

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

MODERN SANAT'IN EVRİMİNDE TRANSFİGÜRASYON SORUNSALI

Hazırlayan
Fidan SALAHOVA

Danışman
Doç. Rasim ÖZGÜR

İZMİR / 2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Modern Sanat’ın Evriminde Transfigürasyon Sorunsalı” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

13/ 11/ 2017
Fidan SALAHOVA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 20.10.2017 tarih ve 15 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Fidan SALAHOVA'nın "Modern Sanat'ın Evriminde Transfigürasyon Sorunsalı" konulu tezini incelenmiş ve aday 13.11.2017 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.


Doç. Dr. R. Özgür
BAŞKAN


ÜYE

Doç. Dr. A. Feyzi KÖRÜR


Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalyoncu
ÜYE

ÖZET

XIX. yüzyıl, genellikle teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramı içerisinde yer almıştır. Rönesans dönemi ile başlayan bu yeni oluşum XVIII. yüzyılın sonlarına doğru başlayan teknolojinin getirdiği yeniliklerle yepyeni bir boyut kazanmıştır. Bu sürecin toplumları etkisi altına almaya başlamasıyla sanat çerçevesi farklı aşamaya geçmiştir. Bununla birlikte teknoloji ve sanat ilişkisinde yeniliklerin oluşmasına neden olmuştur.

Bu tez çalışmasında soyut sanatın öncülerinden biri olan sanatçı Vasiliy Kandinsky'nin eserleri vasıtasıyla, gerçekliğin tek boyutlu olmayıp, görülene, algılanan ve duyulandan daha gerçekçi ruhun, arzuların ve özünde gerçek bir vucüda bürünmüş dünyayı göstermek istedim. Soyut sanat bize bu gerçekliği gösterebilecek ruhsal bir alandır. Soyut Sanat yeni bir dil oluşturarak, ruhumuzla duyup zihnimizle görmeyi öğreterek bize sanatı algıya dayalı bilinçimizin yollarını öğretmektedir. Vasiliy Kandinsky, insan ruhunu tüm zenginliğiyle yakalayabilen bir ruh ressamıdır. Onun eserlerini seyredenler ancak ruhunu içsel sezginin sesine ve saf içsesin algılanmasına götürecek bir şekilde olgunluğa kavuştuğunda; resmin harmonisinde bir kapı açarak kendini bulabilir.

Ruh, bu ahenkli dünyayı algıladığı zaman estetik hazzı yakalayabilir. Bu sebepten Kandinsky, bugün birçok sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni tarafından soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilmektedir.

ABSTRACT

The nineteenth century has relied on the concept of progress, which mostly means material and technological development and has made an effort in the way. This new formation, which started with the Renaissance, gained a new dimension with the industrial revolution that began in the late 1700s, and the art frame began to change as it began to affect communities in this period. This point has led to the creation of new expansions in the relation of technology with the art.

In this article, through the works of Russian artist Wassily Kandinsky, one of the leading figures of abstract art, it is desired to show that reality isn't unidimensional, but there can be a dimension of reality different from sensible, visible sensory. Abstract art is a spiritual field that can show us this reality. Abstract art creates a new language that shows us that art is something that can only be seen. Wassily Kandinsky is a great artist who can capture inner life with all its richness. His viewers can only reach the harmony of the picture when the soul has reached the maturity where it can open to perception of inner intuition and the pure voice of conscience.

The spirit can only catch this esthetic pleasure when it perceives this harmony. For this reason, today Kandinsky is accepted as the Pioneer of abstract art by many art historians and art critics.

ÖNSÖZ

Gotik dönemden Rönesans'a, Modern Çağ olarak adlandırılan zamana kadar sanatı incelemek çok önemli olmakla birlikte; modern sanatın kültürel ve tarihsel temelini anlamayı sağlar. Başka bir deyişle, sanatın geçirdiği evrim hakkında bir şey bilmek modern sanatçıların fikir, ilgi ve endişeleriyle ilgili bir farkındalık geliştirmemizi sağlayacaktır. Modern sanat tarihçileri, modernizmin yapısını genellikle soyutlamaya yönelik bir yol olarak görmüşlerdir. Soyut sanat kendiliğinden ortaya çıkmamıştır; sanatın anlam ve amacına yönelik geniş kapsamlı tartışmaların ve geçmiş sanat biçimlerinin hem devamı hem de onlara karşı bir tepkidir. İnsanlığın geçirdiği evrimler yaşam şekli, dünya görüşlerini, sanat biçimlerini ve sanata bakışlarını değiştirmiş; her dönemde ve her toplumda, sanat farklı simalarda (ifade şekilleriyle) ortaya çıkmıştır. Modern sanat için önemli konulardan biride, sanatçı kendisi olmuştur ve özün arayışıyla resimde ruhun, rengin, müziğin harmonisinden ifade biçimi kapısını açmışlardır. XVIII. Yüzyıldan günümüze uzanan zaman dilimi boyunca sanatın "duygusal ve düşünsel etkileme gücü"ne sahip oluşu daha belirleyicidir. Tarih bu noktaya evrimler geçirerek varmıştır. Bunu açıklamak pek çok tanım gerektirir.

Transfigürasyon sorunsalı konusunu Kandinsky eserleri üzerinden değerlendirdim. Modern resmin öncülerinden biri sayılan Kandinsky, XX. yüzyıla damgasını "soyut resmin yaratıcısı" olarak vurmuştur. Ona göre renk, çizgi ve biçim, nesneleri resmetmek yerine; bir duygu ya da düşünceyi anlatan görsel bir dil ortaya çıkartmak için kullanılmalıdır. Kandinsky, sadece başarılı bir sanatçı değildir, aynı zamanda "sanat" kavramını dönüşüme uğratan bir sanatçı ve kuramcısıdır. Kandinsky'nin değişim-dönüşüm felsefesi üzerine yapılan çalışmamda amacım, onun hayatı boyunca yaptığı deneyimlerinde insanın veya canlı cansız, var olanın 'özüne' daha belirgin şekilde inmesidir. Tezimin başlığını (transfigürasyon sorunsalını) hem kuramsal hem yapısal olarak ele almış olan sanatçı olmasıdır.

Yüksek lisans eğitimimin başlangıcından bu satırları yazdığım son günlere değin ilk kez yapmış olduğum böyle bir çalışma ile birlikte bana kazandırmış olduğu deneyimin yanı sıra verdiği cesaret için çok değerli hocam Doç. Rasim Özgür'e bir kez daha yürekten teşekkür ve minnetlerimi sunmak isterim. Eğitimim sürecinde bana dokuz Eylül Üniversitesi resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmamın büyük bir şans olduğunu hissettiren birbirinden değerli hocalarıma Doç. Dr. A. Feyzi Korur, Yard. Doç. Murat Özdemir, Yard. Doç. Borga Kantürk'e ve tüm desteğiyle yanımda olan arkadaşım Teoman Çavuşoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmayı yaşamım boyunca sahip olduğum maddi ve manevi tüm değerlerin mimarları olan sevgili anne ve babama adıyorum.

Fidan SALAHOVA

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MODERN SANAT EVRİMİ

1.1. Sanatın Uyanışı	5
1.2. Canlanma Çağı	10
1.3. Rönesans Bireyciliği	12
1.4 Fikrin Figürü	16
1.5. Modern Sanat	18
1.6. XX Yüzyıl	20
1.7. Teknolojinin Sanata Etkisi	22
1.8. Sanat'a Değişen Bakış	24
1.8.1. Modernizme Doğru Sanat	26
1.9. Picasso ve Braque Betimlemesi	28

2. BÖLÜM

(KANDİNSKY RENK, SES, MÜZİK BAĞLAMINDA)

TRANSFİGÜRASYON SORUNSAĞI

2.1. Transfigürasyon Kelimesinin Açıklaması	33
2.2. Dışa Vurma Özlemi	35
2.3. Renk Nota İlişkisi	37
2.4. Kandinsky'nin Sanat Görüşü	38
2.4.1. Kandinsky Felsefesi	39
2.5. Soyuta Doğru	42
2.5.1. Şekillendirilmiş Duyu	43
2.6. Eserlerin Tahlili	45
2.6.1. Görme Duyusu	47
2.7. Ses ve Rengin Gücü	48
2.7.1. İzlenim	49
2.7.2. Bauhause Dönemi Kompozisyon	51
2.7.3. Olgunlaşmış Kompozisyon	54
2.7.4. Dansı Çizmek	55
2.8. Maddenin Yoğunluğu Zevki	57
2.9. Almanak	63
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Praksiteles, Aphrodit, Venus	6
Resim 2. Helenestik dönem, Aphrodit	7
Resim 3. İsa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus arasında	9
Resim 4. Rafael, Atina mektebi	15
Resim 5 . Picasso, Gitar Çalan, 1890.	29
Resim 6. Marcel Duchamp, “Merdivenden inen nü	30
Ressim 7. Eduard Manet, “Maske Balo	34
Resim 8. Kandinsky; İsimsiz	45
Resim 9. Doğaçlama III	46
Resim 10. Doğaçlama 28. 2. Varyasyon	49
Resim 11. Kandinsky: izlenim 5. park	50
Resim 12. Kandinsk; Ortası Yeşil	54
Resim 13. Wassily Kandinsky, "Dans Eğrileri: Palucca Dansları Üzerine" (1926)	56
Resim 14. "Dans Eğrileri: Palucca Dansları Üzerine" (1926)	57
Resim 15. Kompozisyon VIII, Kandinsky, 1923	58
Resim 16. Yellow-Red-Blue, Kandinsky, 1925	60
Resim 17. Gök Mavi (1940)	60
Resim18. Zigzaglı Resim	63
Resim19. Almanach Afish	64

GİRİŞ

Uzun zamandan beri doğruluğu kanıtlanmış tezler incelenip yeniden yorumlanır: bunların yerini bilge insanların, filozofların ve psikologların geliştirilmiş kuramları alır. Bilinçaltının, özü aramanın ve içgüdünün hayatımızdaki yerine yeniden değer biçilir, zihnin ve ruhun olasılığı öne sürülür ve böylelikle dönüşümlülük ilkesi mutlak gerçekçilik kavramını allak bullak etmiştir. Bilginin göreliliği artık kabul edilmiştir. Hayata dair sorular, gerçeklik olarak kendini gösteren problemlerin önüne geçmiştir. Özünü araştıran insan, burada, daha sonra psikanalizin konusu olacak, çözülmesi güç ve birbiriyle çelişen ikilemlerle karşılaşmıştır.

Bütün bu değişimler, sadece günlük hayatımızda kendini belli etmekle yetinmemiş, sanat dünyasında da gündeme gelmiştir. Realizm önemini yitirmiş, tüm dikkatler, gözünün görmediği; ancak beynin kavrayabildiği; binlerce ifade biçimini sunmanın mümkün olduğu bir boyuta, paralel bir gerçekliğe yönelmiştir. Bu boyutun oluşumunda hiç kuşkusuz bilim ve felsefenin payı büyüktür. Psikoloji, psikiyatri, optik ve fizik gibi başlıca bilim dalları, bu eşsiz kültürel değişimin dinamiklerini oluşturmuştur. Yüzyıllar boyunca geçirdiği evrimlerle sanat, oldukça fazla konuyu ele almıştır. Efsaneler, din, günlük yaşam, kültürel ve tarihsel olaylar, ekonomik gelişmeler ve elbette hemen hemen her sanatçıya yansıyan politika, sanatı şekillendiren en geniş konular olmuştur.

XIX. yüzyılın sonu ve XX. Yüzyılın başlarını kapsayan dönem, XVIII. yüzyılın sonunun genel havasını yansıtır. Bu yıllar kişisel bilinç düzeyine ulaşan, özgür iradeli; hem kendine, hem de dünyaya eleştirel gözlerle bakabilen insanın gelişim sürecine tanık olmuştur.

Modern sanatın gelişmesinde önemli ülkelerden biride Sovyet Rusya olmuştur. 1917-21 arasında Rusya’da iç savaş yaşansa da sanayi alanında gelişen bir ülke olarak ortaya çıkmış; ilerlemesine devam etmiştir. Sosyalistler soyuta karşı çıkmaktadır. Bundaki amacı, halk sanatı anlayışını oluşturmaktır. Bu bağlamda özellikle resim, halkı aydınlatmayı hedeflemiştir. Ekim olayları sonrası Rusya, kapılarını dış dünyaya

kapatmıştır. Bundan dolayı da pek çok sanatçı, özellikle (Kandisky, Chagall, Maleviç, Pevsner gibi) ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır.

Sanat dünyasında önemli yere sahip olan ülkelerden biri de Almanya'dır. En çokta sanatçıları etkileyen dönem Hitler'in dönemidir. Hitler'in sanata bakışı tek biçimli olmasıyla beraber; en ünlü eserinde de açıkladığı gibi modern denilen sanat kabul görülemez. Ona göre sanatın bir parçası veya boyutu olamaz. Yine, bir ülkenin gerilemesi, sadece politik değil aynı zamanda kültürelidir. Kültür, toplumun gelişmesi için önemli kaynaktır; bu yüzden o, gerçek, saf bir "Alman Sanatı"nı destekliyordu. Bu sanat geleneksel olmasıyla beraber içinde başka unsurları kabul etmezdi. Bu doğrultular bağlamında Hitler, milli bir Alman Sanatı'nı geniş kitlelere ulaştırabilmek için Kunst'da açılan bir sergiye bizzat iştirak etmiştir. Hitler, prensipler doğrultusunda 1933'e önemli bir modern sanat okulu olan Bauhaus'u kapatmıştır; pek çok sanatçı ülkeyi terk etmiştir. Müzelerden modern eserleri çıkarttırmış ve yok ettirmiştir. Öte yandan ülkede Nazi rejimini ve Hitler'in sanat görüşünü kabul eden sanatçılar da vardır. Bu rejimi savunan heykeltıraş Arno Breker, yaptığı heykellerde atletik vücutlu, adaleli ve güzel görünümlere önem vermektedir; çünkü eserleri bir tür genç Alman neslini sembolize etmektedir. Hitler tarafından kapatılan modern sanat okulu "Bauhaus", XX. yüzyılın ilk yarısında, Walter Gropius tarafından kurulmuştur. Plastik sanat eğitimi verilmekle birlikte mimari ve tasarım eğitimi de verilmekteydi. Bu okulun duyarlılığı okulunun öğrencilerine ve halka yeni boyutlar kazandırmaktı. Okul, Hitler döneminde çok zorluklar yaşadı. Tarihin, sosyal ve ya politik olayların şekillendirdiği modern sanat, antik etkiden kurtulması gerektiği konusunda XVII. yüzyılın ortalarında söz ettirmeye başlamıştır; çünkü tüm dönemler her zaman kendilerine has bir karakter taşımışlardır. Her dönemin siyasi konuları ve sorunları farklıdır, çünkü insan dünyası kat ettiği birçok aşamaların sonucu dünyaya bakış açısı değişmektedir. Bu yüzden, insan zihni geliştikçe tabiata bakışı da değişmekte ve sanat ta tabiatla birlikte değişmektedir (Fischer, 2012; 27-32).

"Böylece, çalışan varlık, yani insan da en önemli ürünü "zihin" olan yeni bir gerçeklik, bir üst-doğa yaratmıştır. Çalışan varlık, emeğiyle kendini düşünen varlığa yüceltiyor, düşünce, yani zihin, insanla doğa arasındaki

metabolizmanın gerekli sonucu oluyor. Bütün sanat zamanla koşulludur ve ancak tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eder” (Fischer, 2012; 49).

Modern çağda resmin konusu ve modeli aynı zamanda, ressamın kendisi olmuştur. Yani, aynı zamanda resim yaratıcısını onun duygu ve düşüncelerini anlatmaktadır. Bu çağda artık sanatçı yansıtmayı değil, yaratmayı tercih etmektedir. Modern sanat aynı zamanda estetik olmayı da önemser, ancak onun en büyük amacı, duyularla değil, akılla yazmaktır.

Bilimin gelişimi ile modern sanat doğadan uzaklaşmış ve sanatta onu taklit etmiştir ve böylece, yirminci yüzyıl sanatı soyutlamaya yönelmiştir. Çoğu sanatçı, figürsüz çalışmalarla buna katkıda bulunmuştur. Soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar, özgür toplumların da simgesi olmuştur. Bunlar, özellikle savaş sonrasında, savaşın getirdiği bunalımları kendine özgü ele alışları ile dikkati çeker. Bir ekspresyonizm ya da bir sürrealizm gibidir. Gerçekte soyutlaşmaya sebep olan, bilim hayatında yaşanan soyutlaşmalardır. Nasıl ki bilim ve sanat soyutlar dünyasına adım atıyorsa, felsefe de bu etkilerden uzak kalamamıştır. Soyut felsefe yani fenomenoloji, her şeyin özünü araştırmaktadır. Bu öz, soyut sanatın da temelinde yer alır. Sanatçılar da bundan uzakta kalamamıştır.

Modern sanat, bütün dış gerçekleri red eden yalnız gösterişsiz renk ve formlarla güzel duyu ve heyecanlar uyandırmayı hedefleyen bir sanat akımıdır. Çoğunluk günlük yaşam işlerini sergiler. Ancak bunlar zihinsel iletilerin eserleridir. Modern sanatı etkileyen bir diğer unsur da psikolojidir. Kısacası çağın getirdiği her unsur ve her olay sanata yansımıştır.

1 BÖLÜM
MODERN SANAT'IN EVRİMİNE
GENEL BAKIŞ

1 BÖLÜM

MODERN SANAT'IN EVRİMİNE

GENEL BAKIŞ

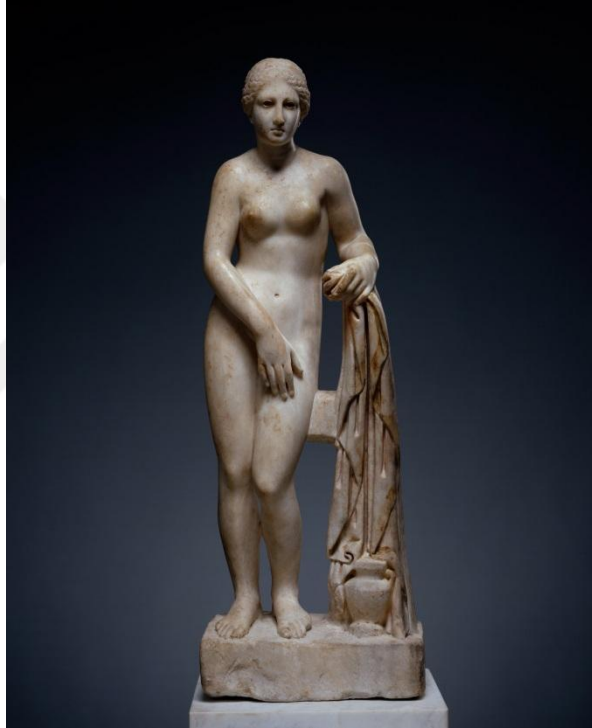
1.1 Sanatın Uyanışı

Sanatın doğuşu ve bağımsızlaşması yaklaşık olarak M.Ö.520-420 yılları arasında olmuştur. Bu dönemlerde sanatçılar bir çok şeyin bilincine varmakla birlikte, sanatta ilerleme başlamıştır. Bu dönemin toplumu da sanatçılar gibi uyanışa geçmiştir. İnsanlar, sanat eserlerini sadece dinsel ve ya siyasal amaç için değil; aynı zamanda kendi değerleri içinde önemsemeye ve ilgilenmeye başlamışlardır.

“İnsanlar çeşitli kentlerde ünlü ustalar çıkaran çeşitli sanat okullarının yöntemlerini, ushuplarını ve geleneklerini kıyaslıyorlardı. Okullar arasındaki bu kıyaslama sanatçıları daha fazla çalışmaya ittiğine ve Yunan sanatında hayran olduğumuz çeşitlilikleri yaratmasına sebep olduğuna hiç bir kuşku yoktur”(Gombrich, 1994: 81).

Mimaride farklı ushuplar bir yapıtda bile bir arada kullanılmıştır. Bu çağda üshup karışımıyla en güzel yapıları ortaya koymuştur. Bunu en mükemmel örneği Erechtheion tapınağıdır. Bunlar bize sanatçının artık her istediğini yapabildiğini göstermiştir. Perspektivte de bu dönem büyük başarılar elde etmiştir, böylelikle IV. yüzyılda sanata bakış açısı giderek değişti. Artık eğitim görmüş ve gelişmiş yunanlılar şiir, heykel, tiyatro, resim sanatı gibi bir çok sanat dallarını tartışmaya başlamışlardır. Sanat yapıtını ya över yada eleştirirlerdi. Bu dönemde halk artık sanatçıların eserlerini eleştirmeye başlamışdı. Bu eleştiriler gelişmeye neden olmakla beraber; Sözünü ettiğimiz bu dönemler boyunca sanatçılar eski kalıplara daha bir can katmaya çalışmışlardır. Örneğin, Praksiteles'in işlerinde Yunan Sanatı'nın ne kadar ilerlediğini görebilmekteyiz. Praksiteles'in eserlerinde hiç bir katılık izi kalmamıştır. Onun yöntemi üzerine düşünüldüğünde eski sanattan öğrenilenlerin unutulmadığını görebilmekteyiz. Praksiteles de vücudun eklemlerini doğru bir şekilde gösterme ve işleyişini mümkün

olabildiği kadar açık bir biçimde anlatma endişesinde olmuştur. O artık döneminin büyük başarısına ulaşmıştı. O, yapıtı zerafetini bozmadan eklemleri gösterebilmiştir. Praksiteles bu eseriyle kendisini aşar. İnsanlar uzak mesafelerden de onun yapıtlarını görmek için geliyordu.



