamayacağını söylerken, doğa bilgilerinden söz etmiyordu. Onun anlatmak istediği, insanla toprak arasındaki içten ilişkiden ve algısal denemelerden doğan sonuçlardı. Cezanne, üzerinde denemeler yapmadan bir peyzajı tuvale aktarmıyordu. Us, görsel kompozisyonu bir bütün halinde topluyor; şişen ya da patlayan kayayı birleştiriyor, uçsuz bucaksız denizi yayıyor, bezgin ve solgun bulutlarla dolu bir gökyüzü şeridi çekiyordu. Bu ilkel yalınlaştırma Cezanne'da hiçbir zaman sistematik bir doğrultu kazanmamıştır. Cezanne bu ilkelliği, tüm bir yaşamın verdiği denemelerin ve teknik kazançların neticesinde elde edilebilen bir sonuç olarak nitelendirmektedir (Empresyonistler-Paul Cezanne. Marcel Brion. S:43).

Sanatçı L'Estaque limanından çeşitli görünüşleri defalarca çalışmıştır.

“ ‘L’Estaque’den Marsilya Körfezinin Görünüşü’ adlı çalışma (Resim 13) Cezanne’ın en önemli manzaralarından biridir. Sanatçı burada sadece büyük bir boşluğu ele almıştır. Binalar, dağlar, su ve gökyüzü bu hareketi izlemekte ve sadece boşluğa hizmet eden kuruluşlar gibi görünmektedir. Tema oldukça sadedir. Etrafta hiçbir hareket yoktur. Resmin bütünü ise kendi içinde bir uyumu yaratmakta; resim aynı zamanda büyük kontrastlar, bölünmeler içermektedir” (Yüksel, 2000, s.63).



Resim 13. Paul Cezanne, “L’Estaque Limanından Marsilya Körfezinin Görünüşü”, 1883-85.

Kübizmin kurucuları Picasso ve Braque’ın 1910’dan önceki Erken Kübizm olarak adlandırılan yapıtlarında Cezanne’ın etkisi ile yola çıktıkları bilinmektedir.

3.3. Soyut-Soyutlama

Soyut kelimesinin anlamı konusunda net tanımlar yapılamamıştır. İlk olarak Romantizm'de kullanılan soyut sanat deyimini daha sonraları yerleşmiş ve sık kullanılır olmuştur. Doğa nesnelere hiçbir şekilde çağrıştırmayan anlatımlar soyut olarak nitelendirilmiştir. Doğaya ilişkin bir şeyi çağrıştırmayan soyut sanat öyleyse, içeriksizdir ve hiçbir şeyi temsil etmez. Tunalı, bu konuda şunları söyler: "... her sanat yapıtı, kendi başına bir objedir ve herhangi bir şeyi, hiç olmazsa kendi kendini temsil eder" (Tunalı, 1992, s.118). Soyutun tanımına ilişkin bu belirsizlik soyut ile soyutlama terimlerinin birbirine karıştırılmasından da kaynaklanmaktadır. Bu iki terim birbirlerinden ayrıldıkları zaman her ikisi için de daha net tanımlar yapabilmek mümkün olabilmektedir. "Soyut sanat kendine özgü doğadışı salt biçimler dünyası; soyutlayıcı sanat ise doğa biçimlerinden hareketle, nesnelere sadece biçimlere götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa bile biçim içinde bulunan bir sanattır" (Öztürk, 1996, s.43).

Soyut kelimesinin sözlük anlamı; "soyutlama ile elde edilen, varlığı ancak eşyada gerçekleşen, kavram, somut karşıtı. Düşünce yoluyla kabul edilen varlığın adı" (TDK, 1979, s.723) olarak tanımlanmaktadır. Somut olarak tanımlanan kavram varlığını duyu yoluyla algılanan nesnel gerçeklikte bulur. Buna karşın soyut; düşünsel olarak kavranan gerçekliği, bütünü parçalarını ve onların zihinde oluşturdukları anlamları içerir.

Felsefede soyutun tanımı şu şekilde yapılmaktadır:

Eytişimsel özdekçi felsefede somut, bütünü ve nesnel gerçekliğin bilgisi; soyut, parçaların eksik bilgisini verir. İdealist felsefede duyuyla kavrananı dile getirdiği ileri sürülen somuta karşıt bir kavram olarak ve sadece düşünceyle kavrananı dile getirdiği ileri sürülen soyut, diyalektik felsefede sınırlı bilgi anlamını verir. İdealist felsefede sadece düşüncede bulunan soyut, diyalektik felsefede bir bilgi biçimi olarak eksik olanın ya da eşdeyişle parçanın nesnel gerçekliğini de yansıtır. Bilimsel bilgi sürecinde nesnenin somutluğundan somut bir bilgiye varabilmek için soyuttan somuta gidilir. Bu demektir ki nesnenin somutluğundan yola çıkılır, o nesne parçalarında ve parçaları arasındaki ilişkilerde de tanınır, nesnenin bütün yanlarını ve özelliklerini yansıtan kavramlar elde edilir, bu kavramlardan bir kavramlar sistemi meydana getirilir ve nesnel somutluk kavramsal somutluk olarak yeniden kurulur. Bu bilgi soyuttan somuta

gidilmesini içerir, çünkü bütünün bilinmesinin parçanın bilinmesi de bütünün bilinmesini gerektirir. Bilimsel bilgi, nesnel gerçeğin kavramlarda yansımalarıdır. Ama bu kavramlar idealist felsefenin soyutlama anlayışında olduğu gibi nesnel gerçeklikten soyutlanmış kavramlar değil, nesnel gerçeği yansıtan kavramlardır. Etyimsemel felsefede soyutun somutlanması demek, nesnenin kavramlaştırılması demektir. Bu da onun bilgi düzeyine yükseltilmesini dile getirir. (Hançerlioğlu, 1993.s.376-377)

Zihinde oluşturulan soyut biçimler ve nesnel sanat yolu ile dışavurulduğunda somut birer nesne olurlar ve böylece sanat kendi nesnesini oluşturmuş olur. İnsanın bilinç yoluyla nesnel kavramı ve bilmesi soyuttur. Bu kavrayış sonucu ortaya konulacak sanat yapıtları da soyut olacaktır. Nesnel kavram ve bilmek onların dış yapısını kavramak değil iç yapısını incelemek, onları parçalamak, derinine inmektir. Bütün, parçalara ayrıldığında ister istemez bu parçalar soyut olacaktır. Bu parçalama gerçek anlamda bir parçalama değil düşünsel bir parçalamadır ve aynı zamanda soyutlamadır. Soyutlamanın sözlük anlamı; “bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem; gerçeklikte ayrılmaz olanı düşüncede ayırma”dır. (Türkçe Sözlük, 1983, s.1078) Zihin yoluyla gerçekleştirilen, nesnenin özelliklerinden birisini ele alma işi soyutlamadır ve soyuttan önce gelir. Soyut, soyutlama sonucu elde edilir. Buradan şu sonuca varabiliriz “soyutlama” aynı zamanda “yalınlaştırma”dır.

Kavram olarak ‘Soyutlama’ ise; “Bir nesnenin temel özelliklerinin ya da bu özellikler arasındaki bağıntıların öbürlerinden zihince yalıtıldığı bir bilme biçimi ya da yoludur. Gerek bilme sürecine, gerek sonucuna ‘soyutlama’ denir” (Çalışlar, 1997, s.443). Uzun ve zahmetli bir süreç sonucunda soyutlamaya ulaşılabilir.

İnsanın nesnel dünyası ile olan ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri ile değil, duyarlılıkla ilgilidir. Bu ilgiler bilim ve felsefede dışlaşıırken, öbür yandan insanın sanat etkinliğinde somutluk elde eder. İnsanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori soyutluktur Bunun için, bilim ve felsefe evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi, insanın yaratmaları da ‘soyut’ sanat biçimleri olarak objektifleşir. (Tunalı, 1992, s.117)

Soyut, duygusal gerçeklikle ilgisi olmayan, doğa ve nesnel biçim, renk ve görünüşlerinin dışında olandır. Sanatçı bu nesnelin ardında yatanı

görünür kılar, somutlaştırır. İnsanın soyuta olan eğilimini Jale Erzen, şu şekilde açıklamıştır:

Görsel birikimler ve kalıtlar yanında, endüstrileşme ve gündelik kullanım araçlarının toplu tasarımı ve üretimi, çevrede plastik biçimlerin endüstriyel üretim sonucunda kazandığı soyut nitelikler, insanda soyut biçim diline karşı yakınlık kazandıran nedenlerden başlıcalarıdır. Yeterince endüstrileşmemiş ve kentleşmemiş toplumlarda ise görsel anlatımlarda içeriği biçime dönüştüren anlayış henüz gelişmiş değildir. Kuşkusuz, halk sanatlarındaki anlatım şekillerini bu genellemenin dışında tutmak gerek. Çünkü, üretim şekillerinin belirlenmesi ve yerleşmesi maddeye verilen biçimlerde genellikle soyutlamaya doğru bir gelişme yaratmıştır. Yakından tanıdığımız kilimlerde, ya da diğer süslemelerde, geometrik biçimlerin somut görüntüden kaynaklandığı bilinmektedir. Malzemenin kullanımı, üretim yöntemi, kullanılan araç ve de üretim sürecinin yerleşmesi ile gelişen kavramsal sadeleştirme, somut görüntünün aktarımında simgeleşen soyutlamalar yaratmaktadır (Erzen. 1984, s.153).

Soyut iki tür ifade şekli göstermektedir. Doğa çıkışlı olan, doğa nesnelere yola çıkılarak ulaşılan soyutlama ve salt soyut biçimlerden oluşan, hiçbir doğa nesnesini çağrıştırmayan geometrik soyutlama.

3.3.1. Soyut Resmin Başlangıcı

İlkel toplumlarda sanat soyuttur ve zorunlu bir eylem olarak karşımıza çıkar. Dış dünyanın "değişkenliği" ve "belirsizliği" karşısında ilkel insan, kendisini doğaya karşı daha güçlü hissetmek için değişmeyen biçimler oluşturma isteği duyar. Bu istek ister istemez kendisini soyut biçimler olarak gösterir. Çünkü ilkel insan doğayı detayları ile kavramış değildir. Nesnelere tam olarak kavranması sonucunda ancak daha reel anlatımlar söz konusu olabilir. Bu bakımdan ilk insanın yapmış olduğu sanat, soyut sanat olarak karşımıza çıkar. Natüralist ifade biçimi, ancak insanın doğayı ve nesnelere kavraması ve doğaya karşı duyduğu korkuyu bir kenara bırakıp ona karşı hayranlık duyması ile başlar. Uygar insanın soyutlamaya gidişi de bu bilginin ve kavrayışın sonucu olarak düşünsel bir eylem olarak karşımıza çıkar.

Soyut sanatın oluşumu için Empresyonizm ve Kübizm gerekli zemini hazırlamıştır. Gerek Empresyonizm gerek Kübizm o zamana değin alışlagelmiş resim geleneğine farklı bakış açıları getirmiştir. Soyut resim Empresyonizmden ve Kübizmden etkilenmeler olmak üzere iki yöne ayrılabilir. Kandinsky'nin

(1866-1944) ilk soyut denemeleri Empresyonizmin etkisindedir ve aynı zamanda renk kullanımı anlamında fovların etkisinde de kalmıştır.

Kandinsky'e göre doğa sanatı bozmaktadır ve bu düşünce soyut sanatın yönünü belirleyen önemli bir düşüncedir. Bu düşünceye göre sanat; doğanın taklidi değil, renk, biçim ve çizgilerden oluşan kendine özgü bir varlıktır. Kendi objelerini kendisi oluşturacaktır. Non-figüratif sözcüğü de bundan doğmuştur. Doğa nesnelere ele almayan soyut sanat, figürsüzdür.

Ama doğanın ve nesnelere dünyasının figüratif olarak onun obje'si olmamasına rağmen, bu, non-figüratif sanatın yine de obje'siz olduğu anlamına gelmez. Onun elbette objesi vardır, ama, bu obje bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen değildir. Onun obje'si, sözgelisi, Malewitsch ya da Mondrian'da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir, ya da Kandinsky'de olduğu gibi renk-biçim düzenidir... Buna göre, non-figüratif, iki ana yön içinde oluşuyor. Biri, salt geometrik, konstruktif bir resim anlayışı, öbürü de, sadece renk ve biçim ilgilerine dayalı bir resim anlayışı (Tunalı, 1992, s.176).

Kandinsky soyut sanatı, bu ikinci anlayışta olduğu gibi renk ve biçim ilgileri olarak görmüştür.

3.3.2. Renk ve Biçim İlgilerine Dayalı Soyut Resimde Yalınlaştırma

Kandinsky Moskova'da açılan Empresyonist bir sergide sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık kullanımından etkilenmiştir. Özellikle Monet'in "saman yığını" adlı resminden (Resim 14) çok etkilenir ve bu resim hakkındaki izlenimlerini şu şekilde ifade eder:



Resim 14. Claude Monet , "Saman Yığını" , 1890.

Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinmeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zaman kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için (İpşiroğlu, 1993, s.48-49).

Kandinsky, 'obje'nin resimlerine zarar verdiği sonucuna varmıştır. Bu sonuca; akşam üzeri atölyesine geldiğinde duvara yan olarak dayalı duran bir resminden etkilenerek ulaşır. Resim yan durmaktadır ve atölye çok aydınlık değildir. Bu şartlar altında resim Kandinsky'e salt biçimler ve renkler olarak görünür ve bundan çok etkilenir. Ertesi gün, gün ışığında resme tekrar baktığında tablodaki objeleri, resim yan da dursa görebildiğini fark eder ve objelerin resimlerine zarar verdiği sonucuna varır. Kandinsky, "insan çevresinden vazgeçemez, ama, o objeden nasıl kurtulacağını da bilemez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü, günümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur" (Tunalı, 1992, s.128-129) der. Burada söz konusu olan "obje" duyularla kavranan gerçeklik değildir. Sanatçının kendi iç dünyasına ait olan, ruhsal olarak kavranan gerçekliktir.

Kandinsky de birçok sanatçının etkilendiği Teozofi akımından etkilenmiştir. Bu akım şu düşünceyi savunmaktadır: "... madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. İnsan duygularını aşarak en üst düzeye tinselliğe ulaşabilir. Tin'in belirginleştiği, duyularla algılanabildiği tek alan, sanattır" (İpşiroğlu, 1993, s.51). Kandinsky'e göre sanatçı görünenin ardında yatanı; ruhsal yaşantısı ile bir araya getirme işini sanat yoluyla yapar. Ruhsal titreşimlerin duyulabilmesi ve bunların aktarılabilmesinin sanatta evrenselliğin yolunu açabileceğini düşünmüştür. Sanatçının bu öznel yaklaşımının gerekliliğine karşın, nesnel bir yaklaşım söz konusudur ve sürekli bir değişkenlik halinde olan doğanın kalıcı olan yanı aranmaktadır.

"Her sanat, isterse bu figürativ-natüralist bir sanat olsun, daima biçim sorunu ile uğraşmış, biçim ortaya koymuştur" (Tunalı, 1992, s.130). Natüralist anlayışta doğa biçimleri sanat için temel çıkış noktası olmuştur. Ama sanatçı; doğa biçimlerine bağlı kalarak evrenini ve aktarımlarını "doğanın sınırları" içinde bir anlamda sıkışıp kalmıştır. Sanat, artık kendi objelerini yaratmalıdır. Sanatçı

gördüklerini değil, kendi iç dünyasının yaratmalarını ortaya koymalıdır. Sanatın obje'sinin dış dünyadan, insanın iç dünyasına kayması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Bu sonuç da bizi "soyut sanat"a götürür. İnsanın iç dünyasını yaratması, kendi objeler dünyasını oluşturması oldukça karmaşık bir yapıdır. Bu çaba kendisini 'soyut' olarak tanımlanan bir ifade şeklinde bulur ve 1900'lü yıllardan sonra tüm çağa egemen olur. Kandinsky'e göre soyut sanat, biçim dengesini, akıl ile sezginin birlikteliğinden doğan bir dengede bulur.

