

16

**SOYUT RESİMDE BİÇİM  
YÜZEY İLİŞKİSİ**

**Yalçın YALIM**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Mart, 2002

# **SOYUT RESİMDE BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ**

**Yalçın YALIM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı**

**Danışman: Yard. Doç. Hakan GÜRSOYTRAK**

**ESKİŞEHİR**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Mart - 2002**

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

### **SOYUT RESİMDE BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ**

**Yalçın YALIM**

**Resim Ana Sanat Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mart 2002**

**Danışman: Yrd. Doç. Hakan GÜRSOYTRAK**

Yirminci yüzyıl; geçen yüzyılın naturalist sanat anlayışına, soyut bir sanat anlayışı ile karşı çıkar. Dönemin bilimsel gelişmeleri ve yeni keşifler doğrultusunda insanın doğayı ve nesnelere kavraması ve düşünmesi soyutlaşmıştır. Yarattığı sanat yapıtları da soyuttur. Aynı zamanda soyutluk; insanın bilme ve düşünce dünyasını da belirlemektedir.

Soyut sanat, naturalist sanat anlayışını yadsıyıp, onun yerine, çağın ruhuna uygun, onun istemlerine denk düşen bir sanat anlayışını oluşturur. Bu çalışmada, soyut resimde (biçim-yüzey ilişkisinde) belirleyici olan prensipleri ortaya koymak, kavramak, tanımlamak ve soyut resmin salt geometrik ya da organik renk, leke, biçim, çizgi düzenlemeleri olmadığı, onun ötesinde çok daha derin, kavramsal, düşünsel bir boyutun olduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır.

Tez kapsamında, soyut sanatı tek başına ele almak yeterli olmayacağı düşüncesiyle resim sanatı paleolitik dönem mağara duvar resimlerinden başlayarak Rönesans'a değin ele alınmış, incelenmiştir.

Sanat anlayışları ele alınırken, önce dinsel, felsefi, düşünsel, kavramsal boyutuyla ele alınmış; daha sonra resimsel çözümlenmeye gidilmiş, plastik açıdan incelenmiştir.

Her sanat anlayışı, kendi çağını yansıtır. Bu bağlamda yirminci yüzyılın sanatı da soyuttur.

Naturalist, doğacı resim anlayışında, üç boyutlu (volümlü) doğa biçimleri, üç boyutlu yanılmacı bir mekan üzerinde yer alırlar. Artık soyut resimde ise, soyut biçimler iki boyutlu bir düzlemde soyut bir mekanda yer alırlar.

**MA THESIS ABSTRACT**  
**Form-Shape Relationship in Abstract Painting**

**Yalçın YALIM**

**Department of Painting Art**  
**Anadolu University Social Sciences Institute March 2002**  
**Supervisor: Assistant Professor Hakan GÜRSOYTRAK**

The twenty first century differs from the previous century's naturalistic view of art in its abstract view of art. According to this view, as man's comprehension of nature, objects, and their thought are abstract, so are the works of art they create. Abstractness defines also man's knowledge of and thought about the world.

Abstract art forms a view of art appropriate to the essence and demands of the century, denying the naturalistic view of art. The purpose of this study is to identify, define, and highlight the determining principles in the form-shape relationship in abstract painting, and to draw attention to the fact that abstract painting is not solely a geometric or organic arrangement of colours, spots, forms, and lines, but rather, has a very profound conceptual and intellectual dimension.

In this study, the art of painting was dealt with in depth analysing its development from the cave paintings of the Palaeolithic era to the Renaissance, since dealing only with the abstract art may lead to conceptual confusion.

While analysing the views of art, first their religious, philosophical, intellectual, and conceptual dimensions were with and then the pictorial analysis was done in terms of plasticity.

Every view of art reflects its own century. In this context, the twenty first century's art is abstract.

In naturalistic concept of painting, three-dimensional (three-volumed) forms of nature occur in a three-dimensional illusory space. As the forms of nature in abstract painting are giving way to two-dimensional abstract forms, the three-dimensional illusory spaces in which abstract forms occur, turn into a two-dimensional abstract space.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Yalçın YALIM'ın "Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi" başlıklı tezi ...../...../ 2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Hakan GÜRSOYTRAK

Üye : Prof.Halil AKDENİZ

Üye : Doç.Ayşegül ÖZEN

Prof.Dr.Ömer Zuhur ALTAN

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ

“Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi” konulu Yüksek Lisans Tezimi oluştururken; araştırmalarımnda emeği geçen değerli Hocam ve Tez danışmanım Yrd. Doç. Hakan GÜR SOYTRAK’a, ikili görüşmele- rimizde Hocam Prof. Abdullah DEMİR ve ağabeyim Yrd. Doç. Adnan YALIM’a, eşim Nilgün YALIM’a değerli görüş ve katkılarından dolayı teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Yalçın YALIM  
ESKİŞEHİR - 2002

## İÇİNDEKİLER

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| ÖZ.....                     | ii  |
| ABSTRACT .....              | iii |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... | iv  |
| ÖNSÖZ .....                 | v   |
| ÖZGEÇMİŞ .....              | vi  |
| RESİMLER LİSTESİ .....      | ix  |
| GİRİŞ .....                 | 1   |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FİGÜRATİF RESİMDE BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ

|   |    |
|---|----|
| 1. RÖNESANS ÖNCESİ RESİM SANATI .....         | 3  |
| 1.1. Mağara Dönemi Resmi .....                | 3  |
| 1.2. Mısır Dönemi Resmi .....                 | 4  |
| 1.3. Dönem Resminde Sembolik Özellikler ..... | 5  |
| 1.4. Hellenistik Resim .....                  | 7  |
| 1.5. Roma Dönemi Resmi .....                  | 8  |
| 1.6. Bizans Dönemi Resmi .....                | 9  |
| 1.7. Romanesk Dönemi Resmi .....              | 11 |
| 2. RÖNESANS DÖNEMİ RESİM SANATI.....          | 13 |
| 2.1. Erken Rönesans Dönemi Resmi .....        | 13 |
| 2.2. Rönesans Dönemi Resmi .....              | 17 |
| 2.3. Maniyerist Dönem .....                   | 19 |
| 3. BAROK DÖNEMİ RESİM SANATI .....            | 20 |
| 4. EMPRESYONİZM .....                         | 22 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### SOYUT RESİMDE BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ

|  |    |
|--|----|
| 1. POST EMPRESYONİZM .....                 | 26 |
| 2. SOYUT SANATTA RESİMSSEL ELEMANLAR ..... | 30 |
| 2.1. Çizgi .....                           | 30 |
| 2.2. Kapalı Form ve Açık Form .....        | 34 |

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 2.3. Renk .....                     | 38 |
| 2.4. Çoklu Perspektif .....         | 42 |
| 3. SOYUT SANAT AKIMLARI .....       | 46 |
| 3.1. Soyut Sanat .....              | 46 |
| 3.2. Kübizm .....                   | 48 |
| 3.2.1. Analitik Kübizm .....        | 50 |
| 3.2.2. Sentetik Kübizm .....        | 53 |
| 3.3. De Stijll .....                | 56 |
| 3.3.1. Mondrian .....               | 56 |
| 3.4. Suprematizm .....              | 59 |
| 3.4.1. Malevich .....               | 59 |
| 3.5. Konstrüktivizm .....           | 65 |
| 3.5.1. Kandinsky .....              | 65 |
| 3.6. Bauhaus .....                  | 69 |
| 3.6.1. Klee .....                   | 69 |
| 3.7. Soyut Ekspresyonizm .....      | 76 |
| 3.8. Ressam Sonrası Soyutlama ..... | 83 |

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### SOYUT RESİMDE BİÇİM-YÜZEY İLİŞKİSİ İLE İLGİLİ ÖRNEK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 1. Piet MONDRİAN .....      | 87  |
| 2. Kasimir MALEVİCH .....   | 88  |
| 3. Vassily KANDİNSKY .....  | 91  |
| 4. Lucian FONTANA .....     | 93  |
| 5. Jackson POLLOCK .....    | 95  |
| 6. Williem de KOONİNG ..... | 97  |
| 7. Mark ROTHKO .....        | 100 |
| 8. Barnett NEWMAN .....     | 101 |
| 9. Morris LOUIS .....       | 102 |
| 10. Kenneth NOLAND .....    | 104 |
| 11. Frank STELLA .....      | 105 |
| SONUÇ .....                 | 107 |
| KAYNAKÇA.....               | 110 |

## RESİMLER LİSTESİ

|   |    |
|---|----|
| Resim 1 : Mağara Duvar Resmi .....  | 4  |
| Resim 2 : Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt. Podovada'ki Arena<br>kiliseciğinden duvar resmi, 1306 .....  | 14 |
| Resim 3 : Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi. Tuval Üzerine<br>Yağlıboya, 1434 .....   | 16 |
| Resim 4 : Leonardo Da Vinci, Kayalıklarda Meryem. Tuval<br>Üzerine Yağlıboya, 78x84 1/2" .....  | 18 |
| Resim 5 : Paul Gauguin; Atuona 1903, Tuval üzerine yağlı boya,<br>66,5x76,6 cm. ....  | 26 |
| Resim 6 : Paul Cezanne; Sainte-Victoire dağının Bellevue'den<br>görünüşü. 1885 dolayları. Tuval üzerine yağlı boya.<br>73x92 cm. .... | 29 |
| Resim 7: Masaccio, Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve<br>Bağışçılar. Duvar resmi. Santa Maria Novella,<br>Floransa. 1427 .....        | 43 |
| Resim 8 : Paul Klee, Eski Yandan Çarklı. 1922, Suluboya .....   | 45 |
| Resim 9 : Pablo Picasso, Pipo İçen Adam. 1911,<br>Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x70 cm. ....   | 51 |
| Resim 10 : Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort.<br>Mayıs 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba,<br>30x38 cm. ....            | 54 |
| Resim 11: K. Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1913 .....   | 62 |
| Resim 12: Paul Klee, Sonbahar Elçisi, 1922, Suluboya,<br>26x32 cm. ....   | 72 |
| Resim 13: Paul Klee, Balığın Çevresinde, 1926,<br>Tuval Üzerine Suluboya ve Yağlıboya, 46x64 cm. ....                                 | 73 |
| Resim 14: Paul Klee, Artık Gün Üzerine Natürmort, 1940,<br>Jüt Üzerindeki Kağıda Pastel Renk, 74x110 cm. ....                         | 74 |

|  |     |
|--|-----|
| Resim 15: Paul Klee, Siyah Hâlâ Yerinde, 1940. Kağıt<br>Üzerinde Verniklenmemiş Suluboya, 30x8 cm. ....                          | 75  |
| Resim 16: Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile<br>Kompozisyon, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya,<br>99x101 cm. .... | 87  |
| Resim 17 : Kasimir Malevich, Suprematism. 1915,<br>Tuval üzerine yağlıboya 101x62 cm. ....                                       | 89  |
| Resim 18: Vassily Kandinsky, Doğaçlama 13. 1910, Tuval<br>Üzerine Yağlıboya, 120x140 cm ....                                     | 92  |
| Resim 19: L. Fontana, Spatiel Concept. 1962, Akrelik ve<br>Yağlıboya, 52x52 cm. ....   | 94  |
| Resim 20: Jackson Pollock, 1912: D.Pınarlar, Long Island, 1947,<br>Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.2x76,5 cm. ....                  | 96  |
| Resim 21: Williem de Kooning, Kadın I. 1950-2. Tuval Üzerine<br>Yağlıboya, 190x147 cm. ....                                      | 97  |
| Resim 22: Mark Rothko, No:8 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya,<br>254x173 cm. ....   | 100 |
| Resim 23 : Barnett Newman, K.S.1. 1959 Tuval üzerine Akrelik<br>boya, 264x438 cm. ....   | 101 |
| Resim 24: Morris Louis, Gamma Delta. 1959-60. Tuval Üzerine<br>Sentetik Polimer (Akrelik), 258x388 cm. ....                      | 102 |
| Resim 25: Kenneth Noland, Mavi'den. 1967. Tuval Üzerine<br>Yağlıboya, 229x671 cm. ....   | 104 |
| Resim 26: Frank Stella, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya,<br>270x540 cm. ....   | 105 |

## GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat, insanın kendini tanıması ve yaşadığı ortamı değiştirmesiyle, ona yön vermesiyle başlar. Sanat farklı dönemlerde farklı toplumlarda benzer yada değişik biçimlerde gelişir. Resim sanatının serüveni de paleolitik dönemde başlar.

Resim sanatının gelişim sürecinde, 20. yüzyıl soyut resim anlayışı geçmiş dönem ve Rönesans resim geleneği ile birlikte ele alındığında; soyut resmin, kavramsal ve düşünsel boyutuyla, farklı bir anlayışta geliştiği görülür. Bu bir yol ayrımıdır, sanatta bir devrimdir.

20. yüzyıl birçok modern sanat akımının ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu sanat akımlarının birçoğu birbirleriyle ilintili, benzer bir doğrultuda gelişirken birçok sanat anlayışı da birbirleriyle bir karşıtlık ilişkisi içindedir. Bu yüzden 20. yüzyıla özgü, çağın soyut sanatı, oldukça çeşitlilik gösteren bir dönemdir. Çünkü, sanatta görsellikle birlikte, düşünsel boyut öne çıkmıştır. Sanatı biçimlendiren, kavramsal olan düşünsel olan yanıdır. Soyut resim görsel olarak bize bir şey hikaye etmez, anlatmaz. Onu ancak görüntünün arkasında var olan düşünceyi anlayarak değerlendirebiliriz, kavrayabiliriz. Soyut sanat kendini kolayca ele vermeyen, anlaşılması zor, bir o kadar da gizemli bir problem olarak karşımıza çıkar.

Soyut sanatta, düşünsel boyutun öne çıkması, soyut sanatın kavranmasını anlaşılmasını, bir yargıya varmayı zorlaştırır. Artık soyut resim, doğa biçimlerini tekrarlamaz, onları yüzeyde yeniden oluşturamaz, bir olayı hikaye etmez, betimlemez. Sanat bir tat alma ve öğretme aracı değildir artık. Soyut sanat, doğa görüntüsüne dayalı olmayan şeyleri ifade eder. Betimler, bu da; içsel, ruhsal, mantıksal, heyecansal olandır, öznedir, ve iç dünyayı yansıtır.

Soyut sanat, kendini kolayca ele vermeyen, anlaşılması zor, estetik bir haz duymanın ötesinde çözümlenmesi zor bir problem olarak ortaya çıkarmaktadır.

Bu araştırma soyut resmin oluşum mantığını, soyut resimde biçim yüzey ilişkisini, Sanat Tarihi, Sanat Felsefesi ve Plastik çözümlenme yoluyla irdeleyerek belirlemeye çalışılacaktır.

Bu çalışmanın amacı, Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi; Sanat tarihi, sanat felsefesi ve sanat eseri analizi bağlamında ele alarak araştırmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda resim sanatı başlangıcından Rönesans'a değin ele alınacak, Rönesans ve geçmiş dönem sanat anlayışları tam olarak anlaşılmadan soyut resmin kavranmasının mümkün olamayacağı düşüncesiyle, modern sanat öncesinde var olan sanat anlayışları da ele alınıp araştırılacaktır. Daha sonra soyut resimde biçim yüzey ilişkisi irdelenecek ve son aşamada farklı soyut sanat anlayışlarına ait örnek resim çözümlenmeleri yapılacaktır.

20. yüzyılın başından günümüze dek ortaya çıkan soyut sanat anlayışları ele alınıp incelenecek, Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi, Sanat Felsefesi Sanat Tarihi ve Sanat Eseri Analizi bağlamında ele alınarak araştırmaktır. Böylece bu çalışma bu konuda bir ölçüde yeni açılımlar sağlayabilecektir.

“Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi” konusu ele alınırken, Soyut Sanatın yüzyıllık tarihinde ortaya çıkan bütün soyut sanat akımları ve sanatçıları tez kapsamında ele alınmamış, konu; Soyut Sanatda, başlangıç noktasını oluşturan, önemli akımlar ve o noktadan bugüne zamansal dizgide gelişen sanat anlayışları ile sınırlandırılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FIGÜRATİF RESİMDE BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ

#### 1. RÖNESANS ÖNCESİ RESİM SANATI

##### 1.1. Mağara Dönemi Resmi

Resim sanatının kesin olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle beraber, Fransa'da Lascaux, İspanya'da Altamira mağaralarında bulunan ve günümüzden yaklaşık 15.000 yıl önce mağara duvarlarına çizilen, bizon, mamut, at gibi hayvan figürleri, resim sanatının ilk örnekleridir. Bu resimler büyü amacı ile yapılmıştır. O dönem insanı bu resimleri yaparken, hayvanların av sırasında kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyordu.

Bu resimler doğaya büyük bir uygunluk içerisinde çizilmiştir. Ancak modelleriyle sürekli ilişki içinde bulunan sanatçıların ulaşabileceği büyüleyici bir canlılıkları vardır. (Pischel, 1981, s. 12)

Mağara duvarlarındaki hayvan resimlerinde güçlü bir doğa gözlemine karşın insan figürleri stilizedir.

Mağaraların duvarlarındaki ve tavanlarındaki resimler düzenlice yapılmamışlar, tersine belirli bir düzen anlayışından çok uzak olarak, bazen birbirleri üzerine boyanmış yada çizilmişlerdir. (Gombrich, 1980, s. 21)

Hayvan figürlerinin yer aldığı mağara yüzeyleri belli bir kadraja alınmamış, figürler çoğu zaman siyah ya da aşı ile çizilmiştir.

Altamira ve Lascaux mağara duvar resimlerinden farklı olarak ilkel döneme ait başka duvar resmi örneklerinde figürler şematik iki boyutlu bir anlayışta betimlenmiştir. Adnan Turani Resimde Geometri İşlemleri Sorunları adlı kitabında I. Bölümde bu konuyu şöyle açıklıyor.

İki boyutlu, iç kontursuz resimlerdeki geometrik biçimlenmenin gözlenmesi:

Resim 1. görülen geyik figüründe akli, şematik bir çizime, yani ideo-plastik biçimlemeye tanık olunuyor. Geyiğin başı, düz yüzeyle, oval bir leke halindedir. Bacaklar, birbirlerine paralel iki doğru çizgi olarak gösterilmiştir. Gövde, silüet biçiminde, yani içi düz olarak boyanmış, kenar sınırları uyumlu, düzgün eğriler halindedir. Bu geyik motifi yalnız olarak gösterilmiştir. Resmin, üzerine yapıldığı yüzey, kesin sınırları olmayan bir kaya duvarının doğal düzlüğüdür. Resim, tek renkli ve tek değerli bir çizimdir (Turani, 1978, s. 11).

Resim 1: Mağara Duvar Resmi



Turani, 1978, s. 12.

## 1.2. Mısır Dönemi Resmi

İnsanların mağaralardan ayrılıp su kenarlarına yerleşmeleri ile yeni uygarlıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu uygarlıklardan birisi M.Ö. 3000 yıllarında Nil deltası çevresinde gelişip, anıtsal boyutlardaki yapıları, piramitleri ve tapınakları ile günümüze kadar ulaşan Mısır uygarlığıdır.

Mısır sanatını biçimlendiren, bunca yapıtın ortaya çıkmasını sağlayan inanç sistemiydi.

Tanrı kralın, yani yarı tanrısal özelliklere sahip kralın öldükten sonra ruhunun tanrılar katına çıkarak sonsuza kadar yaşayacağına inanılıyordu. Ancak ruhun varlığını sürdürebilmesi için bedeninin ve imgesinin korunması gerekiyordu. Ruh bu imge sayesinde yaşamını sonsuza kadar sürdürebilirdi.

Ölü odasının duvarlarında bulunan kabartmalar ve fresklerin görevi ise yaşamı korumak, öte dünyada dostlar sağlamaktır.

Mısır resimlerinin her ayrıntısını ayakta tutan düzen anlayışı o denli güçlü ki, en ufak bir değişiklik tüm birliği alt üst etmeye yetiyor. Mısırlı sanatçı duvara, doğrulardan oluşan bir ağ çizmekle işe koyuluyor; peşinden bu doğrular boyunca, büyük bir özenle, figürlerin dağıtımını yapıyordu. Ama bu geometrik düzen duygusu, onun, doğanın ayrıntılarını şaşılacak bir doğrulukla gözlemlemesini engellemiyordu (Gombrich, 1980, s. 38).

Mısır resim sanatında, figürler bir yer çizgisi üstünde sıralanırlar ve adım adım ilerlerler. Bu yer çizgisi, figürlerin yer aldığı düzleme paralel olarak boydan boya çizilmiş bir çizgidir. Eğer aynı yer çizgisine sığmayacak kadar çok olurlarsa bir kaç yer çizgisi yapılarak üst üste sıralar halinde dizilirler. Daha sonraki dönemlerde birbiri arkasında durur gibi düzenlendikleri de olur. Bu sahnelerde güçlü bir kompozisyon ritmi vardır. Ayrıntılar oldukça gerçekçidir. Mısırlıların resmi yazısı olan hiyeroğriflerin de süsleme ögesi olarak katıldıkları resim ve kabartmalardaki uyumu bozmazlar. Mısır resmi perspektifi kullanmadığından bir düzlem resmidir.

### **1.3. Dönem Resminde Sembolik Özellikler**

Sembolik sanat, (Anti naturalist sanat anlayışı) Naturalizm doğadan hareket ederek doğa biçimlerini, bir düzlem üzerinde, bir mekan içerisinde, üç boyutlu biçimler yaratma sanatıdır. Naturalizm,

bir gerçeklik yanılsaması yaratma sanatıdır. Bu sanat biçimi, tarihte ilk defa, Antik Yunan uygarlığında ortaya çıkmış, bilimsel perspektif kuralının bilinmemesine karşın sezgisel bir perspektif anlayışı ile, üç boyutlu biçimler, yüzeye yerleştirilmiştir, ama gerçek anlamda, Naturalist sanat anlayışı Rönesans'da ortaya çıkmıştır. Antik Yunan Uygarlığı dışında kalan toplumlarda, Naturalist sanat anlayışı yerine sembolik bir sanat anlayışı gelişmiştir. Bu sanat biçimi tarihsel süreçte, Mezopotamya, Anadolu, İran, Uzakdoğu uygarlıkları ile, Avustralya, Yeni Gine, Aztek, İnka gibi uygarlıklarda da ortaya çıkmıştır. İran ve Osmanlı minyatürleri de sembolik sanat anlayışı doğrultusunda gelişmiştir. Bu bağlamda sembolik sanat belli bir işlevi yerine getirmek için, ortaya çıktığı için işlevseldir, dinseldir, toplumsaldır. Sembolik sanat, görüntülerin ardındaki ruhsallığı sembolize etmeye çalışır. Sembolik sanat, nesneyi aslına uygun olarak betimleme yapma gereği duymaz, onun karakterini göstermek yeterlidir.

Sanat toplumsaldır, çünkü ihtiyaç duyulan günlük kullanım, eşyalarının yapımını sağlayan teknik süreçlerden doğar... Sanat toplumsaldır çünkü kendine özgü bir doğanın yaygın olarak kabul edilmiş mistik düşüncelerini anlatır, yahut bu düşünceye bağlı ritlerin hizmetinde kullanılır... İşte bu sanat amaçlıdır. (Eğitici, öğretici, ritüel, deneysel) ve daha önemlisi sembolik bir yapıya sahiptir (Read, 1981, s. 55).

Bu bağlamda Sembolik Sanatta genelleştirme vardır. Şematiktir, üsluplaştırma, ve soyutlama vardır. Süslemecidir. Biçimler, ışık-gölge ile üç boyutlu hale getirilmemiştir iki boyutludur, bu biçimler, iki boyutlu bir düzlemde yer alır. Biçimde üç boyutluluğu sağlayan şey çizgidir. Çizgi iki boyut üzerinde üç boyutu sağlar. Natüralist sanata özgü bir kompozisyon ve perspektif anlayışı yoktur. Sembolik sanatta biçimler, hiyerarşik bir düzene göre yüzeyde yer alır.

Sembolik Sanatta doğa gözlemi ve bunun doğal bir sonucu olarak natüralist biçim anlayışı görülmez. Biçimler yüzey olarak boyanmıştır.

Çin ve Japon resminde lekeci bir üslup ortaya çıkarken Osmanlı ve İran minyatürlerinde ışıklı ve parlak bir renk anlayışı egemendir. Sembolik resim anlayışında yüzey bezeklerle (motif) süslenmiştir, dekoratiftir. Belirgin bir ritim ve simetri vardır; geometrik ve organik olmak üzere iki üslup göze çarpar. M.Ö. 8-3 yüzyıllar arasında varlığını sürdürmüş olan İskitlerin sanatı da sembolik sanat anlayışına iyi bir örnektir. Tamamıyla hayvan motiflerinin ifade edildiği bu sanatta, hayvanlar büyük bir canlılık içinde en karakteristik hareketleri ve en belirleyici özellikleri ile betimlenmiştir. İskit sanatında dekoratif üsluplaştırma eğilimi görülür.

Figürün yasak olduğu İslam sanatı da sembolik anlayışta gelişmiştir. Tanrıyı ve Hıristiyanlık dinini en yalın ve anlaşılır biçimde anlatma çabası içinde olan Bizans ve Romanesk sanat anlayışları da semboliktir.

#### **1.4. Hellenistik Resim**

Tarihsel süreçte, Mısır sanatından sonra, Antik dönem Yunan sanatı ve onu takip eden Hellenistik dönem sanatı özellikle Pompei Freskleri, resim sanatının o dönem içerisinde en iyi örneklerini oluşturur. “Pompei’de veya başka yerlerde gün ışığına çıkan mozaikleri veya duvar resimlerini görerek bile antik resim sanatının öz niteliği hakkında bilgi edinebiliriz. Pompei, İ.S. 79 Yılında Vezüv’ün lavları altında gömülü kalan zengin bir taşra merkezi idi. Bu kentin hemen her evinde, her konağında, duvarlara sütunlar ve mimari kısaltım resimleri, çerçeveli resimler, öyküler canlandıran betimlemeler yapılmıştı” (Gombrich, 1980, s. 76).

Bu dönemdeki resimlerin konusunu günlük yaşamdan alınan sahneler, peyzajlar, hayvan resimleri ve natüremortlar oluşturur. Bu resimlerde herşey, zarif bir biçimde bir araya getirilip, en iyi görünen

açılırlarıyla kompoze edilmiştir. Resimlerde yer alan figürlerde volümle, hacimsel bir etki verilmeye çalışılmıştır.

“Bununla birlikte bu yapıtlar göründüklerinden daha az gerçekçidirler. Çünkü özellikle peyzajlarda nesnelere arası uzaklığı kestirmek güçtür. Bu dönem sanatçıları bizim perspektif dediğimiz yasayı bilmiyorlardı. Gerçi sanatçılar uzak nesnelere küçük yakın nesnelere büyük çiziyorlardı. Ama nesnelere uzaklaştıkça düzenli olarak küçüldükleri yasaından haberleri yoktu. Bu yasanın bulunması için bin yıldan fazla bir zaman geçmesi gerekiyordu. Pompei’li ressamın bulguları her ne kadar yasalara dayanmasada; yüzeyden derinlemesine giden bir mekan elde etmeye başlamışlardı. Sanatçılar Yunanda başlayıp Roma ile devam eden bir gelişim sürecinde, canlı gözlemden çıkarılan ve sayısı gittikçe artan ayrıntılar aracılığıyla dünyanın imgesini zenginleştirecek bir keşif yolculuğuna çıkmışlardı” (Çeliker, 1992, s. 6-7).

### **1.5. Roma Dönemi Resmi**

Yunan uygarlığının yayıldığı bütün bölgeleri işgal eden Roma, onun sanatının da mirasçısı olmuştur.

Roma’da olayları ayrıntılarıyla anlatma olanağına sahip bir teknik olan alçak kabartma tercih edildi. Özellikle mozaik, büyük yüzeyleri ucuz ve gösterişli bir biçimde kaplama olanağı sağlıyordu. Portre önem kazanmış, sanatçılar sıradanlığa düşmeden gerçekçi olabilmışlerdi.

“M.S. 2-2 yy. mozaik sanatında, göz yanıltıcı perspektifle yapılmış düzenler arasına serpiştirilmiş figürler ve süsleme motifleri yaygındır. M.S. 4-5 yüzyıllara kadar uzanan Geç Roma devrinde ise figürlerin kaynaştığı büyük düzenler meydana getirildi. Böylece geç Roma devri mozaik sanatı, erken Hristiyan ve Bizans sanatında çok kullanılan bir tekniğin öncülüğünü de yapmış olmuyordu (Tansuğ, 1992, s. 52).

2. yüzyıl sonundan itibaren Roma toplumundaki manevi kriz, çevre koşulları yeni dinler ve felsefe sanatçıyı plastik biçimlerin kesinliğinden organik düzenden, gerçeğin tarafsız yorumundan ve klasik örneklerden tamamen uzaklaştırıp irrasyonel ve ilerde sembolik olacak anti- natüralist bir ifade biçimine yöneltmiştir. Çünkü Hristiyan dünyasına egemen olan skolastik düşünce, çağın sanatında belirlenmiştir. Bu çağa damgasını vuran kişi, Plotinos olmuştur. Üçüncü yüzyılda yaşamış olan Plotinos'un fikirleri kendi çağında Roma'da yayılmıştır. Hristiyan dünyasında estetik ve mistizmin temelleri onun felsefesine dayandırılmıştır. Plotinos yeni eflatunculuğu Hristiyanlıkla uzlaştırdı.

“Klasik Yunan sanatının, ruh ile vücudun dengeli birliğinin klasik ülküsü burada yerini, maneviyatın üstünlüğünü bırakmıştır. Ruhun güzelliği duygularla algılanamaz ancak ruh tarafından kavranabilir. Ruhun büyüklüğü dünyaya ait nesnelere yüz çevirebilmeye olur. Güzelliğin ölçüsü, maddeden mümkün olduğunca arınmaktadır” (Mutlu, 1977, s. 118).

### 1.6. Bizans Dönemi Resmi

Bizans Sanatında 2. yüzyıldan itibaren, Hristiyanlıkla ilgili eserler yapılarak batı uygarlığı tarihinde ilk defa soyut bir inanç, yani ruhun selameti, dünyadan kopma ebedi hayata kavuşma gibi arzular tasvirle anlatıldı. Ama ilk Hristiyan sanatı Yunan Latin uygarlığının, doğa gözlemine dayanan, gerçekçi biçimlerine ve onun estetik kurallarına karşıydı. Biçim güzelliğinden ve onun koşulu olan hacimden yani maddenin belirlenmesinden vazgeçilmiştir.

Şematik ve soyut olan resim, rengin ve onun parlaklığının hizmetine girdi. Vücuda karşı kurtuluşu sağlayan ruh; madde olan toprağa karşı gökyüzünü tercih ettiğinden, gökyüzün ışığını simgeleyen saf altının parıltısında maddi biçim bile silindi (Mutlu, 1977, s. 125).

Bizanslı sanatçının amacı estetiğe değil duygulara seslenmekti. Nesnelere cisimsizleştirmek figürleri ise simgeleştirerek, gözle görülmeyen fakat bilinen ve hissedilen soyut dünya ve düzeni düşündürmektir.

Bizans sanatında mozaik tekniğinde yapılan resimlerde, sanatçılar bir vücudun betimlenmesi veya derinlik yanılısına verilmesi yolunda buluşlar ortaya koymayı amaçlamadılar. Resimlerde biçimlerin ve figürlerin yer aldığı mekan, altın yıldızla boyanmış bir düzlemdir.

Bizans'ta 726 yılında ikonoklast bunalım patlak verdi, ikonoklazmın etkisi 120 yıl sürdü. Tasvir geleneği en büyük tehlikeyi bu çağda geçirdi, birçok resim mozaik tahrip edildi. "787'de İmparatoriçe Erine, VII Ekumenik Konsil Polon 2. (Nikios) İznik Konsilini topladı ve burada ikonoklazm lanetlenerek ikon kullanılması yeniden serbest bırakıldı" (Ana Britannica, 1986-1990, s. 504). Bizans 9-10 yüzyıllarda ikonoklast krizden sıyrıldı. İkonoklast krizden sonra, Bizans sanatının batıya etkisi artmıştır. Bizans sanatının yayılmasını sağlayan el yazmaları, minyatürler, kuyumculuk eserleri batıya çeşitli yollardan girmiş ve bizans sanatı bütün Avrupa ve Rusya'yı etkisi altına almıştır.