Resim 1. Praksiteles: Venus

http://adrianmurdoch.typepad.com/my_weblog/2014/02/venus.html

Klasik sanatın hayran kaldığımız en ünlü çalışmalarının çoğu bu dönemde, yani m.ö.IV. yüzyılın ortalarında yaratılan heykellerin kopyaları ya da değiştirilmiş biçimleridir. Bununla böyle yunan sanatında bizim anladığımız portre düşüncesi IV. yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başlamıştır. Tabikide daha önceki dönemlerde de yapılmış portreler olmuştur; ancak bunlar çoğunlukla gerçeğe benzememişlerdir (Gombrich. 1994: 81-84).

“IV.yüzyılın sonlarında sanatçılar yapıtlarındaki yüz hatlarına, onların güzelliklerini harcamadan hareket verme becerisine ulaşmışlardı. Yunan dünyası m.ö. IV.ve m.s.I. yüzyıllar arası Helenistik adlandırılan bu dönemde artık sanatın dinle olan eski bağını kaybetmişti. Sanatçılar artık teknik sorunlarla sadece teknik sorun olarak ilgileniyorlardı” (Gombrich. 1994: 83).



Resim 2. Helenistik dönem. M.Ö. II. yüzyıl: Aphrodite

<https://www.google.com.tr/search?hl=tr&q=marble+statue+of+aphrodite+metropolitan+museum&tbm=isch&tbs=simg:>

“İşte bu çağda varlıklı insanlar sanat yapıtlarını toplamaya, orijinellerini ele geçiremedikleri ünlü yapıtların kopyalarını yaptırmaya ve özgün yapıtlara inanılmaz ücretler ödemeye başladılar. Yazarlar sanatla ilgilenmeye, sanatçıların yaşam öykülerini yazmaya, onlar üzerine anlatılan garip fıkraları toplamaya ve gezginlere bu konuda kılavuz kitaplar hazırlamaya başladılar. Antik dünyada ustaların çoğunu heykelticilerden çok

ressamlar oluştuyordu. Bu ressamalarında sanatın dinsel amacından çok teknik sorunlarıyla ilgilendiklerini biliyoruz” (Gombrich. 1994: 89).

Roma dünyayı fethedip Helen hükümdarlıklarını birleştirip imparatorluk kurduğunda Roma sanatında büyük bir değişiklik olmadı, çünkü burada çalışan sanatçılar yunanlılardı ve yunan sanatçıların eserleri satın alınıp ve ya kopyası çıkarılması devam etmekteydi, fakat Roma dünyada yönetici olmaya başladıkça sanatta değişimler başladı. Roma sanatı genellikle mimarisiyle meşhurdur. Romalılar su kemerleri ve halk hamamlarıyla tanınmaktadır. Özellikle kemerlerin kullanımında değişik yöntemlerden yararlanarak tonozla tavan örtüsü yapımında çok ilerlediler. Romanın büyük sütunlarla yapılmış yapıtları örneğin, “Colosseum” halen çok geliştiler. Fakat, bu yapıtlarda da yunan tapınaklarında kullanılan üsluplarını göre bilmekteyiz. Roma imparatorluğu boyunca başından sona Yunan etkisi kendisini göstermiştir. Yunan mimarisinden beğendiği şeyi almak ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre uygulamak Romalılara özgün bir şeydi. Bunu çok güzel bayağılık olmadan becermişlerdi. Başka ihtiyaç duydukları şey gerçeğe benzer portreler yapmaktı ve onlar bunu mumdan imge taşımakla yapmayı başarmışlardı. Bu yöntem onlara yüzün en ufak ayrıntısına kadar kopyalamada olağanüstü başarı elde ettirdi. Böylelikle, romalılar canlı portreler üretmeye başladılar. Gittikçe imparatorluk dönemlerinde böyle portreler yapmanın amacı değişti ve imparatorların portrelerinin heykelini yaparak önünde eğilip ilahlaştırmak, ibadet etmek sadakat göstermek zorunlu hale geldi. Bu dönemde artık hristiyanlık meydana gelmişti ve tamda bu sebepten İmparatorluğun yüceliğini korumak için İsayı halkın eliyle çarmıha çektiler. Bundan sonraki aşamalarda yine halkı susturmak için hristiyanlık dini esasını buldu ve dünyaya yaygınlaşmaya başladı (Gombrich. 1994: 93-98).

“Hristiyanlığın gelişi ve geniş kitlelerce yaygınlaştıkça sanatı zerafet ve beğeniyle işlemiyorlardı. Onlarda katakomb ressamı gibi daha kaba ve kolay yöntemler uyguluyorlardı. Romada sanatın artık başka amacı vardı. Klasik sanat o yıllarda geriledi. Kuşkusuz, en iyi dönemlerin birçok sırrı, savaşların, ayaklanmaların ve işgallerin hengamesinde kaybolup gitti. Bu dönemin özellikle 4. ve 5. yüzyılın kimi portreleri çok açık olarak sanatçıların neyi amaçladıklarını gösteriyor. Bir Yunanlıya bu tür portreler kaba ve barbarca gelebilir ve ya canlılığa alışmış olan romalının hiç dikkatini çekmeye

bilir fakat bize göre bu figürlerin yüz hatlarındaki kararlı çizgileri, kendine özgü ve canlılık ve yoğun ifadeleri vardır. Bunlar bize Hristiyanlığın yükselişine tanık olup onu kabul etmek zorunda kalan, böylece antik dünyanın sonunu belgeleyen yüzleri iletliyordu” (Gombrich. 1994: 100).

Bu hal hristiyan halkın yaşamında ve zihninde kendi kesin yerini bulana kadar devam etmiştir. İmge ve herhangi bir azizin ve ya meryemin bile küçük heykeli tamamen yasaklanmıştır. Bu durum yeni putperestlikten çıkmış insanlara eski inancını hatırlatıp kafasını karıştıra bilirdi. Gombrich bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“VI yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus bu yüzyılda kısmen de olsa bu durumu değiştirmişti. Gregoryusa göre resimdeki imgeler yazma ve okuma bilmeyen kilise üyelerine, halka, çocuklara kutsal olayları anlamata ve akılda tutmakta yardımcı rol oynamasında gerekliydi. Ancak izin verilmiş bu sanat türü oldukça sınırlı ve katı kurallar çerçevesinde gerçekleşecekti. Artık bir figuru betimlemek için hiçbir araştırma yapılmıyordu. Figürler hiçbir canlılık taşımadan dini konuları anlatıyordu. Bu çizimler kimi zaman çocuk çizimlerini bile anımsatabiliyordu” (Gombrich, 1994: 100).



Resim 3. İsa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus arasında. M.S. 389 dolayları

유니 우스 바 수스 석관

Figürler çocuk çizimlerini hatırlata bilir; ancak sanatçı Yunan Sanatı'ndan habersiz olmamışlardır. Sanatçının, figürün hareketinin kırılma eğilme noktalarına hakim olduğunu açıkça göre biliyoruz. Bu bağlamda, hristiyanlığın sanata getirdiği katı kurallar ilkel yöntemler ile geliştirilmiş yöntemlerin değişik bir karışımı oldu. “M.Ö. 500 dolayında Yunanistan’da uyandığını gördüğümüz doğanın gözlemlenmesi, m.s. 500 dolaylarında uykuya yatırıldı” (Gombrich. 1994: 106). Bu durum bin yıla yakın devam etmiştir. Elbette bu dönemin sanatını yargılayabiliriz de hristiyanlığın katı kuralları olmasına rağmen, bu dönemin sanata yaklaşım kuralları da dönemin değerlerindendir. Ve bu zaman diliminde sanatın sürdüğü pasif hayat canlanma çağının patlamasını belirginleştirmiştir.

1.2 Canlanma çağı

Canlanma çağı, kültürel yeniliği yaratmanın, yoğunluğu ile şaşırtıcıdır. Klasik antik dönemlerden bu yana yaratıcılığa olan istek bilime merak bu kadar güçlü ve geniş bir şekilde, nerdeyse aynı dönemlerde bu kadar çok sayıda olağanüstü parlak düşünür, yazar, ressam, heykeltıraş, hiç olmamıştır. Yarattıkları mükemmellik, uyum ve aynı zamanda ideolojik zenginlik ile büyülemiştir. İnsanın kurtuluşu ve özgürlük ruhuyla dolu olmuşlardır. Bin yıl boyunca bölünmez din hakimiyetinin ardından sonra ilk kez, yeni bir dünya görüşü geliştirildi, başlangıç noktası Tanrı değil insandı. Bu insancıl bakış açısı, yaşamın merkezi ve rönesans kültürünün ideolojik çekirdeğiydi. Maneviyat hayatındaki böylesine büyük bir değişimin derin sosyal ihtiyaçlar tarafından üretilebileceği mümkündür anlayışı Nereden gelmiştir.

İnsan-merkezcilik (hümanizim) XIV. yüzyılda kuzey ve orta İtalya’da (oluşan tarihsel koşullardan dolayı) ortaya çıkmıştır; gelişmiş batı Avrupa ülkelerin şehirlerini aşmıştır. Bu ülkelerde ticaret ve zanaat baharını yaşıyordu, İtalya’da ise daha XIII . yüzyılda, zengin tüccarlar ve tepeci firmaları kendilerine küşük ölçekli zanaatkarları itaat ettiriliyordu, hammaddeyi satın alıp ve maddenin yoğun dağıtımını (özellikle bez endüstrisinde) gerçekleştiriliyordu, XIV. yüzyıl başlarında ise burada artık kapitalist fabrikalar, ücretli emeğin karşılıklı istihdamı esaslanmaktaydı. Friedrich Engels ve Karl

Heinrich Marx İtalyayı `fabrikanın ilk çağı` olduğunu ve `ilk kapitalist üretim burada doğdu` (en başta da Floransa`da) söylemişlerdi. XIV. yüzyılı ise `modern kapitalist devriminin başlangıcı` `modern dünyanın şafağı` olduğunu söylemişlerdir. Kentlerde yaşayan asiller arasında giden mücadele sonucu erken burjuva geliyordu ve burjuva cumhuriyetine dönüşüyordu. Komün konseyi (belediye) komşu feodallere bağlı köylüleri parayla alıp toplumun özgür vatandaşları ilan ediyorlardı. Ancak, özgürleşen topraksız köylüler şehirlere akın etmiş; burada onlar ücretli Ciompi (ciompi-belediye başkanlığının itaatinde olan bir çok kurumların birleştiği kuruma deniyor) işçileri olarak çalışmışlardır. Artık, 1340 yüzyılda Floransa`da ilk işçi ayaklanmaları olmuş; 1378 yüzyılda meşhur Ciompi ayaklanması gerçekleşmiştir (yün eğirenler ve diğer sanayi işlerinde ağır iş şartları, düşük ücret, yüksek para cezaları ciompi ayaklanmasına neden oldu). İtalya'nın dışında ortaçağ şehirleri bu tür veya benzeri gelişmeler yaşamamaktaydı. Elbette erken İtalya kapitalizmi daha gelişmemişti, sadece ayrı ayrı küçük şehirlerde farklı sanayi işlerinde gelişmekteydi. Ancak bu yeni ve tarihsel bir yatırım olmakla beraber; ilerici şehirlerin sosyal yaşamını belirlemekteydi. Böylece, İtalya birçok batı Avrupa ülkelerinden erken feodal düzeni bozarak burjuva toplumunun oluşumuna girdi. Friedrich Engels bu yüzyılı `o zamana kadar yaşanan tüm insanlıkların yaşaya bileceği en büyük ilerici devrimi` olarak görmüştür; rönesans kültür hayatı çağın devrimiyle geri kazanılmış; bununla beraber insan zihinlerinde derin devrim hareketi olarak görülmüştür. Kapitalizmin önde gelen bir yatırımcı modele dönüşmesi, kaçınılmaz olarak toplumun tamamında sanayiye dayalı üretim ilişkilerinin yaygınlığına yol açmış, yeni bir sosyal psikolojinin oluşumuna yönelik dürtüler getirmiştir. Ticarete emtia üretimindeki günü birlik iş deneyimi, Tanrı'nın merhametini umarak yaşamlara yer bırakmamış; malların sahibi yalnızca kendi iradesine, yaratıcılığına ve ayık hesaplamalarına dayanabilirdi, aksi takdirde rekabete direnemezdi. Bu daha önce bilinmeyen, bireyin kendi kendine olan farkındalığını, benlik saygısını uyandırmıştır. Kişilik, kendisini tüm toplumsal süreçlerin sınırının cazibe ve itiş merkezi olarak görmeye başlamıştır. Hayat ondan enerji, kararlılık, bilim, eleştirel düşünme, irade talep etmiştir. Böylece kişiliğin gelişimi, rönesans kültürünün renklerine boyanmış ve rönesans bireyselliğinin adını almıştır. Bilime susuzluk buradan kaynaklanmış; bütünlükle insancılığa dalmış ve zamanında Dante (Dante Alighieri)

‘uyanış ilk ve en güzel insan ödölüdür’ diyerek adlandırmıştır. Tüm canlanmanın nefesi olan yaratıcılığın ve yenilikçiliğın ruhu buradan kaynaklanıyor. Erken burjuva cumhuriyeti zafer kazanmış; Avrupada feodal soyluların iktidarın tam zirvesindeyken ve tamamen kendi güçlerine güvenirken gerçekleşmişti. Yeni bir sosyo-psikolojik atmosfer yeni bir ideolojiyi, dünyaya ve insana yeni bir bakış açısı geliştirmeye yardımcı olmuştur. Düşünür-ideologların zorunlu, zahmetli emeğiyle birkaç sınıf önceden ortaçağ ideolojik ve geleneklerinden kopmuş yeni bir sosyal ve ahlaki değerler sistemi geliştirilmiştir. Herhangi bir harekette, tüm olumsuzlamalar kendi içinde kendisinin olumlu ifadelerini taşır, eşit olarak herhangi bir olumluluklar (herhangi bir yeni) kendi içinde olumsuzlukları (eskiyi) barındırır (Moiseyeviç, 1991: 10-27).

1.3 Rönesans bireyciliği

Bu terim var olma hakkına sahiptir, çünkü hümanistik etik açıkça bireye yöneliktir: Rönesans bireyciliği, burjuvazinin gerici bireyciliğının olgun dönemlerinden farklı olarak, antisosyal, psikoloji yıkıcı karakteri taşımıyordu. Bu dikkat çekici hayat gücünün sırrı nedir? Sorunsalıyla birlikte; formun aynadaki canlı görüntü gibi tasvir oluşu üzerimizdeki büyüünün kalıcı olması için kendi başına yetersiz, sır, sanatın derin insanlığında humanizmi (insanlığı) etkilemesindedir. Yenilenme sanatının ana gücünün hümanizm (insancılık) olduğunu kabul ederek, bu gücün öncelikle ideolojik içeriğiyle kökleştğini kabul edelim, bu yüzden onu anlamak ilk önce onun ideolojik yönünü ortaya koymaktır. Ortaçağ evrim sonrası canlanması insanoğlunun kurtuluşunun ilk güçlü girişimi idi. Bu çağın sanatı, ölümsüz etik değerleri taşır. Bu yüzden bu sanat türü insanın ruhunu ve zevkini derin etkilemekte. Bu sebepten, Rönesans kültür hazinesinin yaratıcı mülkiyeti, insanlık kültürünün gelişmesinde önemlidir (Moiseyeviç, 1991: 8-10).

Estetikten fazla uzaklaşmadan bakarsak unutmamalıyız ki gerçek sanat yüksek idealardan ilhamlanır, idea dünyasında mümkün olmayan sanat dünyasında da imkansızdır. Herseyden önce, sanatsal yaratıcılık temelinde bir fikirdir onun türünün özelliği biçimli düşünce olmasıdır. Hegel ‘sanat gerçeği duyusal bir biçimde ortaya

koyma görevine sahiptir` demiştir. Bi Rus literatur elestirmeni olan V.G.Belinskiy `her sanatsal eser, sanatçının eline geçen güçlü bir düşüncenin meyvesidir` demiştir. Fikri sanatın ruhu adlandırmış, tutkun coşkuyu ise `tutku, insan ruhunda fikri yakar ve her zaman fikre doğru yürür` olarak tanımlamıştır. Alman filozof ve düşünürü Goethe şu şekilde açıklamıştır `ideolojiden uzaklaşan her kimse geç sadece duyumsamalarla kalacaktır` demiştir. Goethe, iki yüzyıl öncesinden Avrupa sanatının daha sonraki gelişiminin bütün dramasını öngörmüştür. Çoğu zaman, bir sanat eserinin ortaya çıkmasında ressamın aklında tesadüfden doğan izlenim doğrudan rol oynaya bilir. Sanatçının bilincini `kemiren` hayal gücünün ve fikrin çalışmasını sağlayan bir güçtür bu. Sanat eserleri tasarlamadan başlamıştır. Bu noktada, ortaya çıkan sanatsal imgelere ruh katarak fikirlerine hayat verir veya aksine fikir sanatsal görüntünün etine sarılmaya başlar.

Zihinsel ve duygusal dürtüler, ideolojik ve estetik dürtülerin geçiş ve birleşme noktasıdır. Bu ideolojik ve sanatsal üründen, sanat eserinin yeni bir üretim ortaya çıkar. En önemli eserlerin dikkatle incelenmesi, ideolojik içeriğinin çok daha karmaşık olduğunu, bununla beraber katmanlı olduğu, sanatçının tasarımını ilk görüşte gördüğümüzden daha derin, konunun oldukça derininde aramak gerektiği ikna edicidir. Renösans döneminin ilerici insanların zihninde-ressamları, yazarları, filozof ve düşünürleri-yoğun fikir çalışmaları gerçekleştirmektelerdi. Canlanma çağının büyük sanatçıları mükemmelliyetçi sanatçılardı; onlar muhteşem ressam-düşünürlerdi.

İtalyan sanat tarihçisi Giorgio Barbarelli Da Castelfranco durumu şöyle ifade etmiştir : `Rönesansın usta yaratıcıları öyle yorulmadan olağanüstü yoğunlukla zihinsel işlerle uğraşıyorlardı ki, bizim standartlarımızla ölçülemez` (Moiseyeviç, 1991: 10). Leonardo Da Vinci şöyle idda etmiştir: `resim sanatı felsefe işidir, dünyayı anlamanın güçlü bir aracıdır ve sanatçıdan yarattığının konusunda derin bilgi talep etmektedir`. Kısaca, Leonardo sanatının entelektüel zenginliği evrensel olarak kabul edilmektedir. Leonardo`nun erken işlerinde bile yüksek sınıfların görmeye alışmadığı karakterler görünmeye başlamıştır. Örneğin: küçük bir tablo “Madonna Benois” kendinde ne kadar çok şey taşıyor. Meryem kucağında İsa Leonardodan öncede ne çok tasvir edilmiştir ve konu kendi başına büyük insanlık yolundan geçmiştir. XV. yüzyılın Meryemi artık

tahtta tasvir olunmamakta, başının tacı görünmemekte birlikte, yüceltilmiş Meryem ve İsa artık sadeleşmiş insan, anne ve çocuk kılığına girmiş izleyiciye çocuğunu göstermektedir. Bu küçük eser kendinde ne kadar derin felsefeyi barındırmakta olsa da, Leonardo net ve güzel şekilde bütün bu felsefeyi bir tabloda sade dille anlatmaktadır. Andrea Mantegna, Pietro Perugino, Giovanni Bellini eserlerinde Meryem artık izleyiciye dahi bakmıyor ve izleyiciyle hiçbir temasda bulunmamış şekiyle tasvir edilmekteydi. Genç anne evladıyla oyun oynamaya dalmış, sadeleşmiş, samimi genç kızı ve onun özgür ruhunu tasvir ediyorlardı. Bir sanatçı bu zamana kadar bu derece tasvir olunması zor olan insanın dahili dünyasına, ruhunun hareketine dikkat çekmemiştir. Ve bu Yüksek İntibah çağının getirdiği en büyük olaydır. Leonardo Da Vinci şöyle yazmıştır: `Sanatçının görevi imkansız görünen şeyi resimlemek: İnsanın ruhunu, iç dünyasını göstermektir` (Leonardo da Vinci, 131). Leonardo'nun zengin mirasında, bir dizi garip, itici özellikleri vurgulayan resimler mevcuttur. Gerçekten de, bu resimlerin birkaçı özellikle grup resimleri satirik karakteri taşımakla birlikte: zalimlik, aptallık, kurnazcılık, kendi görünümünün iticiliğinin farkında olmayanlar olmuştur. Yalnız karikatürün değerleri daha büyüktür. Leonardo'dan önce böyle resimler mevcut değildi.