Kandinsky ilk soyut resim örneği sayılan suluboya resmini 1910'da (Resim 15) meydana getirmiştir. Fransızlar, Kandinsky soyut resme başladığında Daniel Rossine'nin de "Composition abstraite" adlı bir resim yapmış olduğunu, aynı yıllarda Paris'te yaşamakta olan Çekoslovakya'lı sanatçı Kupka'nın da soyut resim denemelerine başlamış olduğunu söylemektedirler (İpşiroğlu, 1993, s.48-49).



Resim 15. Vassily Kandinsky, "İsimsiz", Suluboya, 1910.

3.3.2.1. Renk ve Biçim Anlayışları: Kandinsky, Klee

Kandinsky'nin resimlerinde renkler, değişik tonlarında kullanılmamıştır. Canlı, saf renkler tüm şiddeti ile karşımızdadır ve renklerin değişik tondaki değerlerinin kullanılmaması yalın renk anlatımını ortaya koyar. Beyazı büyük bir

suskunluk, siyahı ise hiçlik ve olanaksızlık olarak tanımlamıştır. Kullandığı canlı, parlak renkler bir süre sonra yerini daha sakin renk arayışlarına bırakmıştır.

Sadece biçim, bir yüzeyin ya da mekanın sınırlarını salt soyut olarak bağımsız bir şekilde ortaya koyabilmektedir. Ancak; renk biçim kadar bağımsız değildir. Sınırları vardır; yalnızca zihnimizde canlandırdığımız bir rengin sınırları olmayabilir. Zihnimizde canlandırdığımız bir rengin örneğin mavinin kesinlik taşıdığını söyleyemeyiz. Çünkü bir mavinin sonsuz çeşitlilikte tonları vardır. İşte bu durumda ancak resim yüzeyinde bu mavinin bir tonuyla karşılaştığımızda bu renk maddeleşir, somutlaşır ve kesinleşir.

Kandinsky'e göre; renk ile biçim arasında sıkı bir ilişki vardır ve birbirlerini etkilerler. Örneğin; mavi bir daire, derinlik etkisi uyandırırken, sarı bir daire yüzyededir ve rahatsız edicidir. Biçim olarak daire yuvarlak bir yapıya sahip olduğundan derinlik etkisi kuvvetlidir. Bu mavi renk içinde söz konusudur. Mavi renk de derinlik etkisi uyandırır. Buna karşılık üçgen rahatsız edicidir, sivri bir biçimdir. Üçgen sarı ile dolu olduğunda etki daha da kuvvetlenir ve rahatsızlık artar. Renk ve biçim arasında kurulan bu ilişkiler yoluyla sonsuz ifadeler oluşturulabilir.

Kandinsky, dışsal olarak adlandırdığı biçim için, bir yüzeyin sınırlarının diğerinden ayrılmasından başka bir işlevi olmadığını söyler. Bunun yanında her biçimin içsel bir içeriğinin varlığından söz eder. "Biçim demek ki, içsel içeriğin dışavurumudur" der Kandinsky. Biçim iki şeye hizmet eder; nesneyi sınırlamaya ya da tamamen soyut bir varlığı sınırlamaya. Bu soyut varlıklar geometrik biçimlerdir.

Kandinsky'e göre biçim; soyut sanatçılardan farklı olarak ruhsal titreşimleri aktarmakta kullanılacak bir araçtır. Kandinsky resmi; izleyicinin içinde heyecan yaratması, içindeki gücü harekete geçirmesi gereken bir şey olarak görmüştür. Biçimler ve renkler de bu amaca hizmet etmelidir.

Kandinsky'e göre salt soyut biçimleri ifade etmeyi amaç edinmek, sanatçının kendisini sınırlaması, ifade olanaklarını azaltması anlamına gelir. Her nesnenin içsel bir titreşim uyandırdığının düşünen Kandinsky, bu içsel titreşimden mahrum bırakmanın sanatçının ifade imkanlarını daraltacağını

düşünmüştür. Bu nedenden dolayı sanatçının ifadesi için her biçimi kullanabileceğini dile getirmiştir.

Kandinsky'nin resimlerinde renkler zamanla zenginleşmiş buna karşılık biçimler yalınlaşıp belirsizleşmeye başlamıştır.

"1909'dan sonra yaptığı bazı resimlerine Doğaçlamalar adını veren sanatçının (Resim16.) bu yapıtlarında hala figürlere, binalara, dağlara vb. rastlanır; ancak bunlar artık betimleme değil, bu nesnelere sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel bir izlenim yaratır. Başlıklarından da anlaşılabilir gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır." (Lynton, 1993, s.84)



Resim 16. Vassily Kandinsky, "Doğaçlama", 1911.

Kandinsky, soyut sanatı, sanatçının iç dünyasını dile getireceği bir dil olarak görür. Sanatçı gördüklerini aktarır ancak dış dünyada gördüklerini ya da görünenlerin ardında yatan anlamları değil, kendi ruhsal titreşimlerini aktarır. Kandinsky'nin iç dünyası öznel duyguları değil, ruhsal titreşimlerdir.

Kandinsky ile benzer bir anlayışta olan bir başka isim de Paul Klee' (1879-1940) dir. Klee, "sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar" demiştir. (Tunalı, 1992, s.123) Burada Klee'nin anlatmak istediği, sanatçının gördüklerini değil, gördüğü nesnelere 'anlamlarını' görünür kılması gerektiğidir. Görünen dünyanın önemi yoktur, asıl önemli olan ruhsal olarak kavranan dünyadır. Klee bunu şöyle ifade eder: "...bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir".

Klee, doğayı ve nesnelere dünyasını reddetmez, tersine kendisini bunların bir parçası olarak görür. Onun için önemli olan zıtlıkların yarattığı etkidir. Natüralist anlayışın dış dünya aktarımını küçümsemez ancak bunun yeterli olmadığını düşünür. Önemli olanın "biçim" değil "işlev" olduğunu söylemiştir. Bunun için de doğaya yönelik bir inceleme ve araştırma gerekmektedir. Nesnenin dış yapısından, iç yapısına doğru yapılacak, detaylı bir araştırma gereklidir. "Anatomi, geleneksel natüralist sanatın dayandığı temel bilimlerden biriydi. İşlev sorunları ortaya çıkınca, sanat öğretiminde fizyoloji anatominin yerine geçecekti." (İpşiroğlu, 1993, s.65) İç yapıya doğru bu şekilde bir inceleme içine giren sanatçı ister istemez nesnenin içinde bulunduğu ortam ve çevresindeki diğer nesnelere olan ilişkilerini de incelemek gibi zor bir görevi üstlenecektir.

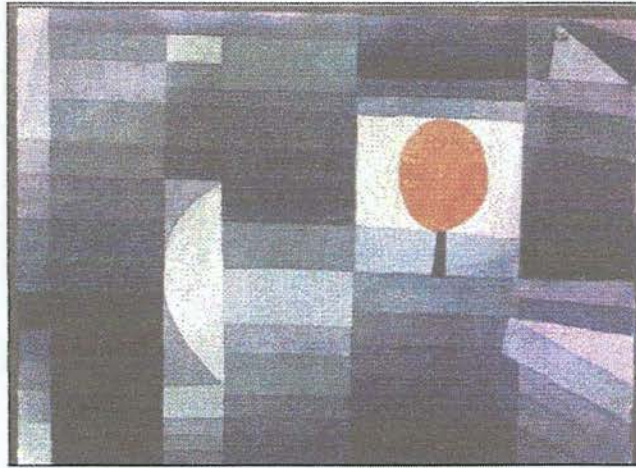
Yeni bir sanat eğitimi ve anlayışı benimseyen Bauhaus Okulu'nda verdiği derslerde Klee öğrencilerini düşünsel görmeyi öğretecek şekilde çalıştırır. Öğrencilerini modelden çalıştırmamış, hazır biçimden yola çıkılmamış, biçim oluşturmaya yönelik çalışmalar yaptırmıştır. Düz beyaz kağıt üzerine bir nokta konulmakta, bu nokta çizgiye, çizgi yüzeye, yüzeyde hacme dönüştürülmektedir. Çizginin oluşturduğu yüzeye ton ve renk de karışınca ortaya yeni biçimler çıkarılmaktadır.

Klee'ye göre çizgi ölçülebilir niteliktedir. Tonlar da ağırlık ve yoğunluk bakımından ölçülebilir. Renkler ise niteliklerdir. Bunların yerinde kullanılabilmesi için iyice tanınması ve kavranması, olanaklarının bilinmesi gerekliliği vardır.

Klee tüm bu araştırmaların sonucunda olanakların kavranması ile biçim oluşturma etkinliğini "biçim-oluşturan-düşünme" olarak adlandırmıştır. "Tanıtla, temellendir, destekle, kur ve düzenle, hepsi iyi ama bunlarla bütünlüğe erişemezsin" diyor. Çünkü sanat, Klee'ye göre "yasa değildir yasaların üstündedir." Sezgi olmadı mı, aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı "en yüksek düzeydeki sanat" sanatçıya yabancı kalır" (İpşiroğlu, 1993, s.70). Klee, sezginin önemini vurgulamış, düşünmeyi görselleştirmenin, yeni biçimler oluşturma ancak sezgi yoluyla yapılabileceğini savunmuştur. Görmek ve sezme hemen hemen aynı anlamı taşımaktadır Klee için. Sezgiselliği her zaman göz önünde bulunduran Klee, renk lekelerini zaman zaman gelişi güzel,

zaman zaman da geometrik biçimlerde kullanmıştır. Betimlemeyi tamamen bırakmamış, çizgi ile ruhsal ve düşsel durumları yansıtmaya çalışmıştır. Rengin önemi üzerinde durmuş, renkle ilgili titiz araştırmalar yapmış, “resmin özünün renk” olduğunu savunmuştur. “Doğadan ve doğanın incelenmesinden daha önemli olan, insanın boya kutusunun içindekilere karşı benimsediği tutumdur” (Lynton, 1991, s.18) der Klee.

“Sonbahar Elçisi” adlı resmi (Resim) diğer resimlerine göre daha soyuttur. Oldukça yalın bir ifade söz konusu olan bu resimde mor ve turuncu kullanılmıştır. Morun değişik tonları ile oluşturulmuş dikdörtgen biçimler arasında turuncu bir elips bulunur ve resme hareket verir. 1933’lü yıllarda çizgilerin renkle kaynaştığı en özgün yapıtlarına ulaşır. Yapıtlarında sanatçının iç dünyasına yönelik aktarımlar yoktur.



Resim 17. Paul Klee, “Sonbahar Elçisi”, 1922.

3.3.3. Geometrik Soyut Resimde Yalınlaştırma

Sanatçı, derinlemesine bir soyutlamaya gitmek istediğinde, kendisine ait olan her şeyi resimden çıkarmak durumundadır ve bu da ancak matematiksel bir düzenleme ve geometri biçimleri ile elde edilebilir.

Matematik için Eflatun, Devlet adlı ünlü yapıtında şunları söylemiştir: Akıl görme aygıtı Matematik aracılığıyla temizlenir ve ateşe tutulmuşçasına yeni bir yaşam gücüne kavuşur, Öteki uğraşlar ise onu yok etmeye ve onun sayesinde görebildiğimiz

için canlı kalması bin özdeksel gözden daha fazla gerekli olan akıl gözünü köreltmeye çalışırlar (Ergun, 2000, s.152).

Matematik ve Geometrinin önemini Platon'unun düşüncelerinde de görmekteyiz. Platon'a göre biçimler; algılanmakta zorluk çekilmeyen, belirgin biçimler güzelliğin ön koşuludur. Bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir: "Şekillerin güzelliği deyince vücut yahut resimleri kastetmiyorum. (...) düz çizgiden, daireden, torna, cetvel, gönye ile yapılmış düz ve katı şekillerden bahsetmek istiyorum. Çünkü bu şekiller her bakımdan ve özleri icabı daima güzeldirler..." (Ergüven, 2000, s.153). Platon'un benimsediği bu güzellik anlayışı, söz konusu biçimlerin kolay kavranabilir ve yalın biçimler olmasından da kaynaklanmaktadır.

Resimde geometrik biçimli ifadenin kullanılması ve buna karşı oluşan tepkilere karşın Guillaume Apollinaire şu sözleri söylemiştir:

Yeni sanatçı-ressamlara, geometrik kaygılar taşıdıkları yolunda yakıştırmalarda bulunuldu alelacele. Bununla birlikte, geometrik şekiller desenin özüdür. Konusu alan, alanın ölçümü ve ilişkileri olan bilim yani geometri her zaman resmin kuralı olmuştur (Ergüven, 2000, s.158).

Natüralist sanat anlayışında doğanın ve nesnelere, ya da mekânın doğru tasviri için kullanılan geometri, Natüralizmin reddinden çok sonra ulaşılan soyut anlayış çerçevesinde bu defa gerçek anlamda soyutlamanın gereği olarak düşünsel anlamda yeniden biçimlendirilmiş ve kullanılmıştır.

Max Raphael soyut ile geometrinin aynı anlama geldiğini düşünmüştür. Raphael'e göre; soyut sanatçıların ulaşmak istediği, değişmez ve kesin olandır. Tesadüfi olanın ortadan kaldırılmasıdır. Bu tesadüfiliği ortadan kaldırmanın en etkili yolu geometridir. Biçimsel olarak bu kesinliği, anlam birliğini geometri ile oluşturmak mümkün olabilir ancak; renk için aynı kesinlik söz konusu değildir. Çünkü rengin ifade ettiği kesin bir anlam yoktur. Bu açıdan bakılınca ulaşılmak istenen net ve yalın anlatımın renk kullanımı anlamında doğacak belirsizlikler sonucu gölgelendiği düşünülebilir.

Renk ve çizgilerin matematik bir düzen içinde ele alınması, soyut sanatta, geometrik biçimlerle ifade edilmiştir. Geometrik biçimlerin kullanılmasına dayalı bu düşünsel soyutlama ilk bakışta Kübizm'i çağrıştırmaktadır. Ancak, Kübizmden ayrılır. Çünkü Kübizm'in çıkış noktası doğadır ve doğa nesnelere

küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlerle ifade edilmesi düşüncesi söz konusudur. Kübizmin hareket noktası doğadır. Ancak, geometrik soyut sanatın doğa ile hiçbir ilgisi yoktur. Geometrik soyut sanat, "kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasalılık gibi, en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir" (Tunalı, 1992, s.177). Bu anlayış salt matematiksel bir düzeni ifade eder ve hiçbir duyusalığa yer yoktur. Aynı zamanda Kandinsky'de olduğu gibi içsel olana da yer vermez. Matematiksel bir düzen salt düşünsel bir oluşumdur ve sanatçının duygularına da yer vermez. Bu anlamda hem doğa ilgilerinden tamamen kopması hem de sanatçının iç dünyasına yer vermemesi anlamında önemli bir yalınlık söz konusudur.

Geometrik soyut sanatı, Mondrian ve Malewitsch'de benzer şekillerde görmekteyiz. Her iki sanatçı da bu anlayış doğrultusunda yeni sanat akımları oluşturmuşlardır. Mondrian, "Stijl" sanat anlayışı ve sanatı geometrileştirme anlayışına ilişkin düşüncelerini "De Stijl" adlı dergide ortaya koyar. Malewitsch'in anlayışı ise "Süprematizm" olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.3.1. Stijl ve Neo-Plastisizm: Mondrian

Mondrian; ilk olarak Natüralist anlayışı benimser, daha sonraları izlenimciliğin etkisinde çalışmalarını sürdürür. Fakat onun ulaştığı resim anlayışının çıkış noktası, Kübizm'dir. Çünkü Kübist sanat, doğa nesnelere inceleme ve çözümlenmeye yönelik bir anlayışa sahiptir. Onun da daha sonraki çalışmalarının temelini oluşturacak olan "doğayı resimden çıkarmak" anlayışı kübizmle şekillenir.

Kübizm, Mondrian'a göre soyutlayıcıdır, fakat soyut değildir. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış, hacme bağlı kalmıştır. Sanatçı, sanatının temelini objeye bağlı kalmadan, evrensel olan gerçeklikle oluşturma çabası içindedir. O, bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamadan, soyutlanmış bir evrensel biçim dili yaratma isteğindedir.