Batı Roma İmparatorluğu, Kuzeyli Kavimlerin akınlarına dayanamayarak çöktükten sonra, 6-8 yüzyıllardaki korkunç kargaşa sırasında, Avrupa'da yaşama düzeyi kent hayatından köyleşmeye doğru geriledi. Yerli halklarda bölgeyi istila eden Kuzeyli Kavimlerin egemenliğinde serf haline dönüştüler. İslâmların kuzeye doğru yayılmaları durdurulup, Kuzeyli Kavimlerde Hristiyanlığı kabul ettiklerinden; 9 yüzyılda Şarlman'ın taç giymesiyle, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu kuruldu. ve yeni Avrupa'nın siyasi ve kültürel yönü biçimlenmeye başladı. Şarlman'ın Avrupa birliğini sağlamasından sonra yeniden yerleşik düzenin ilk adımları atılıp şehirleşme başladı.

### 1.7. Romanesk Dönemi Resmi

Ortaçağ Hristiyan dünyasında 10-12 yüzyıllarda Almanya-Fransa-İngiltere gibi Kuzey Avrupa ülkelerinde bir sanat üslubu, Romanesk sanat biçimlenmeye başladı. Bu dönemde derebeyi şatolarını andıran kiliseler yapıldı. Kiliseler resim ve heykellerle süslendi.

Romanesk sanatın oluşmasında doğu geleneklerinin diğer büyük temsilcisi Bizans'ın da büyük bir etkisi olduğundan, doğunun sembolik sanat anlayışı özellikle plastik anlayışı yani resim ve heykel anlayışı batıda bu aracılıkla benimsendi. Zira amaç yine din duygularını manevi dünyayı tasvir etmektir.

Antik çağın doğa gözlemine dayanan bilimsel gerçekliğinden farklı olarak, Romanesk Sanat, sembolik bir sanat anlayışını benimseyerek, Hristiyanlığı o dönemde insanlara basit ve yalın bir biçimde anlatmıştır. Nitekim, Avrupa'da sanat, hiçbir dönemde Roman sanatında olduğu kadar, Doğu sanat ülkelerine, yani sembolik sanat anlayışına bu kadar yaklaşmamıştır.

“ Sanatçı, nasıl her türlü mekansal yanılsama ve dramatik eyleme başvurma gereksinimi duymadıysa, aynı biçimde figürleri ve biçimleri de yalnızca süssel çizgiler içine yerleştirmiştir. Nitekim resim, burada daha çok resimlenmiş yazıya yaklaşmaktadır” (Gombrich, 1980, 135).

Romanesk çağ sanatçısı, kutsal kitabı Hristiyanlara en etkin biçimde anlatmak istediği için, Antik Yunan Sanatının, doğa gözlemine dayanan idealist sanat anlayışına özgü, estetik kaygıları gütmeden, sembolik bir biçimde anlatmıştır.

Eğer görüntü ve imge, kendisine tapınılacak şeyler değilse, dinsel inanca götürecek araçlar olacaksa, bu yeni inançta da, Doğu'nun eski dinlerinde olduğu gibi bu yer tutmak zorundaydı. Böylece görüntü ve imge tanrıbilimsel bir araç ve dinsel doğmaları dile getiren bir araç

haline geldi; ama bu haliyle doğmanın, yani dinsel inancın bir örnekten dirilmesinden ve süsünden başka şey değildi artık ... ve simge haline gelerek yeni bir varlık kazandı. Dolayısıyla sanatta, doğmanın hakikatlerini formlar haline getiren bir dil olarak ele alındı (Bazin, 1998, s. 131-132).

Romanesk dönem resim sanatında, doğa gözlenimine dayanmayan, hacimsiz iki boyutlu, sembolik figür ve biçimler derinliği olmayan iki boyutlu bir düzlem üzerinde yer alırlar. Bu anlayış Ortaçağ Hristiyan resim sanatının, en tipik özelliğidir.

12 yy.da Arapça'dan Latince'ye birçok kitap çevrildi. Bu sayede 13. yüzyılda Aristoteles'in felsefesi yeniden gündeme geldi. Ortaçağ Hristiyan dünyasında çevrilen bu kitaplar sayesinde matematik, astroloji, doğu felsefesi metafizik önemsendi. Bu dönemde Hristiyanlıkla, Aristoteles felsefesi uzlaştırılmaya çalışıldı. Aristoteles doğayı hareket noktası olarak almıştı, çağın düşünürleri, gözlem deney ve pozitif ilimlere önem vermeye başlamışlardı. Bu akımların sonucunda Romanesk sanat yerini, daha mantiki ve gerçekçi Gotik sanatta bırakmaya başladı. Maddi gerçeğin ifadesi idealizmin yerini aldı ve doğa gözlemine yeniden önem verildi. Gotik üslup Fransa'da 11. yüzyılda doğmuş 13. yüzyılda olgunluğa ulaşmış, 14. yüzyıla kadar sürmüş bir sanat anlayışıdır. 13. yüzyılda Kuzey Avrupa ülkelerinde Gotik tarzda kiliseler inşa edilmiş ve bu kiliselerin ana giriş kapılarında heykeller yer almıştır. Bu heykeller Romanesk dönemdeki gibi mimariye yerleştirilmiş paye görünümü veren mimari elemanlar olmaktan çıkmıştır. Sözkonusu heykeller sembolik anlayıştan uzaklaşmış, Gotik Sanata özgü uzama eğilimlerine rağmen, doğa gözlemi sonunda oluşturulmuş doğal gerçekliğe yaklaşmış figürlerdir artık.

13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransız Gotik heykel sanatından etkilenmeye başlayan İtalyan heykeltıraşlar doğayı daha iyi imgeleştirme amacı ile Antik Yunan sanatını ve yöntemler incelemeye başladılar.

İtalyan ressamaları Kuzey sanatı olan, Gotik sanatı benimsemeye gecikmişlerdir. Onların esin kaynağı Bizans sanatı olmuştur.

Ancak 13. yüzyılın sonuna doğru Gotik sanatı benimsemekle kalmayıp resim sanatında yeni bir çığır açmışlardır. Resim sanatındaki bu gelişmeyi sağlayan Bizans sanatının sağlam temelleri olmuştur. Çünkü Bizans Sanatı Helenistik sanatının bulgularını korumuştur.

“Sonunda biçimsel ve ikona yazımsal açıdan çok belirgin bir duruma gelse de, Bizans sanatı Antik çağa dayanan köklerinden hiçbir zaman bütünüyle uzaklaşmadı (ve hiçbir zaman bütünüyle kopmadı). Tek tek fikirlerin çoğu ve bütün olarak kompozisyonların bazıları doğrudan doğruya klasik modellerden türetildi, dönem dönem klasik biçimler bilinçli olarak yeniden canlandırıldı” (Vikan, 1998, s. 19).

## **2. RÖNESANS DÖNEMİ RESİM SANATI**

### **2.1. Erken Rönesans Dönemi Resmi**

Giotto, 13. yüzyılın ikinci yarısı, 14. yüzyılın ilk yarısında yaşamıştır. İtalya’da Floransalı ressam Giotto di (Resim 2) Bondone, Gotik Heykel sanatının canlı figürlerine bakarak Bizans resim geleneğini parçaladı.

Resim 2 : Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt. Podovada'ki Arena kiliseciğinden duvar resmi, 1306.



Gombrich, 1999, s. 203.

Giotto'nun figürleri, Gotik heykeltçilerin yapıtlarına, benzer, figürler hacmi nedeniyle bir heykel yanılsaması veren resimlerdir. Bin yıldır böylesi birşey gerçekleştirilmemiştir. Giotto düz bir zemin üzerinde derinlik yanılsamasının yaratma sanatını bulmuştu. Henüz daha perspektif yasası bulunmadığından arka planlar sezgisel artistik perspektifle verilmiş ve bu yüzden biraz basık görünmektedir. Giotto figürlerinde doğal oranı tutturup volümlenmeyi başarmıştır. Resimlerinde gökyüzünü, Bizansa özgü geleneksel altın yıldız rengi yerine, maviye boyamıştır.

Giotto'nun resim sanatına getirdiği bu yenilikler sanat tarihinde yeni bir sayfa açar. Bu yeni dönem Rönesans'tır.

Rönesans yeniden doğuş demektir. Yeniden doğuş düşüncesi Roma uygarlığının yeniden canlanması düşüncesidir. İtalyanlar Roma'nın geçmişte dünyanın merkezi olduğuna, o dönemde yaratılan bilim sanat

ve kültürün Kuzeyli Kavimler tarafından yok edildiğine inanıyorlardı. Rönesans düşüncesiyle Roma uygarlığını yeniden hayata geçirmek istiyorlardı.

Rönesans hareketi zengin bir ticaret ve kültür merkezi olan Floransa'da ortaya çıkmıştır. 15. yüzyılın ilk yıllarında bazı sanatçılar geçmiş sanatı yani ortaçağ sanat geleneğini yadsıyarak yeni bir sanat anlayışı ortaya koymayı amaçlamışlardır. Bu sanatçılardan biri de mimar Filippo Brunelleschidir. Brunelleschi perspektifi bularak beşyüzyıl sürecek olan Rönesans resim sanatında önemli bir rol oynamıştır.

O güne değin hiçbir toplum, nesnelerin geriye doğru geriledikçe küçülmelerini öngören yasa bilinmiyordu. Resimde derinlik yanılması sorununun çözmek için gerekli olan matematiksel yöntemleri sanatçıların eline Brunelleschi verdi. Perspektif yasalarına dayanılarak ilk resimleri Masaccio (1401-1428) yaptı. Çok genç yaşta yirmisekiz yaşında ölmesine karşın, tüm resim sanatını kökten değiştirmiştir.

Masaccio yapıtlarını, Gotik sanata özgü ayrıntıcı, süslemeci zarif anlayış yerine, kütleli üç boyutlu figürler, sağlam biçimler ve görkemli bir mimari ile kurmuştur. Masaccio derinlik yanılması yaratmak için mimari mekandan yararlanmıştır. Figürleri mekana doğru bir oranla yerleştirmiştir. Bu figürler heykelsi, elle tutulabilecek bir gerçeklik yanılması ile betimlenmiştir. Figürlerin ışık-gölge yöntemi ile üç boyutlu, hale getirilmesinde hacim kazanmasında, Masaccio'nun etkisi büyüktür. Masaccio, figüre üç boyut kazandırmak bu figürleri, mimari bir mekanla birlikte ele almış ve yüzeyde derinlik yanılması yaratmıştır. Bu derinliği sağlayan en önemli unsur mimari mekandır, kutu mekan anlayışıdır.

Masaccio'nun duvar resimlerinde, artık yüzey delinmiş derinlemesine bir espas sağlanmıştır (Çeliker, 1992, s. 12).

Rönesans'a özgü bu yeni, doğaya daha bağlı bir sanat yaratmadaki tutkulu istenç, ve kuşağın kuzeyli sanatçıları da etkiledi. Bu sanatçılardan biride Jan Van Eyck'tir. (1390-1442). Jan Van Eyck Gotik gelenekle bağlarını koparmış, Ortaçağ sanatından belirgin bir biçimde uzaklaşmıştır.

Jan Van Eyck resimlerini oluştururken, Floransalı çağdaşlarının tersine bir yol izledi. Floransalı ressamı doğayı betimlerken,

perspektif çizgilerinin çatısıyla işe başlıyor ve anatomiyle perspektif yasalarına dayanarak insan vücudunu kuruyorlardı.

Jan Van Eyck ise, resimlerinde derinlik illizyonuna ek olarak bütün tabloyu görünen dünyanın bir aynasına dönüştürünceye kadar gerçeklik yanılmasına ulaştı. Nesnelere arasındaki doku farkını çok açık bir biçimde betimleyip bu farklılıklardan doğan bir mekan oluşturdu.

Resim 3 : Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi. Tuval Üzerine Yağlıboya, 1434.



Jan Van Eyck resimlerinde, nesnelere olduklarından daha gerçekçi betimlenmesine karşın, güçlü bir perspektif görülmez, derine giden kaçış çizgileri farklı noktalarda kesişir. Perspektif yasası Kuzey sanatına daha sonra Dürer sayesinde girmiştir.

## 2.2. Rönesans Dönemi Resmi

15. yüzyıl İtalyan sanatında devrimler birbirini izleyip, kuzeyin gelenekçi sanatında değişimlere yol açmıştır. 16. yüzyıl ise İtalyan sanatının en ünlü, önceki çağların ise en parlak dönemlerinden biridir. Bu çağ, İtalya'da Leonarda Da Vinci'nin, Michelangelo'nun, Raffaello'nun, Tiziano'nun Correggio ve Giorgione'nin, Kuzeyde Dürer'in, Holbein'n ve daha bir çok ünlü sanatçının çağıdır.

16. Yüzyıl İtalyan Rönesans'ının kuşkusuz en büyük sanatçısı Leonarda Da Vinci'dir. (1452-1519) Leonarda Da Vinci'nin yapıtları günümüze kadar kötü bir durumda ulaşmıştır.

15. yy.'da Masaccio'nun izinden giden sanatçıların yapıtlarının ortak bir özelliği, hepsinden bir tür sertlik, katılık ifadesizlik vardı. Resim sanatında resmedilen formların kenar çizgileri kesin bir açıklık ve netlikte ifade edilmekte elle dokunabilecek bir gerçeklikle anlatılmaktaydı. Figürler yaşayan varlıklardan çok heykele benziyordu. Leonardo ise bu kapalı form anlayışını sfumato (giderek erime) adı verilen, ünlü buluşu sayesinde değiştirdi. O, kenar çizgilerini gölgeler içinde eriterek, biçimleri yumuşatarak oluşturuyordu resimlerini, resim böylece katılıktan kurtulup canlılık ve ifade kazanmaktadır. Formların sınırlarının belirsizliği kapalı formdan açık forma geçiş sağlamıştır. Rönesans'tan sonra da bulgular, yenilikler ve değişimler devam etmiştir. Fakat resimsel espas her zaman, araçlarda ve yöntemlerde farklılıklar olsada, derinlemesine gelişmiş ve yine her zaman sanatsal mekan, doğal mekandan hareketle gerçekleştirilmiştir. Bu mekan,

Güneyli sanatçılar perspektif yasalarına dayanarak gerçekleştirirken, Kuzey’de ise ayrıntılar aracılığıyla, tekstür farklarıyla gerçekleştirilmişlerdir. Rönesansı izleyen Barok sanatı ise gerçeklik yanılsamasını ışık gölgede fırça tuşlarına ve renk titreşimlerine dayandırmaktaydı. Ancak uzun yıllar süren bu öklidiyen espasında değişimler, 19. yüzyılın sonunda görülecektir. (Çeliker, 1992, s. 15).

Resim 4 : Leonardo Da Vinci, Kayalıklarda Meryem.  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 78x84 1/2”



Diffuson Fratelli Fabri Editori, 1967, s. 37.

İki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutluluk ve derinlik yanılsaması ilkesine dayanan geleneksel resim anlayışı gerçek anlamda bütün kurallarıyla Rönesans'ta ortaya çıkmıştır.

Nesnelerin gözden uzaklaştıkça, küçülme ve nesnelerin ön planda geriye doğru gittikçe, ton ve renk şiddetini kaybetmesi yasası; bu iki temel unsur geleneksel resim sanatı da espası oluşturur.

Rönesans resim sanatında, simetrik merkezi, üçgen kompozisyon anlayışı hakimdir. Tuvalde betimlenen konu, yani biçimler tuvalden dışarı taşmazlar, bu da kapalı bir kompozisyon anlayışıdır. Işık-gölge yolu ile üç boyutlu hale getirilmiş biçimlerin lokal tonu parçalanmamıştır. Rönesans resminde armoni nötr renklerden oluşmuştur. Genellikle kahverengi ve yeşiller egemendir, renk geri plandadır. Resim yatay ve dikey bir kompozisyon anlayışı üzerine inşa edilir. Biçimler yüzeyde geriye doğru giden düzlemler üzerinde yer alır.

### 2.3. Manierist Dönem

Rönesansa özgü sanat anlayışının değişmeye başladığı dönem, sanat tarihinde 'Manierizm' 16. yy. tarzılık olarak adlandırılır. Bu dönem sanatçıları İtalya ressam Parmigianino (1503-1540) Tintoretto (1518-1594) Girit doğumlu ressam El Greco (1541-1614) gibi sanatçılardır. Parmigianino'nun resimlerinde figürler uzamış, kompozisyon anlayışı da Rönesans'a özgü merkezi simetrik kompozisyon anlayışında uzaklaşmıştır. Tintoretto'nun resimlerinde figürler uzamış, kompozisyon anlayışı değişmiş, durağanlık yerine hareket ögesi öne çıkmış, açık-koyu kontrastı belirgin hale gelmiştir. Özellikle kompozisyon anlayışında önemli değişiklikler görülür, hareket halindeki figürler tuvalden dışarı taşar. Renk ikinci plana atılmıştır. El Greco'nun resimlerinde de figürler uzamış ve deforme edilmiştir. Resimlerdeki belirgin açık-koyu ve renk ilişkisi de ifadeyi güçlendirmiştir. Bu sanatçıların ortak noktası, Rönesans'a özgü resim anlayışını yadsımış

olmalarıdır. O dönemde İtalya'da sanatta başarılması mümkün olan herşeyin başarılmış olduğu ve resim sanatının artık yetkinliğe ulaştığı düşünülüyordu.

Manierist dönemde ortaya çıkan sanat anlayışı, Rönesans resim anlayışından uzaklaşırken, 17. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan Barok Sanat'ın da habercisidir.

### 3. BAROK DÖNEMİ RESİM SANATI

Barok Sanat 17. yüzyılda İtalya'da Roma'da ortaya çıkan bir sanat anlayışıdır. 'Barok' sözcüğü saçma ve gülünç anlamına gelir. Barok sanat anlayışı sadece İtalyan sanatı olarak kalmaz, diğer Avrupa ülkelerini, özellikle Flaman ve İspanyol Sanatını derinden etkilemiştir. Annibale Carracci, (1560-1609), Caravaggio (1573-1690), Guido Reni (1576-1642) İtalyan Barok Resim Sanatının en önemli sanatçılarıdır. Flaman sanatında Peter Paul Rubens, Rembrandt, Franz Hals İspanyol sanatında ise Valezquez bu akımın önde gelen sanatçılarıdır. Ortaya koyduğu resim anlayışı ile Rönesans resim üslubundan bütünüyle uzaklaşan, Carovaggio; resimlerini güçlü bir açık-koyu ilişkisi üzerine kurmuştur. Sanatçı Rönesans'a özgü ideal güzellik anlayışından uzaklaşmış, doğayı aslına bağlı kalarak, güzel çirkin ayrımı yapmadan betimlemiştir. Dinsel konuları ele aldığı resimlerde model olarak halktan insanları ele almış ve onları o doğallıkları içinde, alınları kırışmış, yamalı elbiseleri ile resmetmiştir. Bu tavır o dönemde kilisenin tepkisini çekmiştir. Caravaggio'nun resimlerinde, güçlü bir açık-koyu ilişkisi hareket, ifade ve renk ön plandadır. Işık-gölge ile parçalanmış biçimler, yüzeye hakim olan genel koyuluk içerisinde erirler.

Caravaggio'ya özgü bu anlayış Rembrandt'da daha belirgin hale gelir, onun resimlerinde, biçimler ve figürler yüzeydeki koyuluk içerisinde erirken, figürlerin genellikle yüzleri ve elleri aydınlıktır.

Sanatçı boyayı, yüzeyde doku oluşturacak şekilde yoğun olarak kullanmıştır. Rubens'in resimlerinde ise açık-koyu ilişkisi görülmez resimlerinde orta ton egemendir.

İspanyol sanatçı Valezquez'in resimlerinde de açık-koyu ilişki belirleyicidir. Özellikle Las Meninas (Nedimeler) adlı tablosu buna iyi bir örnektir. Sanatçının atelyesinde bir iç mekanda geçen olayda, sanatçı kendisini de resmetmiştir. Arka planda yer alan aynada, o an orada olan Kral ve Kraliçeyi de belirterek onların varlığını dolaylı olarak betimlemiştir. Yine arka planda bir kapı açarak mekanı genişletmiştir.

17. yüzyılda İtalya da ortaya çıkan Barok Sanat, Rönesans resim anlayışından, üslup özellikleri olarak uzaklaşmıştır. Barok sanatla birlikte doğa ve natürmort başlı başına resmin konu haline gelmiştir. Özellikle Flaman Sanatında grup portreleri anlayışı ortaya çıkmıştır. Dinsel ve mitolojik konular Rönesans da olduğu gibi devam etmiştir. Güçlü bir açık-koyu ilişkisi, hareket, ifade ve rengin öne çıktığı Barok resimde, biçimin lokal tonu parçalanmıştır. Tek kaynaktan gelen ışığın aydınlattığı yüzeyler oldukça aydınlık ve renklidir. Renk ışıklı yüzeylerde belirginleşir, ortaya çıkar. Kompozisyon diagoneller ve eğrilerle kurulmuştur. Biçimler, tuval düzleminde derinlemesine doğru yer alırlar. Açık kompozisyon anlayışının egemen olduğu resimlerde, biçimler kadrajın dışına taşar, olay resmin dışında da devam eder. Barok resminde asimetric bir denge vardır. Düzlemde koyu tonlar açık tona egemendir, bu asimetric dağılım yüzeyde gerilim yaratır.

“16. yüzyılda, yani sanatın tam da uzayı tasvir için bütün mekanı elinde bulundurduğu sıradan, şekilleri düzlemler üzerinde toplamak ilke olarak kabul edilmişti, bu düzlem kompozisyonu ilkesi sonradan, 17. yüzyılda yerini apaçık bir derinlemesine kompozisyona bıraktı. Birincisinde bütün dikkat, sahnenin önüne paralel, birbiri ardına

sıralanan düzlemlere çevrilidir; İkincisinde ise gözü bu arka arkaya düzlemlerden kurtarmaya onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır, bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilmiş ve bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeye zorlanmıştır” (Wölfflin, 1990, s. 90).

Bu bağlamda üslup özellikleri bakımından, Rönesans resim sanatı ve Barok resim sanatı birbirinden ayrı gelişir. Buna göre; resimde kompozisyon Rönesans’da, dikey ve yatay düzlemlerden oluşurken, Barok da diagonal, eğriler ve yaylardan oluşur. İlkinde simetrik bir denge varken, ikincisinde hareket vardır. Birincisinde biçimin lokal tonu parçalanmazken, ikincisinde biçimin lokal genel tonu açık koyu ile parçalanmıştır. Birincisinde espas, düzlemde yatay planların arka arkaya sıralanması ile oluşurken ikincisinde, espas, diagonallerin ve eğrilerin, düzlemde derinlemesine doğru gidişleri ile oluşturulur.

Rönesans da renk biçim üzerinde tek bir karakterde kalırken, Barokda tek renkli biçim farklı renklere çalar değişim gösterir. Birincisinde biçimi, renge siyah katılarak modle edilirken, ikincisinde, koyu gölgelerin içine mavi ve yeşil gibi renklerde girer. Özellikle Rubens çıplak figürlerde, koyu yüzeylerde, yeşil rengi kullanmıştır. Rönesans resminde, biçimler birbirleriyle ilişkisi olmayan şeyler gibi dururken Barok da renkler genel bir koyu fon içinde ışıklı yüzeylerde ortaya çıkmışlardır. Bu bağlamda Barok resim sanatı ile Rönesans resim sanatı üslup özellikleri bakımından farklı yönlerde gelişir, birbirinden ayrılır.

#### 4. EMPRESYONİZM

19. yüzyıl, batı dünyasında bir yol ayrımıdır. Bu dönem bilimin felsefesinin ve geleneklerin sarsıldığı dönemdir. 1789 Fransız devrimi ile başlayan aydınlanma çağı ve sanayii devrimi ile başlayan bu yeni dönemde klasik geleneğe olan inanç sarsılmıştır. Bundan sonra klasik

geleneğin dışında kalan gelenekler gündeme gelmiş ve incelenmeye başlamıştır. Bunlar ortaçağ ve Kuzey Avrupa gelenekleri ile Uzakdoğu, Ortadoğu uygarlıkları ve Afrika, Avusturalya gibi ilkel toplumların yaşam biçimleridir. Bu farklı kültürler gelenekler, farklı sanat anlayışları 19. yüzyılın sonlarından itibaren batı sanatı için bir çıkış noktası olmuş, modern sanatın oluşumunda önemli bir rol oynamıştır.

Bununla birlikte Barbizon Okulu'nun Empresyonizm'in oluşumunda önemli bir yeri vardır. Başta J. F. Millet ve T. Rousseau olmak üzere birbirinden bağımsız sanatçıların Paris yakınlarındaki Barbizon kasabasında bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu sanatçılar İngiliz manzara ressamlarından ve 17. yüzyıl Hollanda resim anlayışından etkilenerek manzara resimleri yapmışlardır. Barbizon Okulu sanatçıları Empresyonistler gibi resimlerini açık havada yapmışlar ancak atölyede tamamlamışlardır. Bu sanatçıların doğaya yaklaşımları Empresyonist akıma öncülük etmiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinde Fransa'da bir grup sanatçı geleneksel sanatın kalıplaşmış atölyede değil, doğada gün ışığında görüldüğü gibi resmetmeye başladılar. Sanatçının atelyeden gün ışığına çıkması, doğa karşısındaki izlenimlerini tuvale aktarması, ışık ve rengin resme girmesi resim sanatında bir devrim niteliği taşır. Böylece resim sanatında bir yol ayrımına gelinir. "Her doğa resmi doğada bitirilmelidir" düşüncesiyle de resim sanatında farklı bir dönem başlar.

Empresyonizm 19. yüzyılın sonlarında 1800 yıllarında Fransa'da doğmuş ve burada bütün Avrupa'ya ve başka ülkelere yayılmış bir sanat anlayışının adıdır. 1874 yılında Monet, Renoir, Pissaro, Sisley Paris'te bir sergi açmışlardır ve bu sergide yer alan resimlerden birinin adı Empression-Soleil Levant'dur. Güneşin doğuşundan alınan izlenim anlamına gelen bu resim o dönemde büyük tartışmalara neden olmuş ve eleştirmenler tarafından alaya alınmıştır. Daha sonraları Empresyonist deyimi bu yeni sanat anlayışının adı olmuştur.

Empresyonistler doğada herşeyin çok iyi bir araya geldiği güzel doğa görünimleri aramıyorlardı. Onlar için herhangi bir doğa parçası resmin konusu olabiliyordu. Empresyonist resimlerde ne çizgi ne kompozisyon, ne yumuşak renkler ne de soylu konular vardır. Bir açık hava resmi olan, Empresyonizmde, o anın resmini yapar, izlenimlerini tuvale aktarır. Boya tuş tekniği ile kalın tabakalar halinde sürülür.

Empresyonizm klasik resmin sağlam kompozisyon, çizgi, biçim, hacim, derinlik gibi resimsel kuralları yadsır, biçimi sınırlandıran kontur ortadan kalkar, biçim erir. Işık gölgeye dayalı hacim, basıklaşır yüzeye çekilir. Klasik resme özgü derinlik yanılması, espas, yüzeye yaklaşır. Empresyonistler resimlerinde, kahverengi ve siyah gölgeleri, mavi ve yeşile boyarlar, biçimler arası renk karşıtlığı ortadan kalkar.

Işık Rönesansta olduğu gibi tek kaynaktan gelen ideal ışık değil, güneş ışığıdır. Empresyonizm ışık, renk ve atmosfer resmidir. Ressamın yakalamaya çalıştığı, herşeyden önce ışık ve renk duyumlardır. Resimde formun yerini ışık ve renk alır, birde bütün bunlara zaman faktörü, güneş ışınları katılır.

Empresyonizm'de, eski bir geometrik düzen prensibi olan perspektif atılmıştır. Perspektifin parçalanmasına atılmasına rağmen renk lekeleri yine bir perspektif varmış gibi yan yana ardı ardına sıralanır. Resimlerde çizgi perspektifi yerine, ışık ve rengin geri planlarda giderek solgunlaşmasıyla yine perspektif izlenimi oluşmaktadır.

Geleneksel sanat, geometrik bir perspektife dayanan üç boyutlu, sağlam, değişimin ötesinde bulunan bir dünyayı konu olarak ele alıyordu ve taval üzerinde üç boyutlu dünya, sağlam konturlar ve sağlam formlar içinde ifade ediliyordu. Empresyonizmde ise, derinlik iki boyutlu ama üç boyutlu bir yanılma sezilenmektedir. Yüzey renklerinden meydana gelmiş olan dünya, yine yüzey halinde yayılmış renk lekelerine dönüşüyordu.

“Yani, ne geometrik ve ne de objektif bir perspektiv’den burada söz açılmaz. Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor. “Her şey, birbiri içine akıyor, ne yanyana oluşun konturları ne de arka arkaya oluşun mekansal-uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor.” Böylece resim bütün mekân değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression’larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor” (Tunalı, 1992, s. 45).

Empresyonizm’i Barok resim sanatıyla kıyasladığımızda; Doğa karşısındaki izlenimlerin, duyuların belli bir zaman içinde tuvale aktarılması anlayışına dayanan empresyonizm herhangi bir doğa parçasını konu olarak ele alır. Barok da resim çok belirgin bir biçimde açık-koyu ilişkisi üzerine kurulur. Empresyonizmde, buradaki doğal gün ışığıdır. Barok da renk, üç boyutlu biçimler de, açık yüzeylerde ortaya çıkarken, Empresyonizmde bütün yüzey renklidir. İkincisinde güçlü bir açık koyu yöntemi ile oluşturulan üç boyutlu biçim, birincisinde dağılmış, erimiştir. İkincisinde tek kaynaktan gelen ışık biçimin bazı bölgelerini aydınlatırken, Empresyonizm de genel bir ışık anlayışı vardır, yüzeyin bütünü ışıklıdır. Barok’da espas, düzlemde diagonal-lerin geriye doğru hareketi ile oluşurken Empresyonizm’de Hava espası vardır. Düzlemlerin gözden geriye doğru uzaklaştıkça, renk şiddetlerini yitirmesi ve birbiri içinde erimesidir. Empresyonizm’de düzlemlerin ard arda sıralanması sınırlı bir derinlik duygusu yaratır.

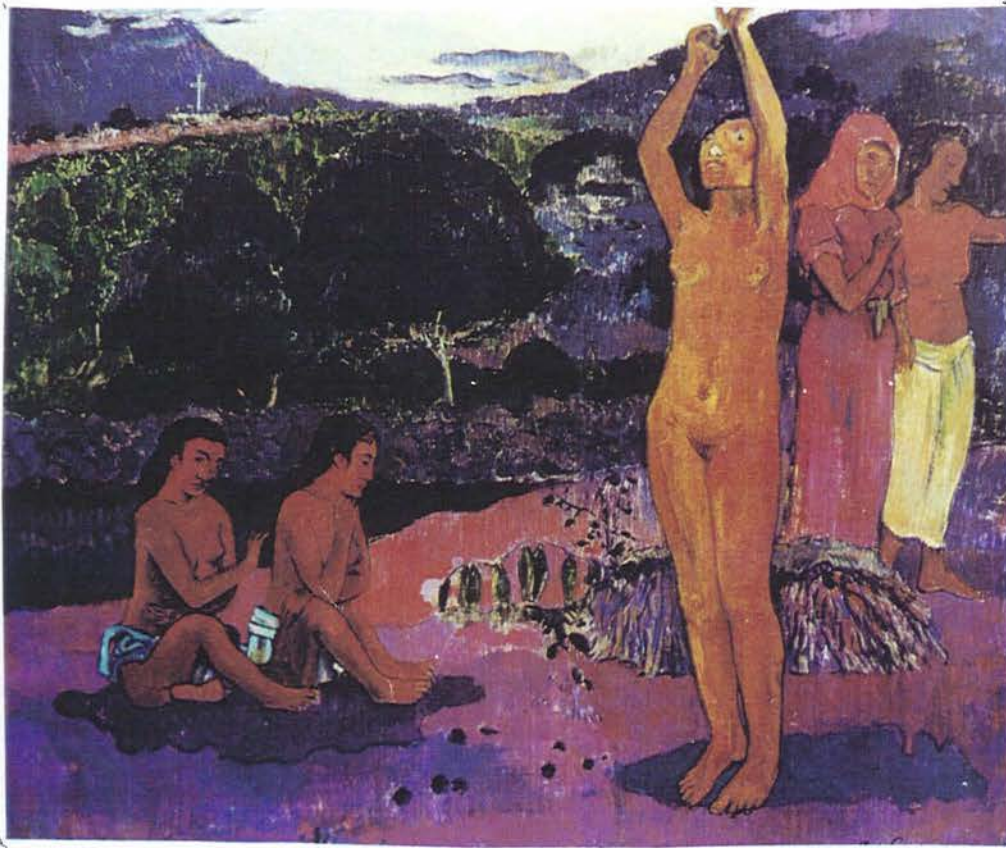
## İKİNCİ BÖLÜM

### SOYUT RESİMDE BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ

#### 1. POST EMPRESYONİZM

Paul Gauguin (1848-1903) Ressam olmak için çalıştığı işinden ve karısından ayrılmış, hayatın daha ucuz olması ve daha yalın bir yaşam isteği ile Bretagne'ye gitmiştir. Daha sonrada Fransayı terk ederek daha doğal ve ilkel bir yaşam için Tahiti'ye gitmiştir.