Rafael'in eserlerinde ise Leonardo'nun aksine yansıma yabancı, zerafet ustasını görmekteyiz. Gerçektede böyledir? Felsefeciler onun eserlerinde kaçınılmaz mantık, her detayın en güçlü doğrularla ifade ettiğini söylerler. Kaçırmamız gereken husus şudur ki, Rafael "Atina okulu" eserinde kendi çağının büyük sanatçıları yazar ve şairlerle değil, kadim ellada düşünürleriyle beraber resim etmiştir. Leonardo Da Vinci Platon görünümünde, Michelangelo'yu derin düşünceye dalmış Heroklite, kendini ise sanatçılarla (şair ve müzisyenlerle) değil filozofların sıralamasında tasvir etmesi tesadüf değil. Başka deyişle, rönesansın büyük sanatçılarına göre: hiç kuşkusuz ressamın düşünür olması şarttı ve onlar düşünürlerdi. Böyle düşünmemize sebep onların eserlerinin ve yarattıkları görüntünün derin felsefik anlamlarıdır. Burdan anlaşılmaktadır ki, onlar insanlığı anlatmakla kalmıyor, yazar ve bilim adamlarının eserlerinde bile kolay bulunmayacak düşünce özgürlüğüyle derin felsefik fikirler barındırmaktalar. Bu durum bir çok sanat eleştirmenlerini şaşırtmaktadır.



Resim 4. Rafael. Atina Okulu

https://www.google.com.tr/search?q=Rafael.+Atina+mektebi&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvKPy2Z3XAhWKtBoKHSSTA3kQ_AUICigB&biw=1366&bih=613

ABD’ de İtalya Rönesansı’nın tarih ve sanat eleştirmenliğinin önderlerinden sayılan Bernhart Berenson ifade etmiştir ki, ‘Rönessans sanatçıları bilim adamları olmuşlar ve onlar bilimi resim sanatıyla ifade etmeyi tercih etmişler, onların eserlerinin derin anlamları resim sanatını, sanat olmaktan çıkarmıştır’ (Moiseyeviç, 1991: 18). Oysa, Bu yaklaşım Rönesans döneminin talebi olmuş; bu onların sanatını ebedileştirmiştir.

Onların sanatlarında sonuçlanan tüm ideolojik zenginliği anlamak için, tek sanat eleştirisi yetersiz olmakla beraber tarihi bir yaklaşım gerektirmiştir. Konuşma, sadece dönemin özellikleri hakkında değil, genel değerlendirmelerinin muhasebesiyle ilgilidir; “iş adamlarının” sanatsal yaratıcılık içeriğinin ekonomik-materyalist çıkarımlarıyla yeni sanat eserlerinin üretim ve sipariş şekillerinden değil, şüphesiz, XIII. ve XIV. yüzyıllıkların başında gelişmiş İtalya şehirlerinde kapitalist düzenin ortaya çıkışı sonuçta Rönesans için belirleyici olmuştur. Ekonomiyle kültür arasında, özellikle yüksek sınıflar arasında, bir dizi toplumsal yaşamın katmanları yatmaktadır: ileri

sınıfların kurtuluş mücadelesi, bunun oluşumları sırasında yeni siyasi şekiller ve temel bir yasanın gelişimi ve geniş bir sosyal psikoloji tabakası, günlük hissiyat, sıradan sınıf bilinci, kişilik duygularının doğuşu, yeni ruhsal ihtiyaçlar, yeni ahlaki bilincin ilkel unsurları, yeni bir toplumsal tipin olgunlaşmasına neden olmuştur. Nihayet, bu gerçek zeminde yeni ideoloji büyüyor, bu ideoloji düşünürler tarafından geliştirmiştir. Bu toplumun bütün ruhani yaşamının çekirdeğini oluşturmuş, tüm bu kültürün yüzünü belirlemiştir. İdeolojinin ötesinde, doğal olarak, hiçbir sanat da yoktur. Dolayısıyla, Sanata tarihsel olarak gitmek, onun gelişimini dönemin yaşamıyla organik bir bağlamda değerlendirmek anlamına gelmez, onun ekonomik, sosyal, siyasal, ruhsal ve en önemlisi toplumun toplumsal olarak belirlenmiş ideolojik hayatı ile bağdaşmayan bir bağlantı içerisinde, inişli ve çıkışlı, ilham atılımları ve kriz dönüm noktasıyla bağlıdır. Ronesans sanatı kendi devrimci çağından can buldu (Moiseyeviç, 1991. 11-32).

1.4 Fikrin figürü

Figür bir içerik biçimi değilse herhangi bir değere sahip değildir. Figür tasarıma hizmet eder, onun vasıtasıyla var olur ve onda açıklama bulur. Nasıl ki, güçlü estetik etki için tek estetik kusursuzluğun etkisi yeterli değildir. Bu nedenle fikir kendi basına sanat için yetersizdir. XIX yüzyılın büyük fransız yazarı Gustave Flaubert'in ünlü formülü: `form fikrin dönüşümünden bulduğu candır`-fikirsiz form da yoktur; ancak onun ikinci bir anlamıda var: Gerçek bir sanatın ruhu haline gelmek için, fikrin yeterince somutlaşmış olması gerekmiştir. Başka bir deyişle, sanatın kendisi ve bilimsel başarısı fikrin içeriği ile sanatsal biçim arasındaki canlı bir çelişki sınırlarının ötesine geçemez. Söylenenlerden anlasılıyor ki, disiplinler arası araştırmanın, bilimin beraberinde giden zahmetli emeğin dışında Rönesans sanatının tarihsel bir yorumu ve ideolojik içeriğini ortaya koymak için başka yolu yoktur. Ideolojik yön sanatın en önemli siniridir. sosyal olanı sanatla birleştiren de budur ve sadece bu kanaldan giren dürtüleri izleyerek zamanın sanatının nefesini yakalayabilir. XX. yüzyılın büyük tarihçislerinden biri olan Marc Bloch (Marc Léopold Benjamin Bloch) vurgulamıştır; `tarihsel kaynaklar hatta en açık ve esnek olan tarihsel kaynaklar, soru sormayı

beceriyorsan seninle konuşurlar`. Diyerek Bu önemli bir hususu vurgulayarak, bu olgudan bağımsız analiz etmek imkansızdır; belirlemesine varmıştır. Ona göre bu imkansızla yapılan eleştiri genel kişisel izlenim sınırlarında kalıcaktır. Yalnız, bununla da araştırmaya talep tükenmez.

Yukarıda da belirttiğim gibi sanat eserleri kendinde çok bilmece barındırmaktadır. Bir çok önemli sanatsal baş yapıtlarında ikonografinin sırlarını önemle günümüze kadar koruyup saklamışlardır. Anlamsal içeriğini ortaya çıkarmak için, sanatın dokusuna derinden nüfuz etmek gereklidir. Zannediyorum ki, bunun için, en önemli sanat eserlerinin her birini üzerinde ayrıca monografi çalışması gerekmiştir. Hiç birşeyi atlamamak gerekiyor. Burda herşey önemlidir: tasvir edilen şey hangi hikaye veya o çağda denildiği gibi hangi “tarihi” ressam tasvir etmiştir (metni dikkatle okumadıktan sonra, alt metne ulaşmak imkansızdır); sonrasında nasıl tasvir edilmiştir, konuyla tasvir ne derece örtüşmekte, resimde neler oluyor, tabloda bireysel karakterin rolü nedir, her biri ayrılıkta nedir, yüz ifadeleri hangi ruhsal ifadeyi yansıtıyor, bakışı, hareketi, sanatsal görüntü kendinde ne barındırıyor, hangi fikri, hisleri, ruh halini, iradeyi; tasvir edilen karakterler birbirleriyle nasıl karşılaştırılmakta ve sonunda sanatçı ele aldığı konuyu nasıl yorumlamış. Yalnız bu şekilde adım adım ilerlemekle sanat eseri anlaşılabilir. Sanat eserlerinin kendi karakterleri var, onlar hislerini ve fikirlerini ifade ediyorlar ancak, şair, yazar, oyuncu, müzisyen vs den farklı olarak ressam sesten, sözden, kinetik becerilerden mahrumdur. Bu yüzden ifade etmek istediğini onun kullanımına açık olan kompozisyon, çizim, hat, renk,ışık,gölge vs mümkün kadar verimlilikle kullanılmalıdır. Sanatçı kağıdının en ufak kısmını dahi hareketsiz, anlam dışında bırakmayı göze alamaz. Gerçek sanatçının eserinde gereksiz bir şey yoktur, tesadüf yapılmış veya “öylesine” ya da fazladan bir fikir. Sadece insan figürlü eserlerde değil aynı zamanda manzara veya ne kadar değişim ve dönüşüme uğramış figür veya manzara olursa olsun eserlerde fikir sürdürülmektedir. Bu yüzden de izleyici sanat eserine bakarken onu anlaması, kısmen de olsa okuması, insan ruhunda ve fikrinde sakin bir senfonik olarak konuşan sesi duyması gerekmektedir. Sanatta dil çok önemlidir, burada da dil, hislerin ve fikrin ifadesi için kullanılmaktadır (Moiseyeviç, 1991: 54-72).

1.5 Modern Sanat

Modernizm terimi son yüzyılda sanat dünyasında çok sayıda farklı, çeşitli sanatsal yönleri belirten özet gibidir. Etimolojik olarak, bu terim modern-`yeni` sözcüğünden gelmiştir . `Moda` kelimesiyle aynı kökene sahiptir ve genellikle `yeni sanat`, `modern sanat` anlamında kullanılır. Ancak, kavramın etimolojik anlamına dayalı fikir yürütmek yalınış olurdu, bu revizionistler (eleştirmenler) tarafından sıklıkla görülmüştür. Modernizm herhangi bir `yeni sanat` değil, özellikle belli-tarihsel içeriğe sahip yeni bir sanat olmuştur. `Geleneksel` realizme karşı çıkan ve Avrupa sanatsal kültürünün gelişmesindeki krizi ifade eden bu sanat XIX. yüzyılın dördüncü yarısında burjuva toplumunda ortaya çıkmıştır. modernizm ile eş anlamlı olarak sıklıkla `dekadans` terimi kullanılmıştır. `Dekadans` çöküş demektir. Her iki terim de XIX. yüzyılın ikinci yarısında oluşmuştur. Modernizm kavramı daha geniş, daha genel; dekadans kavramı ise zaten içeriğinde belirgin olmuştur.

Yüzlerce yıllık tarihi olan sanat, yükselişi ardından sıklıkla gerileme dönemleri yaşanmıştır. Ancak bu düşüş, kendi ya da diğer dönemlerin, belirli tarihsel yönünde (akım, mektep) ya da belirli sanatsal biçiminde (stil, tarz) gerçekleşiyordu. Modernizimde düşüş ayrı ayrı tarihsel görüntülerde değil, sanatın genelinde kendini göstermiştir. Sanat kavramının kendisi tehlike altında olup, onun parçalanma ve yok olma belirtileri ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda onun gerçeklikten uzaklaşması, teknolojinin baskısı yaygınlaşmıştır. Tüm bunlar, sanatın gelişimini sekteye uğratmış olan bir eylemin sonucudur ve ilerici toplumsal güçlerin artmasıyla "yabancılaşma"nın halkın hayatına müdahalesinden kaynaklanmıştır. XIX yüzyılda sanatın gelişimi çelişkili bir karaktere sahipti. Onun ikiliğinde tarihsel gelişmenin çeşitli yollarının olasılığı yatıyordu. Sanatın parçalanması “yabancılaşma” üzerine kurulan hayatın gerçeği artık romantizmde kendini göstermiştir. Bu ayrışmanın sonuçlarından biri de kendine özgün zıtlıklardır, koşullu olarak `sanatın hayata olan ilgisiyle ters orantılı` adlandırılmaktadır. Bu bağlamda “saf sanat” olarak belirlenmiştir. Gerçekliğe karşı çıkan ve olumsuz bir tutumla yaklaşan sanatçılar, sanatta ne kadar az yaşam olursa okadar çok sanat olur ve ya tersine. Başka değişle, sanatsal ilkenin maksimum gelişimi sanki yaşamdan tamamen kopmayı gerektirir; bu açıdan gerçekliğe en yakın yaklaşım

sanatı öldürür. Yalnız, sanat doğası gereği böyle bir "ters oran" ile uzlaşmaz. O, hakiki bir gerçek değil, mecazi bir yansımayı temsil eder. Ancak, mecazi yansıma sınırları içerisinde ne kadar çok hayat varsa, o kadar çok sanat olur. Bu her zaman gerçekçi sanatsal yaratıcılığın sihri olmuştur.

Realist-ressam'ı objenin kendi içeriğiyle ve sosyal anlamıyla nesne ilgisini çekmez. Bu konu onun için sadece tamamen resmi sanatsal etkinlik için ya da sadece öznel olarak ifade etme için bir bahane olarak önemlidir. Bu durumda, (ideallerin kaybedilmesi ve sosyal desteğin eksikliği yüzünden) anti-estetik ve insanlık dışı yaşam karşı karşıya konulmuştur. Nesneye bu fikirle yaklaşım Modernistler için önemli olmakla beraber; nesne onların sanatında kendi görünümünde konuşamaz. Bunun yanı sıra, resmi olarak ve öznel olarak dönüştürülmüştür. Sanatçılar, görünür dünyanın zorunlu olarak verilen biçimlerine şiddetle karşı çıkmış ve bu nedenle deformasyon, doğanın sadık formunun yerine geçmiş; ve gerçekliğin yansıması ilkesinin yerini yeni bir gerçek yaratma ilkesi almıştır. Gerçekçilik ile modernizm arasındaki temel farklardan biri burada yatıyordu. Farklı çağlarda nasıl çağrıldığına bakılmaksızın gerçekçilik her zaman gerçekliğin yansıması ilkesine dayanıyor (taklit etme, görüntüleme, üretme v.s). Gerçeğin hakikati, sanatla onun görünümü arasındaki benzerliği temel almış, realist yaratıcılıkta sanat değerinin vazgeçilmez bir şartı olarak kabul edilmiştir. Öte yandan Modernizm gerçeği ve yansımayı red eder ve onlara karşı, kendini ifade yeni bir realite yaratmaya iter; nesnel gerçek ile ilişkili olmayan bu yeni gerçekle kendi başına mutlak bir değere sahiptir. Bütün modernist eğilimlerin ortak bir konumu, yalnızca tonlarında değişiyor (Vanslov, 1987: 7-16). Estetiğin önemli öncülerinde biri olan Konrad Fiedler'a göre: 'Sanat, bütün insanlara gerçek gibi görünen hiçbir şekilde değişmez gerçekliğe nüfuz etmeyi amaçlamamıştır, insanları gerçeklerden kurtarmak için şüpheli bir mesleğe de sahip değiller. Resim sanatının özünü iki prensiple ifade etme hakkı için aralarında uzun zamandır bir tartışma var: gerçekliğin taklidi ve dönüştürülmesi, düşünülüyorki bu anlaşılamazlığın aşılması için üçüncü bir ilke olan-yeni bir realitenin yaratılmasıyla mümkün olabilir' demiştir (Vanslov, 1987: 15).

Sanatta gerçekle alakası olmayan yeni gereğın yaratılması prensibi, kübist ve fütürist, abstract ve sürrealistlerin, pop-artcılarının ve diğ r yeni akımların monifestolarında kendini göstermiştir. Farklı çizgilerdeki modernistler, doğalcılığı eleştirmeyi ve sanatın görevinin gerçek hayatı taklit ve kopya etmek olmadığını ifade etmişleridi. Doğalcılık eleştirisi kılıfı altında gerekiliğ  karşı savaşarak, doğal gereğ  genel olarak atmak ve onun yerine sanatçının saf ifadesi olan “yeni bir gerçeklik” yaratmayı amaçlamışlardır.

Deformasyon ilkeleri ve yeni gerekliğın yaranması sonucunda Modernist akımların gerçek yaşam biçimlerinin yanısıra hayatın gereğ yle, gerçek imgelerden tamamen kopmasına yol açar. Onlar için gerçek hayatla örtüşmeyen benzerliklerde, çeşitli türden koşullu formlar baskın olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, modernizmin ortaya çıkma zamanı sorunu tartışılmaz değildir. Bazen, Modernizme Post-Empresyonizm yol açtığı söylenmiş olup, XX. yüzyılın başlarında esaslanmış-Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm den kaynak almıştır. Modernizmin gelişiminin ‘hesabını’ yapmaya daha sonraki akımlardan başlamasını böyle açıklıyorlar, Sembolizmde ve İzlenimcilikde dekadans eğilimler her zaman ‘saf’ halini ortaya koymamıştır. İzlenimcilik ile ilgili iki ayrı fikir ortaya konulmakla beraber, bazı sanat kuramcılarına göre Modernizmin başlangıcı olarak kabul edilmiş; bazıları ise modernizm değil de “gerçekçilik” sanatı olarak  n görmüştür. Bu ayrımın başlangıcı resim sanatında gerçek imajın yıkılması olarak düşünülmelidir ( nc  prensip deformasyon dönüşümü) müzikte ses, tonal düzenlenmesinin reddedilmesi demektir. Güzel sanatlarda Dışavurumculuk ve Kübizm atonalizm (müzikte ahenksizlik) ve Fütüristlerin ‘gürültülü m ziğ ’ modernist akımlardır (Vanslov, 1987: 23-29).

1.6. XX Yüzyıl

XX. yüzyılın başlarında geçen Picasso’da toplumun aşağılanmış, çirkin hayatında iyilik ve insanlık görmeye çalışmıştı. XX. yüzyılın sanatı, sorunlara anti-estetik, hoş olmayan, anlam veriyordu. ağın merkezi eserlerinden biri olan Picasso'nun “Vollard Suite” (Yirminci yüzyılın başlarında, Ambroise Vollard Paris'te geçen P. Picasso adlı ilk

sergiyi açtı. 1930-1937 yılları arasında minnettarlık içinde 100 tane litografik eser yarattı, bu seri eser sanat tarihine "Süvar Vollar" olarak girdi) iyi ve kötüyü derinlik ile karıştırma ve iç içe geçirme problemi geliştirir, Goya'ya layık, fakat farklı stillerle oluşturmuştur. XIX. Yüzyılın sonu ve sonraki yüzyılın başlangıç döneminin Goya'nın temsil ettiği gelişme evresiyle ortak bir şeyler var olmuştur. Onların çağdaşlarına, William Blake, Caspar David Friedrich, Honoré Daumier gibi romantik dönemin ustaları daha yakındı. Bu müthiş dönüşüm, suçlayıcı grotesk (çirkin- komik, vurgulayıcı karakter) iki yabancı dönemi bir birine birleştirmiştir.

Goya'nın romantizmi XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başlarındaki Post-Impressionism, Sembolizm, ve erken Dışavurumculuk eğilimlere özellikle yakındır. Bu açıdan neden Goya'nın romantizmi Eugène Delacroix, Caspar David, Turner'in romantizminden gerçek ve bu kadar uzun ömürlü olduğu Sorunsalı ortaya çıkmıştır. Romantizm'in en çeşitli olanakları Goya sanatında kendini göstermektedir. 1790. Yılında "Caprichos" serisi ve diğer eserleriyle patlama yaşadı. Goya sanatının ilk adımları romantik coşkuyla doludur. Böyle bir tanımı Friedrich Schlegel'den ödünç almıştır. Tarihçiler daha Napolyon imparatorluğu doğmadan ve Avrupa'da felaket niteliğindeki askeri yangınlar başlamadığı dönemlerde olan romantizm yaratıcılığının ilk dürtülerini çok önemsiyorlar. Fransa'da Napolyon İmparatorluğu yaşandığında, onun ordusu Avrupa ülkelerini harap edip İspanyaya girdiğinde, halk ayaklanmaları, karşı durmalara neden oldu, coşku yerini acı ve vahşet, korku, karşıdurma ve umutsuzluk duygularına yol verdi. Kısacası, XX. yüzyılın toplumsal süreçleri ve bu çağın sanatı bize neden ve ne olduğunu anlamamıza, Goya'nın sanatının kalıcılığının ve uzun ömürlülüğünün sebebini anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu sanatta iki taraf, iki kutup var: bir yandan heyecan, umut ve mutluluk, diğer yanda keder, alay ve öfke. Kutuptan kutupa geçişleriyle Goya kendi kaprisi veya kişisel koşulların peşinden giderek sanat üretmedi (ki sanatta bu da önemlidir), o zamana itaat ederek, o dönemlerin baş döndürmeye yetecek kadar çok değişiklikler yaşayan tarihin sesini dinleyerek yapmıştır.