Mondrian, soyut sanatı evrensel bir biçim dili olarak görüyordu. Soyutlama sözünden anladığı ise şunlardı:

Bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre "yok etme" ve "yıkma" diye tanımlar. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-ıç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşımları olarak anladığını gösteriyor (İpşiroğlu, 1993, s.55-56).

Bundan dolayı Mondrian, düşünsel anlamda doğayı yıkarak, yok ederek dengeye varabileceğine ve evrensel bir biçim dili olarak soyut sanatı oluşturabileceğine inanıyordu. Mondrian, "doğayı yıkma, derinliği bulmadır", diyordu. Kübizm bu anlamda doğayla ilişkisini koparmamıştı. Bu noktada kübizmden düşünce anlamında ayrılan sanatçı "hacmi yıkmak zorundayım", diyordu.

Mondrian, "hacmi yıkmayı", yüzeyi kesen çizgiler aracılığı ile yapmaya başlar, fakat yüzeyi yıkmak için bu çizgiler yetmez. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başlar ve onları renklendirir. Bütün bu aşamalar sonucunda Mondrian için tek bir sorun kalmıştır, o da renk karşıtlıkları ile çizgileri yok etmek. Mondrian'ın soyutlamaya doğru gidiş sürecini 1908'de "Kırmızı Ağaç", 1911'de "Gri Ağaç", 1912'de "Çiçek Açan Elma Ağacı"nda görmekteyiz:

"Güneş Işığında Yel Değirmeni" (Resim 18) adlı resmi ile aynı yılda yapılmış olduğu "Kırmızı Ağaç" (Resim 19) Mondrian'ın ağaç konulu serilerinin içinde en önemlisidir ve sanatçının resminde kullandığı renkler, fırça tekniği ve doğaya dair içeriği "Kırmızı Ağaç" ile birçok noktada benzerlikler gösterir. Dikkate değer bir başka taraf da renk düzenindeki bu yalınlaştırma ve natürel olmayan doğa dışı renklere eğiliminin daha önceki resimlerinden çok daha fazla ön plana çıkmasıdır.

1908'de Mondrian'ın ele aldığı en önemli sorun renktir. Bu dönemde Mondrian, renklerin tonlarına karşı bir isyan içindedir ve burada kullandığı mavi ve kırmızı renkler ile ilk defa tonlara karşı çıkmıştır. Fakat bu kişisel stil yalnız başına rengin yeni kullanımıyla tanımlanamaz. Formla ilişkili olsa da "Kırmızı Ağaç" doğaya ilk bakışın etkisinden uzaktır. Mondrian'ın diğer çalışmalarıyla bir kıyaslama yaparsak, resimde gerçekliğin etkisini kendi düşünsel çerçevesine dönüştürdüğünü görürüz. Sanatçının kullandığı fırça darbelerinin de doğrusal yapıları, tamamıyla düzlemsel bir etki yaratır. Bu alana dair derinlik etkisi yalnızca renkle, yani Van Gogh'un 'sonsuzluk' olarak tanımladığı mavi ile

sağlanır. Bu renk kullanımı tanımlayıcı bir kullanım değildir. David Lewis'in de söylediği gibi 'sembolik ve çağrıştırmacı'dır (Jaffé, 1985, s.66).



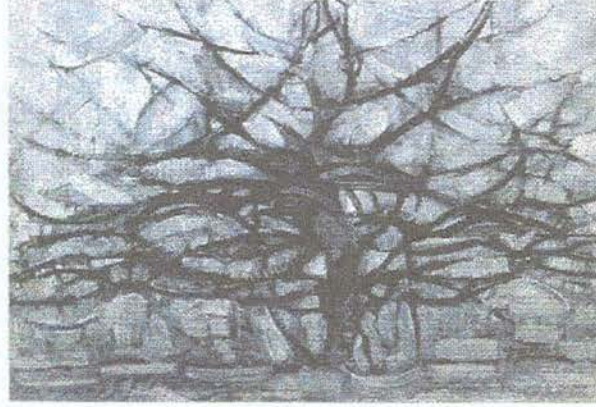
Resim 18. Piet Mondrian, "Güneş Işığında Yel Değirmeni", 1908.



Resim 19. Piet Mondrian, "Kırmızı Ağaç", 1908

Sanatçının bir diğer çalışması 1911 yılında yapmış olduğu "Gri Ağaç" resmidir (Resim 20). Kırmızı ağaçla arasında dört yıl bulunmaktadır. Mondrian'ın doğal bir subjeyi kendi yöntemi ile kübist kompozisyonda ilk defa resmettiği bir eserdir. Bu dört yıllık süreç içerisinde sanatçının, rengi tamamıyla

ortadan kaldırdığı, form ve rengin dominant olduğu örnekler arasında bağlantılar bulunmaktadır. Bu benzer yönler "Mavi Ağaç" isimli tablosunda en yüksek noktasına ulaşmıştır.

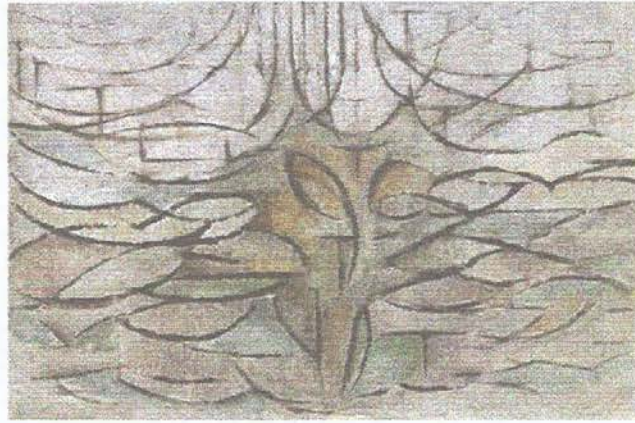


Resim 20. Piet Mondrian, "Gri Ağaç", 1911.

1911-1912 yılları arasında Mondrian, siyah tebeşir kullanarak yaptığı ağaç konulu resimlerine geri dönüş yapar. Bu çalışmalarındaki en büyük özellik, yalın ağacı üç boyutlu hale taşımasıdır. Mondrian'ın projesi gözünün önündeki objeleri ritmik işaretlere dönüştürmektir ve içeriğinde de kübizmin kompozisyon öğelerini ve resim kurallarını barındırmaktadır (Jaffé, 1985, s.82).

Sanatçının ağaç konulu serilerinden bir diğeri de "Çiçek Açan Elma Ağacı"dır (Resim 21). Mondrian'ın 1912 yılının bahar ayında yapmış olduğu sanılan bu çalışmasında ağaca dair formların hepsi kaybolmuş ve kompozisyonun tamamını oluşturan ritmik vurgulara dönüşmüştür. Renk, formun faydasına dönüştürülmüş ve kişisel formlar kompozisyon bütünlüğüne kombine edilmiştir. Bu kombinelerle birlikte kompozisyonda, merkeze ulaşmaya çalışılmıştır. Sanatçı paletindeki renkleri, yeşilin birkaç tonunu, toprak sarısı, gri ve pembe gibi az renkleri kullanarak sınırlandırmıştır. Resim, kübizmlerde olduğu gibi elips form üzerine kurgulanmış ve doğanın bir parçası şeklinde değil ancak ressamın kendi kurallarına uygun şekilde yaratılmış gerçekliğinin, özgün bir parçası olarak yeniden yaratılmıştır. Ayrıca kendisini çevreleyen gerçekliklerden de bağımsızlaştırılmıştır. Bu resimlerde dört köşe hemen hemen boş olarak yapılmıştır. Çünkü amaç resimde bütün gücü merkeze doğru birleştirmektir.

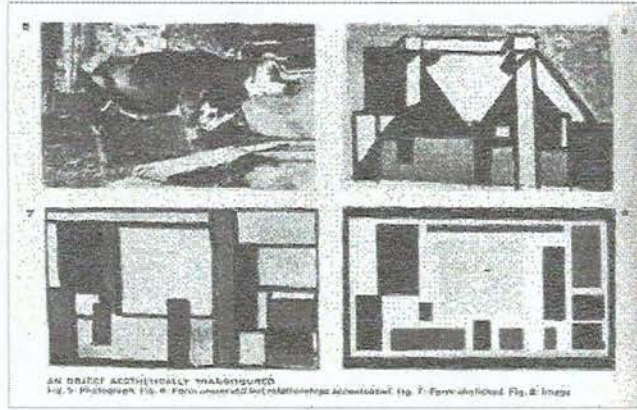
Resimden de anlaşıldığı gibi kullanılan oval form bazı biçimleri çevrelemekte, dörtgenden daha elverişlidir. Bu etken resmin gelişiminde tekrar tekrar rol oynamaktadır. Bu resim, Mondrian'ın 1908 yılında yaptığı "Gri Ağaç" resmi ile farklılıklar gösterir. Sanatçının, "Gri Ağaç" resminde kullandığı form, renk ve fırça vuruşları, "Çiçek Açan Elma Ağacı" formunda ortaya konan bütünün yapısıyla anlamlandırılan boyanın bir araya getirildiği (ince olarak bir araya getirildiği) katmandır. Resmin soyutlama eğilimine rağmen, -formun soyulup öze dönüşmesi ve bu yalın formun kompozisyon olarak kullanılması- her zaman çiçekli bir elma ağacı ile ilişkisi kurulabilecek yumuşak lirik bir duyarlılığa sahiptir. Bu dönemde Mondrian'ın kuvvetli şekilde soyutlamaya eğilimli olduğunu tekrar hatırlatmak gerekir. Buna rağmen doğadan aldığı izlenimleri özenli olarak yaptığı ağaç resimlerinin diline tercüme ederek çalışmaya devam etmiştir (Jaffé, 1985, s.84).



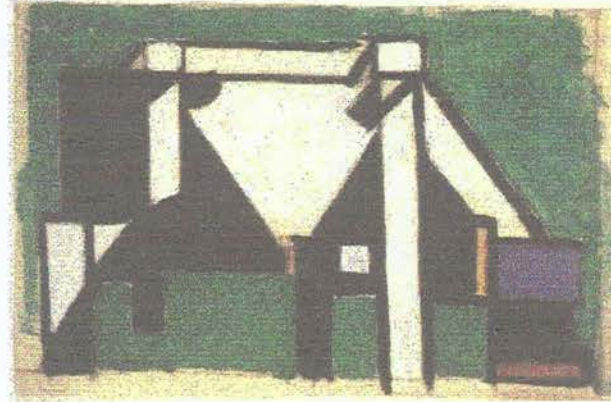
Resim 21. Piet Mondrian, "Çiçek Açan Elma Ağacı", 1912.

Mondrian resimlerinde denge yaratmaya çalışmıştır ancak ulaşmak istediği denge simetrik bir denge değildir. Simetriden kaçınmıştır, çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilir. Bu yüzden Mondrian, resimlerinde dengeyi ararken, yüzeyi eşit parçalara bölmez. Dengenin belli bir kalıp içinde durağanlığı tehlikesini önleyebilmek için, resmin yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, sürekli olarak, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır.

Mondrian, ve Theo Van Doesburg kübist dönem içinden geçerler. Mondrian'ın 'Ağac'ında, Doesburg'un 'İneği'nde(Resim 22-23) olduğu gibi hazırlayıcı bir aşama söz konusudur. Doesburg "İnek" isimli tablosunda; bir inek figürünü geometrik elemanlara indirgemiş, dikdörtgenlerle yeniden düzenlemiştir. Bu aşama, ulaştıkları yeni sanat anlayışı soyut ve kübist bir sanat içinde yetişmiş olmalarından ileri gelir.



Resim 22. Theo Van Doesburg, "İnek", 1917.



Resim 23. Theo Van Doesburg, "İnek", (Ayrıntı) 1917.

Mondrian'ın, "Stijl" sanat anlayışı, "De Stijl" adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetiği beraberinde getirir. Theo Van Doesburg, Piet Mondrian ve Van Der Leek'in beraberliğinde bir grup ressam ve

heykeltıraş yeni sanat anlayışlarını ifade etmek ve halkın bu yeni düşüncelerini tanımasını sağlamak için 1917 yılında "De Stijl" adlı bir dergi çıkarmışlardır. Sanatla yaşamın içiçe olduğu görüşünden yola çıkılarak, izleyicinin bu yeni sanat anlayışı ile tanıştırılması gerekmektedir. De Stijl sanatçıları geometri biçimlerini kullanarak, ulaşmak istedikleri güzellik anlayışı adına görsel anlatım olanaklarını sınırlandırmışlardır. Onlara göre "güzel", yapıtın yalınlığı ile elde edilebilmektedir. Bu anlayış doğrultusunda anlatım dillerine en yalın ifadeyi kazandırmayı amaçlamışlar ve bu anlayışı tüm uygulamalı sanatlar alanına yaymak istemişlerdir. Amaç; uygulamak istedikleri, "güzel" ve estetik anlayışını mimari ve tasarım alanlarına yaymaktır. Bu düşünce uygulanmaya çalışılırken amaç, sanatı günlük yaşama indirmek değil, günlük yaşam nesne ve mekanlarını sanat düzeyine yükseltmektir.

Benzer amaçları Bauhaus Okulu (1919-1933)'nda da görmekteyiz. Yaşanılan mekanın güzel olması gerekliliğini savunan bu anlayışla birlikte mimari, iç mimari, grafik tasarım gibi sanat alanları yeni bir yön almıştır. De Stijl'de olduğu gibi Bauhaus'ta da bu düşünce geometrize edilmiş formların yalınlığı ile ortaya konulmuştur.

De Stijl grubu sanatçıları resmi; dikey ve yatay çizgilerin oluşturduğu bir denge olarak görmüş ve renk kullanımında da üç ana rengi (sarı-kırmızı-mavi) benimsemişlerdir. Bu sanat anlayışı birden bire oluşmamış, özellikle Mondrian'ın uzun süren çalışmalarının etkisi ile oluşmuştur.

Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır. Anti-natüralizme ve soyuta dayanan bu sanat anlayışı, getirdiği estetiği "Neo-Plastizm" (Yeni Biçim Verme) adı altında savunur. O sıralarda Almanya ve Rusya'da Malewitch, Lissitzky, Gabo "Konstruktivizm'i kurar. Konstruktivizm Paris'te devam ederken, Londra'da Neo-Plastizm aynı anlamda anlaşılır. Buna rağmen görüşler arasında bazı farklılıklar vardır. Mimarlık ve endüstri aynı etki altında kaldığı halde, ressam ve heykeltıraşlar neo-plastizmin yapıtlarını dekorasyona sürükleyeceğini düşünür. Mondrian bu etkiyi "Stijl" dergisinde açıklar. Hatta neo-plastizmi açıklayan kağıtlar bastırır. Neo-plastizm kişisel bir görüş değildir. Eski ve yeni sanatların mantıklı bir aşamasıdır. Bu görüş de

sanatın, sadece görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak yaratılmasına gerek yoktur.

Mondrian'ın, 1919 yılında yazdığı ve De Stijl'de yayınlanan "Doğal ve Soyut Gerçek" adlı yazısı önemlidir.

...denge, oran ve renk uyumunun sadece resim sanatına özgü şeyler olmadıklarını, bunların iç dekorasyon ve yapı sanatlarının da temel sorunları olduklarını, resim sanatında görülen denge tasarıları yapı sanatında gerçekleştirilirse, bulunduğumuz yeri, ayrıca duvarlara resim asarak güzelleştirmenin gereği kalmayacağını söylüyor (İpşiroğlu, 1993, s.74).

Bu düşünce sanatın yaşamla içiçe olmasının olumlu sonuçlarını ortaya koyar.

Van Doesburg, 1916 yıllarına doğru doğa biçimlerini, sıkı sıkıya yan yana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürerek geometri içine sokmaya başlar. Bu geometrik anlayışı, Doesburg keskin akılcılığı ile Mondrian ise düşünsel yaşam yetisi ile belirlemiştir. Bu gurup içerisinde "stijl" sanat anlayışının ve estetiğinin tanınmasında ve geçerlilik kazanmasında en büyük payı, gerek sanat çalışmaları ve gerekse sanatlarının teorileri üzerine yazdıkları kitaplar ile Doesburg ve Mondrian alır.