Resim 5 : Paul Gauguin; Atuona 1903, Tuval üzerine yağlı boya, 66,5x76,6 cm.



Phaidon, 1996, s. 156.

Gauguin oradaki ilkel yaşamı ve edindiği izlenimleri resimlerinde malzeme olarak kullanmıştır. Gauguin orada oluşturduğu vahşi ve ilkel

olarak tanımlanan resimleriyle tekrar Fransa'ya dönmüştür. Daha sonra bir daha geri dönmek üzere tekrar Tahiti'ye dönmüş ve ömrünün sonuna kadar orada yaşamıştır. Gauguin, oradaki yerlilerin ilkel yaşamını tanımaya, özümsemeye çalışmış ve bu ruhla resimlerini oluşturmuştur.

Gauguin batı tarzı resim anlayışı ile yani Empresyonizm'den hareket ederek ilkel sanatı uyumlaştırmaya çalışmış, iki farklı anlayışı bir potada eritmiş ve kendine özgü bir sanat yaratmayı başarmıştır. O resimlerinde yaygın, canlı renk lekeleri düz yüzeylerdir, doğayı ve figürlerini gerçekten olduğu gibi değil, biçimleri deforme ederek, kenar çizgilerini basitleştirerek ele almıştır. Deforme edilmiş biçimler, üç boyutluluktan uzaklaşmış basıklaşmıştır. Heyecan verici şiddet ve parlak renkler ifadeyi güçlendirmiştir, resimlerin gizemli bir atmosfer yaratmıştır.

Gauguin'in resimlerinde, biçimler ve doğa üç boyutluluğunu kaybetmiş zaman zaman düz yüzeylere dönüşmüştür.

Post-Empresyonist akım içinde yer alan diğer bir ressamda Vincent Van Gogh'tur. (1853-1890) Sanatçı Pariste iken Louvre Müzesinde çok sayıda çizimler yapmış, sanat yaşamının ilk yıllarında, patates yiyenler adlı tablosunda olduğu gibi açık-koyu ilişkisine dayalı resimler yapmıştır. Paris'te olduğu 1886-8 yıllarında empresyonistlere ilgi duymuş, daha sonra bu şehirden ayrılarak Fransa'nın güneyine Arles'e gitmiş. Burada Empresyonist anlayıştan uzaklaşarak, kendine özgü bir sanat yaratmıştır.

Van Gogh resimlerini oluştururken doğadan hareket ediyordu. O boyayı tuval yüzeyine kalın tabakalar halinde, yüzeyde doku oluşturacak şekilde sürüyordu. Genellikle yay biçiminde eğri fırça hareketleriyle yüzeyi boyuyordu. Sanatçının ruh hali, deliliğe vuran ruhsal bunalımları, fırtınalı yaşamı resimlerine yansiyordu ve resimlerine ayrı bir güç kazandırıyordu.

Van Gogh doğayı olduğu gibi betimlemek istemiyordu. O doğayı betimlerken bir anlamda kendini ifade ediyordu. Bunu biçimleri bozarak, parlak ve ışıklı renkler kullanarak yapıyordu. Sanatçı doğayı klasik resme özgü, yüzeyde gerçeklik yanılsaması yaratmaya dayalı üç boyutlu gerçeklikle betimlemek istemiyordu. Onu ilgilendiren şey doğal gerçeklik değildi. O doğayı, nesnelere, çizgisel fırça hareketleriyle renkli yüzeyler olarak tuvale aktarıyordu. Biçimleri deforme ediyordu. Işık, renk, hareket ve ifade onun resimlerinin en belirgin özellikleridir. Van Gogh'un resimlerinde biçimler basıklaşmış, derinlik yüzeye yaklaşmıştır.

Bu yüzyılın başında bir çok ressam, Cezanne'dan hepimizin babası, tek ve biricik ustam ve sözcüğün tam anlamıyla öğretmenim ve buna benzer tanımlarla söz ederler. Gerçekten de Aixen Provence'den neredeyse bir derviş hayatı yaşayan bu ustanın sanatı, kendinden sonra gelen pekçok ressam için bir esin kaynağı olmuştur (Lynton, 1982, s. 23).

İzlenimcilerin çağdaşı olan Paul Cezanne (1839-1906) gençliğinde izlenimcilikten etkilenmiş ve onların sergilerine katılmıştır. Daha sonra Paris'ten ayrılarak Aix Provence'a gitmiş orada çalışmalarına devam etmiştir. O Empresyonist bir dönemden geçmiş olmasına rağmen tipik bir izlenimci değildir. Cezanne klasik sanata ilgi duyan bir sanatçıydı.

“Kendisi aynı zamanda büyük Venedikli ustalara, özellikle Veronese'ye, Rubens ve Delacroix'ya hayranlık duyan bir renk ustası ve Romantikti. Denilebilir ki, Cézanne çizim, desen ve öğreticiliğe öncelik tanıyan klasikçi gelenekler renklere, zengin anlatımlı fırça darbeleriyle duyusal tatlara öncelik tanıyan Venedikli ustalar ve onların izleyicilerinin ressamlık geleneğini birleştirmişti. Ama bu iki gelenek, onun yapıtlarında uyumlu bir karışım değil, birbirini tamamlayan bir çatışma halinde görünürler” (Lynton, 1982, s. 23).

Cezanne; Empresyonizm ile dağılan eriyen formu yeniden toparlamıştır. Resimlerinde form ve hacim yeniden önem kazanmıştır. Renkten ödün vermeden derinlik izlenimi yaratmış, kompozisyon, önemli hale gelmiş, biçimde deformasyona gitmiştir. Biçimlerin koyu yüzeylerini soğuk renklerle, ışıklı yüzeyleri sıcak renklerle planlar halinde boyamak suretiyle farklı bir hacim duygusu yaratmayı başarmıştır. Cezanne, tablolarında yüzeyleri, mozaik duvar resmini çağrıştıran bir yöntemle oluşturmuştur. Yüzeyleri ve formları birbirine yakın tonlarda, sıcak ve soğuk renkleri birlikte kullanarak boyamıştır. Yüzeylerde sıcak ve soğuk renkler asimetrik biçimde yer almıştır. Bu birliktelikte ne sıcak renkler soğuk renkli yüzeylerin bütünlüğünü, ne de soğuk renkler sıcak renklerin bütünlüğünü bozmuştur.

Resim 6 : Paul Cezanne; Sainte-Victoire dağının Bellevue'den görünüşü.  
1885 dolayları. Tuval üzerine yağlı boya. 73x92 cm



Cezanne'nin resimlerinde gerek konuların seçimi gerek nesnelere düzenlenmesinde geleneksel perspektif anlayışının tersine düzenlenmesi söz konusudur. Nesnelere, planlar geriye doğru gittikçe büyümekte, ön plandaki küçük nesnelere, onun arkasındaki büyük nesnelere örtmekte ve böylece en uzakta en büyük nesne yer almaktadır. Cezanne'nin uyguladığı bu ters perspektif olgusu, Sainte-Victoire dağı resimlerinde belirgin bir biçimde görülür.

Cezanne'in, doğayı, silindire, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözlerinde sözcül kaynağını bulan soyut sanat olarak somutluk kazanır. Cezanne'den kalkan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır. Tüm bu farklılıklar içinde, soyut sanat anlayışı, ortak bir niteliği de daima sürdürür (Tunalı, 1992, s. 124).

## 2. SOYUT SANATTA RESİMSEL ELEMANLAR

### 2.1. Çizgi

Çizgi, bir anlatım yolu, bir ifade biçimidir. Uygarlık tarihinde, çizgi ilk betimleme, biçimlendirme yoludur. Resim sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara duvarlarına çizilen hayvan resimlerinde çizgi, biçimi sınırlandıran kontur bu resimlerin en belirgin özelliğidir. Siyah konturlarla çizilen bu resimler yüzey olarak boyanmıştır. Resim sanatı, bütün uygarlıklarda paleolitik dönemdeki bu mağara resimlerine benzer bir gelişim göstermemiş olsa da ilkel sanatın genel özelliği çizgiselliklerdir.

“İlkeller de meseleyi çizgisel yolla ele almışlardır ve bir baş, genel hatlarıyla modeline çok benzeyebilir, ama çizgiler belirmez; onlarda klasik çizgilerde göze çarpan; şekil çizgilere tıkmış değildir”(Wöllflin, 1990, s.49).

İlkel sanat, çizgisel bir sanattı ama çizgi tam olarak, amaca uygun bir biçimde kullanılmamıştır. Öbür dünya inancının biçimlendirdiği Mısır sanatında heykel ve resim sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. Bir düzlem resmi olan Mısır resim sanatında, çizgi en önemli biçimlendirme ögesidir.

Antik Yunan Uygarlığı dışında kalan toplumlarda ortaya çıkan sanat anlayışında yani sembolik sanatta biçimi görme yolu çizgidir. Biçimde üç boyutluluğu sağlayan şey çizgidir. Özellikle çizgisel üslup uzakdoğu sanatında Çin ve Japon resim sanatında, İran ve Osmanlı minyatürlerinde, belirleyici bir üslup özelliğidir.

Antik Yunan uygarlığında, Hellenistik dönemde Pompei kentindeki duvar resimlerinde, Roma uygarlığında, resim sanatında biçim ışık-gölge ile üç boyutluluk kazanmıştır. Ortaçağ Hristiyan sanatında, sembolik, iki boyutlu bir anlatım biçiminde resim sanatında, çizgisellik ön plandadır.

Gotik Dönemde sanat, sembolik anlayıştan uzaklaşmaya başlamış, doğa gözlemi ile birlikte yeniden doğacı bir sanat anlayışının temelleri atılmıştır. Erken Rönesans sanatçısı Giotto, resmi iki boyutluluktan kurtarmış biçimi üç boyutlu hale getirmiş, resimde mekan sorununu çözmüştür.

Resim sanatının gelişiminde, asıl büyük gelişme Rönesansta İtalya'da olmuştur. Perspektif bulgulanmış ve Yüksek Rönesansta resim sanatı yetkinliğe ulaşmıştır. Rönesans resim sanatında çizgi bir biçimlendirme ögesi olarak, önemli hale gelir. "Nesnelerin anlamı ve güzelliği önce kontürlerde aranmıştır. Konturun çevrelediği iç şekillerin de konturları vardır - göz de sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeye yöneltir, kitleyi" (Wöllflin, 1990, s. 31).

Rönesans resim sanatında üç boyutluluğu sağlayan şey ışık-gölgedir ama çizgi biçimde varlığını sürdürür. Çizgisel üslup özellikle

Boticelli ve Dürer'in resimlerinde, çok açık biçimde ortaya çıkar. Biçim de egemen olan çizgidir.

Klasik desenin konturu kesin ve mutlak bir etki yapar. Nesnenin belirticisi o olduğu gibi, güzel görünüşün mümessili de odur, ifade doludur ve bütün güzellikler onun içinde bulunur. 16. yüzyılın resimleriyle nerede karşılaşırsak hiç söz götürmez belirlilikte bir çizgi motifi göze çarpar ve çizginin ifadesiyle güzellik bir aynı şeydir. Çizgilerin musikisinde şeklin gerçekliği kendini belli eder. Cinguecento'larının (16. yy) büyük başarısı görünümü hiç tereddütsüz çizginin egemenliği altında koymuş olmalarıdır (Wöllflin, 1990, s. 44).

Rönesans resim sanatında çizgi; biçimi ve güzelliği ifade etmede en etkin bir biçimlendirme ögesidir. Rönesans resim sanatında kapalı form anlayışında, çizgi kesintiye uğramadan biçimi oluşturur, çizginin sürekliliği sözkonusudur.

“Bir şeklin her tarafında sürekli ve emin bir çizgiyle kontur çizilmesinde onun, maddi olarak kavranışından bir şey vardır. Gözün işlemi, yoklayarak vücudun boyunca giden elin işlemine benzer ve aydınlığı gerçekte olduğu gibi derecelendirerek gerçekliği tekrarlayan modele de gene dokunma duyusuna dayanır” (Wöllflin, 1990, s. 34).

17. yüzyıl Barok Resim Sanatında güçlü bir açık koyu ilişkisine dayalı resim anlayışında çizgi önemini kaybeder, önemli olan çizgi değil ışık ve gölgedir. Rönesansta biçimi sınırlayan sürekli çizgi Barok da kesintiye uğrar, biçimde yer yer ortaya çıkar. Çünkü biçim yüzeyi koyu tonlarla parçalanmıştır. Barokta söz konusu olan kırık çizgi anlayışdır. Barok resim sanatında çizgi önemini kaybeder ama tamamen ortadan kalkmaz.

16. yüzyılın sürekli çizgisinin yerine, gölgesel üslubun kırık çizgisi geçmiştir.

Empresyonizm’de biçim erimesi, dağılması, ışık-gölge ile elde edilen üç boyutluluğun ortadan kalkması ile birlikte resimde ışık ve renk önemli hale gelirken Rönesans’a özgü biçimi sınırlandıran çizgi resimden atılmıştır. Bu da en belirgin biçimde Monet’in resimlerinde görülmektedir.

20. yüzyılın Modern sanatında bazı çağdaş sanat akımlarında ve sanatçılarında çizgi bir biçim ögesi olarak resme girmiştir.

H. Matisse ve R. Dufy’de renk ile birlikte çizgi öne çıkar. Picasso’nun analitik kübist resimleri bir birini kesen, çizgiler, biçim kadar önemlidir. P. Mondrian’ın resimlerinde, çizgi yatay-dikey siyah konturlar olarak karşımıza çıkar. Kandinsky’de çizgi eğriler, yaylar, diagoneller, olarak yer alır. Miro ve Klee’nin resimlerin de çizgi önemli bir yer tutar. Max Beckman’ın resimlerinde biçimi sınırlandıran; siyah kalın konturlar resimde ifadeyi güçlendirir. Çizgi soyut resimde, başlı başına, plastik bir öge olarak yer alır. Özellikle Klee’nin sanatında çizgi çok daha önemli hale gelmiştir. “Çağdaş Sanat Kuramı”nda çizgiyi kapsamlı bir biçimde ele almış onu tanımlamıştır. Klee salt çizgiden yola çıkarak resimler yapmıştır. Su oyunu, 1935, Güç yolculuk, 1927, semptomatik, 1927 gibi sözkonusu bu resimlerde, ne biçim ne leke ne de renk ögesi vardır, resmi oluşturan şey çizgi ögesidir. Klee çizginin ölçülebileceğini söylüyor. Sanatçı bir nokta devinmeye başladığı anda çizgi haline gelir diyor ve çizgiyi, kırık çizgi yada eklemli çizgi, sarmal çizgi, zikzak çizgi gibi, çizgiyi karakterlerine göre tanımlıyor.

Pollock’un boyayı damlatarak oluşturduğu resimlerinde, iç içe geçmiş yoğun çizgiler, bütün yüzeyi kaplar. B. Newman’ın tek bir renge boyanmış, yatay dikdörtgen resimlerinde çizgi, renkli dikey konturlar olarak yer alır. K. Noland’ın resimlerinde yüzeyde çizgi farklı kalınlıklarda birbirine paralel bir biçimde alt alta sıralanır. F.

Stella'nın resimlerinde çizgi düzlemde farklı açılarda zikzaklar çizerek yüzeyde yer almıştır. Bu bağlamda, çizgi; soyut resim de, tuval yüzeyinde, biçim, leke, renk gibi salt bir biçimlendirme ögesi olarak yer almıştır.

## 2.2. Kapalı Form ve Açık Form

İki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutluluk ve derinlik yanılsaması ilkesine dayanan geleneksel resim anlayışı gerçek anlamda bütün kurallarıyla Rönesans'ta ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılda Rönesans resim sanatı yetkinliğe ulaşmış, daha sonra bu sanat anlayışı 17. yüzyıl Barok sanatında farklı bir yönde gelişim göstermiştir.

16. yüzyılda oluşan sanat anlayışı ile 17. yüzyıl Barok resim sanatındaki genel üslup farklılığı H.Wöllflin'in Sanat Tarihinin Temel Kavramları yapıtında Rönesans kapalı form, Barok açık form ya da tektonik-atektonik olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda Rönesansa özgü tektonik üslup ağır başlı durağan, törensel bir üsluptur. Rönesansa özgü resim anlayışında kompozisyon yatay ve dikeyler ile kurulmuştur. Buna karşılık bu anlayış yatay-dikey karşıtlığı ortadan kalkmıştır. 16. yüzyılda merkezi ve simetrik kompozisyon sözkonusudur. Buna göre formlar, tam ortada ya da onun sağında solunda simetrik olarak yer almıştır. 17. yüzyılda ise tam simetri anlayışı bozulmuş, yüzeyde asimetric bir dağılım ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılda konu, tuval yüzeyinde çerçevenin içine yerleştirilmiştir. Konu tuvalin içinde kalmış dışarı taşmamıştır. Barok dönemde, konu tuvalden dışarı taşmış, konu tuvalden dışarda da devam ediyormuş izlenimi verilmiştir.

16. yüzyılda, nesnelere profilden ve tam karşıdan, betimlenmiş ve karşıtlıklar halinde kullanılmıştır.

17. yüzyılda Rönesans'a özgü nesnelere tam karşıdan ve profilden gösterilmeleri anlayışından kaçınılmış, nesnelere durumları

rastgelelik izlenimi verecek şekilde betimlenmiştir. Bu iki farklı anlayıştaki başka bir ayrım da şudur; birincisinde resim kendi başına varolan bir dünya olarak tasarlanmışken, ikincisinde resim bir oyun, bir piyes gibi ele alınmış; resimde geçici tek bir an betimlenmiştir. Sürüp giden bir olayın bir anı görselleştirilmiş gibidir.

Rönesans resim sanatı, formları tam bir açıklık ve kesinlik içinde betimlemiştir. Resimde ele alınan konu ne olursa olsun, yatay ve dikeylerin karşıtlığı söz konusudur. Barok ise bu karşıtlıktan, diagoneller ve yaylara dayalı bir kompozisyon anlayışı ile oluşmuştur. 16. yüzyılda portreler tüm cepheden resmedilmiş olmasına karşın 17. yüzyılda bu doğaya aykırı bulunması, böylesi bir betimleme terk edilmiştir. Barokta geometrik anlayış, terkedilmiş, güzellikler sınırlı formda değil, sınırsız formda aranmıştır.

16. yüzyılda, yön karşıtlığı gibi, renklerin karşıtlığı söz konusudur. Barok dönemle birlikte, karşıtlıklar kaybolmaya başlamış, simetrisinin kararlı dengesi yerini kararsız dengeye yani asimetric dengeye bırakmıştır. Mimari de zaman zaman görülse de resimde ortadan kalkmıştır.

16. yüzyıldaki karşıtlık ilkesi ışık renk konusunda geçerlidir, her yönün bir karşı yönü vardır, her ışık her renk yüzeyde dengelenmiştir. Barokta bu anlayışın tersine, bir yönün ağır basması söz konusudur. bu dengeli bir dağılım değil asimetric bir dağılımdır. Yüzeyde renk ve ışığın dağılımındaki bir yönün ağır basması gerilim yaratır. Rönesansta ışık resmin bütün yüzeyine aynı şekilde yayılmıştır. Formun bütünü aynı oranda ışıklıdır, sadece bazı bölümler ışıklılı değildir. Barokta ise ışık yüzeyde farklı dağılır. Işık, bütünü bozmadan yüzeyde sadece bazı bölgelerde ortaya çıkar ve bu da bir gerilim yaratır. Işık, bir figürde portrede ve ellerde belirir. Işığın dağılımı gibi renkte, yüzeyde asimetric olarak dağılır. Rönesansta sürekli çizgi biçimi oluştururken,

kesintiye uğramamış, onu bir bütün olarak görmüştür. Barokta, biçimi oluşturan, çizgi kesintiye uğramış, ancak biçimin bazı bölgelerinde ortaya çıkmış, lekesele bir desen anlayışı vardır.

16. yüzyılda, tuval yüzeyinde, düzlemler ard arda sınırlanırken, Barokta derinlemesine bir düzenleme ortaya çıkmış ve çok büyük bir ön plan motifi ortaya çıkmıştır. Yüzeyde büyükten küçüğe doğru hızlı bir kaçış sözkonusudur. “Kapalı form üslubu bir mimarlık üslubudur. O, doğanın kendisi gibi inşacıdır ve doğada kendisine yakın olanları seçer. Temel formlar olan düşey ve yataya olan eğilimiyle sınır, düzen, kural ihtiyaçları birleşir. Hiçbir vakit, o zaman olduğu kadar insan vücudunun simetrikliği o denli kuvvetli hissedilmemiş, hiçbir vakit düşey ve yatay yönlerin karşıtlığı ve kapalı oranlılık bu kadar derin bir şekilde duyulmamıştı. Her yanda bu üslup, formun sağlam ve kalıcı elemanlarına dayanmaktaydı” (Wöllflin, 1990, s.61).

Barokta, resim bir mimari, inşa olmaktan çıkmış, mimari elemanlar, ikinci plana itilmiştir. Birincide bir formda önemli olan onun konstrüksiyonu yapısı iken ikincide, formun hareketi önemliydi. Birincide, güzellik sınırlı alanda aranırken, ikincide onun yerini sınırsız olan almıştır.

16. yüzyıl Rönesans Sanatı ve onu takip eden 17. yüzyıl Barok Sanatı bu bağlamda, üslup açısından iki sanat anlayışı birbirinden ayrı yönlerde gelişmişler, sanatta ulaşılmak istenilen uyum ve güzelliği farklı biçimde ortaya koymuşlardır.

Kapalı form ve açık form karşıtlığından yola çıkarak, Modern Sanat akımlarında, kapalı form ve açık form anlayışı ile organik bağ içinde olan ya da o geleneklere bağlanabilecek, sanat anlayışları karşımıza çıkar. Konstrüktivizmdeki inşacılık resimdeki geometri düşüncesi ve yatay dikey karşıtlığından yola çıkılarak 16. yüzyıla özgü kapalı form anlayışı ile bir ilişki kurulabilir. Bu ilişki doğrudan birebir bir ilişki

değil bu dolaylı temelde bazı düşüncelerin uyumudur. Bu anlamda Mondrianın bazı resimlerinde özellikle kırmızı, siyah, mavi, sarı ve gri kompozisyon adlı resimde Kapalı Form özelliklerini görmek mümkündür. Söz konusu resimde yatay dikey karşıtlığı içerisinde yer alan soyut geometrik biçimler iki boyutlu düz bir mekanda yer alırlar. Kompozisyon, tuvalden dışarı taşmaz.

Yapısalcı, soyut geometrik bir sanat anlayışı üzerine kurulan sanat anlayışlarının, köklerini 16. yüzyılda aramak gerekir.

Günümüz modern sanatı içinde bazı sanat akımları ve sanatçıların sanat anlayışları ile 17. yüzyıla özgü açık form anlayışı arasında bir ilişki kurulabilir. Özellikle, Analitik kübist resim anlayışında kapalı form parçalanmış, kompozisyon tuvalden dışarı taşmış, açık form anlayış, ortaya çıkmıştır. Analitik kübizm de biçim kendi içinde parçalanırken, arka planla, pasaj yapar. Picasso'nun Pipo için Adam adlı tablosu buna iyi bir örnektir. Avrupa'da, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve bir dışavurum resmi olan Ekspresyonizmin, duygu, ifade, hareket ve abartı gibi belirleyici üslup özellikleri, bizi açık form anlayışına götürür. Aynı şekilde, Amerikan soyut Ekspresyonizmin en önemli sanatçısı olan Pollock'un resimlerindeki hareket, duygu, akıcılık, resmin tuvalden dışarı taşması gibi özellikleri açık forma özgü bazı, özelliklerle örtüşür. V. de Kooning'in resimlerindeki hareket ifade, abartı, coşku ve resmin tuvalden dışarı taşması, yine aynı gelenekle ilişkilendirilebilir.

- Soyut Ekspresyonizmin ilk ve önemli sanatçısı Kandinsky'nin Soyut Ekspresyonist anlayışta oluşturduğu resimlerde belirleyici olan dışavurumdur, harekettir, içsellikğin dışsallaştırılmasıdır. Soyut çizgili, biçim, leke ve renklerden oluşan bu resimlerdeki, hareket, ifade, coşku ve resmin çerçeveden dışarı taşması gibi özellikler açık forma özgü üslup özellikleri ile benzerlik gösterir.

### 2.3. Renk

“Renk; bir kaynaktan yayılan doğrudan veya kendisi ışık kaynağı olmayan bir cisimle etkileştikten sonra algılanan bir ışığın üzerindeki izlenimden kaynaklanan duyumdur” (Eroğlu, 1997, s. 210).

Renk; resim sanatında farklı dönemlerde, farklı sanat anlayışlarında, en temel biçim ögesi olarak kullanılmıştır.

Resim sanatına ait ilk örnekler olan mağara duvar resimlerindeki hayvan figürleri siyah ya da toprak aşu rengine boyanmıştır. Mısır resim sanatında biçimler, nesnenin kendi doğal rengine, yüzey olarak boyanmıştır. Doğadan hareket etmeyen sembolik resim anlayışında renkler yüzey olarak boyanmış, özellikle Osmanlı İran minyatürlerinde parlak ve ışıklı renkler kullanılmıştır. Hellenistik dönemdeki pompeii kentindeki doğacı resim anlayışında, ışık-gölge ile modle edilmiş biçimlerde ve yüzeylerde nötr renkler kullanılmıştır. Ortaçağ Hıristiyan sanatında sembolik bir resim anlayışı vardır. Doğadan hareket etmeyen bu resim anlayışında, renkler semboliktir. Gökyüzünün altın yıldız rengine boyanması bunun en iyi örneğidir. Rönesans resim sanatı, doğadan hareket ederek iki boyutlu bir yüzey üzerinde, gerçeklik yanılısamasına dayalı bir sanat yaratmıştır. Rönesansda çizgi ile sınırlandırılmış biçim, ışık-gölge ile üç boyutlu hale getirilmiş hacim kazanmıştır. Hava perspektifinin resme girmesiyle derinlik duygusu daha da güçlenmiştir. Rönesans’da renk gerçekliği taşıyan onları var eden başlı başına bir değerdir. “Rönesans sanatında renk, doğanın maddenin, nesnelere bir özelliği idi” (Tunalı, 1992, s. 60).

Rönesans resim sanatında renk, objenin ışıklı ve gölgeli kısımlarında bazı ton farklılıklarına rağmen, aynı kalmıştır. Leonardo biçim üzerindeki gölgelerin belirtilmesi için nesnenin rengine siyah katarak gösterilmesini öğütlenmiştir. Bu bağlamda nesnenin rengi, ışıklı ve gölgeli yüzeylerde meydana gelmiştir. Barok resim sanatında olduğu

gibi, koyu kısımlar ne siyahla parçalanmış, ne de o rengin içine başka renkler girmiştir. Rönesans'da resmin bütününde, armoni nötr renklerle kurulmuştur. Hava perspektivinin resme girmesiyle renkler düzlemde geriye doğru gittikçe renk, şiddetini yitirmiştir. Rönesans sanatında, genellikle kırmızı-mavi uyumu, Flaman resminde ise mavi-yeşil-sarı uyumu kullanılmıştır. Bu iki uyumuda kahverengi genellikle bütünlüğü sağlayan bir renk olmuştur.

Barok sanatla birlikte Rönesans'a özgü renk anlayışı değişmeye başlar. "Klasik sanatta renklendirilme elemanlar birbiriyle ilişkisi olmayan yalnız şeyler gibi yan yana dururlar, buna karşılık gölgesel renk verişte tek tek renkler bir su birikintisinde nilüferlerinde dibe kök salırları gibi, genel bir fona sokulmuşlardır" (Wöllflin, 1990, s. 68).

Biçimin ışık-gölge ile parçalandığı, ve koyu fonun yüzeye egemen olduğu, biçimi sınırlandıran konturun ortadan kalktığı Barok resim sanatında renk ışıklı yüzeylerde belirgin olarak ortaya çıkar. Biçimin sahip olduğu tek renk, değişir. Bu renk üzerinde farklı renk tonları belirlemeye başlar.

Rubens ve Rembrant'ın resimlerinde koyu yüzeylerde biçimin kendi renginden başka renkler görülür. Gölgeli yüzeylere, yeşiller ve mavi tonlar girer. Bu bağlamda biçimin sahip olduğu renk, hem koyu gölgelerde ve hemde renkle parçalanmıştır. Rubens'in resimlerinde çıplak figürlerde ışıklı yüzeylerde yeşilin tonları da göze çarpar.

"Vurgu artık nesnelere gerçekliklerinde değil, onların oluşları ve başkalaşmalarındadır. Böylece renk yeni bir hayat kazanmıştı; her türlü tanımlamalardan kurtulmuştu; her nokta ve her anda başka bir renge dönmekteydi" (Wöllflin, 1990, s. 67).

Barok resimde renk, biçimin kendi rengine bağlı olmaktan kurtulmuştur. Işık ve renk resmi olan Empresyonizm ilk defa rengi

keşfetmiştir. Empresyonizmle beraber, yeni bir renk anlayışı resme girmiştir. Resimde biçimin konturun yerini ışık ve renk almıştır. Renk nesnenin bir özelliği değil, nesnenin anlık görünümü olmuştur. “Renk nesnelerin üzerinde daima değişen bir örtüdür, bu değişme, güneş ışığının geldiği açıya ve yöne göre daima yeni değerler kazanır” (Tunalı, 1992, s. 67). Empresyonizm de, nesnelerin ve yüzeylerin gölgeli kısımları, mavi, yeşil, mor gibi soğuk renklere boyanmışlardır. Renkler, yüzeyde önden geriye doğru gittikçe, şiddetini yitirir yüzeyler birbiri içinde erir. Renkler yüzeye küçük tuş darbeleri ile yan yana üst üste sürülmüştür.

Empresyonizm de, biçimlerin renk karakteri değişmeden yüzey üzerinde, sıcak ve soğuk renkler birlikte kullanılmıştır. Resimde kontur ortadan kalkmış, yüzey; renk alanlarından ve bu renkli yüzeylerin birbiri içinde erimesinden oluşmuştur. Renk yüzeye, Rönesans’ta olduğu gibi sürülmüyordu, renk yüzeyde yan yana üst üste sürelererek oluşuyordu.

Rönesans’tan Empresyonizm’e kadar, biçimle birlikte var olan renk, 20. yüzyılın çağdaş sanat akımlarında biçimden bağımsız salt resimsel bir öge olarak resimde yer almaya başlamıştır. Fovizm ve Ekspresyonizm de renk, dışavurumun ifadenin, en etkin yolu olarak resim de yer almıştır. Resim de yüzeyler pür katışıksız renkler, hareketli, kıpırtılı yüzeyler olarak boyanmıştır. Biçimin önemli olduğu Kübizm’de kahverenginin tonları, gri yeşiller resim de armoniyi oluşturmuştur. Mondrian’ın resimlerinde, yatay dikey konturlarla bölünmüş tuvalde yer alan geometrik iki boyutlu yüzeyler mavi, sarı, kırmızı gibi renklerle yüzey olarak boyanmıştır. Sanatçının resimlerinde biçim ve renk iki temel biçimlendirme ögesidir. Malevich’in beyaz üzerine siyah karesinde renk yerini siyah beyaza bırakmıştır.

Kandinsky’nin resimlerinde, çizgilerin organik biçimlerin, iç içe geçmiş dinamik ve devingen formların yer aldığı yüzeyde renk, çizgi ve

lekelerle birlikte kullanılmıştır. Düzlemde güçlü bir renk etkisi görülmez. Klee'nin sanatında renk olgusu ayrı bir yer tutar. Sanatçı rengi, sanat kuramında bütün yönleriyle ele almış, tanımlamıştır. "Renk birincil niteliklidir. İkinci olarak, onda, renksel değil, fakat ayrıca parlak bir değer bulunduğu için, yoğunluk niteliğinde vardır. Daha sonra, onda (renkte), sınırları, çevre çizgisi ve genişliği olduğu için -ki üçü de ölçülebilirdir- ölçü vardır" (Klee, 1995, s. 19).