XIX. yüzyılı kendinden önceki dönemlerle karşılaştırıldığında "Dünyada kötülük" çoğalışını ölçebilmemiz için, öyle bir alet mevcut değil. Soru farklı. Sanat hayattaki

kötülükleri araştırmasında mifolojik, folklorik, sembolik bağlarını reddediyor. Efsanevi görüntülerdeki, incil ve edebiyattaki kötü karakterler bile yetersiz olmuştur. Sanat çirkinliği, zararsız görünen burjuvaziyi, karakteristik şekilleriyle Daumier`in çizimlerinde açıyor. Édouard Manet`in “Opera'da Maskeli Balo” eseri şöyle düşünmemize neden oluyor. Sanat, asil Parislilerin eğlence hayatlarında şeytani şahşabın tonunu fark ediyor. Kötülüğün şartlı dönüşümü, mitolojik-şeytani tasarımı görülüyor ki mühim değil, Romantizmin çerçevesinde dahi mecburi değildir. Hayatın kendisi XIX. yüzyılın büyük sanatın ilgi alanındaydı (Libman, 1989: 7-19).

Bir başka deyişle, evrene ve zamana ilişkin bu düşünce dönüşümlerini sanatçının yaratım sürecinde sorgulamak, ortaçağ sanatçısının yaratıcılığında tanrıya dayalı düşünce dizgesini sorgulamakla aynıdır. Artık hiçbir sanat bir diğer sanat karşısında tarihsel olarak dayatılmamaktadır; hiçbir şey diğer şeyden tarihsel olarak özellikle daha yanlış değildir. Bu doğrultuda, tekamül nazariyesi de ne kadar değişirse ve gelişirse gelişsin, tekamül bir doğa kanunu olarak kalmaya devam edecektir. Evrim çürütülemez. Evrim nazariyesi çürütülüp, değiştirilebilir. Evrim, yönlendirilmemiş ve rastgele kuvvetlerin canlılığı oluşturduğunu savunan kanıtlanmamış bir inanç olarak da kullanılabilir. Evrim zaman içindeki değişimleri ifade etmektedir. Bu tartışılmaz, çünkü doğada var olan budur. Filozof Henri Bergson, Yaratıcı Tekamül 'de (1907) , söz konusu evrimin insanı, daha ileri derecede bireyselliğe ve derinliğe yönelten bir itici güç olarak tanımlanması gerektiğini söyler ve bu gücü ‘’elan vital’’, yani ‘’hayat gücü’’ olarak nitelendirir.

1.7. Anlam Yükleme Becerisi

Sanat insanın özünün keşfiyle beraber gelişmiştir. İnsan zekası geliştikçe, özünü araştırıp anlamaya başlamış ve hislerine anlamlar yükleyerek kavramaya başlamıştır. Anlam yüklemek, insan tekamülünün vazgeçilmez kısmıdır. Anlam yükleme gücü ve becerisi sayesinde insan bir adım daha ileriye giderek, duygu ve düşüncelerini ifade etmekte kendisini geliştirmiş, olaylar arasındaki ilişkileri çok daha kolay çözmüş ve

bütün bu becerileri diğer bireylere aktararak bilgili bir toplumun oluşmasına sebep olmuştur.

Kısacası sanatın gelişmesinde ilk ortaya çıkan duygulardan biri olan 'kavramlara anlam yüklemek', insan tekamülünün hiç kuşkusuz sosyal hayatlarında önemli gelişmelerden biriydi. Sanatçı her çağda yaşadığı toplumu kendi duyumsamalarının ışığı altında sorgulama çabası içinde olmuştur. Bunu yaparken yaşadığı çağda var olan yöntemleri kullanmıştır. Sanatın özünde doğaya öykünme yatmaktadır. Bunun nedeni insanın içindeki yaratma isteğinden kaynaklanmaktadır. Sanat bir bakıma insanın bu yaratma isteğine cevap vermektedir. Bu yüzden sanatında doğayı, yaşadığı çevreyi en iyi şekilde yansıtmaya çalışır. Yaratıcılık gerçekten kafamızın içinde başlayan bir olgudur.

İnsan, doğada ve yaşamında bir estetik arar, çünkü estetik, dış dünyadaki kavramların, insanın ruhuna yansımaları ve bunun kişiye mutluluk veren bir düzeyde şekillenmesidir. Kişi, algılamaya başladığı dünyayı anlamaya yönelir ve kendi kişisel dünyasıyla karşılaştırır. Bu kıyas, bilinçli olmadığını düşünsek bile, bilinç altımızda çalışmakta, beynimizi ve iç dünyamızı besliyor. Bunun en büyük ve ilkel örneği, modern insanın yaşamına bir 'var oluş olgusu' aşılamaya çalışmasıdır. Bu, hem anlam katma ile hem de estetik anlayışıyla kolay bir şekilde açıklanabilir. İnsan, aslında doğal bir fenomen olan evrim süreci sonunda var olmuş, sade ve oldukça doğal bir üründür. Buna rağmen çevremizdeki insanların çoğu bir 'varoluş-yaşam amacı' peşinde koşmasının estetik ve algılayabildiği sınırlar içerisinde bir nedeni vardır: kişi, hayatının anlamsız olmasını, var oluşunun estetik-dışı kalması olarak anlamlandırır ve bu bağlamda yaşamına bir anlam katmaya çalışır. Aslında bu anlamlar ve estetik, tamamen birer duygu yanılması, insan aklı evriminin ürünlerinden biridir. Doğanın estetik olmak gibi bir amacı-dürtüsü olmadığı gibi, kişinin ona katacağı herhangi bir anlamdan da etkilenmemektedir, kişi ona kattığı anlamları fark etmemektedir dolayısıyla "umursamamaktadır". Çirkin gibi algıladığımız bir balık, o balığın gerçekten çirkin olduğu anlamına gelmez. Güzellik-çirkinlik kavramı, insan türünün kendi algısında ürettiği bir kavramdır. Aynı şekilde, o "çirkin" olduğunu düşündüğümüz balık da belirli bir algı düzeyinde ulaşmış olsaydı, biz, insan türü olarak ona "çirkin" gelebilirdik.

Ancak balık bunu ifade etme ihtiyacı duyacak bir beyne, dolayısıyla zekaya, dolayısıyla algı düzeyine, sahip olmadığı için, umursamadan hayatına devam ediyor olabilir. İşte sanat, tüm bu içsel ve soyut duygu ve düşünceleri, somutlaştırarak bir ürün halinde dışa vurma ihtiyacı duymuştur (Talyan, 2007: 121).

1.8. Değişen Bakışlara Göre Sanat

“Sanat eserine, onun neyi temsil ettiğini görmek için bakmayız. Sanatta güzeli değerlendiren yargı, tasarımın güzel bir şeyin mükemmel bir kopyası olup olmadığı ile değil; fakat tasarımın bir şeyi güzel olarak tasarımlamayı başarıp başarmadığı ile ilgilidir. Nitekim Kant, güzel sanatın üstünlüğünü kanıtlayan şeyin, doğada çirkin ya da hoşnutsuzluk verici şeyleri bile güzel olarak betimlemesi olduğunu söyler. Ancak bu, genel olarak tasarımı, ‘şey’ den tamamen bağımsız olduğu anlamına gelmez. Çünkü sanatsal tasarım, ancak bir *şeyin biçimine* sahip olduğu görüldüğünde, güzel diye yargılanır der” (Talyan, 2007; 204).

Sanat, tıpkı doğal ancak açıklanması güç olayların açıklayarak ruhsal dengeyi sağlamlaştırmak için ortaya çıkmış bir gereçtir. Kişi, dışsal dünyasında olduğu gibi ruhunda da estetik aramaktadır. Ancak ne olursa olsun, sanatın oluşunun sebebi, ruhunun estetikle harmanlanamsının somut yollarla dışa yansıma ihtiyacıdır. Bu sayede, tekamül ilk aşamalarından beri insan ruhun ihtiyacını gidermiş ve bunu beceremeyenlere karşı üstün kılmıştır.

Günümüzün sanatsal ifadesi, artık materyalist objelere yanıt vermemenin yanı sıra ruhsal olarak yaratıcı olmaya başlamıştır. Artık ressam yoğun (koyu) bir sarı rengin güzelliğini boyamak için limonu göstermemeli veya güzel bir mavi ile kontrast yapmak için gökyüzünde arama yapmamalı ya da çizimden önce herhangi dünyevi motif arayışına girmemelidir. İsteğe bağlı olarak, ressam şimdi kendi kanvasında verilmiş bakir-beyaz alanın estetik saflığında, biçimleri ve renkleri düzenleye bilir; bu güzelliğin enfesliğini bozmadan zenginleştirmek için artık inanışının ötesinde daha yüksek bir evrimi izlemekte özgürdür. Çağını kaçırın ve mağara dönemine bağlı bazı ressamlar tarafından bilinmeyen sanatın özgürlüğü, ressamın kutsal ve üstün değere sahip yeni

görüş ve estetik ifadesi aracılığıyla sonsuz hale geliyor. Ressamın gözleri, taklit bağlarından ve sahte bir perspektifin, sahte üçüncü boyutun inandırıcılık iddiasından uzak, hayali bir gerçekliğin özgürlüğüne kavuşuyor. Nesnel olmayan sanatçı pratik bir eğitimci, sevinç taşıyıcısı ve sonsuzluğa değinen bir yaratıcıdır. Onun resmi, izleyiciyi, estetik zerafetin keyifle idraki yoluyla, ruhun mükemmel barışa olan ihtiyacını tatmin edici kılan, düzen içeren ahenge kademeli olarak yüceltiyor.

Sanatın Öyküsü kitabının yazarına göre; sanatçıların XIX. yüzyıl sonlarında resim konusunda duydukları endişe ve memnuniyetsizliklerinin nedenlerini açıklamak zordur. Ama bu nedenleri anlamak çok önemlidir, çünkü günümüzde çeşitli akımları adlandırdığımız "Modern Sanat" bu hoşnutsuzluk sonucu var olmuş. 1900'lere doğru, bilge bir kişi olan Henry Adams'ın dediği gibi, bilim düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz olmuştur. Kandinsky "atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi" diyordu. Fransız düşünürü Bergson, dünyayı anlayışımızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını, bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle besleyen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren mekanikliğe karşı görüşüyle, geniş ve uluslararası bir çevreye sesini duyurabilmişti.

"Çoğu zaman yanlış anlaşılan Aristoteles'e göre de duyguları artırmaktı sanatın görevi; korkuyu ve acımayı yenmek, böylece de kendini Orestes ya da Oidipus ile bir gören seyircinin bu benzeşmeden kurtularak alınyazısının rastgele düzeninin üstüne çıkmasını sağlamaktı. Hayatla olan bağlar bir süre için bir yana bırakılıyordu. Çünkü sanatın insanı kendine bağlayışı gerçekliğin insani kendine bağlayışından başkadır" (Fischer, 2016: 24).

Sigmund Freud ise psikanalizin kurucusuydu; kuramları modern "insan doğası" ve "insan güdülenimi" kavramlarının biçimlenmesini sağladı. Düşler ve bilinçdışı üzerine yazdıkları görsel imgelemin kökenleriyle ilgili geleneksel düşünceleri değiştirdi ve yorumlanmasıyla ilgili sorunlara yeni bir boyut kattı.

1.8.1. Modernizme Doğru Sanat

Klasikçiliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri yavaş yavaş ve başvurulmaya değer seçenekler olabildikleri ölçüde deneniyordu. Constable, insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla, bir bakıma anlamsız sayılabilecek peyzajlara görsel bir canlılık ve ahlakçı bir amaç kazandırdı. Öte yandan Turner doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki, hiç kimse onun resimlerini kavrayamaz oldu. Goya, kıyıcılığı ve çılgınlığı yansıtan karabasan görüntülerinde sanatın herkesçe benimsenen amacını, zevk vermek ve eğitmek amacını tersine çevirdi. Klasikçiliğin büyük temsilcisi David de, başka bir yoldan aynı şeyi yaptı: bile bile yalınlaştırılmış, eski gibi görünen bir klasiklikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlak anlayışını eleştirdi (Lynton, 2015: 13-14).

XIX. yüzyılın resim sanatında bir diğer akım da Realizm'dir. Realizmin resimdeki yansımaları da farklı farklıydı. Fransızlar daha sosyalist bir eğilim içerisinde insanın da kompozisyonlara dahil olduğu bir gerçekliği sorgulamışlardır. Curbet, taş kırıcıları resmederken, toplumsal anlamda gerçekçi bir mesleğin zor şartlarını resmine yansıtmayı hedeflemiştir. Ressam Millet ise daha çok köylülerin yaşamlarından sahneleri akademik bir alt yapıyla değerlendirmiştir. Romantizmin ve realizmin yanı sıra XIX. Yüzyılda reform idelerinin taşıyıcısı ve geliştiricisi olan İzlenimcilik özellikle öğretici bir örnektir. Burada Monet'in "Kırda Kahvaltı" adlı yapıtı, biri çıplak, diğer resmin geri planında yarı çıplak olmak üzere iki kadın iki giyinik erkeğe yer vermiştir. Uzun süre bu resim ve yine aynı yıl ve aynı ressama ait olan "Olimpiya" isimli resimle toplum ve ahlak ilişkisinin sorgulandığını görürüz. İzlenimcilerin gün ışığı ile ilgili olan boyutu ise, asıl derin tarafıdır ve önemli bir üslup sürecinin yaratılmasına neden olmuştur. Monet'in "Doğan Güneş-İzlenim" isimli resmi, hem sanatçının hem de İzlenimcilik akımının enerji kaynağı olmasını sağlamıştır. Bu resimde nesne ve öznelerin ışık karşısında erimesi ilkesinin ileri sürülmesi oldukça önemlidir. Monet doğal ışıkla ilgili yanını bırakmamış ve bu yönde ışık araştırmalarını derinleştirerek devam etmiştir. Bu derinleşmeler özellikle "Saman Yığınları", " Rouen Katedralı Serisi" ve "Nilüferler Dizisi" nde kendini göstermiştir. Bu öne çıkan seri ve dizi resimlerinde

kompozisyondaki her şey erirken diğer taraftan “soyutlama” denen resim prensibinin de doğuşu müjdelenmiştir. Bunlar izlenimci yapıtlardır, fakat izlenimci oldukları kadar dışavurumcu, ifade eden yapıtlardır da. İzlenimciler rengi somutlaştırma gayesinde olmasalar bile bunun önünü açmışlardır. Bu açıdan renk soyut sanatla resim sanatında öz gücüne dayalı, obje olma durumuna geçmiştir.

Realist ve Post-Empresyonist anlayışı içine sindiren sanatçılar, estetik kavramında çığır açarak bir dönüm noktasına gelmişlerdi. Eduard Monet devrimci değildi ama onun 1860’lardaki gerçekçi hedefler arayışı, bir yandan modernliğin toplumsal biçimleriyle ilgili o elle tutulur öz bilinçlilik üzerinde, diğer yandan, daha sonra Modernizm olarak tanımlanacak olan o uygulamaya yönelik temsil araçları ve koşulları üzerinde etkili oldu. Modern, 1880’lerin ortasından sonra gitgide artan bir şekilde, uğruna mücadele verilen bir değer oldu. Fotoğraf 1839’da icat edilmesiyle, fotoğrafın meydan okuyuşuna yanıt vermek istiyorsa resmin de bir değişim geçirmesi şarttı. Modern adlandırdığımız döneme kadar filozoflar ruhbilimiyle ilgilenme fırsatı bulamamışlardır. Fotoğraf makinesinin buluşuyla resim sanatın da birçok şeyi sorgulama fırsatını da yanında getirmiştir. Bilim ilerledikçe, teknoloji yeni kapılar insanın önünde açtıkça insan sorgulama, arama ihtiyacı duymaktadır. Modern çağda artık insanın özünü aramayı düşündürmekteydi. Bu bakımdan sanatçılar artık kuramsal açıdan sanatı eleştirmeye ve farklı değerlendirmeye başlamışlardır.

Bir grup oluşturmamakla birlikte, empresyonizmin etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnelliğinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar. Bunların arasında Gouguin açıkça en ilkelci (primitivist) olan sanatçıydı. Heyecan verici resim ve baskılarıyla ilginç yaşam öyküsü ilkelciliğin çekiciliğine ayrı bir dram ögesi katıyordu. Sanatı klasikçi anlayışına sıkı bağlarla bağlı olmasına rağmen, batı sanatını reddettiğini ileri süren Gauguin klasik sanatın temeline, bu anlayışın kökündeki doğalcılığa ve sağduyuya saldırıyordu. Gauguin, Cézanne’dan daha görkemli ve ateşlidir, resimleri trajik ya da duygu yüklü şiirlerdir. Bunun yanı sıra, geleneksel biçim epic anlatım içerisinde olmuştur. Sanatı, duyusal ve içsel olana, doğal objeler ya da olgularla açıklanamayacak noktaya doğru sürekli olarak ilerlemiştir.

Geleneksel yöntemleri reddetmesi yalın anlatı araçlarından vaz geçmesine neden olmamıştır; resimlerinde kişiler, doğal nesneler ve hayvanlar bulunur. Bunun yanısıra temsili reddetmeye Cézanne'dan daha yakın olduğu, takipçilerinden de anlaşılmaktadır (Lynton, 2015: 19-20).

1.9. Picasso ve Braque Betimlemesi

Cézanne'dan hemen sonra gelen kuşak, Kübizmin ilk belirtileri ortaya çıkana dek, Cézanne'nın tekniğini abartmak dışında pek bir şey yapmadılar. “Fakat Picasso ve Braque'ın özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (figürasyon'a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar” (Lynton, 2015: 56). Ama Kübizm, figürü betimlemeyi tümden kaldırmayı değil, onu yeniden düzenlemeyi amaçlıyordu. “Çözümsel Kübist resimlerinin konuları genellikle atölye içi nesneler ve kişilerdi” (Lynton, 2015: 56). Çoğunlukla cansız doğa ve belli bir eşya ile insan resimleriydi bunlar. Picasso ve Kübistler, doğal bir nesneden yola çıkarak, tuvaleri karmaşık ve çoğunlukla nefis, dengeli çizgi ve eğrilerle dolana dek, çizgiler oluşturur ve açılar tasarlarlar. İsmi okumadığımız takdirde, resimde betimleneni anlamak kimi zaman mümkün değildir. Formun bu kadar parçalanmış olması var olan resimsel ifade biçimlerinden kesin bir kopuştur. Gerçi zaman zaman Kübist resimler Cézanne'nın kalın fırça darbeleriyle nesnelerin yüzeylerini yanyana getiren yağlıboya ve suluboya resimlerini çağrıştırır. Oysa Cézanne bunu yaparken ele aldığı nesneleri açık seçik, onların fiziksel varlıklarının ve aralarındaki boşluğun değerini tam olarak vermek istemiştir. Bir iki örneğin dışında, kullanacağı motifi tualine yerleştirmek için onu saatlerce incelemiştir. Picasso ile Braque'ın ise resimlerinin konularıyla ilgili buna benzer bir kaygıları yoktu. İkisi de dikkatlerini önemle işleyecekleri resim yöntemine yöneltmişler.

Picasso, rengi oldukça az kullanıyor ve kendisini çatışan açılardan oluşan çizgi etkilerine hapsediyor. Amacı makul, ancak Kandinsky'nin amacından daha küçük ve sınırlı. Ancak gerçeklikten tamamen vazgeçmeyip, değerini gerçeklikle bağından alan

yapısal öğeler kullandığı ve aynı anda iki dünyanın da hakkını çalıştığı için, özgürleşmesi güç (Kandinsky, 2015: 22).

Philadelphiya Sanat Müzesinde korunan bu eserde, soyut anlayış, hareket ve durağan analiz bu tabloda bir araya gelmiştir.



Resim 5. Picasso, Gitar Çalan, 1890.

<https://www.google.com.tr/search?q=Picasso,+Gitar>



Resim 6. Marcel Duchamp, “Merdivenden inen Nü”

<https://www.google.com.tr/search?q=Marcel+Duchamp,+%E2%80%9CMerdivenden+inen+Nü>

Temsili olmayan sanatın gerçek önderinin Picasso mu Kandinsky mi olduğuna dair farklı iddialar var. İki ressamın yöntem ve düşünceleri o kadar farklı ki, aynı ünvanı ikisine birden vermek mümkün değil.