Neo-Plastizm plastik sanatların yeni bir doktrinidir. Neo-Plastizm anlayışı Mondrian tarafından Kübizm'den yararlanılarak bulunan, yalnızca ana renklerden oluşan bir sanat görüşüdür. Sanatçı, saf renk uğruna doğal renkleri bırakır. Doğadaki renklerin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini, içgüdüsel olarak doğanın güzelliklerini sunmanın başka bir yolunu bulmakta kendini zorunlu hissettiğini söyler. Onun için problemlerden ikisi çözümlenmiştir. Bunlar:

1-Sanatta gerçeğin, yalnız dinamik biçim ve renk hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği,

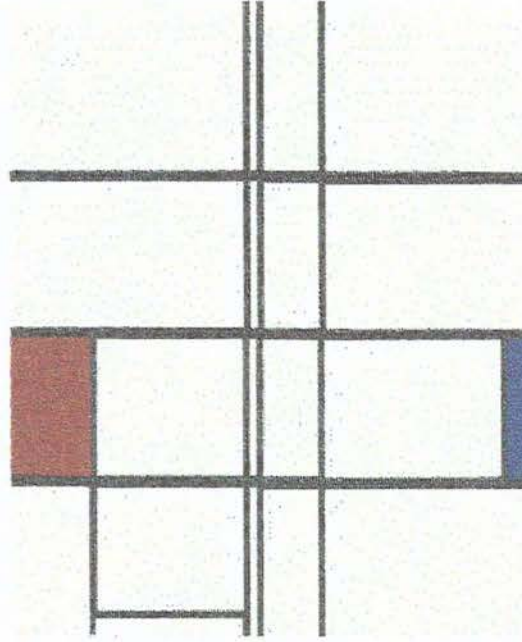
2-Saf araçların amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği.
(Turani,1983, s.526)

Sanatçının neo-plastizm ile şekillenen bu görüş tarzı uzun bir çalışmadan sonra ortaya çıkarılmıştır. Mondrian, Neo-Plastizm ile şekillenen renk yalınlaştırmasını ise şu şekilde ifade eder:

Resim sanatında doğal rengin bir anlamda soyutlanmasını sağlayan unsur, olabildiğince saf, asal renktir. Rengin belirgin olabilmesi için, renk düz olmalıdır, salt, asal olmalı yani sarı, kırmızı veya mavi gibi üç ana renkten biri olmalı, yayılımında gerçekten bağımlı,

ama hiçbir şekilde sınırlandırılmamış olmalıdır. Diğer yandan üç temel renk de henüz rengin dışsallığına sahiptir, o bakımdan bunlar renk olmayan üç renge, beyaz, siyah ve griye karşıt olarak yerleştirilmelidir. Çünkü renklerin doğal uyum ilişkilerine girmemeleri gerekir. Salt biçim verme doğal olanı bir yana bırakmayı amaçladığından, bu üç rengi boyut, güç ve tanısal kapasite bakımından başka bağıntılar içine sokar. Bağıntılara ilişkin olarak "uyum" kelimesi yerine dengeli biçim verme tabiri daha uygundur (Hess, 1998, s.95).

Mondrian, bu iki problemin çözümünü bulduğunda kompozisyonunun sonunda bütün eğik çizgileri, yatay ve dikey hatlar oluşuncaya kadar çıkarır. Bu yatay ve dikey çizgiler, birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri (Resim 24) meydana getirir. Dikey ve yatay çizgiler birbirine zıt olan iki, kuvvetin anlatımıdır.



Resim 24. Piet Mondrian, "Çizgili Kompozisyon", 1917.

Bunlar her yerde vardır ve her şeye hakimdir. Sanatçı daha sonraları bu yatay ve dikey çizgilerin birbirini kesmesi ile dörtgenleri oluşturmaya başlar. Fakat yine de resmin arka planında dağınık biçimler ve kirli renkler bulunur. Sonra dikdörtgenleri birleştirir. Mekan beyaz, gri ve siyah; biçim mavi, kırmızı yada sarıdır. Diğer biçimler olmaksızın dörtgenler kesin şekilde özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırt etmeyi sağlar.

Sonra dörtgen olarak ortaya çıkar, yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflatır ve birbirini diğeri ile keserek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirir. Böylece daha aktif dinamik biçimler oluşur. Sanatçı için her önemli biçimden vazgeçmek o biçime ulaşmak için biricik bir esastır. Mondrian'ın soyutlamada dayandığı temel düşünce şöyle özetlenebilir:

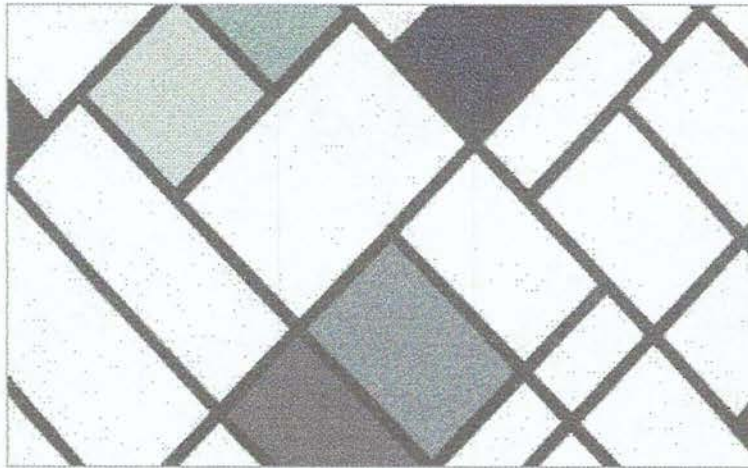
İnsanlık tinselliğe doğru bir evrim içindedir. Çağdaş insanın yaşamı giderek soyuta kaymaktadır. Geleceğin sanatı "Neo-Plastisizm" olacaktır. Bu bir "yeni biçimlendirme"dir. Uyum ve birlik içeren yeni bir tinselliğin ifadesi olarak "soyut gerçeği" dile getirir. Yeni biçimlendirmede sanat, gerçeği dış ve iç görünülerden (sanatçının iç-dünyası) soyutlayarak evrensel ilişkileri dile getirir, bunların dengesini arar. Neo-Plastisizm'in biçimlendirme öğeleri yüzey, yatay-dikey çizgiler, dik açı, renk (kırmızı, sarı, mavi), renksizlik (siyah, beyaz, gri) dir. Bireysel olan bunların kullanımınıdır. Sanatçı bu biçimlendirme öğeleriyle söylemek istediği her şeyi, evrendeki tüm karşıtlıkları ve bunların ilişkilerini dile getirebilir (İpşiroğlu, 1995, s.81-82).

Mondrian ve Doesburg'un resmi deyince her iki sanatçı da doğanın dışında, doğa ilgilerinin ötesinde vardır. Doğa başka bir varlıktır, sanat yapısı başka bir varlıktır. Bu iki varlık alanının biçim düzenleri de birbirinden farklıdır. Bu farklılık, bir karşıtlık anlamında anlaşılmalıdır. Çünkü doğanın sahip olduğu biçim düzeni, sanat yapısının düzeni karşısında bir biçim yokluğunu ifade eder. Bunun için sanat, doğal orantıları ile ilgileri yıkarken, bunları estetik-sanatsal ilgiler ve orantılar uğruna yapar. Doesburg'un dediği gibi: "Doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır." Bu sanatsal orantılar geometride anlamını bulur. Bundan ötürüde "Mondrian ve Doesburg'un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dik açısında dile gelir. Bu ise apaçık geometridir. Neo-plastizm bu anlamda sanatın bir geometrileşmesidir" (Turani, 1992, s.181).

Resim; geometrik bir yapı içinde olmalıdır. Bu geometrik yapı içinde ise biçim ve renk, karşıtlıkların dengesi ile varolmaktadırlar. Dikey çizgilere karşın yatay çizgiler, temel renklere karşın da renksiz renklerin dengesi söz konusudur. Mondrian ve Doesburg'un konstruktiviziminde, resim de böyle bir denge söz konusudur.

1930 yılına kadar "soyut sanat" olarak adlandırılan bu yapıtlar, 1930 yılında Doesburg'un "somut sanat" olarak tanımlamasıyla yeni bir bakış açısı kazanır. Doesburg, bu yeni sanatı "somut" olarak tanımlamıştır çünkü; sanatçının zihninde oluşturduğu soyut biçimler, ortaya konulduğunda somutlaşmaktadır. "Doesburg'a göre soyut olan doğa biçimleridir. Gerçi doğa somuttu ama resme aktarıldı mı soyut oluyor, canlının resmi cansız veriyordu. Buna karşılık soyut düşünce, resimde biçim alıyor, somutlaşıyordu. Soyut resimler somut düşün-biçimlerini veriyordu" (İpşiroğlu, 1993, s.74).

Doesburg, Mondrian'ın dikey ve yataylardan oluşan resim anlayışını 1924-25 li yıllarda bırakmıştır. Artık resimde; dikey ve yatayların oluşturduğu durağan etkiden, bir anlamda, sıkılmış ve daha dinamik etkiler yaratacak düzenlemeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Dikey ve yatayların etkisi durağandır. Bunun tam tersi etki, yani dinamizm ve hareket etkisi ise diagonal çizgilerde barınmaktadır. Doesburg da diagonal düzenlemeler oluşturmuş (Resim 25) Mondrian'ın benimsediği anlayışın dışına çıkmıştır.



Resim 25. Theo Van Doesburg, "Diyagonal Kompozisyon", 1925.

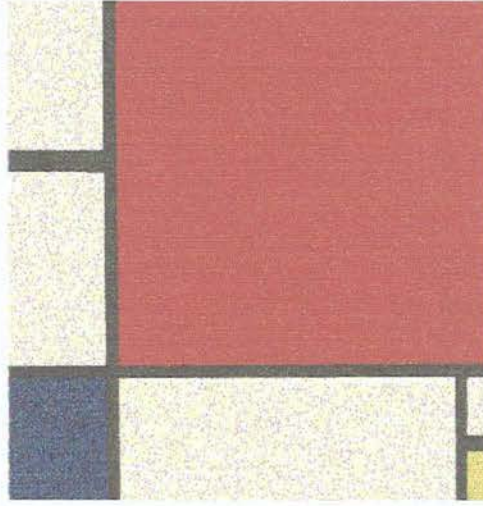
Mondrian, form kullanımı ve ilişkileri hakkındaki düşüncelerini ise şöyle dile getirmiştir: "Ben uzun bir süre, formun ve doğal rengin öznel duygu durumlarına yol açan ve salt gerçekliği bulandıran o kendine özgü özelliklerini keşfetmek için çaba harcadım" (Hess, 1998, s.95). Sanatçı, doğal formların ardında değişmeyen salt gerçekliğin bulunduğunu söylerken, buna göre de yapılacak tek şeyin salt gerçeklikleri doğal formlara geri götürmektir, der.

Sınırlanmış formlar özel olan, dolayısıyla da evrensel olmayan unsurlardır. Kuşkusuz bütün formlar belli bir dereceye kadar sınırlanmış olduklarından, bunların sınırlılıklarından kurtulmaları görelidir. Açık formun kapalı olana kıyasla daha az sınırlanmış olduğu ise bilinen bir gerçektir. Kapalı olarak düşünülmesi gerekenler, tıpkı daire gibi, sınırlarının ne başlangıcı ne de sonu olan formlardır. Düz çizgilerle sınırlanmış formlar, kontürleri eğik bir çizgi tarzında olan formlardan daha açıktırlar. Çünkü bu ikinciler çizgilerin kesişim noktalarından meydana gelirler. Sanatçı giderek artan bir biçimde bütün eğik çizgileri resmimin dışında bırakır, ta ki yapıtın sonunda yalnızca, her biri ötekenden ayrı ve yalıtılmış haçlar oluşturan düşey ve yatay çizgilerden ibaret oluncaya kadar. Düşey ve yatay iki karşıt gücün ifadesidir (Hess, 1998, s.95).

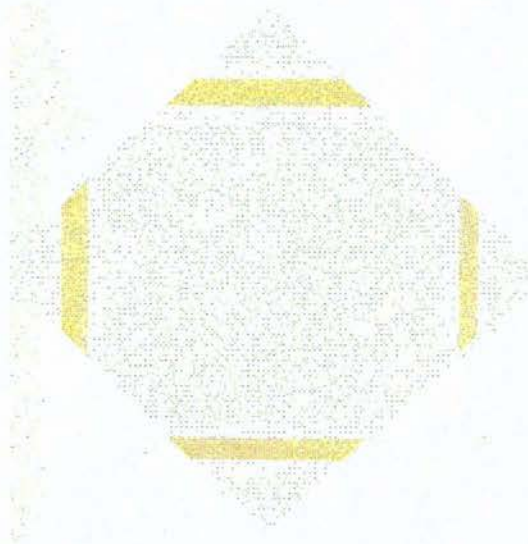
Mondrian, 1919'a kadar resim zeminini küçük dikdörtgenlere bölerek renklendirmiştir. Salt realiteye varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden yola çıkarak temel yönler ve ana renklere (mavi, kırmızı, sarı) gitmiştir. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyümeye başlamış ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlamıştır (Resim 26).

Mondrian 1919'da sanatının ilkelerini saptamış ve temellendirmiştir. Bu ilkeler doğrultusunda ağır bir gelişme içinde sürekli bir arayışa girer. Resimlerinde yüzeyi dolduran dikdörtgenler büyür. Renkler ton farklarından arınır. Renk ve renksizlik karşıtlığı olarak gri dikdörtgenler resme girer ve ton farklarından kurtulan renkler renksizlik içinde ışıdamaya başlar. Resim yüzeyini bölen siyah çizgilerin kalınlıkları değişir. Kimi resimde daha ince, kiminde daha kalın olur. Kimi resimlerde, sadece gri resim yüzeyi üzerinde değişik kalınlıklarda üç, dört siyah çizgi yer alır. 1932'de çift çizgi girer resimlere ve siyah çizgilerin sayıları artar. 1936'da dik açıyla kesişen siyah çizgiler resim yüzeyini kafes gibi kaplar, ama bu uzun sürmez (Resim 27). Gri zemin üzerinde dikdörtgenler yine genişler. Kimi zaman bir kenara küçük renkli bir dikdörtgen koyar. Son yıllarında yaptığı üç resimde siyah çizgiler tamamen ortadan kalkar. Bunların yerini sarı, kırmızı, mavi çizgiler (Resim 28) alır (İpşiroğlu, 1995, s.82).

Kullandığı küçük karşıt renk alanları ile çizgiyi ortadan kaldırmıştır. Böylelikle resim düzeyini bölümleyen çizgiler yerini küçük renkli alan şeritlerine bırakmıştır. Sanat yaşamını son iki yılında yapmış olduğu "Broadway Bogie-Wogie" (Resim 29) ile "Victory Bogie Wogie" adlı resimlerde (Resim 30) açıkça görülür.