Sanatçı rengin, sıcak-soğuk olma özelliği ile birlikte onun, ton değerini, yoğunluğunu, yani niteliğini, ortaya koymuştur. Renk kuramında, kırmızı, mavi, sarı ana renklerdir. Karşıt, ya da tümleyici renk diğeri ise, kırmızı-yeşil, sarı-mor, mavi-turuncudur. Yeşil, mor ve turuncu ise ara renklerdir, iki ayrı rengin karışımından oluşurlar. Buna göre, sarı-mavi karışımı yeşili, kırmızı-mavi, morlu, sarı-kırmızı ise turuncuya verir. Sanatçı bu renk ilişkisini şöyle açıklıyor. "O zaman, ortaya köşeleri, üç birincil renk (olan) sarı, kırmızı ve mavi rengin bölgelerinden geçen, uç kenarları, iki yalın rengin karışmasını yansıtan bir üçgen çıkabilir. Böylece, bu üçgende, yeşil kenar, kırmızıya, mor, sarıya, turuncu, mavi bölgeye bakar" (Klee, 1995, s. 21).

Sıcaklık ve soğukluk özelliğine göre, renk, sıcak ve soğuk renkler olarak ve şiddetli ve nötr renkler olarak da sınıflandırılır. Bununla birlikte, renk ton boyutuyla da açık tonlu renkler, orta tonlu ve koyu tonlu renkler olarak gruplandırılır. Klee'ye göre rengin bir ton boyuta aynı zamanda, ısısal boyutu vardır. Bu bağlamda, bir rengin tonu derece derece koyulaşarak siyaha kadar giderken rengin tonundaki açılmayla derece derece beyaza kadar gider. Rengin ısısal boyutunda ise renk, bulunduğu durumdan soğuğa ve sığa doğru gidebilir.

Klee bunu şöyle tanımlıyor. "Tonu değin (tonal) boyut: "Yukarı-aşağı" boyutu, aydınlıkla ana ögesinin yeridir. Yukardaki her nesne, güneş-ışık; aşağıdaki her nesne, gecedir."

Isısal boyut (renk); "Sol-sağ" boyutu, temel sıcaklık ögesinin yeridir. Sağda, güneş-sıcaklık, solda, soğukluk" (Klee, 1995, s. 158).

Sanatçı sanat kuramında, rengi, bütün boyutlarıyla, çok geniş ve kapsamlı bir biçimde ortaya koymuş, onu tanımlamış ve irdelemiştir. Bu bağlamda resim de bir biçim ögesi olan renk; bu boyutuyla renk kuramıyla sanat eğitimin de, Bauhaus'tan günümüze değin süregelmiştir. Şiddetli renkler; renk doygunluğunu ve parlaklığı bakımından en şiddetli durumda olan renklerdir. Bu renkler yalın renklerdir, parlaklıkları nedeniyle yüzey etkisi verirler.

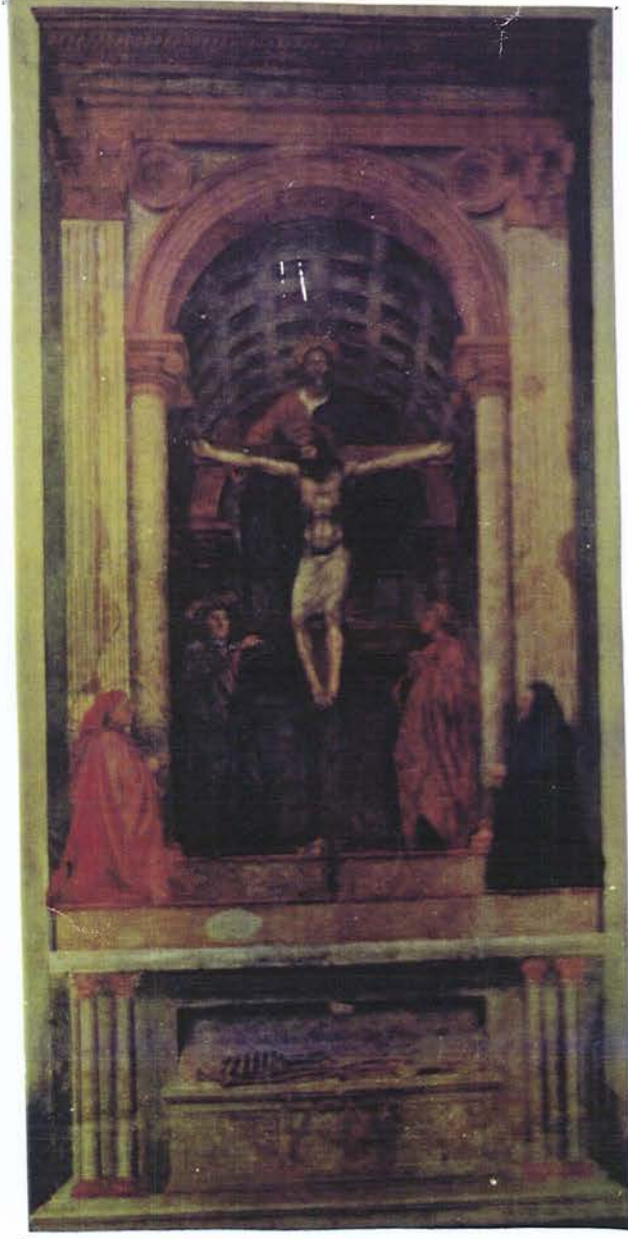
Soyut Ekspresyonizm'in en önemli temsilcisi J. Pollock'un resimlerinde renk, yüzeyde çizgisel olarak yer alır ve bu iç içe geçmiş, çizgi yoğunluğunda göze çarpan güçlü renk etkisi değil, leke etkisidir. W'de Kooning'in soyutlanmış kadın figürlerin de, renk, yüzeye büyük, hareketli fırça darbeleri ile kalın boya halinde uygulanmıştır. Renk siyah, kalın konturlar ile birlikte yüzeyde yer alır. B. Newman'ın çok büyük boyutlu resimlerin de yüzey, tek bir renge boyanmıştır. Bu geniş düzlemi, açık ve orta tondaki dikine çizgiler keser. Tek bir renkle, yüzey olarak boyanmış, resimlerde, renk en temel biçim ögesi olmuştur. M. Louis'in resimlerin de renk, tuvalde, akıtılarak oluşturulmuş, şeritler olarak karşımıza çıkar. Bu renkler parlak ve ışıklı renklerdir. K. Noland'da renk, farklı tonda ve farklı kalınlıklarda şeritler olarak resme giren, bu renkli şeritler, bütün yüzeyi doldurur.

#### 2.4. Çoklu Perspektif

“Resmin iki boyutlu ortamında, üçüncü boyut (derinlik), yansıtılması vermek için kullanılan teknik iki tür perspektif tekniği vardır; Çizgi perspektifi ve renk perspektifi. Çizgi perspektifinde oylum ve onun içindeki nesnelere aynı görüş noktasına göre, bir yüzey üzerine yansıtılır. Bu yansıtma sonucu nesnelere bakış noktasından uzaklıklarına göre gerçek boyutlarından daha büyük ya da ufak gözüktür. Bu görünüme göre, oylumun ve eşyaların tespiti çizgi perspektifi oluşturur. “Bakış noktası “Kaçış noktası, ufak çizgisi gibi elemanlardan yola çıkarak ve geometri kullanarak yapılan çizgi perspektifi ilk olarak 15. yy'da Floransa'lı mimar Brunelleschi tarafından bulunmuştur” (Turani, 1998, s. 110).

Perspektif, Batı sanatında ilk defa Hellenistik dönemdeki resimlerde uygulanmaya başlamıştır. O dönemde, nesnelerin geriye doğru küçülmeleri biliniyordu. Öndeki nesneler büyük, gerideki nesneler küçük çiziliyordu ama bu sezgisel bir perspektif anlayışı idi. O dönemde nesnelerin uzaklaştıkça düzenli olarak küçülmeleri yasası bilinmiyordu. Bu yasa, yani bilimsel perspektif Rönesansta bulgulanacaktı.

Resim 7: Masaccio, Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar. Duvar resmi. Santa Maria Novella, Floransa. 1427.



Rönesansta çizgisel perspektifin bulunması resim sanatında bir devrim yaratmıştır. Çizgisel perspektifi resim sanatında uygulayan ilk sanatçı Masaccio olmuştur. Masaccio derinlik yanılsaması yaratmak için mimari mekandan yararlanmış; figürleri mekan içerisine doğru bir oranda yerleştirmiştir. Masaccio'nun resimlerinde, düzlem üzerinde derinlik yanılsaması sağlanmıştır. Yüksek Rönesansta hava perspektifinin de bulunması ile birlikte, resim sanatı gerçeklik yanılsaması yolunda, yetkinliğe ulaşmıştır. Barok resim sanatında ışık gölgeye dayalı bu resim anlayışında, yüzeydeki derinlemesine gelişen çizgisel perspektif, resim düzleminde kesintiye uğramış etkisi azalmıştır.

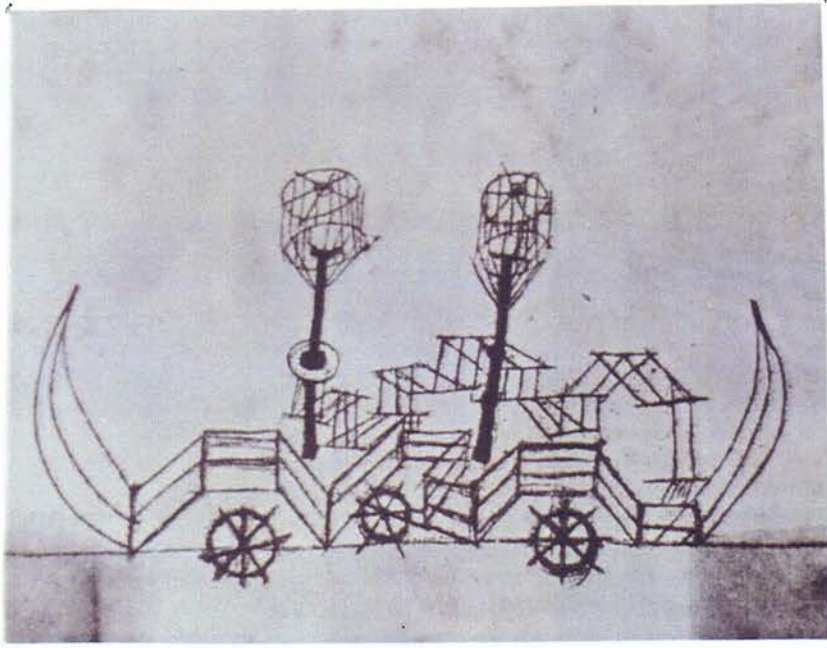
Rönesans resim anlayışı ondokuzuncu yüzyılda Empresyonizmle birlikte son aşamasına varır ve bu Batı sanatında bir yol ayrımıdır. Yirminci yüzyılın başından itibaren sanat geçmişle bağlarını koparır ve sanatta yeni bir dönem başlar. Bu yeni dönem sanatı soyuttur. Soyut sanat yirminci yüzyıl ile ortaya çıkan ve günümüze kadar devam eden bir sanat anlayışını ifade eder. Soyut sanat duyularımızla algıladığımız doğayı, değil soyut düşünsel bir varlığı yansıtır. Yüzyılın başında birçok sanat akımı ortaya çıkar bunlardan biride Kübizmdir. Kübizm doğayı soyutlar, onu, soyut geometrik bir biçim anlayışı ile soyutlayarak yansıtır. Kübizm de geleneksel perspektife özgü tek bakış noktası kırılır. Nesne tek bir perspektif içinde görünüş olarak verilmez, tersine aynı zamanda farklı perspektiflerden verilir. Bu değişim resim sanatında büyük bir devrim gerçekleştirir. Kübizmde tek bakış noktasının kırılması aynı zamanda, kapalı hacmin kırılması onun parçalanması demektir.

Günümüzde, perspektif ve sanatta uzam betimlenmesi konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Gombrich görüşlerini, sanat ve yanılsama adlı kitabında 8. Bölümde üçüncü boyutun çok anlamlılığı bölümünde açıklamıştır.

Bu bağlamda;

Geleneksel resim sanatında zaman zaman bazı sanatçılar geleneksel çizgisel perspektif kurallarını bilinçli olarak yadsıyıp, bir düzlem üzerinde farklı bakış açılarını ve buna göre biçimlendirilmiş, biçimleri bir araya getirmişlerdir. Bu anlamda yapılmış W. Hogarth'ın yanlış perspektif 1754, G. B. Piranesi Carceri VII. Pano 1750 ve M. C. Escher'in Autre Monde 1947 adlı resimleri örnek verilebilir. Modern sanat da ise geleneksel sanatın çizgisel perspektifteki tek bakış noktası kırılmış, kübizmdeki eş zamanlılık ilkesi, başka sanatçılarda ve sanat anlayışlarında yansımaları bulmuştur. Bunlardan biride P. Klee'dir. Sanatçının Eski Yandan Çarklı 1922 adlı tablosu buna iyi bir örnektir.

Resim 8 : Paul Klee, Eski Yandan Çarklı. 1922, Suluboya.



Gombrich, 1992, s. 257.

“Klee'nin eski yandan çarklı adlı fantastik resmine bir bakalım. Buradakini uzaktan olsun çağrıştıracak bir taşıt aracını hiç

görmediğimiz ve deneyimlerimizin bu resimdeki nesneyi yorumlamamızı sağlayacak ipuçları vermediği kesindir. Buna karşın resimdeki nesneyi üç boyutlu olarak duyarsanız. Resme ilişkin değişik okuma biçimlerinin söz konusu olabileceğini ise ancak bu dingildeki taşıtın nasıl bir görünüm taşımış olabileceğini kafamızda canlandırdığımızda anlarız. Dıştaki iki çarkın üzerinde bulunan tahtalar, uzamsal bakımdan hem çarkların üzerinde hem de arkasında diye yorumlanabilir; ortadaki çarkın üzerindeki tahtaya ise bir derinlik yorumu daha uygun düşecektir. Her iki uçtaki tuhaf çıkıntılara gelince, bunlar önce, arkaya yada yukarı kıvrılmış olarak görülebilir. Bütün bu çok anlamlılıklar, aşılmalı biçimler alanında bir usta Klee'nin amaçladığı kesin olan bir izlenime, yani boşluktaki bir dengesizlik izlenimine hiç kuşkusuz katkıda bulunmaktadır” (Gombrich, 1992, s. 256-257).

### 3. SOYUT SANAT AKIMLARI

#### 3.1. Soyut Sanat

Soyut sanat yirminci yüzyılın ilk on yılı içerisinde doğup, çeşitli akımlar halinde gelişip günümüze kadar uzanan bir sanat görüşünü ifade eder. Bu geniş sanat görüşü içinde hepside soyut olan sanat akımları ortaya çıkar. Anlayışlarda farklılıklara rağmen, ortak bir noktada birleşirler. Hepsi soyuttur ve soyut olma prensiplerine bağlıdırlar. Bu çeşitli soyut sanat anlayışlarının ortak noktası, var olan doğa ve nesnelere karşısındaki aldıkları tavidir.

“Hemen hemen beşyüz yıldır Avrupa resmi objeden hareket etmişti. Objeye, tuval üzerindeki yapıtı belirlemişti. Empresyonizm’de bu gelişmenin doruk noktası olmuştu. Ne var ki bu gelişme doruk noktasına ulaşmıştı ve daha ileriye gidemezdi. Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, bir anlamda tekrarlanması, sanatında tekrara düşmesi demek olacaktı. Öte yandan, çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir gerçeklik yeni bir varlık yorumu ortaya çıkıyordu. Bu değişme tüm kültür dünyasında meydana gelen, bu kökten değişme elbette sanat alanında da kendini

göstermeliydi... Beşyüzyıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan objenin yerini çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık olmalıydı. Bu varlık "Süje" olacaktı. Çünkü, 19. yüzyılın objektif materialist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu" (Tunalı, 1992, s. 121).

Sanat daha önce duyularımızla algıladığımız, doğayı yansıtırken, şimdi doğa gerçeklikten uzaklaşarak doğal gerçekliğin dışında başka bir varlığı yansıtmak ister. Bu yansıtılmak istenilen şey soyut, düşünsel bir varlıktır. Sanat artık doğayı yüzeyde yeniden üretmez, doğa biçimlerini kavramları ışığında ele alır, soyutlayarak yansıtır, yansıtılan bu şey artık doğa biçimleri değil insanın iç dünyasıdır.

Soyut resim kendini resme özgü plastik unsurlarla ifade etmeye çalışır; bu biçim, leke, renk, çizgi gibi plastik unsurlardır. Bu plastik unsurlar soyut, düşünsel bir varlığı görünür kılar.

Soyut sanat kendine özgü, doğa dışı bir salt biçimler dünyasıdır. Bu salt biçime ulaşmanın yolu, farklı olabilir. Doğadan doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek kurgusal yoldan da ona varabilir. Her iki halde de soyutluk söz konusudur.

Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektif isterse sübjektif bir doğa olsun, varolan, objektif bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır ne de böyle bir doğaya biçim-verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duyusal- doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık empirik, duyusal doğada somut olarak vardır, ne de bu biçim vermenin doğada hareket örnekleri vardır (Tunalı, 1992, s. 151).

Soyut sanat, ister doğa çıkışlı soyutlama, yada salt soyut bir anlayışta gerçekleşsin geometrik, organik, biçimler, lekeler, çizgiler tuval düzleminde, soyut bir mekanda yer alırlar.

Empresyonizm, doğadan hareket eder, resim doğa karşısındaki duyuların izlenimlerin, yansımasıdır. Soyut sanat, doğanın dışında doğa gerçekliğinin dışında başlar. Empresyonizm doğayı, ışıklı ve renkli bir biçimde birbiri içinde erimiş düzlemler olarak betimlerken soyut sanat ya doğayı kavramlardan yola çıkarak soyutlar ya da, ister düşünsel, ister ruhsal olsun salt soyut biçimler olarak kendini ifade eder. Soyut sanat da, doğa biçimleri yerini geometrik, organik soyut biçimlere bırakır. Resim artık biçim, leke, renk ve çizgi gibi resimsel elemanlarla kurulur. Empresyonizm de kompozisyon önemini yitirirken, soyut sanatta kompozisyon yeniden önem kazanır, kompozisyon renk, leke, biçim gibi önemli bir plastik öge olarak yeniden önem kazanır. Empresyonizm de renk önemli bir unsur olarak bütün yüzeye yayılırken, soyut sanat da renk başlı başına bir plastik eleman olarak resimde yer alır. Renk geometrik, ya da organik, iki boyutlu soyut biçimlerde yüzey olarak yer alır. Empresyonizm de espas birbirleri içinde eriyen düzlemlerin ard arda sıralanması ile oluşur. Bu derinliğin yüzeye yaklaşmasıdır. Soyut sanatta soyut biçimleri derinliği az iki boyutlu yüzeyler halinde görmekteyiz. Biçimler ya yüzeyde ya da yüzeyin önünde yer alırlar.

### 3.2. Kübizm

20 yüzyılın başında Avrupa’da doğmakta olan yeni bir çağla birlikte sanat alanında da yeni bir dönem başlıyordu. Bu dönemde bir çok sanat akımı ortaya çıkar bunlar; Kübizm, Orfizm, Nabilier, Fütüristler ve Sürrealizm’dir. Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar kısa zamanda bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştır.

Modern sanatın en önemli sanat akımlarından biri de Kübizm’dir. kübizm’in ortaya çıkmasında Cezanne’nin rolü büyüktür. Cezanne’nin sanatı genellikle Kübizmin çıkış noktası sayılmaktadır. “Cezanne hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arıyordu. Resimlerinde her ne

kadar küre koni ve silindir biçimleri görünmüyorsa da, Emile Bernard'a yazdığı mektuptaki sözler onun doğada geometri biçimlerini aradığını gösteriyor" (İpşiroğlu, 1993, s.28).

Kübizmin kurucuları Braque ve Picasso'nun, 1910'dan önceki Erken-Kübizm diye adlandırılan yapıtlarında, Cezanne'nin etkisinden bir dereceye kadar söz edilebilir. Picasso ve Braque'nin yaptıkları manzaralar Kübizme daha yakındırlar. Fakat bunlarda da Cezanne'nin etkisi nesnelere dış görünümünün yapısal özelliklerini vermeden öteye gitmez. Ancak bu etkiden kurtulduktan sonra her iki ressamın sanatında Kübizm dönemi başlar.

"Rönesans'tan bu yana, sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştı. Duyulara güven olamayacağı için Kübistler natüralist sanatı bir aldatmaca olarak görüyorlar. Onlar nesnelere dış görünümünü değil, özünü değiştirmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değiştirmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi. Batı düşüncesinde Descartes'tan beri köklenmiş olan Akılcılık, felsefe tarihinde olduğu gibi bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu. Natüralizm doğrultusunda gelişen beş yüz yıllık bir gelenek Kübizmle yıkılıyor ve Apollinaire'in "Düşün Ressamlığı" yada "Kavram Ressamlığı" (Peinture Conceptuelle) dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor" (İpşiroğlu, 1993, s.26-27).

Kübistler için hacim nesnelere özüydü; duyusal niteliklerinden elendikten sonra değiştirmeyen, kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardı. Cezanne, yapısını görmek istediği hacime geleneksel sanatın çizgisinde saptanmış bir noktadan bakıyordu. Kübistlerin kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süregelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış- noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyor.

“Tekbakış-noktasının kırılması kapalı, hacmin kırılması demektir. Kübistler, hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yan yana ve üstüste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı. Üstüste yerleştirilen (plans superposes) yakın planlardaki yüzeylerin yapışmasını önlemek için, 1910’la 1912 arasındaki yapıtlarda gölgelemeden yararlanılıyor. Resim, Kübizm’in bu yıllarında, tek yada iki renkle, yapılan bir tür basık rölyef etkisi bırakır. 1912’den sonra natüralist resim alışkanlığının son kalıntısı olan gölgeleme de eleniyor ve böylelikle lokal renk resme giriyor. Aklın eleme, çözümlenme ve bileşim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar, XX. yüzyılın başında doğanın dış- görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu. Doğanın boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğe kavuşuyor ve doğanın kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlıyor” (İpşiroğlu, 1993, s. 28-30).

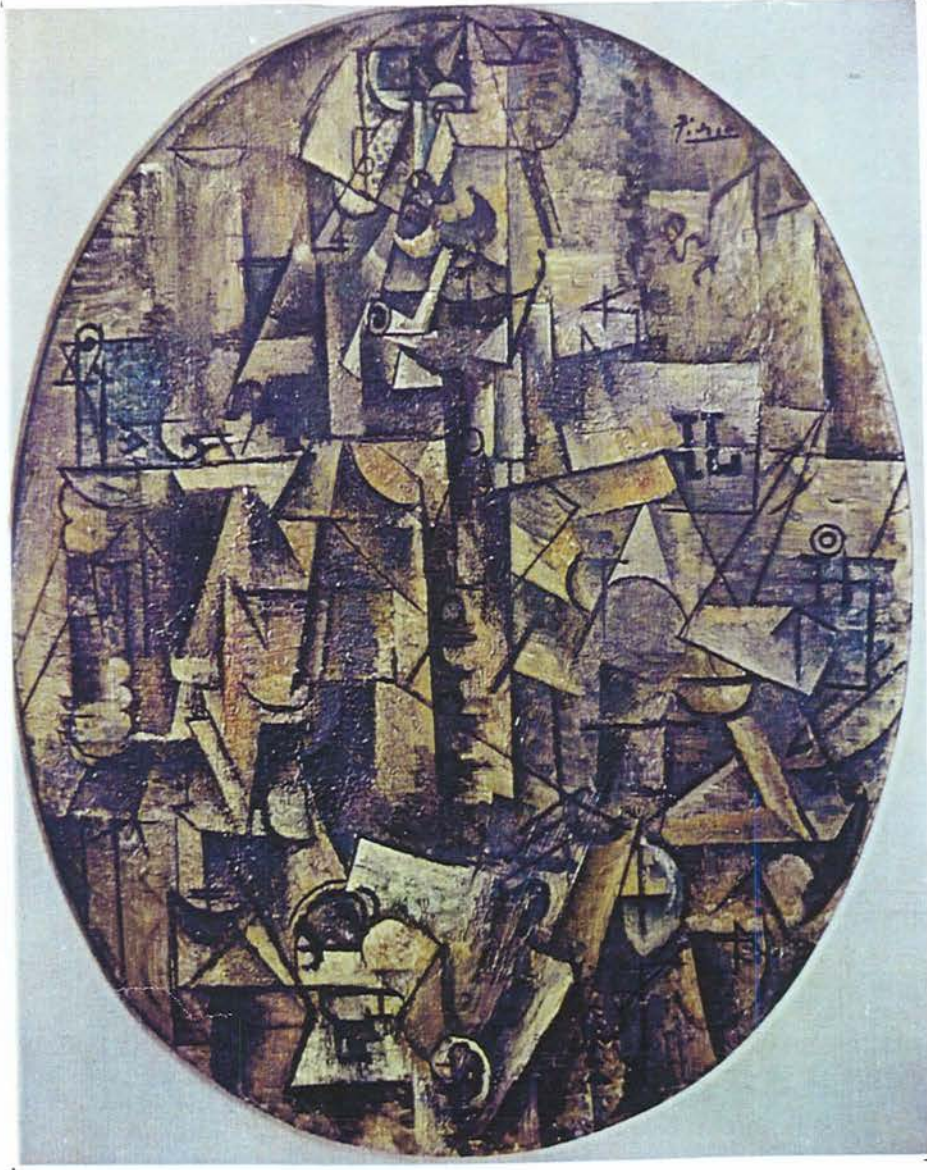
Kübizm iki dönemde incelenir, birincisi analitik kübizm, ikinci sentetik kübizm’dir. Analitik Kübizm doğa biçimlerinden hareket ederek onları soyut geometrik bir biçim anlayışı ile soyutlayarak ifade eder, betimler. Sentetik kübizm ise kavramlardan, yola çıkarak, biçime ulaşır, ulaşılan bu biçim, soyut geometrik bir biçim anlayışıdır.

### 3.2.1. Analitik Kübizm

Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa. Alışılmış deyimini ile söylersek, yazılmış bir kitap olarak değil de, bir sözlük olarak doğa. Bu anlamda kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan bir varlık haline getirecektir. Bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır. Böyle düşünsel soyut bir varlık da, şüphesiz artık bir organizma değil, tersine, bir arkitonik yapıdır. Bu yapı, doğa

varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünel- soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve ve soyut- üç boyutlu (Stereometrik) bir yapı olur (Tunalı, 1992, s. 169-170).

Resim 9 : Pablo Picasso, Pipo İçen Adam. 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x70 cm.



Lynton, 1982, s. 60.

Picasso ve Brague özellikle 1908 ve 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde doğa çıkışlı olmasına karşın yeni bir anlatım dili oluşturdular. Bu resimlerde ilk defa figürasyona karşı soyutlama sorunu ilk

defa ortaya çıkar. Bu üsluba çözümsel (analitik) kübizm denir. Analitik kübist resimlerin konuları genellikle atölye içi nesnelere ve kişilerdir. Çoğunlukla cansız doğa ve belli bir eşya ile insan resimleriydi. Picasso ve Braque Kübist resimlerini modele bakmadan, genellikle hayalden çalışıyorlardı. Nesnelere gördükleri gibi değil, düşündükleri gibi resmetmişlerdir. Picasso'nun Analitik Kübist döneme ait Pipo İçin Adam adlı tablosu Kübizmin bu dönemi için çarpıcı bir örnektir.

Picasso'nun Pipo için adam adlı tablosu (1911) resim sanatında yeni bir dönemi simgelemektedir. Analitik kübik tarzdaki bu resim oval bir tuval düzleminde oluşturulmuştur. Resmin adından yola çıkarak resme baktığımızda, geleneksel resme özgü bir figür göremeyiz. Yüzeyde en belirgin biçim, adamın piposudur ama adamın başı ve bıyığı daha zor algılanır. Figür bir sandalyada oturur izlenimi verir ancak sandalya formunda açık seçik betimlenmemiştir. Tuval düzleminin sağında, est sözcüğü ve bazı harfler bulunur ve yazı resme plastik bir unsur olarak girer. Figürün elinde bir kağıt tuttuğu görülür. Bu resim doğal gerçeklikle bağlarını koparmış, soyut geometrik bir anlayışla oluşturulmuştur.

Tuval yüzeyinde, figür yukarı doğru daralarak bir üçgen oluşturur. İç içe geçmiş figür ve mekan birbirini kesen geometrik formlardan oluşmuştur. Açık, orta ve koyu tonlardaki nötr yeşil ve kahverengiler bütün yüzeye egemendir. Koyu kahverengiler yüzeyde geriye giderken açık gri tonlar yüzeyde öne doğru gelir. Resimde planlar arasındaki bu açık-koyu ton farklılığı rölyef etkisi yaratır. Hemen hemen bütün yüzeye egemen olan yatay, dikey ve diagonal çizgiler birbirini keser. Resmin mekanı, soyut bir mekandır.

Resimde espası, üst üste yerleştirilen birbirini örten biçimler oluşturur. Koyu gölgelemeler ve birbirini kesen formlar sonsuz bir derinlik illizyonu yaratırken, aynı zamanda derinlik yüzeye yaklaşır.

Doğa çıkışlı bir soyutlama olan Analitik kübizm doğa formlarından yola çıkarak onları düşünsel-soyut biçim düzeyine yükseltmiştir.

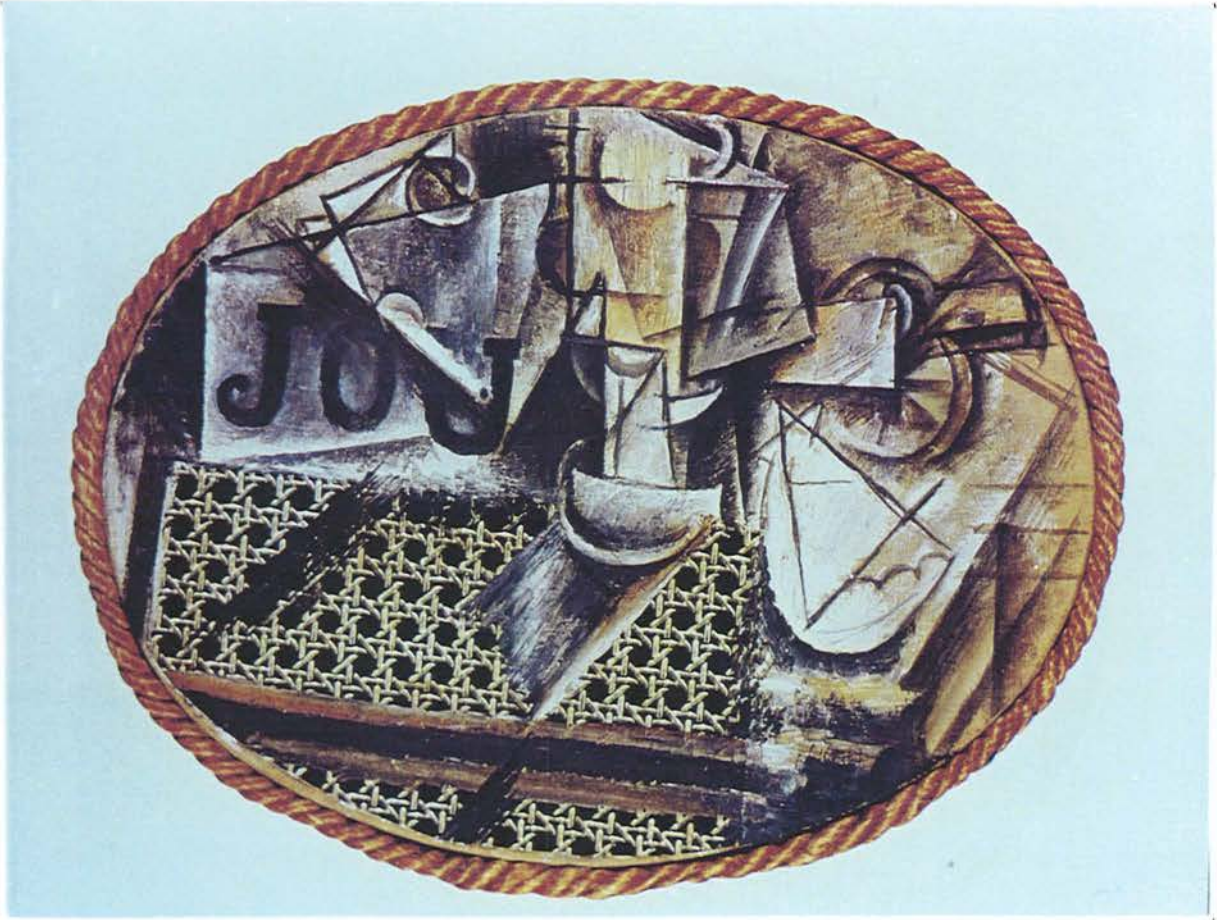
### 3.2.2. Sentetik Kübizm

“Sentetik Kübizm” sözcüğünden de anlaşıldığı gibi, sentetik kübizm, konstruktiv elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da 1911-4 yıllarını kapsar. Bu konstruktiv elemanlar artık, biraz önce söylediğimiz gibi, doğal elemanlar değildir, tersine, düşünsel soyut elemanlar geometrik elemanlardır. Bu açıdan bakınca, analitik kübizm ile sentetik kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Birinin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Bu Werner Haftmann’ın açıklaması ile söylersek, analitik kübizmin bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü, sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz. Ne var ki, amaç, doğayı ve nesnelere tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Sentetik kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük bir mesafe alınmış oluyor. Yukarıda da söylendiği gibi, artık doğadan soyut- düşünsel biçimlere değil, tersine, soyut-düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. Başka türlü denildiğinde: Doğa, resim yapıtını değil, soyut- düşünsel yapıt doğa biçimlerini belirliyor. (Tunalı, 1996, s. 193)

1912 yılında Picasso ve Braque’ın resimlerinde bazı değişiklikler görüldü. Analitik kübist resim tarzının dışında gelişen bu anlayışa sentetik kübizm adı verildi. Bu resimler, doğa çıkışlı soyutlamalar değildi, bu resimler boya ile birlikte hazır nesnelere Kolajla oluşturulmuş resimlerdi. Böyle bir uygulama ile geleneksel resmin, tuval üzerine yağlıboya resim anlayışının dışına çıkılmış oluyordu. Picasso’nun Bambu Sandalyeli Natürmort’u (1912) Sentetik (Bireşimsel) Kübist resme iyi bir örnektir. Oval bir düzlemde

oluşturulan bu resimde, düzlemin alt kısmında tuvalin üçte birini kaplayan, bambu bir sandalyaya ait kafes örgülü bölüm, bir hazır nesnedir.