“Kandinsky Sanatta Ruhsallık üzerine kitabında Kübizme ve Kübizmin kaçınılmaz zayıflığına ilişkin görüşlerini ifade ediyor; tarih de onu haklı çıkarmaktadır. Cézanne’da ki, yani varlığını maddenin kendisine borçlu yapısal bir sanatta ki, kökeni, Kübizmin saf duygudan yana olma iddiasını çürütmektedir. Duygular, katmanlardan ve karşıt güçlerden ibaret değildir. Gerçeklik bırakılırsa geometrik algı soyut matematik halini alır” (Kandinsky, 2015: 21).

Fakat ilerlemeci iki grup da, temsili bırakma konusunda Gauguin’i rehber almakla birlikte ruhsal anlamda yoksun kalmışlardır. Amaçları gittikçe daha dekoratif bir hal

almıştır ve basit bir form fikrini içten içe taşımaktadırlar. “Kandinsky hem Gauguin’in düşündüğünden daha ruhsal bir sanatın peşindedir, hem de temsilden tamamen vazgeçmiştir. Bu bakımdan, Post-İzlenimciler’in ruhsal ve teknik eğilimlerinin önemli bir kısmı Kandinsky de bir araya gelir” (Kandinsky, 2015: 19).

Biçimsel sorunlar olarak adlandırdığımız konuya duyulan bu ilgi birçok sanatçılar tarafından farklı farklı yöntemlerle ele alınmıştır. Fakat Kandinsky’nin Almanya’da sanatta ele aldığı deneylere karşı olan ilgiyi yeniden canlanmaya sebep olmuştur. Kandinsky’nin fikirlerinin ifade gücü açısından müziğe rakip ola bilecek bir resim türünü amaçladığını biliyoruz.

Örnekler daha da çoğaltıla bilir, ama belirtilmesi gereken önemli noktalar bunlardır; gelenekçiler bile geleneği sağlayabileceğinden daha geniş bir konu ve anlatım ortamı arıyorlardı. Kültür, bu yılların kaosuna çok değişik biçimlerde cevap verir.

Batıda, sanatçıların birbirlerini geçme tutkusuna çok şey borçlu olduğu doğrudur. Tutku olmasaydı, “Sanatın öyküsü” de olmazdı. Ama sanatın bilim ve teknolojiden farklı olduğunu hatırlamaya, belki eskisinden çok daha fazla gerek var. Sanat tarihinin bazen belirli sanatsal sorunların çözümüne giden yolda atılan adımları izlediği doğrudur. Bunları anlaşılır kılmaya çalıştım. Ancak, sanatta bir açıdan elde edilen kazancın farklı bir açıdan yaşanan kayıpla dengelendiğini de görmekteyiz. Ayrıca, kendimizi tümünden şimdi’ye verirken, geçmişin sanatını sadece yeni başarıları anlamlı kılan bir arka plan olarak görürsek, sanat mimarımızdan tamamen kopabiliriz. Müzeler ve sanat tarihi kitapları tehlikeyi arttırabilirler, çünkü totem direklerini, Yunan heykellerini, katedrallerin pencerelerini, Rembrandt’ın ve Jackson Pollock’un yapıtlarını bir yerde toplayıp, ayrı dönemlerde yapılmış bile olsalar, tümünün bir arada büyük S’li “Sanat” ı oluşturduğu izlenimini uyandırırılar” (17.05.2017, www.academia.edu).

2. BÖLÜM

(KANDİNSKY RENK, SES, MÜZİK BAĞLAMINDA)

TRANSFİGÜRASYON SORUNALI

2. BÖLÜM

(KANDİNSKY RENK, SES, MÜZİK BAĞLAMINDA)

TRANSFİGÜRASYON SORUNALI

2.1. Transfigürasyon Kelimesinin Açıklaması

Transfigürasyon nedir? Transfigürasyon bir kitlenin fizikçe ve kimyaca değişmesi, istihale demektir.

Transfigürasyon İngilizce de-başkalaşım, şekil değiştirme, tecelli yortusu demektir. Fransızcadan yüz değişme, biçim değişme demektir. Non figurativ sanat resim yuzeyindeki biçimlerde figursuz ifadeyi gerçekleştiren, doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat akımıdır. Transformation dönüşüm, dönüştürme, şekil değiştirme demektir. Transformation aynı zamanda inkilap sonucu değişimlerde denir. Bu terimde transfigürasyon terimi gibi buyusel yollarla insan, hayvan, nesne ve doğaüstü güçlerin birbirlerinin biçim ve görevlerini alabileceklerine ilişkin halk inancı büyü dönüşümü demektir. Bu terimi enerji değişimi veya dönem değişikliklerinde de kullanılmaktadır. Örneğin: `transformation de la vie` `hayat dönüşümü`. Cümle içerisinde dönüşüm kelimesini herşeyde kullanabiliriz. Ancak Transfigürasyon kelimesi sadece figürün değişimi ve dönüşümüne ait bir terimdir. Transfigürasyon büyüsel değil ruhsal değişimi ve figürün değişime uğrarken en son halini gösteren bir terimdir. Transfigürasyon metapsişik terminolojide kullanılan bir termin olup ruhsal irtibat sırasında medyumun değişen yüz hatları ve tavırların değişimine verilen addır. Bu terimi insanın değişimi dışında başka bir yerde kullanılmaz. Transfigürasyon demek sadece fiziksel dönüşüm değil, genel havayı iç dünyayı açan bir terim olduğu için tez başlığında kullanmaya uygun gördüm. Modern sanat aynı zamanda ruhsal bir sanattır. Bütün modern akımların ruhsal etkilerle sanat ürettiklerini bildiğimiz için transfigürasyon terimini kullanmaya gerek gördüm. Her çağın kendini ifade biçimi vardır, Örneğin: Gotik mimaride çirkin yaratıklarla süslenirdi, Rönesans dönem mitolojiyle(şeytani ve ya

satirik resimlerle) Modern çağda ise hal hareket, genel halin yansımasıyla ifade etmektedir. Örneğin Edouard Manet'in "Opera'da Maskeli Balo" eserinde şeytan veya kuyruklu kulaklı hayvan görünümünde insanlar yoktur ancak insanlığın çirkinliklerini yansıtıyor.



Resim 7. Edouard Manet "Opera'da Maskeli Balo"

http://ressamlar.grafiksaati.org/Eduard%20Manet/eduard_manet_resimleri.htm

Kandinsky şöyle açıklar: 'İzleyici, 'anlamı' görmeye, yani resmin parçaları arasında yüzeysel bir ilişki aramaya çok alışmış. Hayat ve dolayısıyla sanat düzlemlerinde materyalist olmayı teşvik eden çağımız, bir resmi nasıl anlayacağını bilmeyen bir izleyici yaratmıştır. Bu izleyici, resme bakarak her olasılığı bulmaya çalışır fakat resmin, kendisini etkilemesine izin vermez. Önemli olan, ruh ile resmin arasındaki ilişkidir'.

Gerçeklik ayrı ayrı olguların aralarında hiçbir birleşik açı olmadan yan yana durup yığılması anlamına gelmemektedir. Somut olarak belirlenen "şey" bütün diğer somut "şeylere" bağlıdır; objeler arasında farklı açılar vardır. Bu açılarda somut objeler ölçüsünde reeldir ve objeler ancak birbirleriyle olan ilişkiler bağlamında gerçekliği

ortaya çıkarabilmektedir. Bu faktörler ne kadar karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o kadar zengin ve karmaşık olacaktır. Bu denli çalışmalar felsefe taşına muhtaçtır. Aslında dönüşümün gizemi fikirleri nasıl dönüştüreceğiyle ilşkindir. Dönüştürülen düşünceler değişimi; ilerlemeyi sağlamaktadır. Düşüncedeki dönüşümden de önce değişim süreci önemlidir. Ruhun derinliklerinde bulunan felsefenin akıllıca yönetilen tekniği vasıtasıyla aklın altın değerinde işleyişi önemlidir. Sanatçı dışarıdan aldıklarını, kendi duygusal dünyasında hormonize ettikten sonra bunu kendi sanatında estetik bir yolla anlatıyor. Bir tür değişimli bir süreç olarak sanat, Kandinsky'e göre: 'reel dünyanın birebir taklidi değil, onun kişisel izlenimlere indirgenmiş ve yorumlanmış hali olarak yansıtılıyor. "Gerçekliğin" yansıtılması, soyut iç dünyaya ayna tutularak gerçek dünyanın soyutluluğunun sanata taşınması olarak görülmüştür'.

2.2. Dışa Vurma Özlemi

Sanatçılar, Sokrates'in "kendini bil" sözüne bilinçli ya da bilinçsiz olarak uymuşlardır. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, malzemelerini inceleyip deniyor, unsurların ruhsal değerleri arasında denge kurmaya çalışıyorlar. Bu çabanın doğal sonucu olarak da farklı sanat dalları bir araya geliyor. Onlara, en iyi öğretmen müziktir. Bir kaç istisnaya rağmen müzik, kendini dışsal olaylarının temsiliyle sınırlamamıştır, yüzyıllardır sanatçının ruhunu sesle ifade etmeye çalışmaktadır. Temsillerle tatmin olmayan, içsel yaşantısını dışa vurma özlemindeki bir ressam, günümüzün en maddi olmayan sanatı olan müziğin, bu sonuca ulaşmaktaki serbestliğine ancak gıpta edebilir. Haliyle müziğin yöntemlerini kendi sanatına uygulamaya çalışır. Resimdeki, ritme, matematiksel ve soyut yapıya ya da tekrarlanan renklere yöneliş ve rengi hareketle geçirme arzusu buradan çıkmaktadır.

Bütün sanat dalları (müzik, resim) insanın evriminde çok önemli yerdedir bu bir dönüm noktasıdır. Her zaman farklı açılardan bakarak, kişi tekamülünün önemli durumu olan zekanın gelişimi, pek çok yan etkiyle beraber gelmiştir. Bu yan etkilerin en temeli, algıdır. İnsan, etrafını algılamaya başladıkça daha önce hiçbir canlının fark etmediği olay ve olguları fark etmeye başlamış, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi

kurmuştur. Zaman olgusunun farkına varmış ve bunun gibi pek çok evrimsel farkındalık geçirmiştir. Bununla beraber yenilikler, oldukça radikal oldukları için bazı olumsuz durumlar da yaratabilmiştir; insanlar da bu durumlara karşı savunma mekanizmaları geliştirmiştir.

XVI. yüzyılın gerçeküstü sanatçısı olarak tanımlanan Arcimboldo, renk-ses ilişkisi üzerinde düşünmüş ve bir renk klavyesi geliştirmeyi planlamıştır. Yine bu yıllarda M.Hauer de renk-ses özdeşliğini bilimsel bir temele oturtacak kuramlar geliştirmek için çalışmıştır. Fakat bütün bu çabalar kesin bir sonuca bağlanamamıştır. Dayandığı algılar bireysel olduğu için, Başka bir deyişle algı görene ve duyana göre değiştiği için, nesnel bir düzlemde geliştirilememiştir ve genel-geçer bir renk-ses dizisi oluşturulamamıştır (İpşiroğlu, 1994: 37-39).

Fransız Louis Castel kendine has renk ve nota sistemini oluşturmuştur. Çalışmaları sonucunda da renk ve müzik arasındaki ilişkiyi kozmolojik fikirlerden ayırarak daha anlaşılır bir eşleştirme yöntemiyle basitleştirmeye çalışmıştır. Optik ekran klavye yaparak, ışıklı renkler üreten bir mekanizma oluşturmuştur. Castel'in bu bulgusu, daha önce yapılmış olan renk teori çalışmaları tamamlamış ve eğlenceli bir sentez geliştirmiştir. Bu gibi keşifler, daha sonra seslerin resimlere dönüştürülmesine de yardımcı olmuştur. Castel'in yazmış olduğu makaleler, Diderot, Mairan, Rousseau ve Voltaire gibi diğer entelektüeller arasında da resim ve müzikle ilgili tartışmaların başlamasına neden olmuştur. Renk karışımlarının net ve kesin olarak algılanabileceği, buna karşın müzikteki seslerin ortaya çıkardığı ifadenin farklı olabileceği ve melodiler zihinde yer edinirken, renk dizinlerinin aynı şekilde akılda kalamayacağı gibi fikirler tartışılmıştır.

Castel, bu bulgusuyla resim sanatının bundan böyle “sessiz müzik” diye nitelenmesine hak kazanacağını söylemiştir. Dönemin ünlü bestecilerinden G.Ph. Teleman 1739'da Paris'i ziyaret ettiğinde, Castel'in sanat çevresinde sözü edilen bu bulgusuyla çok ilgilenmiş ve bir yazısında “göz orgu” dediği bu çalgıdan hayranlıkla söz etmiştir. Ancak Castel'in böyle bir çalgıyı gerçekleştirdiğine ilişkin başka hiçbir kayıt bulunmamaktadır. Yaklaşık yirmi yıl sonra Londra'da onun bir öğrencisi, tuşlara

basıldığında farklı bir renk görülen bir “renk piyanosu” yapmıştır. (İpşiroğlu,1994: 39). Müzik tarihi incelendiğinde, görsel sanatlarda yer alan pek çok anlayışın, yaklaşımın, kuramın ve sanat akımının müzikte de yer aldığı görülmektedir. Müzik tarihinde 1450-1600 yılları arasına rastlayan Rönesans, yaşama sevincinin ve coşkunun her türlü sanat yapıtına yansıdığı dönemdir. Sanatçılar bu dönemde kendi varlıklarını ortaya koyabilmiş, kendilerini ve çevrelerini sanata yansıtabilmişlerdir. Plastik sanatların en büyük ustaları Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Botticelli, El Greco gibi sanatçılar yine bu dönemde ortaya çıkmışlardır. Rönesans dönemi resimleri sanatın birçok farklı dalını da etkilemiştir. Özellikle dramatik anların yansıtılması resmi olduğu kadar müziği de etkilemiştir. Bu dönemde kilisenin etkisinden uzaklaşma, din dışındaki hayata ilgi, sanatı yöneten unsurlar olmuştur. Daha önce donuk ve kutsal resimler çizmekte olan Giotto’nun canlı figürler çizmeye başlaması, konusu İsa ve Meryem olan resimleri doğal ortamlarda göstermesi, resimde perspektifi keşfetmesi müziği de etkilemiş ve müziğe derinlik katan çok sesli tekniğin gelişmesine esin kaynağı olmuştur (İlyasoğlu, 1994; 15-16).

2.3. Renk Nota İlişkisi

XVIII. yüzyılda renk ve nota arasındaki ilişki Fransız yazarlar tarafından reddedilmesine karşın, çizim ve melodi, renk ve perde, renk ve enstrümantal tınıyı tam bir kesişme olmaksızın karşılaştırmışlardır.

Ressam, ışığın özünü anlamaya çalışırken, ışığı parçacıklara ayırır. Müzikte izlenimci tekniğini ele alan besteciler de sesi oluşturan akorları bölerek ve değiştirerek yeni bir arayışa gitmişlerdir. Debussy’nin bölünmüş dörtlüsü ve aletlerin tınısında ses düzeyini eksilterek, en küçük ses rezonanslarına değin varması resimdeki fragmentasyon tekniğine benzetmek istemiştir. İzlenimci akımda sanatçının saf renk arayışları, bestecilerin saf ses arayışlarıyla aynı olmuştur. İzlenimcilerin resimlerinde konu rengin ve ışığın arkasına saklanmaktadır. Müzikte de sesin kulakta bıraktığı izlenimlerin ardına saklanmaktadır. Debussy kendi sanat yapıtlarında doğadaki gözlemlerini müziğine aktarmıştır. Tabiat, özellikle de denizin bir çocuk kadar saf ve

yalın bulunduğunu söylemektedir. Debussy'e göre; Besteci sanattaki kimliğini, orkestrasında kullanılan renk ve gölgenin ifadesinde kendini gösterir.

A.Sacharjin-Unkowsky'in yıllarca çalışmasının sonucunda "sesleri doğal renklerle, renkleri de doğal seslerle tanımlayarak, rengin duyulması ve sesin görülmesi" ne yönelik bir sistem geliştirmiştir. Yöntem, hem kendi okulunda, hem de St.Petersburg Konservatuvarında yıllarca başarıyla kullanılmıştır. Scriabin, daha ruhsal bir yol izleyerek, Unkowsky'in geliştirdiği yöntemden pek de farklı olmayan bir çizelgede, seslerle renkleri karşılaştırmıştır. Bu yöntem "Prometheus" kuramlarına ikna edici bir kanıt teşkil etmektedir (Müzik - Moskova, 1911, sayı 9, 4).

2.4. Kandinsky'nin Sanat Görüşü

"Saman yığını" Monet'in bu tablosunda büyülenen Kandinsky şöyle bir yorum yapmıştır. "Bu resim bütün fantezisiyle, bütün büyüleyiciliğiyle kendini bana sundu. İçimde ilk kez, bir tabloda mutlaka bir nesne bulunması gerektiğine şüpheler doğdu" der. Kandinsky'i etkileyen ikinci bir olaysa Wagner Lohengr'in dramının Bolşoy'da ki temsilidir. Kandinsky yapıtı izlerken bestecinin ulaştığı renk ve ses sentezini keşfeder ve yapmak istediğinin de bu olduğunu anlar. Üçüncü olay ise atomun parçalara ayrılmasıdır. Çünkü bu keşif, gerçek olanın kesin ve mutlak somutluluğunu yıkmıştır.

Kandinsky'e göre gerçek figürsüz resim tamamıyla soyut olarak tasarlanan resimdir. Sanatçı, rengi kendi duygularının ifadesi için araç olarak kullanmıştır. Soyut sanat üzerine birçok teorik denemeler yapan sanatçı bunun yanı sıra daha da somutlaştırdığı biçim ve renk konuları üzerine de yazmıştır. Kandinsky'nin iddialarına göre renkler ve geometrik şekiller düşünce ve duyguları ifade edecek kavrama sahiptir. Günümüzde Kandinsky'i haklı çıkaracak birçok renk müzik resim bilim çalışmaları mevcuttur.

Kandinsky, kendi sanat eylemleri ile beraber farklı sanat dallarını izlenim ve duyguları kendi soyutlukları çerçevesinde vücutlaştıran her türlü sanatsal etkinliği

`gerçek sanat` olarak niteliyor. Kandinsky'ye göre sanat dalları arasındaki farklar sadece formal bir farktır. Bu bağlamda, içeriksel olarak tüm sanat dalları aynı noktada birleşiyor. Soyut iç dünya. Kandinsky'nin amacı arka planda saklı olan ruhsal gerçeklere ulaşabilmektir. Kandinsky, kompozisyonların, dinamik, statik ve ritmsel görüntüleriyle duyguların etkilenmesine çalışmıştır. Burada amaç yeni bir felsefe taşı elde etmektir. İsaac Newton'un 1666 yılında camdan bir prizmayla karanlık odada keşfedilen ışığın dalga boylarına bölünerek kırılması, renk konusundaki çalışma ve araştırmalar açısından yol gösterici olmuştur. Bu araştırmaya göre, karanlık bir odaya küçük bir delikten tek bir güneş ışığına eşdeğerde ince bir ışık sızdırılmış ve bu ışık bir üçgen prizma içerisinden geçirilerek beyaz ışığın güneş tayfı renklerine ayrılması sağlanmıştır. Bunun sonucunda da tamamlayıcı renkleri ve renk karışımlarını gösteren bir renk çemberi oluşturulmuştur. Güneş ışığının prizma etkisi yaratabilen bir su kütesinden geçmesi sonucu kendini oluşturan renklere ayrılması durumunda görülür. Bildiğimiz gökkuşağı bu olayın neticesinde oluşur. Müzik çerçevesinden bakacak olursak bir müzik eseri de barındırdığı müzikal elemanlarla tıpkı renklerde olduğu gibi insanlar üzerinde farklı etkiler yaratabilmektedir. Renk tonları “sıcak renkler ve soğuk” renkler üzere ikiye ayrıldığı gibi müzik notaları da “majör ve minör” notalar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Majör notalar, sıcak renkler gibi enerjikken, minör notalarsa, soğuk renkler gibi dinlendirici, sakin ve duygusal olarak hissedilmektedir. Renk ve müzik arasındaki bu gibi benzerlikler göz önüne alındığında bu iki öge arasında bir ilişki yoktur demek anlamsız olacaktır.

2.4.1. Kandinsky Felsefesi

Kandinsky, sanatçının tavrı ve sanat konusunda belirlemelerini sürdürürken manevi hareketi, üçgen benzetmesi ile açıklamaya çalışır. Örneğin: Aristo ve Hegel gibi düşünürler de varlık katmanlarını “üçgen” benzetmesiyle sınırlamışlardır. Sanatçının her zaman sahip olduğu ve olacağı manevi bir hayatı vardır ve sanatçı tüm engellemelere rağmen oraya ulaşmaya çalışır. Dik duran bir üçgende tabandan yukarıya doğru bir ilerleyiş görülür. Heyecanlar ve yeni anlamalarla yüklü olan üçgenin en dar ve

uç bölümü yarındır. Üçgenin kalan kısımları ise bugündür. Çelişkilerle dolu bu günlerin uç nokta için anlamları vardır.