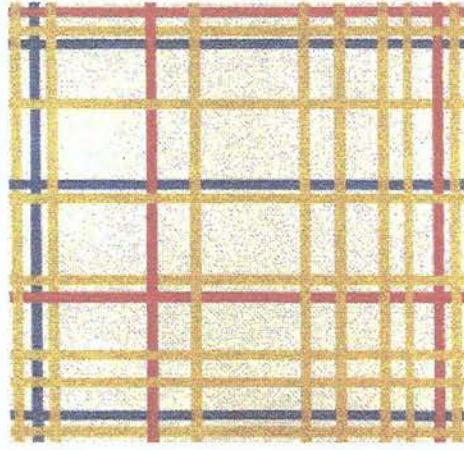


Resim 26. Piet Mondrian, "Sarı-Kırmızı-Mavili Kompozisyon", 1930

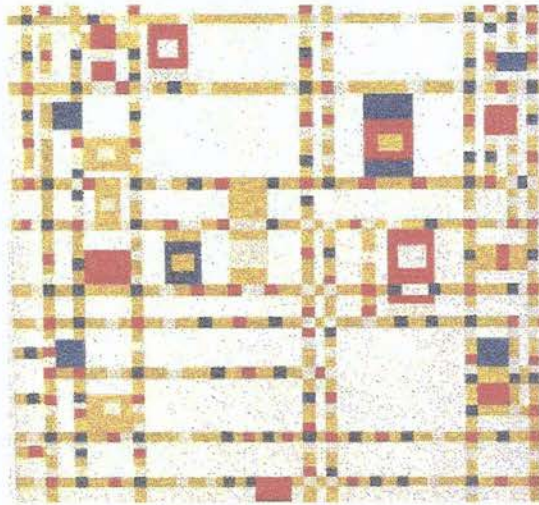


Resim 27. Piet Mondrian, "Sarı Çizgili Kompozisyon", 1933

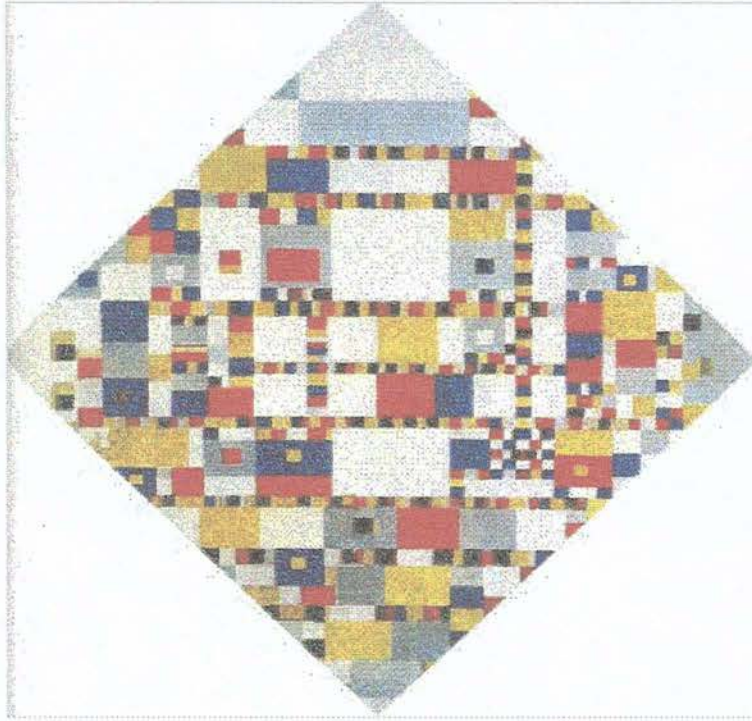
"Broadway Bogie Wogie" onun üslubundaki bir değişmeyi ortaya koyar. Diğer resimlerine göre daha büyük bir resimdir. Ayrıca, uzun süredir yaptığı resimlere göre, yeni bir plastik anlayışı yansıtan küçük renk alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla çok kalabalık bir resimdir. Yanlamasına genişlemek istiyormuş gibi bir duygu yaratır. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır. Resim Amerika'yı çağırıştır. Ülkenin büyüklüğünü, New York'un canlılığını ve caz müziğinin ritmini yansıtır, gibidir. Bu resim Avrupa'da yaptıklarının en sıcak olanlarından bile daha canlıdır fakat daha az kişiseldir, ruhsal ve fiziksel bakımdan insana uzak niteliktedir (Lynton, s:217-218).



Resim 28. Piet Mondrian, "New York Ctiy" , 1942.



Resim 29. Piet Mondrian, "Broadway Bogie-Wogie", 1942.



Resim 30. Piet Mondrian, "Victory Bogie-Wogie", 1943-44.

Mondrian'ın sanatını içeriksiz bir sanat olarak değerlendirmek yanlış olur. Çünkü onun aradığı uyum, oluşturmaya çalıştığı denge düşünsel bir değer taşımaktadır ve uzun ve sabırlı bir çalışmanın sonucudur. "Barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, endüstri çağına özgü evrensel bir humanizmin habercisidir" (İpşiroğlu, 1993, s.56-57).

Uzun ve sabırlı bir çalışma sonucu ulaşılmış olan bu sanat anlayışı, oldukça açık ve yalındır. Bu yalınlığın getirdiği olumlu kaçınılmazlık ise "evrensel" olmalarıdır. Sanat yapıtının evrensel bir dil kazanabilmesi ulaşılması gereken en önemli noktadır. Lynton bunu şu şekilde özetler:

Mondrian'ın resimlerinde gizli kalmış, tanımlanmamış, yorum bekleyen hiçbir şey yoktur. Bunlar dünyanın, ne olduğu belli olan, en açık resimleridir. Bu yüzden de soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür (Lynton, s:217).

3.3.3.2. Süprematizm: Malewitsch

Soyut resmi mimari bir yapı olarak gören ve geometri öğelerini kullanan diğer bir sanatçı da Kazimir Malewitsch (1878-1938) dir. Malewitsch'e göre kendisinin ortaya koyduğu bu mimari yapıdaki resim anlayışı Kübizm ya da Konstruktivizm'den farklıdır. "...resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir 'sıfır noktası'na götürmek ister"(Tunalı, 1992, s.182). Dış gerçeklikten her türlü bağıını koparan sanat anlayışı, özerk (otonom) objelerin yaratılmasına olanak verir.

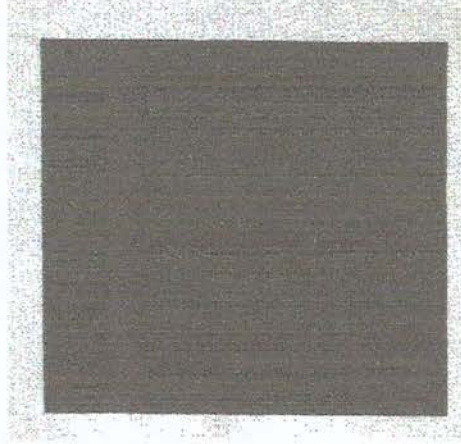
1913 yılının sonlarından itibaren Malewitsch'in resimlerinde ve desenlerindeki biçimsel değişim, belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır (Resim 31). Resim düzleminde bağımsız düz-yüzeyler olarak beliren bu biçimsel değişiklik, Malewitsch'in Kübizm ve Fütürizm akımlarından etkilenmesinin bir sonucudur. Bu düz-yüzeyler, geometrik bir kesinlikle sınırlanmış renk yüzeylerine dönüşür. Bu dönüşüm ulaşılmaya çalışılan salt resmin basamaklarını oluşturur.



Resim 31. Kasimir Malevich, "Oduncu", 1912.

Malewitsch, nesnesiz bir anlayışı ortaya koyabilmek, sanatçıyı, nesnelere dünyasına bağımlı olmanın verdiği yükten kurtarmak adına geometri biçimlerinden faydalanmış, ilk ve en önemli yapıtını "kare" biçimi ile ortaya

koymuştur. Malewitsch, umutsuz bir çaba olarak gördüğü arayışında “kare” biçimine sığındığını söylemiştir. 1915 yılında sergilediği ünlü “Beyaz Üzerine Siyah Kare” isimli tablosunu (Resim 32) “Düz-yüzey canlıdır, doğmuştur” sözleri ile yorumlar. Doğmuştur, çünkü yenidir ve hiçbir şeyi temsil etmez.



Resim 32. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1913.

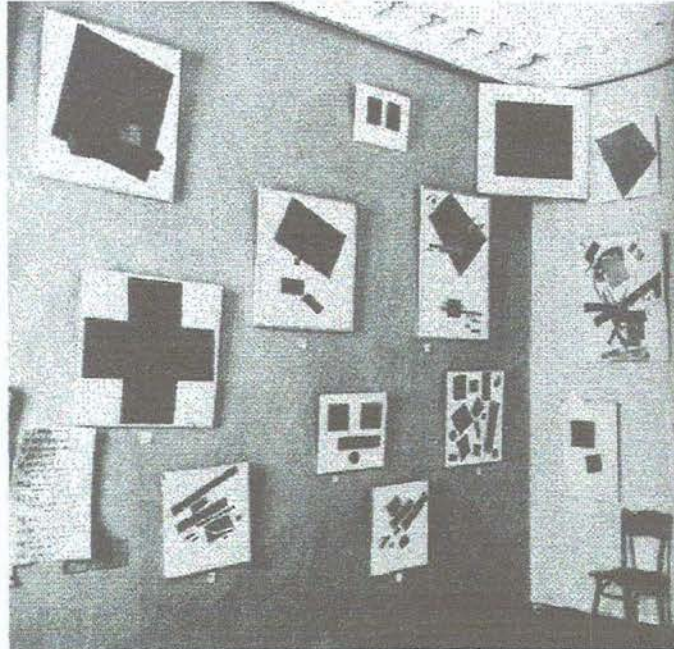
1913’de “Beyaz Üzerine Siyah Kare” adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. Bu resim, 1915 yılında sergilenmiş ve birçok olumsuz tepki almıştır. Bu resmi “nihilist” bir imge ya da “resmin ölümü” olarak nitelemişlerdir. Bu olumsuz tepkilerin yanında yeni bir resim anlayışının habercisi olduğuna yönelik olumlu ve öngörülü eleştirilerde olmuştur.

“Eski sanatın ölümü olmaktan çok, figüratif resim ile salt resim arasındaki kopuş düzlemi olarak bu “dörtgen”, o andan (Aralık 1915) itibaren, Malewitsch’in Kübizm ve Fütürizm’den Üstüncülüğe’de gösterdiği doğrultuları izlemek suretiyle baş döndürücü bir hızla gelişecek olan yeni resmin doğuşunu haber vermektedir” (Nakov, 2000, s.183).

Beyaz üzerine yapılmış siyah bir kareden başka hiçbir şeyin yer almadığı bu resme Malewitsch “sıfır biçim” adını vermiştir. Hiçbir şeyi betimlemeyen bu resim yeni bir başlangıcın, geçmişle tüm bağların koparıldığının habercisidir. Yıkıcılık, her şeyi yok etme söz konusudur, ancak, yeniden inşa etme ve yapılandırma yoktur. “Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü “ruhsal titreşim”lerden arınmış olan biçimdi.

Malewitsch'in bir sözüyle bu resim "Susan Hiçliğin" sembolü (İpşiroğlu, 1993, s.59-60) idi.

Malewitsch, resminde kullandığı düz yüzeyleri uzamsal olarak da bağımsız kılmaya çalışmıştır. Bu düşünce resimlerini sergileme şekline de yansımaktadır. "Sonuncu Fütürist Sergi 0:10" da resimlerini sergi mekanının değişik yerlerine (köşelere, tavanın hemen altına vs.) yerleştirmiştir (Resim 33). Malewitsch, süprematist kompozisyonlarını sergilerken de aynı düşünceyi devam ettirmiş ve bunu öğrencilerine de "... "özgür yüzme" ilkesi dikkate alındığında, tuvallerinde "yukarı" ve "aşağı"nın olmayacağını, çünkü süprematist uzamın Rönesans'ın geleneksel perspektifi ile geliştirilen uzama benzemediği..." (Nakov, 2000, s.184) şeklinde açıklamıştır. Düz yüzey kullanımının önemine sıklıkla değinen Malewitsch, bunu şu sözleri ile ifade eder: "Eğer Rönesans sanatçıları resme ilişkin düz-yüzeyi bulmuş olsalardı, bu herhangi bir Madonna ya da Jakond'dan çok daha değerli olurdu" (Nakov, 2000, s.186).



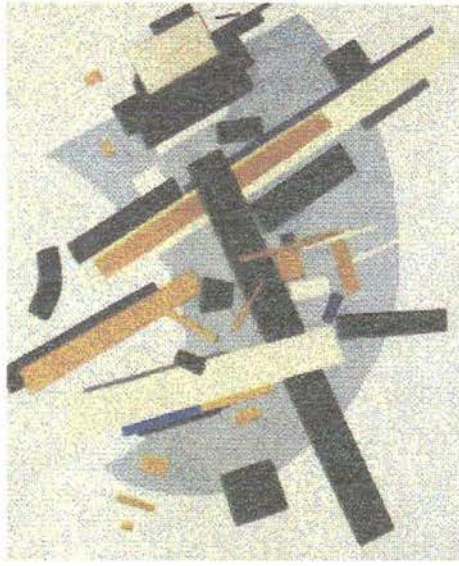
Resim 33. Kasimir Malevich, "0,10 Adlı Sergiden Malevich'in Tabloları", 1915.

Biçimsel anlamda düz-yüzey kullanımı aynı zamanda "sıfır biçim" düşüncesinin paralelliğinde gelişmiştir. Renk kullanımında ise bu içeriksizlik

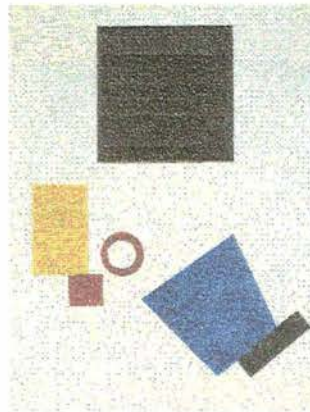
ancak, siyah ya da beyazla mümkün olacaktır. Sonuç olarak hem biçim hem de renk anlamında "yalınlaştırılmış" yapıtlar karşımıza çıkmaktadır.

Renk ve çizgi biçime hizmet eden elemanlar değil, kendi başlarına varolan birer resim elemanıdır. Malewitsch'in geliştirdiği bu anlayış 1922'li yıllara doğru olgunlaşır ve bu anlayışa "Süprematizm" adını verir.

Bu anlayış resim elemanı olarak yalnızca, -hiçbir doğa nesnesini yansıtmayan- geometrik elemanların kullanımına dayalı soyut bir anlayıştır (Resim 34-35-36).

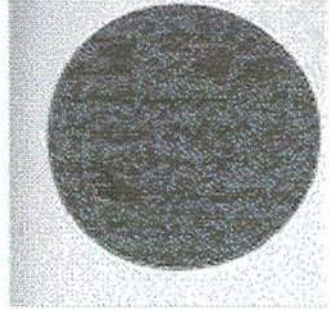


Resim 34. Kasimir Malevich, "Süprematizm No:58", 1916



Resim 35. Kasimir Malevich, "Süprematist Resim", 1916.

resimler karşısında her izleyici hemen hemen aynı anlamı çıkarır. Kare; karedir, daire; daire (Resim 37). Geometrik biçimlerle ifade bulan soyut sanat insanı nesnelere dünyasına ait görüntüleri düşünmekten kurtarır.

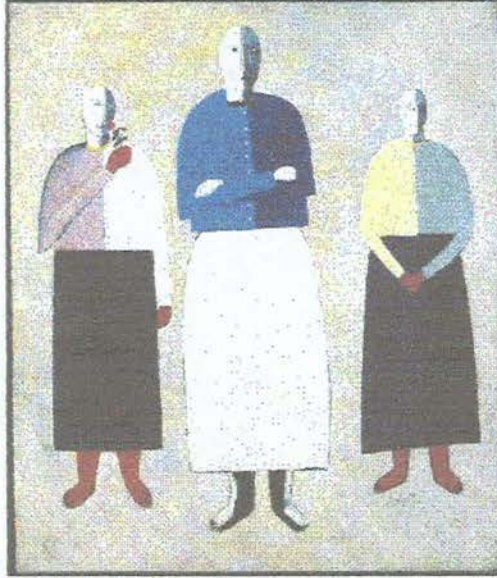


Resim 37. Kasimir Malevich, "Siyah Çember", 1920

Resim anlayışını en uç noktasına götüren Malewitsch, 1924-32 yılları arasında "köylü" konulu bir dizi resim yaparak yeniden figür kullanımına dönüş yapar. Çünkü ulaşabileceği en uç noktaya ulaşmıştır. Fakat bu figürler gerçeklikten uzak donuk, hareketsiz durmakta olan figürlerdir. Geometrize edilmiş, detaysızdırlar. Yüzler işlenmemiş, yalın bir anlatım söz konusudur (Resim 38-39). Bu figürler Malewitsch'in süprematist dünyasının insanlarıdır.



Resim 38. Kasimir Malevich, "Tarlada Genç Kızlar", 1928-1932.



Resim 39. Kasimir Malevitsch, "Üç Genç Kız", 1959.