Resim 10 : Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort. Mayıs 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, 30x38 cm.



Lynton, 1982, s. 62.

Yüzeyin geri kalan kısmında, soyut geometrik kübik biçimler ve büyük harflerle yazılmış Journal sözcüğünün ilk harfleri desenli bir muşamba üzerinde yer almıştır. Farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bu resimde; açık tonlu griler, orta tonda kahverengiler siyah koyu tonlar resimde armoniyi oluşturur ve resimde bütünlüğü

sağlar. Analitik kübist resme özgü kübik biçimlerin plastik bir unsur olarak yazının ve üç boyutlu bir hazır nesnenin bambu sandalyanın, bir bireşimidir bu resim.

Picasso gibi Braque'de sentetik kübist tarzda resimler yapmıştır. Bunlar; Pipolu Adam (1912) ve Meyve Tabağı ve bardak adlı tablolarıdır. Sanatçı bu iki resminde de ahşap kaplama izlenimi verecek bir duvar kağıdı ve karakalem kullanmıştır. Ancak Meyve Tabağı ve bardak adlı resminde doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resimde diğer öğelerle çelişki yaratmış olmasına rağmen farklı bir boyut ve gerçeklik kazandırmıştır. Picasso'nun Şişe Bardak ve Keman (1912-13) adlı tablosu'da sentetik kübizmin en iyi örneklerinden biridir.

Onun Şişe, Bardak ve Keman (1912-13) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda kara kalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapılandırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. Journal sözcüğünün harfleri resme yapılandırılmış, fakat gazetenin kendisi ise ana çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir. (Saydam, bardak, tahta keman, katlanmış, gazete)... Bu nesnelere resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız (Lynton, 1982, s. 63-64).

Sentetik kübist tarzındaki resimlerde değişik nitelikteki görsel veriler, birbirinden farklı plastik elemanlar bir araya getirilerek alışılmışın dışında bir uyum sağlanmıştır. Bu da Rönesans geleneğine aykırı bir tutumdur.

Kübizmde espas ne geleneksel resim sanatının çizgisel perspektifine ne de Cezanne'nin resimlerinde olduğu gibi biçimlerin hacimselliğinden ve aralarındaki boşluktan oluşur. Bu espas, yeni bir sanat anlayışının, modern sanatın, soyutlamacı resim sanatına özgü bir espastır. Analitik kübist resimlerde derinlik illizyon yüzeyde arka

arkaya birbirini örten, planlarla sağlanmışır. Bu nedenle resimlerin espası sonsuz bir derinliğe gitmekle beraber aynı zamanda yüzeye yaklaşır. Sentetik Kübizm de ise Analitik kübizmin tersine biçimler nesnelere, tuval yüzeyinde üst üste sıralanırlar ve biçimler yüzeyden öne doğru gelir.

### 3.3. De Stijl

#### 3.3.1. Mondrian

Hollandalı Ressam Piet Mondrian (1872-1944) Kübizmle ilgi kurmadan önce yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmışır. Hollanda'nın dış görünümü, onun yatay ve dikey çizgilerle bunların sağladığı yapılar gerilimler onun esinlenmesine yol açtı. Giderek bu öğeler arasındaki dinamik etkileşimle bir uyum sağlayan Mondrian, üyesi bulunduğu Teosofi derneğindeki çalışmalarının etkisiyle de yapıtlarına gizemli bir anlam kattı. Fovist renk denemeleri yaptı... 1910-1911'de Hollanda'da Kübist ressamırları inceleme fırsatı buldu. Renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı; böylece bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denedi (Lynton, 1982, s. 74).

Mondrian 1912-14 yılları arasında Paris'te bulundu. Bu dönemde yaptığı ağaç ve bina resimlerinde soyutlama sürecini daha ileri götürdü. Sanatçı bu dönemde doğa biçimlerini soyutlayarak, resimlerini oluşturdu. Hollanda'ya döndükten sonra yaptığı resimlerde, soyutlamalar yerini soyut biçimlere bırakmışır. 1917'de yaptığı Renk Kompozisyonu A ve 1918 tarihli Gri Çizgili Elmas adlı resimler, soyut geometrik biçimlerle oluşturulmuşır.

Söz konusu olan birinci resimde renkli kare ve dikdörtgen biçimlerle küçük siyah çizgiler bir arada kullanılmış ve yüzeyde derinliksiz bir uzay izlenimi yaratılmışır. İkinci resim, kare bir tuvalin köşeleri üst ve alta gelecek biçimde düzenlenmişır.

Bu resim, tuval düzleminde, birbirini kesen gri yatay, dikey ve diagonal çizgilerin sistematik olarak düzenlenmesiyle oluşturulmuşır.

Yüzeydeki bazı kalın çizgiler sistematik yapıyı bozarak bir gerilim yaratır. Mondrian 1920-21'de 'Neo-Plasticisme' adını verdiği anlayışla oluşturduğu resim anlayışını 1940 yıllarına kadar sürdürmüştür. Mondrian 1925'e kadar 1917 de kurulan De Stijl (üslup) adındaki ressam ve tasarımcılar birliğinin üyesi oldu.

Kandinsky'den dört yıl sonra ilk soyut resim denemelerine başlayan Piet Mondrian soyut sanatı artık öznel yaşantılarının anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görüyordu. Kandinsky yazılarında soyutlama süreci üzerinde hiç durmamıştı. Mondrian'ın sanatında olsun, yazılarında olsun, ana sorun buydu. 1919'da yayınlanmaya başlayan "De Stijl" adlı dergide çıkan "Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler" adlı yazısında: "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor" diyor. Mondrian'a göre sanat da bu gelişmeye adım uyduracak ve naturalist sanat yerini soyut sanata bırakacaktır. Soyut sanat bireysel değil, evrensel olacaktır. Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili soyutlanmış olan evrensel bir biçim- dili yaratacaktır. Soyutlama sözünden Mondrian, bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre "yoketme" ve "yıkma" (destruction) diye tanımlar. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel- öznel, dış- iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkları savaşımı olarak anladığını gösteriyor. Bu karşılıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın ereği ise uyum ve dengeye ulaşmaktı. Mondrian'a göre geleneksel sanat bu dengeyi bulamamıştı (İpşiroğlu, 1993, s. 54-55).

Mondrian'a göre, sanatta uyum ve dengeye naturalist bir anlayışla ulaşamazdı. Bu ancak soyut sanatla mümkün olabilirdi. Mondrian'a göre sanatta soyutlama Kübistlerle başlamıştı. Ama Kübisler doğayla olan bağlarını koparmamıştı, hacme bağlı kalmıştı. Bu yüzden sanatçı hacim doğasını ortadan kaldırmış, resimlerini salt soyut biçimlerle oluşturmuştur.

Bu biçimler, siyah yatay ve dikey çizgiler ve renkli dörtgenlerdir. Mondrian'ın sanatında başlangıcından son döneme kadar resimlerinde belirleyici olan yatay, dikey çizgiler, renkli kare ve dikdörtgenlerdir. Ancak sanat yaşamının son yıllarında yapmış olduğu (1942-1944)

'Broodway Boogie-Woogie' ile "Victory Boogie-Woogie" adlı resimler de siyah yatay ve dikeylerden arınmıştır. Ama hepsinin de ortak noktası soyutluktur.

Mondrian resimlerinde bir denge arıyordu. Bu denge simetrik bir denge değil asimetric bir dengedir. Sanatçıya göre simetrik denge yani eşitliğin dengesi yaşamda monotonluğa, sanatta monotonluğa yol açmıştır. Mondrian'ın resimlerinin en temel formları alan yatay ve dikey çizgilerin gerisinde yatan düşünsel biri yan da vardır, yatay ve dikeyler bir düşüncenin yansımalarıdır. Buna göre dikeyler; evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar, bireysel, öznel, maddesel dışisel olanı dile getirir.

Mondrian'ın yaşamı boyunca oran ve denge sorunlarıyla uğraşmış olmasına bakarak onun sanatını içerikten yoksun, salt biçim denemeleri diye görmemeli. Çünkü onun aradığı uyum, kurmaya çalıştığı denge düşünsel ve etik bir değer taşıyordu, insancı bir içeriği vardı. Barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, Endüstri- çağına özgü evrensel bir humanizmanın habercisiydi. Seuphor, Mondrian'ın resimlerine bakarken, düşüncenin günlük yaşamın hayhuyundan sıyrılıp açıklığa kavuştuğunu söylüyor. "Bu sanat" diyor, Kontemplasyon'a yatkın olan her insanı kendi dar dünyasının dışına götürür, evrenselliğe açar (İpşiroğlu, 1993, s. 57).

Mondrian'ın resimleri, dikdörtgenler kareler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resmin, yani Neo-plastisizm'in geometrikleşmesidir. Ancak, resim sanatı yalnız biçim sanatı değildir, biçim kadar renkte önemlidir. Bu renkler sarı kırmızı ve mavi gibi renklerdir. Renk Mondrian'ın resimlerinde, duysal niteliğini yitirerek, salt bir plastik unsur olarak bir biçim elemanı olarak resimde yerini alır ve bir geometrik biçim elemanı olmanın dışında başka bir işlevi yoktur.

"Buna göre, sanat yapıtı, doğaya karşıt başka bir düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen yada bu geometrik yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda herşey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur. Bunun

için, bir orantı varlığı olan resim hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer” (Tunalı, 1992, s. 181).

Çünkü her resim, yatay ve dikey çizgilerin, renklerin, biçimlerin harmonisidir. Bu uyum hem mimarlık hemde müzik için gereklidir. Mondrian Konstrüktivist resim anlayışında resim bir bakıma mimari olduğu gibi aynı zamanda müziktir. Bu anlamda konstrüktivist sanatla, yani “stijl” resim anlayışı ile mimari ve müzik arasında bir paralellik kurulur. Bu bağlamda ‘Stijl’ sanat anlayışı kendi sınırlarını aşarak öbür sanat dalları üzerinde de etkili olmuş ve Konstrüktivizm dediğimiz çağdaş bir sanat olur.

Stijl, 1925’lere kadar etkisini sürdürür. Adı geçen tarihlerde Mondrian ‘Stijl’ dergisini terkeder ve bir yıl sonra da Doesburg, aynı dergide ‘Stijl’ prensiplerinin daha dinamik bir anlayış içinde ele alır ve bu daha dinamik eyleme de “elementarizm” adını verir. Ne var ki, bununla da, ‘Stijl’ hareketi, tüm düşünce duygu ve yaratma etkinliğiyle sona ermiş olmaz. Hatta, 1931’de Doesburg’un ölümünden sonra da Konstrüktivizm halinde yaşamını sürdürür. Sözgeşi, 1931’de kurulan Paris ‘Abstraction- Creution” birliğinde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı’nı geçerek yaşamını sürdürür (Tunalı, 1992, s. 182).

Piet Mondrian’ın resimleri kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Resim temel geometrik elemanlara çekilirken, derinlik yüzeye yaklaşmıştır. Kare, dikdörtgen ve çizgiler resim yüzeyinde yer alırlar.

### **3.4. Suprematizm**

#### **3.4.1. Malevich**

1914’e ve Rusya ile Avrupa arasında gerginliğin başladığı döneme kadar, Rus sanatçılar Batıya gidip gelebiliyorlardı. bunların bazıları Paris’te uzun süre Kalıp çalışmışlar ve ülkelerindeki öbür

sanatçılarla Batı arasında bir iletişim kurmuşlardı. Ayrıca Rusya’da bazı kimselerin oluşturduğu modern resim koleksiyonları, düzenlenen sergiler, yayımlanan dergiler, Rusya’daki sanatçıları batıdaki gelişmeler konusunda fikir sahibi ediyordu. Bu sanatçılardan biride Malevich’tir.

Rus ressamı Kasimir Malevich’in (1878-1938) 1912 yıllarında yaptığı çalışmalar çözümsel Kübizm’in izlerini taşır. Daha sonraları (1913-1914) yaptığı resimler çok daha modern bir havaya bürünür. Bu dönem çalışmalarında da bireşimsel (sentetik) Kübizmin etkileri görülür. Yine aynı yıl “Güneşe karşı kazanılan zafer” adlı opera için çizdiği dekor ve giysi eskizleri kübist özellikler taşıyordu. Malevich’in “Suprematizm” dediği anlayışına yönelmesine yol açan etken bu opera için hazırladığı çalışmalardı. Sanatçının Suprematist dönemin ilk olgun ürünü, beyaz bir kare içine yerleştirilmiş ve onun yaklaşık yarı alanını örten siyah bir kareyi gösteren resmiydi. Malevich’in daha sonra yaptığı çalışmalarda kullandığı öğeleri ve renkleri artırdı ve ilk resmin durağan kesinliğinden uzaklaşarak, daha akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir resim anlayışına yöneldi.

Malevich, eşitliğin dengesini arıyordu. Ona göre bireysel ayrıcalıkları hiçlik içinde silinecek ve suprematist sanatın varmak istediği “Kozmik-bütün eşitliğin dengesi olacaktı (İpşiroğlu, 1993, s.62).

Malevich, 1912 yıllarına doğru soyut bir resim anlayışı ortaya koyar. O resmi bir mimari gibi görür ve bu anlayış konstrüktivist bir resim tarzıdır. Malevich’in çıkış noktası Kübizmdir, ama ona göre onun sanatı ne kübizmdir ne de Konstrüktivizmdir. Bu ‘pürizm’ olarak tanımlanabilir. “Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında buna belki ‘Pürizm’ denilebilir.” (Tunalı, 1992, s.182). Sanatçı böyle bir resim anlayışında resmi sıfır noktasına götürmek ister. Bu anlayışta ortaya çıkan resim, geometrik bir biçim olarak düşünülür ve bu da

yüzeyde dikdörtgen olarak yer alır. Malevich'in bu sanat görüşü, genç sanatçıları da etkiler ve 1922 yıllarına doğru kendine özgü bir sanat anlayışı oluşur. "Bu yeni sanat anlayışına Malevich "Suprematizm" adını verir" (Tunalı, 1992, s.182). İsmail Tunalı Felsefenin Işığında Modern Resim adlı kitabında Malevich idesiz ve içeriksiz bir resim anlayışını ortaya koymak için "Suprematizm" deyimini seçtiğini söyler. Latince 'Suprema' sözcüğünden türetilen deyim (en üst, en yukarı) anlamındadır. Bu yeni sanat anlayışında resim, salt soyut geometrik elemanlarla oluşturulacaktır.

Soyut geometrik bir biçim anlayışı üzerinde temellendirilen bu yeni sanat anlayışı Suprematizm ile Stijl hareketi arasında bir paralellik vardır. Çünkü her iki sanat anlayışında söz konusu olan soyutluk, soyut geometrik biçim anlayışdır. Bu her iki sanat anlayışı 1922'lerde Avrupa sanatında (resim, heykel ve mimarlık) önemli bir yere sahip olur ve Almanya'da kurulan Bauhaus okulunu da derinden etkiler. Kandinsky'de Rusya'da bulunduğu sırada Suprematizm'den etkilenmiştir. Bu bağlamda suprematizm, modern sanata yön veren öncü bir sanat hareketi olur.

Soyut sanatın en temel varlığı olan geometri, sanat alanında önce Cezanne'nin resimlerinde ortaya çıkar. Geometrinin sanata girmesinin nedeni ise doğanın, nesnelere sanat için önemini yitirmesidir. Cezanne ile başlayan geometri düşüncesi gerçek anlamda Kübizm ile başlar. Bu açıdan bakınca Suprematizm ile Kübizm arasındaki ilişki irdelenip; Süprematizm'in, Kübizmin bir uzantısı olup olmadığı sorusu sorulduğunda, Malevich bunun böyle olmadığını belirtir. Ona göre Kübizm doğadan, doğa biçimlerinden hareket ediyordu, doğa biçimlerini geometrik bir anlayışla soyutlayarak resmi oluşturuyordu ve bir içeriği vardır. Bu içerikte biçimlerin deformasyonundan oluşur.

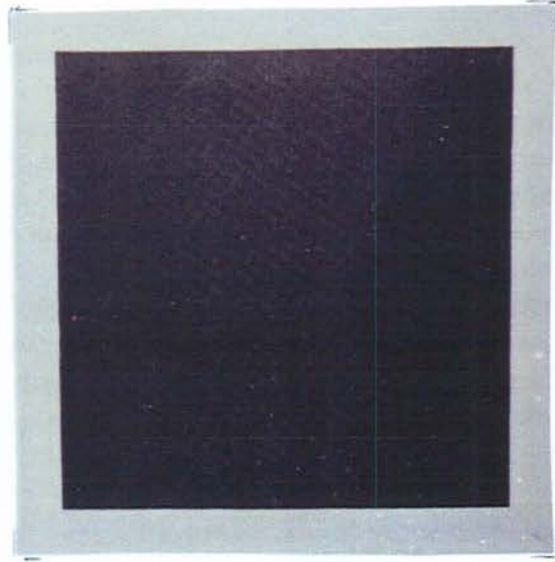
Oysa suprematizm'in anladığı sanat, içeriksiz bir sanattır. Malewitsch'in deyişi ile: "Suprematizm, içeriksiz bir dünyadır ya da 'kurtarılmış hiçlik'tir." Bundan ötürü, suprematizm, ilkece kübizm'den farklıdır ve farklılık, iki sanat

anlayışını en kesin biçimde birbirinden ayırır. “Kübizm’de”, diyor Malewitsch, “gerçi nesnenin ortadan kaldırılması bellidir, ama, kübizm’de resim, resim sanatının en aşırı sınırına kadar ulaşır; bu sınırın arkasında ise içeriksizlik (nesnesizlik) başlar.” Suprematizm, kübizmin ötesinde başlar. Kübizmin ötesi ise, içeriksizlik ülkesidir. Bundan ötürü: “Kübizm, içeriksizliğe (nesnesizliğe) yaklaşır yaklaşmaz, konstruktion kavramı da ortadan kaybolur. Çünkü, ortada konstruktion’a sokulacak bir şey kalmaz.” Bu nedenden ötürü, suprematizm, kübizme ve kübizme dayalı bir konstruktivizme geri götürülemez (Tunalı, 1992, s. 183).

Bu yeni sanat anlayışı, nesneyi bir ifade aracı olarak kullanmak istemez. Sanat doğayı, nesnelere, bir olayı anlatmaz.

Buna göre sanat içeriksiz olacaktır, ama bu düşünce yeni sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez, içerik sanatın kendisidir. Resimde önemli olan, biçim, renk leke, çizgi gibi plastik unsurlardır ve bu elemanlarda yüzeyde soyut olarak yer alır.

Resim 11 : K. Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1913.



İpşiroğlu, 1993, s. 58.

Malevich; 1913 yılında, Suprematist dönemin en çarpıcı resmi olan “beyaz üzerine siyah kare” adlı resmi yapar. Bu resim, beyaz bir düzlem üzerine yerleştirilmiş siyah bir karedir. Siyah Kare düzlemin

kenarlarında eşit bir boşluk oluşturacak biçimde düzlemin ortasına yerleştirilmiştir. Bu kare bir imge, ya da herhangi bir nesnenin soyutlaması değildir. Malevich bu resmi, sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarmak için oluşturduğunu söyler. Bu kare biçim, resim geleneği içinde bir anlam ifade etmez. Böyle bir karenin resim olup olmadığı tartışma konusudur. Bu resim o dönemde çok büyük bir tepki almıştır. Malevich o dönemde resim alanının dışında olmakla suçlanmıştır. Sanatçı için birşeyin içinde yada dışında almak önemli değildir. Önemli olan kanıttır. Bu kanıt da, suprematik bir gerçekliğin var olduğunun kanıtıdır. Bu Suprematik gerçeklik de 'Beyaz üzerinde siyah Kare' de somutlaşır. Bu resim, geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bugüne kadar doğadan doğa biçimlerinden hareket eden sanat, bu sanat anlayışı ile doğanın karşıtı bir varlığa yönelerek nesnelere dünyasının üstünde yeni bir gerçeklik yaratır. Bu aynı zamanda bir sıfır noktasıdır ve bu sıfır noktası tamamiyle yeni bir soyut resim tarzı ortaya koyar.

Malevich 1915'lere doğru yaptığı resimlerde kullandığı biçimleri ve renkleri artırdı ve ilk resimlerindeki durağanlık ve az elemanlıktan uzaklaşarak daha dinamik ve uzay duygusu veren bir resim anlayışı ortaya koydu. Bu resimler farklı boyutlarda üst üste gelerek birbirini keser karşıt renklerdeki soyut geometrik biçimlerden oluşmuştur. Bu biçimler yüzeyde yatay, dikey ve diagonal olarak yer almıştır ve yüzeyde gerilim yaratır. Biçimler, yüzey olarak boyanmış tek tonlu bir düzlemde, soyut bir mekanda yer alır.

Bu sanat anlayışı aynı zamanda Hollanda'da ortaya çıkan "Stijl" gurubu ile de karşılaştırılabilir. Bu anlamda Suprematizm geometrik bir düzeyde geometrik konstrüksiyonlardan oluşur. Bu anlayış her türlü nesnellığe karşıdır.

İçeriksizlik öğretisi, 'beyaz bir düzlem üzerinde siyah bir kare', 'sıfır noktası', bütün bunlar yeni sanatın dayandığı varlık temelleridir.

Nesnelerin varlığı ile karşılaştırıldığında, bunlar elbette empirik gerçeklikten yoksundurlar ve bu anlamda onlar hiçliktir. Ama, empirik anlamında hiçlik olan bu içeriksizlik, kendi içinde salt ve tümel bir gerçekliktir de (Tunalı, 1992, s. 187).

Malevich'in beyaz üzerine siyah karesi geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır. Düzlem üzerinde kare içeriksizliktir. Bu resimde siyah- beyaz ton karşıtlığı ile birlikte; siyah kare biçim, derinliği olmayan bir düzlem üzerinde yer alır. Resmin derinliği yüzeye yaklaşmıştır. Aynı zamanda siyah kare beyaz yüzey üzerinde açılmış bir boşluk etkisi yaratır.

Mondrian evrensel uyumu, derinliği olmayan bir yüzey üzerinde kesişen dikey- yatayların dengesinde arıyordu. Malevich bunu irili ufaklı dikdörtgenlerin uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketinde arıyordu.

Karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen ögeler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız bir uzayda yürüyormuş izlenimi verirler. O Malevich'in "Suprematist" resimlerinde "Supreme" dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır.

Karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen ögeler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız bir uzayda yüzüyormuş izlenimi verirler (Lynton, 1982, s. 80).

Malevich resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşır. Ak-Suprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil, ton karşıtlıklarından da resimlerinin arındığı görülür. Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşur.

### 3.5. Konstrüktivizm

#### 3.5.1. Kandinsky

Rus Ressamı Kandinsky (1886-1944) Hukuk ve Politik Ekonomi öğrenimi görmüş, Müzik ve Edebiyatla yakından ilgilenmiş bir kişiydi. Rusya'da halk sanatı konusunda incelemeler yapmış daha sonra modern sanata olan ilgisi ve ressam olma düşüncesi ile Avrupa'ya gitmiş, farklı tarihlerde Münih ve Paris'te bulunmuştur. Almanya'da bulunduğu yıllarda ordaki sanat ortamından, sanat anlayışından etkilenmiş 1912'de Der Blue Reiter adlı grubun içinde yer almıştır. Franz Marc ile birlikte "Der Blue Reiter" Almanya'nın editörlüğünü yapmıştır. Sanatçının bu dönemdeki doğa çıkışlı soyatlamalarında ifade, hareket renk ve biçim ögesi belirgindir. Sanatçı o dönemde, sanata ilişkin düşüncelerini 'Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine' adlı kitapta dile getirmiştir. Kitap İngilizce ve Fransızca'ya çevrilmiş soyut sanatla ilgili temel kitaplardan biri olmuştur. Kandinsky bu kitapta sanatta içsel olana, sadece duyularımızla algıladığımız nesnelere dünyasının betimlenmesiyle değil aynı zamanda soyut ve şiirsel bir anlatımla da varılabileceğini dile getirmiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, soyut sanatın ortaya çıktığı dönemde sanat akımları ve sanatçılar değişik yollar izlemişlerdi. (Kübizm ve Konstrüktivizm vb.) Bunların dışında soyut sanata giden başka bir yolda doğaçlama ile soyutlamaya ulaşmaktı. Resim sanatında ifadecilik olarak adlandırılan bu rejim anlayışında, sanatçının kendini doğaçlama yolu ile dışavurmasıdır. Bu dışavurum; heyecanların, coşkunun, sevincin, hüznün, korkunun, bilinçaltının, renk, biçim, leke, çizgi gibi resimsel öğelerle, soyutlama, ya da salt soyut bir dille ifadesidir. Resim sanatında, doğaçlama ile soyutlamaya ulaşan resim anlayışının kökleri Rönesans resim geleneğine kadar dayanıyordu. Bu resim anlayışında önemli olan; biçimlerin, renklerin, tonların, dokunun anlatımcı bir anlayışla uygulanması ve izleyici üzerindeki etkisidir. Bu durumda

betimleme önemini yitirir ikinci plana atılır. Böylece 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan dışavurumcu sanat anlayış yani “Ekspresyonizm” 1950 yıllarında Amerika’da ‘Soyut Ekspresyonizm’ olarak adlandırılan bir soyut sanat akımı olarak ortaya çıkar ve yaygınlık kazanır. İşte, bu akımın soyut Ekspresyonist sanat akımının ilk ve önemli temsilcisi Kandinsky’dir.

Kandinsky “Resimde müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir” diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. Sanatçı 1909’dan sonra yaptığı resimlere doğaçlamalar (improvisation) adını verir. Bu yapıtlarda, hala figürlere binalara, dağlara vb. rastlanır; ancak bunlar artık betimleme değil, birer işaret olma işlevini yüklenmişlerdir. Bunların doğrudan doğruya o nesnelere değil, bu nesnelere sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlenmeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel bir izlenim yaratır. Başlıklarından da anlaşılacağı gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır. 1910’dan sonra yaptığı Kompozisyonlar’ı Doğaçlamalar’dan yola çıkılarak tasarlanmış ve geliştirilmiş yapıtlardır. 1913-1914 arası resimlerinin belli nesnelere ilintilerini kopardığı görülür. Bunlardan bazıları kompozisyonları gibi özenle tasarlanarak yapılmış gibiyse de bazıları açıkça doğaçlama yapıtlardır” (Lynton, 1982, s.83).

Kandinsky 1914’de Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması üzerine kendi ülkesine Moskova’ya döndü. 1917 Bolşevik Devrimi’nden sonra kendisine eğitim bakanlığı verildi. Bundan sonraki yıllarda yaptığı resimlerde (1923-24) daha önceki üslubundan uzaklaşmaya başlar. Doğaçlamalarla oluşturduğu resimlerindeki organik biçimlerin yerini, geometrik biçimler alır. Yoğun hareketli, yüzeyler yerini düz yüzeye bırakır. Bununla birlikte resimleri daha da zengin hale gelir. Yapısalcı bir yalınlığa yaklaşırsa da, daha önceki yapıtlarında var olan, heyecan verici, hareketli yoğun iç içe geçmiş, organik, dağınık biçimler yerini geometrik biçimlere bırakır. Buna rağmen bu resimler, açık değil kalabalık zengin, heyecan verici resimlerdir. Sanatçı bu resimler yine kendi bilinçaltından, hareket ederek oluşturuyordu.

“Kandinsky, “Über das Geistige in der Kunst” adlı kitabında (1911) soyut resminden ne anladığını ve bu yoldan ne anlatmak istediğini açıklar. Dilimize çevrilmesi güç olan “Geist” (Yunanca nous; Latince animus, intellectus, mens, spiritus; Türkçe felsefe diline tin olarak girdi) sözcüğünü Kandinsky, maddesel, ruhsal ve düşünsel anlamında kullanıyor” (İpşiroğlu, 1993, s. 50-51).

Bu kurumlar, etkilendiği Teosofi akımının mistizmi içinde iç içe girer birbirine karışır.

Kandinsky o yıllarda aralarında Mondrian’ın da bulunduğu bir çok sanatçının ilgisini çeken Teosofi akımından çok etkilenmişti. Kitabında Teosofi’den, zamanın en büyük akımlarından biri diye söz eder. Bu akımın temel düşüncesine göre madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. İnsan duygularını aşarak en üst düzeye, tinselliğe ulaşabilir. Tinin belirginleştiği, duyularla algılanabildiği tek alan sanattır (İpşiroğlu, 1993, s. 50).

Kandinsky’nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardır. Buna pek az insana özgü bir yetenek eklenir. Bu da ifade yeteneğidir. Kandinsky’nin de çocuklarda olduğu gibi, ifadeye karşı bir ilgisi vardır. O çevresinde yer alan herşeye; somut nesnelere soyut geometrik biçimlere, renklere, sayılara ve seslere kadar anlamlar yüklüyordu. Bu biçimler ona yumuşak, alçak gönüllü, sert, huysuz, inatçı vb. niteliklerde görünüyor ve kendi deyimiyle “ruhsal titreşimler uyandırıyor. Bu tutum onu nesnelere dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman uzaklaşarak kendi iç dünyasına dönmesine yol açıyordu.

Kandinsky’ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir. Ama onun iç dünya dediği şey Romantik sanatçıların, duygusal dünyaları değildir.

Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir, dışa dönük

sanatçı “sanatçı gören kişidir”. “Görme” burada dış dünyayı görme değildir; bir iç-görü (Vision) de değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek düzeydeki hakikatlara açılmalıdır (İpşiroğlu, 1993, s. 52).

Kandinsky'nin sanat anlayışında, görme ve işitme aynı şeydir özdeştir. Kandinsky renkleri ve sesleri birbirinden ayıramadığını söylüyordu. Renkleri bir müzik, yada sesleri ruhsal titreşimler uyandıran renkler olarak görüyordu.

Sanatçı Rusya'da bulunduğu yıllarda Rus Konstrüktivistlerin etkisiyle soyut dışavurumcu resim anlayışından uzaklaşmaya başladı. Resimlerindeki hareketli iç içe geçmiş organik biçimler çizgiler yerini geometrik biçimlere bıraktı.