Üçgenin her bölümünde sanatçılar yer alır. Dış başarılar ve maddi değerlerle karışmış, çevresine doyum veren sanatçılar, maddeyi nasıl kopya edeceklerini düşünürler. Manevi üçgende yukarı bakan sanatçı ise, kendini sezgi sürecine bırakır ve her şeye rağmen zirve yolculuğuna devam eder.

Duyularla algılanabilen, bölünebilen, nesne, öğeler ve diğer unsurlar gerçek dünya olmadıkları gibi içsel, soyut ve mutlak dünyanın yansımalarından oluşmaktadır. Ancak `içsel unsurlardan` farklı olarak bu dışsal unsurlar geçici ve yüzeysel görüntüler olmaktan öteye geçmemişlerdir. Kandinsky'e göre bu tür gerekliliğe bağlı biçimsel görünümüler ikincil, soyut unsurlar ise birincil önemde olmaktadır

Kandinsky, 1889'da Hermitage müzesini ziyaret ettiği sırada Rembrandt'ın bir eserinden oldukça etkilenmiştir. Özellikle bu resimde ışık-gölgeye duyduğu hayranlığı vurgulamış, buradan renk ve ton ilişkisi yönünde elde ettiği sert ve yumuşaklıklarla müzik arasında bağlantılar kurmuştur. Hatta Rembrandt resimlerine bakarken Wagner trompetlerini duyduğunu dile getirmiştir. Müzik, Kandinsky için resme eş anlamda bir estetik anlatımın mümkün olduğunu göstermekte ve aynı zamanda henüz resimde keşfedilmemiş olan anlatım gücünü de hissettirmekte olduğundan önemliydi. Resim ve müzik arasındaki ilişki Kandinsky'e o kadar ilgi çekici gelmiştir ki bu onun sanat inancının yapıtaşı ve resimlerinin en büyük dayanağı olmuştur. Renklerin birbirleriyle olan mücadelesi, kaybettiğimiz denge duygusu, sendeleyeyen esaslar, beklenmedik hamleler, büyük sorunlar, fırtınalar, kırılan zincirler, antitezler ve çelişkiler. Bütün bunlar bizim armonimizi oluşturmaktadır. Kandinsky, rengin etkisi konusuna odaklandığında, renklerin `sırf fiziksel` ve `sırf ruhsal-tinsel` tesirlerinin olduğunu ileri sürmektedir. Söz konusu tesirlerle bir varlıklar kümesi oluştuğunu ve buradan hareketle bir içsellik hazinesinin oluştuğuna vurgu yapmıştır. Bu noktada `içsel tını- veya ses` vurguda bulunur. Renk konusunda da en başta bu içsel tını özelliğiyle, büyük bir zenginlik kazandığının altını çizmiştir.

Kandinsky, renklerin duyulması fikrini ileri sürmüştür. Sanatçıya göre renk ruhu direkt etkileyen bir öğedir. Ayrıca Neo Empresyonistler başta olmak üzere Postempresyonistler'in de psikolojik atıflarda bulunan ruhsal renk algılarını anlamak ve bu yönde saptamalar yapmak için uğraşmış, renk-hareket, renk-hareketsizlik bağıntıları üzerinde durarak bir takım tespitler yapmaya çalışmıştır. Kandinsky, rengin yüzeysel ve derinlikli etki yapmasının değişmez şartının, yine renk üzerinden duyarlık düzeyinin durumuna göre belirlenmesi gerektiğine değinir. Duyarlılık düzeyi düşük değerlendirilen bir renk salt fiziki bir etki yapacak ve çabucak kaybolan bir etkiye sahip olacaktır. 1790 yılında Göethe, Newton'un "Optik" ini okuduğunda renk konusuyla ilgilenmeye başlamıştır. Fakat kendisi Newton'un renk öğretisini reddetmiş ve bunun sebebini de, duyularla algılanamayacak olması olarak açıklamıştır. Bu düşünce yapısını öğrendiğimiz an Göethe'nin Kandinsky için sağlam bir yol gösterici olduğu anlaşılmaktadır. Kandinsky'e göre renk, çizgi ve biçim, nesneleri resmetmek yerine; bir duygu ya da düşünceyi anlatan görsel bir dil ortaya çıkartmak için kullanılmalıdır. Kandinsky, sadece çok başarılı bir ressam değildir, aynı zamanda "sanat" kavramının kendisini dönüşüme uğratan bir artist ve kuramcıdır. Saf gerçeklik, ilksel olgu, varlığımızın en önemli nedenini araştırırken yaratmış olduğu saf bakış açısı ve reelle kurulan ilişkinin kırılmasıyla gerçek kılmaya dayanan soyutun araştırılmasına odaklanmıştır Vasiliy Kandinsky. Kandinsky, soyutun, ruhsal ihtiyaçtan doğan biçimler arasındaki karşılıklı ilişkide yattığına inanır. Kandinsky tinsellik ruhsallık felsefesini resim teknikleriyle birlikte geliştirmiş bir sanatçıdır. Onun yapıtlarının ikili doğası olmasını unutmamalıyız. Onun yapıtları bir yandan kendileriyle diğer yandan daha kavrayışlı daha genel bir şeyin göstergeleridir.

Kandinsky insanoğlunun içgüdüsel güçlerini yüceltir, sanatçıya göre içgüdü sanatçıyı en derin özüne, insanlığına götürür. O, figürleri değişim/dönüşüme (transfigürasyona) uğratarak bu içgüdüsel güçleri gösterme coşkusundan yola çıkarak yapmıştır.

“Kandinsky'nin teorik ve düşünsel çalışması, teori ve pratik arasında varolan “bir tür” karşılıklı etkileşimin var olduğu tezini, doğrular nitelikte. Kandinsky'deki teori ve pratik kavramları birbiri ile mutlak bir yapısal

uyuşum içindedir. Kandinsky biçimi içerikten, tini maddeden, sonsuzu sonludan, mutlakiyeti görecelikten, kalıcıyı geçiciden, soyutu somuttan ve ruhu vücuttan mutlak olarak ayırmaktadır. Bu doğrultuda Kandinsky natüralist veya realist sanat akımların “gerçek sanat” olmadığını dahi iddia edecek kadar ileri gitmiştir. Kandinsky’ye göre realist sanat bir “sanattan” ziyade, maddi dünyanın bir taklit denemesinden fazlası değil ve realist ressamlar kendi soyut dünyalarını yaptıkları resmilerde yansıtmadıkları için “dürüst” değiller” (Kandinsky, 2015: 57).

2.5. Soyuta Doğru

Kandinsky 1909’dan sonraki yapıtlarını, soyuta doğru ilerleyişinin evreleri olarak gördüğü üç kategoriye ayırır: Doğaçlamalar, İzlenimler ve Kompozisyonlar ve O, 1910 yılından sonra figüratif eserler tamamen vermemeye başlamıştır. 1909’dan sonra yaptığı bazı resimlerine Doğaçlamalar (improvisation) adını veren sanatçının bu yapıtlarında hala figürlere, binalara, dağlara vb. rastlanır; ancak bunlar artık betimleme değil, birer işaret olma işlevini yüklenmişlerdir. Bunların doğrudan doğruya o nesnelerle değil, bu nesnelerin sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel izlenim yaratır. Ona göre doğa ve biçimler insan ruhunu yükseklerle çıkaracak yolu tıkayan engellerdir. Bu yüzden biçimler tamamen ortadan kaldırılmalıdır. İnsan ruhu böylece, hayal gücünü ses ve renklerle besleyen yaşam akışının mükemmel özgürlüğüne ulaşabilecektir. Kandinsky bu fikirlerini birçok Rus ve Alman dergisine yazdığı yazılarda ifade eder. Fakat yayımlanan en önemli yapıtı, renkle ilgili felsefi araştırmalarının önemli bir evresini belgeleyen ve kuramsal fikirlerinin derlenmesi olan *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabıdır. Kandinsky doğaçlamalarda etrafımızda yer alan şeyleri, kendi anlamlarından sıyrarak bir emprisyon olarak sanata yansıtıyor, sadece onlardan aldıkları duyuları aracılığıyla betimlemeyi tercih ediyordu. Kandinsky’nin doğayı resim ettiği eserlerini incelediğimizde bunu anlaşılır kıla biliriz. Resim çok katı göndermeler içerisinde başka türlü anlaşılamayacak biçimde ortaya çıkarılmıştır.

Nesnel olmayan resim, insan ruhunu materyalist tefekkürden kurtarmaya yardımcı olur ve estetik aydınlanma mükemmelliği ile sevinç katıyor. Bu nedenle, Kandinsky sadece bir ressam ve bilim adamı değil aynı zamanda neredeyse dini öneme sahip bir kahindi. Onun sanatının ideal olma nedeni, maddenin yoğunluğunun bilim tarafından kanıtlandığı ve daha önce frekansların ve görünmez güçlerin gerçekliğinin insanın hayal gücünü sınırsız beklentilere açılmadan önce bile düşünülmüş olmasıdır. Aynı zamanda Kandinsky'nin teorilerinin derin gerçeği, tablolarıyla estetik zevk hissi verebilecek ve Kandinsky'nin misyonunun gelişimindeki önemini fark eden kişileri de etkiledi. Günümüzde fotoğraf ve hareketli resimler (sinema filmi), tüm olayları, durumları ya da kişileri pratik ya da duygusal gereksinime göre kaydedebildiğinden, modern insanın becerisi, elle üretimden uzaklaşmıştır (anlatmak istediği bilgisayar çizimlerinin daha çok kullanılması) ve böylece yaratıcı estetik isteklerini izleyerek, sanatı daha yüksek bir aşamaya ilerletmektedir. Ressamın gözleri nesnel olmayan bir başyapıtın özü olan yaşamın ortasında ritmik yaşamı gerçekleştirmek için duyarlı hale gelmiştir. Bu kutsal (manevi) nitelikleri nedeniyle böyle bir başyapıt, sonsuz renk, şekil ve kontrast kombinasyonlarında, birbirleriyle veya aralıklarla olan ilişkilerinde son derece çekici hale gelir. Her renk ve tasarım motivasyonunun kendi içinde organize edildiği kolayca gözlemlene bilse de, kendi formuna veya renk rakibine sürekli tepki verir. Böylece, yıldızların aydınlattığı gökyüzünün sonsuzluğuna uyması gibi huzurlu bir yükseliş keyfi katıyor.

2.5.1. Şekillendirilmiş Duyu

Geçtiğimiz bin yılda hakim olan, öznel nesnenin neredeyse bir bütün olarak algılandığı ve zekayla grafik olarak kaydedildiği statik form idealinin aksine, her zaman nesnel olarak dünyaya yönelmiş olan bugünün hareketli form-ideali, ritmik olmayan nesnel yaratımın herhangi bir istikametinde gözün harekete geçirilmesini sağlar. Bu nesnel gösterimler cennete doğru (cennete yönelen) bir sonsuzluk ifadesi taşıdığından zihinsel olarak kaydedilemez veya hafızaya alınamaz. Bazıları için nesnel olmayan bu yaratıcı tabloların düzen ve güzelliğinin uyumu hemen açık veya çekici görünmüyorsa

da, giderek daha fazla gerçekleşen etkisine maruz kalan herkes için belirgin hale geliyor. Bu resimler sayesinde izleyiciler estetik güzellik için bilinçaltında kesin ve tutarlı olma yönünde olan kişisel ilerlemelerini sonsuza kadar eğlenceli ve kullanışlı buluyorlar. Nesnel bir resim, sadece dünyevi maddeyle bağlantı kurduğundan dolayı bu tür ruhsal gelişime neden olamaz. İnsan ruhunu açmakla onu kozmik gücün ve sevincin alıcılığına götürmek, nesnel olmayan başyapıttan türetilen öyle bir muazzam faydadır ki, yaratılışın özünden daha fazla düşünülmüştür. Kandinsky'nin resimlerini sevmekle, kendimizi daha yüksek (daha güzel) bir dünyayla ilişkilendirip güzellik ifadeleri ile özömsüyoruz. Kandinsky'nin nesnel olmayan mesajı ebedi mesajıdır.

Kandinsky “Nokta ve Çizgi Planı” kitabında şöyle ifade etmiştir. “Özellikle resim, neredeyse muhteşem ilerlemelerle son on yıllar boyunca büyük mesafe kat etmiş ve kısa süre önce pratik anlamdan kurtularak daha önce hizmet etmek zorunda kaldıkları birçok amaca cevap vermenin gerekliliğinden bağımsız hale gelmiştir. Böylece resim araçları ve resim amaçlarıyla ilgili kesin bir bilimsel incelemenin yapılması şiddetle talep edilen bir seviyeye ulaştı. Böyle bir inceleme yapılmadığında, sanatçı ya da halk için daha fazla ilerlemenin olması mümkün değildir” (Kandinsky, 2015: 62).

Kandinsky'nin ilk sulu boyası olan bu eser için kesin bir tarih belirlemek zor olsada sanatçının başyapıtlarından biri olduğu açıktır. Münih döneminde mükemmel yaratıcılığına sahip olan bu kontrollü kompozisyonda, renkler ve biçimler mesajını izleyiciye ulaştırır. Naturalist gözlemcilik artık Kandinsky için hiç bir değer taşımamaktadır. İnsanların ‘nesnelerin duygusallığını algılayabilmesi’ için, resimsel dilini duygularıyla kaynaştırmış ve doğal fizyoloji kavramını yeniden tanımlamıştır. Bu resim kalem ve suluboya malzeme kullanılarak kağıt üzerine yapılmıştır. Resmin en önemli özelliği, yüzeyde dikkati çeken elemanların oluşurken gösterdiği rahatlaktır. Sanatçı çok içten gelir bir ruh haliyle eserini oluşturmuştur. Kandinsky sanat ve ruhsallık/tinsellik bağlamı kuramsal düşüncelerini sağlam bir şekilde bu resimde ifade etmiştir. Kompozisyonun her yerine dağılmış ne olduğu konusunda karar veremediğimiz, fakat bir şeylerin dönüştürülmüş olarak yorumlayabileceğimiz elemanlar, parçalanmış bir tümelin tikelleri olarak yorum kazana bildiği gibi duran tikeller olarak da değer kazanır. Fakat bir gerçek varsa o da buradaki soyutlamanın

kesinlikle soyuta eğilimli bir soyutlama olduğudur. Kanımca resimden elde edilebilecek en önemli sonuçta budur. Bugün Kandinsky'nin doğaçlamalarını ve kompozisyonlarını gözönüne aldığımızda, bu yapıtın, her ikisinden de özellikler taşıdığı söylene bilir (Özkan, 2014: 27).



Resim 8. Kandinsky; İsimsiz

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

2.6. Eserlerin Tahlili

Doğaçlama III, Kandinsky'nin otuz beş resminden oluşan Doğaçlama “İmprivizasyon” serisinin bir parçasıdır. Eserin merkezinde bir at ve üzerinde bir binici yer almaktadır. Kandinsky'nin renk ve biçim kavramındaki ikilemi açıkça görülmekle birlikte uyguladığı çeşitli renk ve form kombinasyonların da ikili bir yol izlendiğini ve bu renk ve biçim kombinasyonları üzerinden yeni ve yaratıcı sentez arayışı içinde olduğu görülmüştür.

Kandinsky resimlerini soyutluluğa götürürken doğadan tamamen kopmamıştır, o doğayı ya da resim ettiği bir figürü farklı çizgi ve renklerin ya da düzensizliğinden duygu ve zihinsel kompozisyonlar elde etmiştir. Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsal Değerler Üzerine* adlı kitabının yayımlanmasından önce yaptığı resimlerinde renkler giderek zenginleşiyor, manzaralar belirsizleşiyor, kimi zamanda seçilmesi güç figür ve atların bulunduğu sahnelere yer veriliyordu. Örneğin; aşağıdaki resimde bir atlı ve insan

resim etmiş ancak bu figür görmeye alıştığımız şekilde tasvir olunmamış. Kandinsky figürleri dönüştürürken bıraktığı izlenimi daha çok önemser ve onu vücutlaştırır. Sanatçı bunu yaparken bir amaç güder. Kendisinin de dediği gibi “Sanatçının söyleyecek bir şeyi olmalı”. Amacı olmayan bir sanatçı insan ruhunda bir iz bırakamaz. Başlıklarından da anlaşıldığı gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır



Resim 9. Doğaçlama III

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

Vasiliy Kandinsky’nin 28. Doğaçlamasının ikinci varyasyonuna bakalım. Resmin ismi üzerinde düşünmekten başlamak ilginç ola bilir, çünkü bu isim temsil edilenleri anlatmak için değil bestecilerin kullandığı bir tür notasyonu belirtmek amacıyla kullanmıştır. Doğaçlamaya aynı zamanda bir çeşit müzikal kompozisyon da denebilir. Kandinsky’nin bu resimde bir nevi beste yaptığını söyleye biliriz. Kandinsky’e göre resimde müzik gibi somut bir nesne olmadan da birşeyler ifade edilebileceğini anlata bileceğini insani bir yerlere götürebileceğini söyleyerek resimle müziği net bir şekilde ilişkilendirmeye çalışmıştır. Hatta Kandinsky bir adım daha ileri giderek rengi duya bileceğimizi müziği ise göre bileceğimizi söylemiş. Kandinsky’nin yüz yılın başında bestecilerden biri olan Arnolt Schönberg’den etkilenmiş olduğu da aşikar. Schönberg

yirminci yüzyılın başında yeni bir tür olan ağır tonel müzik yaratmak için bilindik batı armonilerini eksiltiyordu. Bu resimde de atonal ve ağır bir şeyler dikkatimizi çekiyor. Bu resim sesi kulağa nasıl gelirdi diye merak ederiz. Benim kulağıma kakofonik, kaotik gibi yani epey tehlikeli bir sesmiş gibi ama aynı zamanda heyecan verici anmış gibi geliyor. Renklerin içinden fırlayan bir atmosfer ve nerdeyse havaya doğru fırlatılmış silahlar gibi gözükken birbirleriyle çaprazlama kesişen siyah çizgiler yer alıyor. Birbirine zıt form ve biçimin bir noktada kesişmesi ve örtüşmesi Kandinsky “çınlama” olarak vasıflandırırken aynı çağırışımı yapan renk ve şekillerin tek bir kompozisyonda birleştirilmesini de yine renk ve şekillerin “çınısı” olarak nitelendiriyor (Kandinsky, 2015: 64).

2.6.1. Görme Duyusu

Bu eseri aslında bir savaşla da benzerlik kurmak da mümkün, çünkü I. Dünya savaşının başlamasından iki yıl önce 1912’de yapılmış. Soyut bir anlatımla karşı karşıya olduğumuz açıkça görüyoruz. Yani resmin içindekileri anında anlamlandıramıyoruz. Yine de bu tabloya tamamıyla soyut diyemeyiz, fakat resmi dikkatle incelediğimizde soyutlanmış bir resim olduğunu fark ederiz. İçinde yaşadığımız dünyanın bazı unsurlarını fark ede biliriz. Kandinsky bilinçli zihnimizi saf renge ve forma yanıt veren duygusal yeteneğimizi harekete geçirmek istemiştir. 1911 tarihli “Concerning the Spiritual in Art” adlı yazısında Kandinsky şöyle der: “Görme duyusu sadece tat almakla ilgili değildir, diğer tüm duyularla da bağlantılıdır... Renkler tuşlardır. Göz çekiştir. Ruh da birçok teli olan piyanodur”.

Sanatçı bu iddiasıyla resimde müziğin sesini göstermekle insan ruhunu titretebileceğini ifade etmiştir. İnsan kademe kademe, bu yanlarının üstesinden gelerek “görme”yi öğrenebilir. “Görme” “yüksek bilgi” ye, tinselliğe ulaşma demektir. Ruhun duyular dünyasında belirginlik kazandığı tek alan sanattır. Ruh, renk ve tınıda dile gelmektedir.

Bunu açıkladığımızda anlarız ki, kişinin algı bilincine varması ve bilişsellik sürecinde özünü tanıması, çevresine olan duyarlılık, sosyal ve ekonomik koşulların tesiri ile sürekli bir değişim geçirmektedir. Görme yetisi burada değer kazanmıştır. Gördüğümüz herşey, tanıklık ettiğimiz olaylar, dokunduğumuz tüm maddeler ve daha birçok şey ilk önce görme beceriğimiz sayesinde beyne aktarılır. Gördüklerimizi kavrama algılam daha sonraki aşamalarda oluşur.