Süprematizm her anlamda, gerek biçim, gerek renk anlamında salt soyut bir sanat görüşüdür. İçeriksizdir ancak içeriği sanatın kendisidir. Her türlü gerçeklikten uzaktır. "İçeriksizlik sınırına varılınca, zaman, mekan, yakın ve uzak gibi nesnelere ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolurlar" (Tunalı, 1992, s.185). Resimsel anlatımı oldukça sınırlandırmış olan bu anlayış; değişik biçim, renk yada düzenleme zenginliğine olanak vermemektedir. Bu noktadan bakıldığında Süprematizm; maddesiz ve felsefi bir kavram haline dönüşmüştür.

3.4. Soyut Resimde Yalınlaştırma: Minimalizm

Modern sanat hemen hemen başlangıcından itibaren elemanları en aza indirgemeyi, en yalın haline getirmeyi amaçlamıştır ve bu amaç kendisini en az diğer anlayışlar kadar açık ve belirgin bir şekilde ortaya koymuştur. Yalınlaştırmanın geldiği en uç nokta Minimalizm olmuştur. Minimal sanat anlayışı; aslında Mondrian ve Malewitsch'in oluşturdukları anlayışın yeniden canlanması olarak kabul edilebilir.

ABD sanatı olarak da bilinen Minimal sanat 1960'lı yıllarda New York'da Amerikalı sanatçıların öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Yalınlığın en aşırı hali bu yaklaşımda görülmektedir. Soyut sanat bu tür yalınlaştırıcı bir yaklaşımı ilk kez Malewitsch'in "Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare"si ile tanımıştır. Minimalist eğilim Amerika'da 1950'lerde yüzeysel olarak Robert Rauschenberg'in bazı çalışmaları ile kendisini göstermiştir. Tamamı beyaza boyanmış olan bu yapıtların çoğu şu an kayıptır. Elemanları en aza indirgeme düşüncesi ile birlikte renk kullanımında da her iki sanatçının en yalın olan "beyaz"ı kullanmış olduğu düşünülebilir.

Minimalist sanatçıların etkilendiği diğer bir sanatçı ise Yves Kline' (1928-1962) dır. Tek renge boyanmış yapıtları izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmaktadır. 1955 yılında her biri farklı renkte olan bir dizi resmini sergilemiştir. Monokromatik (tek renk) yüzeylerden oluşan yapıtlarını "yeni bir stilin başlangıcı" olarak adlandırmış, ve sergi hakkında şunları söylemiştir:

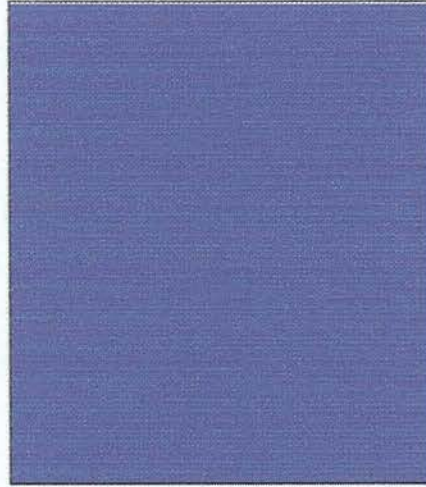
Renk göstermeye çalışıyordum ve anladım ki insanlar, görsel alışkanlıklarının tutsağı oldukları için, değişik renklerdeki yüzeylerle karşılaştıklarında onları polikromatik dekorasyonun parçaları olarak yeniden birleştiriyorlardı. Tek bir resmin rengini kendi içinde algılayamıyorlardı ve bu beni çok hayal kırıklığına uğrattı. Çünkü ben özellikle bir yüzeyin üstünde iki rengin etkileşimini bile yaratmayı reddediyordum (Klein, 1998, s.91).

Klein, resim yüzeyinde birden fazla renk kullanıldığında iki rengin birbirleriyle ilişki içine gireceğini; birbirleri ile uyum ya da zıtlık yarattıklarında ise izleyicinin farklı anlamlar çıkarabileceğini düşünmüştür. Bu şekilde bir etkileşim sonucu izleyicinin "saf rengin derinliği"ne ulaşamayacağını savunmuştur. Klein için önemli olan renk ve rengin yarattığı etkidir. Biçimlerin; resmi

sınırlandırdığını, olanaksızlaştırdığını, rengin özgür dağılımını ve önemini kaybettirdiğini düşünmüş ve bu düşüncesini şu sözleri ile ifade etmiştir:

Renk beni büyülüyordu ve ayrıca herhangi bir resmin önünde çizgiler ve çizgilerin getirdikleri; bütün kontürler, biçimler, perspektifler ve kompozisyonlar hapisane pencerelerindeki parmaklıklarının şekline bürünüyorlardı. Uzakta rengin içinde hayat ve özgürlük vardı. Resmin önünde kendimi hapsedilmiş hissediyordum be bunun, Van Gogh'u "ne olduğunu bilmediğim bu korkunç kafesten kurtulmak istiyorum!" diye haykırmaya iten tutsaklığın aynısı olduğuna inanıyorum (Klein, 1998, s.91).

Renk kullanımında "mavi" renk onun için en önemli renk olmuş ve sıklıkla kullanmıştır (Resim 40). Mavinin diğer tüm renklerden farklı olduğunu düşünmüş, görünen doğada var olan tüm biçimlere karşın; gök ve deniz gibi en soyut iki ögenin mavi olduğunu, bu yüzden de en soyut rengin mavi olduğunu savunmuştur.



Resim 40. Yves Klein, "IKB 79", 1962.

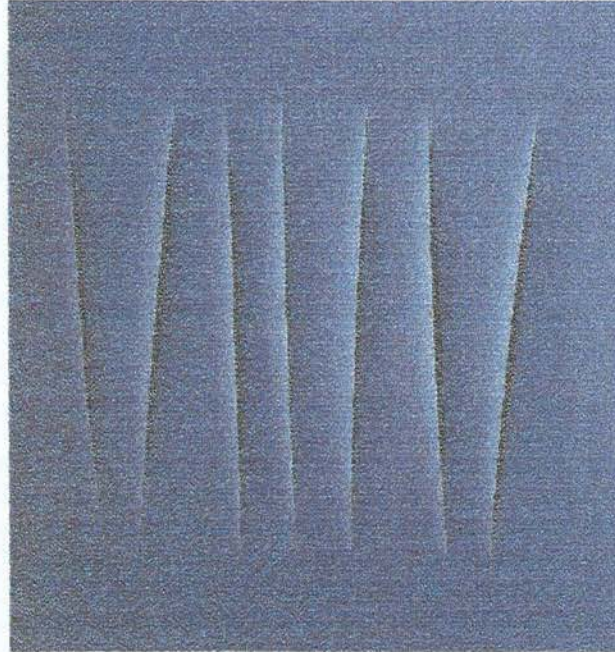
Renk ve biçim kullanımında Klein'in yalınlaştırmaya nasıl gittiği açıkça görülmektedir. Biçimin renk yüzeyini ve rengi sınırlandırdığını düşünerek rengin özgür dağılımını, bağımsızlığını sağlayabilmek için tüm biçimleri reddetmiştir. Tek renk kullanımına; rengin bir başka renk ile etkileşimini önlemek amacıyla gitmiş, dolayısıyla yalın bir ifade ortaya çıkmıştır. Rengin anlamı ve psikolojik etkisi ile doğabilecek çağrışımlardan kaçınmış, en soyut renk olduğunu düşündüğü "mavi" rengi benimsemiştir. Sonuç olarak hem renk hem de biçim

açısından yalınlaştırmaya gidişi oldukça sağlam sebepler doğrultusunda en uç noktada olmuştur.

Minimal sanat anlayışının ortaya çıkmasından önce yapıtları ile minimalist bir üslup sergileyen Lucio Fontana (1899-1968), oldukça yeni ve farklı bir anlayışı ortaya koyar. Tek renge boyadığı tuvallerinde sanatçının temel problemi "mekan" kavramı olmuş ve çalışmalarında bu kavram üzerine yoğunlaşmıştır. Tuval ile mekan arasındaki etkiyi güçlendirmek ve yeni bir boyuta ulaşmak amacıyla tuval üzerine, bıçakla, dikey kesikler açmış, tuvalin arkasında bulunan mekanın görünmesini sağlamıştır (Resim 41-42). Tuval üzerine açtığı bu kesikler için: "Resmi tahrip etmek için bu delikleri açmadım. Bu delikleri değişik başka şeyler bulmak için uyguladım. Başka bir boyutu düşünüyorum ve delik bu boyut" (Harrison, Wood, 1992, s.647) demiştir.

Fontana, bu eyleminin ardında yatan düşüncelerini şu sözleri ile açıklamıştır:

Biz, sentezi fiziksel elemanların tamamının toplamı olarak düşleriz. Renk, ses, hareket, zaman, uzay düşünsel ve fiziksel olarak bütünleşmiştir. Renk; uzayın, ses; hareket ve zamanın elemanıdır. Bunlar varoluşun dört boyutunu sınırlayan yeni sanatın esaslarıdır. Zaman ve Uzay (Harrison, Wood, 1992, s.647).



Resim 41. Lucio Fontana, "Mekansal Kavram", 1968.



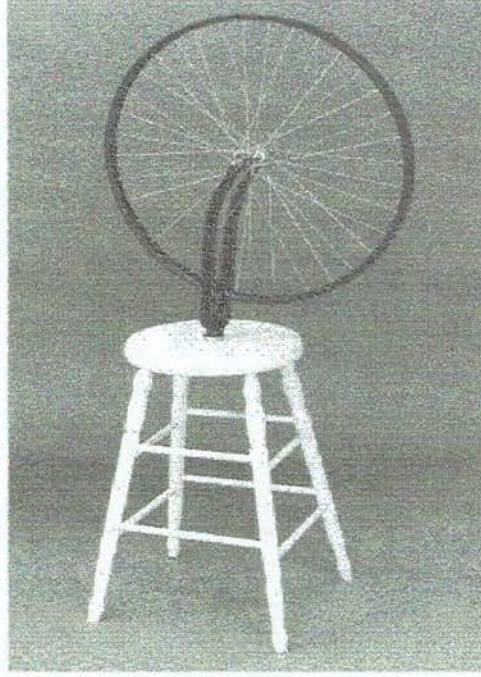
Resim 42. Lucio Fontana, "Uzaysal Kavram: Beklenti", 1961.

Fontana, tuval üzerine açtığı deliklerle, yeni bir boyut yaratmak isterken aynı zamanda minimalist çalışmalarda görülen, yapıtta sanatçıya ait hiçbir iz bulunmaması gibi genel bir anlayıştan farklı bir tutum sergilemiş olmaktadır. Amaç, yeni bir boyut yaratmaktır ancak, yüzeye açılan bu kesikler sanatçının bıraktığı birer iz olarak, aynı zamanda duygusal bir etki de yaratır.

Minimal sanat; 1950'lerde gelişen, sanatçının iç dünyasını yansıtan "hareketli soyut"a bir tepki olarak doğmuştur. Hareketli soyuta karşı çıkmışlardır çünkü, "...bir sanat yapıtının kendinden başka hiçbir şeyi çağrıştırmaması gereğini savunmuş, her türlü çağrışımdan uzak kalmaya çalışmışlardır" (Ergün, 1996, s.55). Minimal sanat anlayışı duylara değil akla yönelik bir anlayışı benimsemiş ve herhangi bir üslup yaratmaktan kaçınmıştır. Mondrian ve Malewitsch'in uygulamış oldukları geometrik soyutlama anlayışı Minimalizm'de, kullanılabilecek her türlü elemanın en yalın halinde kullanılması düşüncesi ile en uç noktaya ulaşmaktadır. Figüratif öğeleri ve mekanı reddederek, düzenli ve yalın bir yapıya ulaşmayı amaçlamıştır.

Marcel Duchamp'ın 1913'de yaptığı; bisiklet tekerleğinin tabureye monte edilmesinden oluşan yapıtıyla (Resim 43) ortaya çıkan "Ready Made" (hazır nesne) anlayışının da Minimal sanat üzerinde etkisi olmuştur. Hazır malzeme kullanımı ile oluşturulan bu yapıtların "benzersiz" olma özelliği yoktur. Minimalist

anlayış ile ortaya çıkan yalın yapıtlar da kaçınılmaz olarak birbirleri ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik sonucu da kolay hatırlanabilir ve tanımlanabilir yapıtlardır. Özellikle heykel alanında "Ready Made" anlayışı ile olan benzerlik daha belirgindir. Minimalist heykellerde, sanatçılar dev boyutlardaki fabrikasyon malzemeleri, endüstriyel ürünleri hiçbir müdahalede bulunmaksızın sergilemişlerdir.



Resim 43. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913.

Bu yeni sanat anlayışı kendisini ilk olarak resim ve heykel alanında göstermiş daha sonra özellikle mimariyi etkilemiştir. O zamana kadar benimsenmiş olan, biçime, içeriğe, renk ya da mekana dair yeni her türlü anlayış değişime uğramış; grafik tasarım, dekorasyon, endüstriyel tasarım, moda gibi bir çok alanda minimalist anlayış etkili olmuştur. Minimalizm'in getirdiği bu yalınlığa yönelişin, yaşamla kolaylıkla bağ kurup yayılabilmesinin nedeni olarak; teknolojinin gelişimi ile birlikte oluşan hızlı, gürültülü ve stresli koşuşturmaca içerisinde, insanların ihtiyaç duyduğu sakin ve dinlendirici etkiyi bulabilmeleri, gösterilmektedir.

Her şeyi en temel haline indirgemek, yalınlaştırarak estetik sonuçlara ulaşmak görsel açıdan mümkün olabilirken; kavramsal açıdan bakıldığında farklı bir sonuçla karşılaşmaktadır. Bütüne dair parçalar çıkarılıp atıldığında,

düşünsel ve kavramsal yan öne çıkmaktadır. Abraham Moles'a göre; "Sanatçı artık yapıt yaratmıyor, yapıt yaratacak düşünceler yaratıyordu" (Eroğlu, 1998, s.24). Önceki sanat yapıtlarında da "düşünce" söz konusudur ancak, düşünce "kavram"a dönüşmemiştir. Minimal sanat düşünceyi doğrudan kavrama dönüştürmüştür ve ardından gelecek olan "Kavramsal Sanat"ı doğurmuştur. Minimalizm'le birlikte, biçimsel olarak kendisini ifade eden yapıt, içeriğini de ortaya koymaktadır. "Kavramsal Sanat, Minimalizm'in nesnelere uzak, kavramlar üzerinde derinleşmek isteyen, üsluptan kaçan, düşünmeye önem veren, önceden belirlenmiş ve el sürülmemiş nesnelere kullanan yanından etkilenir" (Giderer, 1995, s.57).

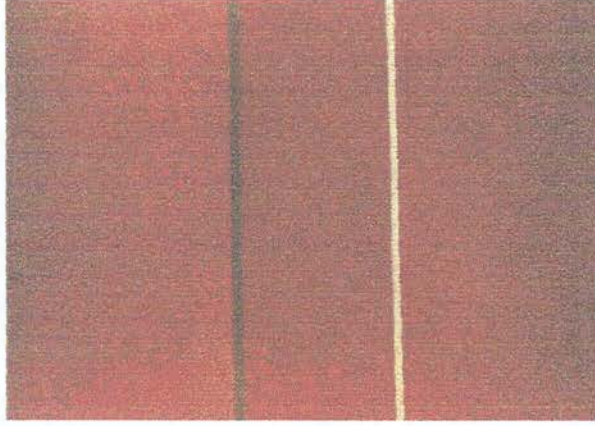
Minimalist anlayışla gerçekleştirilen yapıtlar, sergilendikleri mekan içinde de bir takım düzenleme ve değişiklikler yapılmasına yol açmıştır. Yapıtların mekanla uyumunu sağlamak için, yapıtın içinde bulunacağı alan da yapıtla paralel düzenlemeler yapılması yeni bir sanat anlayışını "Enstelasyon" (mekan düzenlemesi) sürecini de başlatmış olur. "Böyle bir süreçle beraber, sanat ve yapıt, kavram ya da kavramları oluşturmaya başlamıştır. Çünkü sanat anlamlaştırmayla ilgili bir eylem olarak düşünüldüğünde, ancak o zaman kavramsallaştırmaya yönelebilecektir"(Eroğlu, 1998, s.24).