“Kandinsky'nin resimlerinde dile getirmek istediği şey sanatın objesinin duyu yoluyla kavranan gerçeklik olmadığı” tersine sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluğu “doğal- objektiv (nesnelere) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamamalı, tersine soyutlama bütün bu olanakların, (nesne ilgilerinden) bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır. Tasvir edilen şey örneğin bir kadın, gibi bir yumurta gibi, bir küp gibi görünür. Sanatsal salt ilgiler ışığın rengin gölge ve ışığın, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisi” Resmin konusu, buna göre belli bir nesneye ait içerikler, empirik duygusal obje'ler değil de, objeler arasındaki ilgilere. Bu ilgiler objektif bir değeri değil, tinsel bir değeri gösterir. Çünkü objeler arasında bu tür ilgiler ancak tinsel- sanatsal yönden kurulabilir. Sanatın objesinin nesnelere dünyasından tinsel sanatsal bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelir... Biçimin arandığı yer, artık nesnelere dünyası değil, tersine insanın iç dünyasıdır. “Yaratıcı tin, ruha giderek de ruhlara giden bir yol bulur ve yeni içsel bir anlatıma neden olur” (Tunalı, 1992, s. 129-130).

Kandinsky'de sanatın objesi, biçim dünyası, duyularla kavranan gerçeklik değildir. Onun dışında, karşısında duyularla kavranamayan, tinsellik, ruhsal içsel olandır. Artık biçimin arandığı yer nesnelere dünyası değil, insanın iç dünyası olur.

İçsel olanın, dışavurumudur. Soyut anlatımda yani Kandinsky'nin sanatında soyut biçimler onun iç dünyasını, ifade dünyasını anlatır, yansıtır. Sanatçının resimlerinde, uyumu, dengeyi, yani biçimlerin dengesini sağlayan şey ise mantık ile duygunun dengesidir.

“Soyut sanatın bu biçim dengesi, Kandinsky'ye göre, akıl ile sezginin dengesidir ve Kandinsky bu dengede tüm yaratmanın evrensel yasasını bulur: “Genellikle kafa (bilinç elemanı) ile kalıp (Bilinçsiz eleman, sezgi) arasındaki ideal denge, yaratmanın bir yasasıdır. Bu insanlık kadar eski bir yasadır.” İster içsel-dışsal elemanların, isterse akılsal-sezgisel elemanların bir birliği olsun, sanat yapıtının özü tüm bu karşıt elemanların dengesi ve harmonisidir. Ama, bu birlik, bu denge ve bu harmoni salt biçimseldir, salt yapısalıdır. Sanat, bu yapısalılığı, bu biçimselliği dile getirir.” (Tunalı, 1992, s. 159).

Kandinsky'in resimleri iki boyutlu düzlem üzerinde çizgilerin, organik biçimlerin, renk lekelerinin, birbirini örten, iç içe geçmiş dinamik, devingen, ritmik elemanların bir araya gelmesiyle oluşur. elemanlar bütün yüzeyi doldurur. Düzlemde geniş boş yüzeyler bulunmaz. Resmin bütün yüzeyi hareketlidir. Resimlerde sınırlı bir derinlik vardır. Biçimler birbirini örter, koyu lekelerin iki boyutlu yüzeyde oluşturduğu derinlikler, düzlemde gel-gitler yaratır. Resimde biçimler yüzeyde ve yüzeye yakın yer alırlar.

### **3.6. Bauhaus**

#### **3.6.1. Klee**

1879'da Berne yakınlarındaki Münchembuchsee'de doğdu. Müzisyen bir aileden gelen Klee, kendisinde müzik yeteneği de olmasına karşın, Münih Akademisi'nde resim öğrenimi görerek ressam olmayı seçmiş ve 1906'da Münih'e yerleşmiştir. 1910'da Bern, Zürih ve Winterhur'da 56 grafik çalışmasını sergilemiş, 1912'de ikinci “Blue Reiter” sergisine katılmıştır. 1921-31 tarihleri arasında Weimar ve

Dessan'daki Bauhaus' ta öğretmenlik yapmıştır. Daha sonra Düsseldorf Akademisinde profesör olarak çalışmıştır. 1933'de İsviçre'ye dönüp çalışmalarını burda sürdürmüştür.

“Klee Blue Reiter grubunun bir üyesi olduğu dönemde, Ekspresyonist bir sanatçı sayılmış, Bauhaus'da çalıştığı yıllarda ise ondan bir Elemantarist olarak söz edilir. Sürrealistler de Klee'nin çalışmalarından içgüdüsel ve kendiliğinden ortaya çıkmış gibi görünen öğelere bakarak onu kendilerinden biri saymışlardır (Lynton, 1982, s. 225-226).

Klee sanat hayatının ilk yıllarında modelden çalışarak çizim konusunda belli bir yetkinliğe ulaşmış, daha sonra doğadan çalışmayı bırakarak, çizgi ile, içsel ve düşsel olanı, betimlemeye başlamıştır.

Sanatçı, doğayı soyutlamamış, o kendini doğanın bir parçası olarak görmüştür. Onun dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır.

Natüralist sanatın, nesnelere de görünümünü verdiğini, bununda yüzeyde kalan bir doğa araştırması olduğunu ve bunun da yetersiz olduğunu belirtmiştir. Klee için nesnenin dış görünümü değil canlılığın zaman içindeki hareketi önemlidir.

Klee çalışmalarında, doğadaki yaratma sürecini izler ve öğrencilerine de bunu yapmalarını öğütler. Ona göre Evrensel-Oluşum içinde sanatçının yaratma gücü, doğadaki yaratma sürecinin devamıdır. Klee sanat eğitiminde yeni bir yöntem uygulamıştır. Klee'nin atölyesinde öğrenciler geleneksel yöntemlerle çalışmıyorlardı. Öğrenciler bir biçimi tekrarlamıyor. Yani, onu betimlemiyorlardı, onun yerine biçim oluşturmayı öğreniyorlardı. Bu çalışmada biçimlendirme “hiç”ten başlıyordu. Kalemin kağıt üzerinde oluşturduğu nokta çıkış noktası oluyordu. Noktadan çizgiye, çizgiden yüzeye, yüzeyden hacime ulaşıyordu. Noktanın farklı yönlerdeki hareketiyle, hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılıyordu. Çizgiye, ton ve renginde katılmasıyla farklı biçimlendirme olanakları ortaya çıkıyordu.

Klee, çizginin ölçülebileceğini, tonların bir ağırlığı olduğunu, koyuluk ve açıklık değerlerine göre tartılabileceğini söyler. Sanatçıya

göre, renkler niteliklerine göre birbirlerinden ayrılır. Buna göre, sarı açık tonlu, sıcak bir renk özelliği gösterirken kırmızı orta tonlu ve sıcak bir renktir.

“Klee’ye göre ölçü, tartı ve nitelik biçimlendirme öğeleridir. Bunları yerinde kullanabilmek için herbirinin olanaklarını iyice tanımak zorunluğu vardır. Çizgi sadece ölçülür. Açıklık-koyuluk, yoğunluklarına göre tartılabilir, kapladıkları yere göre de ölçülebilir. Buna karşılık renk niteliktir ama açık-koyuluk farkı gösterdiğine göre de ölçülebilir” (İpşiroğlu, 1993, s. 67).

Klee yazılarında bu öğelerin kullanımı ile ilişkin düşüncelerini biçim-oluşturan düşünce etkinliği diye tanımlıyor. Klee bu etkinliğin bilimsel kesinlikle yürütülen çözümlene ve bileşime dayanması gerektiğini düşünmüyor. Yüksek düzeyde bir sanat ortaya koymak için bunların yetmeyeceğini, sanat etkinliğinin yaratıcı olabilmesi için sezginin gerekli olduğunu belirtiyor.

Klee, tanıtla, temellendir, destekle, kur ve düzenle biçiminde formüle ettiği, açıkladığı yöntemle bütünlüğe erişilemeyeceğini belirtiyor. Klee’ye göre sanat yasa değildir, yasaların üstündedir.

Klee, geleneksel resim sanatında görünen, hoş giden nesnelerin yapıldığını, ama bu yolla içinde oluşturulan resim anlayışında bunun evrensel bütünden kopmuş birkaç parça olduğunu ileri sürüyor. Klee Sanat görüneni vermez, onu işlevi görünmeyeni görünür kılmaktır der. Sanatçı bu sözü ile bir anlamda modern sanatın felsefesini özetlemiştir. Sanat nesnelere, dünyasını, görünen nesnelere yinelemeyecek olası dünyalardan haber verecektir der.

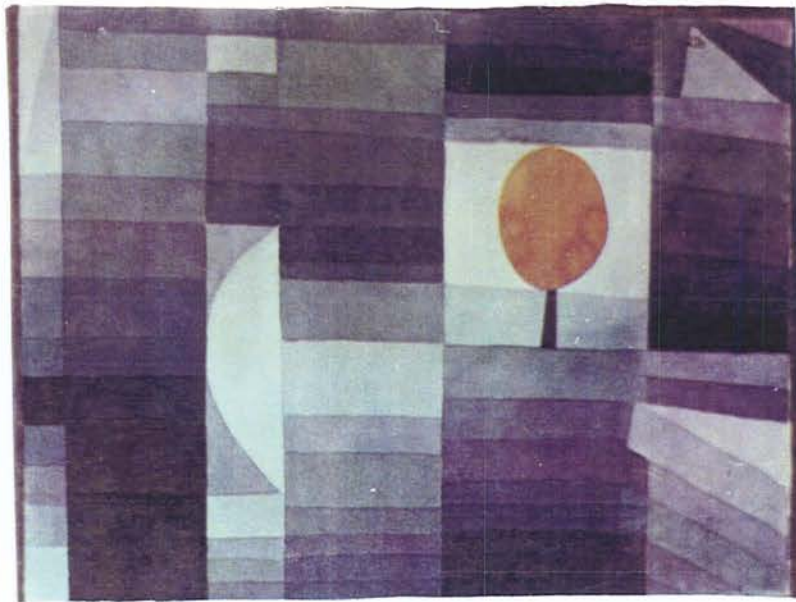
“Klee’nin dünyası karşıtıklardan oluşur, kaos-kozmos, şeytansal-tanrısal, ölüm-yaşam vb. Karşıt güçler değil, eş zamanlı var olan güçlerdir. Şeytansallık eşzamanlılık içinde tanrısal bütünlüğe, ikiliği (dualizm) ikilik olarak ele almamalı, bunları birleştirerek bir bütün oluşturmalı. Çünkü hakikat tüm öğelerin birden göz önünde tutulmasını gerektirir” (İpşiroğlu, 1995, s. 64).

Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söylemiştir, ama bu doğa çıkışlı bir soyutlama, doğanın soyutlanması değildir. Sanatçı bu soyut sözünü, yapıtlarındaki kendi yarattığı biçimlerle, doğa biçimlerini birbirinden ayırmak için söylemiştir. Sanatçıya göre; soyut yapıtlar, biçimlendirme öğelerinin, yani plastik unsurların, çizgi, açık koyu renk gibi unsurların, aralarındaki ilişkilerin iyi kurulması ile mümkün olabilirdi. Sanatçının resimlerinin bazı doğa formlarını çağrıştırması, onların soyut olma özelliğini etkilemez.

Klee'nin sanat hayatının ilk yıllarından itibaren, farklı dönemlerde resimlerindeki üslup değişimleri, onun farklı sanat akımları içinde görülmesine neden olmasına karşın, onun sanatı bireyseldir kendine özgüdür. Sanatındaki çok yönlülük, zenginlik sanatçının yaratıcı zekasının bir göstergesidir. Bu kendini yinelemeyen, araştırmacı ve sürekli devinim halindeki bir sanatsal süreçtir.

“Klee'nin yapıtlarında, kendi iç dünyasını açıkladığı hemen hemen hiç görülmez. Bu eski olduğu kadar yeni, evrensel olduğu kadar da bireysel bir sanattır” (Lynton, 1982, s. 228).

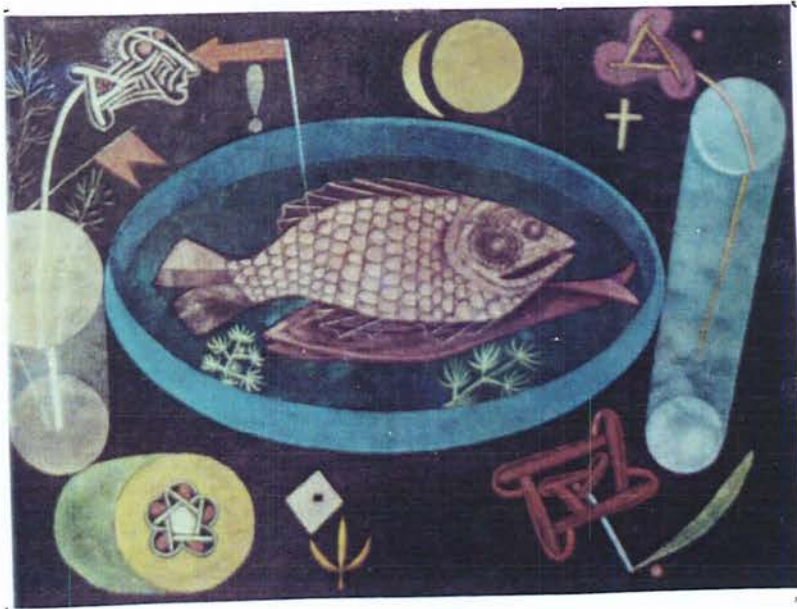
Resim 12 : Paul Klee, Sonbahar Elçisi, 1922, Suluboya, 26x32 cm.



Sanatçının, 1920'lerde suluboya tekniği ile yaptığı 'Sonbahar Elçisi' adlı resim, soyut resimlerine iyi bir örnektir. Bu resimde yüzey yataylardan aşağı şeritler halinde, farklı tonlarda, mor, mavi, yeşil renkteki şeritlerin sıralanmasıyla oluşur. Resmin sağ üst bölümünde kare bir yüzeyde bir gövde üzerine yer alan elips biçimli turuncu biçim, resim hakkında bir ip ucu verir. Bu form ağacı çağrıştırır ve resmin genel yapısı içinde biçim ve renk karşıtlığı oluşturur.

Sanatçının 1926 yılında yaptığı 'Balığın Çevresinde' adlı resimde, tuvalin ortasında üç boyutlu elips bir formun içinde yer alan balık imgesi çizgisel olarak betimlenmiştir, buna karşılık, balığın içinde yer aldığı mavi elips formun çevresinde yer alan, biçimler soyut biçimlerdir. Bu biçimler tek tonlu, siyah iki boyutlu soyut bir düzlemde yer almışlardır. Bu resimde de balık formu, resimdeki diğer formlar ile form karşıtlığı içinde bulunur. Resim yüzeyini bütününe kaplayan siyaha karşılık, soyut biçimler mavi, yeşil, sarı, pembe ve kırmızı renktedir. Bu ton ve renk ilişkisi yüzeyde bir gerilim yaratır.

Resim 13 : Paul Klee, Balığın Çevresinde, 1926, Tuval Üzerine  
Suluboya ve Yağlıboya, 46x64 cm.



Resim 14 : Paul Klee, Artık Gün Üzerine Natürmort, 1940,  
Jüt Üzerindeki Kağıda Pastel Renk, 74x110 cm.



Lynton, 1982, s. 238.

Sanatçının 1933’de Almanya’dan ayrılıp İsviçreye gittikten sonra yaptığı resimler, onun en önemli yapıtlarıdır. Bu resimler çizgisel öğelerle, rengin bir araya geldiği resimlerdi. 1940 yılında yapmış olduğu “Artık Gün Üzerine Natürmort” en önemli yapıtlardan bir tanesidir. Bu resim, kırmızı, pembe, sıcak kahverengiler ve nötr yeşilden oluşan renkli soyut yüzeyler ile onları çevreleyen siyah konturlardan oluşur. Yüzeyde aktif olan çizgidir, çizgi yüzeye egemendir. Resmin ortasında yer alan çizgi ile oluşturulmuş dikine biçim ise bir figürü çağırır. Boya yüzeye, kabaca dalgalı olarak sürülmüş, yüzeye tıkanmamıştır. Yüzeyler nefes alır. Resim sıcak bir armoniye sahiptir. Biçimler soyut iki boyutlu bir yüzey üzerinde yer alır.

P. Klee’nin 1940 yılında, kağıt üzerine suluboya tekniği ile yapmış olduğu 30 x 8 cm. küçük boyutlu “Siyah Hâlâ Yerinde” adlı resmi,

sanatçının en önemli ve en tanınan resimlerinden biridir. Dikine ince bir dikdörtgen tuval üzerinde oluşturulan bu resimde, dokulu tuval yüzeyi kabaca sarı renge boyanmıştır. Tuvalin üst kısmında yer alan siyah dairesel siyah form, yüzeyin açık tonlu sarı rengiyle güçlü bir kontrast oluşturur ve yüzeyde gerilim yaratır. Bu düzensizce oluşturulmuş siyah leke resmin en etkin biçim elemanıdır.

Resim 15: Paul Klee, Siyah Hâlâ Yerinde, 1940. Kağıt Üzerinde Verniklenmemiş Suluboya, 30x8 cm.



Lynton, 1982, s. 229.

### 3.7. Soyut Ekspresyonizm

“1946-47’lerde New York’ta geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı kendi fizik hareketlerini de yansıtan bir boyamayı gündeme getirdi. Bu anlayışın Amerika’da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andrea Mason ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular. Soyut Ekspresyonizmde yansıma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan bu “Gestial Resimde” lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşması kompozisyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır. Bu resme Aksiyon Resmi de denmektedir. Önemli temsilcisi Jackson Pollock Villiem De Kooning ile Franz Kline’dir savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek, altmışlı yılların ortalarına kadar süren bu resim anlayışının temelidir. Arshile Gorky, Robert Motherwel ve Helen Frankentha’ların temsil ettiği Aksiyon Resmine tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan bir resim anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayış giderek soyut Ekspresyonizm’in lirik çeşitlemelerini gösteren eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlemelerin önemli ressamı Mark Rothko, Barnette Newman, Clayford Still ve Moris Louis’dir (Turani, 1998, s. 128).

Amerika 1940’larda büyük bir ekonomik ve siyasi bir güç olarak ortaya çıkmaya başladı. Bir çok ülke Amerikanın etkisinde kaldı. Kültürel alanda da etkili olan bu ülke, sanat alanında önce çıkmaya başlamış sanat’da öncü duruma gelmiştir. 1940-1970 yılları arasında Amerikan kültürü dünyayı derinden etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı, Avrupa’nın Paris’in sanattaki liderliğinde son verdi. Avrupanın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatın baskı altında bulunması Almanya’nın Avrupa’yı işgal etmesi bu kıtadaki birçok sanatçı ve okumuş insanın Amerika’ya kaçmasına neden olmuştur. Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy Avrupanın birçok önemli sanatçısı, savaş yıllarında Amerika’da kaldılar ve oradaki sanat ortamını etkilediler.

Soyut Ekspresyonizm olarak bilinen akımın öncülüğünü yapan Amerikalı sanatçılar o dönemde Kierkegaard ve Jung’un düşünceleri ile varoluşçuluk düşünce akımlarından etkilenmişlerdir. O dönemde Guggenneim müzesinde Matisse, Monet ve çok sayıda Kandinsky

tablosunun bulunması, Ressam Öğretmen Hans Hofmann'ın ve Marcel Duchamp'ın varlığı Newyork sanat ortamını etkilemiştir.

Soyut Ekspresyonizm'in içinde yer alan sanatçılar birbirleriyle ilişkileri olan kişilerdi. Bu sanatçılardan sadece ikisi Amerika'nın yerlisi idi diğerleri; çocuk yada genç yaşta bu ülkeye göç etmişlerdi. Zaten Amerika, çeşitli ülkelerden göç eden insanların oluşturduğu karma bir kültürdü. Bu anlamda bu akımın göçmen sanatçıları da Amerika'lı sayılırdı. Söz konusu sanatçıların ortak düşüncesi, kapitalist bir sisteme karşı onun karşısında yer alan, yeni bir sanat anlayışı ortaya koymaktı. Bu yeni sanat anlayışı Avrupa sanatının karşısında ve belli bir üsluba bağlı kalmayarak bireyin kendisini dışavurması ile gerçekleşecekti. Ortaya konmak istenen bu yeni sanat anlayışı aynı zamanda Amerikan sanatıyla da bağlarını koparacaktı.

Soyut Ekspresyonizmin en önemli sanatçılarından biride Amerika'lı Jackson Pollock'tur. Pollock, resimlerinde denediği yeni yöntemlerle büyük ilgi uyandırmıştır.

Jackson Pollock (1912-1956) başlangıçta gerçeküstücülükle ilgilenmiş, fakat daha sonraları, tablolarında egemen olan gizli görüntülerden uzaklaşarak, soyut sanatı denemişti. Alışılmış yöntemlerin dışına çıkılarak, tuvali döşemeye sermiş, boyayı damla damla akıtarak veya dökerek şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Çinli resamların kural dışı bu yöntemleri kullandıklarından ve Amerikalı yerlilerin Kum üzerine büyüsel amaçla resim yapma uygulamasından belki haberi vardı... Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası. Çocuksu yalınlık ve kendiliğindenliğe duyulan özlem. "Pollock "action painting" veya soyut ifadecilik diye adlandırılan yeni bir üslubu başlatanlardan biri olarak kabul edildi" (Gombrich, 1980, s. 478).

Jackson Pollock geleneksel tuval resmi anlayışını terk ederek, boyayı fırça ile tuval düzlemine sürmek yerine, yere serilmiş branda

veya muşamba üzerine boyayı damlatarak yaptığı resimlerini 1948’de sergiledi. Bu sergi Pollock’un bu yeni kendine özgü resim anlayışını, bu akımın dışında kalan, sanatçılar tarafından da anlaşılmasını sağlamıştır.

Pollock’un resimleri birşey betimlemez doğal bir süreç içinde, ressamın hareketlerini izlerini taşıyan, spontan, doğaçlama, sonunda ortaya çıkan akıcı bir heyecan verici resimlerdir bunlar. Resimlerde söz konusu olan soyutluktur. Soyut dışavurumdur. Ama bu resimler Avrupa sanatına özgü soyut dışavurumdan ayrılır. Pollock’un bu yeni resim anlayışı o dönemde, dünyanın birçok ülkesindeki eleştirmenler tarafından çok olumlu eleştirel almış ve birçok genç sanatçıyı derinden etkilemiştir.

Pollock’un o yıllardaki resimleri, düşünseldi, içseldi, alışılmışın dışında bir dışavurumcu, bu bağlamda başka sanatçılarla ilişkilendirilemezdi. Herşeyden öte heyecan verici, yani bir yaratıcıydı bu.

1951-52’de Pollock’un çalışmalarında imgeler yada üstü kapalı imgeler yeniden belirmeye başladı; Bunlarla birlikte önceki yapıtlarında ağır basan huzursuzluk duygusunda ortaya çıktı... Pollock, tuval üzerinde olduğu kadar cam üzerinde de çeşitli renkler ve yoğunluklar denedikten sonra, ek öğeler ile birlikte (Kolaj, kum vs.) yada onlar olmaksızın, resimler yapmıştır” (Lynton, 1982, s. 235).

Soyut Ekspresyonistlerin tuvaleri ressamı da içine alır. Rönesans perspektifinde kullanılan yöntemlere karşılık olarak Ekspresyonist ressamlar, izleyiciyi tuvalin tinsel alanına çekmekle izleyiciye belli bir bakış açısı tanımazlar. Çerçevenin sınırlarının göz ardı edilmesi çerçevenin sınırlayıcı etkisinin kaldırılması, resmin sonsuzluğu izleyiciye doğal bir algılama ile hissettirir. Mondrian’dan farklı olarak resim düzlemi ile onu çevreleyen sınırları ortadan kalkmıştır.

Pollock'un istediği, hiçbir başlangıcı ve sonu olmayan resimler yaratmaktır. Boyutun büyük tutulması ile 180 °'lik bir etki olanı yaratılmış olmaktadır. Sürrealistlere karşılık olarakda bu bir tür rüyalar alemidir" (Çeliker, 1992, s. 50).

Pollock resimlerini oluştururken geleneksel yöntemleri bir kenara bırakmış, resmini; boyayı tuval üzerine fırça ile sürerek değil, tuvali yere sererek boyaları damlatarak oluşturmuştur.

Pollock, yapıtlarını yere serili tuval yada muşamba üzerine özgürce boyalar akıtarak oluşturuyordu. Büyük bir renk zenginliğini içeren bu yapıtlar çizgi açısından oluşmuş gibidir. Çizgilerin birbirlerini kapatıp öne ve arkaya doğru itmeleri, resim yüzeyinde yumuşak bir biçimde gelgitlere neden olmaktadır. Espas, resmin yüzeyinde öne ve arkaya doğru yumuşak gel-git hareketlerle oluşmaktadır (Çeliker, 1992, s. 52).

Soyut Ekspresyonizm'in Eylem Resmi adı verilen kanadının diğer sanatçıları W.De Kooning ile Franz Kline'dir. W. De Kooning 1948'de New York da açtığı sergide yer alan, siyah-beyaz ve soyut bir anlayışta yaptığı resimlerle sanat ortamını etkilemiştir. Bu resimlerdeki fırça vuruşlarındaki rahatlık ve çarpıcılık izleyicileri üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Birkaç yıl sonra 1953 yılında Kooning, sanat hayatının en önemli yapıtları olan, kadın konusunun ele alındığı, sevme ve reddetme imgelerinin çatışma halinde olduğu, büyük boyutlu resimlerden oluşan resimleriyle açtığı sergi o dönemde sanat ortamını şaşırtmıştır. Yeni yaptığı resimler De Kooning'in fırça kullanmadaki ustalığını göstermekteydi. Sanatçının bu dönem yapıtlarında, biçimler ve imgeler bir mekanda yer alırlar bu mekan soyut bir mekandır. Hareketli büyük fırça hareketleriyle oluşturulan resimlerde biçimler ve boşluk iç içe girmiş ve bir bütünlük sağlanmıştır. Kadın figürünün soyutlandığı bu resimlerde ifade ön plandadır. İfadeyi sağlayan fırça sürüşündeki özgürlük, bunun sağladığı hareket, renk ve siyah fırça

vuruşları ve figürdeki deformasyondur. Kadın figürü bu resimlerde çarpıtılmış, ürkünç hale gelmiştir. Tinselliğin belirleyici olduğu bu resimler bir dışavurum resmidir. Sanatçının figürden yola çıkarak onu soyutlayarak çalıştığı resim dili o dönemde tartışmalara neden olmuştur.

De Kooning yaptığı hem ezici, hem etkileyici korkunç kadın resimlerini değersiz olduğu kanısına vararak bir kenara atmıştır. Norbert Lynton'un Modern Sanatın Öyküsü'nde de bahsettiği sanat tarihçisi Meyer Schapiro, sanatçıyı yeniden bu konuda çalışmaya ikna etmiştir. De Kooning soyut biçimlerinde bir şeye benzemesi gerektiğini belirtir. Sanatçının daha önceki yaptığı soyut ve daha sonraki yaptığı kadın resimlerinde bu belirttiği şey açıkça görülür. De Kooning resimlerinde kadın figürlerinde portre, göğüsler, kalça ve bacak gibi uzuvları belirtme eğiliminde idi ama bu eğilim, biçimin deforme edilerek çarpıtılarak betimlenmesiydi.

Sonunda sanatçı, soyut figüratif anlayışta resimler yapmaya başladı. Bu resimler de öne çıkan hareket, ifade ve etkili fırça vuruşlarıyla oluşan doğaçlamadır.

De Kooning'in bir arkadaşı olan Franz Kline bir yıl içerisinde gerçekçi resim anlayışından Soyut Ekspresyonist resimlere dönüş yaptı. Franz Kline, siyah boya ile açık tonlu düz bir yüzey üzerine, badana fırçası kullanarak, soyut lekelerden oluşan resimler yaptı. Bu resimlerin doğa resmine özgü ideografik (Düşünce yazısı) bir simge ifade eden bir etkisi vardı. Bu resimler açık üzerinde koyu ile inşa edilmiştir. Koyu lekeler yüzeyin açık tonu ile güçlü bir ton kontrastı oluşturur.

Bu resimler Pollock'da olduğu gibi, spontan bir biçimde oluşturulmuştur. Geniş fırça hareketlerinin izleri yüzeyde açıkça görülür. Bu resimlerde renk dışarda bırakılmış, açık-koyu ilişkisi öne çıkmıştır.

Clayfford Still Avrupa sanatını reddetmiş, nesnelere dünyasının imgelerini, izlerini, resimlerinden atmış, onlardan arındırmıştır. Resimlerinde rengi atarak, onun uyandırdığı her türlü duygudan uzaklaşarak, lekeci bir resim anlayışına yönelmiştir. Daha önceleri resimlerine ilginç ve çarpıcı isimler koyarken daha sonra bunları numaralandırmıştır. Hayalgücü sanatında bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Resimleri oluşturan temel unsur hayalgücü olmuştur. Still'in 1949'da ve daha sonra yaptığı resimlerde kahramansı ve düşsel bir yan vardı. Daha önceleri siyahın egemen olduğu, koyu renkli büyük boyutlu resimlere daha sonra parlak renkler girmiştir. Bu resimler farklı renklerde kenarları pürüzlü, arızalı dokulu yüzeylerden oluşan düz, dikey biçimlerden oluşmuştur. Renklerin canlı ve parlak boyanması resimleri yüzeysellikten kurtarmıştır. Renkli boyanmış yüzeyler, izleyicide bir korku ile birlikte doğal yıkımların oluşturduğu görünümü çağrıştırır. Yüzeydeki, geniş koyu, siyah lekeler arasından sızan parlak renkli yüzeyler ile birlikte yüzeyde güçlü bir kontrast oluşturur ve bir gerilim yaratır.

Barnett Newman 1948'de yatay tek tonlu renkli bir yüzey ve onu dikine kesen ince dikey planlardan oluşan bir resim anlayışı oluşturdu. Sanatçı bu resimleri güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat olarak açıklamıştı. Newman resimlerini iki temel biçimle oluşturmuştur. Bu az elemanlı minimalist bir ifade biçimidir. Sanatçı resimleri hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklar. İçinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu bir haykırış olarak dile getirir. Resimlerine ilişkin söylediği bu sözler onu sanatının düşünsel temelini oluşturur. Bu bağlamda salt soyut biçim ve renklerden oluşan kompozisyonlar değildir bunlar. Büyük boyutlu ve az elemanlı parlak ve düz yüzeylerden oluşan bu resimlerde geniş ve dar yüzeyler ile yatay-dikey kontrastı yüzeyde bir gerilim yaratır. Bu resimler sonsuzluk duygusu yaratır.

Mark Rothko 1947-1950 yılları arasında bir renkten oluşan yüzey üzerine, tuval düzleminde üst üste sıralanan farklı oranlarda ve farklı renk ve tonlarda iki yada üç yatay dikdörtgenden oluşan bir resim dili oluşturdu. Söz konusu resimlerde renkler düz ve parlak değildir. Yatay dikdörtgen formların kenarları düz ve kesintisiz değil arızalıdır, pürüzlüdür. Yatay planlar arasından daha dar ince planlar sızar. Resimlerde bu yatay düzenlemeyi bozacak başka bir eleman yoktur. Düzlemdeki tek dikey oluşum tuvalin dikeyliğidir. Yatay biçimler genellikle açık ve orta tonlardan oluşmuştur. Yüzeyler düz ve parlak olarak değil nefes alan, soluk renklerdir. Yüzeyi ne güçlü bir ton, ne de ton kontrastı parçalar. Bu biçimler bir bütünlük içinde yer alırlar.

Stil, Newman ve Rothko gibi sanatçıların yapıtları; büyük ve genel savaşların, soykırımların (İkinci Dünya Savaşında olduğu gibi) insanlığı derinden sarsan bu büyük felaketlerin, allak bullak olmuş bir dünyanın insan oğlunun dramını betimleyen imgeler olmuştur denilebilir. Ama bu sanatçıların resimlerinde bu söz konusu olayları çağrıştıran ne bir biçim ne de imge vardır. Resimlerde söz konusu olan soyutluktur. Onlar toplumsal olayları eleştirmek ya da eliştirmek gibi bir tutum içine girmemişler, kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Konunun üzerinde durmakla birlikte bu yapıtlar, tinsel olanın, içsel olanın bir dışavurumuydu. Dışavurulan şey soyut bir dışavurumdur.

Aksiyon resmine tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan resim anlayışında; belirleyici olan ortak özellik, geniş renk alanları ve düz yüzeylerdir.