2.7. Ses ve Rengin Gücü

Kandinsky boyaları ve rengi taklit yada izah amaçlı değil sadece rengin kendisi için ve tamamı ile yeni bir yol izleyerek kullanmıştır. O dönüşümü renklerin, sesin ve zihnin gücünden elde ediyordu. Kandinsky bir yazısında, “Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir,” diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesi, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. Rengin, duyarlılık açısından pek gelişmemiş bir ruh üzerinde etkisi yine anlık ve yüzeyseldir. Oysa renkler daha bir duyarlı ruhta daha derin ve yoğun bir etki bırakırlar. Her renk kendisine özgü bir ruhsal titreşim yaratır. Rengin ruhsal etkisinin, doğrudan bir etki mi yoksa çağırışımın bir sonucu mu olduğu, yanıtlana bilir olduğunu bilemeyiz. Ruhla beden birbirlerini tamamlayın iki unsur olduğuna göre, bedeni etkileyen herşey ruhsal bir sarsıntıya neden ola bilir veya tersine. Sıcak bir kırmızı insanı heyecanlandırırken, kırmızının başka bir tonu, tiksinti vere bilir. Böyle durumlarda, renk fiziksel bir duyumu canlandırarak ruha etki etmektedir.

Kandinsky İncil ile bağlı imgelemlerden oldukça çok etkilenmiştir. Son derece Modern bir ressam olmasına rağmen hala özünde hristiyan hikayelerine bağlı yönü de vardı. Tarihçiler bu eseri (doğaçlama 2 versiyonunu) dünyadaki tüm günahlardan kurtulma anının temsil edildiği bir kıyamet tasviri gibide yorumlamışlar. Soyut sanat kesinlikle karmakarışık değildir - aksine, akademik ve natüralist kurallara meydan okuyan, son derece tutarlı bir düzeni vardır.



Resim 10. Doğaçlama 28. 2. Varyasyon

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

1910 ile 1920 yılları arasında diğer başyapıtlarında (örneğin: Siyah kemerli Resim, 1912) olduğu gibi Kandinsky duygu dalgasının götürdüğü yere gidebilmemiz için bizi renk magmasının içinde kaybolmaya çağırır. Bu tür yapıtları ‘kontrollü doğaçlama’ olarak nitelemesinin nedeni, bunların içsel enerjiyle yüklü oluşudur. *Sanatta Tinsellik zerine* başlıklı kitabında şöyle der: “Kırmızı, ... iç dünyamızdan son derece rahatsız edici ve... hareketli duygulara yol açan, ...taşkın ve özünde sıcak bir renktir. Her yönde yayılan sarının yüzeyselliği olmadığında kırmızı, engin ve nerdeyse bilinçli bir enerji yayar”. Tabloda kırmızı leke, sarıyla kontrast oluşturan maviden fırlamıştır; bu, yerinde durmayan enerjinin açığa çıkması olarak yorumlanabilir. Mavinin, yeşilin ve kırmızının tonları, bu enerji çarpışmasının etkisini azaltır.

2.7.1. İzlenim

İzlenimler adını verdiği eserlerde biçim tamamen aradan kaldırılmıştır. Burada altı belirtmem gereken XIX. yüzyıla kadar nesnein değişiklere uğradığı bu sürecinde, monarşi yönetim sistemiyle yönetilen toplumlardaki sanata yansıyan nesnenin biçimlenmesinde rengin araç olarak kullanıldığı hususudur. Dolayısıyla, bu zaman

diliminde renk, nesnenin bir parçası olarak formu ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla renk, (boya) nesne yerine geçerek renkle resmi biçimlendirmesi açısından nesneyi ifade edebilmek için yeterli hale gelmiştir. Anlatımı kuvvetli bu canlı resim, Kandinsky'nin en yaratıcı döneminin anahtar niteliği taşıyan bir yapıttır. 1911 tarihli tablo şu anda Paris, Pompidou Centre'dadır. Bu eseri yaparken pek çok karakalem çizimleri yapmıştır. Resim tam anlamıyla somut diye bilinen tüm gerçekliğin renklerle silindiği, nesnenin yerini soyut bir algılama ile oluşturulan saflığın karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Fiziksel gerçeklik neredeyse tümüyle yeniden yapılandırılmıştır. Kızaran tepede ağaç tek başına yükselmektedir. Beyaz rengin kullanılmasında amaç huzur hissi vermek değildir. İzleyici, tablodaki gizli huzursuzluğu benimser. Dağ bir simgedir. Dönüşlülük, geçişlilik resmin gerçek içeriğini oluşturur. Nesnesiz bir görüntü içinde, renklerin ve soyutluğun bütünleştiği, izleyene, zihinsel algılama ile bir tür sorgulama yarattığı söyleyebiliriz. Demek ben eğer kendimi önünde duran resme bakan biri olarak bir duygu tasarısı yapıyorsam, resmin arkasındaki biriktirilmiş tüm deneyimimi ve benim arkamdaki (biriktirilmiş tüm deneyimi) şeyi ayraç içine alabilecek bir yöntem bilimi geliştiriyor bir yeniden değerlendirme yetkinliği başlatıyorum demektir. Ben'in kendi ürettiği imgesel değerleri, somutun içinden ayırarak, her birini ayıklayarak ve kendi başına bırakarak, sonrasında hepsini yeniden birleştirerek, bu kez farklı bir görüntünün ortaya çıkmasının alt yapısını yaratmaktadır.



Resim 11. Kandinsky: izlenim 5 park

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

2.7.2. Bauhause Dönemi Kompozisyon

Dünyanın en önemli sanat okullarından biri olarak kabul edilen Bauhause, XX. Yüzyılda mimari, tasarım, sanat alanlarında eğitim veren ve sanat ile zanaatı bir araya getirme özelliğine hem eğitim hem de üretim merkezi olan bir okuldu. Öyle ki, okulu kuran Alman mimar Walter Gropius, Bauhaus'un bildirisine, "Mimarlar, heykeltıraşlar, ressam, hepimiz zanaata dönmeliyiz. Oyun şölene; şölen işe; iş ise oyuna dönüşür. Eğitim, sanatçı ve zanaatçı iş birliği; sanat, el işçiliği, sezgi ve yöntem bütünlüğü içinde verilir" yazmıştı.

Bauhaus'un sahne tasarımına getirdiği yenilik kendi dönemi içinde oldukça radikal karşılanmıştır. Mekanik sahne ve bedenın mekan içindeki hareketi gibi teknik ve estetik sorunlara eğilmiş ve sonuçta kendinden sonra gelen bir çok tasarımcı ve yönetmene öncülük etmiştir. Tasarım, "çeşitli aşamalarında amaçlara ulaşmak için verilen kararlardan oluşan problem belirleme ve problem çözme yaratıcı eylemi" olarak tanımlanmaktadır. Tasarım, yaratıcılığı ve problem çözümünün her ikisini de bünyesinde barındıran, istenilen amaca cevap veren bir düşünce sürecidir. Bu süreç hem işlevselliği hem de yaratıcılığı bünyesinde barındırır. Tasarlanan şey benzerlerinden farklı bir görsellik taşımalı, estetik görüntüsü alışıldık dışı olmalıdır. Tasarım, kendi adına tasarım olduğu için değil; fakat bir kavramın sunumunu başardığı için güzel diye yargılanır. Bir kavrama biçim vermekle, yani onu bir şey içinde sunmakla, tasarım (şeyi değil ama) kavramı tümel iletebilir kılar. Şimdi burada sözü edilen kavram, basitçe, şeyin bir kavramı değildir; tersine şey burada kavramın sunumunun bir *vesilesidir*. Bu demektir ki, bir sanat eserinin *betimlediği şey* ile onun *tasarımlediği* (sunumunu yaptığı) şey arasında bir ayırım yapılmalıdır. Bu ayırım *belirtme* ile *ifade* arasındaki ayırma karşılık gelir. Bir şeyin *güzel tasarımı*, tasarımlanmış nesne ile yani bilinen bir şeyin tasarımı ile aynı şey değildir; bu anlamda bir temsil (taklit), sanatsal tasarım için söz konusu değildir. Çünkü sanatsal tasarımda, sunumu yapılan kavram, şeyin belirlenimli bir kavramı, yani şeyin kendisi ile bilindiği bir kavram olamaz. Sanatın güzel sanat ola bilmesi için, tasarısının gerisindeki kavram, belirlenimsiz bir kavram olmalıdır.

Kant, dehanın sanatında sunumu yapılan bir belirlenimsiz kavramları “estetik ideler” olarak adlandırır. “Bir şeyin güzel tasarımı” ibaresi, o halde, bir şeyin biçimi içerisinde estetik idelerin bir sunumunu belirtir. Estetik idelerin sunumu ve ifadesi, dehanın eserini oluşturur. Demek ki, “bir şeyin bilincine varıldığı tarz” olarak değil, fakat bir ürün olarak tasarım, dehanın yaratımı olduğu ölçüde estetik idelerin bir sunumudur. Estetik ideler, dehanın sanatının ayırt edici özelliği olan tin ile ilişkilidirler (Talyan, 2007: 205-206).

1922 Mart ayında Kandinsky, Bauhaus’u kuran (1919) Walter Gropius’la tanışır. Kandinsky, haziran ayında Weimar’a gider. Önce biçim kuramı üzerine eğitim verecek, sonrada duvar resmi atölyesini yönetecekti. Bu olay ona büyük mutluluk yaşattır, çünkü 1890’larda Ehenfeld’in tartışmaya daha sonrada Gropius yeniden ele aldığı biçim psikolojisi konusu, kendi kuramsal çalışmalarının da bir parçasıdır; hatta Mavi Atlı yıllığında *Biçim Sorunu* adlı bir makale yayımlamıştır. Bauhausta Kandinsky, renk, çizgi, noktalar ve biçimlerde teoriler geliştiriyor, çeşitli sanat formlarını analize yönelik kolaylaştırarak biçimledi. Kandinsky bu kişisel uygulamalarıyla yeni şekil, form yöntemleri keşfetti. Bauhause okulunda ders verdiği sürede Kandinsky kendi tasarım yöntemlerini keşfetti ve geliştirdi. Sanatçının gözleri taklit bağlarından ve sahte bir üçüncü boyuttan, inandırıcı bir perspektiften, vizyon açısına ve hayal gücüne özgürleşti. Modern sanatçı, pratik bir eğitimci ve sonsuzluğa değinen bir yaratıcıdır. Onun eserleri izleyiciyi, kademeli olarak yükseltir. Estetik saflık yoluyla insan ruhuna gönderme yaparak iyileştirir. Ruhun mükemmel barışa olan ihtiyacı tatmin ettiğini ispatlayan düzen içeren huzur yansıtır. O bir kahin gibi maddi olmayan idelerle geleceğin maneviyat çağını ilan ediyor. O Soyut eserleriyle bilinçaltı arzusunu vurguladı.

Kandinsky, Wagner’e büyük bir hayranlık duyuyor, onun müziği metni ve sahneyi birbiriyle bir bütünsellik içinde kaynaştırmasını fazla maddeci olan opera sanatına manevi bir nitelik kazandırmak olarak görüyordu. Wilhelm Worringer’in ilk baskısı 1907’de yapılan klasik eseri *Soyutlama ve Özdeşleşim* özel bir önem taşıyordu. Kandinsky, Worringer’in “sanat yapıtının doğa ile aynı mertebede, bağımsız bir organizma” olduğuna ilişkin düşüncelerinden çok etkilenmiştir.

“Ortası Yeşil” Kandinsky’nin tanımlayıcı, kendini açıklayan bir başlık koyduğu ilk resimlerinden biridir. Bundan önceki çoğu yapıtında sıklıkla “Doğaçlama 6” (Afrika) (1909) gibi niteleyici yer adları içeren tanıtıcı başlıklar ya da “Kilise ve Manzara” (1913) örneğinde olduğu gibi doğrudan manzarada betimlenen imgeye gönderme yapan başlıklar kullanmıştı. Kandinsky’nin soyutlama kuramının merkezinde, kişilerde, hiçbir referans olmaksızın sanat yapıtının dış formunu saptamak muktedir bir “içsel ihtiyaç” bulunduğu fikri yer alıyordu. Kandinsky’ye göre sanatçının görevi önce “iç sesi” ile iletişim kurmak ve sonra bu iletişimi sürdürme, ardından bu sesin görsel eşdeğerini araştırıp form ve renk halinde tuvale aktarmaktır. Ayırt edilebilirliğin kıyısında duran ve bir fenomenin varlığına ilişkin ipucu veren ‘Ortası Yeşil’ resmindeki gibi, imgeler doğanın kendi sistemi için mevcut varlıklara benzeyen şeyler haline gelebilir-mavi bir boya lekesi gökyüzü gibi görüne bilir ya da bazı boya lekelerinin oluşturduğu şekiller insanı, balığı çağrıştırabilirdi ama ressamın asıl niyeti bu olmamalıdır. Ortası Yeşil resminde her şey, tuvalin sağında üçte birlik bölümü boydan boya kesen tamamlayıcı kırmızı rengin perde gibi çekilmesiyle merkezdeki yerinde tutulan, sabitlenen, yeşilin etrafında dönmektedir. Diğer tüm çizgi ve renkli lekeler hareket ediyormuş gibi görünmektedir.

Renkler bir tür dilsel bir serüven yaratır. Doğayı, çevreyi ve her şeyin kendine özgü olan, ortak bir ‘dil’ ile tanıtmaya çalışır sanatçı. Organik olmayan, tamamen tinsel bir atmosferde oluşan, dinleyene değil ama içselleşmeye yönelik birinin algılayabileceği çok özel bir ‘dil’dir bu. Sözünü ettiğimiz bu ‘dil’ dolaylı bir imgesel atmosfer yaratır. Renkler kendi teknik özelliklerini aşmış, geriye özgün bir ‘dil’ harmonisi bırakmıştır. Çevredeki tüm renkler, bir anda uçar, gözden kaçır ve geriye sözünü ettiğimiz bu ortak ‘dil’ kalır. Sanatçı bu nedenle renkleri salt estetik bir anlayışla kullanmamıştır. Onları içsel yolculuğun taşlarına döşemiştir. Her renk bir duyguyu, bir sözü, bir olayı yansıtmaktadır.



Resim 12. Kandinsky; Ortası Yeşil

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

2.7.3. Olgunlaşmış Kompozisyon

Düşüncelerini Bauhause döneminde geliştirme fırsatı yakalayan Kandinsky, 1926’ da ‘Yüzeye Göre Nokta ve Çizgi’ adındaki resmi oluşturan ayrı elementlerin analitik incelenmesi konulu eserini yaptı. Özellikle renk üzerine yaptığı deneyimsel çalışmalarını yoğunlaştırdı. Bauhaus sürecinde, 1923’te, ‘Kompozisyon VIII’ adlı kusursuz formun sembolü olarak nitelenen eserini yaptı.

Yavaş yavaş biçimlenen ve ancak olgunlaştıktan sonra dile gelen içsel duygunun ifadesi. Buna ‘Kompozisyon’ diyor Kandinsky. Bunda us, bilinç ve amaç çok önemli bir rol oynar. Ama hesaplamayla yapılabilecek bir şey yoktur, her şey duygudan gelir. Sabırlı okur, eserin temelindeki esas yapıyı kolayca yakalayacaktır. (Sanatta Ruhsallık Üzerine)

Kandinsky nokta ve çizgi kitabında "Kompozisyon" kavramına ilişkin tanımım şöyle açıklar.

1. Bir kompozisyon, Bireysel unsurların somut resimsellik amacına yönelik içsel amaçlı kararlılığıdır.

2. Bir kompozisyon, birikimin (yapının) somut resimselleştirme amacına yönelik içsel amaçlı kararlılığıdır.

Ayrıca, tek bir ses tamamen resimsel hedefi şekillendirdiğinde, bu tek ses kompozisyonun eşdeğeri olarak düşünülmelidir. Tek ses burada bir kompozisyonudur. Kompozisyonlardaki farklılıklar dışsal olarak kabul edildiğinde, resimsel amaçlar sadece nümerik farklılıklarla eşitlenir. "Resimsel anlatımın prototipi" söz konusu olduğunda nitel unsurun eksik olduğunu söylemeye gerek yoktur. Bunlar kantitatif farklılıklardır.

Sanat eseri niteliksel bir temelde tahmin edildiği zaman, kompozisyon için en az çift ses gereklidir. Bu, iç ve dış ölçülerin(önlemlerin) ve araçların arasındaki farkı açıkça vurgulayan durumlardan biridir. Daha yakından incelendiğinde saf çift seslerin hiçbirinin gerçekleşmediğini görüyoruz; bu ifade yalnızca sonradan ispatlanacak bir iddiadır. Her olayda, bir kompozisyon, yalnızca çoklu ses kullanımı vasıtasıyla niteliksel olarak oluşturulabilir.

2.7.4. Dansı Çizmek

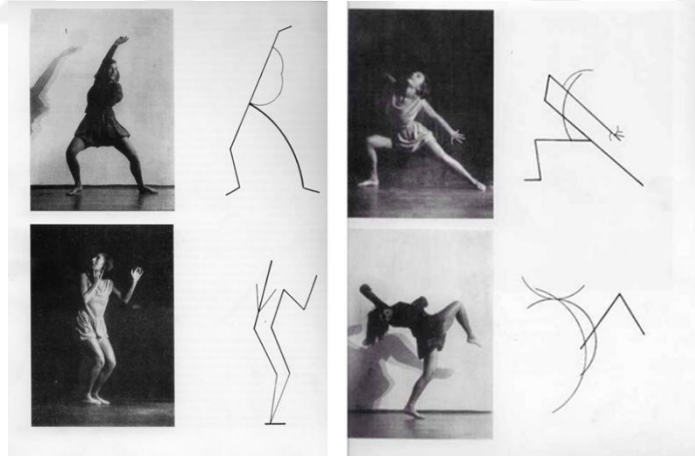
Kandinsky figürleri dönüştürürken çizgileri izler ve yorumlanmış halini kağıda aktarır. Gözleri olmayan bir başyapıt, özü ile amacı arasındaki hayatı ritmik hareketlerle yaşamak için duyarlı bir hale getiriyor. Kandinsky nokta, düzlemler doğrultusunda savunduğu düzlemler ve çizgiler olan tüm sanat formlarını kapsamlı bir inceleme ile müziği geçmişti.

Dansçı ve koreograf Gret Palucca (1902-1993), Alman Ekspresyonist dansının önde gelen isimlerinden Mary Wigman'ın eski bir öğrencisiydi. 1925 yılında Palucca Dresden'de kendi dans stüdyosunu açtı ve birçoğu dans stiline büyük beğeni kazanan çeşitli Bauhaus eğitmenleriyle yakın temas kurdu. Vassily Kandinsky'nin Palucca'nın Charlotte Rudolph'un fotoğraflarına dayanan dört "analitik çizimi", dansçı tarzının Bauhaus estetiği ile ne denli örtüştüğünü göstermektedir. Çizimler ve fotoğraflar 1926

yılında sanat dergisi Das Kunstblatt'da yayınlandı. Kandinsky'ye göre Palucca'nın sanatı "1. Bütün formun sadeliği ve 2. büyük forma dayanıyor olmasıdır.

Koreografi Üzerine Küçük Bir Özet

Koreograf-Antik yunan tiyatrosunda koroda bulunan insanların hareketlerini belirleme şeklinde ortaya çıkmıştır. Daha sonra dans esnasında adım ve hareketleri belirleme şekline dönüşmüş ve bu şekilde yaygınlaşmıştır. Bu sözcük günümüzde dansın kurgusunu, yapısını, adım düzenini ve bu adımlara bağlı hareket akışını anlatmak için kullanılır. Buna dansın bestesi de denilebilir. Bunun dışında, sahne sanatlarında, hareket akışını anlatmak için de kullanılmaktadır. Tasarımcı, adım düzenini tasarımını çoğunlukla, müzisyen bir besteci ile çalışarak oluşturur. Hazırlanan tasarımın kağıt üzerine aktarılmasına hareketlerin notalandırılması denir. Tasarlama ve tasarım, beraberinde “yaratıcılık” getirir.



Resim 13. Vassily Kandinsky, "Dans Eğrileri: Palucca Dansları Üzerine" (1926)

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>



Resim 14. "Dans Eğrileri: Palucca Dansları Üzerine" (1926)

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

Wernher Von Braun yaratıcılığı; “bilinen şeyleri, yeni biçimde kullanmak, şimdiye kadar olduğundan başka biçime birleştirmektir” diye tanımlamaktadır. Yaratıcılık alışılmışın dışında, özgün olmaktır. Karşılaşılan probleme farklı görüş açılarıyla eleştirel bakmaktır.

Corbusier, “yaratıcılık sabırlı bir araştırmadır” demiştir. Bilgi ve deneyim birikiminden yararlanarak sentezleme sonucu yeni ürünler ortaya koymak gerekir yaratıcılık söz konusu olduğunda. Birbiriyle farklı olan, ilişkisi olmadığını sandığımız şeylerin ilişkisini kurmak ve yeniyi yaratmak gerekir. Matisse, “görmek yaratmanın başlangıcıdır” demiştir.