1960'larda güçlenen Minimalizm ve Kavramsal sanat kendisini göstermeye başladığında "Pop Art" egemendir ve Minimalizm'in en önemli karşıtıdır. Pop Art, toplumsal olana, günlük yaşama yoğunlaşmış, nesneden çok görüntülerle ilgilenmiştir. Minimal sanat anlayışı Pop Art'ın içeriğini çılgın, fazlasıyla alaycı ve taşkın bulmuş ve yarattığı etkiyi "kirlilik" olarak tanımlamıştır. Minimal anlayış doğrultusunda; oluşan bu kirlilik ve karmaşa, basit yapıtlarla temizlenerek, izleyici düşünmeye davet ediliyor, rengin renk olarak, formun form olarak düşündükleri ve kavramsal yanı belirginleşerek, zihinde oluşturdukları biçimler görsel olarak somutlaştırılıyordu.

Minimalist sanatçılar, özellikle iki soyut-dışavurumcu sanatçıdan; Barnett Newman (1905-1970) ve Ad Reinhardt'dan (1913-1967) etkilenmişlerdir.

Newman'ın yapıtları tek bir renge boyanmıştır ve bu renk zeminini bir ya da kimi zaman iki farklı renkte şeritler dikey olarak böler (Resim 44). Bu şeritler, hiçbir biçimin bulunmadığı, tek renk düzleminden oluşan resim yüzeyinde

izleyicinin odaklanacağı birer merkez etkisi oluşturmaktadır. Newman izleyicinin resimlerine yalnızca bakmalarını istemiştir. Bu renk zemini kimi zaman da bir rengin birkaç tonunun bloklar şeklinde yan yana gelmesinden de oluşmaktadır.



Resim 44. Barnett Newman, "Sözleşme", 1970.

Ad Reinhardt, "Sanat hakkında söylenebilecek tek şey, sanatın tek şey olduğudur. Sanat, sanat olarak sanattır, başka şeyler de başka şey. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir" (Harrison ve Wood, 1992, s.806) demiştir. Sanatın yaşama ve gerçekliğe dair hiçbir şeyi çağrıştırmaması gerekliliğini savunmuştur. Resimlerinde pürüzsüz düz yüzeyler kullanmış (Resim 45) ve bu yüzeylerde dikkatlice bakıldığında fark edilebilecek yalın biçimleri adeta gizlemiştir.

Minimalistlerin üzerinde yoğunlaştıkları "Sert Kenar Resmi"nde düz yüzeyler üzerinde genellikle geometrik, basit, büyük biçimler bulunmaktadır. Dış çizgilerin keskin olduğu bu çalışmalarda parçalanmamış parlak renkler geniş renk alanları meydana getirir. Bu özellikleri ile, bireysel anlatıma uygun her türlü düzenlemeye karşı çıkar ve geometrik soyutlamanın öteki türlerinden ayrılır. Minimal sert kenar resmi basit nesnelere anonim yapımı olarak tanımlanabilir (Ergün, 1996, s.55).

Malewitsch'in oluşturduğu soyut resim anlayışının elemanlarından arınarak, Minimal sanata doğru gelişiminde en önemli katkısı bulunan isim Frank Stella (1936-) olmuştur. Sanatçının Minimalizm içerisinde yer almasının en önemli nedeni yapıtlarında başarıyla gerçekleştirdiği yalınlaştırma ustalığı olmuştur. 1959-1961 yılları arasında gerçekleştirdiği "Siyah Resimler" serisi ile Minimal sanatın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. 1959'lu

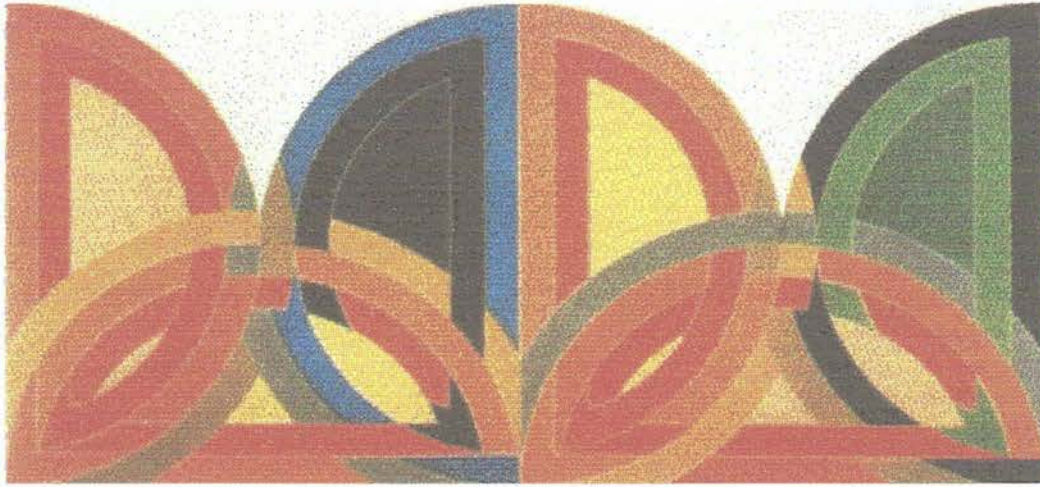
yıllarda simetri üzerinde yoğunlaşmış ve bu doğrultuda biçimleri büyüklük-küçüklük ilişkisi içinde düzenlemeye başlamıştır. Bu düzenlemelerde herhangi bir denge oluşturmaya çalışmamış, renk kullanımıyla oluşacak derinlik yanılmasından da kaçınmıştır. Rengin oluşturacağı derinlik etkilerini yok etmek için de tek renk kullanımına yoğunlaşmıştır.



Resim 45. Ad Reinhardt, "Soyut Resim 1959", 1959.

Stella için renkten çok biçim önemli olmuştur. Keskin bir simetri ve strüktür tekrarı kullanarak, resmi konstrüksiyonal bir yapı olarak görmüştür. Bu düşünce sonucu sanatçı 1960'larda tuvalin alışılmış dikdörtgen sınırlarından kurtulması gerektiğini düşünmüş ve ilk kenarları kesik tuvallerini oluşturmuştur. "Biçimlendirilmiş Tuval" anlamına gelen "Shaped Canvas" olarak adlandırılan bu yapıtlar sanatçının biçime verdiği önemin sonucudur. Bu şekilde bir tuval biçimlendirmesi isteği sanatçının, resimlerinde kullandığı biçimlerle tuval biçimi arasında bir uyum sağlama isteğinden doğmuştur. 1966'lı yıllarda geometrik biçimler arasındaki ilişkilere yoğunlaşmış ve araştırmalarını derinleştirmiştir. Bu çalışmalar sonucu resimlerine "eğri"ler girmeye başlamış (Resim 46) ve çalışmaları daha dekoratif bir üslup kazanmıştır. Resimlerine eğrilerin girişi ise; Küçük Asya'daki bazı antik kentlerden etkilenmiş, eserlerine bu antik kentlerin

isimlerini vermiş, bu kentlerin tipik dairevi yayılımlarından ve yuvarlak kemerli şehir kapılarında etkilenmiştir (Resim 46). (Scheps, 1996, s.692)

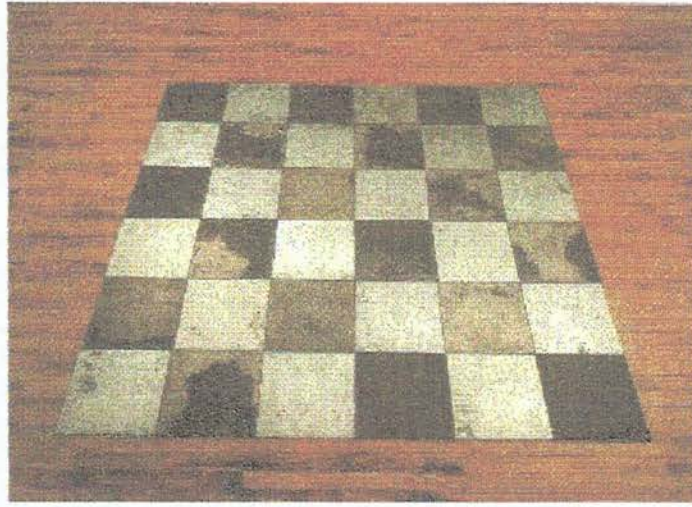


Resim 46. Frank Stella, "Taht-ı Süleyman", 1967.

Stella ile bir süre birlikte çalışan ve ondan etkilenen bir sanatçı olan Carl Andre (1935-) minimalist anlayışı benimsemiş bir sanatçıdır. Birlikte yaptıkları çalışmalar sırasında, Stella'nın çalışmaları hakkında yaptığı yorumlardan etkilenmiştir. Stella, Andre'yi çalışmalarının el değmemiş ve henüz tamamlanmamış olan kısımlarının daha doğal ve daha "heykel" olduğu konusunda uyarmıştır.

Andre, 1960-1964 yılları arasında çalıştığı demiryollarında; kullanılan değiştirilebilir biçimlerden etkilenmiş ve dış dünyaya olan bakış açısı farklılaşmış, mekan gerçeğini kavramıştır. Böylelikle artık heykel, o zamana değin benimsediği anlamından kurtulup yeni anlamlar kazanmıştır. "... artık heykel onun için, herhangi bir şeyi temsil eden, durağan bir nesne olmaktan çıkıp kendi kendisiyle, çevreyle ve insanla yeni ilişkiler kurabilen bir nesne olmuştur" (Germaner, 1997, s.42-43). Yapıtlarının boyutları büyümüştür. Mekan içinde sıkışıp kalmış etkisi uyandıran bu yapıtlar, izleyici üzerinde mekanla kurduğu ilişki açısından farklı etkiler uyandırmıştır. Zamanla çalışmalarının yüksekliğini azaltmış, yer heykeli olarak adlandırılan bir anlayışa ulaşmıştır. "Çinko Magnezyum Düzlem" adlı çalışması bu anlayışa örnektir.

Andre'nin 1969 yılında yapmış olduğu "Çinko Magnezyum Düzlem" adlı bu çalışması (Resim 47), saf magnezyum ve çinkodan üretilmiş endüstriyel, hazır malzemeden oluşmaktadır. Malzemeye sanatçının herhangi bir müdahalesi olmamıştır. Birbirinden bağımsız olarak düzenlenmiş bu kare plakalar otuz altı parçadan oluşmaktadır. Yer döşemesi üzerine yatay olarak düzenlenmiş bu çalışma basit matematiksel bir düzen içermektedir ve oldukça yalındır. Birbirinden bağımsız olan bu parçaların, istenildiğinde yerleri değiştirilebilir.

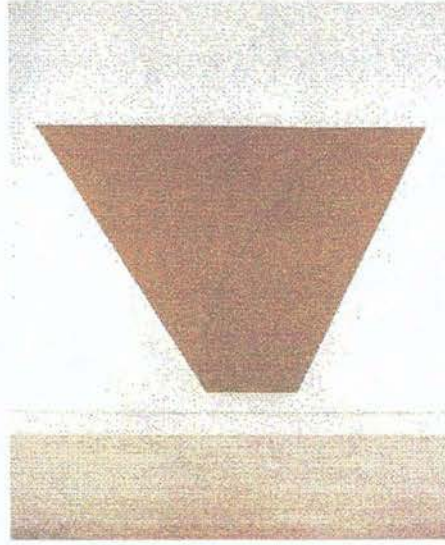


Resim 47. Carl Andre, "Çinko Magnezyum Düzlem", 1968.

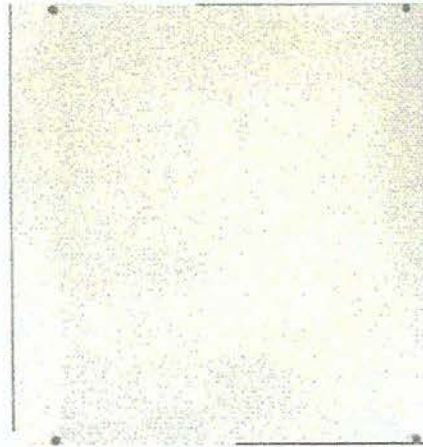
Frank Stella gibi biçimlendirilmiş tuval anlayışını benimsemiş olan Robert Mangold (1937-), değişik biçimlerde tuvalerden oluşan 28 parçalık bir seri resim oluşturur (Resim 48). Sanatçının geometrik biçimleri bu şekilde bozması, izleyicinin algılaması üzerinde bir etki yaratma isteğinden kaynaklanır. Yapıtları hiçbir duyguyu ifade etmez ve son derece yalındır. Mangold için "düşünce" önemli olmuştur. Düşüncenin yapıta dönüşüp dönüşmemesinin önemi yoktur.

Yapıtlarında Kare biçimine ağırlık veren Robert Ryman (1930-), resim yüzeyinin iki boyutluluğunu ön plana çıkarmak istemiş, bunu sağlamak için de dümdüz, pürüzsüz yüzeyler oluşturmaya yönelmiştir. Sanatçının "Kurye II" adlı yapıtında (Resim 49) bu özellikle belirgin bir şekilde görülmektedir. Sanatçı alüminyum zemin üzerini beyaz emaye boyası ile boyamış, bu metal levhayı

vidalarla duvara monte etmiştir. Kullanılan vidalar da çalışmanın bir parçası olarak yüzeyde yer almaktadırlar. Duvara monte edilmiş olan yapıyla duvar arasında herhangi bir derinliğin olmaması, yapının iki boyutluluk etkisi güçlendirir. Böylece mekanla yapıt iç içe girer ve mekan yapıt için bir gereklilik şekline dönüşür. Ryman, bir süre sonra yapıtla mekan arasında doğan bu ilişki sonucu, üçüncü boyuta geçme, gerçek mekanı kullanma isteği içine girmiştir. Bu istek başka sanatçılarda da oluşmuş heykele doğru bir eğilim göstermişlerdir.



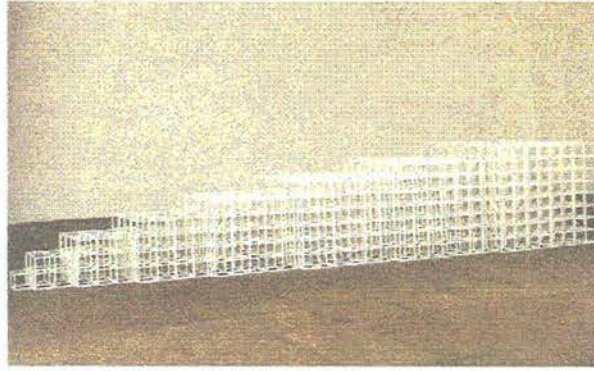
Resim 48. Robert Mangold, "Attika Dizisi III", 1937.



Resim 49. Robert Ryman, "Kurye II", 1930.