Soyut Ekspresyonizm’de minimalist eğilim gösteren sanatçı, geniş renk alanları ile yüzeyi boyayarak tinsel bir etki elde etmeye çalışmıştır. Derinsizlik yüzey boyamayı düşünen sanatçının, esprisi yüzeye yakın olarak şekillenmektedir” (Çeliker, 1992, s. 56).

### 3.8. Ressam Sonrası Soyutlama

Soyut Ekspresyonizmin savunucuları arasında yer alan ve Amerikan sanatı üzerinde etkili olan eleştirmen Clement Greenberg 1962'de Soyut Ekspresyonizm sonrası rejim anlayışını şöyle açıklamıştır. “Resimsel sanatın sadeleştirilemeyen niteliği sadece iki esas geleneğe ya da norma bağlıdır” (Lynton, 1982, s.250). Bana göre resimde öne çıkan şey, yüzeyin düzlüğü ve sınırlandırılması anlayışdır. Resimde önemli olan şey açıklık düşüncesiydi. Bana uygun özellikler daha önce Rothko ve Newman'ın resimlerinde görülmüştü. Soyut Ekspresyonizmden sonra yüzeyin sadeliği ve sınırlılığı düşüncesi doğrultusunda gelişen ve bu düşünceye denk düşen resim anlayışı M. Louis ve K. Noland'ın resimlerinde görülür.

Sanat eleştirmeni Greenberg bu yeni sanat anlayışı ile ilgili dile getirdiği bu düşünceleriyle, Kübizm'i hedef almıştır. Modern resimde hala egemen olan kompozisyon anlayışını eleştirmiştir. Bu yeni sanat anlayışında, kompoze edilmemiş, birbirleriyle ilişkilendirmemiş, geniş renk düzlemleri derinlik yanılması yaratmayacak bir biçimde oluşturulmuştur. Resimde anlam bir kenara bırakılmıştır. Ressam sonrası soyutlama olarak adlandırılan bu resim anlayışında renk önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu resimlerin kompozisyon anlayışı kübist anlayıştan uzaklaşır. Daha da önemlisi, daha önce üzerinde tartışılan, nesne olarak resim, imge olarak resim ikilemini çözümlenmiş olmasıdır. Soyut Ekspresyonistler, resimlerinde bu ikilem üzerinde durmuşlardır, resimlerde, imgeler, semboller ve kavramlar iç içedir. Bu resimlerin gerisinde, düşünsel bir yanda vardır. Soyut Ekspresyonist resimler bir anlamda bu kavramların, düşüncelerin yansımalarıdır, bunlar salt biçim ve renk düzenlemeleri değildir. Kısaca bir resmin herhangi bir şeyin resmi olması kuralını, M. Louis ve K. Noland yıkmışlardır. Bu anlamda artık 'Ressam sonrası' anlayışta, “resim imgenin kendisi, imgede resmin kendisi olmuştur” (Lynton, 1982,

s.252). Bu resimlerde, biçim ve onun üzerinde yer aldığı düzlem arasında bir ayırım yapmak zordur, biçim ve yüzey iç içedir, bir anlamda yüzey ve biçim aynı düzlemedir, yan yana gelmişlerdir. Bu bağlamda kesinlik, yanılısaması yaratacak bir ilişki ortadan kalkmıştır. Biçimler düzlemden ard arda değil yan yana sıralanmışlardır. Bu resim anlayışında, resmin altı ve üstü gibi kavramlar ile imza gibi kişisel bir unsur ortadan kalkmıştır.

1953-1954 yıllarında ressam Moris Louis akrilik boya tekniği ile oluşturduğu resimlerde tuvalin emiciliğinden yararlanmıştır. Su bazlı bir malzeme olan akrilik boyayı akışkan hale getirerek tuval yüzeyine nüfuz etmesini sağlamış ve bu yolla boyanın tuval ile dokusal bütünlüğünü sağlamıştır. Bu saydam renkli yüzeyler iç içe geçmiştir.

Sanatçının, büyük boyutlu tuvaler üzerinde gerçekleştirdiği resimler açılmış biçimler, orta boyutlu tuvalerde oluşturduğu resimler ise çubuklar olarak adlandırılır. Her iki resim anlayışında renkler bazan yan yana gelerek bitişik yada, belli bir aralıkta doğal bir biçimde yüzeyde yer almışlardır. Tuvalin köşelerinden resim düzleminin ortasına doğru yayılan bu renkli yüzeyler, çubuklar, doğal bir biçimde yer almıştır. Bunu sağlayan şey ise boyanın akışkanlığıdır. Bu renkli yüzeyler boyanın yüzeye fırça ile uygulanması ile değil sulandırılmış boyanın yüzeyde akıtılmasıyla oluşturulmuştur. Bu denetlenmesi ve kontrolü zor bir yöntemdir. Yöntem açısından bu eylem Pollock'un tarzını çağırır. Akışkan boyanın yüzeyde akıtılarak, ilerlemesi sonucunda oluşturulan bu bitişik ve ayrık organik çizgiler, tuvalin üst köşelerinden tuvalin ortasına doğru bir plan oluştururlar. Bu renkli şeritler arasında yer alan tek tonlu düz şeritler de çizgi gibi algılanır. Bu anlamda renkli şeritler ve bunların arasında yer alan tek tonlu şeritler aynı düzleme gelir. Derinliğin yüzeye yaklaşması sözkonusudur.

Kenneth Noland sanat hayatının ilk yıllarında kareye yakın tuvaler ile resimler oluşturmuş ve bunları alışılmışın dışında, yatay ve dikey bir konumda olmayacak bir biçimde sergilemiştir. Tekrar dikdörtgen tuvalere dönen sanatçı, daha sonra alışılmış tuvalere tekrar dönmüştür. Noland'ı tuvalin biçimi ve onun duvara asılış biçimiyle ilgilenmesi onun, geleneksel tuval anlayışı ile bir hesaplaşmaya girdiğini gösterir.

K. Noland'ın 1964'de yaptığı eşkenar dörtgen biçiminde, başka bir deyişle elmas biçimli tuvalde yaptığı resim, tuvalin alt köşesinden başlayarak yüzeyin eşit aralıklarla bölünmesi ve bu planların farklı renklerde boyanması ile oluşturulmuştur. Bu resimde renkli yüzeyler tuvalin biçimine uymak, yukarı doğru gittikçe daralır. Resimde tuvalin alt köşesinden başlayarak planların sağa ve sola doğru gidişleri aynı zamanda üç boyut izlenimi de verir. Söz konusu resimde sanatçının resim anlayışının tüm özelliklerini görmek mümkündür. Tuval yüzeyi biçimlerin, renklerin yer aldığı düzlem olmaktan çıkmış yüzeyin bütünü resmin kendisi olmuştur. Çünkü renkli planlar tuvalde yan yana, aynı düzlemde yer almıştır. Yüzeyde bu planların ton değerleri ve renk özellikleri geriye ya da öne gelme eğilimindedir.

Sanatçı son çalışmalarında dikdörtgen tuvaler kullanmıştır. Tuvali yatay ve dikey bir konumda kullanarak, düzlemi, farklı kalınlıklardaki renkli çizgileri farklı aralıklarda bir araya gelecek şekilde yerleştirmiştir. Bu resimlerde fırçayla çizilmiş ve boyanmış planlar yoktur.

Yüzey tamamen bir çizgi ağı ile örülmüştür. Resimde biçim teke indirgenmiştir, o da farklı genişlikteki çizgilerdir, bu da minimalist bir eğilimdir. Düzlemdeki çizgiler tuvalden sonra da devam eder ama onların nasıl devam ettiğini bilemeyiz. Bu anlamda, sanatçı resimlerinde, anlam ifade edecek her türlü yaklaşımdan uzaklaşmış olur. Sanatçının ortaya koyduğu bu resim anlayışı, ressam sonrası soyutlama adı verilen sanat anlayışı ile örtüşür.

'Ressam sonrası soyutlama' akımının diğer önemli bir sanatçısı da Frank Stelladır. Frank Stella 1960 yılında, tuval üzerine çizilmiş çizgilerden oluşan resimler yapmıştır. Bu tuvale çizilen çubuklar, yüzeyi bölmek için değil, tuvalin dikdörtgen karakterini bozmak için çizilmiştir. Sanatçı birkaç yıl bu anlayışta resimler yapmayı sürdürdü. Sanatçının açtığı sergiler ve yayınlanan makaleler onun uluslararası bir üne kavuşmasını sağlamıştır.

Sanatçının yaptığı resimler, tek renkli çalışmalardan çok renkli çalışmalara kadar değişiklikler gösteren bir anlayışta oluşmuştu. Bunlar, yüzeyin çizgilerle eşit aralıklarla bölünmesiyle oluşan resimler ve çizgilerin yüzeyde farklı açılar, zigzaklar çizerek üç boyutlu soyut biçimlerin oluşturduğu resimlerdi. Stella'nın resimleri farklı açılımlar gösterebilir belirleyici olan, yüzeyde çizginin egemenliğidir, resmi kuran çizgidir. Çizgiler yüzeyde sistematik olarak yer alırlar. Resimlerde sınırlı bir biçim dili yaratılmıştır. Tek tonlu bir yüzeyde yer alan çizgiler ile, yüzeyler aynı düzlemedir.

Soyut Ekspresyonizm ve buna karşı 1950 yıllarının ortalarında başlayan Ressam sonrası soyutlama akımı içerisinde yer alan ressamların hepsinde, yankılar oluşturan renkler, dolaysızca, biçimsel bir ifade gücü taşıyan görsel sonuçlar doğururken, az ve öz olmaları da, yaşantının zenginliğini içerir" (Lynton, 1982, s. 253).

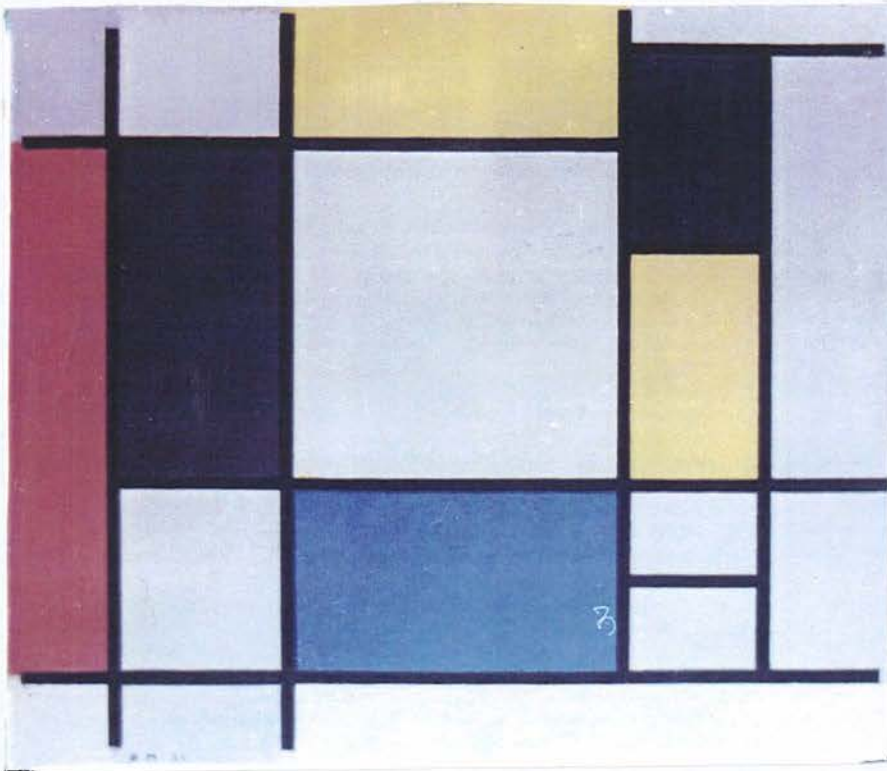
Soyut Ekspresyonizm ve sonrası sanat Amerika'da güçlü tepkiler doğurmuş, ortaya atılan her öğreti ona karşı çıkan başka öğretiyi de beraberinde getirerek, 1940'lardan günümüze kadar New-York'u bir sanat merkezi yapmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT RESİMDE BİÇİM-YÜZEY İLİŞKİSİ İLE İLGİLİ ÖRNEK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ

#### 1. Piet MONDRIAN

Resim 16 : Piet Mondrian, Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve gri ile kompozisyon.  
1920, Tuval üzerine yağlı boya, 99x101 cm.



Lynton, 1982, s. 79.

Piet Mondrian'ın kareye yakın yatay dikdörtgen, bu resminde, tuval yüzeyi (düzlemi), kalın, yatay ve dikey konturlarla, geometrik olarak bölünmüş ve bu bölünme sonucunda ortaya çıkan, kare ve farklı boyutlardaki dikdörtgen formlar beyaz, gri, sarı, mavi ve kırmızı rengi boyanmıştır. Ya da başka bir bakış açısıyla bu renkli geometrik düzlemlerin (kare, dikdörtgen) etrafı siyah konturlarla çevrelenmiş, sınırlandırılmıştır.

Siyah konturlar tuval düzleminden dışarı çıkmaz, tuval düzlemine bitim noktasına çok yakın bir yerde, içerde kalır. Biçimler tuval düzleminde yatay ve dikey bir konumda, yer alırlar.

Resimde, beyaz ve grinin sarı açık tonu ile siyah, mavi ve kırmızı orta ve koyu tonları, ton, kontrastını oluşturur.

Bu çalışmada, soyut geometrik biçimler ve iki önemli plastik unsur olarak öne çıkar. Yani biçim ve renk resmi oluşturan iki temel öğedir. Resimde yüzeyler tek tonda düz olarak boyanmıştır ve konturlarla birbirinden ayrılmıştır.

Griler renge egemendir, daha geniş bir yer tutarlar.

Resim biçim-yüzey ilişkisi, açısından ele alındığında biçimler tuval düzleminde farklı konumlarda yer alırlar. Bu biçimler birbirini örtmez, bütün biçimler düzlemle aynı ilişki içerisinde. Orta ve koyu tonlar düzlemde açılmış bir pencere gibi derine giderken biçimlerin renk karakteride espası oluşturan önemli bir unsurdur. Mavi geri giderken kırmızı ortada sarı öne gelir. Mondrian'ın bu resminde soyut geometrik biçimler soyut bir mekanda yer alır. Derinlik yüzeydedir.

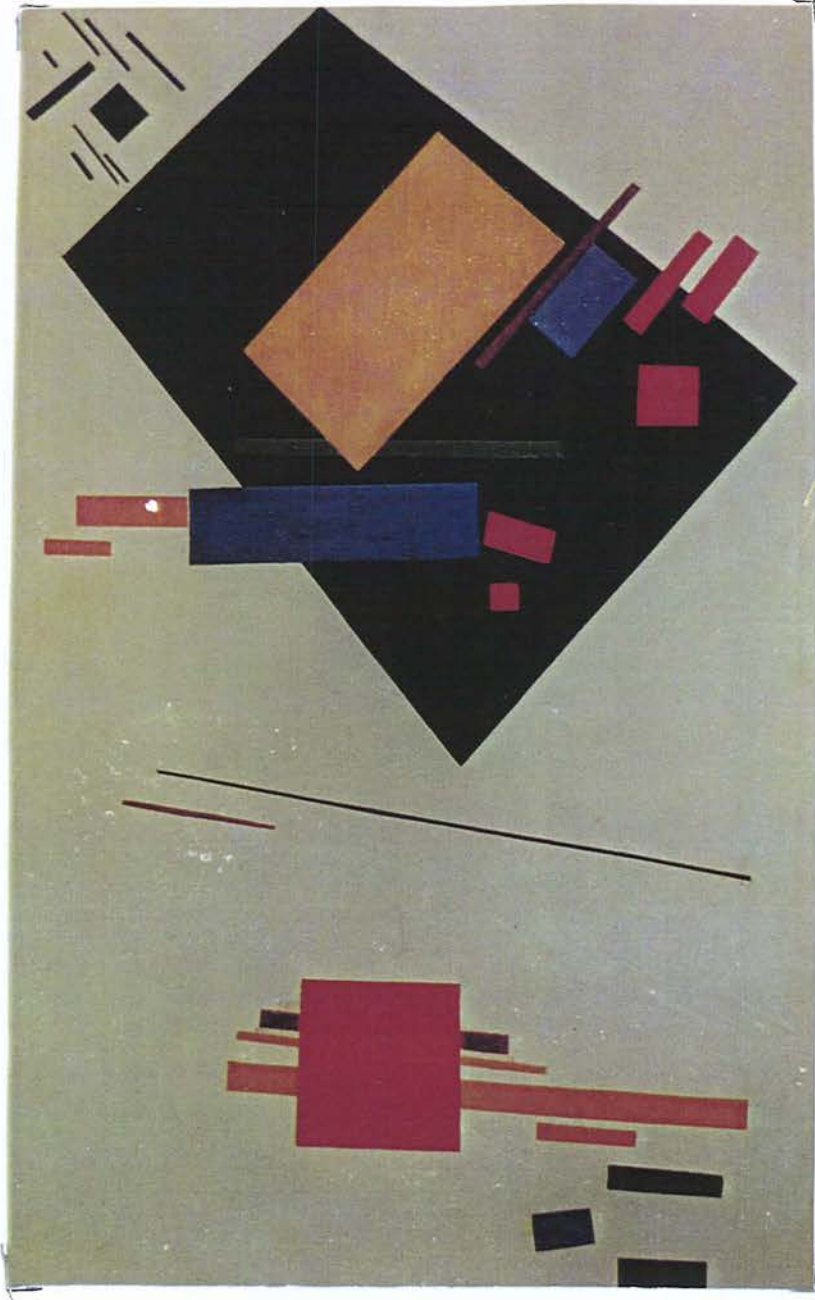
## 2. Kasimir MALEVİCH

Uzun dik bir tuvalde, soyut geometrik biçimlerden oluşan bu resimde tuval düzlemin, bütün yüzeyi tek bir tonda, yüzey olarak sıcak gri renge boyanmıştır. Bu yüzey üzerinde farklı boyutlardaki ve farklı karakterlerde yer alan (büyük-küçük, dikdörtgen, kare ve kontur) soyut geometrik biçimler tuvalden dışarı çıkmazlar, yüzeyde yer alırlar.

Resimde kompozisyon yatay, dikey ve diagonalardan oluşur. Tuvalin üst kısmında yer alan, düzlemde diagonal olarak ve yukarı doğru daralan asimetrik siyah dikdörtgen resmin ana motifidir, yüzeyde büyük bir yer kaplar. Bu siyah dikdörtgen, yüzeyin açık tonuyla, güçlü bir kontrast oluşturur. Bu form üzerinde kare ve farklı

boyutlarda dikdörtgenler yer alır. Bazı biçimler büyük siyah dikdörtgenin üzerinde yer alırken, çoğu büyük siyah dikdörtgeni keserek dışarı çıkar.

Resim 17: Kasimir Malevich, Suprematism. 1915, Tuval üzerine yağlıboya 101x62cm.



Phaidon, 1994, s. 294.

Farklı boyutlardaki dikdörtgen formların, en büyüğü olan, sarı dikdörtgen form, siyah dikdörtgeni nerdeyse tam ortasında diagonal

olarak yer alır ve bu siyah yüzeyi parçalar. Bu iki form açık-koyu zıtlığı içinde bulunurlar ve sarı dikdörtgen etkili hale gelir.

Siyah dikdörtgeni, yatay olarak kesen mavi uzun dikdörtgen, diagonal konumda siyah dikdörtgeni yatay olarak keser. Bu iki form arasında büyük-küçük ilişkisi ve yön karşıtlığı yüzeyi hareketlendirir ve bir gerilim yaratır. Sarı dikdörtgene paralel ve kırmızı konturun hemen altında yer alan mavi (küçük dikdörtgen) pasaj durumdadır. Kontur etkisi yapan yeşil dikdörtgen maviye aynı yönde üstünde aynı konumda olmasıyla maviyi destekler. Yeşil konturu sarı dikdörtgeni keser.

Gri düzlem üzerinde, siyah dikdörtgen ve onun üzerinde, yer alan yeşil kontur ve onunla kesen sarı dikdörtgen bu superpozes ilişkisi biçimlerin üst-üste gelerek birbirini kesmesi, önde arkada ilişkisi yüzeyde espası güçlendirir.

Kırmızı, küçük kare ve dikdörtgenler oran olarak oldukça küçük olmalarına karşın kırmızı, siyah ilişkisi formları etkili hale getirir. Kare form siyah düzlemde, yer alırken, kırmızı dikdörtgenler kırmızıyı ters yönde diagonal olarak keser, beyaz düzleme taşar ve gerilim yaratır.

Siyah dikdörtgen ve onun üzerindeki küçük renkli dikdörtgenler yüzeyin en etkin formlarıdır ve resmin ana motifleridir.

Tuval düzleminin sol üst köşesinde, siyah dikdörtgenin sınırladığı üçgen alanda, yer alan oldukça küçük kare ve dikdörtgen biçimler, yüzeyi hareketlendirir, siyahı yüzeye taşır. Bu biçimler, yüzeyde birbirlerine karşıt diagonal olarak yer alırlar.

Siyah dikdörtgen formun altında diagonal olarak yer alan siyah kontur yüzeyi ikiye böler ve siyahla yön karşıtlığı içinde bulunur. Bu diagonal kontur üst kısımdaki hareketi dengeler ve bu tuvalin alt kısmına yumuşak bir geçiş sağlar. Tuvalin sağ alt kısmında yer alan

kırmızı kare ve onun altında yatay olarak yer alan kırmızı karenin örttüğü, turuncu ince uzun ve bordo dikdörtgenler ve aşağı doğru inen yüzeyde dağılmış küçük mavi, siyah dikdörtgenler tuvalin bu bölgesini hareketlendirirken, tuvalin üst kısmındaki güçlü ton ve hareketli oluşumu dengeler. Üst kısımdaki büyük formlara karşın, alt kısımdaki daha küçük formlar gerilim yaratıp resmi zenginleştirir.

Kırmızı kare, turuncuyla ton, renk pasajı yaparken, turuncular yüzeyin açık tonuyla da pasaj yapar.

Malevich'in bu resminde, tek bir tonda yüzey olarak boyanmış, düzlem sonsuzluk duygusu yaratır. Yüzeyin boşluğu, dolu formlara egemendir. Genellikle formlar yüzeyle fon kontrastı oluşturur. Resimde ton ile renk önemli plastik unsur olarak birlikte kullanılmıştır. Ton renge egemendir. Resimde, sıcak renkler; sarı, turuncu ve kırmızı, soğuk renklere egemendir.

Yüzeyde boşluk-doluluğa, açık ton-koyu tona, sıcak renkler - soğuk renklere egemendir ve bu anlamda yüzeyde asimetric bir denge vardır. Resimde hareketli dinamik bir kompozisyon anlayışı vardır. Bu resimde espas yüzeydedir ve yüzeyin üzerinde yer alan biçimler üst-üste gelerek birbirini örter ve bu önde-arkada ilişkisi yüzeyde espası yaratır, biçimler yüzeyden koparak öne gelir.

### 3. Vassily KANDİNSKY

Soyut Ekspresyonist resim anlayışının kuramcısı ve ilk temsilcisi olan Kandinsky'nin doğaçlamalar adını verdiği bu resim, soyut organik iki boyutlu biçimlerle oluşturulmuş tipik bir dışa vurum resmidir.

Kareye yakın dik bir tuval düzleminde kompozisyon eğriler, yaylar, dairesel biçimler, noktalar ve diagonellerden oluşur. Eğri çizgiler, siyah ve renkli iki boyutlu lekeler, organik biçimler düzleme

yayılmıştır. Resimde doluluk boşluğa egemendir. Tuvalin sağında ve solunda dikey dar bir alan boş bırakılmıştır. Tuvalin yüzeyi orta tonda farklı kahverengilerle arızalı bir biçimde boyanmıştır, bütün yüzey hareketlidir. Resimde, ton konstrüksiyonu orta üzerinde koyu olarak inşa edilmiştir. Düzlemdeki çizgiler ve koyu lekeler oldukça belirgindir. Biçimler tuvalden dışarı taşmazlar, yüzeyde orta kısımlarda yoğunlaşır.

Resim 18: Vassily Kandinsky, Doğaçlama 13. 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 120x140 cm.



Lynton, 1982, s. 83.

Resimde armoni, farklı değerlerdeki kahverengiler, yeşil, mor, mavi, kırmızı ve turunculardan oluşur. Bu renkler nötr renklerdir. Resime egemen olan kahverengidir ve bütün yüzeyi dolaşır. Kırmızı ve sarı bu genel kahverengi ile bütünleşir ve sıcak renkler baskındır. Resimde hareket, dinamizm, coşku ve ifade en önemli unsurlardır.

Resmin izleyicide bıraktığı ilk etki hareket ve ifadedir. Yüzey farklı tondaki kahverengilerle hareketli bir biçimde boyanmıştır. Düzlemin bazı bölümleri ise daha açık boyanmış ve yer yer beyaz etkisi yapar. Siyah renkli lekeler aşağıdan yukarı doğru diagonal olarak yoğunlaşırken orta tondaki nötr yeşiller tuvalin üst köşesinde yer alırlar. Resmin espası yüzeydedir, yüzeyin arızalı ve farklı tonda boyanması, yüzeydeki ton farklılığı, düzlemi hareketlendirmiştir. Espası, ton farklılığı, biçimlerin, üst üste binmesi birbirini kesmesi ve renk değerlerini sağlar. Resmin espası, soyut resme özgü, bir espastır ve iki boyutlu organik, soyut biçimler bu soyut düzlemde yer alırlar. Düzlem konstrüktivistlerdeki gibi tek tonlu, düz bir yüzey değildir, tam tersi yüzey hareketlidir, farklı tonlar iç içe girmiş, birbiri içinde erimiştir. Düzlemde kahverengiler geriye giderken, açık tonlu yüzeyler öne gelir. Böylesi hareketli bir düzlem üstünde renkli ve siyah lekeler yer alır.

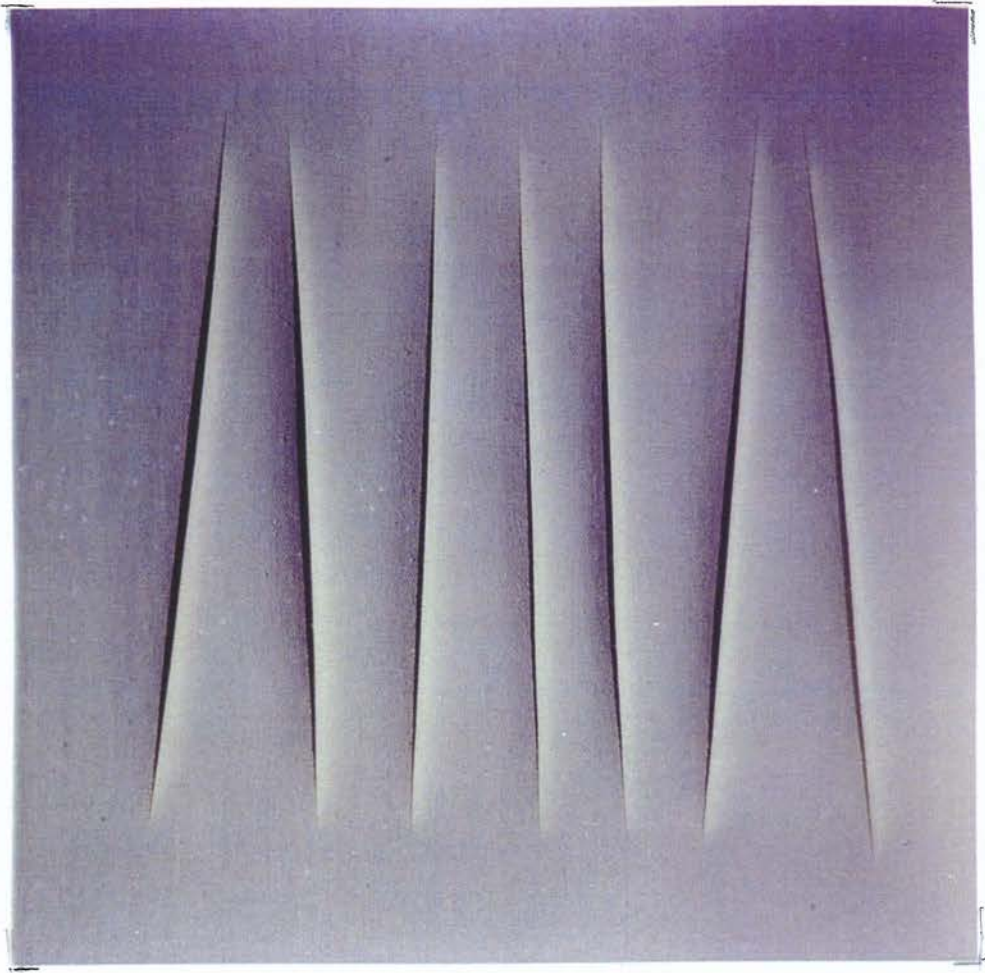
Resimde güçlü bir ton kontrastı görülmezken belirgin bir renk kontrastı da yoktur, yakın renkler kullanılmıştır ve çoğu yüzeyle pasaj yapar.

#### **4. Lucian FONTANA**

L. Fontana, İtalyan asıllı bir aileden gelen sanatçı 1899 yılında Arjantin'de doğmuştur. 1905 yılında ailesi Arjantin'den İtalya'ya dönmüş ve Milano kentine yerleşmiştir. Önceleri bir heykeltıraş olan babasının yanında çalışmış, daha sonra Brera Akademisinde sanat eğitimi görmüştür. 1930 yılında yaptığı soyut heykellerini sergilemiştir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Arjantin'de kalan sanatçı. 1946 yılında Beyaz Manifestoyu, çıkarmış, 1947 yılında spazialismo grubunu kurmuştur. 1954 yılında Venedik Bienal'inde kişisel sergi açmıştır. Çok yönlü bir sanatçı olan Fontana, seramik ve heykel çalışmalarında yapmıştır. Aynı zamanda neon ışıklarıyla, yapıtlar oluşturmuş, 1947'de

çevresel sanatın ilk örneği sayılan siyaha boyanmış bir oda olan “siyah mekansal çevre” adlı yapıtını oluşturmuştur sanatçı.

Resim 19: L. Fontana, Spatiel Concept. 1962, Akrelik ve Yağlıboya, 52x52 cm.



Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 598.

1966 yılında Mineopoliste Valker sanat merkezinin ve 1967’de Amsterdam’da Stedelijk müzesinin çevre düzenlemesini yapmıştır.

Fontana 1960 yıllarından itibaren mekansallık akımıyla, çevresel sanat ve kavramsal sanat gibi birçok akımın öncülüğünü yapmıştır. Böylesine çok yönlü bir sanatçı olmasına, farklı sanat alanlarında ürünler vermiş olmasına karşın Fontana, sanat tarihinde, resimleriyle tanınır öne çıkar.

“Başlangıçtaki neredeyse tekrenkli “delinmiş” tuvaleri 1958’den sonra da tümüyle tek renkli “yarılmış” tuvaleriyle Fontana, tuvalin gerisindeki sonsuz mekanı izleyicinin algılamasını amaçlamıştır. Tuvaldeki delik, iki boyutlu mekan kavramını bozarak, gerideki “boşluğun” tuval yüzeyine yansımalarını sağlamaktadır. Sanatçının bu tür çok büyük boyutlu çalışmaları, yarıkların yarattığı gölgelerle daha büyük bir mekanmışçasına algılanan bir kabartma etkisi yaratır (İ. Babacan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 598-599).

Sanatçının bu resimleri; tek bir tonda düz olarak boyanmış bir tuvalin; boydan boya farklı aralıklarla, farklı boylarda kesilmesinden oluşmuştur. Tuval yüzeyinin kesilmesiyle oluşan bu yarıklar, yüzeyde açılan birer penceredir, bu dokunulabilir gerçek mekandır, derinliktir.

“Fontana’nın bu tabloları bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilirken, öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yaratma çabaları gibi de görülebilirler” (Lynton, 1982, s.268).

## 5. Jackson POLLOCK

Dikine tasarlanmış, koyu tonların egemen olduğu, renkten arınmış bu resim, koyu üzerinde açıklarla oluşturulmuştur. Birbirine yakın koyu tonlar ve açık etkisi yapan lekelerle iç içe geçmiştir.

J. Pollock’a özgü, yere serilmiş, tuval yüzeyine boyayı damlatma yöntemiyle oluşturulan bu resim yıldızlı bir geceyi çağırıştırır. Resimde biçimler düzlemin her yönüne doğru, hareket halinde, çok hareketli, dinamik, yoğun, iç içe durumdadır. Sınırlı bir form yoktur.