2.8. Maddenin Yoğunluğu Zevki

Görünmez elektrik dalgaları, ışınları ya da atomların kuvvetlerini harekete geçirerek gerçekleştirdiği maddi yaşam kolaylığındaki artış onu şimdi serbest bırakmış ve ona özgürlük vermişti. Amaçlarını yönlendirmek, kültürel ve estetik ifadesini arttırmak ve kalıcılığın ebedi gerçekleriyle, başka bir deyişle herkese çok yakın olan ve en fazla göz ardı edilen bu sonsuz gerçeklerle temasa geçme zamanı gelmişti Kandinsky için. Non objectiv (transfigürasyon) resim, insan ruhunu materyalist tefekkürden

kurtarmaya yardımcı olur ve estetik aydınlanma mükemmelliği ile sevinç katar. Sanatın ideali, maddenin yoğunluğunun bilim tarafından kanıtlandığı ve daha önce frekansların ve görünmez güçlerin gerçekliğinin insanın hayal gücünü sınırsız beklentilere açılmadan önce bile düşünülmüştü. Aynı zamanda Kandinsky'nin teorilerinin derin gerçeği, tablolarıyla estetik zevk hissi verebilecek ve Kandinsky'nin misyonunun gelişimindeki önemini fark eden kişileri de etkiledi. Günümüzde fotoğraf ve hareketli resimler, tüm olayları, durumları ya da kişileri pratik ya da duygusal ihtiyaç için kaydedebildiğinden, modern insanın becerisi, taklit edilmeye karşı kurtarılmıştır ve böylece yaratıcı estetik dürtülerini izleyerek sanat ifadesinde daha yüksek bir aşamayı geliştirmektedir. Böyle bir başyapıt, bu manevi nitelikleri nedeniyle, renkleri, şekilleri, zıtlıkları ve sonsuz kombinasyonları ile her zaman çekici olur.



Resim 15. Kompozisyon VIII, Kandinsky, 1923

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

Nazilerin devleti ele geçirmesiyle kapatılan okulun tarihi, aynı zamanda XX. Yüzyıl başında mimarlık ve tasarım anlayışının da değişiminin bir tarihi olarak kabul ediliyor. Okulun bu denli başarılı olmasının günümüzde bile sergilerle anılmasının en önemli nedenlerinden biri, dönemin tanınmış ve güçlü sanatçıları bir araya getirip yaratıcı ve özgün uygulamalar, örnekler üretmesi ve bu kişilerin aracılığıyla ilkelerini yaygınlaştırabilmesindedir. 1925'te Bauhaus' un Weimar okulunun kapatılması sonrası

okulun taşındığı Dessau’da ikinci Bauhaus dönemi diyebileceğimiz süreç başlamış oldu. Bu dönemde Kandinsky ve diğer öğretmenler öğretim sürecinde geri planda kalmayı ve öğrencilerin özgürce resim yapabilme becerisini geliştirmeyi hedeflediler. Bu dönem içinde, 1925’ te Kandinsky’nin resim hayatındaki ‘soğuk romantizm’ dönemini çok güzel ifade eden ‘Sarı-Kırmızı-Mavi’ adlı eserini yapmıştır.

Geometrik formdaki herhangi bir sarıya aralıksız bakıldığı zaman, insanlarda rahatsız edici bir etki oluşur ve rengin ısrarlı ve agresif kişiliği ortaya çıkar. Sarının yoğunlaştırılması, rengin çıkardığı acı verici sesi iyice tizleştirir. Dinginlik hissi veren mavi tipik kutsal renktir. Siyaha yakınlaştıkça, kedere yol açar. Beyaza doğru yakınlaştığındaysa, etkisi azalır ve zayıflar. Müzikte, açık mavi flüte, koyu mavi çelloya, daha koyu bir mavi gürleyen bir kontrbasa, en koyu mavi de orga denk gelmektedir. Mavi ve sarının dengeli bir karışımından yeşil ortaya çıkar. Yeşil, mevcut en huzurlu renktir. Bu dinginlik yorgun insanlara iyi gelir, ancak bir süre sonra sıkıcılaşır. Yeşil tonlardaki resimler durağandır ve insanı usandırabilirler. Bu, sarının etkin sıcaklığına da mavinin etkin serinliğine de ters düşen bir etkidir. Renk hiyerarşisinde yeşil, -halinden memnun, yerinden oynatılamaz ve dar görüşlü- ‘burjuva’dır. Yeşilin içindeki mavinin ya da sarının baskınlaşması, baskın renge uygun bir etkinlik ortaya çıkarır ve içsel etkiyi değiştirir. Yeşil, ağır başlılığını ve dinginliğini muhafaza eder; açıldıkça daha ağır başlı, derinleştikçe de daha dingin bir hale gelir. Müzikte yeşil, kemanın yumuşak ara sesleriyle karşılanır. Beyaz renksizlik olarak kabul ediliyor olsa da tüm renklerini yitirmiş bir dünyanın simgesidir. Bu dünya bizden öyle yukarıdadır ki armonisi ruhlarımıza erişemez. Geçit vermez bir duvarı andıran muazzam bir sessizlik, içindekini aklımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, melodiyi geçici olarak kesintiye uğratan sesler gibi bizi olumsuz yönde etkileyen bir sessizlik armonisine sahiptir



Resim 16. Yellow-Red-Blue, Kandinsky, 1925

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

Kandinsky'nin Bauhaus'taki son dönem çalışmaları Ressamın Bauhaus sonrası Paris yıllarındaki çalışmalarına da yön vermiştir.

1940 tarihli başyapıt, Kandinsky'nin Paris dönemini en iyi temsil eden çalışmalarından biridir. Nazi işgalinin gerçekleştiği yıl, Kandinsky de en sevdiği renk olan maviye dönmüştür çünkü: “Mavi, ne kadar derine inerseniz, o kadar yoğun bir huzur verir”



Resim 17. Gök Mavi (1940)

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

Kandinsky 1914 yılında kendi eseri hakkında Köln'deki bir serginin açılışına davet edilmiş ve buna dektilo bir metin göndererek yanıt vermiştir. O kendi gelişmesini şu şekilde ele almıştı. İki farklı dürtünün heyecanına kapılarak başlanmıştır.

1.Doğa sevgisi.

2. yaratma hevesinin sonsuz heyecanları.

Bu doğa sevgisi temelde renk ögesine duyulan coşkuyu ve saf neşeyi içeriyordu. Sık Sık bir çalının gölgesinde kokular yayan, etkileyici bir mavi toprak parçasının etkisine kapılıp sırf bu toprak parçasını tespit etmek üzere bütün bir manzara resmediyordum. Elbette bu tür çalışmalar kötü sonuç veriyordu ve ben kendisini oluşturan her bir parça beni aynı ölçüde güçlü bir şekilde etkileyecek türden “motifler” aramaya çalışıyordum. Elbette hiç bulamıyordum. Sonra tuvalin daha düşük etkisi üreten parçalarını daha etkili kılmaya çabalıyordum. Daha sonra becerim işte bu alıştırmalardan gelişti diye yorumlamıştır.

Çok geçmeden geçmiş çağların, artık gerçek bir varlıkları olmadığından, bana kendi içimde hissettiğim o renk kullanımı için daha özgür bahaneler sağlayabileceğini anladım... “Çizim yasalarını” ele alışımda o kadar özgür değildir. Yani insanların başlarını az çok düz bir çizgide, onları sokakta gördüğümüz gibi tutmayı zorunlu sayıyordum.

Bu ön yargıdan çok yavaş kurtarabildim kendimi kompozisyon 2’de, perspektifin taleplerine aldırmadan rengin özgürce kullanıldığını görebiliriz. Fakat figürlerin fizyolojik yasaların sınırları içinde kalmasına izin vermeyi ve aynı zamanda da kompozisyon çarpıtmalarına kalkışmayı hep tatsız bir şey saymışımdır. Bir fiziksel alan resimsel zorunluluk adına bozuluyorsa, o zaman sanatçının diğer fiziksel alanları da olumsuzlamaya yönelik sanatçı hakkına ve sanatçı görevine sahip olduğunu düşünüyordum. Başkalarının resimlerindeki bedenin yapısıyla çelişen uzatmaları, yada anatomik çarpıtmaları hoşnutsuzca seyrediyor ve temsil sorunu konusundaki çözümün benim için bu olmadığını ve olmayacağını biliyordum. Böylece nesneler zaman içinde

benim yapıtlarımda daha da dağılmaya başladı. Bu 1910 yılının hemen bütün resimlerimde görülebilir.

Yine de, nesneler resimlerimden tümüyle kaybolmak istemedi ve kaybolmadı da. Öncelikle, hiçbir zaman olgunluğa yapay bir şekilde ulaşmak mümkün değildir. Ve insanın biçimleri zorla aramasından daha zarar veren ve daha günahkar bir şey yoktur. İnsanın iç dürtüsü, yani yaratıcı ruh, doğru vakit geldiğinde zorunlu bulduğu biçimi acımasızca yaratır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir; biçim çözümlenebilir, hatta hesaplanabilir. Fakat sanat eserine kendi tarzıyla girmesi gerek ve dahası yaratıcı ruhun gelişimine karşılık gelen tanımlık düzeyinde girmesi gerekir. Bu yüzden, benim elimi soyut biçimi yaratmaya götürecek saati sabırla beklemeye mecburdum.

Sanatçının deneyimleri ruhsal-mantıksal bir sonucu da dışsal biçim ögesini daha da özlü kılması, içeriği çok daha sakin biçimlerle kuşatmasıdır. Sanatçıya göre burada en büyük trajedi kendisini sessizlikle kuşatmış olmasıdır. İçinde insan ögesinin sadece bir ses olduğu, odak noktası tanrısala yaklaşan bir alanın içine taşınmış tek bir sestense ibaret olduğu kosmik trajedi budur. Bu tür ifadeleri özenle kullanmak ve onlarla oynamamak gerektiğini söyler. Sanatçı bu noktada onları bilerek kullanır ve bunu yapmakta kendini zorunlu hissetmiştir, kendisinin dediği gibi bu noktada kendi resimlerinde değil, daha hiç kişiselleşmemiş ve soyut varlığıyla hala cisimlenmeyi bekleyen bir sanat türü söz konusudur. O birçok yapıtlarını bu ruhla resmetti Zigzaglı Resim, Kompozisyon 5 ve 6 vb onlardan biridir (Charles, 2016: 112-114).



Resim 18. Zigzaglı resim

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

2.9. Almanak

Kandinsky ve Franz Marc, ekim 1911 tarihinde, sanat tarihçilerinin XX. Yüzyılın en önemli olaylarından biri olarak nitelendirdiği Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubunu kurarlar (grup, Kandinsky'nin 1903 te yaptığı bir resmin adını taşımaktadır), nerede ve ne zaman çıktığını bir yana bırakıp iyi sanatı öne çıkarmayı amaçlıyordu. Onları harekete geçiren iki şey olmuştur: Atlar ve mavi renk. 1912 yılında yayımlanan, makale illüstrasyonların derlendiği Mavi Atlı 'Yıllığı', sanatı varoluşçu deneyim çerçevesinde kuramsallaştırmayı amaçlar. Üyelerinin bir tarza uymalarını değil, yalnızca iç benliklerini ifade etmelerini istiyordu. Kandinsky: 'Yalnızca gerçek sanatçılara değer veririm. Onlar, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eder, yalnızca bu amaca ulaşmak için çalışırlar` demektedir. Sanatta ruhsal bir gerçeklik arayışı, grubun desteklediği ve meydana getirdiği geniş bir

yelpazedeki gerçekçi-olmayan sanat eserleriyle birlikte Der Blaue Reiter'in uluslararası faaliyet alanına ve etkiye sahip olmasına yol açtı.



Resim 19. Almanach afiş

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

Bu grubun oluşması Kandinsky ile Marc'ın fikirlerini birleştirmekle kalmamıştır; Goethe, Schiller, Delacroix, Chevreul, Wagner, Steiner ve Worringer'in kuramlarının da bir araya gelmesini sağlamıştır. Sanatta Tinsellik üzerine adlı kitabında Kandinsky şöyle der: Ruhumuz uzun ve maddiyatçı bir dönemden sonra yeniden uyanış yaşamaktadır... ama yine de, inançsızlıktan doğan... karabasanlara yem olabilir. Kandinsky, inancı ruh incelemesiyle özdeşleştirmiştir. Bu yüksek mertebeye de ancak, 'evrensel ruhun nefesini' çizmeye çalışarak ulaşabileceğini düşünmekteydi. Bu durumda, dış duvarlar arasında sıkışıp kalmadan bir yol bulmak sanatçıya düşer.

İzlenimciliğe ve Post-Empresyonizm'e eleştirel yaklaşan mavi Atlı grubu, içsel gerçeklikleri görüntü örtüsünün ötesine geçerek ifade etmek peşindedir.

Der Blaue Reiter, üyelerinin sergileri yanı sıra Arp, Braque, Derain, Kirchner, Klee, Nolde ve Picasso gibi Münihli olmayan sanatçıların da eserlerinin yer aldığı sergiler düzenlenmesiyle de önem kazandı. 1912’ de Der Blaue Reiter Almanach’ın yayımlanmasıyla birliğin itibarı daha da arttı. Kandinsky ve Marc tarafından hazırlanan ve aslen 1910’ da derlenmiş olan Almanak, 1911’de NKV’den ayrılmaya neden olmuş düşünce ve ilkeleri bir araya getiriyor ve grubun farklı sanat eğilimlerine ve tarzlarına açık olduğunu gösteriyordu. Almanakta, halk sanatı, primitif sanat, çocuk eskizleri, Asya ve Afrika’dan çalışmalar, Ortaçağ resimleri ve heykellerin yanı sıra Schönberg, Webern ve Berg gibi önemli bestecilerin müzikle ilgili makaleleri ve Kandinsky’nin Der Gelbe Klong (Sarı Ses) adlı oyununu da içeren piyesler yer alıyordu. Kandinsky, Almananın hazırlandığı sırada yazdığı ve 1911’in sonuna doğru basılan Über das Geistige in der Kunst (Sanatta Ruhsallık Üzerine) adlı muazzam eserinde düşüncelerini açıkça ve özgürce ortaya koydu. Modern sanatı büyük ölçüde etkileyen yeni ilkelerin yayılmasında ve kabul edilmesinde bu kitabın ayrı bir önemi olmuştur.

SONUÇ

Sanatçı, daha önce sanat olarak tanımlanmış resim ve heykellere benzer bir şey yapmak zorundadır. Bu, ne kadar anlaşılabilir talep olsa da sanatçının kesinlikle yapmayacağı tek şeydir. Daha önceden yapılan eserler kendi sorunlarını çözmüştür. Onlarda, sanatçıyı daha iyisini yapmaya teşvik edecek bir görev kalmamıştır artık. Eleştirmenler ve entelektüeller de benzer bir yanlış anlamadan sorumludurlar. Onlarda sanatçıdan sanat üretmesini isterler. Resim ve heykelleri gelecekte müzelere konacak örnekler olarak görme eğilimindedirler. Sanatçılara verdikleri tek görev “yeni bir şey yaratmak” tır. Onlara kalsa her yeni yapıt, yeni bir üslubu, yeni bir “izm’i” temsil ederdi. Günümüzün en yetenekli sanatçıları bile, başka belirgin amaç bulmadıkları için, bazen eleştirmenlerin bu taleplerine teslim olurlar. Bu, sanatçıların, orijinal olma sorununa getirdikleri çözümler bazen hafife alınmayacak derecede zekice olsa da, aslında “ yeni bir şey yaratma” görevi izlenmeye değer bir amaç değildir. Bence bu yüzden, sanatçılar, sanatın doğası hakkındaki eski ya da yeni çok sayıdaki kurama dönüp kendilerine bir yol arıyorlar. Sonuçta “sanat ifadedir” ya da “sanat kuramdır” demekle “sanat doğanın taklididir” demek arasında doğruluk açısından büyük bir olasılıkla pek bir fark yoktur. Fakat bu kuramlardan herhangi biri, hatta en anlaşılabilir olanı bile, incinin oluşmasını sağlayacak o kum taneciğini taşıyor olabilir.

KAYNAKÇA

ALAIN. D. L, 1989, Ortaçağ Felsefesi, Ankara, Dost Yayınevi.

ALAIN.B, 2015, SOYUT SANAT, Ankara, Dost Yayınevi.

V.Vanslov. 1987, Modernizm, Ana yönergelerin Analizi ve Eleştirisi, Moskova, Sanat yayınları

S.Moiseyeviç. 1991, Yeniden Diriliş Çağının Dehaları, Moskova, Saratov Yayınları

L.Carolin. 2017, BİÇİMLER Bütün, Ritim, Hirerarşi, Ağ, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları.

Derleyen: Ali. A, ve Esra. A. Bauhause: Modernleşmenin Tasarımı, İstanbul, İletişim yayınları

DEGISEN. F, CHARLES. H.W, 2003, SANAT VE KURAM 1900-2000 Değişen Fikirler Anatolojisi, İstanbul, Küre Yayınları

ERNST. F, JOHN. B, 2016, Sanatın Gerekliliği, İstanbul, Sözcükler yayınları

E.H.Gombrich. Sanatın Öyküsü. İstanbul, Remzi Kitap Evi

Graham. W, Grant. P. 2010, Çağdaş Sanatı Anlamak, İstanbul, Optimis Yayın

Genç, Adem, Makina Uygarlığı Ve Plastik Sanatlar, Çağdaş Teknoloji Ve Sanat, Ankara. s.97-101. H.Ü, G.S.F.Yayınları:8.

Hauser, A. 1984, Sanatın Toplumsal Tarihi, İstanbul, Remzi Yayınevi.

İpşiroğlu, N. M, 2009, Sanatta Devrim (Yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru), İstanbul, Hayalperest Yayınevi

JON .T, 2014, Modern Resim Nasıl Okunur . İstanbul. Hayalperest yayınevi.

Lynton, Norbert, 1982, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul. Remzi Kitapevi

M.Ya. Libman. 1989, Klasik ve Çağdaş BATI SANATI (Sanatçılar ve Sorunlar), Moskova, Bilim yayınları

Muller, J.Emillie, 1972, Modern Sanat, İstanbul. Remzi Kitapevi

Muteber.E, Tülay.Z, Betül. A, Dilara. O, Aylin. A, 2013, Resimden Mekana: Kandinsky, Ankara, Nobel Akademik yayıncılık.

Nazan. İ, 1994, Resimde Müziğin Etkisi, İstanbul. Remzi Kitabevi.

NANCY.A, SANATTA ALTERNATİF ARAYIŞLAR. İzmir. Karakalem Kitapevi

Özer, B. 2000. Kültür, Sanat, Mimarlık, İstanbul, YEM Yayınları.

ÖZKAN.E, 2016, Resmi Anlamak, İstanbul. Tekne Yayınları.

Özkan. E, 2014, Sanatçı ve Düşünür Kandinsky, İstanbul, Tekhne Yayınları

Talyan. A. 2007, KANT ESTETİĞİ, İstanbul, Payel Yayınları.

Umut O. 2015. Renkler ve Müzik Arasındaki İlişki, www.academia.edu.

Vasiliy. K. 2015. *Sanatta Ruhsallık zerine*, Kadıköy, Altıkkırkbeş Yayınevi.

Vasiliy. K, 2001, *Soyut Sanatın Öncüsü*, Ankara, Dost Kitabevi.

İNTERNET ALINTILARI:

<http://www.bagtazocollection.com/blog/2016/1/25/design-design-designstudy-wassily-kandinsky>

[Point and line to plane : contribution to the analysis of the pictorial elements](#)

<http://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1447567516.pdf>

<https://archive.org/stream/pointlinetoplane00kand#page/10/mode/2up>

(17.05.2017, www.academia.edu).

<https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Fidan Salahova

Doğum Yeri ve Yılı: Azərbaycan, Bakı 1988

Yabancı Dil: Rusca, Türkçe, Fransızca

Eğitimi:

Yüksek Lisans : 2014 DOKUZ EYLÜL UNİVERSİTESİ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü (devam ediyor)

Lisans: 2008-2012, AZERBAIJAN DEVLET RESSAMLIK AKADEMİSİ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı bölümü.

Lise: 2003-2007, AZERBAIJAN DEVLET RESSAMLIK KOLEJİ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümü

İş Tecrübesi:

2008-2010 Azərbaycan Medeniyyət və Kültür Bakanlığı nezdində “Azan” film stüdyosu.

2010-2012 “DA ART” stüdyo resim derneği.

Aldığı Ödüller:

24.02.13-15.03.13 tarihinde HOCALI FACİASI sergisi.

17.12.2011 tarihli Azərbaycan İncəsənət Konsolluğu “Potensial” sergisi.

4-10.11.2011 tarihli Fusion Doll BIENNALESİ.