Minimal sanatçılar içerisinde yer alan Sol Lewitt (1928-) kendisini kavramsal bir sanatçı olarak tanımlamıştır. Minimal estetik doğrultusunda

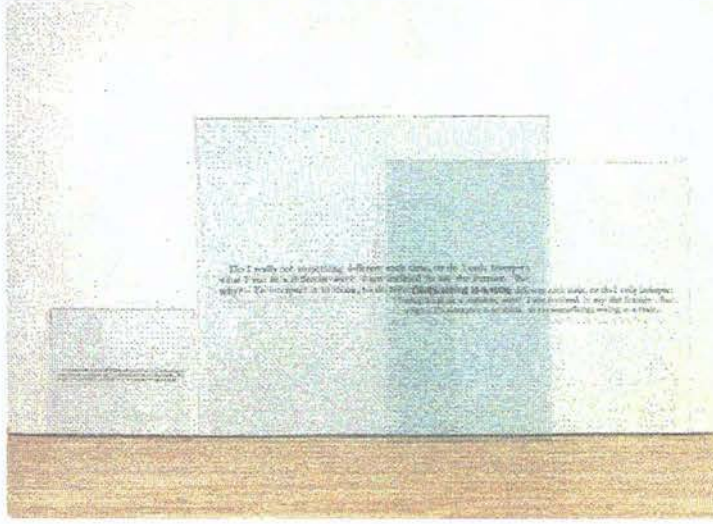
ilerledikçe kavramsal sanata yaklaşmıştır. Lewitt yazılarında ve açıklamalarında Minimal sanat ile Kavramsal sanat arasındaki ilişkileri ortaya koymaya çalışmıştır. Kendi sözleri ile: " "Karmaşık temel formlara" ve "expresyonizmin başka bir çeşidine" karşı çıkmıştır. Çünkü bunlar bütünü birliğini bozmaktadır" (Wheeler, 1991, s.228). Sanatçı; temel elemanların, basit bir şekilde düzenlenmesi ve bunların kişisellikten uzak olması gerekliliğini savunmuştur. LeWitt. "Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kaptis, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır" (Germaner,1997, s.44) demiştir. Önemli olan düşüncedir ve eylem, düşüncenin hızına yetişemez. Zihinde bir tasarımın sınırsız çeşitlemeleri oluşturulur ancak uygulamak her zaman mümkün değildir. Lewitt, düşüncelerini şu sözleri ile ifade eder: "Gerçekleştirilmiş her yapının gerçekleştirilmemiş sayısız çeşitlemeleri vardır" (Germaner,1997, s.44). Lewitt'in yapıtları mekanla ilişki içindedir. Ele alınan tek bir formun tekrar etmesi ile "tekten tüme" doğru oluşturulan bir anlayış söz konusudur (Resim 50).



Resim 50. Sol Lewitt, "Açık Geometrik Stürktür", 1990

Minimal sanat anlayışı resim ve heykel alanlarının birbirlerine karışmasına, kaynaşmasına yol açmış, yapıtların resim yada heykel olduklarına dair belirlemeler yapmak güçleşmiştir. Ortaya çıkan yapıtlar mekanla ilişki içerisine girdiklerinden ve çoğu zaman mekanın bir parçası olduklarından, mekana ilişkin düzenlemeler de yapılmak gereği doğmuş bu da yeni bir süreci "Enstelasyon" u (mekan düzenlemesi) doğurmuştur.

1960'dan sonraki sanat anlayışı, sanatçının düşüncüyü ön plana çıkarma isteğinin, -Minimal sanatın da katkısı ile- en etkili olduğu dönemdir. Kavramsal Sanat bu istek doğrultusunda belirir. Sanatın, kendisinden başka bir şey olmadığı düşüncesi ile sanatçı, kavramsal olarak bunu yapıtına "yazarak" anlatma yoluna gitmiş böylelikle başka hiçbir çağrışım ve yoruma açık olmayan yapıtlar ortaya koymuştur (Resim 51).



Resim 51. Joseph Kosuth, "No Number # 3", 1990.

3.5. Plastik Sanatlarda Yalınlaştırma

Daha önce de değinildiği gibi, Bauhaus Okulu ve De Stil sanat anlayışları, sanatın, tasarım aracılığıyla yaşamla yakın bir ilişki kurmasını amaçlamış, özellikle Plastik sanatlar alanında etkili olmuştur. Bu sanat anlayışlarının benimsediği güzellik anlayışı ise yalınlaştırılmış yapıtlar olarak ifade bulmuştur.

Bauhaus özellikle mimarlık alanında kendisini göstermiştir. Mimaride ve tasarımda işlevsellik ön plana çıkarken, detaylar ve süsler yerini sade, süssüz ve yalın tasarımlara bırakmıştır (Resim 52-53). Bu tasarımlar ilk etapta yadırganmış ancak, kolaylıkla benimsenmiştir. Bauhaus, "...XIX. yüzyılda kentlerimizi ve evlerimizi dolduran bir sürü gereksizliklerden ve kötü beğeniden kurtulmamıza yardım etmiştir. Ama, aslında bu inanış, aşırı bir basitleştirmeye dayanmaktadır" (Gombrich, 1992, s.445). Çeşitli ev eşyaları tasarlanmış;

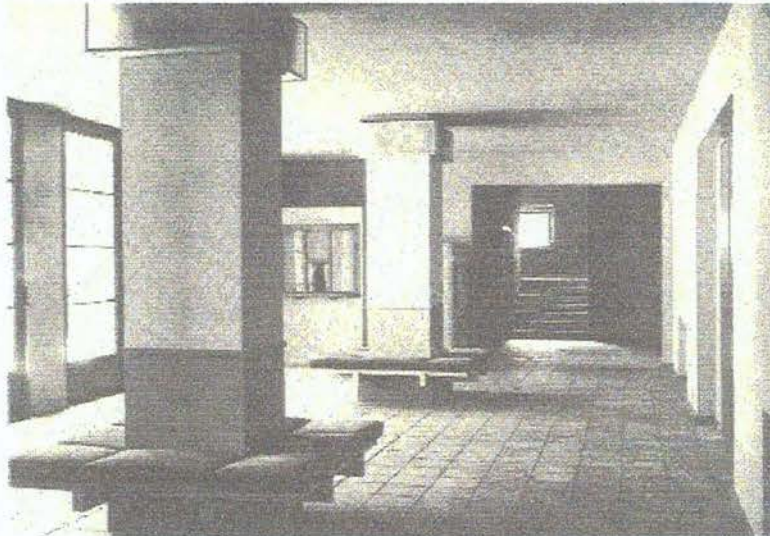
mobilyalar, aydınlatma araçları, çaydanlıklar, çatal kaşıklara kadar her türlü tasarım (Resim 54-55-56-57) bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirilir.



Resim 52. H. Meyer ve W.Gropious, "Yenilenmiş Tiyatronun Giriş Kısım", 1922.

De Stijl anlayışında da olduğu gibi sanatla yaşamın iç içe olması amacı büyük ölçüde gerçekleştirilmiş, yeni bir estetik beğeni oluşturulmuş ve benimsenmiştir.

1960'lı yıllarda Minimalizm'in benimsediği yalınlaştırma anlayışı ilk önce resim ve heykel alanında ifade bulurken –en az Bauhaus ve De Stijl kadar– mimari, iç mimari, moda, grafik tasarım, endüstriyel tasarım vb. gibi alanları da etkilemiştir.



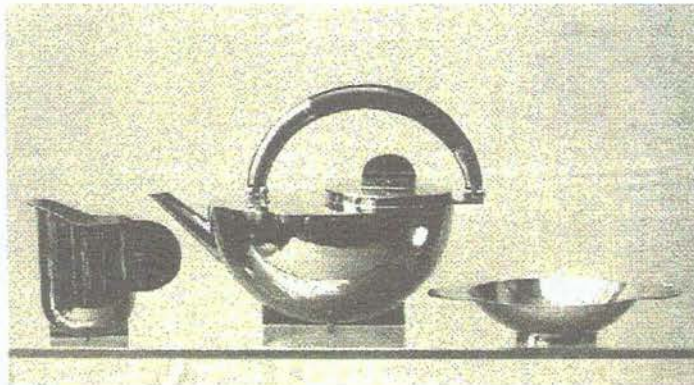
Resim 53. H. Meyer ve W.Gropious, "Yenilenmiş tiyatronun içinden fuaye bölümü", 1922



Resim 54. Marcel Breuer, "Kalın Tahtalı Sandalye ikinci versiyon", 1923.



Resim 55. K. Jucker ve W. Wagenfeld, "Masa Lambası", 1923-1924

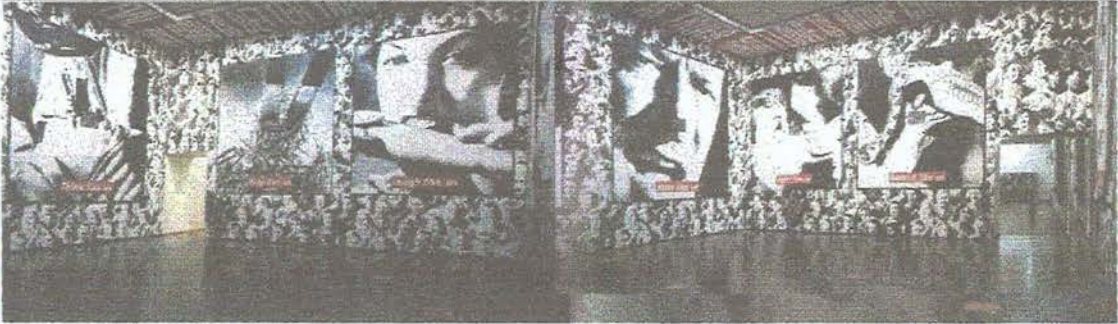


Resim 56. Marianne Brandt, "Çay Seti", Gümüş, 1924.



Resim 57. O.Rittweg ve W.Tümpel, "Çay Demleme Aracı", 1924.

Minimal sanat ile birlikte özellikle "mekan" kavramına bakış değişmiştir. Sanatçılar oluşturdukları yalın yapıtların, mekanla uyumunu sağlamak için yapıtın bulunacağı mekanda değişiklikler yapma gereği duymuşlardır. Böylece "mekan düzenlemesi" (Enstelasyon) adı altında yeni bir anlatım şekli oluşmuştur (Resim 58).



Resim 58. Barbara Kruger, "İsimsiz", 1994-1995.

4. SONUÇ

İnsan içtepisel bir eylem olarak, -üstün değer saydığı ve hayranlık duyduğu- doğayı "taklit" etmiş ve sanatı oluşturmuştur. Sanat; görünen, gerçek doğanın ve nesnelere taklit edilmesinden doğmuş, amaç; doğayı olduğu gibi yansıtmak olmuştur. Zamanla nesnelere dış yapısından, iç yapısına, görünenin ardındaki gerçekliğe yönelen sanatçı, doğayı yansıtmaya kaygısından kurtulmuş, böylelikle "soyut" ifade biçimleri oluşmaya başlamıştır. Yeni kaygılar edinen sanatçının, anlatım olanakları zenginleşmiş ve sanat; sürekli bir değişim ve çeşitlilik içine girmiştir.

Sanatta soyutlamanın başlaması ile birlikte nesnelere özelliklerini yansıtan her türlü detay önemini yitirmiş, yapıtlar giderek yalınlaşmıştır. Görünen gerçeği, doğayı hiçbir şekilde yansıtmama kaygısı ile sanatçılar, gerçek anlamda bir soyutlamaya ulaşabilmek için, salt soyut olduğunu düşündükleri geometri biçimlerini kullanmışlardır. Geometri biçimleri ile düzenlenmiş yapıtlarda, rengin önemi artmış, en yalın ve en saf olan "ana renkler" kullanılmıştır. Her türlü soyutlama kendisini yalınlaştırma olarak göstermeye başlamıştır. Zamanla, rengi sınırladığı ve dağılımına engel oluşturduğu düşünülen biçim de terk edilmiş ve salt rengin kullanıldığı, yalın bir anlatım şekli gelişmiştir.

Görünenin ve gerçeğin yadsınmasının bir sonucu olarak sanat kendi gerçeğini ve biçimlerini oluşturmaya başlamış, sanatçı alışlagelmiş tuvalin biçimini de değiştirme yoluna gitmiştir. Bu şekilde bir değişim ve gelişim içerisine giren sanat anlayışı ve ürünleri kendisinden başka hiçbir şey ifade etmeyen yalın yapıtlara dönüşmüştür. Yalınlaşmış bu yapıtlar mekanla ilişki içerisine girdiğinde, yapıtla mekan arasında uyum sağlama gereği doğmuş ve mekana müdahale edilmeye başlanmıştır. Yapıtla mekanın bu şekilde sıkı bir ilişki içerisine girmesi yeni sanat anlayışlarını doğurmuştur.

Soyutlamaya paralel olarak görselleşen yalınlaşma sonucu, sanatçıya dair hiçbir 'iz'in bulunmadığı birbirine benzer yapıtlar ortaya çıkmaya

Yalınlaştırma, yalın anlatım şekli görünüşte olduğu gibi basit bir eylem değildir. Bu sanatın her alanında böyledir. Anlatılmak istenilen düşünceyi uzun cümleler kurarak detaylı bir şekilde anlatmak kolaydır. Zor olan kısa ve öz bir şekilde anlatabilmektir ki bu da anlatım dilinin iyi kullanılabilmesi -özümsemesi- ile mümkündür.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Savaş Yayınları, 1984.
- Bahr, Hermann. "Dışavurumculuk", **Modernizmin Serüveni**. Çeviren: Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları._____
- Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni**. İkinci baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Berk, Nurullah. **Resim Bilgisi**. İkinci basım. İstanbul:Varlık Yayınevi, 1968.
- Bernard, Emile. **Cézanne Üzerine Anılar**. Çeviren: Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi, 1997.
- Brion, Marcel. **Empresyonistler-Paul Cézanne**. İstanbul: Baskan Yayınları, 1980.
- Bümin, Kürşat. **Demokrasi Arayışında Kent**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1990.
- Cabane, Pierre. "Die Brücke", **Modernizmin Serüveni**. Çeviren: Mehmet Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- Çalışlar, Aziz. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Cem Yayınevi. İkinci Basım, 1997.
- Ergun, Nurettin: "Eski yunan uygarlığında geometri", **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı:76 yaz 2000 s.152
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı**. Bursa: Özsan Matbaacılık, 1997.
- Ergün, Tülay. "Bir Akım Olarak Minimalizm", **Adam Sanat Dergisi**, sayı:126, Mayıs 1996.
- Ergüven, Mehmet. "Geometri Üzerine Çeşitlemeler", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:76 yaz 2000 s.153
- Eroğlu, Özkan. "Minimal Art (Minimalizm) " **Yapı Dergisi**, Sayı:199. Haziran 1998,
- Erzen, Jale. "Soyut ve Somut Üzerine", **Suut Kemal Yetkin'e Armağan**. Hacettepe üniversitesi Armağan Dizisi:1, 1984.
- Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

- Giderer, H. Engin. "Kavramsal Sanat" **Anadolu Sanat Dergisi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 862, Sayı 3, Nisan 1995.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren:Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- _____. **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi,1992a.
- Harrison, Charles ve Paul Wood. **Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas**. Altıncı basım. Padstow, Cornwall: T. J. Press Ltd. , 1996
- Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Hess, Walter. "Piet Mondrian (1872-1944) ", **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Çeviren: Güven savaş Kızıltan No:17 Temmuz, 1998
- İpşiroğlu, Nazan. **Resimde Müziğin Etkisi**. İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar. **Sanatta Devrim**. Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Jaffé, Hans L.C. **Piet Mondrian**. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York (1985 S:66)
- Kınay, Cahit. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.
- Klein, Yves. "Nesnellik ve Yalınlık", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 67, 1998
- Lhote, André. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**. Çeviren: Kaya Özsezgin Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren:Cevat Çapan, Sadi Öziş. İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Muller, Emile J. **Modern Sanat**. Çeviren: Mehmet Toprak. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Nakov, Andrei. "Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması" **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:76 Yaz 2000
- Overy, Paul. **De Stijl**. London, 1997.

- Öztürk, Ali. "Sanatta soyut ve somut", **Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:6, sayı:1
- Octavio, Paz. "Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 75, Bahar 2000,
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Scheps, Marc. **20th Century Art**. English Translation: John Willam Gabriel. Köln: Taschen, 1996
- Smith, Edward-Lucie. **Art Today**. Phaidon Press Limited, 1995.
- Sönmez, Necmi. "Form Bütünlüğünün Parçalanışı ve Renklerin Özgürleşmesi", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 76, Yaz 2000
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- _____. **Dünya Sanat Tarihi**. Üçüncü Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1983.
- Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. Altıncı Basım. Ankara: 1979.
- Wheeler, Daniel. **Art Since Mid-Century**. Birinci Baskı, New York: Thames and Hudson, 1992
- Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çeviren: Hayrullah Örs. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Worringer, Wilhelm. **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çeviren: İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Yüksel, Nilgün. "Cezanne", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 46, Kasım-Aralık 2000.
- Zevi, Bruna, **Mimariyi Görmeyi Öğrenmek**. Çeviren: H.Demir Divanlıoğlu. İstanbul: Birsan Yayınevi, 1990.