Resimde armoni, siyah, orta tonlu, yeşil etkisi veren lekeler, nötr morlar ve çok küçük lekeler halinde, kırmızı ve turuncudan oluşur. Bu renkler genel koyuluk içinde erir.

Aksiyon resmi denilen bu resim anlayışında, beden hareketinin rastlantısallığın, duygunun ifadenin belirlediği bu coşkulu resimde, yine de gizli, dolaylı bir biçimlendirme çabası görülür.

Resim 20 : Jackson Pollock, 1912 : D.Pınarlar, Long Island, 1947. Tuval üzerine yağlıboya. 129.2 x 76.5 cm.



Phaidon, 1994, s. 372.

Boya damlaları çoğunlukla lekeye dönüşürken yer yer, çizgi etkisi yapar.

Koyu, orta ve açık tonların yer aldığı yüzeyde, koyu tonlu yüzeyler, güçlü bir derinlik etkisi yaratır, bu uzaysı bir derinliği çağrıştırır. Kesin olarak hangi lekenin geride, hangisinin ortada ve önde olduğu kesin olarak algılamaz.

Turuncu ve kırmızı küçük lekeler renk etkisiyle öne gelir. Pollock'un resimlerinde, espas, tuvalden geriye ve tuval düzleminde ve tuvalden öne çıkar, ama tuval yüzeyinin geneli organik olarak dağılan açık tonlu lekeler öndedir. Boya damlaları, tuval üzerinde doku oluşturur.

## 6. Willem de Kooning

Resim 21: Villiem de Kooning, Kadın I. 1950-2. Tuval üzerine yağlıboya  
190x147 cm.



Lynton, 1982, s. 240.

Dikey tuvalde oturur konumda ve bütün yüzeyi kaplayan, kadın figürü resmin ana motifidir. Kadın figürünün nerde ve neyin üzerinde oturduğu belli değildir. Figür soyutlanmış bir mekanda yer alır. Resimde figür deforme edilmiştir. Figürün soyutlanması biçimde deformasyon, hareket, abartı, çok belirgin fırça hareketleri, kabaca boyanmış yüzeyler ekspresyonist bir resmin anlayışının üslup özellikleri olarak öne çıkar. Resimde figür, özellikle portre oldukça kaba ve ilkel bir görünüm verir, iri gözler ve dizler yüzdeki ifadeyi güçlendirir.

Figürdeki deformasyon uç noktadadır, figür soyutlanmıştır ve yer yer mekanla birleşir iç içe girer. Figürün en belirgin uzuvları portre ve iri, abartılmış göğüslerdir.

Biçimde deformasyon, hareket, ifade, siyah kontur renk ögesi, kaba ve ilkel, biçim anlayışı ekspresyonizme özgü özelliklerdir. Bu resim tipik bir dışavurum resmidir.

Boya, büyük, hareketli, fırça darbeleri ile kalın boya hamuru ile uygulanmıştır, renk ve siyah konturlar, çizgiler, belirleyici plastik unsurlardır.

Kompozisyonu, düzgün olmayan dairesel kapalı formlar dikeyler, diagonellerden oluşur.

Yüzeyde dolu form boşluğa egemendir, ama bu boşluk farklı tonlarda, farklı renklerle parçalanmış, hareketlendirilmiştir. Resimde açık ve orta ton egemendir, koyu tonlar az yer tutar. Düzlemde durağan düz bir yüzey yoktur. Resim orta ton üzerinde açık olarak inşa edilmiştir. Açık tonlar, beyazlar özellikle gövdenin üst kısmında yoğunlaşmıştır.

Armoni sarı, kırmızı, pembe gibi sıcak renklerle yeşil ve mavi renklerden oluşur. Resim de ton, renk kontrastı gerilim yaratır ve ifadeyi güçlendirir.

Figür düzlemin, soluna yakın konumundadır. Sağdaki boşluk, figürü rahatlatır. Figürün alt bölümünde yer alan, figürün oturduğu düzlem mekan daha az hareketli ve mavi ve yeşil renklere boyanmıştır. Siyah kontur bütün yüzeyi dolaşır.

Çok açık biçimde algılanmasada, gizlenmiş de olsa, figür bir mekanda yer alır. Figürün üzerinde oturduğu düzlem arka planla kaynaşmıştır, iç-içe girmiştir. Buna rağmen, figürün üzerine bastığı bir mekan hissedilir. Arka plan ve düzlem tek bir yüzeye indirgenmiştir.

Espas, geriye ve öne doğru gidip-gelen hareketli bir yüzeydir. Figürün üst kısmında yer alan boşluk turuncu ve kırmızılarla boyanmıştır, bu genel sıcak yüzey, yeşil ve siyahlarla parçalanmıştır. Figürün solundaki dik ve dar plan ile, sağındaki daha geniş dik plan, figürün alt kısmındaki planla birleşir. Alt bölümdeki plan, üst kısımdaki sıcaklara karşın mavi ve yeşile boyanmıştır.

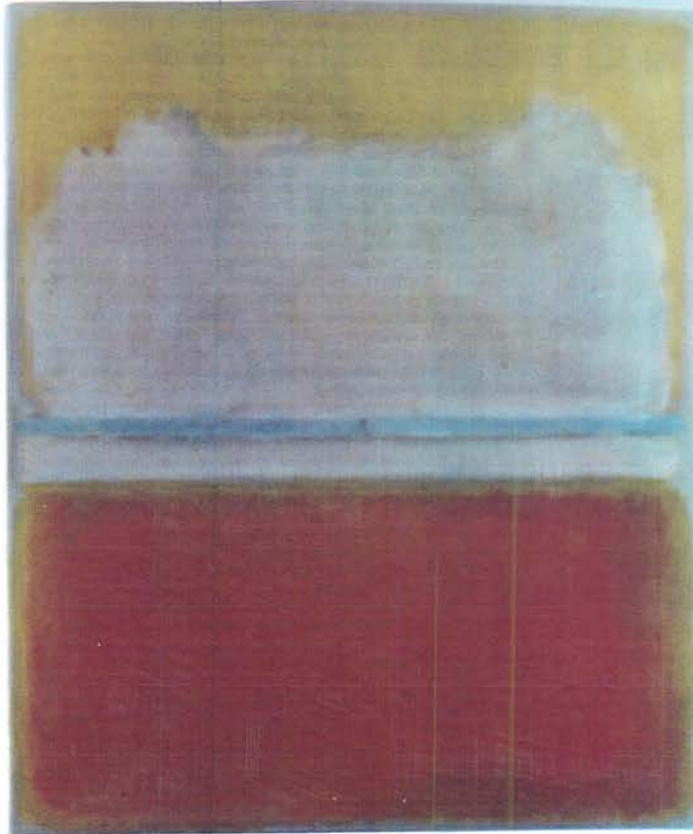
Figürün gövdesi, açık tonlarla, (sıcak ve beyazla) oluşturulmuştur. Resmin diğer yerlerine göre gövde daha bütünseldir. Göğsün altındaki plan siyahlarla parçalanmıştır, bacaklar ve ayak sarı ve kırmızılara boyanmıştır ve zemindeki soğuk renklerle kontrast oluşturur. Figürün bacakları ve ayakları daha bütünseldir. Figür yer yer siyah konturlarla sınırlandırılmıştır.

Resimde soyut yüzey, arka plan, çok yoğun hareketli çizgisel fırça darbeleriyle farklı ton ve renklerle parçalanmıştır. Koyu tonlu planlar ile soğuk renkler yüzeyde yer yer derine gidişi bazı planları, arka planla kaynaşır. Figür bu hareketli soyut yüzeyin önünde yer alır ve sınırlı bir espas oluşur. Resimde espas yüzeydedir. Espası sağlayan şey, formların birbirini örtmesi, önde arkada ilişkisi ile birlikte ton ve renk farklılıklarıdır.

## 7. Mark ROTHKO

Resim oldukça büyük dik bir tuvalin, yatay renkli yüzeylerle parçalanmasıyla oluşmuştur. Bu resim az elemanlı, az renkli, bir resimdir. Farklı boyuttaki beş yatay plan, açık ve orta tonlarda ve sıcak renklerden oluşur. Bu planlar tuvalin, düzleminin içinde yer alırlar, dışarı taşmazlar çünkü tuval açık tonda, nötr yeşil etkisi yapan bir renkle boyanmış, renkli planlar, onun önünde yer almıştır. Bu açık yeşil renk tualii ince bir bant halinde dolaşır. Bu aynı zamanda arka planı, mekanı oluşturur. İnce mavi yatay plan dikine tuvalin ortadan ikiye böler. Tuvalin üst kısmında geniş sarı yüzey, açık tonlu yüzey ile parçalanır. Bu açık plan, arızalı, organik bir biçim özelliği gösterir. Açık beyaz plan, sarıdan daha geniş bir yer tutar. Bu iki biçim ton pasajı yapar. Resmi ortadan ikiye bölen ortada mavi bantı resimdeki

Resim 22 : Mark Rothko, No: 8 1952. Tuval üzerine yağlı boya, 254x173 cm.



Lynton, 1982, s. 245.

soğuk renktir. Mavinin altında yer alan sıcak açık tonlu plan, turuncu planla ton kontrastı yapar. Turuncu plan resimdeki en etkili bölümdür, bunu sağlayanda turuncunun renk etkisidir, öne gelir.

Resimde kompozisyonu yataylar oluşturur, belirgin ton farklılığı yoktur, tonlar birbirine yakındır. Yakın tonlu sıcak renkler ki bunlar, sarı, turuncu, yeşil, mavi, sıcak bejler resimde armoniyi oluşturur.

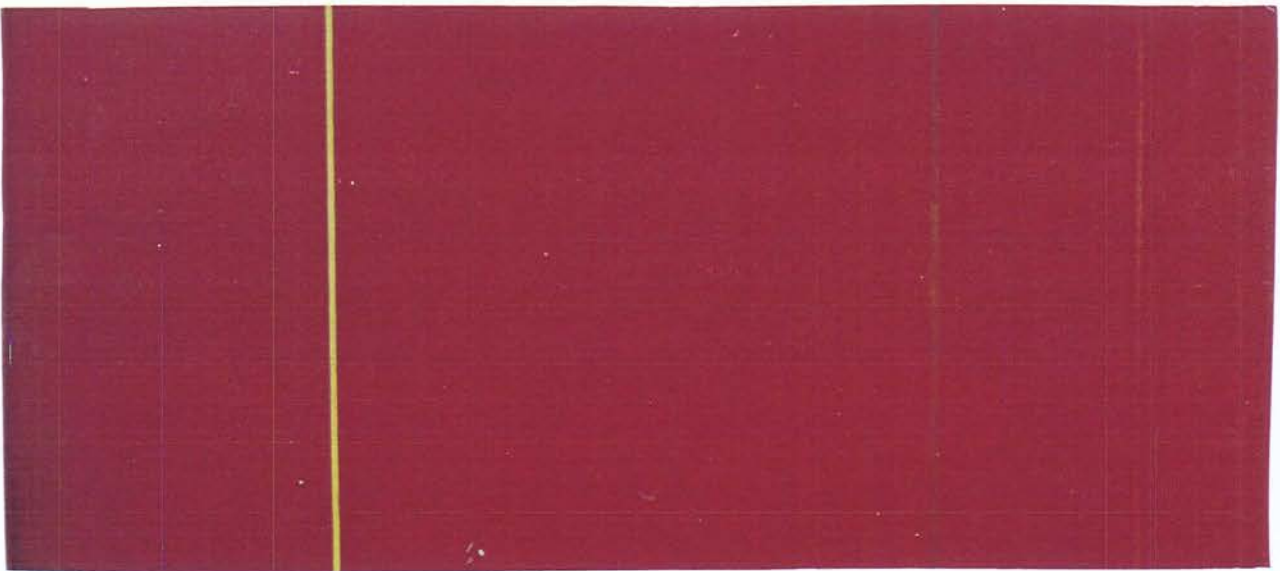
Mavi renk yüzeydeki tek soğuk renktir ve kontrast oluşturur. Büyük-küçük biçim karşıtlığı gerilim yaratır.

Tuvalde yatay formları çevreleyen ince dar düzlem resmin mekanını oluşturur. Yatay formlar bu düzlem üzerinde alt-alta sıralanmışlardır. Bu biçimlerin ton ve renk farklılıkları espası oluşturur. Bazı planlar öne gelirken, bazıları geriye gider.

Resmin üst kısmında sızıntı halindeki dar yeşil düzlem ve onun üzerinde yer alan sarı renkli plan ve onun da üzerinde, beyaz etkisi yapan sıcak bej düzlem yer alır. Bu art-arda sıralanış yüzeyde sınırlı da olsa bir derinlik yaratır. Rothko'nun resimlerinde espas yüzeye çekilmiştir, sınırlı bir espas vardır.

## 8. Barnett NEWMAN

Resim 23 : Barnett Newman, K.S.1. 1959 Tuval üzerine Akrilik boya, 264x438 cm.

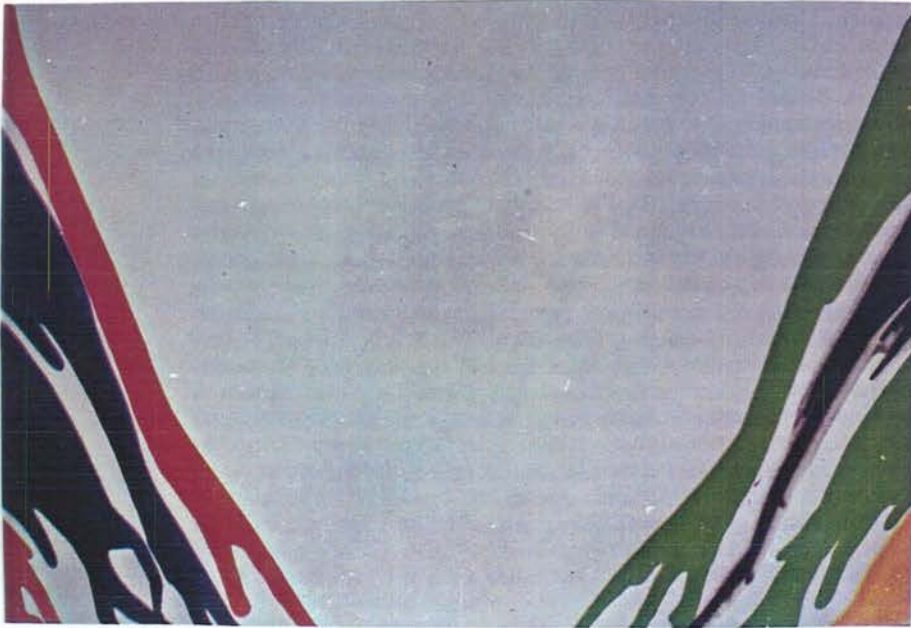


Oldukça büyük boyutlarda yatay uzun bir dikdörtgen tuval düzlemi tek tonda kırmızı renge boyanmıştır. Bu kırmızı yatay düzlem dikine olarak, sarı, kahverengi ve turuncu çizgilerle parçalamış yüzeyi farklı boyutlarda alanlara bölünmüştür, ama bu bölünme yüzeydeki bütünselliği bozmamıştır. Sarı dikey çizgi yüzeyi belirgin bir biçimde keserken kahverengi ve turuncu etkisi yapan dikine çizgiler, kırmızı içinde erirler, yüzeyle pasaj yaparlar. Bu dikey sarı çizginin yüzeyi kesmesiyle tuvalin solunda dikey bir dikdörtgen oluşur. Sarı çizgiden başlayarak tuvalin ortasına denk gelen yatay bir dikdörtgen ve onu takip eden iki dikey dikdörtgen daha oluşur. Kısaca yatay düzlem, dikey ve yatay alanlara bölünmüştür, bu bölünme kırmızı alanın bütünlüğünü bozmaz.

Dikey çizgiler yatay dikdörtgeni böler ve bu yüzeyde az da olsa bir gerilim yaratır. Bu resimde, kırmızı büyük dikdörtgen biçim ve dikey çizgiler aynı zamanda resmin espasını oluşturur. Düzlemde sarı dik çizgi öne gelir, orta tondaki kahverengi daha geride giderken kırmızı ortada kalır. Barnett Newman'ın bu resmi sonsuzluk etkisi yaratır.

## 9. Morris LOUIS

Resim 24 : Morris Louis, Gamma Delta. 1959-60 Tuval üzerine sentetik polimer (Akrilik), 258x388 cm.



Lynton, 1982, s. 252.

Olabildiğince büyük yatay bir tuvalde akrilik boya ile oluşturulan bu resim devasa boyutlardadır. Bu da Amerikan modern sanatına özgü bir tutumdur. Bu resimde, renkli yüzeyler şeritler halinde tuvalin sağ ve sol üst köşelerinden, tuvalin içine doğru akarak iner. Tuvalin sağında ve solunda renkli şeritlerden meydana gelen iki üçgen alan oluşur. Tuvalin bütün yüzeyi açık nötr bir gri ile yüzey olarak boyanmıştır. Bu tek tonlu bir yüzeydir.

Yüzeyde boşluk, doluluğa egemendir. Kompozisyon diagonal ve eğrilerden oluşur. Resimde ton konstrüksiyonu açık üzerinde orta ve koyu olarak inşa edilmiştir. Açık ton baskındır, daha geniş bir alan teşkil eder. Yüzeydeki, biçimler açık, orta ve koyu tonlardan oluşmuştur. Resimdeki armoni, kırmızı, sarı, yeşil, mavi gibi renkler ile gri ve siyahtan oluşur. Renkler, parlak, ışıklı şiddetli renklerdir ve pürüzsüz yüzeylerdir. Boyalar tualin yüzeyine fırça ile değil sanki dökerek damlatılarak uygulanmıştır, iyice sulandırılmış akışkan hale getirilmiş boyanın tuvalde akarak ilerlemesi sağlanmış, zaman zaman farklı yönlerde ayrılarak, çatallaşarak şeritler oluşmuştur.

M. Louis renk bütünlüğünü, renkleri birbirinden ayrı yada birbirine bitişik olarak yerleştirmekle sağlamıştır.

“Bu da tamamen denetlenemeyen bir süreç üzerinde geniş ölçüde kontrol gücünü gerektirir” (Lynton, 1982, s. 254).

Bu resimde renkli yüzeyler, birbirine zaman zaman yaklaşarak bitişik olarak sınırlanırken genellikle tuval düzleminin gri açık tonu ile birbirinden ayrılmışlardır. Şeritler arasındaki düzlemin gri tonu, yüzeyi hareketlendirir, yüzey nefes alır, bir ritim oluşur. Gri düzlem ile renkli şeritler güçlü ton kontrastı oluştururlar, yüzeyi parçalarla ancak sağ alt köşedeki küçük üçgen sarı plan, yüzeyle pasaj yapar. Kırmızı ve yeşil renkler yüzeyden önce gelir.

Bu resimde, iki boyutlu renkli lekeler hemen yüzeyin önünde yer alırlar, birbirini örtmezler, art arda sıralanış yoktur. Biçimlerin hepsi yüzeyle aynı ilişki içerisindedir. Biçimler yan yana sıralanmışlardır.

Resimde espas yüzeydedir. Biçimler tek tonlu düz bir düzlemin oluşturduğu, soyut espas ta yer alırlar. “Bu tılsımlı, ancak sınırlı sanatta boşluk ve hacim değil (Trajik sonuçlara katlanarak) zamanın kendiside reddediliyor gibidir” (Lynton, 1982, s. 254).

## 10. Kenneth NOLAND

Resim 25 : Kenneth Noland, Mavi'den. 1967. Tuval üzerine yağlı boya,  
229 x 671 cm.



Tachen, 1998, s. 289.

Bu çalışma, yatay bir dikdörtgen tuval üzerine birbirine paralel, yatay renkli çeşitlerin üst üste belli aralıklarda sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Bu renkli şeritler kesintiye uğramadan, tuvalden dışarı çıkarlar. Farklı kalınlıktaki renkli şeritlerin çeşitli aralıklarla üst-üste sıralanmasıyla oluşan tuval yüzeyinin, açık gri yüzeyleri de renkli şeritler gibi algılanır. Bu gri şeritler resimde arka plan bir düzlem olmaktan çıkmış gri yatay biçimlere dönüşmüştür.

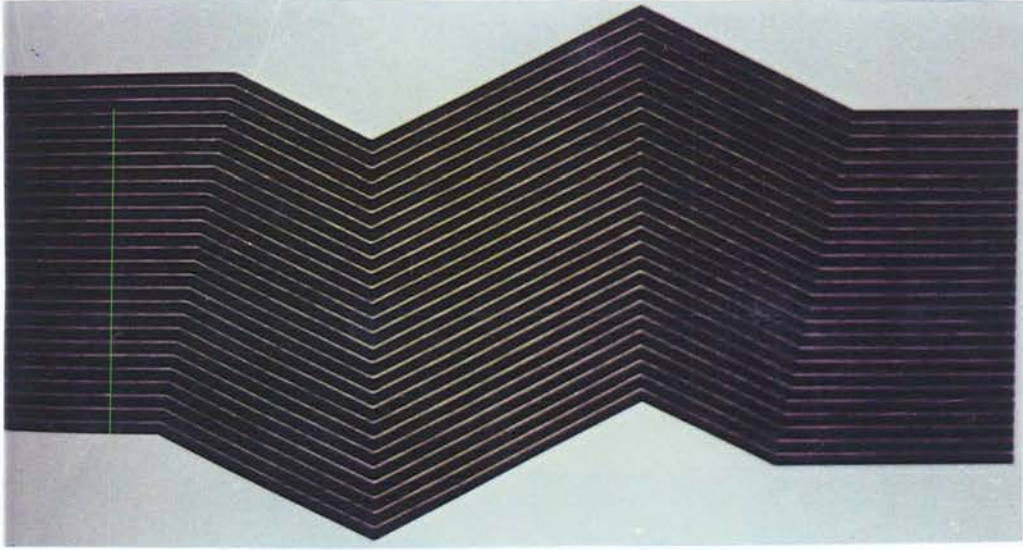
Resimde kompozisyon sadece yataylardan oluşmuştur. Yatay düzlemde, yatay şeritlerin farklı kalınlıkları, açık ve koyuluk değerleri

ve renkli özellikleri düzlemde farklı etkiler yaratır. Koyu tonlar geriye giderken, sıcak renkler, sarı, kırmızı ve griler öne gelir.

Resimde espas yüzeydedir. Yüzeydeki ton dağılımı da, açık tonlar, griler ve koyular egemendir. Armoni, sarı, kırmızı, turuncu, pembe ve maviden oluşur. Sıcaklar soğuklara egemendir. Kırmızı ve sarı - mavi renk kontrastı yaratıp, resimde ritim öne çıkar. Resimde (renkli şeritler) ve gri aralıklar aynı paraleldedir. Önde arkada etkisini yaratan renk ve ton ilişkisidir.

## 11. Frank STELLA

Resim 26 : Frank Stella, 1964 Tuval üzerine yağlı boya, 270 x 540 cm.



Tachen, 1998, s. 231.

Büyük yatay dikdörtgen tuval düzleminde siyah ve açık renkli çizgilerin farklı açılar çizerek oluşturduğu bu resimde, siyah ve açık tonlu çizgiler, alt alta sistematik olarak sıralanmış ve bir bütün oluşturmuşlardır. Çizgiler düzlemde derine doğru giderek farklı yükseklikler oluşturur. Resmin bütünü farklı açılarda yüzeylerde oluşan, bir plakayı çağırıştırır.

Resimde kompozisyon yataylar ve diagonallerden oluşur. Açık ve koyu tonlardan oluşan bu resimde, çizgilerin sistematik yapısı bir ritim yaratır. Katlanıp açılmış bir plakayı çağrıştıran resim farklı açılardan asimetrik beş plandan oluşur. Resmin solundan başlayarak, ilk plan düzleme paralel bir yapıda asimetrik bir yüzey oluştururken çizgilerin derine doğru gitmesi ile ikinci bir asimetrik yüzey oluşur ve bu yüzey derine doğru gider. Çizgiler burda da yatay olarak yükselerek üçüncü bir yüzeyi oluşturur.

Çizgiler tekrar, derine doğru inerek dördüncü yüzeyi oluşturur. Çizgiler, tekrar paralel bir doğrultuda, devam ederek beşinci yüzeyi oluştururlar. Kısacası çizgiler farklı açılarda, zigzaklar çizerek farklı yüzeyler oluşturur. Resimde çizgiler aktiftir, yapıyı oluşturan çizgilerdir ve yüzeyde hareket sağlarlar. Tuval yüzeyinde soyut bir heykel, üç boyutlu soyut biçim yanılması yaratılır.

Resmin espası, tuval düzleminden öne doğru gelir. Açık tonlu düzlem, üzerinde üç boyutlu bu soyut form, üzerinde yer aldığı, düzlemde bağımsız gibidir, yüzeyi yadsır tek başına bir eleman gibidir.

## SONUÇ

Resim sanatının ilk örnekleri, Paleolitik dönemde, mağara duvarlarına çizilen resimlerdir. Bu resimler büyü amacı ile yapılmış, ve belli bir işlevi yerine getirdiği sanılmaktadır. Bu resimler iki boyutlu, ve yüzeysel uygulamalardır. Bu uygulamalar yerini ilerde; yeni uygarlıklarda daha bilinçli düzenli uygulamalara bırakır.

Neolitik dönemde yerleşik hayata geçilmesiyle ilk uygarlıkların ortaya çıktığı dönemde, Mısır'da, resim sanatı büyük bir gelişme gösterir, bu gelişmede, sanatın biçimlenmesinde öbür dünya inancı önemli bir rol oynar. Bu denli bir gelişmeye karşın, Mısır resmi, yüzeysel, derinliksiz, iki boyutlu olarak gelişmiştir. Yunan ve Helenistik ve Roma uygarlıklarında idealist bir sanat anlayışı oluşur. Özellikle heykel sanatında, bütün sorunlar aşılır. Yunan sanatında, 'Rakursi' (Kısaltım) Hellenistik sanatta "oylumlama" üç boyutluluk gibi plastik unsurlar resim sanatında çözümlenir, yüzeyde derinlik elde etme çabaları görülür.

Hıristiyanlığın, ortaya çıkması ve zamanla resmi din olarak kabul edilmesinden sonra, Antik Yunan uygarlığının yayıldığı bütün bölgelerdeki Naturalist sanat anlayışını yasaklar, ve bu yüzden iki boyutlu ve yüzeysel, derinliksiz, bir resim anlayışı, ortaya çıkar. Ancak 14. yüzyılda çizgisel perspektifin bulunmasıyla ve anatominin çözümlenmesiyle birlikte iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir mekan elde edilmiştir. Yüksek Rönesansda hava espasınında resme girmesiyle resim sanatı doruk noktasına ulaşır. Rönesansın çizgisel espası 17. yüzyılda bu yapıdan kurtulup daha algısal, illizyonist bir mekan olarak şekillenir. Espas 20. yüzyıla kadar doğanın, tuval yüzeyine şu yada bu şekilde aktarılmasına dayanır.

20. yüzyılda batıda, bilim felsefe ve teknolojideki gelişmeler ilkel sanatların keşfi, sanat alanında etkisini gösterir ve yeni bakış açıları ortaya çıkar. Empresyonizm ve ardından gelen Post Empresyonizm'le başlayan sanat hareketi, batı sanatında kökten değişmelere neden olur. Ard arda gelen yeni sanat anlayışları, farklı espas oluşumlarını da gündeme getirip, soyut sanatın, zeminini hazırlamıştır.

Soyut sanat, beşyüzyıl süren, Rönesans doğal gerçekliğin, betimlenmesine dayanan sanat anlayışına karşı çıkar. Görünür olanın yerine, salt değişmez değerler arar. Soyut sanat doğa ve nesne biçimlerinden uzaklaşır, kendine özgü bir soyut biçimler dünyası kurar. Doğa karşıtı olarak gelişen soyut sanat espası da bu doğrultuda gelişmiştir. Soyut sanatın espası, tuval yüzeyinde derinliksiz olarak gelişirken artık, renkli, renksiz geometrik, ya da organik biçimler, çizgiler, yüzeyde, oluşmaktadır.

Soyut resimde, artık soyut biçimler, iki boyutlu soyut bir mekanda yer alırlar. Yüzyılın başların da ortaya çıkan soyut sanat, beşyüzyıllık bir sanat geleneğini yıkıp, yerine, çağın istemlerine, ruhuna, denk düşen bir sanat biçimi ortaya koyar. Soyut sanat kendinden sonra gelen, kuşakları da etkileyip, yeni düşüncelere, yeni bakış açılarına, farklı bir biçim dili ve farklı espas anlayışlarına kaynaklık edecektir.

Soyut resim, klasik resim sanatının derinlikli üç boyutlu mekan anlayışı yerini, soyut bir mekana bırakmıştır. Soyut resimde, soyut biçimler yüzeyde, bazen yüzeyden derine doğru, gitme eğiliminde, bazanda tuvalden öne gelerek farklılıklar göstermiştir. Soyut resimde, derinliksiz bir yüzeyde yer alan, geometrik, organik, iki veya üç boyutlu soyut biçimler, sanat anlayışları ve sanatçılara göre farklılıklar göstermiştir. Biçimler büyük-küçük, geometrik-organik, açık-koyu leke, sıcak-soğuk, şiddetli-nötr renk ilişkisi biçiminde yüzeyde yer almışlardır. Soyut biçimler minimalist bir resimde yüzeyde tek bir biçim, lekeci bir resim anlayışında soyut lekeler, konstruktivist bir resimde,

salt geometrik, biçim ve renkler, konturlar, bir dışavurum resminde, iç içe gelmiş, çizgi, leke, renk olarak hareketli bir kompozisyon anlayışı ile bir araya gelmiştir. Biçimler yüzeyde düz, ya da doku oluşturacak biçimde, kalın, yoğun tabakalar halinde sürülmüştür. Soyut biçimler soyut bir yüzeyde bazan üste gelerek birbirini örtüp ve önde arkada ilişkisi yüzeyde derinlik yaratırken bazı soyut resim anlayışlarında soyut biçimler yan yana sıralanmıştır.

Bu araştırma sonunda, soyut sanatın üç boyutlu doğa görüntülerinden kaynaklanan yanılısamadan uzaklaşarak soyut biçimleri ve soyut anlatımları geliştirdiğini söyleyebiliriz. Soyut biçimler iki boyutlu biçimler, hacimli biçimler, renk alanları ve çizgisel biçimler olarak karşımıza çıkarken, resimsel mekan da soyutlaşmıştır. Böylece soyut biçimlerin soyut bir mekanda yer aldıklarını ve derinliğinde yüzeye yaklaştığını söyleyebiliriz.

## KAYNAKÇA

- Ana Britannica.** İstanbul: Ana Yayıncılık, Yıl: 1986-87-88.
- Art Of the 20 th Century Volum II.** Germany-Bon: Taschen, 1998.
- Babacan, İ. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** İstanbul: YEM Yayınları (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), 1997.
- Bazin, Germain. **Sanat Tarihi.** Çeviren: Üzra Nural, Selahattin Hilav. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1998.
- Çeliker, Halim. **Espas-Form İlişkisi.** Sanatta Yeterlilik Çalışması. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, 1992.
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı.** Bursa: F. Özcan Matbaacılık Sanayi, 1997.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü.** Çeviren: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1980.
- . **Sanatın Öyküsü.** Çeviren: Erol Erduran, Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.
- . **Sanat ve Yanılsama.** Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- İpşiroğlu, Nazan. **Resimde Müziğin Etkisi - Yeni Bir Alımlama Boyutu.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- Klee, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı.** Çeviren: Memet Dünder. Ankara: Ürün Yayınları, 1995.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çeviren: Sadi Çapan, Nuri Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1982.
- Mutlu, Belkıs. **Batı Sanatında Biçimlenme ve Doğu Akdeniz.** İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No: 58. İstanbul.

- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi I.** Çeviren: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç. İstanbul: Görsel Yayınları, 1981.
- Read, Herbert. **Sanat ve Toplum.** Çeviren: Selçuk Mülayim. Ankara: Umran Yayınları, 1981.
- Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim.** 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- The Zoth - Century Art Book.** London: Phaidon-Press Limited, 1996.
- Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1997.
- . **Sanat Terimi Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- . **Resimde Geometri (İşlemleri-Sorunları).** Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.
- Vikan, Gary. "Bizans Sanatı", **Sanat Dünyamız.** Bizans Özel Sayısı, 1998, Sayı: 69-70.
- Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları.** Çeviren: Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.